

litteraria

ODSEK, TÉMA, ŠTÝL
K SEGMENTÁCH EPICKÝCH TEXTOV
ODSEK AKO PRVOK EPICKEJ ŠTRUKTÚRY
VÝSTAVBA KONTEXTU V EUDOVEJ
PRÓZE

XV. SEGMENTY A KONTEXT

SLOVENSKÁ AKADEMIA VIED

ÚSTAV SLOVENSKEJ LITERATÚRY

A SLOVENSKÁ LITERÁRNOVEDNÁ SPOLOČNOSŤ PRI SAV

VEDECKÝ REDAKTOR

PhDr. VIKTOR KOCHOL, DrSc.

RECNZENT

PhDr. JÁN BREZINA, DrSc.

SEGMENTY A KONTEXT

AUTORI

FRANTIŠEK MIKO, NORA KRAUSOVÁ, JÁN FINDRA,
VILIAM MARČOK

1973

VYDAVATELSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA



Rp 2699 / 76
22. —

ODSEK, TÉMA, ŠTÝL

I

Funkcia odseku v umeleckej próze sa dáva celkom dôvodne do súvislosti s paralelnou výstavbovou formou veršovanej reči, so strofou. Ak sa predpokladá, že umelecký zreteľ sa v menšej alebo väčšej miere dotýka každej zložky jazyka a textu, istá úloha v celkovom umeleckom pôsobení literárneho diela musí pripadnúť aj odsekovému členeniu prozaického textu. Pri nepochybnnej závažnosti rozdielu medzi špecifickou povahou prozaickej a veršovanej reči je celkom prirodzené, keď sa z formálnej podobnosti obidvoch spomenutých textových alebo kontextových postupov, strofy a odseku, usudzuje na funkčnú podobnosť medzi nimi, na ich istý funkčný invariant.

Zdá sa však, že predtým, než by bolo možné začať uvažovať o týchto paralelách a príbuznostiach, treba najprv dostatočne poznať povahu odseku ako takého a zistiť empiricky jeho funkciu v prozaickom texte. Tak ako sme totiž nastolili otázku hneď na začiatku, mohol by vzniknúť dojem, že funkciu odseku chceme interpretovať na pozadí strofy, teda že za základný, východiskový jav tu pokladáme strofu. Niet však zaiste nijakých pochybností, že je to práve opačne. Primárnym javom je v tejto relácii odsek, a teda naopak, strofu treba interpretovať na jeho pozadí.

Sám odsek je však pritom tradične menej známa skutočnosť.¹ Asi preto,

¹ Literatúra o odseku, ktorá je nám známa, pochádza hlavne z posledných rokov. Pozri J. Mistrík, *Kompozícia jazykového prejavu*, SPN, Bratislava 1968, s. 29 n.; tenže, *Štylistika slovenského jazyka*, SPN, Bratislava 1970, s. 367 n.; J. Mlacek, *Začiatok odseku v monologickom texte*, SR 32 (1967), s. 335 n.; J. Findra, *Poznámky k stavbe odseku*, V. zborník štúdií PF v B. Bystrici, SPN, Bratislava 1965, s. 59 n.; A. Jedlička—V. Formánková—M. Rejmánková, *Základy české stylistiky*, SPN, Praha 1970, s. 145 n.; J. V. Bečka, *Úvod do české stylistiky*, Praha 1948, s. 301 n.; tenže, *Základy kompozice jazykových projevů*, Acta Univ. Palackianae Olomouc, Philologica III, Praha 1960; E. V. Padučeva, *O strukture abzaca*, zb. Trudy po znakovym sistemam 2, Tartu 1965, s. 284 n. (tam i svetová a sovietska literatúra predmetu), I. P. Sevbo, *Struktura svjaznogo teksta i avtomatizacija referirovanija*, AN SSSR, Moskva 1969 (tam i ďalšia sovietska literatúra); V. Mathesius, *Cesty k jasnému výkladovému slohu v češtině*, Čeština a obec-

že strofa napriek svojej sekundárnosti má vo veršovanej reči oveľa závažnejšiu úlohu ako odsek v prozaickom texte a že je v dôsledku toho aj tvarovo diferencovanejším a bohatším prostriedkom. Odsek sa naproti tomu zdá byť veľmi jednoduchým, priezračným a ľahkým postupom, ktorému sa v slohovej praxi pripisuje dosť formálny a konvenčný charakter², pričom sa neráta s nejakou pregnantnejšou a zjavnejšou funkčnou pôsobnosťou a záväznosťou.

Uvažovať priamočiaro na úrovni *strofa* — *odsek* nie je celkom náležité ani z iných dôvodov. Odsek nie je len faktom umeleckej prózy, teda umeleckého štýlu. Máme ho aj vo vedeckej, publicistickej, rokovacej a rečníckej próze. Je potom štylistickým faktom širšej platnosti. Najprv treba teda poznať jeho všeobecnejšie vlastnosti a aj na ich pozadí potom možno vysvetľovať špecifické umelecké pôsobenie tohto výstavbového prostriedku.

Napokon ani toto hľadisko nemôže byť východiskové a konečné. Odsekovým členením sa v menšej alebo väčšej miere vyznačuje každý text.³ Medzi hľadiskom textu a hľadiskom štýlu je pritom istý podstatný rozdiel. Za štylistický jav pokladáme len to, čím sa jeden text alebo jedna skupina textov líši od iného textu alebo od inej skupiny textov. Najvlastnejšou doménou štylistiky je moment diferenciácie textov. Štýl je totožný s diferencujúcim aspektom vo výstavbe textov. Štýlotvorná diferenciácia sa pritom týka obidvoch výstavbových „materiálov“ textu, jazyka i témy.

Naproti tomu to, čo majú všetky texty spoločné v jazyku a v téme, resp. o čom sa uvažuje bez spomenutého diferenciačného aspektu, nepatrí do štýlu a do štylistiky, ale je záležitosťou teórie jazyka a teórie textu.⁴

Na druhej strane rovinu textu odlišujeme aj od roviny jazyka, a to na základe faktu, že v rovine jazyka uvažujeme len o jazykových prostriedkoch, a to so zreteľom na ich sémantiku, kým v rovine textu konštitutívnym fenoménom je téma, utvárajúca sa zo sémantiky jazykových prostriedkov.⁵ Je tu teda opozícia:

$$\text{jazyk : } \underbrace{(\text{jazyk} \rightarrow) \text{ téma}}_{\text{text}}$$

ný jazykozpyt, Praha 1943, r. 367 n.; tenže, *Řeč a sloh*, Čtení o jazyce a poesii, Praha 1942, s. 97 n.; J. Mistrík, *Niektoré otázky jazyka slovenskej súčasnej prózy*, Jazykovedné štúdie 7 (1963), r. 168 n.; tenže, *K Jašíkovmu románu Námestie svätej Alžbety*, Štylistické rozboru umeleckých textov, SPN, Bratislava 1964, s. 64 n.

² Porov. Bečka, *Úvod do české štylistiky*, s. 301.

³ Termín *text* tu z dôvodov, ktoré nejdeme ďalej rozvádzať, používame v rozšírenom zmysle, vo význame *jazykový prejav*. Takýto úzus pri tomto termíne je v istých smeroch bádania dnes takmer bežný.

⁴ Podrobnejšie o tom pozri náš *Text a štýl* (K problematike literárnej komunikácie), Smena, Bratislava 1970, s. 13 n., ako aj chystanú publikáciu *Style: Structure and System* (v tlači).

⁵ Pozri tamtiež.

Text je v podstate totožný hlavne s témou. Jazyk je v ňom síce obligátnym komponentom, no jeho úloha je pritom len pomocná: je zdrojom a nositeľom témy, funguje ako jej signifiant.

V dôsledku toho potom sotva obстоjí rozlišovanie jazykovej (textovej) a tematickej kompozície textu.⁶ Odsek sa totiž dáva do súvislosti práve s tzv. jazykovou kompozíciou textu. V texte je v skutočnosti len jedna kompozícia, je to kompozícia témy, čo je totožné so štruktúrou témy. To, v akej miere sa členitosť témy odráža alebo neodráža na jazykovej rovine, nemôže byť dôvodom pre rozoznávanie osobitnej jazykovej kompozície. Čoho by sa táto kompozícia týkala? Aj v tzv. jazykovej kompozícii ide vždy o tému a jej členitosť.

Otázka odseku, to je otázka členitosti témy. Je to všeobecná záležitosť výstavby textu na jeho najnižšej úrovni. Ešte predtým, než by sa teda o problematike odseku uvažovalo v reláciách umeleckého štýlu a než by sme ju skúmali v rovine štýlu vôbec, treba objasniť jej podstatu na úrovni textu, v teórii textu. Štylistickou záležitosťou sa stáva odsek až vtedy, keď začíname rozmyšľať o tom, v akej miere sa hĺbka medziodsekových predelov, rozsah odsekov a striedanie tohto rozsahu stáva prostriedkom na funkčnú diferenciáciu jednotlivých textov alebo celých skupín textov.

Toto predbežné skúmanie odseku na úrovni textu nepokladáme za potrebné len kvôli nejakej filisterskej úplnosti. Funkcia odseku v umeleckom štýle a v kultúrnych štýloch vôbec musí sa o niečo opierať, musí vychádzať z nejakých všeobecnejších funkčných predpokladov, ktoré by poskytli platformu na jej vysvetlenie.

Ide v prvom rade o sám pojem členitosti textu alebo témy, čo je v zmysle, ako sme objasnili vzťah textu a témy, jedno a to isté.

Členitosť textu nie je nejaký prvotný jav, o ktorom by bolo možné uvažovať celkom osve. Text ešte predtým, než sa stáva členitým, musí byť najprv súvislým fenoménom. Text musí byť najprv súvislý, koherentný a až potom môže byť členitý, pričom jeho členitosť nikdy nemôže dosiahnuť taký stupeň, aby sa narušila primárna vlastnosť, na pozadí ktorej sa členitosť utvára, súvislosť textu.^{6a} V opačnom prípade by sa text rozpadol na dva a viac textov.

⁶ Pozri napr. u K. Hausenblasa, *Základní okruhy stylistické problematiky*, Čs. přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii, Praha 1963, s. 291 n.; ďalej i J. Mistrík, *Slovenská stylistika*, SPN, Bratislava 1965, s. 271 n.; v svojej *Stylistike slovenského jazyka* (350) nahradil Mistrík túto dichotómiu inou: vonkajšia (jazyková) kompozícia — vnútorná (obsahová) kompozícia.

^{6a} Porov. Padučevu (c. p., 285 n.), ktorá odvodzuje povahu textu naopak zo súvislosti viest odseku na základe spoločných sémantických príznakov. Možno s tým súhlasiť, no pre rozhraničenie dvoch odsekov je rozhodujúci pokles tejto súvislosti, čiže predel. A práve v ňom spočíva podstata odseku.

Členitosť je teda istou negáciou súvislosti, ale v rámci tejto súvislosti. Celú problematiku možno uvažovať ako dva póly jednej a tej istej vlastnosti textu, totiž jeho súvislosti, a to ako jej oslabovanie a zosilňovanie:

$$\begin{array}{c} - \text{ súvislosť } + \\ \longleftrightarrow \\ (\text{členitosť}) \end{array}$$

Pojem súvislosti, to nie je nejaká logická kategória.⁷ Je to semiologická kategória, a to kategória textu. Členitosť je jej subkategóriou, je to záporný pól súvislosti. V paradigmatickom poriadku sú obidva póly opozičnými členmi tejto kategórie. V syntagmatickom poriadku platí pravidlo, že v rámci súvislosti, chápanej pregnantne v pozitívnom zmysle ako kategória *maior*, sa môže konkurenčne uplatňovať členitosť ako relatívne oslabenie súvislosti, ako kategória *minor*, a to s tým obmedzením, že súvislosť pritom nesmie poklesnúť „na nulu“.

Ako taká, ako semiologická kategória je odsek bilaterálnym fenoménom,⁸ má svoje *signifiant* a *signifié*, „formu“ indikácie a funkciu. Sám názov odsek mieri skôr na *signifiant*,⁹ hoci odsek sa myslí nielen v grafickom zmysle (teda ako *signifiant*), ale aj ako odsek témy (teda vzhľadom na svoju funkciu, t. j. ako *signifié*). Ide tu o homológiu, o „ikonický“ vzťah medzi *signifié* a *signifiant*,¹⁰ a to v takom zmysle, že grafická členitosť textu je izomorfným zobrazením členitosti témy, pravda, členitosti nie v celom jej rozsahu, ale len v mikrokompozičnej oblasti.¹¹

V súvislosti s funkciou odseku vo výstavbe textu sa vynára celkom elementárna otázka: Načo je potrebná členitosť textu, a teda členitosť témy? Otázku možno zodpovedať na troch úrovniach.

Členenie textu a s ním členenie témy je zobrazením členitosti samej reality, ktorá tvorí tzv. *referendum*, ontologický pendant textu. Členenie textu je tu jednou z ikonických operácií, ktoré sa uskutočňujú pri zobrazovaní istého úseku reality v texte. Modelom týchto operácií sú výrazové kategórie ikonického bloku v našej koncepcii štýlu,¹² najmä tzv. vnútorná línia tohto bloku: ikonickosť — textovosť — súvislosť — šírka — úplnosť — autosémickosť (— určitosť) — vecnosť — detailnosť.

⁷ Porov. v tejto súvislosti uvažovanie J. V. Bečku (*Úvod do české stylistiky*, s. 301 n.; ako aj v druhej c. p.), ktorý hovorí o myšlienkovom členení, o myšlienkových liniách, o myšlienkových fliáciách ap.

⁸ Mistrík, *Kompozícia jazykového prejavu*, s. 31.

⁹ Mistrík, *tamtiež*.

¹⁰ V zmysle, ako sa to interpretuje v kapitole *Hľadání podstaty jazyka* v zb. 12 esejů o jazyce, Mladá fronta, Praha 1970, s. 29 n.

¹¹ Pojem *mikrokompozícia* a *makrokompozícia* používa Mistrík, *Stylistika slovenského jazyka*, s. 351 n., 361 n.

¹² Pozri *Text a štýl*, s. 80.

Druhá úroveň členitosti je úroveň apercepcie. Človek nemusí rešpektovať členitosť reality, ale apereipuje ju len výberove, podľa potreby, teda „štylizuje“ ju. V mene princípu asymetrie obsahu a formy sa tvrdí, že apercepciou môžeme vytvárať členitosť, aj keď jej nezodpovedá členitosť reality. Ide tu o to, že nad pôvodnou, objektívnou členitosťou sa navrstvuje subjektívne členenie. Táto divergencia objektívnej (ontologickej) a subjektívnej (apercepčnej) členitosti však nikdy nemôže viesť k popretiu ich primárnej zhody. Touto apercepčnou členitosťou sa môžu proti ikonickému štatútu textu realizovať niektoré operatívne momenty, napr. naliehavosť výrazu, hlavne však kategórie zo subjektívneho výrazového bloku (expresívnosť výrazu, pátos, iracionálnosť výrazu ap.).

Tretia úroveň, v ktorej sa členitosť uplatňuje, je komunikačná rovina. Členenie textu uľahčuje jeho príjem, jeho percepciu. Súvisí to s „únavou“ pozornosti percipienta. Táto pozornosť nie je stála, nepretržitá, ale osciluje vo viac alebo menej pravidelných „kvantách“. Odsek je miesto, kde sa pozornosť na okamih „vypína“, aby si „oddýchla“ a pripravila sa na nový akt percepcie. Keď je odsek dlhý, pozornosť poklesne ešte pred pauzou a na dokončenie odseku sa musí „neplánovane“ napnúť, čo pri opakovaní môže viesť k jej celkovému ochabnutiu. Preto sa dlhé odseky alebo nečlenené strany pociťujú ako „ťažké“ a naopak krátke odseky ako „ľahké“. V podstate tu ide o výrazovú kategóriu, ktorú voláme vo výrazovej sústave prístupnosťou výrazu. Zreteľnosť, ktorú odsekové členenie prejavu napomáha, je len istým aspektom prístupnosti. Nadmerné odseky znižujú zreteľnosť, a tým i prístupnosť prejavu, kratšie odseky ju naopak zvyšujú.

Komunikačne funkčné odseky by mali byť podľa všetkého rovnaké, aby rytmus vypínania a zapínania pozornosti bol pravidelný, bez zbytočnej straty energie. Prípadne by mal byť odstupňovaný podľa tematickej náročnosti odsekov. V skutočnosti komunikačný zreteľ odseku nie je prvoradý. Pri voľbe odseku pre komunikačné ciele vždy musíme rešpektovať najprv tematickú, t. j. ontologicko-apercepčnú členitosť. Akokoľvek fungujú odseky komunikačne, vždy sú fundované predovšetkým ikonicky, vzhľadom na tematické súvislosti a predely.

Odsekové členenie sa teda viaže funkčne hlavne na tému. Je s ňou bytostne spojené. Preto neplatí, že by to bola len nejaká vonkajšia, jazyková záležitosť. Potvrdzuje sa to i tým, že odseková členenosť textu sa nemanifestuje len graficky, odsadzovaním riadkov, ale aj vnútornou, sémantickou nadväznosťou viet, ktorú voláme dnes komunikačnou perspektívou viet a ich kontextovým nadväzovaním.¹³ Ide tu o známy jav, že nezdôraznenou časťou, tzv. východis-

¹³ Je to pôvodne koncepcia aktuálneho členenia vetného, ktorej autorom je V. Mathesius. Táto koncepcia zahrnovala dvoje: jednak vnútornú, dôrazovú členitosť vety ako syntaktickú záležitosť, a jednak nadväznosť vety v súvislosti s týmto členením

kom výpovede (explicitným alebo implicitným, zamlčaným) nadväzuje veta na predchádzajúci kontext. Ak sa nadväzuje bezprostredne na predchádzajúcu vetu, je súvislosť najvyššia. Čím je veta, na ktorú sa nadväzuje, ďalej od danej vety, tým je táto súvislosť slabšia, a tým rastie — relatívne, vzhľadom na celkový stupeň tesnosti viet v danom kontexte — nesúvislosť. Istý stupeň tohto oslabenia sa chápe ako tzv. medziodsekový predel.¹⁴ Jeho realizácia závisí od relatívneho rozdielu medzi hĺbkou tohto predelu a priemernou hĺbkou predelov medzi ostatnými vetami príslušného kontextu.

Tento medziodsekový predel je vlastným, vnútorným ukazovateľom tematického členenia textu. Grafický odsek (ako signál medziodsekovej pauzy) je len jeho optickým exponentom. Pravda, medzi vlastným, tematickým predelom a grafickým predelom môže dôjsť k nezhode, ktorá sa využíva na rozličné výrazové efekty. Tematické členenie ustúpi v takomto prípade do pozadia a prvorado sa uplatňujú rozličné, spravidla subjektívne zretele.

Keď vzdialenosť vety, na ktorú nadväzuje daná veta, nazveme sémantickou dištanciou d [$S_i - S_{i-k}$] a $\bar{d}_m$ je priemernou dištanciou viet istej časti textu alebo celého textu, potom pri dištancii $\bar{d}_{m+n}$ (pričom $n = 1, 2 \dots$) sa môže alebo i musí realizovať tematický predel ako grafický odsek. Namiesto priemernej sémantickej dištancie viet kontextu alebo celého textu môžeme brať do úvahy priemerné dištancie viet v rámci susediacich odsekov. Medziodsekový predel sa potom vyznačuje vždy väčšou dištanciou, ako sú priemerné dištancie viet oboch susedných odsekov. Tým je definovaný odsek celkom exaktne. Pritom stačí brať do úvahy iba čelnú vetu odseku (termín pozri u Mistrika: *Čelná hranica odseku, Kompozícia jazykového prejavu*, 33). Zadná hranica je totiž totožná s čelnou hranicou nasledujúceho odseku. Potom jednoducho platí, že medziodsekový predel sa vyznačuje vždy väčšou sémantickou dištanciou ako priemery medzivetných predelov v oboch príslušných odsekoch.

Pravda, to je ideálny stav. Medzivetná sémantická situácia totiž nie je vždy priehľadná. Sémantické dištancie sa potom nedajú stanoviť v každom prípade takto kvantitatívne, a to preto, že sa nedá vždy presne určiť, na ktorú vetu predchádzajúceho kontextu tá alebo oná veta nadväzuje. Niekedy sa medziodsekový predel realizuje aj pri bezprostrednej nadväznosti čelnej vety odseku s poslednou vetou predchádzajúceho odseku, pričom sémantická dištancia spočíva v rozdielnom stupni detailnosti, v časovej a priestorovej dištancii vetnej tematiky, v zápore, v modálnom „zlome“ ap.:

na predchádzajúci kontext. A to je záležitosť teórie textu. V tejto funkcii pregnantne interpretoval aktuálne členenie vetné J. Horecký (*Poriadok slov v odbornom štýle*, Naša veda 5, 1958, s. 173 n.; *Stavba vety v odbornom štýle*, tamtiež 4, 1957, s. 495 n.).

¹⁴ Mistrik (*Kompozícia jazykového prejavu*, s. 33 n.) špecifikuje medziodsekový predel hlavne tzv. glutináciou prvej vety odseku (t. j. členom, ktorý sa stavia na čelo tejto vety). Hĺbka medziodsekového predelu, ako ani vlastná motivácia tohto predelu sa však len glutináciou vysvetliť nedá.

... Netisne sa k vozu, ani neplače, hľadí za ním v nemom bóli, len jej oči vravia: „Lúbim ťa, i budem ťa lúbiť.“

Tri roky ťažkej vojenčiny minuli. Ondrej vrátil sa šťastný do svojej dediny. Otca už na svete nebolo. Ešte do hŕôd slávila sa u Kutráňov svadba a Ondrej po troch rokoch odriekania tým živšie sa tešil svojej domácnosti, posvätenej láskou.

Bol by sa tešil dodnes, keby dedinu nebol navštívil čierny hosť. Ako každý hosť, tak i tento usalašil sa do najmilšieho domu v celej dedine, do Kutráňov. Snáď sa mu švárna, hodná nevesta popáčila, odvliekol ju so sebou. Dost sa mu ona bránila, dost sa Ondrej naplakal: prvou obeťou horúčky, prinesenej z Pešti, stala sa Ondrejova mladá žena.

Tri roky pokoroval za ňou a bol by pokoroval do dneska, keby nebol musel svojmu domu dať súcú gazdinú. Vyhliadol si tichú, starú vdovu. Čo v nej hľadal, to i našiel. Keby bol hľadal viac, bol by našiel viac. No jeho srdce zostalo zamknuté, zámku od neho s prvou hrudou hodil za svojou prvou do hrobu.

Tichá vdova, skľúčená vekom, zomrela. Ondrej zostal druhý raz vdovcom. Urobila ho dedičom i svojho veľmi krásneho majetku.

Bol by snáď do dneska zostal vdovcom, ale ľudia nedali pokoja ...

(M. Kukučín, *Tiene i svetlo*, *Tiene i svetlo*, HK, Bratislava 1953, s. 29.)

Je tu päť medziodsekových predelov. Prvý a tretí je daný predovšetkým časovou dištanciou, druhý záporom (prestal sa tešiť, lebo ...), štvrtý a piaty sa zakladajú v podstate tiež na časovej dištancii, hoci sú tu aj iné tematické predely.

Bolo by zaujímavé sledovať túto problematiku detailne, no výklad odseku z hľadiska problematiky textu mal byť pre nás len východiskom pre traktovanie odseku v štylistických reláciách.

Tieto relácie sa objavujú vždy vtedy, keď odsekové členenie, ako sme už spomenuli, stáva sa prostriedkom funkčnej diferenciacie textov.

II

Odsekové členenie textu vystupuje ako diferencujúci činiteľ, t. j. ako činiteľ štylisticky relevantný v prvom rade na úrovni protikladu medzi hovorovým štýlom a tzv. kultúrnymi štýlmi (umelecký, vedecký, rokovací, publicistický, rečnícky, esejistický, náboženský). Pre tento protiklad je charakteristická výrazová opozícia operatívnej a ikonickosti. Kultúrne štýly sú v podstate ikonické, t. j. budujú na pregnantnom využívaní zobrazovacích schopností jazyka a témy. Pravda, rokovací a publicistický štýl sú vzhľadom na túto opozíciu ambivalentné, reflektujú vedľa ikonickosti v rovnakej miere i na operatívny aspekt. Treba pritom povedať, že povaha opozície nedovoľuje

rovnovážne sklbenie obidvoch opozičných kategórií, a tak tu dochádza k diferenciácii na operatívny a ikonický variant v obidvoch skupinách štýlov (operatívne a ikonické žánre sú jasne diferencované najmä v rokovacom štýle).

Odsekového členenia sa celá vec dotýka v tom zmysle, že ikonickosť zásadne implikuje súvislosť výrazu, kým pre operatívnosť nie je otázka súvislého výrazu rozhodujúca. Hovorový štýl vo svojom základnom, operatívnom variante, t. j. v bežnom dialógu nepredpokladá prísne sledovanie jednej témy.¹⁵ Je to pochopiteľné. V bežnom rozhovore ide o to, vymeniť si navzájom všetky informácie o rozličných známych osobách, o udalostiach rozličnej časovej, lokálnej a vecnej proveniencie, pričom otázka tematického zladenia a zjednotenia neprichádza — hlavne pre časovú tieseň — do úvahy. Medzi replikami dialógu, ako aj v rámci jednej repliky bývajú preto tematické hiáty pravidlom.

Treba si medziiným uvedomiť aj to, že odsekové členenie predpokladá istú šírku výrazu a o tej možno sotva v dialógu hovoriť. Pravda, to závisí od okolností, čo v ňom chápeme ako text. Ak chápeme celý dialóg ako ucelenú jednotku, môžeme jeho „roztrhnutosť“ na repliky prijímať ako členitosť textu svojho druhu. Je to však trochu iná členitosť, ako ju bežne chápeme. Dialogický „text“ sa realizuje v kontextoch jednotlivých komunikujúcich účastníkov, pričom sa tieto kontexty rozvíjajú postupne, v striedavej interakcii s kontextmi spolubesedníkov. Repliky nie sú nič iné ako úryvky týchto kontextov. Čiastočná tematická identita a súvislosť replík — o hiatoch sme už hovorili — nemôže zakryť skutočnosť, že repliky, reprezentujúce kontexty jednotlivých komunikantov, bývajú navzájom v príkrych modálnych protikladoch. Sú to síce akési odseky, ale predely medzi nimi sú principiálne hlbšie ako v normálnych odsekoch. Je to jav inej povahy.

V každom prípade však ide v hovorovom štýle o pravidelné narúšanie koherencie textu a toto narúšanie môžeme bez ohľadu na to, ako sa dívame na jeho výsledky, prijímať ako diferencujúci, t. j. ako stylisticky relevantný činiteľ.

Za odseky vo vlastnom zmysle chceme teda pokladať hlavne relatívne plytké odseky v ikonických textoch, ktoré netrhajú podstatnejšie prevládajúcu koherenciu týchto textov.¹⁶ Pretože ikonickosť výrazu sa môže naplno rozvinúť hlavne v grafickej realizácii („textovosť“ výrazu je prvá výrazová kategória

¹⁵ Tu by sme oponovali Mistríkovmu tvrdeniu (*Kompozícia jazykového prejavu*, s. 37), že „repliky v dialógu nie sú natoľko samostatné ako odseky v monológu“. V istých prípadoch nemusia byť, no majú zase väčšiu vôľu v tomto ohľade ako odsekové členenie v monológu.

¹⁶ Fakt dialógu epických postáv v epickom texte neprotirečí tomuto tvrdeniu. Priama reč postáv v ikonickom texte epiky nie je tam primárnym javom. Je to transpozícia operatívneho textu do ikonického textu, čiže tzv. ikonizácia hovorového štýlu. Hovorový štýl sa dostáva do umeleckého textu nie preto, aby bol hovorovým štýlom (t. j. aby sa ním operatívne vybavovali isté záležitosti súkromného styku), ale aby bol obrazom

hneď za ikonickosťou výrazu), je fakt odseku asociovaný hlavne s grafikou textu. Otázku, či pritom v čitateľskej konkretizácii prichádza do úvahy aj príslušná intonačná realizácia, nechávame tu stranou.

Odsek má v ikonických textoch rozličné druhotné funkcie, ktoré sú viac alebo menej spoločné pre všetky kultúrne štýly (zdôrazňovanie, vypointovanie, formalizácia hĺbky medziúsekových predelov medzititulkami, číslovaním ap.¹⁷). Tieto problémy nás však tu bezprostredne nezaujímajú. V tejto štúdii si chceme povšimnúť niektoré estetické funkcie odseku v umeleckej próze. Doterajší výklad chce byť len teoretickou prípravou na toto skúmanie.

III

Pozorovanie začneme na dĺžke odseku. Predovšetkým by nás mala zaujímať priemerná dĺžka odseku. Samozrejme, prichádzali by tu do úvahy priemery na rozličných stupňoch všeobecnosti: celojazykový priemer, priemer v umeleckej próze, priemer v románe, v drobných útvaroch, priemer prózy istého smeru, istého autora, istého textu. Tieto otázky, aj keď zaiste hodné pozornosti, tu obídeme. Chceme ísť cestou empirického skúmania, viac-menej intuitívneho rázu, ktoré by nám malo otvoriť cestu k interpretácii niektorých špecifických funkcií odseku.

Kladíme si triviálnu otázku: Aký dlhý musí byť odsek, aby bol „skutočným“, „plným“ odsekom? A prečo musí odsek mať takú a takú dĺžku, aby ním bol v uvedenom zmysle?

Budeme pozorovať niekoľko príkladov:

1. Slnce zapadalo, keď do Bežanovie dvora vošiel Ondráš, husár. Nevidel tam nikoho, len ku humnu bral sa zväč, ktorý už úplne dobral. Bojoval údatno, ale darmo je — dobojoval. Boja neschopný ide si akiste vydýchnuť, dakam do sena — na slamu. V ústach jeho ohorok cigary — hm, musí žiť po pansky, keď je na veselí.

(M. Kukučín, *Neprebudný*, Tíne i svetlo, 93)

2. Ondráš mal na ceste roboty, kým zohnal sem a tam rozlezenú čriedu.

(Tamtiež, 61)

3. No ani Zuzka nehľadá už tak na mladého zaťa. Oči sa nejagajú jako brilanty — zatiahli sa ako zrkadlo, dotknuté horúcim dychom. Akási starosť, úzkosť zakalila ich. Často šibne okom medzi divákov a zakaždým akoby ju niečo bodlo. Úzko jej je tu, v tejto izbe, nezdravo: vzduch akýsi ťažký,

hovorového štýlu. Priama reč postáv má teda nadstavbovú ikonickú funkciu. A tú má potom aj odsekové členenie replík.

¹⁷ Pozri k tejto otázke napr. štúdiu E. Nováka, *Štylistické poznámky k nadpisom v Gregorovej Mluvnici spisovné slovenštiny*, v zb. *Rodné zemi*, Brno 1958, s. 262 n.

i muzika nanič. Tancujúci pripadajú jej ako figúrky na drôtikoch: ach, všetko je tak hlúpe — sprosté!

(Tamtiež, 94)

4. Husár s chvatom kráča do pitvora, rozháňajúc rukami a nachýliac hlavu ešte nižšie než obyčajne. Neobzerá sa ani vpravo ani vľavo, len pitvorom kliesni si cestu do izby — rovno do izby. No nenie to tak snadná vec. Zavadil do žien, ktoré ho ihneď zastavili.

(Tamtiež, 93)

5. Ondráš si toho nevšímal. Uprel oči na nevestu a sledoval každý jej krok. Pod povalou svietila malá lampa, jej šimravé svetlo rozlievalo sa len úzkym pruhom. Ondráš stál už v polotme. No videl všetko: ako jeho Zuzka tancuje s mládencom a najmä s ním — i ako usmieva sa mu! Na jej líci ani najmenšieho tieňa pokánia alebo ľútosti. Všetku úzkosť zotrela veselá nálada a muzika. Zas je veselá — šťastná. Hľa, mladý zať pošepol jej čosi a ona ako mu prisviedča — aký to pohľad hodila naň. Dôverný, plný lásky, nehy a túžby — nemožno, ona musí ho milovať. Ondrášovi to primoc. Jeho ústa uťahovali sa rozčúlením, bôľom.

(Tamtiež, 98)

6. No nemohla sa už hnevať naň: veď on ničomu nie vina, ale tie. Už dávno vrelo v nej — dnes prekypovalo. Bola by šla do Bežanov rovno a vyzrubila im pravdu — ale nechcelo sa jej. Do svadobného domu stranní ľudia neradi chodia. Ale stará Bežanka má prísť dnes s radostníkom i ostrila si jazyk na ňu. Mienila jej dôkladne rozložiť, ako hriešne si zahráva s ľahkoverným, nedospelým husárom.

(Tamtiež, 81)

7. No v izbe dupot, výskot: pre husára nezabolela nikoho hlava. Ba iba teraz začína sa to pravé veselie. Pitvor aj izba plná divákov a pod každým oblokom kopa. Každý s tak živým interesom díva sa, akoby ešte nikdy nebol videl ani svadby, ani tanca. Hej videl, videl — koľko ráz! Ale vždy sa to zide. Tí starí rozpomínajú sa na mladé časy, na svoju svadbu — tí mladí dumajú, kedy pripútajú aj oni takto všeobecnú pozornosť na seba.

(Tamtiež, 99)

Rozsah odsekov sa dá určiť počtom slov, počtom viet (jednoduchých i súvetí) alebo celkom mechanicky počtom riadkov. Rozsah odsekov v riadkoch nemožno podceňovať. Čitateľ hodnotí tento rozsah neustále aj opticky. No je tu potrebná aj vnútorná miera obsahu, ktorou sú podľa nás nie slová, ale vety. No nie vety tak, že sa súvetie kladie na úroveň jednoduchej vety alebo že sa vo vete neprihliada na kondenzačné konštrukcie (neurčitkové, prechodníkové, prífästné a nominalizačné). Treba tu vychádzať z toho, že každá veta pred-

stavuje fakt a že aj za kondenzačnou konštrukciou sa skrýva fakt. Pravda, aby sme zadostučinili skutočnosti, že kondenzáciou sa predsa len váha vyjadreného faktu redukuje, treba pri kvantitatívnom ohodnotení vety a kondenzačnej konštrukcie rátať s proporciou 1—0,5. Polovičnú hodnotu treba pripísať i holým jednočlenným vetám, ako aj rozličným apozičným konštrukciám. Podľa týchto kritérií možno rozsah citovaných úsekov udať takto:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
$\frac{6}{13}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{8}{12,5}$	$\frac{5}{7,5}$	$\frac{12}{19,5}$	$\frac{8}{12}$	$\frac{9}{13}$

Horné číslo označuje počet riadkov (pol riadka sa zaokrúhľuje na celý, kratšia časť sa nepočíta), číslo v menovateli počet viet — faktov. Tieto zlomky netreba chápať matematicky — a zjednodušovať ich na celé čísla, ako by sa to núkalo — ale ako dva komplementárne údaje, ktoré hovoria za seba.¹⁸

Otázka znie, ktorému z odsekov priznáme váhu plného odseku a na základe akého kritéria.

Zvolili sme si celkom intuitívne kritérium, že totiž rozsah odseku a hĺbka obsahovej analýzy a zaokrúhlenosti v ňom by mali byť také, aby nám dovolili „spočinúť“ v odseku, „pobudnúť“ v ňom, aby nás nenútili hneď prejsť na ďalší odsek. Priznávame otvorene, toto kritérium je subjektívne. Napriek tomu však neechceme opustiť empirickú rovinu skúmania a zveriť sa objektívite prímerov, ktorá neráta s našou čitateľskou skúsenosťou. Ako sa domnievame, naše intuitívne kritérium možno uviesť do súvislosti s kvantovaním pozornosti. Ako plný pociťujeme subjektívne ten odsek, ktorý dovolí vyčerpať krátkodobý akt našej pozornosti. Ak sa odsek končí skôr, než sa táto krátkodobá dávka pozornosti vyčerpá, pociťujeme nutkanie hneď bez prestávky prejsť na ďalší odsek. Takto možno vysvetliť fakt, ktorý je v štylistike známy ako dynamika odsekov. Tieto fakty by sa mohli psychologicky experimentálne dobre verifikovať.

Ako plný podľa uvedeného intuitívneho kritéria pociťujeme odsek 5 a 7. Odseky 3 a 6 sú blízko k tejto hranici. Odseky 1, 2 a 4 sú jednoznačne neplné, ľahké a nútia k „pohybu“. Čiže odsekový priemer kukučínovského textu, resp. textu tejto poviedky by bol 8—10 riadkov textu takéhoto typu.

Odseky smerom hore a dolu od uvedeného prímeru tvoria dva osobitné spôsoby stavby textu. To, že rozsah odseku tu určujeme vzhľadom na takú

¹⁸ Pozri štatistické údaje o prímeroch niektorých próz u Mistrika (*Kompozícia jazykového prejavu*, s. 38). Priemerná dĺžka odsekov v troch knihách od rozličných autorov sa pohybuje podľa týchto údajov v hraniciach 1,8—5,4 viet. Pravda súvetia sa tu chápu ako rovnocenné jednoduchým vetám a na prívetné konštrukcie sa neprizerá.

psychologickú kategóriu, ako je pozornosť a jej dynamika, neznačí, že odstupujeme od zistenia, podľa ktorého je odsek odzrkadlením členitosti témy. Rozsah textu a témy je totiž v moci expedienta textu, od neho závisí, koľko z možného tematického materiálu v texte použije. Môže pritom vypúšťať i „pridávať“. Korešpondencia s členitosťou témy sa teda i pri menšom i pri väčšom rozsahu môže zachovávať. Našu prvotnú formuláciu treba však potom spresniť. Tematické členenie netreba chápať len ontologicky, ale aj gnozeologicky, t. j. nielen ako veci sú, ale aj ako ich aktuálne poznávame a chápeme.

Dlhšie odseky predstavujú text, v ktorom sa vytvárajú parciálne „centrá“, „obrazy“, „pásma“. Výstavba textu je tu viacstupňová. Celkový obraz vzniká z parciálnych úsekov.

Dlhšie odseky dovoľujú vnútorne rozvinúť príslušné úseky témy. Sú dobrým prostriedkom na analýzu a úvahu. Vnúterná reč a monológ gravitujú preto prirodzene k dlhším formám odseku. Tieto formy sú — aspoň primárne — symptómom epickej šírky a patria medzi charakteristické prostriedky veľkých prozaických druhov. Pri dlhších odsekoch je komunikačná dynamika akoby pomalšia, a to je symptómom epického a logického „pokoja“.

Chceme si tu povšimnúť príznakové a krajné prípady dlhých odsekov. Prichádzajú tu do úvahy jednak veľmi dlhé odseky, napríklad jedno až trojstránkové, a jednak bezodsekový, nečlenený text vôbec.

Slabšia členitosť textu alebo jeho nečlenenosť býva spravidla homologickým odrazom súvislého prúdu vnútorného monológu, prúdu vedomia, verbálneho automatizmu ap. Z hľadiska detenzívnej estetiky, v ktorej sa estetická hodnota interpretuje ako istá proporcia („miera“) tenzie a detenzie v tematickom alebo výlučne tvarovom pláne (verš,) má takáto stavba textu ako symptóm úplnej jednoty všetkého — subjektívneho i objektívneho, tenzívneho i detenzívneho, „dobrého i zlého“ — subjektívne detenzívnu hodnotu. Subjektívne preto, že apercepčná odseková stratégia je v takomto type textov v rozpore s ontologickou, referenčnou členitosťou témy, a to indukuje subjektívne až expresívne a iracionálne ladenie témy. Subjektivita je pritom „živená“ aj zo samej témy. Text potom nadobúda viac alebo menej lyrický charakter:

Sitár sa pokojne díval na dolný chotár, aj keď mu v očiach zavádzali kusy a kúsky zelených lúk pod Suchovcom, Drábovými nivami, Panskými dielmi a medzi Starými a Novými dúbravami. Bol by tam radšej videl hnedosivú zem, zoranú, pobránenú i zasiatu — a už aby ticho, jesenne čakala na ostré mrazy a biely sneh...

(A. Bednár, *Hromový zub*, Slov. spis., Bratislava 1964, s. 6 n.)

V tomto odseku, dlhom 113 riadkov (prepočítané na písmenkový rozsah kukučínovského riadku 125 riadkov) ide v jednote psychického prúdu dojmov daných v pohľade na chotár Dubovej a v spomienkach na doterajší život aj

o jednotu vecí, ľudí a dejov, o detenzívnu jednotu života, dediny a kolektivity (táto kolektivita sa manifestuje v štýle tohto Bednárovho románu frekventovaním plurálu a enumerácie).

Neprítomnosť odsekov v spomenutej ukážke treba ďalej uvádzať do súvislosti s nutkaním k šírke výrazu. Avizuje sa tým aj pokojnosť rozprávania. V tematických súvislostiach sa tým homologicky naznačuje šírka a pokojnosť roviny, šírka života a jeho jednota, vyrovnávajúca detenzívne všetky rozpory.

Takýchto odsekov je v *Hromovom zube* A. Bednára hodne a patria k význačným charakteristikám Bednárovho štýlu. Pravda, nie všetky majú tento hlbkový semiotický dosah. Niekde ide výlučne len o šírku rozprávania alebo len o jednotu prúdu vedomia.¹⁹

Oslabenie odsekového členenia textu znamená vcelku zníženie jeho organizácie, a tým aj jeho informatívnosti, a naopak zvýšenie entropie.²⁰ Na estetickom pláne však toto zníženie informácie nadobúda novú estetickú informatívnosť, a to na niekoľkých úrovniach. Najvyššie tu stojí detenzívne značenie nečleneného textu:

dovolenku trávievam v rodnej dedine obyčajne tam dorazím v nedeľu ráno a po obede sa vyberiem na obchôdzku do chotára cesta po ktorej chodievam beží z kopca a keby som po nej išiel povedzme trištvrte hodiny našiel by som sa v susednej dedine ktorá sa volá Zubné nestalo sa tak ani raz a ani sa skoro nestane pretože som nedokázal ani raz odolať kúzlam ktoré v sebe tají studnička na Lánovej lúke od dediny je vzdialená čosi vyše troch kilometrov po rozpálenej asfaltovej ceste potom treba preskočiť priekopu a pešúfkom po mláčnej tráve k studničke od ostatných studní v chotári sa táto líži tým že nie je vykopaná pri potoku ale na okraji veľkej mláky je v nej ladová voda a steny nemá vymurované z kamenia ale je vykresaná do dubového kmeňa klakol som si že si upijem ale bál som sa bol som rozhorúčený a z toho môže byť zápal pľúc...

(J. Paťarák, *Hektor dobrý pes*, Krok 1966, č. 3, s. 10 n.; je to začiatok textu, ktorý nemá ani odseky ani interpunkciu.)

V tomto texte ide aj o dezorganizáciu medzivetných predelov a primerane tomu o patrične zvýšenú entropiu. Práve tu sa ukazuje, že zníženie organizácie textu treba dávať do súvislosti s oslabením organizačnej aktivity vyšších psychických funkcií „organizátora“ textu, najmä syntetizujúcej aktivity. Semiologický zmysel tejto dezorganizácie treba hľadať znovu v jej detenzívnom účinku. Tu má detenzia ešte hlbší podtext ako v predehádzajúcom prí-

¹⁹ Pozri ostatné súvislosti štýlu tohto románu v štúdiu *Spoločenský aspekt v literárnom texte v literárnej komunikácii*. In: O interpretácii umeleckého textu 3, SPN, Bratislava 1972, s. 3 n.

²⁰ J. Klír—M. Valach, *Cybernetic Modelling*, Iliffe—SNTL, London—Prague 1967, s. 59.

pade. Za „mechanickým“ sledom slov, ktorý je ľahostajný voči medzivetným predelom, treba vidieť „zmierenie s dňom“, rezignáciu na zásah do diania, „vyrovnanosť“ s realitou.²¹

Ináč signalizovanie prúdu vedomia nečleneným textom je jednou z devíz poetiky modernej prózy.

Opačný postup je skracovanie odsekov:

Nie s veľkou láskou sa boli pobrali, viac len na prehováranie rodiny, a tak ani potom nemohli akosi, ani za pätnásť rokov, čo spolu boli, sebe zvyknúť. Anna, tak sa volala žena, aj by bola, ale Maco nemohol.

Predsa, ač povadiť sa povadili dosť často, predsa nebíjal ju, ani nevyháňal, no nebola to láska. Maco by radšej bol mal Čifu Muškovie, keby sa mu z hnevu nebola vydala.

Anna spočiatku túžila sa k Macovi, ale keď jeho ľad nemohla skutočne prelomiť, niesla svoju nošu tieho a pri práci zabudlo sa aj na lásku.

Navarila, oprala, čo muž kázal, urobila, nuž žili, ako najviac ľudí žije.

Prosila Boha o deti, ale keď ich jej nedával, musela sa zmieriť aj s tým nadelením. Ba si pomyslela, že im Boh iba hádam dobre praje, keď ich na deťoch nepožehnáva; ktovie, či by ich mal Maco rád, keď mu ona nebola milou a on i tak deti nespomínal, nežiadal.

Tak upadla do choroby, ktovie akej? Doktora si nežiadala a Maco nevolal. Liečili ju ženy, navštevujúce, tešiace a prinášajúce všelijaké korenie, kadidlá, odvary a masti, ale Anna len jednoducho slabla.

(J. G. Tajovský, *Mútoha*, I. sväzok diela, SVKL, Bratislava 1953, s. 50 n.)

Pri krátkych odsekoch sa téma nestihne „zaviazať“, zaokrúhľuje do relatívne samostatných celkov a realizuje sa v menších „dávkach“, záberoch. Ich sled je kaleidoskopický. Má sa nimi stručne podať prehľad, rekapitulácia dlhších časových úsekov a životných vzťahov. Takéto krátke odseky nie sú súčinnými prostriedkami na úvahu a analýzu. To ich spája bytostne so žánrami drobnejšej prózy. Aspoň primárne. V spomenutom prvom zväzku próz J. G. Tajovského, z ktorého sme úryvok citovali, by to bolo možno hocikde v texte ľahko dokázať:

Mladý Mlieč bol mocný, robotný ako koník. Povrávali ľudia, že to preto, že bol od rodu trochu nasprostastý a aj hluchý.

Prezvali ho teda dievky, ako do dediny prišiel a počínal ich, ako druhí paholci, naťahovať — Mliečnikom, už neviem, či preto, že bol krátky, široký, hrdla nič — ako by ho z pňa odťal.

Zjedнала ho mať, a kým tá a otec žili, stará gazdiná zaodievala Maca, dala mu vše na dohán, lebo sa už bol naučil, ako všetci chlapci, ešte na salaši

²¹ Pozri našu štúdiu *Rozpad inovačného kontrastu alebo bezhlavosť módy a ako ináč*, Krok 1966, č. 4, s. 7 n.

fajčiť, ale pár zlatých vše vyšlo materi Macovej, ačkoľvek brala zo synovej pláce na každé sviatky po zlatom, po dva.

Ale rodičia mu jedno za druhým pomreli, stará gazdiná tiež, a Macovi na piaty rok už nevyplatili, na šiesty ho nezjednali a Maco slúžil ďalej.

(Tajovský, *Maco Mlieč*, tamtiež, 131 n.)

Kratšie odseky v opozícii proti dlhším sú nositeľmi komunikačnej dynamiky. V závislosti od kontextu môžu zvyšovať dojem dejovej dynamiky:

Chlapci vbehli za ním do maštale. Pri každom volovi bolo ich päť. No tým ťažšie im šla robota. Čo jeden odpál — to druhí zakrútili. Boli bez rozumu. Statok vyviedli do dvora. „Do poľa ho vyhnúť — do poľa!“

Bežanka ako zbláznená behala po dvore kričiac: „Ratujte nás — ratujte!“

V zmätku zviazala periny do batoha a vzala ich na chrbát. Takto obťažovaná behala a kričala po dvore. Vybehla i na cestu a kričala:

„Horí — horí!“

Ozvalo sa z veže bitie zvona na poplach. Tieto zvuky smutne niesli sa dedinou, osvetlenou nešťastným domom.

Pred domom a vo dvore Bežanovie hemžilo sa ľuďmi. Čo zďalša, tí ostali u ohňa, susedia bežali domov vynášať. Čo je podpalač aj chytený, čo aj nepôjde ďalej oheň — ale pre bezpečnosť. To už taká obyčaj.

Niektorí doniesli sebou kanvy a vane, naplnené vodou. To priviedlo ľudí k rozumu.

(Kukučín, *Neprebudенý*, 102)

Aj keď v predposlednom odseku tohto úryvku nejde o dejovú pasáž, ale o opis a úvahu (porovnajme tu celkom pokojný autorský komentár: *To už taká obyčaj.*), krátke odseky naznačujú, pravda, v závislosti od celkového charakteru témy úryvku, pohyb, nepokoj, vzrušenie. Súčasne s dejovosťou sa skrátením odsekov podčiarkuje aj tenzivnosť situácie.

Priama reč postáv v epickej próze máva spravidla podobu kratších až veľmi krátkych odsekov. V tomto prípade máme tiež do činenia s výrazovým efektom dynamiky. Je to rečová dynamika, dynamika rečovej akcie. Aj tento účinok krátkych odsekov zahrnujeme pod kategóriu dejovosti, a súčasne — ak ide o tenzivnosť dialógu — aj pod kategóriu kontrastu:

Majdera pleskol bičom. Trstené bičisko sa zohlo, z konca krátkeho biča odletelo trošku prachu. „Kole!“

„Nekole!“

Majdera pozrel na Petra. „Veru kole!“

„To sa len tak hrá.“

„Ďakujem ja pekne za takú ihračku,“ povedal Majdera zadychčane Petrovi. „Kole — a hotovo!“

„A čo aj klobásy z neho budú klať?“

„No, dajú ho, pán Sitár?“

„Za to nie.“

(Bednár, tamtiež, 444; v rozhovore ide o predaj býčkov)

V kontexte s nedejovým obsahom majú krátke odseky iný diferencujúci účinok:

Kadlík pozrel do ružovej jabloňovej koruny.

O chvíľu začali na kostole zozvárať druhý raz. Jasné povetrie sa naplnilo zvonmi.

V jabloňových korunách poletovali sedmohlásky (v Dubovej ich dodnes volajú posmevákmi), drobné, zelenosivé, zdola žlté vtáčatá, a panské psíky, sivohnedé penice s bielym hrdielkom.

(Bednár, tamtiež, 424)

Náš prvotný predpoklad, že krátke odseky majú dynamizujúci ráz, tu musíme poopraviť. V citovanom úryvku pomáhajú naopak pri vytváraní statickej, pokojnej atmosféry. Čím je to dané, keď sme povedali, že pri skrátenom úseku nevyčerpaná pozornosť poháňa nás dopredu a „núti“ tému k pohybu?

Bolo by možno hľadať aj také vysvetlenie, že v danom úryvku máme hlbšie medziodsekové predely ako v predtým citovanom dejovom a dialogickom úryvku. Ak však čítame prvý, jednovetný odsek nášho citátu — *Kadlík pozrel do ružovej jabloňovej koruny*. —, statické „nutkanie“ sa dostaví ešte skôr, než prejdeme k druhému odseku a než zistíme hĺbku medziodsekového predelu. Statickosť vyviera zo samého motívu tohto odseku — opisný fakt s citovým prifarbením, motív kvitnutia stromov, epiteton *ružovej*. Tento motív nás nenúti k prechodu, naopak, žiada zotrvanie na sebe. Nevyčerpaná pozornosť sa „vybija“ simultánnym sledovaním motívu, jeho vyznievaním. Priestor na to musí dať medziodseková pauza. A tak paradoxne, aj keď je odsek veľmi krátky, vzniká dojem dlhého trvania. Krátky odsek nepôsobí homologicky svojou krátkosťou, ale faktom, že tvorí priestor pre daný motív, pre jeho zažitie, že ho osiňuje. Krátkosť odseku tu nie je príčinou, ale dôsledkom, dôsledkom potreby venovať pozornosť jednému motívu.

Simultánne vyznievanie faktu je v danom prípade protiepický prvok. Ide o lyrickú štylizáciu s detenčným účinkom.

Detenzia vyplýva okrem toho aj z rytmu motívov. Motív prvého odseku sa v rozšírenej variácii opakuje v treťom odseku. Máme tu motívickú sekvenciu $A - B - A'$. Tento účinok nevyplýva nijako z charakteru odsekov, no rytmus by tu bol bez vydelenia motívov do osobitných odsekov menej pregnantný.

S uvedeným vyznievaním motívu v krátkom odseku sa stretávame aj v epických partiách:

Marka odbehla do izby.

Emilovi sa zrazu začalo veľmi ťažko dýchať. Tvár sa mu nechcela vrátiť k Anne, k jej tvári, zahľadenej do zeme.

Anna sa vyrovnala v drieku, prehodila si hrubý čierny vrkoč z prs cez ľavé plece na chrbát a oprela sa o navešané šaty. Dívala sa na Emila, ako si pehá ruky do vreckov. Pozrela na matku, opretú o kredenc. Čo chce? Prečo ju vyhnala sem do kuchyne? Dívaj sa na neho, ukazovať sa mu? Oči jej zbehli Emilovi na tvrdú tvár. Trošku sa mu potila pod vlasmi, zúbkovite mu vrastali do čela. A s Rendekom sa bill! „Haha!“ Chudák!

Všetci na ňu pozreli.

Sitár sa usmial.

(Bednár, tamtiež, 453)

Odsekové členenie sa tu zrejme zhoduje s rozdelením úloh medzi jednotlivé postavy: Marka — Emil — Anna — všetci — Sitár. Variabilita veľkosti úsekov pridelených jednotlivým postavám súvisí s hierarchiou postáv v danom zábere, t. j. s mierou pozornosti, ktorá sa na ne sústreďuje. Vytvára sa reliéf obrazu, a teda to, čo voláme aktuálnosťou výrazu (to, čo je vysunuté do popredia, pôsobí bezprostrednejšie).

Nás však zaujíma hlavne prvý a dva posledné odseky, kde ide o spomenuté vyznievanie spojené s vytváraním pocitu statickosti, nehybnosti. Situácia, keď si domáci s návštevou mladého Emila, uchádzajúceho sa o Annu, nevedia rady, stáva sa trápnuou, bezvýhodiskovou, nehybnou. Niektoré motívy v jednotlivých odsekoch síce touto situáciou mierne hýbu, no svojou bezvýznamnosťou ju neriešia, naopak svojím „prázdny“ vyznievaním len podčiarkujú atmosféru. Nie je pritom bez významu ani protiklad medzi krátkymi okrajovými odsekmi a veľkým odsekom v prostriedku citovaného úryvku. Náhle skrátenie odseku má vždy expresívny účinok.

Na vyznievaní krátkych odsekov sa môže v pregnantných epických partiách zakladať aj silný tenzívny účinok:

Ale...

Mám halucinácie, alebo je to pravda?

Niektó zakričal moje meno.

Aj teraz.

— Matej... Maľko...

(J. Papp, *Čo sa plazíte, oblaky?* Kamenný anjeli, Slov. spisovateľ, Bratislava 1970, s. 24)

Čakanie, statickosť plná napätia je tu priamo homologickým pendantom odsekového členenia.

Veľku funkciu osiňocovania, ktorú pripisujeme krátkemu úseku, a funkciu zjednocovania, ktorú má naopak dlhý odsek, sú základné funkcie odseku. Všetky ostatné účinky odsekového členenia majú v nich svoje východisko. Obidve funkcie tvoria dva póly jednej a tej istej kategórie členitosti. Pri veľkej členitosti prevláda aspekt „osiňocovania“, pričom rastie aktuálnosť, bez-

prostrednosť zobrazeného, a tým aj organizovanosť a informatívnosť textu. Pri malej členitosti prevláda aspekt „zjednocovania“, pritom významnosť jednotlivých faktov klesá a naopak stúpa dôležitosť celku, za súčasného vzrastu entrópie a poklesu organizovanosti a informatívnosti textu.

Veľký odsek môže mať v súhre s témou detenzívny ráz, implikuje ďalej spravidla šírku výrazu a nedejovosť, homologicky aj šírku a pokojnosť zobrazenej reality. Malý odsek pôsobí pri náhlom objavení expresívne a v závislosti od témy pridáva vyjadreniu statický alebo dynamický ráz (kategória dejovosti), čo môže mať alebo detenzívny alebo tenzívny účinok (kategória kontrastu).

Veľký odsek dovoľuje analýzu, úvahu, detailnosť výrazu a pripúšťa vyššiu mieru pojmovosti ako kratší odsek. Sled kratších odsekov má zasa charakter kaleidoskopického záberu a vyznačuje sa proti dlhým odsekom naopak vyšším stupňom globálnosti a zážitkovosti.

Dlhý a krátky odsek ďalej môžu mať isté filiácie s protikladom veľkých a drobných epických žánrov.

Napokon má veľkosť odseku aj komunikačný (operatívny) aspekt. Dĺžka odseku vplýva na prístupnosť textu, sťažuje alebo uľahčuje jeho komunikačnosť.

Napokon striedaním dĺžky odsekov sa hlási aj vnútrotextová variabilita výrazu.

IV

Osobitne sa chceme dotknúť ešte tvarového aspektu odsekového členenia, ktorý má výsostne estetický dosah a ktorým odsekové členenie bytostne súvisí so strofickou výstavbou veršovanej reči.

Ha, ale ste zbledli, oblaky ...

Len keby som vládol. Keby som teraz vládol. Aspoň trochu sily. Celkom máličko by mi stačilo. Len toľko, aby som mohol streliť...

Streliť...

Streliť!

Do oblakov.

Krvavých, odporných, plaziacich sa oblakov.

Čo sa plazíte, oblaky?

(Papp, *Čo sa plazíte, oblaky? Čo sa plazíte, oblaky?*, 24 n.)

Z doteraz známych vlastností krátkych odsekov objavuje sa tu expresívnosť, statické vyznievanie, tenzívnosť. Navyše je tu ešte gradácia z opakovania a intonácie: ... *streliť* ... *Streliť* ... *Streliť!* Pozoruhodná je tu však nová vlastnosť, ktorú sme už stretli v lyrickom úryvku A. Bednára. Je to tvarovosť výrazu.

Fenoménu tvarovosti vzniká v jazyku vždy vtedy, keď zvukový korpus reči, jej fonácia sa netraktuje ako semiologický fakt, t. j. ako *signifiant*, ale ako materiálový objekt. Pri „normálnom“ používaní jazyka (a textu) zvuková — a grafická — línia reči je prostriedkom, cieľom je sémantická — a tematická — línia reči (*signifié*, signácia). Pri počutí slova vnímanie zvuku je pod prahom uvedomelej pozornosti, ktorá sa zameriava na obsah vyjadrenia.²²

Istými postupmi, ktoré vypracovala básnická prax, možno však dosiahnuť, že sa do zorného poľa pozornosti dostáva aj zvuková (grafická) stránka vyjadrenia alebo len ona. V koncepcii ruského formalizmu a československého štrukturalizmu sa tu hovorí o „zameraní na výraz“.²³ Prostriedkom na tento zvrät pozornosti pri apercpecii jazykového znaku býva spravidla nezvyčajné použitie jazykového prostriedku, jeho tzv. „deformácia.“ Treba pritom rozlišovať dva stupne zamerania na výraz. Na prvom stupni ide len o upozornenie na jazyk ako taký v jeho semiologickej úplnosti (predmetom ozvláštnenia môže byť pritom aj významová stránka jazykových prostriedkov). Druhým, silnejším stupňom je číre zameranie na zvukovú materiu jazyka, ako sa s tým stretávame pri rytme a vo veršovej výstavbe vôbec.

Na princípe „zamerania na výraz“ sa zakladá celá jedna koncepcia estetiky, ktorú voláme deviačnou estetikou. Táto estetika odvodzuje estetickú hodnotu z deviačného („deformujúceho“) postupu pri stavbe textu. Pritom sa ozvlášťňuje, aktualizuje istá zložka štruktúry komunikátu, a to buď len zložka jazyková, a v jej rámci len čisto zvuková zložka, prípadne aj zložka tematická. Domnievame sa, že táto estetika je funkčne dosť chudobná.

V detenzívnej estetike traktujeme aktualizáciu ako jednu z nevyhnutných zložiek estetickej stavby literárneho textu pod záhlavím kategórie variability. Popri tom však odlišujeme tzv. tvarovú zameranosť výrazu, pri ktorej ide o budovanie tenzívnej a najmä detenzívnej línie textu výlučne na tvarovej (materiálovej, zvukovej) základni. Sem patrí rytmická a veršová výstavba literárneho textu. Kým v epike sa kontrast tenzívnej a detenzívnej línie exponuje v téme, v lyrike k tomu pribúda aj kontrast čisto tvarovej tenzie a detenzie, tvarový kontrast.

V epike teda tvarovosť nie je jej charakteristickou vlastnosťou. Objavuje sa však zákonite vždy vtedy, keď sa tu dostávajú do súhry faktory, ktoré podmieňujú lyrický štatút literárneho textu. Vo viacerých pozorovaniach a úvahách²⁴ sa usilujeme ukázať, že základnou podmienkou lyrickej povahy

²² Porov. L. O. Reznikov, *Proti agnosticizmu v jazykovede*, Jazykovedný sborník SAVU IV, Bratislava 1950, s. 71 n.

²³ Viktor Erlich, *Russian Formalism, History — Doctrine*, Mouton, The Hague — Paris 1969, s. 183 a i.; ďalej J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I*, Svoboda, Praha 1948, s. 45, 80, 82.

²⁴ Pozri lit. cit. v pozn. 4, novšie aj našu interpretáciu lyriky v článku *Hodnota a komunikácia* (SP 87, 1971, č. 4, s. 40 n.).

textu je tzv. hatenie sujetu, t. j. prítomnosť prekážok adekvátneho rozvinutia sujetu, čo vedie k exponovaniu detenzie na subjektívnej (a tvarovej — tvarovosť je semiologický fenomén implikujúci výrazovú subjektivitu) úrovni.

V čom spočíva tvarovosť odsekov v citovanom Pappovom úryvku?

Ideálnu tvarovosť odseku predstavuje strofa. Pri strofickej výstavbe poézie ide o sled rovnako dlhých odsekov. Strofa je idealizovaný odsek. Sled strof hodnotíme ako rytmus. Detenzívnu funkciu tohto sledu interpretujeme na pozadí kontrastu tenzívnej a detenzívnej línie. Ako tenzívny prvok tu figuruje tematická rôznosť strof („rušivý“ prvok, „každá strofa je iná“), detenzívnym prvkom je rovnaký rozmer strof („všetky strofy sú rovnaké“). Vyrovnanosť strof predstavuje jednotiaci prvok tematickej rozmanitosti strof (aristotelovská „jednota rozmanitosti“, lotmanovská „ekvivalencia“).

V danom úryvku o takú ideálnu podobu odseku očividne nejde. Okrem toho by bolo možné uvažovať, či jednovetné odseky tu treba dávať do súvislosti so strofickým členením básne a či by nebolo vhodnejšie ísť na nižšiu úroveň a hľadať paralelnosť s veršami. Trváme však skôr na paralele so strofickou členitosťou. Podľa grafických konvencií prózy odsadenie riadku vždy hodnotíme ako odsek (v poézii mu zodpovedá strofa). Na podporu tohto tvrdenia možno uviesť fakt, že sa medzi viacerými jednovetnými úsekmi takejto prózy môže ľahko vyskytnúť aj dvojvetný a viacvetný odsek.

O výrazný tvarový efekt s lyrickým vyznením ide v citovanom úryvku hlavne v posledných piatich jednovetných odsekoch. Signálom tvarového zreteľa v texte je tu ako spravidla opakovanie: je tu trikrát slovo *strelil*, v posledných troch odsekoch máme epiforu *oblakov — oblakov — oblaky*. V širších súvislostiach posledný odsek *Čo sa plazíte, oblaky?* je opakovaním nadpisu poviedky. Ním a týmto záverečným refrénom je poviedka symetricky zarámcovaná. K týmto veľmi výrazným tvarovým symptómom sa pripája rovnako závažný index lyrického ladenia a tvarovej relevancie, a to prechod na metaforickú rovinu: *krvavých, odporných, plaziacich sa* (oblakov). Obraz plaziacich sa oblakov je vlastne zrkadlovým obrazom raneného, ktorý sa plazí po zemi.

Obidva tieto lyrické „klúče“ navodzujú tvarovú platnosť krátkych odsekov. Ich rytmus pociťujeme v protiklade proti silne tenzívnej situácii — bezmocnosť a opustenosť umierajúceho — ako detenzívny prvok.

V danom prípade ide o jednovetné odseky (resp. o odseky, v ktorých máme osamostatnené vetné členy). Vyvstáva otázka, aké veľké môžu byť odseky, variabilita ich dĺžky, aby sa mohli tvarovo konfrontovať ako rovnocenné.

Zajtra vyjde slnko, voda opadne a nebudeme sa báť. V raňajších lúčoch zhorí strach ako veľká klieť, v ktorej sme nemohli spievať. Nebo a zem budú bez hraníc a ľudia v nás budú vidieť znamenie, že konečne opadli vody. Oblečieš si sukňu, podobnú farbám motýľov, zavrieš dom na kľúč a na dverách necháš odkaz: Nečakajte ma, odišla som na slávnosť.

Stretneme udivených ľudí, budeme sa držať okolo pliec, aby videli, že chceme žiť spolu, odbočíme z cesty, aby videli, že chceme byť sami uprostred jesenných hôr (odsek pokračuje ešte 13 riadkami).

Pozri, kráčame hore Striebornou, moja písňala vyvolala dym z komína, z hĺbín hate tvoje výskanie a z hlbokého závozu klepot drevákov. Z močiara vyvolala handrovú loptu a bábku s veľkými očami, namaľovanými atramentovou ceruzkou. Prebudila kosatec, podobné spiacim vtákom, kosatec vyletujú na nebo a premieňajú sa na prvé hviezdy. Opierame sa o teplú lesu, víta nás zvonenie belasých sliviek, prvý senník a pod ústreším zádušný lelok.

Nespievaj, lelok, tak prekrásne a smutne. Nevyrasuj nás a nevystrihaj. Odchádzame do jesene, uchvátení harmóniou odchádzania. Našu cestu kropí listie a noc plná opojenia. Viediem si domov ženu, ženu s dievčenskou dušou a s čudnými ústami. Stúpa po mojom boku, tak ako káže srdce a zákon.

Kráčame vedľa seba, očami dosahujeme jasný obzor a za ním hmatáme sladký priestor, kde dymia tri obláčky, teplé a mäkké ako pena čerstvo nadojeného mlieka.

Vôkol mňa plynú strakaté hory, hmýria sa hrdzavé duby, popŕchajú žlté bresty, ale ja vidím lampu, priclonenú mihotavým tieňom, vidím čakajúce oči, podobné mojim očiam, a ústa podobné mojim ústam, dýchajúce na obločné sklo. Píšem ti naň: Oslavujem deň tvojho príchodu do môjho domu.

Tvoje telo je mojim tieňom a rozlúči nás iba zemská tma. Tvoje ústa sú mojim slovom, tvoja ruka je mojim darom, tvoje oko je mojou slzou, tvoja noc je mojim spánkom.

(A. Chudoba, *Kde pijú dúhy*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1962, s. 195 n.)

Z textu, ktorý je aj ináč presýtený lyrickosťou, sme vybrali tú časť, ktorá je pregnantne lyrická. Je tu sedem odsekov, ktorých veľkosť podľa riadkov je takáto: 7 — 17 — 9 — 6 — 3 — 6 — 3. Vo všetkých sú bohato zastúpené obidva zdroje lyrickosti: simultánny princíp, prejavujúci sa opakovaním slov, gramatických kategórií a vetných konštrukcií, a metaforizmus. Tvarové pôsobenie odsekov sa však dostavuje až v druhej časti úryvku, v sekvencii 6 — 3 — 6 — 3. Zhodou okolností tu pribúda aj symetrické striedanie dlhších a kratších odsekov, ktoré ešte zvyšuje tvarový účinok odsekového rytmu. No pre nás je rozhodujúci rozmer odseku, ktorý je už schopný niesť rytmus: je to 6 riadkov.

Zdá sa, že o tejto miere rozhoduje tzv. krátkodobá pamäť. Interval odseku nesmie presiahnuť kapacitu tejto pamäti, odsek nesmie byť taký veľký, aby sme už nemohli dobre odhadnúť jeho veľkosť a nemohli si ju podržať v pamäti na bezprostrednú konfrontáciu s nasledujúcim jedným-dvoma odsekmi.

Vieme, že pre poéziu je tento interval väčší: strofa môže mať i 10—12 veršov. Väčšia pravidelnosť strofy, vyplývajúca okrem iného aj zo symetrie veršov

(najmä z ich podvojnosti, potrojnosti a „poštvornosti“ vytváranej rýmom) umožňuje tu lepšie odhadnúť rozmer strofy.

Rozmer 6 riadkov sme zistili len pre daný úryvok a nemyslíme ho ako všeobecnú normu. Pozorujme ešte iný prípad, v ktorom dochádza medziiným aj k značnej variabilite rozmeru odsekov:

Pod ďalej a odpovedz dverám na privítanie. Moje ruky sa klaňajú tvojim rukám. Zvedavými prstami hľadám jazvu na tvojom predlaktí. Po nej ťa poznávam v skúpej tme. Poznávam ťa po ústach, horúcich od čakania, poznávam ťa po drieku, napnutom ako refaz studne, poznávam ťa po hrdle, hladkom ako javorové husle.

Po týchto znakov ťa budem poznať i potom, keď zemský prach zabudne podobu tvojej nohy.

Vstúp do komory a prines krčah s trnkovým vínom.

Vskutku: zhasím lampu, nech nič neruší našu samotu. Ach, aká je krásna tma. Svietime si vínom a ohňom z pece. Keď tma zhustne a víno zhasne, zobleč si odev. Hladiac do okna, chcem počuť jeho zmyselný šuchot. Vidím ťa, ako stojíš pred zrkadlom, odiata do ružového šepkania. Stoj tam vzpriamená a voľná, aby som ťa videl od nechtov nôh až po vrcholce vlasov. Prosím ťa, postoj tam nepohnuto, neutekaj mi spreď očí. Zastav kyvadlo hodín. Chcem prežívať minútu z večnosti. Chcem vnímať zelené iskrenie medzi mnou a tebou.

Povieš mi: Ach, nie tak prudko a drsno. Na plachte je veľa ostrouhlých hviezd a veľa slnka. Hľa, na povale sa mihajú dlane ohňa, červené ako viničové listy.

Nepripomínaj mi ozubené kolesá, nepripomínaj mi nápisy na hroboch, poučky a výstrahy.

Chcem byť s tebou spojený v jednu bytosť, hoci viem, že je to iba stará márna túžba, hoci viem, že tento ošial zmizne skôr, ako sa roztopia moje slová na obločnom skle.

Ráno ju bude niesť v pazúroch ako krotké zahrdúsené baranča. Privíta ma súd tých, čo celú noc bdeli, hladovali a umierali. A predsa vstanem s nádejou, vstanem ešte pred zhášaním hviezd a budem strichnuť, či nepočujem z hrdiel tráv a vtákov znamenie pokoja. Možno, že práve v toto ráno sa bude triasť veselé striebro v hrdlách kohútov a práve v toto ráno sa skončí to strašné dúfanie a nastane vek istoty.

Mrežový tieň oceľovej rampy alebo hroznej veže mi leží na duši. Dve zubaté oceľové kolesá ma drvia na prach a v obrovskom cyklotróne urýchlujú a rozbiľajú atóm môjho života. V bylinách antén dozrievajú surové jedy hnevu. Akási zlovestná jeseň rachotí v mračnách. Košatý dub atómového veku spúšťa na zem listie. Je olovené a šedé ako piesok zo zvetraného pomníka.

Nemám kam ísť, a predsa musím ísť.

Odchádzam k tebe, odchádzam do teba, prechádzam tvojimi ústami, tvojím hrdlom, tvojimi plecami, prechádzam cez priesmyk prs a strácam sa v končinách tvojho tela ...

(Chudoba, tamtiež, 197 n.)

Rozmer odsekov má v tomto úryvku značný rozptyl: 6 — 2 — 1 — 11 — 3 — 2 — 3 — 8 — 8 — 1 — 3. Treba povedať, že takýto rozptyl a rozptyl rozmeru v prozaickom odseku vôbec je pre lyrizovanú prózu skôr príznačný ako takmer pravidelný rozmer v predchádzajúcom citáte, ktorý treba pokladať viac-menej za náhodný.

I pri uvedenom rozptyle je však tvarový účinok odsekového členenia nášho úryvku nepochybný. Čím sa to vysvetlí?

Ešte než sa pokúsime zodpovedať túto otázku, treba pripomenúť, že hranica rozmeru odseku, po ktorú možno ešte vnímať jeho tvarovosť, bude sa približne zhodovať s intuitívne zisteným priemerom odseku 8—10 riadkov kukučínovského textu.

Príčiny rytmickej relevantnosti odsekov v danom texte treba hľadať pravdepodobne v ich silnej vnútornej tvarovej organizácii. Princíp opakovania, syntaktického paralelizmu, rámcovania odseku motivickými echami alebo protiechami a refrénmi prenikajú vnútornou štruktúrou odsekov skrz-naskrz. V presile tvarového nátlaku nielenže môžeme, ale musíme aj odseky prijímať v tvarovej perspektíve, aj keď veľmi tlmenej nepravidelnosťou rozmerového rozptylu. Rytmus odsekov vnímame ako nepravidelný, ale predsa len ako rytmus.

Silu tvarového a rytmického — a prirodzene aj lyrického — pôsobenia daného úryvku znásobujú v citovanom úryvku okrem iného medziliterárne alúzie na *Pieseň piesní*.

O tvarovom pôsobení odsekového členenia nerozhoduje teda sama pravidelnosť odsekového rozmeru, ani len niektoré činitele textu, ale celá štruktúra odseku, jej prevažujúca tvarová orientácia.

Z tohto hľadiska môžeme tvarové pôsobenie pripísať aj nepravidelným odsekom prvej časti predchádzajúceho Chudobovho úryvku. Intuícia tento predpoklad potvrdzuje.

V

Nekládli sme si v tejto štúdii za úlohu ustáliť vyčerpávajúco štylistické vlastnosti odseku. Mali sme na mysli najmä demonštrovať funkčný prístup k otázke a predovšetkým systémové a štruktúrne súvislosti odsekových funkcií a ich hierarchiu. Osobitne nám išlo o organické spojenie estetického pôsobenia

odsekového členenia s jeho „predestetickými“ funkčnými predpokladmi. Chceli sme tým poukázať najmä na jednotu štylistiky a na organickú celistvosť systému výrazových kategórií.

Im Aufsatz wird die Funktion des Absatzes auf der stilistischen Ebene erörtert, besonders im Rahmen des Kunststils. Der Autor geht von der ikonischen Funktion des Textes, und zwar von der Kategorie der Ausdruckskohärenz aus. Mittels des Absatzes wird die Gliederung des Themas exponiert, wobei diese Gliederung als der negative Pol der Kohärenzkategorie auftritt. Die Funktion des Absatzes wird dabei dreifach erklärt: als die homologische Abspiegelung der Themagliederung, als der Reflex der subjektiven Intentionen des Textexpedienten bei der Stilisation dieser Themagliederung und als das Mittel, das die Textperzeption erleichtert. Die erste und zweite Funktion ist grundlegend.

Der Absatz entsteht durch die Herstellung des Schnittes bei der kontextuellen Anknüpfung der Sätze. Er wird durch die Vergrößerung der semantischen Distanz des frontalen Satzes gegen den vorhergehenden Kontext mit Rücksicht auf die Durchmesser dieser Distanz in den anliegenden Absätzen gegeben.

Der Replikengliederung des dialogischen Textes, bei der der unechte Absatz entsteht, soll als echt der Absatz im graphischen Text gegenüber gestellt werden. Die Textkohärenz als die grundlegende Kategorie wird durch den echten Absatz nicht gestört, sondern nur differenziert. Durch den unechten Absatz — z. B. im Umgangsstil — wird die Textkohärenz oft verletzt.

Die Absatzlänge, sowie auch sein „idealer“ Umfang wird intuitiv auf dem Hintergrunde der „Quantierung“ der Aufmerksamkeit bei der Textperzeption gewertet. Als „voll“ wird der Absatz angesehen, der ein „Ausruhen“, ein Verweilen zuläßt und der nicht gleich zum „Weitergehen“ zwingt. Auf Grund der Konfrontation der verschiedenen Absätze im Kukučín's Text wird als „ideal“ ein mittlerer Absatz von 8—10 Zeilen Umfang angenommen, wobei auch die Zahl der Sätze-Fakten berücksichtigt wird. Die kürzeren Absätze sind „leichter“, dynamisch, die längeren „schwerer“, statisch.

Im weiteren werden die Funktionen des leichten und des schweren Absatzes in der Kunstprosa untersucht.

Im Bednár's Text gibt es lange Absätze (manchmal auch 100—130 Zeilen zählend), die als Anzeiger der Ausdrucksbreite, der epischen und „logischen“ „Ruhe“ gelten. Sie bedeuten semiotisch auch die Breite und Ruhe der geschilderten Ebene, sowie auch die Lebensruhe und Lebenseinheit, die detensiv alle Widersprüche ausgleicht.

Der lange Absatz gilt als die Verminderung der Textorganisation und dadurch auch als Erniedrigung seines Informationswertes. Durch die erwähnten semiotischen Bedeutungen der Breite, Ruhe und Einheit gewinnt er die Geltung der Detension, und zwar im Rahmen des tensiv-detensiven Textaufbaues, der die Unterlage der ästhetischen Wirkung des Textes bildet.

Im Text ohne Absätze und Interpunktion (Patařík) wird diese Funktion im Sinne der „Versöhnung“ mit dem Geschehen, der Resignation auf die Ingerenz in das Geschehen, der „Ausgleichung“ mit der Realität gesteigert.

Die kurzen Absätze dienen bei der globalen Themaentfaltung als die Träger der kaleidoskopischen Auftragung (Tajovský). Sie treten weiter als Exponent der Handlungs- und Gesprächsdynamik auf, wodurch die Tensivität der abgebildeten Tatsachen betont wird (Kukučín, Bednár). Durch die Isolierung der Fakten kann der kurze Absatz in Einstimmung mit dem Thema den Eindruck des statischen Atmosphäre, sowie der Atmosphäre der „Leerheit“, der Peinlichkeit usw. erwecken. Auch dadurch wird die Tensivität im Text erhöht.

Bei der geringen Gliederung des Textes überwiegt der Aspekt der Vereinigung, wobei die Wichtigkeit der einzelnen Fakten herabsinkt, die Bedeutung des Ganzen dagegen steigt.

Wichtig ist der Gestaltaspekt des Absatzes, der im Zusammenhange mit dem strophischen Aufbau des Gedichtes erwogen werden sollte. Dieser Aspekt setzt teils die Absatzumfangsausgleichung, teils die lyrische Motivation voraus. Durch die letztere wird erreicht, daß der Absatz als Exponent der subjektiven Gebärde in das Schaufeld der Aufmerksamkeit gelangt. Wie aus der Beobachtung hervorgeht, zeigt sich für die lyrische Funktion des Absatzes seine Umfangsgleichung als weniger wichtig, die lyrische Motivation (der Metaphorismus) und die innere Gestaltorganisation des Absatzes (die Wiederholung der Worte und der grammatischen Kategorien, die motivischen Echos, Gegenechos und Refraine) dagegen als maßgebend. Freilich, die Absätze können dabei nicht lang sein, sonst konnte sie das Kurzzeitgedächtnis in Rücksicht auf ihre Gestalt nicht konfrontieren und werten. Der Absatz hat in diesem Falle gerade wie der Rhythmus im allgemeinen eine prägnante defensive Geltung und nimmt voll an der Induktion der ästhetischen Wirkung des Werkes teil.

Der Aufsatz schöpft die Problematik nicht vollständig aus. Es handelte sich darin mehr um die Demonstration des funktionalen, systematischen und strukturellen Verfahrens und um die Hervorhebung der Einheit zwischen der ästhetischen Wirkung des Absatzes im Texte und seinen „vorästhetischen“ funktionalen Voraussetzungen.

K SEGMENTÁCII EPICKÝCH TEXTOV

I

I.1. Problém segmentácie literárneho textu je pre literárneho teoretika — ako sa najmä v poslednom čase ukazuje — jedným z najkomplikovanejších. Je preto len pochopiteľné, že tento problém nebol doteraz úspešne a jednoznačne, alebo aspoň do istej miery, záväzne vyriešený. Ak si uvedomíme, aký vývin prekonali niektoré disciplíny tzv. spoločenských vied za posledných dvadsať rokov a ako veľmi je veda o literatúre za mnohými spomedzi týchto disciplín oneskorená, nevyhnutne sa nám bude každé riešenie tejto problematiky javiť iba riešením ad hoc. A tak tieto riadky nielen že si nenárokujú nijaké definitívnejšie riešenie nadhodenej problematiky,¹ ale sú len pokusom — po oboznámení sa s doterajšou značne neujasnenou situáciou — načrtnutia cesty, ktorou by sa mohlo riešenie tejto problematiky uberať. Pravda, naše uvažovanie sa nevzťahuje na celú oblasť literatúry, čiže na všetky druhy a žánre. Kým versológia si problém najmenšej jednotky už úspešne vyriešila — že totiž ňou nie je stopa, ako sa to stále od začiatkov antickéj prozódie tradovalo, ale verš sám — teória epických textov k takémuto jednoznačnému riešeniu v dohľadnom čase rozhodne nedospeje.

I.2. Je to najmä výskum kompozície literárneho diela, ktorý kládol a kladie pred poetiku epiky problém segmentácie: určenia takej významovej jednotky (jednotiek), za pomoci ktorej (ktorých) možno epický text nielen čo najadekvátnejšie a najdôkladnejšie rozložiť, ale aj zostrojiť jeho podobu, model.² Ide tu

¹ O tom, ako rýchlo postupuje vývin v tejto oblasti, svedčia názory niektorých teoretikov, ktorí sa sústavnejšie venujú tejto problematike, názory, ktoré sa z roka na rok, z knihy ku knihe modifikujú, prekonávajú, menia. Tak napr. po štyroch rokoch C. Bremond tvrdil o svojej segmentácii, vyloženej v štúdiu *La logique des possibles narratifs*, Communications 8, 1966, s. 62 n., že si ju „osvojil príliš rýchlo“ a že sa jej celkom zrieka. Porov. *Observations sur la „Grammaire de Décaméron“*, Poétique 1971, 6, s. 204.

² Porov. J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970.

predovšetkým o najmenšiu významovú jednotku, ktorá prichádza do úvahy pri výstavbe — výskume sujetu.

I.2.1. To, že zmysel, význam umeleckého diela sa nerovná súetu viet, ich priradovaniu a zrefazovaniu, bolo známe už teoretikom hlbkej minulosti, a preto veta ako najmenšia významová jednotka neprichádzala do úvahy. V poslednom čase sa však hlási o slovo „nadvetná lingvistika“, ktorá najmä u nás má svoju dobrú tradíciu.³ Bohužiaľ práce Mathesiove a súčasných lingvistov, ktorí naňho nadväzujú, sú za hranicami pomerne málo známe a pre literárnu teóriu zakladateľom „nadvetnej lingvistiky“ je E. Benveniste.⁴

I.2.2. Pravda, postupy tejto lingvistiky, pokiaľ si kladie za úlohu výskum spájania vetných a nadvetných celkov, sú doteraz ešte pomerne málo rozpracované. Na ich rozpracúvaní má najmä zásluhu tartuská skupina,⁵ vo Francúzsku skupina okolo R. Barthesa, A. J. Greimasa, T. Todorova, ďalej anglickí lingvisti Pike, M. A. K. Halliday, u nás F. Daneš, J. Firbas, K. Hausenblas a i. Zdá sa však, že výsledky tejto orientácie (výskumu medzivetnej náväznosti) sotva sa budú môcť aplikovať pri významovej segmentácii zložitejších epických žánrov a foriem. K tejto problematike sa však ešte vrátíme.

I.3. V každom literárnom útvere — tu máme na mysli epické žánre — môžeme sledovať proces dvojakej segmentácie: jeden na rovine „povrchovej“, druhý na rovine „hlbkovej“, na pohľad skrytej, „utajenej“. Odsek a kapitolu, patriace k prvej segmentácii, môžeme chápať ako fenomén parajazykový.⁶ Zo stanoviska čitateľa je to základný plán kompozičnej výstavby — očividnejší, pretože graficky vyznačený — superponovaný nad iným kompozičným segmentovaním (funkcie, sekvencie, motívy), ktoré síce môže byť graficky označené, no nemusí a zväčša ani nebýva a ktoré je skryté pod touto parasegmentáciou.

I.3.1. Našou úlohou je ďalej sledovať vzťah medzi touto dvojitou segmen-

³ Porov. V. Mathesius, *Čeština a obecný jazykospyt*, Praha 1947 (najmä štúdia *O tak zvaném aktuálním členění větném*, s. 234 n.)

⁴ Myslí sa pritom na jeho štúdie *Les niveaux de l'analyse linguistique* a najmä na štúdiu analyzujúcu dva výpovedné systémy „l'histoire“ a „discours“: *Les relations de temps dans le verbe français*. Problèmes de linguistique générale, Paris 1966.

⁵ Teoretici zoskupení okolo J. M. Lotmana. Najdôležitejšie práce skupiny vyšli v zborníkoch Trudy po znakovym sistemom I—V Tartu 1966—1970.

⁶ O parajazykových fenoménoch jestvuje už pomerne obsiahla literatúra. Porov. napr. Lucylla Pászczolowska, *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim*, Pamiętnik literacki 1969, soš. 1; M. Rensky, *The Systematics of Paralanguage*. Travaux linguistiques de Prague 2, 1966; *Approaches to Semiotics*. Transactions of the Indiana University conference on Paralinguistics and Kinesics. The Hague 1964 (Ed. by E. A. Sebeok, A. S. Hayes, M. C. Bateson).

táciou. Keďže v literárnoteoretickej praxi bol bežnejší spôsob druhý, všimneme si najprv postup a typy doterajšej hĺbkovej segmentácie.

I.3.2. Začiatkom dvadsiatych rokov najmä zásluhou Veselovského sa v sovietskej literárnej teórii ujala ako najmenšia kompozičná jednotka motív. Tomaševskij⁷ podobne ako Šklovskij⁸ — a ostatne i Propp ibaže z inej pozície, ako neskôr ukážeme — neprejmávajú však mechanicky Veselovského definíciu: „Motívom rozumím najjednoduchšiu výpravnou jednotku, ktorá odpovedá obrazne na rôzne otázky, kladené primitívnym rozumom alebo pozorovaním života. Takové motívy pri shode alebo jednotě životných a psychologických podmienok v prvých stádiách ľudského vývoje mohli vzniknúť samostatne a mať pri tom prece rysy shodné. Jako príklad mohli bychom uviesť: 1. tak zvané *Légendes des origines*, predstavy slunce — jako oka; slunce a luny — jako brata a sestry, muže a ženy; myty o východu a západe slunce, o skvrnách na měsíci, zatměních atd.; 2. situace životní: unesení děvčete — ženy (episoda lidové svadby), rozluky (v pohádkách) atd.“⁹ Obaja — i keď prijímajú názor, že motív je najmenší tematický segment „téma takej časti diela, ktorú už nemožno rozložiť“ (Tomaševskij) — nesúhlasia s výkladom pôvodu motívov, s tézou ich putovania z diela do diela. „A tak namiesto slova „nerozložiteľný“ — píše Tomaševskij — „v porovnávajúcej náuke možno hovoriť o historicky sa nerozkladajúcom, zachovávaťcom si svoju jednotu pri blúdení z diela do diela.“ (137). Podobne Šklovskij poukazuje na občasnú absurditu tézy o životnom a psychologickom základe „putovných“ motívov (32—35).

I.3.3. Pokiaľ ide o motívy, Tomaševskij ich rozdeľuje do dvoch veľkých skupín: prvú tvoria motívy voľné, druhú motívy zviazané. Keď ide o fabulu, tu prichádzajú do úvahy motívy zviazané (čiže tie motívy, ktoré nemožno vypustiť bez toho, aby fabula nestratila zmysel). V sujete sú naopak dôležité motívy voľné. Podľa stupňa dejového, 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. Zvláštnym typom motívov sú ešte podľa Tomaševského tzv. motívy „uvádzajúce“, ktoré si vyžadujú konkrétne doplnenie inými motívmi“ (139). Túto funkciu obyčajne majú motívy voľné, kým motívy uvádzajúce sú motívy zviazané, ktoré nemožno „vypustiť“ bez narušenia fabuly. Tento typ motívov veľmi pripomína Barthesove „korelatívne funkcie“, ku ktorým sa ešte vrátime.

⁷ Boris Tomaševskij, *Teoriya literatury*. (Poetika.) Leningrad 1925. Por. aj B. Tomaševskij, *Poetika*, Bratislava 1971.

⁸ Viktor Šklovskij, *Theorie prózy*, Praha 1948. (2. vyd.) Por. aj V. Šklovskij, *Teória prózy*, Bratislava 1971.

⁹ V. Šklovskij, c. d., s. 28.

I.3.4. Kým sovietski teoretici sa väčšmi zameriavali na klasifikáciu, taxonómiu motívov, československí teoretici pojem motívu aplikáciou na konkrétny materiál vypracovali a spresnili, poukázuc na jeho celkom nové aspekty. Motív sa stal dynamickou, hnaou silou sujetu, kompozičným stmelovateľom. Keď si všimneme Mukařovského štúdie analyzujúce kompozíciu (napr. *Máchův Máj*, *Genetika smyslu v Máchově poesii* alebo *Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapky*) vidíme, ako sa jeho teória motívu vyvíjala a prehlbovala. Hoci v najstaršej zo spomínaných troch štúdií — *Máchův Máj* (1928) — najmä pod vplyvom Tomaševského tvrdí, že motív je „nejjednoduchší prvek, ke kterému dojdeme při postupném rozkládání tématu (obsahu) díla“¹⁰ ihneď dodáva: „kdybychom chtěli pokračovati v rozkládání ještě dále uvnitř hranic motívu, dojdeme k prvkům, které již nejsou tematického rázu, nýbrž jazykového, totiž k syntagmatům a k jednotlivým slovům jakožto významovým jednotkám. Můžeme se proto odvážit i jiné definice motívu, tentokrát syntetické, podané se stanoviska sémantického: motív je významová jednotka, bezprostředně vyšší než slovo a syntagma. Tato definice bude pro nás mít jednak tu výhodu, že nám ukáže plynulost přechodu mezi stránkou významovou a »obsahovou«, jednak také, že nám poznání příbuznosti slova a motívu jakožto jednotek významových (sémantických) poslouží při dalších výkladech“.

I.3.5. No napriek tomu, že vyslovene to nikde nehovorí — ba ako sme uviedli vyššie akoby tvrdil opak — Mukařovský *nepokládá motív* — každý motív — *za nejmenšíu tematickou složku*. Často spomína „akcesorné významy“, ktoré sa zhromažďujú okolo motívického *jadra*. Domnieva sa, že motívy, podobne ako slová, môžu vyvolávať „bočné významy“ („např. motív bouře vyvolává zcela jiné vedlejší významy — významy hrůzy, zloby, nebezpečí“), spomína „*podružné motívy*“, čiže „disonanciu medzi motívom a slovným výrazom“, z čoho celkom jasne vyplýva, že motív nie je nerozložiteľný, že nie je najmenšou tematickou zložkou.

I.3.6. Vo svojich novších prácach, kde si Mukařovský všima stieranie hraníc medzi „jazykovými“ a „tematickými“ prvkami, čiže medzi plánom výrazu a plánom obsahu, kde hovorí o „tematizácii jazykových významov“, opúšťa koncepciu motívu ako jednotky nevyhnutne väčšej od slova a syntagmy a vyslovuje názor, že rozdiel medzi slovom (syntagmou) a motívom nie je kvalitatívny, ale funkčný: istá významová jednotka môže fungovať aj ako jazyková, aj ako tematická, t. j. je potenciálne tým aj oným. Ako hlavnú charakteristickú črtu motívu uvádza Mukařovský návratnosť, opakovanie, jeho dynamické znovu a znovu nastoľovanie, pretrvávajúce v pretváraní. Motív je pre Mukařovského „vracející se prvek tematiky“. Keď analyzuje motívickú výstavbu Čapkovej *Války s mloky* píše: „Motív (antropoidné

¹⁰ Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky III*, Praha 1948, s. 151.

mloky, N. K) se však vynořuje v nejrozličnějších vztazích k tématům jednotlivých kapitol: jednou je konfrontován se soukromou příhodou, po druhé se světovým děním, jednou je zařazen do povídky, po druhé do montáže z novinových reportáží, jednou je postaven v popředí zájmu, po druhé zaléhá do vypravování vzdálenou ozvěnou, zejména je však postupně donucován províjet se nejrozmanitějšími prostředními zeměpisnými a společenskými, z nichž každé dodává mu jiného zabarvení významového... Kompoziční úkol ústředního motivu stále opakovaného je tedy v daném případě udržovat jednotu díla, při čemž motiv sám ukazuje, vlivem měnících se souvislostí, do kterých je zařadován, po každé jinou tvář; ...Mloei jeví se postupně přítulnými zvířátky, zajímavým přírodopisným druhem, pozůstatkem pravěkého tvorstva, zvěří v zoologické zahradě, jarmareční atrakcí, karikaturou člověka, vládci světa, vše to vlivem různých prostředí do nichž je autor umísťuje tematikou jednotlivých kapitol.¹¹

I.3.7. Binárnym protikladom opakovania motívov je niekoľkonásobná motivácia jedného motívu, jeho simultánna mnohovýznamovosť. Je to akési zhustenie už opísaného vývinového procesu, postupného významového premieňania. Táto metóda osvetľovania motívu z niekoľkých aspektov nie je charakteristická iba pre Čapka, ale je spoločnou črtou mnohých predvojnových románov.

I.4. Keďže motív je tou významovou jednotkou, ktorá „znesie zmenu slovného vyjadrenia, zostávajúc pritom sama sebou“¹² a keďže má, dodávame, „priebežný“, „parametrický“ charakter — čiže zo semiologického aspektu je indexom — je nevyhnutne abstrakciou: nezáleží na tom, že občas je motívom jediné slovo (priame pomenovanie), ktoré, ako sme videli, môže fungovať v texte ako jednotka patriaca k obom zložkám literárneho znaku. Pokiaľ ide o „objem“ motívu, môže byť jediným slovom, syntagmou, vetou, no môže byť aj abstrahovaným „obsahom“ kapitoly alebo odseku. Avšak slovo alebo syntagma len čo začnú fungovať ako motív, strácajú charakter pomenovania a stávajú sa „zhusteným“ obsahom.

I.4.1. Tým, že je motív abstrakciou, že má „parametrický“, indexový charakter, líši sa od kapitoly a odseku (nechávame nateraz bokom základnú skutočnosť, že motív je jednotkou hĺbkovej segmentácie a kapitola s odsekom segmentácie povrchovej, parajazykovej), ktoré majú charakter „jednorazový“, v porovnaní s motívom statický. To však, pravda, neznamená, že v celkovom vývine sujetu nemôžu pôsobiť dynamicky: kým motív má charakter diachronický, je otvorený do textu, kapitola a odsek majú charakter synchrický

¹¹ J. Mukařovský, *Kapitoly II* (Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka) s. 394.

¹² J. Mukařovský, *Kapitoly III* (Genetika smyslu v Máchově poezii) s. 286.

a pôsobia na motív ako „inštrukcie“¹³ alebo „konjunktúry“, ktoré i keď môžu mať charakter kvázi uzavretej významovej štruktúry,¹⁴ predsa intencionálne poukazujú mimo seba, na dielo ako celok. Sú prvoradým činiteľom pokiaľ ide o rast, vývin motívu, jeho zlomy a transformácie, no ich existencia nie je pomimo motívov, ale v nich. Tak napr. v Th. Mannovom *Doktorovi Faustusovi* 25. kapitola pôsobí na základný motív „predurčenia“ ako transformačná konjunktúra — po tejto kapitole sa motív predurčenia transformuje na motív „plnenia zmluvy“. — Na záver zhrňujeme: motív ako fenomén, ktorý sa opakuje, pretrváva, má dynamický, integračný charakter, je „otvorený“ do kontextu; je abstraktnou alebo správnejšie „vyabstrahovanou“ entitou;¹⁵ môže fungovať rovnako na pláne priameho pomenovania, ako aj na pláne symbolickom; kapitoly majú v relácii k nemu funkciu inštrukcie, konjunktúry, transformátora.

I.4.2. Treba ešte pripomenúť, že motív sa v československých prácach nechápal ako najmenšia významová jednotka; spočiatku — najmä vplyvom sovietskych prác — Mukařovský ho pokladá za „najjednoduchšiu“ tematickú jednotku. Pravda, i tento názor — ako sme ukázali — bol v konkrétnych prácach prekonaný.¹⁶ Aký veľký prínos v rozpracovaní tohto významovo-kompozičného segmentu treba pripísať československým prácam, ukáže sa nám až vtedy, keď porovnáme, ako sa motív chápal v zahraničných literárnoteoretických prácach.¹⁷

I.5. A tak z tohto zorného uhla výhrady, ktoré vzniesol voči motívu Barthes¹⁸ a jeho škola — po vzore Proppovom — strácajú veľa zo svojej presvedčivosti. Keďže takmer nekriticky preberajú výhrady Proppove, ku ktorým však Proppa oprávňoval materiál kompozične a naračne oveľa menej komplikovaný než súčasný román: a to bájka, jeden z najjednoduchších epických žánrov, všimneme si najskôr Proppove názory na segmentáciu bájky.

I.5.1. Propp vyčíta Veselovskému (odvoláva sa na jeho prácu *Poetika sjužetov*), že termín „motív“, tak ako ho on definuje, nemožno, pokiaľ ide o bájk, prijať. Hlavným dôvodom je preňho skutočnosť, že „motívy, ktoré

¹³ Porov. Jan Trzynański, *Information Theory and Literary Genres*, *Zagadnienia rodzajów literackich*, z. 4, 1, Łódź 1961, 31–45; Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité*, Paris 1962, s. 89 n.

¹⁴ Kapitolu ako kompozičný celok na materiáli slovenskej prózy najnovšie analyzuje Ján Štovček, *Štruktúra kapitoly v modernom slovenskom románe*, *Litteraria IX*, Bratislava 1966, s. 136 n.

¹⁵ Porov. Mukařovského príklady prechodu od „sémantickej perzonifikácie“ k „perzonifikácii motívickej“, *Kapitoly III*, s. 140 n.

¹⁶ Porov. N. Krausová, *Sujet ako výber z paradigmy*, SL 1970, č. 2.

¹⁷ Porov. N. Krausová, *K teórii sujetu*, *Litteraria XII*, Bratislava 1969, s. 7–8.

¹⁸ Barthes vyčíta motívu, že je „málo vhodnou operačnou jednotkou“. Porov. Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, *Communications VIII*, 1966.

uvádza ako príklady, dajú sa rozložiť. Keby bol motív logickým celkom, tak každá veta by bola motívom („otec má troch synov“ — motív; „pastorkyňa opúšťa dom“ — motív; „Ivan sa bije s drakom“ — motív atď.). Bolo by to celkom v poriadku, keby sa motívy naozaj nerozkladali. No vezmime si napr. motív: „Drak unesie kráľovu dcéru.“ Tento motív sa rozkladá na štyri zložky, z ktorých každá zvlášť môže podliehať variáciám. Draka možno zameniť Koškejom, víchrom, čertom, sokolom, čarodejníkom. Únos môže byť zamenený vampirizmom s rozličnými postupmi, za pomoci ktorých sa v bájke docieľuje zmiznutie postavy. Dcéru možno zameniť snúbenicou, ženou, matkou; cára cárovičom, sedliakom, popom atď. A tak napriek Veselovskému musíme tvrdiť, že motív nie je jednočlenný, nie je nerozložiteľný. Posledná jednotka, ktorú možno rozložiť, nepredstavuje ako taká logický alebo umelecký celok... v dôsledku čoho musíme riešiť problém vydelenia základných elementov ináč ako to robí Veselovskij.¹⁹ A tak ako najmenšiu zložku bájky vydeľuje, „funkciu konajúcej postavy“, ktorá je veličinou stálou, invariantom, kým konajúce postavy sú veličiny, ktoré možno zamieňať, varianty. „Funkciu chápeme ako činnosť konajúcich postáv vyznačenú zo zorného uhla jeho významu pre chod akcie (vývin deja) ... Funkcie konajúcich postáv sú: 1. Stálymi a nemennými zložkami bájky nezávisle od toho akým spôsobom a kým sú realizované. Predstavujú základné výstavbové časti bájky. — 2. Počet funkcií vlastný magickej bájke je ohraničený.“ (str. 25) Následnosť niekoľkých funkcií nazýva Propp „chodom“. Jedna bájka môže mať niekoľko „chodov“ a Propp detailne analyzuje rôzne spôsoby ich spájania.

I.5.2. Napriek obrovskému významu, ktorý tkvie v Proppových myšlienkach pre vývin spoločenských vied, že totiž prvý upozornil na antinómiu medzi stálosťou formy a variabilitou obsahu (alebo hjelmslevovskou terminológiou: stálosťou formy významu a variabilitou substancie významu), že upozornil na teoretickú existenciu jedinej archetypickej bájky a všetky ostatné chápal ako sériu variantov, čo dávalo možnosť traktovať bájkú zároveň synchronicky, ako aj diachronicky, čiže zahŕňať do analýzy historický aspekt, že prvý načrtol transformačný proces analýzy — aby sme spomenuli niektoré z jeho teoretických „prorockých“ intuícií — nemožno jeho myšlienky nekriticky aplikovať na iné zložitejšie epické žánre, ako to robili predovšetkým jeho francúzski nasledovatelia. Aplikácia proppovského modelu na epický text, ktorý má naračnú organizáciu oveľa komplikovanejšiu, neuspokojuje z niekoľkých dôvodov. Podľa Proppa je funkcia iba segment dejový; avšak v zložitejších literárnych žánroch, akým je napríklad román (napr. psychologický román) s funkciami, ktoré sú segmentmi iba jedného zo sujetových plánov, nevystačíme. Ďalej v snahe „odpsychologizovať“ postavy a priblížiť

¹⁹ V. J. Propp, *Morfologija skazki*, Moskva 1969 (2. vyd.), s. 18. Por. aj V. J. Propp, *Morfologija rozprávky*, Bratislava 1971.

ich gramatickým osobám, autori, ktorí aplikujú proppovské zúženie románových postáv na aktantov ako čírych nositeľov deja, zabúdajú, že románové postavy nie sú nemenné proppovské funkcie, ale sa vyvíjajú v časovo limitovanej činnosti, ktorej sú raz aktívnym, raz pasívnym protagonistom — raz sú subjektom akcií, inokedy zas ich objektom. Kým v bájke — podobne i v mýte — postavy sú naozaj druhoradé, číre „nálepky“, nevyvíjajúci sa nositelia akcií, v obvyklom type románu sú zložitými semiologickými jednotkami, indexmi, ktoré, pretože „zotrúvajú“, sú „priebežné“ s akciami, alebo — zároveň — pre svoj indexový charakter sú priamo integrované v akciách. Nemožno ich preto chápať ako nejaké prázdne nádoby, ako stále formy, ku ktorým sa pripája alebo môže pripojiť akákoľvek akcia (jedna postava môže byť zastúpená druhou bez väčších dôsledkov v kontexte).

I.5.3. Napokon príklady, ktoré uvádza Propp po Veselovskom ako motívy, zo stanoviska literárneho teoretika motívmi vôbec nie sú, ale čiastkovými témami. Motív v našom chápaní nemožno rozkladať tak, aby sa jeho časti dali nahrádzať (kráľ sedliakom, dcéra snúbenicou, drak vetrom a pod.). Pri náhrade ktoréhokoľvek motivického komponentu museli by sa nevyhnutne meniť všetky ostatné. Uvedené príklady môžu byť kompozičnými celkami („motívmi“) jedine zo stanoviska porovnávacej folkloristiky: ba ani nie v rámci jedinej bájky. Rozdiel medzi motívmi v našom chápaní a proppovskými funkciami možno v podstate zhrnúť do troch bodov: a) Proppovské funkcie sú stále, statické, motív v našom poňatí je dynamický; b) Funkcie sú jednotky dejové, motív je segmentom všetkých kompozičných plánov (deja, postáv, prostredia, rozprávača); c) Funkcie sú logické formy, „prázdne znaky“, ²⁰ motív je „životný“ obsah, jednorazový a neopakovateľný, ktorý sa „naplní“, keďže má integračný charakter, až na konci textu.

I.6. Pokiaľ ide o výskum jediného textu (románu, novely), funkcia nevyhnutne nadobúda význam bližší tomu, ako ho formuloval Barthes a jeho spolupracovníci.²¹ Barthes chápe funkciu ako najmenšiu *naračnú jednotku* a podčiarkuje jej funkčný charakter, i keď jeho chápanie funkčnosti je dosť

²⁰ Propp v podstate manipuluje s funkciami ako s „prázdnyimi znakmi“, ktoré sa naplňajú konkrétnym obsahom ako Benvenistove osobné zámená. (Porov. Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, Paris 1966, s. 254.) Pokiaľ ide o bájkú, Propp preaveďivo dokazuje, že draka možno zameniť sokolom, čarodejníkom atď. a sujet sa nemení. Avšak len čo prejdeme od bájky ku komplikovanejším epickým žánrom, kde postavy sú zložitými psychologickými entitami, ktoré majú v diele parametrický, priebežný charakter, ukáže sa, že operácie s funkciami v proppovskom poňatí sú príliš zjednodušujúce.

²¹ Máme tu na mysli predovšetkým A. J. Greimasa (*Sémantique structurale*, Paris 1966 a *Du sens*, Paris 1970), Tzvetana Todorova (*Littérature et signification*, Paris 1967, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, *La Grammaire de Décameron*, Paris 1968), Clauda Bremonda (*Le message narratif*, Communications 1964 a *La logique des possibles narratifs*, Communications 1966).

nejasné.²² V podstate však ide o to, že každá funkcia je členom nejakej korelácie. Barthes delí funkcie na dve veľké triedy, a to na funkcie korelatívne (distributívne) a na funkcie integratívne, čiže indexy (indices). Funkcie korelatívne (ktoré opäť delí na „jadrové“ a „katalýzy“) poukazujú na doplnkový akt, jedna implikuje druhú, majú charakter additívny, prislúchajú syntagme (implikujú relácie metonymické). Indices poukazujú ponad syntagmu („charakter“ postavy je ustavične „indexovaný“, niekoľko „indices“ poukazuje na to isté „signifié“: charakter postavy) k sankeionovaniu paradigmatickému a implikujú relácie metaforické. Toto delenie súvisí s Barthesovým rozlišovaním troch základných rovín (niveau) v epickom texte: 1. roviny funkcií, 2. roviny akcií a 3. roviny narácie, ktoré majú hierarchický, integračný charakter. Aby sme odkryli význam indexu, treba prejsť na vyššiu rovinu: z roviny funkcií na rovinu akcií alebo dokonca narácie.

1.6.1. Niekoľko logicky (a nie chronologicky ako proppovské „chody“) spojených funkcií nazýva Barthes sekvenciou (a podobne Bremond, Todorov, Greimas, Genette a i.). „Sekvenciu tvorí logická následnosť jadrových funkcií, vzájomne sa implikujúcich. Začína sa vtedy, keď jeden z členov nemá predchodcu a končí sa, keď iný nemá následníka“ (13). Sekvencie majú lineárny charakter, no jedna sekvencia ešte neukončená môže prechádzať do druhej. Niekoľko sekvencií tvorí „bloky“ a bloky utvárajú epizódy. Ako vidíme, Barthes — a podobne ostatní francúzski štrukturalisti — s motívom nepracujú. Ako jeden z hlavných dôvodov nechuti pracovať s týmto segmentom sa uvádza, že je motív príliš statická významová jednotka (!), uzavretá voči kontextu a po druhé, že vôbec nie je najmenšia významová jednotka, že ju ešte možno deliť na jednotky menšie. Ako sme spomenuli v odseku 3.5 a 3.6., v našich prácach sa nepokladá motív za najmenšiu významovú jednotku. Nedomnievame sa, že Barthes — nahradiac motív sekvenciami, „blokmi“ a „epizódami“ — vyriešil uspokojivo problém segmentácie epického textu. Napr. „epizóda“, ktorá je celok ešte širší ako motív, a prislúcha výlučne dejovému plánu sujetu — na rozdiel od motívu, ktorý je kompozičnou zložkou všetkých plánov — rozhodne nie je jednoduchšou operačnou zložkou (zložkou teoretického metajazyka) ako motív. S Barthesom súhlasíme, keď dokazuje, že motívy nebývajú najmenšími významovými jednotkami, no nesúhlasíme s ním, keď i o funkciách, ktoré uňho nahrádzajú menšie jednotky než motív, tvrdí, že môžu byť zložky obsahujúce „skupinu viet až po dielo ako celok“ (2). Aký je potom rozdiel medzi funkciou, sekvenciou, motívom, ba dokonca cel-

²² Barthes, c. d.: „V súhlase s naračnou perspektívou analýza nemôže sa uspokojiť čisto distributívnou definíciou jednotiek: význam sa musí hneď na začiatku stať kritériom jednotky; jednotku tvorí funkčný charakter istého segmentu histórie; odtiaľ názov 'funkcie', ktorou sme pomenovali základnú jednotku"... A ďalej: „... to, čo chce povedať, výpoveď, tvorí z nej funkčnú jednotku, a nie spôsob výpovede.“

kovou témou?²³ Barthes napokon zabúda, že okrem vertikálneho rozvrstvenia umeleckého diela (rovina funkcií, rovina akcií a rovina narácie) jestvuje aj členenie horizontálne, členenie na jednotlivé plány, kontexty (deja, postáv, vonkajšieho sveta, rozprávača), ktoré nie sú vo vzťahu integračnom, ale sú rovnoprávnymi epickými kategóriami. (To pravda neznamena, že sú v každom epickom texte všetky spomenuté plány rovnako funkčne využité.) Tieto plány — ako najvyššie sujetové zložky — vytvárajú vlastné motivické kontexty, ktoré sa občas môžu prerušovať, navzájom preplietajú, ovplyvňovať, prípadne „suplovať“. Preto, ako sa konštatovalo, je potrebné, „abychom jednotlivé kontexty (děje, postav a vnějšího světa) nesledovali jen osamoceně a staticky, ale uvědomovali si jejich vzájemné vztahy a jejich dynamické strukturní sepětí“.²⁴ Barthesove tri hierarchické roviny sú príliš statické, apriórne a logicky nepresvedčivé. Funkcie nevytvárajú samostatnú rovinu, ale sú iba „materiálom“ rovin vyšších: akcií a narácie. Podobne nemožno tvrdiť, že „postavy — ako jednotky roviny akcie (deja) — získavajú zmysel až vintegrované do tretej roviny opisu, ktorú nazveme rovinou narácie (v opozícii s funkciami a dejom)“ (str. 20). Postavy nemôžu byť „nevintegrované“ do plánu narácie, keďže existencia narácie je podmienkou ich existencie, a nie naopak (narácia môže jestvovať aj ako opis krajiny, okolia, rozprávanie číreho deja). Bez narácie niet epického textu a v tomto zmysle — ako spôsob stvárňovania jazykového materiálu literárneho diela — nevytvára narácia plán tematickej kompozície, ale naopak patrí plánu hierarchicky nižšiemu, a to plánu významovej výstavby (slovnej a vetnej sémantike). Avšak Barthes v podstate chápe rovinu narácie ako plán rozprávača (všíma si jeho postupy i postoj, „ja-origo“),²⁵ ktorý nie je stabilne hierarchicky vyšší než ostatné plány: jeho hierarchická nadradenosť je iba potenciálna, tak ako ostatných plánov.

I.6.2. Proppovo chápanie funkcií zo stanoviska logického zrefazovania v literárnom texte rozpracoval predovšetkým Claude Bremond.²⁶ I preňho základnou naračnou jednotkou je funkcia, aplikovaná na akcie, ktoré sa grupujú do sekvencií utvárajúcich epický text. Sekvencie ďalej delí na elementárne a zložené. Sekvencia elementárna je trojčlenná, skladá sa z funkcie

²³ Hlavný nedostatok Barthesovej segmentácie vidíme v tom, že zrieknúc sa motívu, zriekla sa aj leitmotívu, ktorý pri väčších epických žánroch nemôžu nahradiť nijaké druhy funkcií (podobne nie „bloky“ a „epizódy“, keďže sú ukončeným celkom, a nie sú schopné integrovať moment „návratu“ na vždy inej úrovni, moment rozširovania významu).

²⁴ *Počátky krásne prósy novočené*, s. 115.

²⁵ Porov. bližšie Nora Krausová, *Rozprávač a románové kategórie* (v tlači).

²⁶ V spomenutých prácach *Le message narratif* a *La logique des possibles narratifs*, ako aj *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*, *Pamiętnik literacki*, 1968, zv. 4 a *Postérité américaine de Propp*, *Poétique* 1971, č. 6.

otvárajúcej možnosti procesu, z funkcie, ktorá virtuálne realizuje proces a z funkcie, ktorá ho ukončuje. Kombinácie sekvencií zložených charakterizujú dva typy: typ refazový a typ enklávový. No na rozdiel od Proppa Bremond dokazuje, že následnosť funkcií nie je nemenná. Spojenie funkcií v sekvencii elementárnej a ďalej v sekvencii zloženej je súčasne voľné (keďže autor v každej chvíli musí rozhodovať o ďalšom chode rozprávania) a zároveň i viazané (keďže po každej opcii môže si vybrať iba medzi dvoma členmi istej alternatívy). (Neskôr Bremond sa k týmto svojim propozíciám riešenia minimálnej štruktúracie rozprávania stavia kriticky.)

I.6.3. U mnohých Proppových nasledovateľov, okrem pevného počtu funkcií (tridsať jeden), ich záväznej, nepremennej následnosti, vzbudzoval nesúhlas sám termín „funkcia“, najmä pre svoju významovú ambiguitu. Zásluhou pražskej školy funkcia sa všeobecne chápala ako vlastnosť, kvalita istej zložky — nezáleží či veľkej alebo malej, či výrazovej alebo významovej — a nie ako zložka sama.²⁷ A tak Tzvetan Todorov namiesto termínu funkcia uvádza termín „propozícia“: „Treba najskôr zaviesť dva pojmy, ktorých význam sa upresní iba postupne a ktoré korešpondujú s dvoma typmi segmentov, kvalitatívne rozdielnej dĺžky, rozložených v refaz následností récit. Prvý nazveme propozícia a zostrojíme ho podľa modelu nukleárnych propozícií súčasnej gramatiky. Zodpovedá istej akcii a predstavuje (na tomto stupni analýzy) našu najmenšiu jednotku. Druhý nazveme sekvencia; vytvára ju niekoľko propozícií (v našom prípade od troch do päť, ide tu o analýzu noviel Decamerona, N. K.) a v čitateľovi vzbudzuje dojem uzavretého celku, príhody, anekdoty.“²⁸

I.6.4. Neistota, aká panuje v spomenutých prácach pokiaľ ide o najmenšiu naračnú zložku, ide ruka v ruku s neistotou týkajúcou sa základných plánov, rovín literárneho textu. Možno bez zveličovania konštatovať, že Barthesove tri roviny sa neujali ani u jeho spolupracovníkov. Túto neistotu, pokiaľ ide o najväčšie zložky, charakterizujú najlepšie práce T. Todorova, ktorý v každej novej práci ponúka nové riešenie tohto problému. V práci *Les catégories du récit littéraire*²⁹ po vzore Benvenistovom delí literárne dielo na dve základné roviny: „histoire“ a „discours“, no súčasne je tu celkom jasná aj inšpirácia Tomaševského delenia na fabulu a sujet. Do plánu „histoire“ zahrňuje akcie a postavy, do plánu „discours“ čas a rozprávačské „vidy a mody“. V práci,

²⁷ Porov. napr. Alan Dundes, *The Morphologie of North American Indian Folktales*. Folklore Fellows Communications, n. 195, Helsinki 1964, ktorý aplikuje Proppov model na indiánske bájky, no namiesto termínu „funkcia“ používa termín „motif“, v ktorom sa „uchoval“ pojem motív, bez ktorého sa — podľa autora — folkloristika nemôže zabíjať. Ponecháva — ako väčšiu jednotku — i termín motív a zavádza ešte ďalší segment „allomotif“.

²⁸ Tzvetan Todorov, *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris 1968, s. 133.

²⁹ Communications 1966, n. 8.

publikovanej o rok neskôr *Analyse du récit*³⁰ spomína tri významové plány epickej výpovede (enonce): „referujúci (to, čo komunikát vyvoláva); literárny (to, čo komunikát predstavuje ako taký); a napokon proces vypovedania (enonciation), jeho príbehová zložka“. V poslednej práci *Grammaire de Décaméron*³¹ sa síce pridáva rozdelenia na tri plány, ale mení ich názvy a čiastočne i obsah: „...sémantický aspekt literárneho prejavu (récit) je to, čo (récit) predstavuje a vyvoláva, viac-menej konkrétne obsahy, ktoré prináša. Aspekt syntaktický je vzájomnou kombináciou jednotiek, vzťahom, ktorý striedavo medzi sebou nadväzujú. Aspekt verbálny — to sú konkrétne vety, ktorými je literárny prejav stváraný... Syntaktický prvok, napr. »zmena situácie« musí mať súčasne sémantický obsah (povedzme »odísť na cestu«) a verbálnu formu, cez ktorú ju vníma čitateľ (rozprávanie v prvej osobe, »vision du dehors« a pod.)“ (str. 18). Pokiaľ ide o najmenšiu jednotku, ponecháva jej naďalej názov „propozícia“ a chápe ju ako najmenšiu naračnú výpoveď typu subjekt-predikát. Refaz spojených naratívnych propozícií vytvára sekvenciu.

I.6.5. Todorov patrí k literárnym teoretikom, ktorí sa domnievajú, že literárne dielo je v podstate veľkou vetou a že sa skladá z veľkých jednotiek, ktoré majú funkciu analogickú s vetnými členmi. V snahe vypracovať naračnú gramatiku, položiť základy vede, ktorá ešte neexistuje, *naratológii*, hľadá — s väčším-menším úspechom — analógie medzi gramatickými a naračnými kategóriami: „Naračná gramatika sa skladá z troch primárnych kategórií, a to: z podstatného mena, prídavného mena a slovesa. Delia sa bezprostredne na dve skupiny, podstatné meno stojí v opozícii k ostatným“ (str. 27). Podstatné meno sa chápe ako podmet naračnej propozície, adjektívum a sloveso sa podieľajú na informácii obsiahnutej v predikáte. Podstatné meno je z „aspektu sémantického“ osoba, z „aspektu syntaktického“ — „agent“. Rozdiel medzi osobou a agentom vysvetľuje Todorov skutočnosťou, že ten istý „agent“ môže byť reprezentovaný viacerými podstatnými menami (osobami-postavami). Todorov sa usiluje vypracovať typológiu „úloh“, t. j. variabilných predikátov postáv (tá istá postava môže byť agentom, ktorý hreší, potom trestá alebo zároveň v tej istej akcii obojím). Agent je v podstate variabilným atribútom konajúcej postavy. Pokiaľ ide o akcie (dejový kontext), tie korešpondujú s pojmom slovesa a autor ich rovnako analyzuje ako kategóriu sémantickú i ako kategóriu syntaktickú (vo význame aký im „pridelil“). Najviac ťažkosti mu však robí naračné adjektívum, korešpondujúce s adjektívami, ako aj substantívami „vždy schopnými transformácie v jedno alebo niekoľko adjektív“ (str. 31). Kým sloveso má vo vzťahu k podstatnému menu funkciu predikátu akcie, adjektívum má funkciu atributívneho predikátu. Kým pri kategórii podstatného mena ako subjektu akcií, čiže epickej

³⁰ Littérature et signification, Paris 1967, s. 51.

³¹ Grammaire de Décaméron, Mouton, La Haye 1969.

postavy, je analógia evidentná — podobne slovesa ako nositeľa akcií — nášť naračný ekvivalent adjektíva (epickú kategóriu analogickú s adjektívom) je pokusom oveľa riskantnejším, keďže adjektívum ako také má statický charakter (čiže nemá takú očividnú naračnú funkciu).

1.8.6. Oveľa zaujímavejšia časť práce je však tá, kde Todorov analyzuje spôsoby spájania najmenších naračných jednotiek „propozícií“ v jednotky vyššie, sekvencie. Relácia medzi dvoma propozíciami môže byť kauzálna (logická), spájajúca propozíciu-príčinu s propozíciou-dôsledkom a kóduje sa $\rightarrow$; relácia časová, ktorá označuje následnosť v čase (post hoc, non propter hoc) a kóduje sa $+$; a relácia priestorového paralelizmu, ktorú si Gramatika Dekameróna nevšíma. Najvypracovanejší v Gramatike Dekamerónu je prvý typ: relácia kauzálna, kódovaná znakom implikácie, vyskytuje sa v prípade „modifikácie“ (je to propozícia, ktorá obsahuje sloveso „a“)³²; agent modifikuje situáciu, čo implikuje dôsledok: $XA \rightarrow O$; v prípade „želaní“: je to relácia viazaná na optatív; agent pociťuje želanie, ktoré implikuje správanie realizujúce želanie (agent realizujúci želanie nemusí byť vždy agent, ktorý vyjadril želanie):

$$(XA) \text{ opt } \begin{cases} x \\ y \end{cases} \rightarrow O;$$

v prípade „motivácie“ (atributívnej propozície, ktorá dáva zmysel akcii) $XA \rightarrow O$;

v prípade „výsledku“ (doplňkovej formy motivácie). Táto relácia uvádza propozíciu, opisujúcu dôsledky akcie: $O \rightarrow XA$;

v prípade „trestu“ (relácie, ktorá spája akcie priestupku a trestu). Keďže priestupok môže ostať nepotrestaný, tá istá príčina môže privodiť výsledok alebo jeho protiklad:

$$Xb \rightarrow \begin{cases} Y - cX; \\ Y - cX \end{cases};$$

v prípade „hypotézy“ (relácie nie medzi dvoma, ale medzi štyrmi propozíciami, z ktorých dve sú implikácie symetrické, prvá v prediktíve alebo kondicionáli) agent si vymyslí prostriedok, aby dosiahol svoj cieľ; použije prostriedok; ak sa nezmylí, dosiahne cieľ:

$$(XA \rightarrow XB) \text{ kond/pred } + \dots + XA \rightarrow \begin{cases} YB \\ Y - B \end{cases}$$

³² Naratívne akcie sa redukujú (na pláne, ktorý nazýva Todorov syntaktický) na tri slovesá, označené písmenami a, b, c. Význam „a“ je v modifikovaní situácie, „b“ (ktoré je vždy spojené s „c“) znamená zhrsiť, dopustiť sa zlého skutku a písmeno „c“ znamená trestať.

I.6.7. Pokiaľ ide o relácie časové medzi propozíciami, Todorov ich delí na dva typy: emfáza a inverzia (atribútu). Emfáza je opakovaním tej istej propozície po dlhšom časovom prerušení (inými propozíciami): $XA + \dots + XA$. Inverzia atribútu (napr. Ermino je skúpy, ale žartom sa ho podarí zo skúpoty vyliečiť) sa kóduje: $XA + \dots + X-A$. Avšak posledný prípad — ako presvedčivo dokazuje Bremond²³ — je jasným príkladom relácie kauzálnej a mal by byť správne kódovaný: $XA \rightarrow Ya \rightarrow X - A$. — I keď Todorovovi nemožno uprieť, že jeho pokus o logické zakódovanie relácií medzi propozíciami (a sekvenciami) je v literárnej teórii posunutím problematiky o kus vpred, predsa je len jeho riešenie — z nášho hľadiska — viac virtuálne ako funkčné.

I.7. A. J. Greimas pri artikulácii významu išiel celkom inou cestou než ostatní francúzski semiotici (na rozdiel od väčšiny z nich Greimas je lingvista), ovplyvnení Proppom. I keď v starších prácach vplyv Proppov nie je uňho menej badateľný než u ostatných, už tu vidieť úplne nový pohľad na základné kategórie literárneho „récit“. Vychádzajúc z chápania funkcie ako „úlohy hranej slovami“²⁴ a z vety ako „výpovede — divadla“ proponuje model mýtických „aktantov“, ktorí rovnako ako u Proppa „dramatis personae“ sa definujú „sférami akcií“, na ktorých participujú, pričom tieto sféry sú určované vzťahmi im pridelených funkcií. Greimas odhalil binárny charakter proppovských funkcií a zredukoval ich z pôvodného počtu tridsaťjeden na dvadsať, potom za pomoci transformačných operácií (redukcie funkcií na funkčné kategórie a ich homologizáciou) na konečných päť funkcií. Ako dôsledok zmeny relácie implikácie počiatkovej sekvencie ($non\ s \rightarrow s$) na reláciu disjunktívnu (s vs $non\ s$), ako aj paradigmatickej (a nie ako u Proppa chronologickej) interpretácie funkcií, podarilo sa mu zredukovať „récit“ na sekvenciu „skúšky“.²⁵

I.7.1. Greimas je jedným z mála lingvistov, ktorý pri hľadaní „elementárnej významovej štruktúry“ nepostupuje od vety k vete, od jadra výpovede-témy k ďalšiemu jadrú výpovede, ale snaží sa hneď o „nadvetný“ prístup. „Generovanie významu nevychádza na začiatku z produkcie výpovedí a cez ich kombináciu v prehovor (discours); je vo svojom priebehu reléované naračnými štruktúrami, a práve tieto naračné štruktúry produkujú signifikatívny prejav, prehovor (discours) artikulovaný na výpovede.“²⁶ Všimnime si teraz ako vyzerajú tieto Greimasove najmenšie naračné štruktúry.

I.7.2. Za najmenšiu významovú jednotku (nie naračnú jednotku) pokladá Greimas sémantickú os S, ktorá implikuje svoj protikladný člen Š. S (substancia

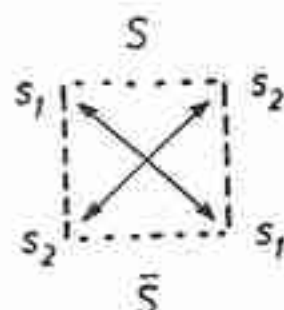
²³ Porov. Claude Bremond, *Observations sur la „Grammaire de Décaméron“*, Poétique 1971, 6, s. 220.

²⁴ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966, s. 173.

²⁵ Greimas, c. d., s. 205 n.

²⁶ A. J. Greimas, *Du sens*. (Éléments d'une grammaire narrative.) Paris 1970, s. 159.

významu) čiže sémantická os na úrovni formy významu³⁷ sa delí na dve protikladné sémy s_1 <...> s_2 , ktoré brané izolovane indikujú existenciu svojich protirečivých členov $\bar{s}_1$... $\bar{s}_2$, takže S možno definovať ako komplexnú sému, ktorá spája s_1 a s_2 dvojitou reláciou disjunkcie a konjunkcie a ktorá môže byť vyjadrená ako



pričom <...> = relácie medzi protikladmi,
 $\leftrightarrow$ = relácie medzi protirečeniami,
 = relácie implikácie.³⁸

1.7.3. Základnú významovú štruktúru však možno definovať ešte aj iným spôsobom, a to ako koreláciu dvoch združených (couplés) kategórií, pričom korelácia je definovaná ako vzťah homologických protirečení:

$$\frac{s_1}{\bar{s}_1} \simeq \frac{s_2}{\bar{s}_2}.$$

Táto základná významová štruktúra má tú vlastnosť, že môže klásť do systémov „sémantické univerzity“, pretože každý z obsahov, ktorý definuje — ako sémantická os — môže zahrnúť ďalšie, ktoré sú podobne organizované ako štruktúry izomorfné so štruktúrou hierarchicky vyššou. Takto základná významová štruktúra môže tým istým spôsobom segmentovať najnižšie, ako aj najvyššie významové celky. Ako príklad uvádza Greimas základné symbolické „obsahy“ celého sémantického univerza Bernanosovho, a to Život a Smrť: S_1 vs S_2 . Z nich každý sa delí na dve systémové inštancie (definície negatívne a pozitívne) s_1 vs $\bar{s}_2$ s_2 vs $\bar{s}_1$, ktoré sa ďalej artikulujú na vlastné sémické systémy.

³⁷ Greimas vychádza z Hjelmslevovho delenia dvoch zložiek znaku („výrazu“ a „obsahu“) na ďalšie dve strata (forma a substancia výrazu a forma a substancia obsahu). Konotačný systém sa manifestuje na štyroch rozličných plánoch, a to na úrovni jazykovej formy: na pláne výrazu (čiže fonologickom), na pláne obsahu (čiže gramatickom); na úrovni nejazykovej substancie na pláne výrazu (ako fonetický význam) na pláne obsahu (ako sémantický význam). Bližšie porov. *Du sens*. (Pour une sociologie du sens commun), s. 95 n.

³⁸ Les jeux des contraintes sémiotiques. *Du sens*, s. 137.

I.7.4. Neskôr Greimas tento model opúšťa³⁹ nahrádzajúc „základnú významovú štruktúru“ „konštitučným semiotickým modelom“: „Sprvoti (porov. našu *Sémantique structurale*) sme proponovali pokladať sémantické univerzum za totalitu »sémantickej substancie«, ktorá má význam jedine vďaka artikulácii siete, ktorá ju pokrýva: význam možno pochopiť iba vtedy, ak je členený. Domnievali sme sa, že tieto artikulácie významu sa môžu vysvetliť ako výsledok kombinatoriky, realizovanej z vymedzeného inventára sémických kategórií. Dnes môžeme ísť o krok ďalej, ponúkajúc trošku rafinovanejšiu reprezentáciu tejto artikulácie pokrývky. Predstavme si, že každá základná kategória kombinatoriky, ktorá sa hocikedy môže rozšíriť, ako sme videli, na základnú štruktúru, je schopná sa transformovať na základný semiotický model a podriaďujú sa ostatné kategórie spoločného inventára, aby mu slúžili ako »podartikulácie«, zahrnúť tak široké pole významu, slúžiť ako pokrývka sémantického mikrouniverza.“⁴⁰ Konštitučný model je teda najmenšou významovou jednotkou, ktorá — vďaka svojim základným kategóriám — funguje ako artikulácia siete sémantickej substancie, bez toho, aby sa s ňou stotožňovala.⁴¹ A tak základné kategórie, potrebné k formalizácii elementárnej významovej štruktúry, sú v podstate epistemologické kategórie, spoločné všetkým semiotickým systémom.

I.7.5. Termínom *ab quo* Greimasovej generatívnej gramatiky je spoločný semiologický kmeň, kde je narativita situovaná a organizovaná pred svojou jazykovou manifestáciou. Ako každá gramatika, má i naračná gramatika svoju morfológiu a svoju syntax. Morfológia má charakter taxinómie, ktorej členy sú navzájom definované: syntax vytvárajú operačné pravidlá aplikované na morfologické členy. Taxinomický model možno definovať ako koreláciu združených protirečivých členov; je blízky základnému modelu, o ktorom sme sa už zmienili a možno ho interpretovať za pomoci tých istých relačných kategórií. *Schéma* sa nazýva štruktúra, ktorá obsahuje dva členy zjednotené reláciou kontradikcie ($s_1 \leftrightarrow \bar{s}_1$ alebo $s_1 \leftrightarrow \bar{s}_2$) a *koreláciou* relácia medzi dvoma schémami, ktorých členy, brané izolovane, sú vo vzťahu protikladu (*contrariété*) s korešpondujúcimi členmi druhej schémy. Taxinomický model je teda štruktú-

³⁹ Príkladom aplikácie „základnej významovej štruktúry“ je štúdiu *Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, Communications n. 8, 1966; kým štúdie *Éléments d'une grammaire narrative*, *La quête de la peur. Réflexions sur une groupe de contes populaires* a *La structure des actants du récit* sú pokusom o aplikáciu nového „konštitučného semiotického modelu“.

⁴⁰ *Du sens*, s. 161.

⁴¹ Netreba zabúdať, že Greimasove artikulčné jednotky sú jednotkami metajazyka a že nie sú inherentnou časťou naračnej štruktúry, ale iba jej formálnym modelom. Podobný názor vyslovil aj J. Lotman v súvislosti s vedeckým metajazykom, ktorý v niakej zo svojich zložiek nemal by byť totožný so svojím predmetným jazykom. Porov. J. M. Lotman, *O analýze topologických popisů*, Orientace 2, 1969, s. 68.

rou so štyrmi členmi, ktoré sa striedavo navzájom definujú sieťou presne definovateľných vzťahov ako korelácia medzi dvoma schémami. Na základe tohto modelu možno vypracovať princípy „hlbkovej“ a „povrchovej“ gramatiky. Kým „hlbková“ gramatika je logickou operáciou, metajazykovým procesom, kategórie povrchovej gramatiky sa vyznačujú antropomorfným charakterom, sú jazykovou aktivitou ľudského subjektu, transkódovanou ako výpoveď (message). Najmenšou zložkou na tejto úrovni je „narační výpoveď“, ktorá sa kóduje:

$$NV = F(A)$$

pričom F je funkciou subjektu (potencionalitou procesu), ktorého nazýva Greimas „aktantom“. Pokiaľ ide o typológiu naračných výpovedí, autor rozoznáva tri základné typy: deskriptívne, modálne a translatívne. Vyššou jednotkou „povrchovej syntaxe“ je tzv. „performancia“, ktorú možno definovať ako syntagmatickú následnosť troch naratívnych typov výpovedí, spojených implikáciami. Za pomoci performancií sa narácia organizuje ako „proces vytvárajúci hodnoty“. Pokiaľ ide o vzťah k „hlbkovej“ gramatike, performanciu treba chápať ako operačnú schému transformácie obsahov, ako jednotku antropomorfickej, substituujúcu logické operácie.

I.7.6. Greimas segmentuje hlbkovú štruktúru na dvoch úrovniach, ktoré nazýva „hlbková“ a „povrchová“. Treba poznamenať, že štruktúra, podľa neho povrchová, patrí ešte — podľa nášho názoru — do plánu fabuly, genotextu (o čom bude reč v III. 1. 2). Posledná, tretia rovina — „rovina štruktúr manifestácie“ — produkuje a organizuje signifianty, čiže je už „pridelená“ konkrétnemu semiologickému „jazyku“. Je predmetom štúdia „povrchovej štylistiky lexém, foriém, fariéb atď.“⁴² (str. 136). Keď ide o semiologický systém literatúry je to rovina aktantov, funkcií a sekvencií, čiže rovina — ako sa domnievame — sujetu-fenotextu.

II

II.1.1. Parajazykovým ekvivalentom funkcie (funkcií, prípadne sekvencie) je odstaviec. Pri výskume odstavca ako najmenšej parajazykovej kompozično-tematickej jednotky sa však doteraz nevychádzalo — pokiaľ je nám známe — z odstavca ako celku — tak ako v prípade poézie sa vychádza z najmenšej jednotky — verša — ale najmenšou jednotkou je tu veta a skúmajú sa princípy spájania viet. I keď niektorí teoretici sa domnievajú, že odstaviec má „vlastnú štruktúru“ a podobne ako veta jestvuje „zmysluplný“, „gramatický“ a „agramatický“, „nezviazaný“ odstaviec, predsa len skúmanie zákonitosti odstavca

⁴² Greimas, *Du sens*, s. 136.

sa redukuje v podstate na skúmanie vetných postupností. Odstavec býva zväčša charakterizovaný iba prevládajúcim typom spájania viet. Pravidelným je odstavce vtedy (čiže je odstavcom), ak nie je porušená jeho zviazanosť, t. j. ak sa „dodržia“ požiadavka dominovania začínajúceho mena⁴³, domnieva sa E. V. Padučevová. Pretože v podstate vychádza z Mathesiovho aktuálneho vetného členenia, z ktorého, ako neskôr ukážeme, vychádzajú aj naši teoretici, venujeme stručnú pozornosť jej názorom.

II.1.2. Aj Padučevová vychádza z presvedčenia, že jestvuje „pravidelno“ a „nepravidelne zostrojený“ odstavce. Pravidelne zostrojený odstavce je taký, ktorý je „zviazaný“, v ktorom sa opakujú v susediacich vetách rovnaké sémantické zložky. Ide o to sformalizovať zákonitosti tohto opakovania. V odstavci jestvujú rôzne zákonitosti: v jednom prevládajú jedného, v druhých iného druhu. Podľa toho autorka delí texty na „opisné“, „úvahové“, „dialogické“, „poetické“. Medzi týmito typmi niet presných hraníc. Môžu sa navzájom preplatať, no prevláda v nich istá zákonitosť, charakteristická pre daný typ. Tak veta opisného textu — ktorému jedine venuje pozornosť — skladá sa z mena (ktoré môže byť i zložené: napr. „dom, ktorý si postavil Peter“) a z predikátu. Ostatné výrazy sú v tomto type zanedbateľné. Jedno podstatné meno možno v texte stretnúť niekoľkokrát. Tak „dominované“ meno je meno označujúce predmet, ktorý už bol spomenutý v predchádzajúcich vetách a „dominujúce“ je to, vďaka ktorému sa dané meno ukázalo ako „dominované“. Meno, ktoré stojí vo vete spomedzi všetkých mien na prvom mieste, nazýva autorka „začínajúcim“. Jeho vlastnosťou je, že okrem prvej vety odstavca, ktorá sa riadi inými, dosiaľ bližšie neurčenými zákonitosťami, nemôže sa vyberať ľubovoľne: môže byť „začínajúcim“ iba vtedy, ak je „dominované“. Odstavce je vtedy „spojený“, ak sa dodržiava pravidlo dominovanosti začínajúceho mena. Najčastejším typom dominovanosti je tzv. neformálna dominovanosť, keď dominujúce meno sa iba „predpokladá“, čiže nie je priamo dané jazykom, ale ide o abstrakciu. A tu sa ukazujú prvé ťažkosti prístupu Padučevovej: že sa totiž miešajú dve roviny umeleckého diela — tá, ktorú sme nazvali parajazyková a rovina fenotypická (o ktorej ešte bude reč). „Predpokladané meno“ prvého odstavca Čechovovej poviedky Klebeta, a to „svadba v dome učiteľa“ je vyabstrahovaná téma odstavca, ktorá síce môže byť činiteľom vetnej následnosti, no musí byť pojmove inak vyjadrená, nesmie pôsobiť ako nesúrodý člen v syntaktickom inventári, ktorý pracuje s konkrétnym, nepreneseným významom slov vo vete.

II.1.3. I keď základné pravidlo, týkajúce sa charakteru prvej vety odstavca, že totiž ňou môže byť hocaká veta, v ktorej začínajúce meno nie je dominované alebo je dominované slovom, ktoré sa nevyskytuje v posledných dvoch-troch

⁴³ E. V. Padučeva, *O strukture abzaca*. Trudy po znakovym sistemam II, Tartu 1965, s. 287 n.

vetách, ale skôr na začiatku, je veľku správne, predsa len nevyčerpáva všetky funkčné zákonitosti prvej vety odstavca. Padučevová však vedome nezahrnula prvú vetu odstavca do svojich uvažovaní, keďže sa správne domnieva, že ňou vládnu iné zákonitosti ako v ostatných vetách. Avšak nevšimá si prvú vetu znamená nevšimá si odstavec ako celok, pretože odstavec bez prvej vety nie je odstavcom. Okrem toho prvá veta je spojená špecifickými reláciami s poslednou: jedna totiž začína — čo ako malý uzavretý celok — a posledná ho ukončuje. Tým skôr to platí o prvej vete prvého odstavca prvej kapitoly, ktorá radikálne láme jednu ontologickú rovinu a nastoľuje novú: rovinu literárnej fikcie, aristotelovskej mimézis. Prvá veta, známe epické „incipit“, je neobyčajne funkčne zafixovaná: okrem funkcie konatívnej, funkcie nadviazania kontaktu s adresátom, vyčerpáva širokú škálu znakovosti. Je zároveň aj symbolom a indexom, ktorý orientuje čitateľa a *orientuje sa*. Aké vzťahy sa nadviažu v prvej vete, také — ak ide o umelecké dielo — budú s najväčšou pravdepodobnosťou pokračovať (prehlbovať sa, oslabovať) i v ďalšom texte. Prvá veta určuje — in nuce — nielen štylistickú rovinu, ale uvádza do pohybu celý generatívny mechanizmus systému, či už ide o poviedku, novelu alebo román, a tak určuje aj plán tematicko kompozičný. Prvá veta je akýmsi prvým — i sémantickým — gestom, neodvolateľným a nereverzibilným: odhaľuje hie et nunc, „ja-origo“ rozprávača, naznačuje, či ide o pohľad „z výšky“, „spoza chrbta“, „cez“, alebo či rozprávač nepoužije nijakú masku a bude sa priamo na čitateľa obracať,⁴⁴ ba dokonca určuje žánrový charakter textu.⁴⁵

II.2.1. Všimnime si teraz, ako problém vetnej postupnosti — ktorý je východiskovým bodom analýzy odstavca a kapitoly — rieši naša lingvistika a štylistika. Nové československé práce, zaoberajúce sa výskumom nadvetných útvarov, majú pred podobnými zahraničnými prácami istý náskok,⁴⁶ za ktorý

⁴⁴ Porov. bližšie Nora Krausová, *Systematika epického rozprávača a semiologický aspekt*, Slovenská literatúra 16, 1969, č. 3, s. 299–307.

⁴⁵ Slávna prvá veta Anny Kareninovej (U Oblonských bolo všetko hore nohami...) je jasným svedectvom, že pôjde o realistický román. Podobne množstvo noviel a románov, začínajúcich sa presným časopriestorovým určením („Grófka vyšla z domu o pol šiestej.“ a pod.) sú bezpečným indexom realistického charakteru celého diela. Naproti tomu prvá veta Mannovej tetralógie o Jozefovi: „Hlboká je studňa minulosti, smiem ju nazvať bezodnou?“ („unergründlich“ = 1. bezodný, 2. nepreskúmateľný) odhaľujú ambigitný charakter, známu mannovskú „dvojitú optiku“ jeho diela. Slovosled — východiskom výpovede (témou) je vlastnosť subjektu, a nie sám subjekt — ďalej dvojznačnosť posledného jadra výpovede (rémy) „unergründlich“ presne určujú, že tu nepôjde o klasický realizmus; robí ho otáznym povestná Mannova irónia, ktorá sa prejavila hneď vo voľbe druhého adv. „unergründlich“.

⁴⁶ Pravda tento náskok je už dnes silne ohrozený z viacerých strán. Porov. napr. prácu anglického lingvistu M. A. K. Hallidaya *Notes of Transitivity and Theme in English*. Part II. Journal of Linguistics 3, No 2; R. A. Longacre, *Hierarchy and Methodology*, rozmn. prednáška. Citujem podľa F. Daneša, c. d., s. 125–126. Halliday delí

môžu ďakovať najmä Mathesiovej teórii „aktuálneho členenia vetného“.⁴⁷ Platí to i o veľmi podnetnej a Mathesiove názory ďalej rozvíjajúcej práci F. Daneša *Typy tematických posloupností v textu*,⁴⁸ kde autor síce neanalyzuje umelecký text, ale jeho poznatky možno aplikovať i na text výrazne estetický.⁴⁹ Daneš však podobne ako Firbas⁵⁰ nahrádza Mathesiove termíny „východisko výpovede“ a „jadro výpovede“ termínmi téma (T) a réma (R): téma je to, o čom sa už hovorilo, čo je známe a réma (jadro) je nová informácia, to, čo je v porovnaní s predchádzajúcim textom nové. Daneš si kladie za úlohu určiť „odkud se témata jednotlivých výpovědí berou, jaký je vzájemný vztah témat výpovědí patřících k témuž odstavci a jaký je jejich vztah k nadřazenému »hypertématu« tohoto odstavce (popř. k nadřazeným tématům vyšších tematických celků“, s. 126). Typológia Danešova je teda typológiou tematických, a nie rematických postupností. Avšak rovnako dôležitou výpovednou časťou — veľa ráz i dôležitejšou — je časť rematická, ktorá ostáva v podstate bokom od tejto typológie. Možno preto len súhlasiť s názorom⁵¹, že „navazování v rématech je však asi něčím dost odlišným od vztahu réma — téma, téma — téma... možná že se vůbec vymyká klasifikaci“.

II.2.2. Otázka, ako v jednotlivých výpovediach určiť T a R nie je naskrze jednoduchá, pretože obe tieto čiastkové funkcie výpovede bývajú v texte vyjadrované rôznymi jazykovými prostriedkami (synonyma, perifrása, za pomoci výrazov sémantickej implikácie atď.) Postupom, ktorý umožňuje priradiť funkciu témy a rémy jednotlivým častiam výpovede, je kladenie otázok, a to tak, že sa niektorá časť výpovede (vety) nahradí otázkou. Tento postup nás tiež privedie k rozlišovaniu medzi prostriedkom a funkciou, čiže medzi dvoma funkčnými útvarmi: vetou a výpoveďou. A tak tematická postupnosť nie je len následnosťou tém, ale je charakteristická i pre ich nadväzovanie medzi sebou a pre tematické vzťahy k textovým celkom. Daneš rozoznáva päť základných typov tematických postupností: 1. typ s „náväznou tematizáciou rémy“: R prvej výpovede sa stáva T druhej výpovede, R tejto výpovede T tretej výpovede atď., čiže témy výpovedí sa kryjú s rémami výpovedí

vetu na „dané“, t. j. to, o čom sa hovorilo, kým „téma“ je to, o čom práve teraz hovorím. — Podobné rozlišovanie na „dané“ a „novo“ v práci sovietskej lingvistky O. B. Sirotininovej *Porядок слов в русском языке*. Izd. Saratovskogo univ. 1965.

⁴⁷ O tak zvaném aktuálním členění větném. (V kniže *Čeština a obecný jazykozpyt*, s. 234 n.)

⁴⁸ Slovo a slovesnost, č. 2, 1968, s. 125—141.

⁴⁹ Porov. M. Červonka, *Tematické posloupnosti v Březinově próze*, Česká literatura 17, 1969, č. 1—2, s. 141 až 158.

⁵⁰ K otázce tzv. východiska výpovědi, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 14, 1965.

⁵¹ C. d., s. 147.

bezprostredne predchádzajúcimi⁵² ($T_1 = R_{i-1}$, $T_{i+1} = R_i$, $T_{i+2} = R_{i+1}, \dots$).
 2. typ s priebežnou témou; radia sa za sebou výpovede majúce jedinou spoločnú tému, ku ktorej sa priradujú vždy nové rémy: ($T_1 = T_{i+1} = T_{i+2}, \dots$)⁵³;
 typ 3. nazýva Daneš „rozvíjaním rozštiepenej rémy“. Je to modifikácia prvého typu ($T_1 = R'_{i-1}, \dots$, $T_{i+n} = R''_{i-1}, \dots$). Tento typ sa líši od iných tým, že tu ide o postupnosť rámcovú, čiže o postupnosť vyššieho stupňa, v rámci istého uzavretého významového celku (odstavca), ktorý pravda môže tvoriť i jediná výpoveď. — Typ 4. sa do istej miery zhoduje s typom č. 2; témy jednotlivých výpovedí možno odvodiť z celkovej témy nadradeného textového celku (prípady Padučevovej „neformálnej dominovanosti“) ($T_1 = T'_{i-1}$, $T_{i+1} = T''_{i-1}$, $T_{i+2} = T'''_{i-1}, \dots$). Typ 5. „tematický skok“ je modifikáciou prvého stupňa: v reťazi postupností sa vynechá nejaký článok.

II.2.3. Ak porovnávame Danešovu typológiu spájania výpovedí v texte s teóriou Padučevovej — a toto porovnanie je namieste napriek tomu, že Padučevová analyzuje umelecký text a Daneš text odborný: materiálom Padučevovej je však tzv. opisný text, ktorý je z umeleckých textov najbližšie odbornému, ktorý skúma Daneš — ukáže sa nám, že Danešovi sa podarilo sformalizovať relácie, ktoré Padučevová naznačuje. Daneš napr. rozlišuje medzi vetou a výpoveďou, medzi prostriedkom a funkciou, čo je, pokiaľ ide o typológiu, prvoradá dôležitá skutočnosť. Padučevovej chápanie opozície medzi „dominujúcim“ a „dominovaným menom“ zodpovedá v podstate u Daneša diferencovanejšej relácii téma-réma, téma-téma a réma-réma. Padučevovej „pravidlo dominovanosti začínajúceho mena“ je Danešov typ 1., typ s náväznou tematizáciou rémy. Opozícia dominujúci — dominovaný je odvodená z Mathesiovho aktuálneho vetného členenia, z jeho opozície východisko výpovede — jadro výpovede. „Sprostredkovaná (nepriama) dominovanosť“ pripomína Danešov druhý typ (rozvíjanie rozštiepenej rémy) a „neformálna dominovanosť“ Danešov druhý a štvrtý typ (druhý typ s priebežnou témou a štvrtý typ tzv. tematické odvodzovanie).

II.3.1. Červenkovou zásluhou je, že sa pokúsil aplikovať Danešovu typológiu vetnej postupnosti na umelecký text (Březinove eseje). Červenka sa otázkou segmentácie a spájania významových segmentov do vyšších celkov, „typológiou významových kontextov“ zaoberá už dávnejšie. Ak porovnávame štúdiu *Významové kontexty* (z roku 1968) so štúdiou *Tematické posloupnosti v Březinově próze* (z r. 1969) môžeme zistiť nielen ako sa autor vyrovnáva s problematikou segmentácie epického textu, ale aj isté váhanie medzi dvoma prístupmi k danej problematike, a to medzi segmentáciou, ktorú sme nazvali hĺbkovou a segmentáciou „povrchovej štruktúry“. V štúdiu *Významové kontexty* vychádza

⁵² Použili sme zakódovanie, aké je u Červenku, c. d., s. 146.

⁵³ Pokiaľ ide o vzťah medzi rémami — domnievame sa — je nasledujúci: $T_1 \rightarrow R_{i-1} \rightarrow T_i \rightarrow R_i \dots T_i \rightarrow R_{i+n}$

— pravda len veľmi analogicky — z Barthesových *Základov semiológie*, čiže v podstate z Hjelmslevovho rozlišovania medzi denotačným a konotačným systémom znakov. Na rozdiel od Barthesa sa domnieva, že „není nikde osudové predurčeno, že do vyšších komplexů by se významový element musel začleňovat jen tím způsobem, jaký naznačuje Barthes, tj. že by elementární znak jako celek se stával právě označující stránkou znaku komplexního... Mnohotvárnost mechanismů vytváření komplexních znaků se ukáže tehdy, když připustíme, a) že elementární znak se může začleňovat buď do jedné ze stránek komplexního znaku (označující nebo označované), nebo do tohoto komplexu bez rozlišení obou jeho stránek a b) že do této vyšší roviny vstupuje jedna ze stránek elementárního znaku (označující nebo označované) nebo tento znak jako celek.“³⁴ Či a nakoľko je jeho uvažovanie „semiologické“ (napr. nerešpektuje skutočnosť, že elementárny znak denotovaného systému je znak jazykový, a teda do komplexného konotovaného systému znakov, literárneho diela, sa nevyhnutne musí začleňovať celý, s oboma svojimi zložkami, ak len nejde o typ literatúry ako je napr. Morgensternova báseň *Des Fisches Nachtgesang*, ktorú nevytvárajú jazykové znaky), nechávame bokom. Nás tu zaujíma skutočnosť, že Červenka — podobne ako Barthes — chápe motív ako významový celok, ktorý nepatrí do semiotickej analýzy, keďže sa pri ňom „vychádza z paralely so svetom mimoliterárnym“ (?) a Červenka s ním — s motívom — skutočne v štúdiu nepracuje. Avšak v štúdiu, ktorú uverejnil o rok neskôr a v ktorej analyzuje konkrétne literárne dielo, Březinovu prózu, vrátil sa k tomuto „proskribovanému“ pojmu.

III.3.2. Březinove eseje charakterizujú postupnosti, ktoré Daneš zaradil do druhého a štvrtého typu. Je to celkom pochopiteľné pri esejistickej próze, s opakovanými návratmi k tomu istému myšlienkovému východisku — na rozdiel, povedzme, od lineárneho dynamizmu realistickej novely alebo románu. Ukazuje sa však, že v umeleckom texte, akým sú Březinove eseje, rozlišovanie medzi spomenutými dvoma typmi nie je možné. Spôsobuje to skutočnosť, že v umeleckom diele, ktoré charakterizuje významová ambiguita, sa využívajú dve významové roviny: priama a prenesená. Ak je metafora (metonýmia, synekdocha) ekvivalentom pomenovania základnej témy, mizne rozdiel medzi čiastkovými témami „priebežnej témy“ a čiastkovými témami štvrtého typu „tematického odvodzovania“ (postupného uvádzania paralelných tém), najmä ak čiastkové témy sú v základnej téme (odstavca) implikované ako metonýmie. A tak „predmet ostáva pri rozdielnom pomenovaní totožný“.

II.3.3. Zaujímavé sú postrehy, pokiaľ ide o rematické časti výpovedí, o ich funkčné využitie v rámci významového celku, akým je v Březinových esejach odsek. Jednotlivé výpovede sa práve „témou“ svojich rema-

³⁴ Významové kontexty, ČL 1968, s. 3.

tických častí vzdalujú od základného tematického plánu, vytvárajú nové a nové tematické možnosti, ktoré — keďže ide o postupnosť s témou priebežnou a s čiastkovými témami paralelnými — obyčajne sa „nestematizujú“; významy, ktoré nastoľujú, ostávajú otvorené a práve ony spôsobujú významovú mnohoznačnosť Březinovho textu.

II.3.4. Vráťme sa však k segmentu, ktorý autor v spomínanej staršej štúdii o významových kontextoch chápal ako segment zo semiotického aspektu nerelevantný, a to k motívu. Tam, kde ide o „tému“ rémy, používa opäť termín motív: „Tím spíše ovšem stupňují překvapivost taková rémata, jež využívají opakovaných motivů z výpovědí, vzdálených většinou rozlohami textu“ (137). Mohli by sme to vysvetliť hádam skutočnosťou, že nahradenie Mathesiových termínov východisko a jadro výpovede termínmi téma a réma nie je pri analýze väčších epických žánrov riešením najšťastnejším pre mnohoznačnosť termínu „téma“: i výpovedné rémy majú svoju „tému“, podobne ako väčšie celky, odstavce a kapitoly. No termín motív je použitý aj v iných prípadoch: hovorí sa o návratných motívoch, o niekoľkých motivických líniiach. Treba si však uvedomiť, že pri analýze tematických postupností v rámci niekoľkých výpovedí odsekov nejde o substanciu obsahu, ale o formu obsahu. No ak sa medzi segmenty parajazykové zaradil alebo „nadradil“ motív, prechádzame z roviny formy významu (hjelmslevovského obsahu) na rovinu substancie významu, zlučujeme parajazykovú segmentáciu so segmentáciou „hlbkovou“. (Motivická segmentácia je vždy substancionálna.)⁵⁵

II.4.1. Pravda, typy tematických postupností, aké prevládajú v eseji, nemusia byť charakteristické, keď ide o „čistú“ epiku, napr. román so zložitou sujetovou kompozíciou. Ak v eseji sa „prekrývali“ dva typy postupností (ba aj tri, ak v poslednej výpovedi odstavca išlo o tematizáciu rémy z predposlednej výpovede), tak v románe prechodov z jedného typu do druhého bude ešte viac. Domnievame sa však, že napriek tomu možno vysloviť niekoľko všeobecných zákonitostí: pre každý sujetový kontext — postavy, deja, rozprávača, prostredia — sú charakteristické iné typy postupností. Ak pôjde napr. o odseky vytvárajúce kontext postavy, bude s najväčšou pravdepodobnosťou *prevládať* iný typ postupností ako v odsekoch dejového kontextu, keďže postava ako veľká znaková jednotka je indexom (jej znaky sú indexovite rozptýlené „pozdlž“ celého sujetu) a pre dej bude charakteristický najdynamicke-

⁵⁵ Domnievame sa však, že skúmanie vetných postupností nemôže nahradiť analýzu motívov. Už aj preto nie, že vetné postupnosti sa realizujú na tej istej úrovni a vzťahy medzi nimi — použijeme Benvenistov termín — môžu byť len *distribučné* kým motív je segmentom, ktorý prestupuje dielo, prechádza z jednej roviny do druhej (najmä leitmotív), z jedného plánu do druhého (môže byť parametricky prítomný vo všetkých sujetových plánoch), a preto je jednotkou *integračnou*. Porov. o distributívnych a integratívnych jednotkách E. Benveniste, c. d. s. 124 n.

kejší typ postupnosti; čiže v prvom prípade by mali prevládať postupnosti druhého a štvrtého typu, v druhom prípade prvého.

II.4.2. Rozprávačský postup, príznačný pre postavu, je charakteristika. Všimnime si napr. charakteristiku jednej z hlavných postáv v Hoffmannovom *Kocúrovi Murrovi*, a to charakteristiku majstra Abraháma:

„Liscov chceel Johannaesa pripútať celkom k sebe a bolo by sa mu to aj podarilo (T_1), nech sa chlapcova lepšia povahová zložka proti tomu nebráni (R_1). Prenikavý rozum, hlbavá myseľ a nezvyčajná vznetlivosť ducha (T_2), to všetko boli uznávané prednosti výrobcu organov (R_2). No už to, čo s obľubou volal humorom (T_3), nebola tá zriedkavo skvelá pohoda mysle, ktorá vyviera z hlbokého nazerania na život vo všetkých jeho podmienkach (R_3), z boja nepriateľských princípov (R'_3), ale iba silný pocit nezvyčajnosti spolený s talentom vniešť ju do života a potreba správať sa bizarne (R''_3).

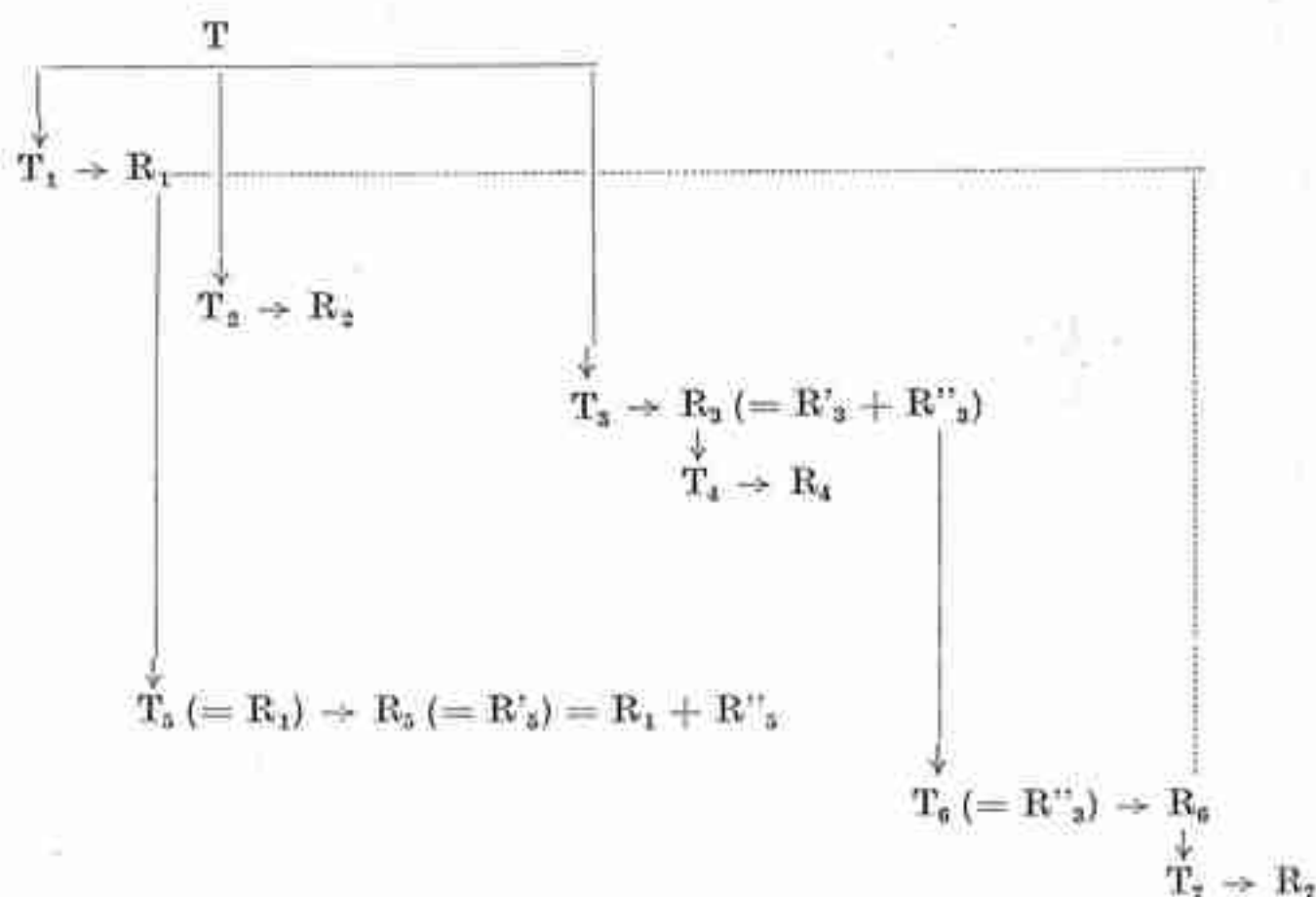
Toto boli základné prvky sarkastického výsmechu, ktorý Liscov všade navôkol chľlil ($T_4 = R_3$), škodoradosť, ktorou všetko, čo uznal za nevhodné, neúnavne prenasledoval až do najtemnejšieho kútika (R_4). Chlapcovu jemnú myseľ ($T_5 = R_1$) ranil práve tento škodoradosťný posmech (R_5) a bránil vzniku blízkeho vnútorného vzťahu ($R'_5 = R_1$), ktorý by v ňom mohla vzbudiť ozajstná hlboká dobromyseľnosť otcovského priateľa (R''_5). No zasa ani to nemožno poprieť, že čudácky výrobcu organov ($T_6 = R_3$) bol práve povolaný bdiť nad semienkom ozajstného humoru, skrytého na dne chlapcovej duše a opatrovať ho (R_6) a ono sa v ňom ($T_7 = R_6$) naozaj vyvíjalo a duželo (R_7).⁵⁶

Ako vidíme, situácia je tu dosť zložitá. Prvé tri vety sú spojené postupnosťami a priebežnou témou, všetky ďalšie vety sú rozvíjaním rozštiepenej rémy (tretí typ), až posledná veta odseku (R_6 , T_7 a R_7) vlastne nadväzuje na prvú (na R_1) a ku charakteristike majstra Abraháma pripája charakteristiku hlavnej postavy, Johannaesa Kreislera. Ukázalo sa, že pre charakteristiku postavy príznačnejší než predpokladaný druhý (či štvrtý) typ, je typ s rozštiepenou rémou, čiže typ tretí. Avšak len čo by sme odsek začlenili do vyššieho celku, kontextu postavy, ktorá — postupne priberajúc nové a nové znaky — ostáva „tematicky“ tá istá, zistili by sme, že všetky témy a rémy odseku možno zahrnúť pod spoločného menovateľa, „hypertému“ odseku, čiže *pre kontext postavy vôbec charakteristický je štvrtý typ tematického odvodzovania*, čo ako zložitá bude tematická postupnosť v rámci odseku.

II.4.3. Pre dejový kontext je charakteristické rozprávanie. Uvedieme dva

⁵⁶ Keď sa réma (alebo téma) skladá z niekoľkých častí, označujeme ich napr. R_1 , R'_1 , R''_1 , atď., podobne T_1 , T'_1 , T''_1 , . . . Ak réma poslednej vety predehádzajúceho odseku je téma prvej vety skúmaného odseku, označujeme $T_1 = R_{-1}$; ak ide o tematizáciu témy poslednej vety predehádzajúceho odseku: $T_1 = T_{-1}$; ak ide o „hypertému“ odseku označujeme napr. $T_4 = T$.

Tabuľka 1

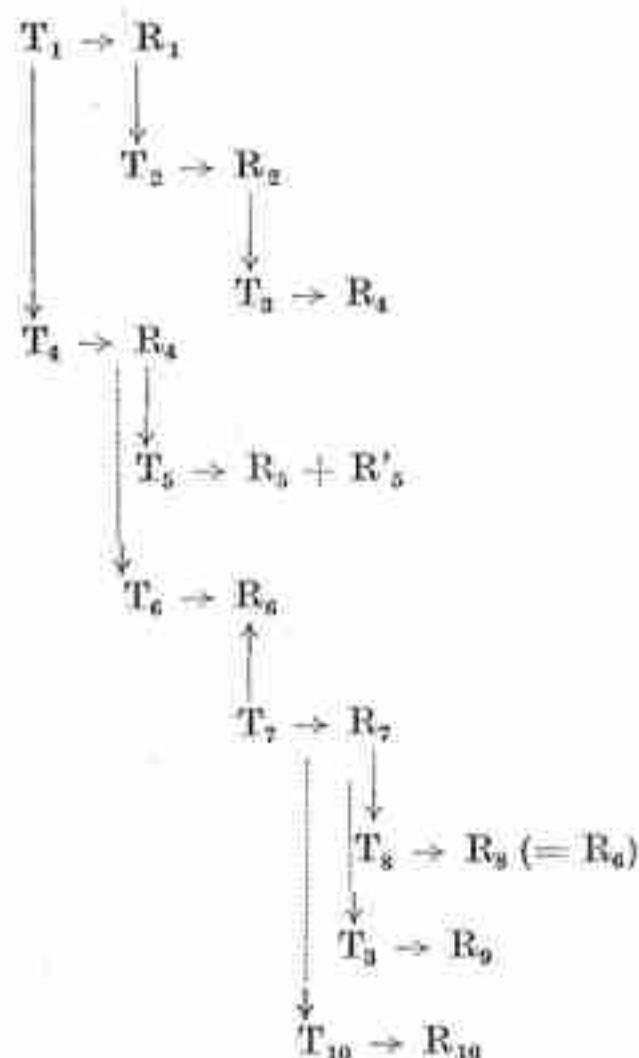


typy rozprávania v Hoffmannovom *Kocúrovi Murrovi*, jeden z biografie Kreislerovej, druhý zo životopisu kocúra:

„Keďže sa slávnosť začala neskoro večer ($T_1 = R_{-1}$), je jasné, že celý krásny park, obklopujúci letohrádok, musel byť osvetlený (R_1). Usiloval som sa vniesť do tohto osvetlenia mimoriadne efekty ($T_2 = R_1$), čo sa mi však podarilo iba čiastočne, pretože na výslovný príkaz kniežata na všetkých chodníkoch muselo svietiť meno kňaznej s kniežacou korunkou, za pomoci vhodne umiestených pestrofarebných lúčov na veľkých čiernych tabuliach (R_2). Keďže tieto tabule ($T_3 = R_2$) boli pribité na vysokých stĺpoch, takmer sa podobali výstražným návestiam, oznamujúcim, že sa tu nemá fajčiť (R_3). Hlavnou atrakciou slávnosti ($T_4 = T_1 = R_{-1}$) bolo divadlo uprostred parku, vytvorené krovím s umelými ruinami, ktoré poznáš (R_4). V tomto divadle ($T_5 = R_4$) mali hrať herei z mesta akúsi alegóriu, dostatočne hlúpu, aby sa celkom mimoriadne mohla páčiť, čo by ju aj nebol napísal sám knieža (R_5), čo by aj — aby som použil výrok samého riaditeľa divadla — nebola skanula z tohto najosvietenejšieho pera (R'_5). Zo zámku k divadlu ($T_6 = R_4$) cesta bola dosť dlhá (R_6). Podľa poetickej predstavy kniežata mal ju osvetliť ($T_7 = R_6$) dvoma fackami akýsi vznášajúci sa génus (R_7)... Daromne som poukazoval na ťažkosti s touto mašinériou ($T_8 = R_7$), vyplývajúce z dĺžky cesty ($R_8 = R_6$).

Knieža totiž čítal o niečom podobnom vo „Versailleských slávnostiach“ ($T_9 = R_7$) a keďže za touto poetickou predstavou videl sám seba, trval na jej uskutočnení (R_9). Prenechal som génia i s fákami ($T_{10} = R_7$) divadelnému mechanikovi (R_{10})...

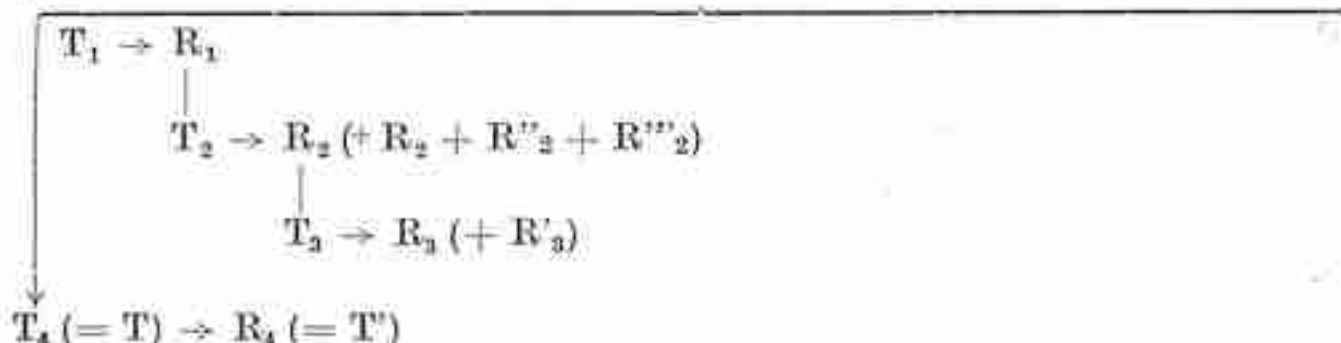
Tabuľka 2



Pre porovnanie si všimnime rozprávanie z kocúrovho kontextu:

„Ako som už povedal, ruka ($T_1 = T_{-1}$) ma opäť hodila na zem. ($R_1 = R_{-1}$). O chvíľu ma však znovu chytila za hlavu a stisla mi ju nadol ($T_2 = R_1$) takže sa mi papuľka vnorila do akejsi tekutiny (R_2), ktorú som potom začal vylizovať (R'_2), sám neviem akým vnuknutím, musel to byť nejaký fyzický inštinkt (R''_2). Dnes už viem, že to bolo sladké mlieko ($T_3 = R_2$); chlípal som ho, lebo som bol hladný (R_3) a nasýtil som sa tým, že som ho pil ($R'_3 = R'_2$). Takto teda po morálnej ($T_4 = T$) nasledovala aj fyzická výchova ($R_4 = T$).“ Ak porovnáme oba typy rozprávania vytvárajúce dejový kontext, hneď na prvý pohľad zistíme, že v prvom prípade — na rozdiel od druhého — ide takmer o „čítankový“ príklad nadväzovania téma-réma-téma, čiže o postup-

T



nosť prvého typu s „nadväznou tematizáciou rémy“. Niekde, pravda, réma je vynechaná a potom ide o tematizáciu témy (z druhého príkladu T_8), prípadne o tematicko-rématické nexy ($T + R$ nexy:³⁷ druhý typ $T_4 R_4$). Druhý prípad — keďže hypertému predchádzajúcich odstavcov možno obrazne nazvať „morálna výchova“ — možno chápať aj ako „tematický skok“. (Vynechala sa výpoveď vyslovujúca *expressis verbis*, že akciou odstavca bola „fyzická výchova“ na rozdiel od skôr opísanej „morálnej“.) — Pokiaľ ide o druhý typ, situácia je na prvý pohľad zložitejšia. Prečo je zložitejšia, dozvieme sa až na vyššom hierarchickom kompozičnom stupni:³⁸ že tu totiž nejde natoľko o *príhody* kocúra — i keď sa nám to autor v predslove snaží vsugerovať — ale o *charakteristiku prostredia*, v ktorom je súdené hlavnej postave druhej histórie (Johannesovi Kreislerovi) žiť. Zložitejšia tematická postupnosť druhového typu v porovnaní s prvým svedčí teda o potlačenosti dejového kontextu v histórii kocúra. Ešte výraznejšie to vidieť na pripojených tabuľkách.

II.4.4. Pokiaľ ide o charakteristiku odseku k pozorovaniam, ktoré sme si všimli vyššie, možno pripojiť, že: 1. Typy tematických postupností sú závislé od toho, v akom sujetovom pláne sa vyskytujú: či ide o dej, postavy, prostredie. (Pokiaľ ide o štvrtý typ, plán rozprávača, ten zahŕňa všetky spomínané typy, nevlastní svoj vlastný, ale je nad nimi superponovaný.) 2. Zákonitosti, podľa ktorých sa riadia tematické postupnosti, sú komplikované, no možno vystopovať akúsi tendenciu na prevládanie jedného typu postupností v rámci odstavca. 3. Ak kapitolu chápeme ako nadradenú „hypertému“, tak odseky sú jej konotátory: vracajú sa k nej vždy z iného (niekedy ide len o nuansy, niekedy o antitetické návraty) aspektu, ktorý navodzuje prvá veta odseku. Jeho stred — vďaka rozvíjaniu čiastkových

³⁷ Porov. Daneš, c. d., s. 132.

³⁸ Príhody kocúra sú v kompozícii románu ako celku iba jedným z kontextov, a to kontextom prostredia.

tém a rém — sa „odchyľuje“ od „hypertémy“ a rozvíja svoju vlastnú čiastkovú tému. Pokiaľ ide o poslednú vetu a jej vzťah k čiastkovým témam a hypertéme, možno sledovať dvojakú tendenciu: posledná veta sa vracia k hypertéme, ak prvá veta nasledujúceho odseku uvádza novú „hypertému“ (ak neplatí $T_1 = R_{-1}$). Ak však platí $T_1 = R_{-1}$, posledná veta sa zriedka vracia k „hypertéme“: ukončuje iba priebežnú tému odseku.

II.4.5. Ak vieme skúmať vzťahy tematických postupností v rámci výpovedí odseku ba i vo vzťahu k „hypertéme“ alebo „hypertémam“ kapitoly, to ešte stále neznamená, že sme z jednej roviny textu, z jednej segmentácie (ktorú sme nazvali parajazyková, povrchová) prešli na rovinu segmentácie hĺbkovej. Medzi tematickými postupnosťami výpovedí a motívom je nepreklenuteľná priepasť. Použiteľnosť analýzy tematických postupností nepresahuje rámec kapitoly, ba je ťažko sledovateľná už v rámci kapitoly. Literárny text nie je len additívnym priradovaním výpovedí, ale je to aj kvalitatívne narastanie, prechod z jedného (nižšieho) stupňa k vyššiemu. Analýza vetných postupností nevysvetlí princípy spájania (postupností) funkcií, ani sekvencií a tobôž nie motívov. I keď operujeme s „hypertémou“, nadradenou témou, ku ktorej pripojujeme ďalšie, ani pyramída T a R sa kvalitatívne nepretvorí na jednotku v hierarchickej kompozícii sujetu vyššiu, patriacu inej úrovni. Odseky kapitoly sú len sumou výpovedí, sumou R a T. *Parajazyková segmentácia je lineárna, vychádza zo syntagmatického zrelazenia textu. Funkcie, sekvencie a najmä motív artikulujú text vertikálne*, môžu sa objaviť už v prvej kapitole a uzavrieť v poslednom odstavci. Preto tiež neobstoí paralela verš—strofa a odsek—kapitola. Ich vzťah nie je izomorfický, ale izotopický, keďže predstavujú súbor sémantických kategórií, artikulujúcich istý celok.⁵⁰ Odsek a kapitola nie sú ekvivalentmi verša a strofy, ako sa domnievajú niektorí teoretici, pretože verš je najmenším rytmickosémantickým segmentom — napriek rytmicko-syntaktickým presahom. Jeho zákonitosti — keďže nezávisia od ľubovôle a náhodností, ktorým sa občas nevyhne parajazyková segmentácia — sú exaktne zistiteľné a formalizovateľné. I keď v rámci odseku, ako sme sa snažili dokázať, jestvujú tendencie oprávňujúce predpokladať isté zákonitosti — a podobne i v rámci kapitoly, ešte sme ďaleko od ich exaktnej analýzy.

III

III.1.1. Literárny text sa zväčša analyzuje ako lineárna reťaz významov, ako syntagmatický sled. Zanedbávalo sa — až na zriedkavé výnimky, ku ktorým patria práve čelní československí literárni teoretici — jeho vertikálne

⁵⁰ Izotopickými podľa Greimasa rozumieme zväzok redundantných sémantických kategórií, ktoré artikulujú hĺbkovú štruktúru literárneho textu.

členenie nielen v literárnom diele ako hotovom produkte, ale priebežne od jeho genézy až po konečnú podobu vytlačeného textu.

III.1.2. Skutočnosť, že v literárnom diele existujú dve základné roviny, ktoré po vzore ruských teoretikov sme zvykli nazývať fabula a sujet, bola známa teoretikom dávnej minulosti,⁶⁰ avšak uprednostňovaná bola iba jedna z nich, a to sujet. O fabule sa predpokladalo, že je pre výskum nerelevantná, že je mimoliterárnym faktom, i keď ani Tomaševskij, ani Šklovskij, ktorí prví s touto dichotómiou pracovali, nič podobného netvrdia. Šklovskij, na rozdiel od Tomaševského,⁶¹ nepokladá chronologický sled za jedinú príznakovú črtu fabuly, ale špecifické kompozičné postupy, ktoré však neskúma. V našej staršej práci⁶² sme sa domnievali, že vzťah dichotómie fabula-sujet budeme riešiť tak, že ich umiestnime do skupiny binárnych opozícií, ktoré patria k dvom základným metodologickým aspektom langue — parole. Fabulu sme chápali ako paradigmatickú zásobáreň epických postojov („visions“) a postupov, v konkretizácii, akú im dáva sujet. Stavba sujetu sa nám javila ako ustavičný výber z fabuly-paradigmy, ako výber medzi zložkami, ktoré sú z istého hľadiska rovnocenné, z iného nerovnocenné. Fabulu ako paradigmatickú zásobáreň sme pripísali, pokiaľ ide o dichotómiu rovnakého radu autor-rozprávač, autorovi, sujet rozprávačovi. Operáciu, ktorú vykonáva autor, sme nazvali podľa Jakobsona „selektcia a substitúcia“ a operáciu, ktorú vykonáva rozprávač „kombinácia a tvorenie kontextu“.

III.1.3. Naše uvažovanie sa budeme snažiť prehĺbiť aplikovaním niektorých princípov generatívnej gramatiky, ako ich — na rozdiel od Chomského — formuloval Šaumjan. Pôjde tu najmä o jeho dvojstupňovú teóriu jazyka,⁶³ binárnu opozíciu fenotyp-genotyp, ktorá — na nepomerne exaktnejšej úrovni — potvrdzuje metodologickú oprávnenosť a dôležitosť dichotómie fabula-sujet. Šaumjan vychádza z presvedčenia o nevyhnutnosti rozlišovania medzi vnútornými syntaktickými reláciami a jazykovými prostriedkami, ktoré realizujú tieto relácie, vypožičiava si z biológie pojmy genotyp a fenotyp. „Jazykové genotypy sú syntaktické predmety nezávislé od jazykových prostriedkov, ktoré slúžia k ich vyjadreniu. Jazykové fenotypy sú vonkajšie formy, v ktorých sa realizujú genotypy... Zostavovanie transformačnej gramatiky je veľmi dômyselnou operáciou vzhľadom na základné vymedzenie genotypových a fenotypových stupňov abstrakcie a vzhľadom na koreláciu syntaktických

⁶⁰ Porov. Nora Krausová, *K teórii sujetu*, Litteraria XII, Bratislava 1969, s. 11 n.

⁶¹ Tomaševskij, c. d.,

⁶² N. Krausová, c. d., 22 n.

⁶³ S. K. Šaumjan, *Преобразование информации в процессе познания и двухступенчатая теория структурной лингвистики*. Проблемы структурной лингвистики. Москва 1962.

a paradigmatických rovín.⁴⁴ Na rozdiel od Chomského generatívneho modelu, Šaumjanov „aplikatívny generatívny model“ nepatrí k tzv. zretazeným systémom, s akými pracuje Chomský. Jeho jedinou operáciou je aplikácia, binárna operácia, ktorú Šaumjan definuje nasledovne: ak X a Y sú abstraktné predmety, je ich vzťah abstraktný (XY), čiže nezávislý od lineárneho usporiadania symbolov, ktoré tieto predmety označujú: možno ich usporiadať v ľubovoľnom poradí (jeden nad druhým, vertikálne, v opačnom poradí).

III.2.1. V Šaumjanovom aplikatívnom modeli prebieha generatívny proces vo dvoch etapách: na rovine genotypov a na rovine fenotypov. Domnievame sa, že vzťah medzi rovinou genotypov a fenotypov je izomorfný so vzťahom medzi fabulou a sujetom. *Fabula je vlastne procesom generovania* (genotypom, alebo „genotextom“), *ktorý možno študovať iba na úrovni sujetu* (fenotypu alebo „fenotextu“).⁴⁵ Šaumjanov aplikatívny model v dôsledku toho obsahuje dva generatívne mechanizmy: slovný generátor modeluje vzťahy medzi jazykovými jednotkami v paradigmatickej rovine a komplexový generátor vzťahový na rovine syntaktickej. Aplikujúc tieto mechanizmy na literárny text, analogický generátor so slovným generátorom bude modelovať vzťahy medzi tematickými zložkami v paradigmatickej rovine (na rovine genotextu — fabule) a komplexový generátor vzťahy na rovine syntagmatickej, na rovine fenotextu — sujetu. Kým fabula ako paradigmatická zásobáreň nemá charakter štruktúry alebo má ho len natoľko, nakoľko má charakter štruktúry príslušná

⁴⁴ S. K. Šaumjan, *Kybernetika a jazyk*, 12 esejů o jazyce, Praha 1970, s. 151. — Termíny „genotyp“ a „fenotyp“ sú prevzaté z biológie, kde sa fenotypom rozumie vonkajší vzhľad jednotlivca, kým genotyp je súbor všetkých dedičných (i latentných) znakov organizmu.

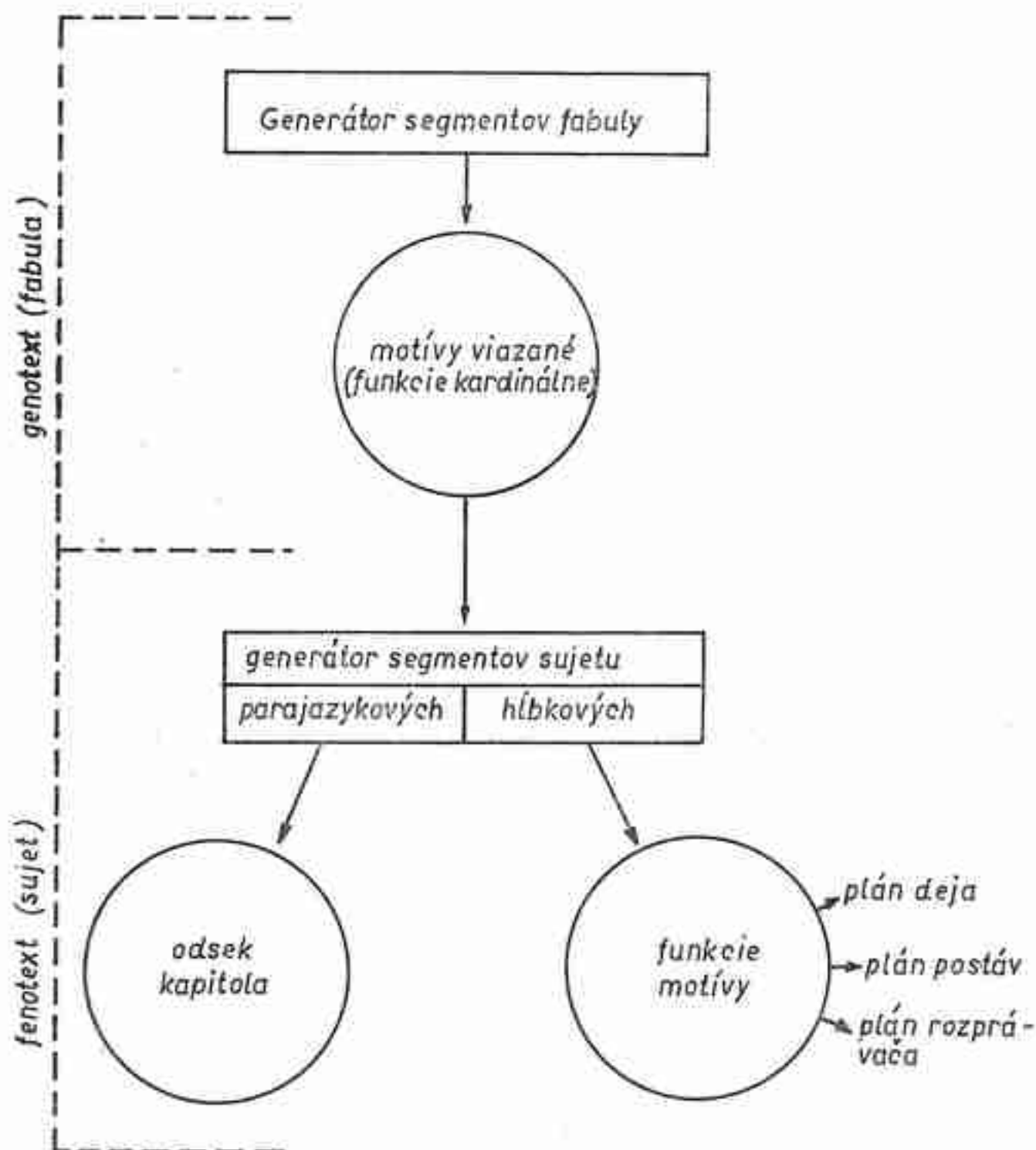
⁴⁵ Termíny „genotext“ a „fenotext“ sú operačnými pojmami francúzskej „sémanalýzy“, ktorá je vedou o texte, presnejšie o význame (significance) textu. Porov. Júlia Kristeva, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1970, s. 9: „Významom (significance) označujeme prácu diferenciácie, stratifikácie a konfrontácie, ktorá sa praktizuje v jazyku a ktorá ukladá na líniu hovoriaceho subjektu signifikatívnu reťaz, štruktúrovanú komunikatívne a gramaticky. Úlohou sémanalýzy, ktorá študuje v texte význam (significance) a jeho typy, bude preniknúť od výrazu (le signifiant) so subjektom a znakom, ako aj s gramatickou organizáciou prejavu (discours), k tej oblasti, kde sa zhromažďujú zárodky toho, čo bude významom za prítomnosti jazyka.“ Kristevová — nezaujíma hotový text (feno-text), ale proces produkcie jeho zmyslu, sama vertikálna sondáž k „zárodok významu“, „predzmyslová produktivita“. Keďže ide o literatúru, ktorá (ako jediný materiál sémanalýzy) je v plnom prúde procesu „disséminácie“ („odzmyslovania“) alebo presnejšie, keďže ide o takýto fenotext, Kristevová neanalyzuje vlastný, istému textu prislúchajúci genotext, ale „nekonečnú pluralitu genotextov“. Ak chápeme genotext ako výber z paradigmy, táto paradigma nemôže byť nekonečná, keďže je paradigmou istého fixovaného fenotextu, ktorý patrí istému individu, žánru, národnosti, dobe.

paradigma (paradigmy),⁶⁶ fenotext je „hotovou“, i keď nie „uzavretou“ štruktúrou. V našom prípade slovný generátor môžeme nazvať generátorom motívov viazaných (príznačných pre fabulu), prípadne funkcií kardinálnych, a to na pláne deja a postáv. Generátor komplexov generuje — na úrovni sujetu-fenotextu — na jednej strane zložky hĺbkovej štruktúry textu (motívy, najmä voľné, leitmotívy, sekvencie a funkcie), a to na pláne deja, postáv a rozprávača, na druhej strane jednotky povrchovej segmentácie, a to kapitoly a odseky.

III.2.2. Genotext-fabula je miestom produkovania významu, globálneho určenia (pred-určenia) a nie detailnej voľby kompozičných postupov. Generuje preto väčšie kompozičné segmenty (motívy, funkcie kardinálne). Na rozdiel od fenotextu-sujetu — je miestom, kde sa plne prejavuje autor-subjekt výpovede, a nie jeho zvolený zástupca, rozprávač, ktorého plán patrí výlučne sujetu-fenotextu. Fabula-genotext je potenciálnou pluralitou rozprávačov, kým v sujetu-fenotexte rozprávač môže vlastniť vlastný plán, rovnocenný s ostatnými plánmi (postáv, deja). Pokiaľ ide o hĺbkovú segmentáciu sujetu, motív chápeme ako súbor operácií s funkciami a sekvenciami. Pokiaľ ide o parajazykovú segmentáciu sujetu, kapitolu chápeme ako súbor operácií

⁶⁶ Prístup k problematike paradigmy nie je jednoznačný. Je to veľmi pochopiteľné keďže syntagmatická rovina textu je oveľa prístupnejšia analýze ako rovina paradigmatická. Vychádzame zo širšieho chápania paradigmy, tak ako ho nastolili Saussure, Jakobson, Hjelmseiv, a to ako člena dichotómie paradigma-syntagma. V užšom chápaní (ako súbor tvarov rovnakého slovného základu alebo kmeňa) má paradigma charakter systému. No len čo oblasť paradigmy rozšírime, situácia sa sťažuje. Preto sa niektorí teoretici domnievajú — po príklade Saussurovom — že medzi členmi paradigmy neexistujú nijaké systémové vzťahy. (Porov. napr. Henri Lefebvre, *Le langage et la société*, Paris 1966, s. 269; „Nie je ešte dokázané, že inventár paradigmatických opozícií v jazyku a v spoločnosti je ľahko po ruke, ani že sa dá demonštrovať príznakový charakter príznakových opozícií. Ak skúsime nejaký jazyk, gramatici nám poskytnú zoznam paradigiem, kompletný, systematický, formalizovaný: zámena, deklinácie, konjugácie. Ak chceme ísť ďalej a odkrývať v jazyku to, čo skrýva neznámeho — v jeho vzťahu ku spoločnosti — stretáme sa s ťažkosťami. Ako hierarchizovať paradigmatické opozície? Podľa ich výskytu? Podľa ich dôležitosti, čiže hodnoty? Iste syntagmy by sa dali ľahšie analyzovať...“.) Roman Jakobson má však opačný názor. Podľa neho je paradigma systémom, a nie inventárom: „Aby sme mohli uchopiť tento systém, nestačí ťíry katalóg zložiek. Tak ako syntagmatický aspekt jazyka predstavuje komplexnú hierarchiu zložiek bezprostredných a sprostredkovaných, paradigmatické zoskupenie zložiek charakterizuje mnohoraká stratifikácia“. (*Essais de linguistique générale*, Paris 1963, s. 70). — V našom chápaní ide o paradigmú sémantickú, „ktorej členy sú ekvivalentné vzhladom k určitej vlastnosti, pričom táto vlastnosť je chápaná ako niečo, čo leží mimo dané členy ako tertium comparationis“. (Porov. S. R. Levin, *Jazykové štruktúry v poézii*. ČL 1969, s. 378.) — Domnievame sa, že medzi členmi takto chápanej paradigmy, môžu existovať systémové vzťahy binárnych opozícií a kontrastov, ekvivalencie a diferencie, similarity a dissimilarity, synonymie a antonymie a pod.

s odstavcami. Ak berieme do úvahy hjelmslevovskú stratifikáciu zložiek znaku (na substanciu a formu), tak motív a funkcie sú segmenty substancie obsahu a kapitola a odsek segmenty formy obsahu. Pokiaľ ide o ich vzájomný vzťah, povedali sme už, že je izotopický, a nie izomorfický. Aby sme ho ozrejmili, siahneme po konkrétnom príklade.



III.2.3. Napriek tomu, že sme kapitolu ako segment parajazykový pripísali fenotextu-sujetu, a teda rozprávačovi, jestvujú prípady, keď sa autor objavuje aj na rovine sujetu: jeden z prípadov, okrem iných, je jeho manipulácia

s kapitolami. V románe Thomasa Manna *Doktor Faustus*, v biografii s priamym rozprávačom, kapitoly by mali „kompetenčne“ patriť rozprávačovi, ktorý sa tak aj tvári: dáva čitateľovi na vedomie svoju mienku o voľbe kapitol a odsekov, oddelených „oblúbenou hviezdíčkou“. Ospravedlňuje sa za nefunkčné, „neumelecké“ rozdeľovanie svojej látky do kapitol, pretože by najradšej všetko napísal „jedným dychom“, bez kapitol a odsekov, nemá však odvahu „takto bezohľadne vytlačené dielo“ predložiť čitateľom. Z toho istého dôvodu ako „občerstvenie pre oko a myseľ čitateľa“ používa aj hviezdíčky, oddeľujúce niektoré odseky. Tak napr. uprostred XXI. kapitoly — oddelená „oblúbenou hviezdíčkou“ — je úvaha o vlastnej umeleckej technike, typicky „metajazyková“ úvaha, týkajúca sa „heterogénosti“ predchádzajúcej XX. kapitoly. V skutočnosti však XX. kapitola je majstrovsky sklbený významový celok, kompozične pripomínajúci rámcovú novelu. Podobne „nekompetentný“ je rozprávač, pokiaľ ide o číslovanie kapitol a s ním spojenú „mágiu“ čísel. Rozprávač síce na začiatku XIV. kapitoly tvrdí, že mystika čísel nie je jeho vecou, kto však porovná očíslovanie kapitol a ich motivickú stavbu zistí, že sú spojené podľa presného kľúča, vysvetleného v XX. kapitole, kde je reč o „magickom kvadráte“. Na rozdiel od rozprávača autor veľmi dobre pozná princíp magického kvadrátu a uvedomuje si výnimočné postavenie, aké v ňom pripadá číslu 7. No kým v *Čarovnom vrchu* čísla (tri týždne, sedem mesiacov, sedem rokov) boli vnútornou sujetovou záležitosťou, materiálom sujetu a priamo súviseli s leitmotívom Castorpovho „začarovaného“ času, v *Doktorovi Faustusovi* je ich symbolická funkcia skrytá. Nie sú priamo tematicky stvárnené v motívoch a sekvenciách, ale vystupujú na parajazykovom pláne. Takto parajazyková segmentácia, superponovaná nad hĺbkovou, podčiarkuje ideológiu diela, stáva sa jedným z obsahových konotátorov: sedmičkou a súčtom čísel, ktoré dávajú dovedna sedem, sú označované kapitoly, ktoré sú relevantné pre vývin sujetu. V siedmej kapitole sa prvý raz objavuje Adrianov skrytý, ale o to „znaleckejší“ vzťah k hudbe („Všetko je vzťah“ vraví Zeithblomovi, „a keby si ho chcel bližšie označiť, nazval by si ho dvojznačnosť“.) V kapitole šestnástej ($1 + 6 = 7$) je prvé stretnutie s „hetérou Esmeraldou“; kapitola 25 ($2 + 5 = 7$) je sujetovým vyvrcholením a zvratom: je to známy „rozhovor“ s diablom. Kapitola 34 ($3 + 4 = 7$) je jedna z najdlhších a skladá sa z troch častí: „34“, „34 pokračovanie“ a „34 koniec“. Už sama táto skutočnosť stačí, aby čitateľ bol upozornený na jej príznakovosť. Rozprávač Zeithblom v nej — nevedomky — stvára Adrianov „diablom iluminovaný“ geniálny čas tvorby. A napokon v kapitole 43 ($4 + 3 = 7$) je rozbor posledného diela *Žalostenie Doctora Faustusa*, diela, ktoré symbolizuje tragický ľudský i umelecký osud Adriana Leverkühna a ktoré má v celom diele funkciu zhusteného obsahu, „fabuly v sujete“.

III.3.1. Príkladom celkom iného vzťahu hĺbkovej a parajazykovej segmen-

tácie je E. T. A. Hoffmannov román o kocúrovi Murrovi: „Životné náhľady kocúra Murra s úryvkovitým životopisom kapelníka Johanna Kreislera v náhodne povyberaných makulatúrach“, kde do prerušovanej histórie kocúra je vpletená história hudobníka Kreislera, dejove na seba nenadväzujúca a s časovými presunmi. Tento kompozičný postup autor motivuje tým, že kocúr Murr roztrhá rukopis svojho pána a píše na druhej strane listov, tak ako ich ľubovoľne vytrháva. „Nepozornosťou sadzačov“ boli vytlačené obe strany. Preto história kocúra, aj keď je občas prerušovaná uprostred odstavca alebo vety, znovu nadväzuje presne tam, kde prestala, je úplná, kým Kreiserov životopis je achronologický, pravdepodobný koniec je na začiatku, začiatok v treťom pokračovaní a dejove ani jedno pokračovanie na seba nenadväzuje. Obe histórie, paradoxne spojené iba postavou kocúra, tvoria napriek tomu jeden celok (je preto ťažko pochopiteľné počínanie niektorých vydavateľov, ktorí dielo rozdeľujú na dva samostatné celky a vydávajú históriu Kreiserovu zvlášť a históriu kocúra tiež osobitne), história kocúra je jedným zo sujetových plánov, a to plánom prostredia. Obzvlášťnajúci pohľad kocúra je vtípnou realistickou paródiou, tým nápadnejšie odhaľujúcou malichernosť a úbohosť prostredia, v ktorom je určené Kreiserovi žiť. Ako vieme Kreiser bol Hoffmannovým „alter ego“. Kreiserova história je romantickou históriou lásky hudobníka so všetkým romantickým príslušenstvom. Obe histórie tvoria binárny protiklad: história kocúra z hľadiska romantického kódu nie je dôležitá, dôležitá je iba Kreiserova história (kocúr hudobník). Skutočnosť, že história kocúra — i keď pretrhaná Kreiserovou históriou — presne na seba nadväzuje a Kreiserova história sa skladá z chaoticky pospájaných „pokračovaní“ svedčí o tom, že tu ide o autorov „dialóg“ s romantickým kódom: to, čo romantizmus uznával, je „nelogický“, to, čo neuznával „logický“ pospájané.

III.3.2. Keďže Kreiserova história je „hocikde“ (na ktoromkoľvek bode sujetu) prerušená (uprostred alebo na začiatku odseku, prípadne i vety), nedokazuje sa tým nerelevantnosť fabuly (a relevantnosť sujetu), ale predovšetkým nerelevantnosť parajazykovej segmentácie. Zmysel („ideológiu“) nevytvára syntagmatické zretiazenie „pokračovaní“ (tak sa nazývajú kapitoly), odsekov, tém a rém, ale len sledovanie hĺbkových segmentov, vertikálne prestupujúcich dielo. No napriek tomu aj v spájaní kapitol („pokračovaní“) Kreiserovej histórie možno objaviť isté zákonitosti: je to „zákon prázdnych množín“, ktorý možno aplikovať na istú časť modernej literatúry Lautréamontom počínajúc a ktorý možno vyjadriť symbolicky:

$$A \cap B = \emptyset \text{ (A a B nemajú spoločné črty)}$$

III.4.1. Nakoniec zhrňujeme: vzťah medzi hĺbkovou (A) a parajazykovou (B) segmentáciou má v podstate tri podoby: a) hĺbková a parajazyková segmentácia sa kryjú (parajazyková segmentácia „podčiarkuje“ hĺbkovú): $A = B$;

b) hĺbková a parajazyková segmentácia sa čiastočne kryjú: $A \subset B$, ako aj $A \cap \neq \emptyset$;

c) hĺbková a parajazyková segmentácia majú „rozbiehavý“ charakter: $A \cap B = \emptyset$.

Ak pokladáme za najmenší segment parajazykovej artikulácie odsek a kapitolu za väčší segment, zložený z odstavcov ($b \in B$), môžeme sa stretnúť s týmito typmi:

a) hĺbkové a parajazykové segmenty sa kryjú v rámci odseku aj v rámci kapitoly (odsek je uzavretým kompozičným celkom „hypertémou“, kapitola má charakter „novely“): $A = B$, ako aj $a = b$;

b) hĺbková a parajazyková segmentácia sa nekryje v rámci kapitoly (kapitola je „otvorená“ do kontextu), ale kryje sa v rámci odstavca: $A \not\subset B$, ale $a = b$;

c) hĺbková a parajazyková segmentácia sa nekryje ani v rámci kapitoly, ani v rámci odstavca: $A \cap B = \emptyset$, ako aj $a \cap b = \emptyset$ (spomenutý prípad „pokračovaní“ Kreislerovej histórie v *Kocúrovi Murrovi*).

ODSEK AKO PRVOK EPICKEJ ŠTRUKTÚRY

Odsek je jedným z prostriedkov výstavby textu. Jeho prostredníctvom sa jazykový prejav (prehovor) člení horizontálnym smerom.¹ Keďže sa odsek realizuje na širšej ploche, ako je slovo alebo veta, a to v rámci tzv. nadvetných súvislostí, je zrejmé, že horizontálne členenie sa môže uplatňovať iba v rozsiahlejších (samozrejme, písaných) prehovoroch. Z tohto hľadiska je výhodné široké chápanie prehovoru ako výsledku rečovej činnosti v určitom jednotlivom prípade, ktoré umožňuje ako prehovor hodnotiť každý jazykový celok vyjadrujúci istý obsah.² Jazykovým prejavom je potom tak jedna veta (napr. telegram Ivan sa vrátil), ako aj niekoľkozväzkový román alebo vedecké dielo.³

I

Možno povedať, že problematika odseku nikdy nepatrila k tým otázkam, ktoré stáli v strede záujmu jazykovedcov (štylistov), resp. literárnych vedcov.⁴

¹ O horizontálnom a vertikálnom členení textu ako o základných zložkách kompozičnej štruktúry jazykového prejavu pozri: K. Hausenblas, *Základní okruhy stylistické problematiky*, Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii, Praha 1963, s. 292. Pozri aj L. Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960.

² Pozri J. V. Bečka, *Řeč, jazykový projev*, Slavica Pragensia IV, Praha 1962, s. 225.

³ K tomu porovnaj Vl. Skalička, *Syntax promluvy*, Slovo a slovesnost 1960, s. 241 n.

⁴ Prvú vážnejšiu zmienku o odseku nachádzame v práci V. Mathesiusa, *Řeč a sloh*, ktorý odseku venuje osobitnú kapitolu (Umění psát odstavce). Mathesiusova stať vyšla v zborníku *Čtení o jazyce a poezii*, Praha 1942, s. 13 n. Samostatne vyšla r. 1966 v Československom spisovateľovi. Zmienky o odseku nachádzame aj v syntetických štylistikách, ako napr. J. V. Bečka, *Úvod do české stylistiky*, Praha 1948, s. 302 n; Q. Hodura, *O slohu*, Praha 1955, s. 103 n; J. Mistrík, *Štylistika slovenského jazyka*, Bratislava 1970, s. 366 n; dosť podrobne si Mistrík všíma odsek v knihe *Kompozícia jazykového prejavu*, Bratislava 1968, s. 29 n, v ktorej rozviedol myšlienky zo štúdie *Matematiko-statistické metody v štylistike*, Voprosy jazykoznanija, 1967, s. 47 n; A. Jedlička a kol., *Základy české stylistiky*, Praha 1970, s. 145 n. Podrobnejšie výklady o odseku prinášajú štúdie J. V. Bečka, *Odstavce*, Naše řeč 47, 1964, s. 65–74; J. Findra, *Poznámky k stavbe odseku*, V. sborník štúdií PF v B. Bystrici, Bratislava 1965, 59–74; J. Mláček, *Začiatok odseku v monologickom texte*, Slovenská reč 32, 1967, s. 335–341; J. Horecký, *Stavba odseku v odbornom štýle*, Naša veda V, 1958, s. 223–226.

Relatívny nezáujem o tento kompozičný prostriedok bude súvisieť s tým, že donedávna sa pozornosť bádateľov sústreďovala predovšetkým na prehovory umeleckého štýlu. Tu sa sledovali najmä tie prostriedky, pri ktorých sa dalo vystopovať ich funkčné využitie v štruktúre diela. V tomto zmysle odsek nefiguroval ako prostriedok „hodný záujmu“ aj preto, lebo existoval názor, akoby bol iba „interpunkčným znamienkom“, ktoré slúži len optickej prehľadnosti väčších jazykových prejavov.³ Okrem toho tu pristupuje aj fakt, že problematika kompozičnej výstavby z hľadiska štylistického (horizontálno-vertikálne členenie textu) sa sústavnejšie začala rozpracúvať až v posledných rokoch. Preto ani veľmi neprekvapuje, že nielen v kratších štúdiách, ale ani v rozsiahlejších monografických prácach, ktoré podrobne analyzujú štýl diela alebo individuálny štýl spisovateľa, neskúma sa stavba odseku a jej funkčné využitie.⁴ Pritom je zaujímavé, že zárodky funkčného pohľadu na odsek nachádzame už u V. Mathesiusa (citovaná práca).

Z ďalších autorov najviac pozornosti venoval odseku J. V. Bečka, predovšetkým v citovanej štúdii.⁵ V tejto štúdii autor síce hovorí, že bude uvažovať o tom, „v jakém vztahu je grafické členení textu v odstavce k členení jeho obsahu,“⁶ ale v podstate si všima spôsoby, ako na seba nadväzujú obsahové úseky (slohové útvary) a ako sa to prejavuje v členení textu na odseky. Inými slovami, Bečka sústredil svoju pozornosť na vymedzenie typov prechodu medzi odsekmi. Rozoznáva prechod mäkký, ostrý, splývavý a prudký. O mäkkom prechode hovorí tam, kde nie je prerušená obsahová súvislosť medzi odsekmi, o ostrom zase tam, kde obsahová nadväznosť medzi nimi nie je zrejmá. Bečka síce hovorí, že v beletrii sú častejšie mäkké prechody a v odborných prehovoroch majú prevahu prechody ostré, ale súčasne hovorí aj to, „že funkcie odstavcov je v odborných textoch v zásade rovnaká ako v próze umeleckej.“⁷ S týmto záverom — ako ukážeme ďalej — však nemožno súhlasiť.

Kým si Bečka všima spôsoby nadväzovania (prechody) medzi odsekmi, J. Mlacek⁸ venuje pozornosť výstavbe začiatku odseku. Mlacek prijíma tézu o mäkkom a ostrom prechode medzi odsekmi a podľa toho, aký výraz stojí na čele odseku vydeľuje päť rozdielnych začiatkov odseku. Niektoré výrazy (slová) lepšie vyhovujú pri mäkkom iné pri ostrom prechode; napr. podstatné meno, ktoré je výrazným druhom začiatku, signalizuje ostrý predel medzi odsekmi.

Skúmanie spôsobov, ako odseky na seba nadväzujú, charakteristika pre-

³ Q. Hodura, c. m., s. 103.

⁴ V práci J. Findru, *Rozbor štýlu prózy*, Bratislava 1971 sa v osobitnej kapitole ale-
duje funkčné využitie horizontálneho členenia (odseku) v sujetovo-kompozičnej výstavbe.

⁵ Pozri poznámku 4.

⁶ J. V. Bečka, c. š., s. 65.

⁷ J. V. Bečka, c. š., s. 72.

⁸ Pozri poznámku 4.

chodov medzi nimi, opis začiatku a konca odseku a vymedzenie typov začiatku odseku, to všetko je osobitne dôležité z hľadiska morfológie odseku. V uvedených štúdiách sa v tomto smere povedalo veľa podstatného, čo má platnosť pozitívnych východiskových zistení. Takúto povahu majú aj Mistríkove výskumy odseku, zhrnuté v knihe *Kompozícia jazykového prejavu*.¹¹ Preukaznosť Mistríkových pozorovaní sa znásobuje tým, že ich dokladá štatistickými údajmi. Mistrík štatisticky zisťuje najprv čelnú hranicu odseku, a to z hľadiska toho, aký výraz stojí na začiatku odseku. Na základe toho rozlišuje tvrdé začiatky, keď na čele odseku stojí podmet, predmet, príslovkové určenie, a mäkké začiatky, keď na čele odseku stojí sloveso alebo konektor. Podľa charakteru čela odseku J. Mistrík hovorí o odsekoch tvrdých a mäkkých. Pri ostrom odseku je predel (ruptúra) medzi odsekmi výraznejší a naopak. Mistrík skúma štatisticky aj dĺžku odseku (podľa počtu viet) a zisťuje, že v priemere sú najdlhšie odseky vo výkladovom slohovom postupe.

Treba však zdôrazniť, že pri odseku treba rozlišovať nielen formálnu, vonkajšiu stránku (typy predelov, druhy začiatkov), ale aj stránku obsahovú, vnútornú, pretože tu máme do činenia s prvkom bilaterárnej povahy.¹² A práve vo vzťahu (v kontakte) medzi obsahom a formou tohto prostriedku je obsiahnutá možnosť chápať odsek ako prvok, ktorý možno funkčne rozmanite využiť. V tomto zmysle sa odsek prvý raz skúmal v štúdiu *Poznámky k starbe odseku*.¹³

Ak je odsek prvok bilaterárnej povahy, tento moment by sa mal odraziť aj v jeho vymedzovaní (definícií). Je síce pravda, že oveľa ľahšie sa pri odseku definuje jeho formálna stránka, pretože graficky je odsek výrazne ohraničený. Začiatok a koniec odseku je v písanom texte jednoznačne vydelený. No rozsah odseku sa tak jednoznačne nedá vydeliť, a to najmä preto, že ten istý prehovor (dokonca i jeho časť) možno aspoň dvojako segmentovať na odseky. Zdanlivo to vychádza tak, akoby sa vnútorné, obsahové členenie manifestovalo iba druhotne, cez „formu“ odseku, inak povedané, akoby si vnútorné členenie nevyžadovalo istý (jediný) spôsob grafického členenia. Pretože tu ide o dôležitý problém, bude dobré sa pri ňom pristaviť.

Predovšetkým treba súhlasiť s myšlienkou, že obsah odseku sa má chápať veľmi široko.¹⁴ Nebolo by však správne z tejto myšlienky vyvodzovať záver, že odsek je z hľadiska svojho obsahu „nedefinovateľný“, pretože ten istý obsah možno rozmanite segmentovať. Na tomto mieste by sme radšej chceli presadzovať myšlienku, že ako prvotné tu vystupuje vnútorné, obsahové členenie, ktoré predpokladá (vyžaduje) istý spôsob vonkajšej segmentácie

¹¹ J. Mistrík, *Kompozícia jazykového prejavu*, Bratislava 1968, s. 29 n.

¹² Porovnaj aj J. Mistrík, *Štylistika slovenského jazyka*, Bratislava 1970, s. 367.

¹³ Pozri poznámku 4.

¹⁴ J. Mistrík, *Štylistika ...*, s. 367.

ako možný, nie ako jediný. „Druhotnosť“ obsahového členenia sa ukazuje z hľadiska prijímateľa, ktorý „vidí“ aj inú možnosť členenia daného textu na odseku, než je uskutočnené členenie (autorské). Pritom sa však zabúda, že aj pred týmto „novým“ vonkajším členením na odseky je „nové“ (presnejšie, inak videné) členenie vnútorné, obsahové; „nové“ vonkajšie členenie je aj v tomto prípade iba vonkajším výrazom „nového“ obsahového členenia.

Pripúšťame, že ani týmto sa problém nerieši, lebo sa pohybujeme v kruhu: obsahové členenie si síce „vynúti“ istý spôsob vonkajšej segmentácie, je pred členením formálnym, ale keďže ten istý prehovor poskytuje aspoň dve možnosti, ako vidieť obsahové členenie a ako ho potom signalizovať cez odsek, nemožno pre obsahové členenie ustáliť žiadne pravidlá, a teda ani odsek nemožno z hľadiska obsahového nijako ohraničiť.

Ak máme tento kruh rozbiť, musíme sa vrátiť k už vyslovenej myšlienke o tom, že vo vzťahu medzi vonkajším a vnútorným členením textu, teda vo vzťahu medzi obsahom a formou (rozsahom) odseku sú obsiahnuté funkčné možnosti odseku. Pomôžeme si pritom malou analógiou, hoci vieme, že v každom zovšeobecňujúcom porovnávaní je nebezpečenstvo zjednodušovania: budeme porovnávať vetu a odsek.

Vyjdeme z jednoduchého príkladu. Budeme uvažovať o tom, ako možno vo vete vyjadriť myšlienku (obsah), „niekto dosiahol prvý úspech a potom nadobudol potrebné sebavedomie“. Ako vidno, ide tu o dva deje, medzi ktorými je determinácia (príčinný vzťah, na ktorý sa navrstvuje časové určenie — následnosť). Syntakticky sa uvedený myšlienkový obsah dá vyjadriť viacerými spôsobmi. Jednou z možností je podradovacie súvetie s vedľajšou príslovkovou vetou časovou: Keď Jožko dosiahol prvý úspech, nadobudol potrebné sebavedomie. V tomto variante je vzťah medzi dejmi vyjadrený tesne, časová súvislosť je vyjadrená explicitne, príčinná súvislosť medzi dejmi je síce implicitná, ale zrejmä. Pracovne prijímame tézu, že tento variant je pri vyjadrovaní podobných obsahov základný.

Ak chceme dosiahnuť vyšší stupeň kondenzácie, vyjadríme jeden z dejov (sprievodný) vo forme polovetnej konštrukcie s prechodníkom, resp. vo forme vetného člena. V oboch prípadoch vyjadríme dva deje v rámci jednoduchej vety: a) Dosiahnuc prvý úspech, nadobudol Jožko potrebné sebavedomie. b) Po dosiahnutí prvého úspechu nadobudol Jožko potrebné sebavedomie.

Na druhej strane môžeme stupeň kondenzácie znížiť, vzťah medzi dejmi vyjadriť voľnejšie alebo celkom voľne, pričom použijeme priradovacie súvetie zlučovacie (Jožko dosiahol prvý úspech a nadobudol potrebné sebavedomie) alebo dve jednoduché vety (Jožko dosiahol prvý úspech. Nadobudol potrebné sebavedomie.). V oboch týchto prípadoch sú časové a príčinné súvislosti medzi dejmi vyjadrené implicitne a počítame s nimi iba ako s potenciálnymi. Ešte treba dodať, že vedľa prvého variantu s vedľajšou vetou časovou, ktorý

pomocne chápeme ako základný a v ktorom sa explicitne manifestuje časová súvislosť, je možný aj taký variant, v ktorom posilníme (explicitne vyjadríme) príčinnú závislosť medzi oboma dejmi (dôvod — dôsledok). Pôjde o priradovacie súvetie dôsledkové: „Jožko dosiahol prvý úspech, a preto nadobudol potrebné sebavedomie“, alebo o podradovacie súvetie s vedľajšou vetou príčinnou: „Pretože Jožko dosiahol prvý úspech, nadobudol potrebné sebavedomie.“

Na vyjadrenie toho istého myšlienkového obsahu máme teda poruke pri najmenšom šesť variantov. Niektoré majú podobu jednoduchého súvetia, iné jednoduchej vety, ba aj dvoch jednoduchých viet. Obsah zostáva, mení sa len syntaktická konštrukcia, v rámci ktorej sa realizuje. Zmena syntaktickej konštrukcie však prináša so sebou aj zmenu v stupni kondenzácie od voľného vyjadrenia obsahových vzťahov medzi dejmi až po vyjadrenie najtesnejšie a súčasne umožňuje aj explicitné „zdôraznenie“ niektorej zložky vzťahu (príčinná závislosť — časová následnosť). Výber a využitie istého variantu má dosah pre štýl prehovoru. Tento výber je podmienený individuálne, ale súčasne sa pritom uplatňujú aj objektívne štýlotvorné činitele. Tak napr. v prehovoroch odborného štýlu sa uprednostňujú varianty s vyšším stupňom kondenzácie.

Podobne, i keď zároveň odlišne, treba vidieť aj situáciu s odsekom, pokiaľ ide o vzťah medzi jeho obsahom a formou, teda medzi vnútornou segmentáciou a jej vonkajšou realizáciou. Aj teraz vyjdime z konkrétného príkladu. Bude to úryvok z novely Sv. H. Vajanského *Babie leto*, v ktorom sa zachytáva dramatická situácia, keď si Gusta so svojou tetou začínajú uvedomovať svoje położenie: Kočíš Ondriš sa vzdialil, zrejme zabľúdil a snehová metelica narastá:

„Ondro!“ opätovala za ňou Gusta silným, zvonným hlasom, vystupujúcim zo zdravých pŕs. V šume vetra a padajúceho snehu znel on magickou krásou.

„Hou!“ bolo počuť po druhý raz, no omnoho slabšie. Akiste: Ondriš sa vzdaloval.

Gusta skríkla ešte silnejšie, tak silne, že jej hlas stratil zvonnú prsnú rezonanciu a blížil sa ku kriku. Ticho. Hlasy dám sa spojili. Ticho. Šuští hustý sneh, netrpezlivo fíka náručný kôň, jeho kamarát hrabe prednou nohou kyprý sneh. Dookola pustý, bezforemný snežný chaos. Divné obrazy snujú sa v metelici. Veď to hora — ona vystupuje do výše. Veď to nie hora, ale vysoký vreh, zrázny, kolosálny. Už splasol, už sa otvorila nekonečná diaľ, čosi sa mihotá, čosi sa blíži. Blíži sa fujak a snehový zásyp. Vír snehový maľuje prepodivné postavy, raz sa zdá, že maširuje kolóna vojska vedľa saní, raz sa ukážu vysoké domy.

(Sv. H. Vajanský, *Babie leto*, 48)

Ak zanedbáme princíp segmentácie textu na odseky príznačný pre Vajanského novelu (a pre jeho tvorbu vôbec), citovanú ukážku by sme mohli segmentovať takto:

(...)

Gusta skríkla ešte silnejšie, tak silne, že jej hlas stratil zvonnú prsnú rezonanciu a blížil sa ku kriku.

Ticho.

Hlasy dám sa spojili.

Ticho.

Šuští hustý sneh, netrpezlivo fľka náručný kôň, (...).

Tak ako v syntaxi, aj tu máme pred sebou odlišné varianty na vyjadrenie toho istého relatívne samostatného obsahového celku. Ak máme na mysli tento konkrétny príklad, v odlišnej segmentácii textu (toho istého obsahu) sú obsiahnuté možnosti odlišne signalizovať stupňovanie dramatického napätia deja, signalizovať nebezpečenstvo, ako si ho uvedomujú postavy. Zmnožením segmentácie, za pomoci odseku sa vytvorí (prehlbi) formálny predel na okraji slova, vety a zároveň odseku (Ticho.), a tým sa súčasne prehĺbi významová ruptúra, čím sa zároveň vytvorí, získa priestor pre vyznenie citového zážitku postáv (strach) a smerom k čitateľovi priestor pre gradovanie dramatickosti situácie.

Ak by sme sa mali vyjadriť zovšeobecnene, aj výber daného variantu segmentácie textu má dosah pre štýl prehovoru. Tento výber je tiež podmienený individuálne, ale súčasne na rozčlenenie textu do odsekov ako na signál a výraz vnútorného členenia majú vplyv objektívne slohotvorné činitele. V jednotlivých oblastiach nie sú rovnaké možnosti pre segmentáciu textu. Ako ešte ukážeme, pólavo odlišné sú tieto možnosti v prehovoroch odborného a umeleckého štýlu.

V tejto súvislosti ostáva ešte zodpovedať otázku, ako je to s obsahovou ohraničenosťou odseku. Je to vlastne otázka, či smerom hore (ak ide o rozsiahlejší prehovor) existuje bod, ktorý už nemožno prekročiť. V praxi takýto bod nemusí existovať, presnejšie, možno ho „zrušiť“, no až na ojedinelé prípady, funkčne opodstatnené (pozri Šikulovu poviedku v knihe *Možno si postavím bungalow*, ktorá pozostáva z jedného odseku, ale aj z jednej vety), predsa len ho nemožno celkom ľubovoľne posúvať. Na ilustráciu opäť môže poslúžiť citovaný príklad z Vajanského. Tretí odsek, pri ktorom sme urobili pokus o novú segmentáciu, predstavuje v tej podobe, akú mu dal Vajanský, poslednú možnosť segmentácie smerom hore. Tak to diktujú vnútorné, obsahové súvislosti. Začlenenie predchádzajúceho alebo nasledujúceho obsahového celku (Gustka mala už dosť toho dobrodružstva. Na jej tvári prestal sa topiť sneh: bola už studená ako snehový páper.), z ktorých každý je zachytený

v samostatnom odseku, do rámca uvedeného odseku by bolo v tomto konkrétnom kontexte násilné, neorganické.

Ukazuje sa teda, že istý obsahový celok smerom dovnútra možno ďalej segmentovať, ak sledujeme osobitné ciele (porovnaj dôsledky vyššie uskutočnenej segmentácie Vajanského textu), a naopak, istý navonok segmentovaný relatívne samostatný obsahový celok môžeme spojiť do jedného odseku, ale to zas bude mať funkčné dôsledky. Teda pre spájanie alebo segmentáciu musia byť vnútorné predpoklady. Či detailnú obsahovú členitosť relatívne samostatného obsahového celku segmentáciou stlmíme alebo zdôrazníme, to už je problém slohový, je to záležitosť cieľa a zámeru, ktorý vyjadrením sledujeme, ako aj záležitosť štýlovej zaradenosti konkrétneho prehovoru. Ale jedno je isté, že totiž istý obsah, ktorý sa dá prostredníctvom odseku zachytiť ako jeden celok alebo rozčlenený, je v konkrétnom prípade v konkrétnom kontexte smerom hore pomerne presne ohraničený, aj keď nie absolútne vymedzený. Práve v tom, že tu ostáva potenciálna možnosť „pohnúť“ s hraničným bodom — popritom, že relatívne samostatný obsahový celok vnútorne jemne diferencovaný možno rozmanite segmentovať — sú obsiahnuté predpoklady pre diferencovanú, funkčne opodstatnenú „manipuláciu“ s odsekom ako dôležitým jazykovo-kompozičným prostriedkom.

Pri takomto pohľade na vzťah medzi vnútornou segmentáciou prehovoru a vonkajším členením na odseky a na vzťah medzi obsahom a formou (konkrétnou dĺžkou odseku) sa ako užitočný ukazuje pojem *motív*.¹⁵ Termín *motív* v tomto prípade rezervujeme pre pomenovanie relatívne samostatného obsahového (tematického) celku v rámci vnútorného, obsahového členenia prehovoru, ktorý je síce podriadený vyššiemu obsahovému (tematickému) celku, resp. celému prehovoru, ale je súčasne natoľko samostatný (obsahovo uzavretý), aby mohol byť aj formálne vydelený v rámci osobitného odseku. Vo všeobecnosti si pod pojmom *motív* možno predstaviť jednotlivý dej alebo niekoľko dejov v dejovom pásme, jeden znak, vlastnosť alebo niekoľko blízkych znakov a vlastností predmetu, jeden čiastkový problém pri výklade a pod.

V pojme a termíne *motív* je obsiahnutá obsahová stránka odseku. Jeho prostredníctvom sa môže táto obsahová stránka začleniť priamo do definície odseku. Takto sa už do základnej charakteristiky dostane informácia o bilaterálnej povahe odseku.¹⁶

¹⁵ Pojem *motív* sme v súvislosti s odsekom prvý raz definovali v citovanej štúdií, s. 60.

¹⁶ Ak autori aj definovali odsek, spravidla sa zamerali iba na jeho formu. Bečka: „Odstavec z grafického hľadiska je časť textu (psaného prejavu) vyznačená začiatkom (začína na novom riadku, zpravidla odsazeném od kraja) a koncom.“ K tejto definícii Bečka pridáva poznámku, že „tímto grafickým, tedy optickým prostriedkom sa vyznačuje obsahové členenie prejavu“. J. V. Bečka, c. š., s. 65. Mistrík: „Odsek je najnižšia nadvetná kontextová jednotka.“ *Štylistika*..., s. 367.

Odsek potom môžeme definovať ako formálne ohraničenú nadvetnú kontextovú jednotku, v ktorej sa vyjadruje jeden motív.¹⁷

Jazykový prejav sa teda vnútorne člení na motívy, ktorým v oblasti formy zodpovedajú odseky. Domnievame sa, že základným problémom odseku je práve to, ako sa toto vnútorné členenie prehovoru navonok (formálne — graficky) premieta do jeho členenia na odseky. Práve v možnosti vyjadriť prostredníctvom odseku súlad alebo nesúlad medzi vonkajšou a vnútornou segmentáciou textu sú skryté latentné štýlové predpoklady odseku. Na tejto možnosti je založený rozdiel medzi príznakovou a bezpríznakovou výstavbou odseku.¹⁸

O bezpríznakovom členení textu na odseky, resp. o bezpríznakovej výstavbe odseku hovoríme vtedy, keď je relatívny súlad medzi odsekom a motívom: v rámci jedného odseku sa zachytáva jeden motív. Je tu teda zrejماً tendencia, aby sa hranice odseku a hranice motívu prekrývali. Pritom je zrejماً i to, že sa odsekom nechce signalizovať nič iné, ako logika vnútorného členenia, vnútorné vzťahy medzi obsahovými prvkami, motívami. V tomto prípade je odsek vlastne prostriedkom prehľadnosti textu, „interpunkčným znamienkom“, ktoré čitateľovi umožňuje orientáciu v texte. Pravda, rozdiel medzi odsekom a napr. čiarkou je v tom, že čiarka je k štýlu v podstate indiferentná.

O príznakovom členení textu na odseky a o príznakovej výstavbe odseku hovoríme vtedy, keď vzťah medzi odsekom a motívom nie je taký priamočiary alebo keď sa vonkajšie členenie prehovoru dostáva do rozporu s jeho vnútorným členením. Práve v týchto prípadoch sa prostredníctvom odseku zdôrazní alebo zastreie detailnejšie obsahové členenie vnútri motívu, prípadne sa v rámci jedného odseku vyjadria dva motívy alebo sa jeden motív rozlomí do viacerých odsekov. V príznakových modifikáciách vzťahu medzi vonkajším a vnútorným členením textu sa odráža osobitný zámer podávateľa, z formálneho prostriedku sa odsek prehodnocuje na prostriedok funkčný.

Príznakové a bezpríznakové postupy pri výstavbe odseku sú vo veľmi tesnej spojitosti s funkčným jazykovým štýlom. Z tohto hľadiska sa odsek zaraďuje k tým jazykovým, resp. jazykovo kompozičným prostriedkom, ktoré sú pre danú štýlovú oblasť príznačné. Aj v tomto zmysle možno hovoriť o paralele medzi vetnou syntaxou a syntaxou odseku.

V tých prehovoroch, v ktorých sa uplatňuje tendencia po objektívnosti a intelektuálnosti výrazu, popri neutrálnych lexikálnych prostriedkoch a

¹⁷ Začlenenie obsahovej zložky do definície odseku nachádza podporu aj u J. Horeckého, ktorý analyzuje stavbu odseku v odbornom štýle. Horecký hodnotí odsek ako základný kameň myšlienkového (riedil J. F.) výstavby prehovoru. Podľa neho má odsek „zásadne rozvíjať jednu tému, jednu myšlienku“. Pozri J. Horecký, c. m., s. 223.

¹⁸ Pozri J. Findra, c. m., s. 60 n.

popri syntaktických konštrukciách, pomocou ktorých sa posilňuje zomknutosť vyjadrenia, jednoznačne sa uprednostňujú bezpríznakové postupy pri výstavbe odseku. Na druhej strane, v tých prehovoroch, v ktorých sa pri výbere výrazu (lexika, syntax) môžu popri objektívnych slohotvorných činiteľoch výraznejšie uplatniť aj činitele subjektívne, sú široké možnosti pre funkčné využívanie príznakových postupov pri výstavbe odseku. Takto sa oproti sebe zreteľne vydeľujú z jednej strany prehovory odborného a administratívneho štýlu a zo strany druhej prehovory umeleckého štýlu a beletristické žánre publicistického štýlu. Príslušnosťou konkrétneho prehovoru k funkčnému jazykovému štýlu je teda podmienené aj členenie jeho textu na odseky. Základným kritériom pri rozdeľovaní odsekov na odseky svojou výstavbou príznakové a bezpríznakové je kritérium štýlové. Toto kritérium je rozhodujúce aj pri klasifikácii odsekov na tvrdé a mäkké podľa charakteru čela odseku. Kritérium na základe slohového postupu alebo slohového útvaru je iba druhotné.¹⁹ Jazykovo-štylistické vlastnosti slohového postupu a jeho konkrétnej realizácie — slohového útvaru — sú prvotne podmienené jeho zaradenosťou (podriadenosťou) k štýlu. Tak napr. výklad sa prvotne môže uplatniť v prehovoroch odborného štýlu, kým rozprávanie — ak máme na mysli písané prehovory — je existenčne späté s umeleckým štýlom. Špecifické jazykové znaky postupu a útvaru sa totiž ako druhotné navrstvujú na prostriedky, ktoré signalizujú štýlovú príslušnosť prehovoru. Preto, ak napr. vo výkladovom texte stojí na čele odseku spravidla podmet, predmet alebo okolnostné určenie, toto zistenie sa v podstate vzťahuje na odborné texty vôbec.

V tomto príspevku si nekladíme cieľ skúmať formálnu výstavbu odseku a sledovať spôsoby vyjadrenia vzťahu medzi vnútorným členením a vonkajšou segmentáciou prehovoru vo všetkých štýlových oblastiach. Zaujíma nás iba členenie textu a výstavba odseku v epicko-prozaickom slovesnom umeleckom diele,²⁰ teda v prehovoroch umeleckého štýlu. Iba tam, kde to bude kvôli analógii nevyhnutné, budeme prihliadať k prehovorom iných štýlov.

¹⁹ Pozri J. Mistrík, *Kompozícia jazykového prejavu*, Bratislava 1968, s. 31, 34, 35.

²⁰ Na analýzu sme si vybrali diela týchto slovenských spisovateľov: Jonáš Záborský, *Dva dni v Chujave*, Bratislava 1963; Ján Kalinčiak, *Knieža liptovské*, Bratislava 1960; B. S. Timrava, *Ťažké položenie*, Bratislava 1964; J. G. Tajovský, *Tajní boháči*, Bratislava 1965; Sv. H. Vajanský, *Babie leto*, Bratislava 1957; Martin Kukučín, *Dom v stráni*, Bratislava 1961; M. Kukučín, *Spod školského prahu*, Bratislava 1963; J. C. Hronský, *Jozef Mak*, Martin 1933; J. C. Hronský, *Sedem srdc*, Bratislava 1969; Dobroslav Chrobák, *Kamarát Jašek*, Bratislava 1964; Fr. Švantner, *Malka*, Bratislava 1965; M. Figuli, *Tri gaštanové kone*, Bratislava 1958; J. Jesenský, *Demokrati*, Bratislava 1958; Fraňo Kráľ, *Stretnutie*, Bratislava 1953; Peter Jilemnický, *Kompas v nás*, Bratislava 1960; Fr. Hečko, *Svätá tma*, Bratislava 1963; R. Jašík, *Na brehu priehľadnej rieky*, Bratislava 1956; R. Jašík, *Námestie svätej Alžbety*, Bratislava 1962; R. Jašík, *Mŕtvi nespievajú*, Bratislava 1961; R. Jašík, *Čierne a biele kruhy*, Bratislava 1961.

Základnou tézou, z ktorej budeme v ďalších výkladoch vychádzať a ktorú v nich budeme potvrdzovať a ďalej rozvádzať, je téza, že na rovine štýlu v slovesnom umeleckom diele sa odsek stáva dôležitým prvkom štruktúry diela. V slovesnom umeleckom diele vystupuje odsek ako výrazný slohový prostriedok, ktorý možno rozmanite funkčne využiť. Modifikácie v jeho výstavbe, narúšanie vzťahu medzi obsahovým členením a členením na odseky, teda využívanie príznakových postupov pri výstavbe odseku, sú podmienené ostatnými zložkami štruktúry, ale najmä postavením rozprávača, stavbou postavy, sujetom.

Je nesporné, že modifikácie v stavbe odseku sa expresivizujú a funkčne exponujú na pozadí relatívne formalizovanej výstavby odseku v prehovoroch odborného, resp. aj administratívneho štýlu, pre ktoré je príznačná bezpríznaťková výstavba odseku, napr.:

Tlakové fľaše používame pri prácach s trochu väčším množstvom látok ako pri zatavených trubiciach (do 100 ml). Dovoľené tlaky sú v tomto prípade menšie ako pri zatavených trubiciach. Pre nižšie teploty a tlaky možno použiť aj sódové fľaše. Pre vyššie teploty a menšie tlaky používame aj hrubostenné Kjehldahlove banky s krátkym hrdlom. Často používame aj tzv. Lintnerove fľaše s obsahom max. 250 ml. Sú vystrojené hrdlom s plochým zábrusom, ktoré uzatvárame hrubostennou brúsenou sklenou platničkou, pripevnenou skrutkami.

Sklené autoklávy používame na väčšie množstvo látok a pri takých reakciách, ktoré prebiehajú bez vývoja plynov. Sú to spravidla sklené hrubostenné nádoby zo špeciálneho skla o obsahu 100 ml až 5 litrov. Tesníme ich gumovým alebo iným pružným materiálom a uzatvárame vekom, ktoré pritiahneme k vlastnému autoklávu obrubou so skrutkami. Sklené autoklávy možno použiť aj pre veľmi vysoké tlaky, ak ich položíme do kovovej nádoby, vyskúšanej na dostatočne vysoký tlak. Vnútorň tlak v autokláve vyrovnávame vonkajším tlakom v kovovej nádobe stlačeným indiferentným plynom. Nevýhoda sklených autoklávov je, že nemáme možnosť merať tlaky vnútri autoklávu.

Kovové autoklávy používame všade tam, kde sú potrebné vysoké tlaky, najmä pri prácach s väčším množstvom látok. (...)

(M. Marko — E. Krasnec, *Základy preparatívnej organickej chémie*, 59)

Základným princípom, ktorý sa tu uplatňuje pri členení textu na odseky sú jednak zásady logického členenia, ktoré predpokladá, že sa v jednom odseku bude rozvádzať jeden obsahovotematický celok (motív), a jednak metodologické zásady daného vedného odboru.²¹

²¹ Pozri J. Horecký, c. m., s. 223.

Ale aj v prehovoroch umeleckého zamerania sa ako základné uplatňuje bezpríznakové členenie. Princíp kontrastu predpokladá, že expresívnosť príznakového prvku sa môže prejavíť iba v kontexte odlišných, čiže bezpríznakových prostriedkov,²² kým v kontexte podobných (povedzme, príznakových) prostriedkov sa táto expresivita stratí.

Bezpríznakové postupy pri výstavbe odseku sú založené na iných princípoch ako v prehovoroch odborného štýlu. Okrem toho sa tu situácia komplikuje aj tým, že v istom kontexte sa i táto bezpríznaková výstavba môže využiť ako prostriedok expresívnosti, resp. sa môže funkčne osobitne zatažiť. K výkladom a dokladom o tejto možnosti sa ešte vrátime.

Podstata bezpríznakovej výstavby odseku spočíva v prehovoroch umeleckého zamerania v tom, že je tu tendencia dosiahnuť čo najideálnejší súlad medzi vnútorným členením prejavu na motívy a vonkajším členením textu na odseky. Takéto členenie sa používa predovšetkým tam, kde tok rozprávania plynie pomerne pokojne. Jednej obsahovej zložke zodpovedá jeden odsek a hranica medzi nimi je veľmi plynulá. Odseky sú relatívne „dlhé“, pretože sa jednotlivé motívy rozvádzať do hĺbky, pričom hĺbka a šírka, do akej sa motív rozvádza, závisí jednak od autorskej individuality a jednak od umeleckého zámeru. S rizikom istého zjednodušovania by sme mohli zovšeobecniť, že z hľadiska tematického tu ide o obsahovú explicitnosť a z hľadiska jazyka o šírku výrazu. Pri takejto bezpríznakovej výstavbe každý nový odsek znamená nové posunutie alebo presunutie deja v priestore alebo plynutie, postúpenie v čase. V slovesnom umeleckom diele by sme takúto vonkajšiu a vnútornú segmentáciu textu mohli nazvať aj objektívnym členením textu,²³ pretože sa v ňom neodráža subjektívne hodnotenie z hľadiska autora (rozprávača) ani z hľadiska postavy.

Predovšetkým pri objektívnom (bezpríznakovom) členení textu, a najmä v prípadoch, keď sú odseky relatívne dlhé, čiže keď sa motív rozvádza podrobnejšie, môže vzniknúť otázka, či hranica odseku je aj hranicou motívu, či sa v rámci jedného odseku nezachytávajú dva alebo viacero motívov. Rozpaky tu pomôže odstrániť pojem obsahové (tematické) jadro motívu. Obsahové jadro odseku je vlastne základná téma odseku. Toto obsahové jadro je spravidla ľahko vydeliteľné z kontextu detailov, ktoré ho podrobnejšie rozvádzať alebo vysvetľujú. Obsahové jadro môže byť „vyslovené“ hneď na začiatku (zriedkavejšie i vo vnútri) odseku alebo ho možno „sformulovať“ na pôdoryse jeho tematických detailov: obsahové jadro motívu tu potom vystupuje ako „spoločný menovateľ“ tematických detailov, ktoré ako celok tvoria daný motív.

²² M. Riffaterro, *Kritéria pro stylistický rozbor*, Teorie informace a jazykověda, Praha 1964, s. 259 n.

²³ J. Fiedra, c. m., s. 62.

Kvôli názornosti budeme túto situáciu ilustrovať na konkrétnom príklade. V nasledujúcej ukážke (z románu *Demokrati* od J. Jesenského), ktorá je dokladom na objektívne členenie textu, sa pokúsime „pomenovať“ obsahové jadrá jednotlivých odsekov. V odseku (1) je obsahovým jadrom vonkajší opis Hany. Tento opis sa čiastočne dynamizuje a subjektivizuje tým, že sa podáva cez zorný uhol pohľadu postavy. Motivickým jadrom odseku (2) je opis spôsobu Haninej chôdze (čiastočne i Landíkovej). Nepriamo sa tu signalizuje aj Hanino vnútorné rozpoloženie, isté rozpaky (gesto, pohyb rúk). V odseku (3) sa síce opäť hovorí o Hane, ale v strede obsahového jadra je Landík, ktorý si chce „overiť“, či sa mu Hana naozaj páči, a súčasne „odôvodniť“, prečo sa mu páči. V odseku (4) sa obsahovým jadrom stáva sprostredkovaný (autorský) záznam pohybov vo vedomí postavy (Hany); Hana uvažuje o vzťahu ona — Landík. V odseku (5) je zachytené stretnutie s Brigantikom:

Obdivoval ju, ako čo by ju prvý raz videl. Len dnes zbadal, že má šiju zriedkavo peknú, plnú, nie tučnú, mäkko splývajúcu s málo mäsitým chrptom a plecami. Jej ramená v krátkych rukávcoch neboli hrubé ani svalnaté, ale dievčensky okrúhle a tvrdé. Jej ruky malé s trošku krátkymi, červenkastými prstami. Na ukazováku mala prsteň s veľkým, červeným kameňom. Mohol to byť rubín, mohlo to byť i červené skliečko. Čírované rytiny na zlate prezradzovali, že je to skôr prsteň cenný ako jarmočný. Len na chvíľku upútal jeho pozornosť, i to len natoľko, prečo ho dosiaľ nevidel na Haninej ruke, či ho nenosila a len dnes si ho vzala, či ho nosila a len on ho nezbadal.

Kráčal hmotne vedľa nej, jeho opätky klopkali na dlažbe. Hanina chôdza bola tiehajúca. Jej krok bol dlhý a plyný v lačných, gumou podbitých žltých poltopánkach s nízkymi opätkami. Nevedel potrafiť do kroku, aby šli rovnomerne. Odhodlala sa i na posunky. Boli tiež zdĺhavé a okrúhle. Košík s mäsom, reďkovkami, cibulkou a mrkvou mu bol raz pod nosom, raz ďalej od nosa, raz nižšie, raz vyššie. Druhou, voľnou rukou si chytala raz čelo, raz naprávala vlásničky vo zvinutých vrkočoch, raz ju pchala do vrecúška na šatách.

(3) Hana sa Landíkovi páčila. Silou-mocou chcel vybadať jej pôvod na posunkoch, či sú nie drevené, krátke, trhané; na smiechu, či nie je veľmi hlasný, rehtajúci; na chôdzi, či nekladie nohy koncami dnu; na reči, či je nie sprostá; ale čím viac hľadel na ňu, tým viac sa presviedčal, že na dievčati niet nič hrubého a nepekného. Naopak, všetko mu bolo príjemné, pekné, ľahké a jemné, ako u hociktorej panskej slečny.

(4) Dievča inštinktívne cítilo Landíkove myšlienky. Uverilo v duchu, že sa mu páči a že ju len preto odprevádza, lebo je v jeho očiach pekná. Bдела nad tým, aby sa mu niečím neznepáčila. Dnes jej už lichotilo, že ju „doktor“ odprevádza, a nevidelo sa jej to divným. Rozmýšľala doma a prišla na to,

že keď sa kráľovičovia zaľubujú do chudobných dievčat, tým skôr sa môže zaľúbiť taký „doktor“ do nej, a doktor je predsa menej ako kráľovič.

(5) Vytiahol z vrečka Tolstého povesti a podával dievčaťu, keď spozoroval, že pred ním ide jeho šéf v úrade, okresný náčelník Brigantik. Šedivý, okolo päťdesiatročný pán so širokou, červenou tvárou. Mal zošpúlené ústa, akoby pískal. Veľký, mäsitý nos so svojim širokým koncom sa veľmi klonil nad vrchnú peru a zakrýval šedivasté fúzy, z ktorých len špicaté, namastené konce bolo vidieť. Výraz jeho tvári bol, ako čo by mu všetko smrdelo. Kráčal oproti nim ťažkým, klátivým krokom a hľadel na nich.

(J. Jesenský, *Demokrati*, 32)

Pri členení textu na odseky sa v literárnom diele uplatňuje viacero princípov. Izolovane ich najevidentnejšie možno sledovať na takých textoch, ktorých členenie na odseky je bezpríznakové, objektívne.

Jedným z princípov členenia je princíp priestorový. V tomto prípade ide o priestorové členenie textu. Odsek signalizuje presun (premiestnenie) deja v priestore. Kategória priestoru je potom obsiahnutá aj v obsahovom jadre motívu, ktorý sa v danom odseku rozvíja:

S takýmito rečami prišli ku kréme pri hradskej ceste, odkiaľ viedla bočná cesta do Chujavy, blízkej na dve strelenia.

Predo dvermi stála cudzia obstaraná ženština v rúchu dlhom, lež vetchom a biednom. Táto sa priblížila s pokorou k pánu richtárovi a prosila o dovoľenie zahrať večer komédiu s pumprikmi. (...)

(J. Záborský, *Dva dni v Chujave*, 99)

Organizujúcim prvkom členenia môže byť ďalej kategória času. Členenie je tu založené na princípe časových súvislostí. Nový odsek prináša novú dejovú zložku, nový motív, ktorá znamená posunutie deja v čase. Formálnym signálom časového predelu (posunu) je predel medzi odsekmi. O časovom členení textu hovoríme aj v tom prípade, keď nový odsek neprináša posun deja na časovej osi, ale je formálnym výrazom paralelnosti, súčasnosti. Príklad na časové členenie:

Knižka bola fádna... skoro ju hodila na lono, oddala sa cele bezmyšlienkovému, bezstarostnému požívaniu odpočinku a duchovnému zabudnutiu.

Vtom počula blížiac sa kroky a temný hovor. (...)

(Sv. H. Vajanský, *Babie leto*, 190)

Členenie textu na odseky môže byť založené aj na princípe postavy. Z hľadiska času dej „stojí“, dynamika je v sklze z postavy na postavu; odsek tento sklz „vyznačuje“, exponuje milníky (postavy), ktoré ohraničujú trasu. V podstate je toto princíp enumeratívny, a preto aj dynamika takýchto pasáží je vlastne stlmená. Rozprávanie je blízke deskripcii:

Barica sa utiahla na pôjd a výhľadom pozerá, čo sa to ide robiť. Vlastným očiam neverí: ako to prišlo, prudko, neočakávane. Jej sa všetko zdá, že ide byť koniec sveta, lebo sa stávajú divy a zázraky, veci nevidané a neslýchané.

Ivan bol na malej omši. Vrátil sa domov, preobliekol sa do všedných šiat, vysadol v prudkom hneve a rozhorčení na mula a ženúce pred sebou ostatný statok, ufujazdil do hory, na pašu. Tam mu bude lepšie, než v dome, kde naň neberú ohľadu. Ani čo by bol paholok a nie mladý gazda ...

Mate sedí za stolom sám, v čudných myšlienkach. Ťažko sa mu v nich vyznať a nájsť východ. Ako poznať po vráskach na čele, zhrýza sa i on, trápí a ustavične sa pýta sám seba: prečo sa to stalo — prečo sa to stalo práve jemu?

(M. Kukučín, *Dom v stráni*, 140)

O členení textu na odseky založenom na princípe postavy hovoríme aj vtedy, keď odsek signalizuje striedavé začleňovanie jednotlivých postáv do deja (do prúdu rozprávania), resp. vstup novej postavy do rozprávania, napr.:

Maďar, keď zbadal, že si ho sediaci zvedavo a s utajeným smiechom ohliadajú, vyplazil na nich jazyk: „Nikdy ste také čudo, abadta tótja, nevideli?“

Zajac sa zarehotal hlasite: „Nem hneválni, pán Maďar, nem hneválni, bo hriech.“

Vysoký pán s veľkým nosom kráčal nemo zhrbený od kôpky ku kôpke. (...)

(J. Záborský, *Dva dni v Chujave*, 98)

Na princípe časových a priestorových vzťahov je založené členenie rozprávania v epickej próze. Aj princíp postavy sa uplatňuje predovšetkým pri rozprávaní. No prostredníctvom postavy sa do rozprávania môžu začleňovať aj prvky opisné a úvahové, a to ako podriadené rozprávaniu alebo ako samostatný obsahový celok (motív), ktorý je potom aj formálne vydelený v osobitnom odseku. Dokladom na prvú možnosť môže byť piaty odsek vo vyššie citovanej ukážke z Jesenského (pozri str. 78). Tu vlastne začiatok a koniec (prvá a ostatná veta) odseku tvorí epický rámec pre opis. Je to jedna z kompozičných možností, ako ho dynamizovať. Situáciu, keď sa segmentáciou cez postavu začleňuje do prúdu rozprávania opisná pasáž ako samostatný motív vyčlenený do osobitného odseku, môže ilustrovať nasledujúca ukážka:

(...) Dubec zabehol naľavo vopred, a keď videl nehodu, zastavil koňa, zoskočil z neho a pobehol k Želke.

Omdlela od ľaku. Iného sa jej nič nestalo. Landíkoví prešli kolesá cez členok a udrel si hlavu na oji.

Dubec bol mohutný, vysoký človek, s veľkou hlavou a širokou tvárou, husto zarastenou. Lica strácali sa v čiernej brade, hrubé obočie padali na oči, nestrihané fúzy zakrývali ústa a splývali v jedno s chumáčmi spodnej če-

lusti. Chumáče viseli dolu a tvorili dve končité brady, rozdelené jarčekom. Spod rozopätej, mäkkej košeľe trčala čierna srsť pŕs a pod manžetkami bolo vidieť chlpy zápästia. Ešte i vrchná časť rúk a prsty medzi hánkami sa černeli od vlásokov. Pri tmavej pleti a farbe brady veľmi sa odrážala biela, vojenská čiapka a blúzka s bielou, rozhalenou, mäkkou košeľou, biele nohavice, úzke v kolenách, vyduté k vrehu a vsunuté zo sáry vysokých, žltých čižiem.

Landík si ho dobre obzrel. (...)

(J. Jesenský, *Demokrati*, 94)

Práve táto ukážka si zaslúži pozornosť aj z iného hľadiska. Ide tu o prípad, keď predel medzi odsekmi je súčasne aj predelom medzi slohovými útvarmi. V samostatnom odseku je zachytený kompaktný opis; hranice takéhoto opisného odseku sú veľmi tvrdé. Oproti svojmu okoliu vystupuje takýto odsek „nevšímavo“, spravidla sa „násilne“ vkladuje do rozprávania, prerušuje a pristavuje ho. Takáto horizontálna výstavba je vo svojej podstate statická.

Existencia takejto možnosti nás oprávňuje hovoriť o ďalšom princípe, ktorým sa riadi horizontálne výstavba textu. Je to princíp slohového útvaru. Pravda, tu treba dodať, že takúto kompaktnú podobu (odsek = motív = slohový útvar) majú iba opisné, resp. aj úvahové zložky epickej prózy. Rozprávania sa vnútorne aj navonok člení na základe uvedených princípov.

Ak je takáto opisná pasáž relatívne dlhá, autor ju rozloží do viacerých odsekov. Takýto systematický opis člení na odseky podľa vnútorného členenia na motívy. Pritom kritériom členenia je tu vlastne princíp logický; stavba odseku je bezpríznaková, objektívna. Začiatok prvého odseku a ostatného odseku systematického opisu sú hranicami slohového útvaru:

V Kostolnej ulici vládla čfra tma. Z niekoľkých uličných lúčok nesvietila ani jediná. Bola to ulica dosť široká, ale tmavá aj vo dne: mohutné gaštany po obidvoch stranách ju zatvárali do tunela, prerušeného len na križovatke s Prostrednou ulicou.

V dolnej časti Kostolnej ulice boli staré cirkevné budovy: koedukačná, meštianka, dievčenská elementárka a detská škôlka. Na posledných dvoch vyučovali ... (...).

V hornej časti ulice stál pútnický piaristický kostol, taký obrovský, že sa doň v niektorú mariánsku nedeľu sprtalo aj dvadsať dedinských procesií so zástavami a ... (...).

Jediným človekom v Kostolnej ulici, čo podľa mienky prostých Dubníčanov za niečo stál, bol Bonaventúra Klčovanický. Mával šesť ráz do roka viechu a nalieval hosťom len dobré víno.

(F. Hečko, *Svätá tma*, 67—68)

Objektívne členenie epickej prózy založené na analyzovaných princípoch je východiskovým a základným členením textu na odseky. Žiadne prozaické dielo sa bez tohto členenia nezaobíde (hoci pripúšťame i možnosť, že sa z istých príčin členenie na odseky vôbec zanedbá). Z hľadiska vývinového však treba konštatovať, že objektívne členenie textu — predovšetkým vo svojej „klasikkej“ podobe — je príznačné pre staršiu literatúru (romantizmus, realizmus). Novšia literatúra si na báze týchto základných postupov hľadá aj nové možnosti (subjektívne členenie textu). No tak ako v iných oblastiach ani s odsekom autori neexperimentujú v rovnakej miere.

Doteraz sme hovorili, že objektívne členenie textu charakterizuje potenciálny súlad medzi motívom a odsekom. Rozbor odseku však ukázal, že hoci členenie daného textu je zrejme bezpríznakové, obsahový celok, ktorý sa v rámci niektorých odsekov spracúva, nemožno hodnotiť ako jeden motív. Pri podrobnejšej významovej analýze takéhoto odseku zistíme, že z hľadiska obsahového možno v ňom vydeliť najmenej dve relatívne samostatné obsahové zložky, ktoré majú povahu motívu a mohli by si „vyžadovať“ samostatný odsek. Na rovine obsahovej segmentácie hovoríme v takýchto prípadoch o motivickom celku.

Je pochopiteľné, že v motivickom celku, formálne vyčlenenom do samostatného odseku, nemôžu sa stretnúť ľubovoľné obsahové prvky. Motivický celok musí mať jednotnú motivickú bázu, jednotný motivický (tematický) pôdorys, ktorý vystupuje ako zjednocujúci princíp daného odseku. Ako zjednocujúci princíp motivického celku sa môžu opäť uplatňovať také kategórie ako čas, priestor, postava.

V nasledujúcej ukážke z Timravinho diela sa motivická súdržnosť odseku buduje cez postavu (Kanátka — Mara). A hoci sa v prvom odseku zreteľne vydeľujú štyri, resp. päť (plus 3a) relatívne samostatných motívov, ich vnútorná, obsahová súdržnosť je zachovaná a možnosť koexistencie v jednom odseku podmienená tým, že motivická báza (zjednocujúci princíp) je pevná. Len okrajovo pripomíname, že hranica medzi druhým a tretím motívom prvého odseku ide vnútorom vety. Tu sa ukazuje, že vnútorná súdržnosť odseku sa posilňuje aj formálne. Vo vnútri vety sa obsahový predel medzi motívmi celkom zastiera:

So začlenením druhého odseku /B/ k analyzovanému odseku /A/ by boli isté ťažkosti. Motívy, ktoré obsahuje tento odsek by sa na motivickej báze odseku /A/ pocítovali ako cudzorodý prvok. Významový predel je totiž veľmi výrazný: od retrospektívy (ktorá sa subjektivizuje cez zorný uhol pohľadu postavy — Kanátky) sa opäť začína rozvíjať vonkajší epický príbeh. Jeho signálom je nový odsek. Pritom sa tento odsek /B/ buduje na vlastnej motivickej báze — zjednocujúcim motivickým princípom sa aj v ňom stáva postava (Mara):

/A/ /1/ Kanátka druhý raz oženila syna, hoci Paľo má ešte len dvadsaťštyri rokov. /2/ Prvú ženu vzala mu tu z dediny, krásnu dievčicu Šitovie, no s tou bol Paľo len za pol roka. Po pol roku ho nechala, lebo ho nechcela nikdy, tupila, prezývala sprostým ľolom, lebo nerozumel žartom, nefajčil, nenadúval sa. K nemu šla len z prinútenia rodičov a sotvaže pobudla pri ňom chvíľku, už žiadala rozsobáš. Mať mu ju vzala z hlavatosti a z trucu. Syna jej vysmievali, mládenci v dedine znevažovali, ľolom volali, nech teda vidia, že Paľovo bude najkrajšie dievča v dedine. Ona mu ju vybrala, Paľo sa nestareľ /3/ a i túto druhú mu vybrala ona. /3a/ Bola staršia od neho o tri roky, vdova z druhej dediny, mala jedno dievčatko. /4/ A ver' nevie Kanátka, či zas nebude zle. Veď sa Paľo v tento deň ešte nezasmial. Ani pri pití, ani pri dobrej večeri, ktorú pripravila, nerozveselil sa, ba vari započal k posledku i plakať. Kanátka zvesí hlavu v smútku. Prv súžila sa, že žena syna nechcela, teraz vari prichodí jej súžiť sa, že on nebude chcieť ženu — a nepokoj v dome, hľa, zas!

/B/ /1/ Za dverami bolo počuť kroky. Potom sa dvere otvorili a dnu vstupuje nízka žena bielej tváre, so žltými výkrutami pri ušiach. /2/ To je sestra Kanátkina, Mara, vydatá u Drozdíkov. Je stará už i tá. Vráskov na čele má celé rady, ale oči jej bystro a mladistvo lietajú dookola.

(Timrava, *Ťažké polozenie*, 112)

Pravda, možno si predstaviť aj takú situáciu, že by sa odseky /A/ a /B/ spojili v jednom odseku. Vyžiadalo by si to však istý jazykovokompozičný zásah, aby sa posilnila obsahová spojitosť medzi obsahovými celkami oboch odsekov. K postave (Kanátka) ako zjednocujúcemu motivickému princípu by sa musel pričleniť druhotný motivický princíp prostredníctvom spojovacej vety (viet).²⁴ Týmto druhotným zjednocujúcim motivickým princípom by sa mohol stať implicitný alebo explicitne vyjadrený čas, napr. „Nestačila ani domyslieť (lebo, lebo zrazu, keď), za dverami počula kroky.“

Na podobnom princípe je založené posilňovanie motivickej bázy aj v ďalšej ukážke z Timravy, v ktorej sa rozprávania presúva z postavy na postavu. Pritom sa lomí nielen motivická jednota cez postavy, ale i jednota priestorová, pretože sa epické rozprávania presúva aj v priestore. Preto autorka musí nájsť ďalší zjednocujúci motivický princíp, aby jednak posilnila významovú súdržnosť odseku, a jednak, aby sa príliš neporušila línia rozprávania. Nachádza ho v časovej perspektíve, ktorú signalizuje aj jazykovo. Explicitným zdôraznením časovej jednoty sa vyplňa, „maskuje“ hĺbka predelu, ktorý vzniká v dôsledku súčasného presunu rozprávania z postavy na postavu a jeho presunu v priestore:

²⁴ J. V. Bečka, c. š., s. 66.

„Čože by si urobil?“ povie Mara s úsmevom kus opovržlivým, neveriac v taký odhodlaný čin Paľov. Vstáva z lavičky, že ide preč. Kanátka zadržala ju ešte chvíľku. Zložila z police medové rezance, čo ostali po svatoch, a ponúkla ju nimi. A v tie časy syn Paľo, ožený dnes po druhý raz, spal na povale nad stajňou. (...)

(Timrava, *Ťažké polozenie*, 117)

Niekedy autor na začiatku odseku (v prvej vete) vyznačí tému odseku a tá vystupuje ako zjednocujúci motivický princíp, ktorý umožňuje koexistenciu relatívne samostatných motívov v rámci jedného odseku. Motivický celok tohto odseku sa upevňuje ešte aj tým, že oba motívy (Tolkoš — Landík) majú spoločné časové určenie, vyjadrené tiež v prvej vete odseku:

Večer ani Tolkoš, ani Landík nevyšli z domu, aby sa nestretli a nepobili. Tolkoš písal anonymný list prezidentovi v Bratislave, najväčšiemu pánovi na Slovensku; Brigantík, okresný náčelník, mu nestačil. Vrana vrane oko nevykole. Najlepšie je obrátiť sa k hlave, a nie k zadku. Landík pri nevybalených črievičkách, ktoré kúpil pre Hanu a nestačil ešte odovzdať, rozmyšľal a skúmal seba, či má rád Hanu, a či nie.

(Jesenský, *Demokrati*, 39)

Jednotiacim motivickým princípom pri opise (osoby) je porovnanie alebo kontrast. Na princípe porovnávania je vybudovaný dlhší opisný odsek v Jesenského *Demokratoch* (str. 40), v ktorom Landík porovnáva Hanu s ostatnými dievčatami mestečka, aby sa utvrdil v tom, že „Hana je rozhodne najkrajšia“.

Motivická jednota nasledujúceho odseku je vybudovaná na kontraste. Najmä v tomto prípade treba kontrast hodnotiť ako jeden z kompozičných postupov, pomocou ktorých sa dynamizuje opis:

Pri obede veľmi milým, usmievavým spôsobom rozprával o nehode, ktorá sa prihodila, a porovnával v duchu z času na čas chudé, čierne ruky starej panej, ich končité hánky a veľké pehy s rukami Želkinými, ktoré boli plné, okrúhle a opálené. Videl pred sebou natiahnutú tvár, skoro bez líc a farby, okrúhle vrásky okolo tenkých úst, a hneď pri nej mladú, sviežu, od slnka ohorenú, zdravú tváričku Želkinu s jej tvrdými, oválnymi lícami, tlstými, plnými perami. Díval sa na pohúžvanú, starú šiju, šiju s vráskami na hrdle ako na harmonike, na jamky medzi trčiacimi kľúčnymi kosťami, ktoré sa u Želky strácali v tvrdom, hustom mäse a jamky boli povypľňované panensky zdvihnutými prsami. Videl, aká je ostrá brada a lakeť počívajúcej pani Miklovej a aké pevné, oválne ramienka slečny Petrovičovej.

(J. Jesenský, *Demokrati*, 96)

Odseky, v ktorých sa spracúvajú viaceré motívy v motívickom celku, vyskytujú sa predovšetkým v „pokojných“ úsekoch rozprávania, častejšie sa vyskytujú v staršej — romantickej a realistickej — próze. Je to v súlade s tým, že v tejto próze sa uplatňuje predovšetkým bezpríznaková výstavba odseku.

Záverom k tomuto čiastkovému problému chceme opäť pripomenúť možnosť analógie medzi vetou a odsekom. Rozdiel medzi odsekom, v ktorom sa spracúva jeden motív, a odsekom, v ktorom sa spracúva motívický celok, možno hodnotiť ako rozdiel medzi jednoduchou vetou a súvetím. Tento rozdiel má tak pri spomínaných druhoch viet, ako aj pri spomínaných druhoch odseku dosah pre kondenzáciu textu a pre statickosť alebo dynamicnosť vyjadrovania.

3

V súvislosti s tým, na akých princípoch je založená segmentácia textu, treba hovoriť ešte o jednej dôležitej veci. Je to otázka vzťahu medzi susediacimi odsekmi. Aj na tento vzťah sa treba pozeráť z dvoch hľadísk, z hľadiska obsahu i z hľadiska formy a súčasne treba sledovať súvzťažnosť medzi oboma zložkami (obsahom a formou).

Ako vieme, vonkajšej (formálnej) zložke vzťahu medzi susednými odsekmi sa venovala pozornosť v súvislosti s výskumom spôsobov výstavby začiatku odsekov. Aj jednotlivé typy predelov medzi odsekmi (mäkký — ostrý) sa diferencujú podľa toho, aký výraz stojí na ich čele.²⁵ Menej sa už prihliadalo na obsahovú zložku pri sledovaní vzťahu medzi susednými odsekmi.²⁶

Rozbor členenia textu na odseky v prehovoroch umeleckej literatúry ukázal, že aj v tomto prípade si treba najprv všimnúť obsahovú zložku skúmaného vzťahu. Obsahová rovina vystupuje vzhľadom k formálnej rovine ako určujúci partner v tom zmysle, že istý obsah potenciálne predpokladá využitie istej formy, čo, pravdaže, nevylučuje aktivitu formy. Nakoniec — aj pri odseku sú práve v možnostiach aktivizácie formy predpoklady pre príznakovú výstavbu odseku, pre jeho funkčné využitie.

Jednotlivé odseky nepredstavujú z hľadiska obsahového samostatné celky, ktoré sú za pomoci charakteristických výrazových prostriedkov, stojacich na čele odseku, iba voľnejšie (ostrý predel) alebo tesnejšie (mäkký predel) zviazané. Takýto pohľad na odsek vylučuje už jeho odôvodňované chápanie ako jednotky bilaterálnej povahy. Ak motív, resp. motívický celok, ktorý vlastne reprezentuje obsahovú stránku odseku, chápeme ako relatívne samostatný obsahový prvok, to znamená, že ho súčasne chápeme ako obsahove

²⁵ Pozri J. Mistrík, *Kompozícia jazykového prejavu*, s. 35; J. Mlaček, c. m., s. 337 n.

²⁶ Na túto stránku čiastočne prihliada J. V. Bočka, c. š., s. 65 n.

podriadený vyššiemu celku; inými slovami, hodnotíme ho ako súčasť celkového významového plánu vyššieho celku, kapitoly, resp. celého prehovoru.

Prehovor je jednotka jazyka, ktorá má význam ako celok.²⁷ Tento význam je „založený“ na jednotlivých čiastkových zložkách prehovoru, ktoré ho „nesú“ a udržiavajú jeho významovú perspektívu. Týmito zložkami nie sú len morfémy, slová, vety,²⁸ ale aj odseky. Práve v tomto zmysle považujeme odsek za súčasť celkového významového plánu prehovoru. Keby sme chceli tento fakt vysloviť veľmi lapidárne a konkrétne, dalo by sa to sformulovať tak, že v žiadnom odseku toho istého prehovoru sa nemôže spracúvať taký obsahový prvok (motív, motivický celok), ktorý by sa v nijakom bode nestretával (smerom k začiatku alebo ku koncu prehovoru) s obsahom, s významovou perspektívou prehovoru. Dokonca aj rôzne exkurzy a digresie, ktoré z hľadiska rozvíjania príbehu (alebo dokonca i z hľadiska rozvíjania sujetovej línie) sú zdanlivo neorganickým odbočením, svojím konkrétnym „materiálom“ ako východiskom napr. k úvahe sú vlastne významovo (a, pochopiteľne, aj formálne) napojené na význam prehovoru (pozri napr. niektoré digresie v Jašíkovom románe *Námestie svätej Alžbety*²⁹).

Z hľadiska obsahového existuje teda medzi susednými odsekmi zrejmä súvislosť. Jednotlivé odseky si „podávajú“ tému a nesú (odovzdávajú) ju ďalej. Predovšetkým pre epickú prózu, a najmä pre rozprávacie partie je príznačná takáto súvislosť, tesná obsahová zviazanosť medzi odsekmi. Tomuto obsahovému vzťahu medzi odsekmi budeme hovoriť obsahová kontinuitnosť. Pravda, táto obsahová zviazanosť odsekov nie je rovnako silná a sú možné také situácie, že z hľadiska bezprostredného obsahového vzťahu medzi susednými odsekmi dochádza k obsahovej ruptúre, predelu. Treba však zdôrazniť, že ani v takomto prípade spravidla nedochádza z hľadiska celkovej významovej perspektívy prehovoru k tomu, že by sa po takejto významovej ruptúre v nasledujúcom odseku neorganicky začlenil „cudzí“ obsah. Hoci to nebude celkom výstižné, pretože z hľadiska obsahového situácia nie je taká krajná, obsahový vzťah medzi susednými odsekmi, medzi ktorými je väčší alebo menší významový predel, budeme hodnotiť ako obsahovú diskontinuitnosť. Je zrejmé, že hranica medzi obsahovou kontinuitnosťou a diskontinuitnosťou bude plynulá.

Predovšetkým v próze, pre ktorú je príznačné objektívne členenie textu, sa obsahová kontinuitnosť a tým aj pravidelnosť a postupnosť významovej perspektívy vyššieho celku (kapitoly, resp. celého prehovoru) udržiava cez časové, resp. aj príčinné súvislosti. V podstate sa teda kontinuitnosť obsahov jednotlivých odsekov dosahuje za pomoci tých istých kategórií,

²⁷ Vl. Skalička, c. m., s. 243.

²⁸ Vl. Skalička, *Text, kontext, subtext*, Slavica Pragensia III, Praha 1961, s. 76.

²⁹ Porovnaj J. Findra, *Rozbor štýlu prózy*, Bratislava 1971, s. 71 n.

na ktorých sú založené jednotlivé princípy segmentácie prehovoru. V tejto súvislosti treba dodať, že v obsahovej kontinuitnosti je daný predpoklad pre mäkký formálny predel.

Obsahová kontinuitnosť formálne nemusí byť vyjadrená. Obsahy jednotlivých odsekov (motívy, motivické celky) sa jednoducho kladú vedľa seba. Tak je to v nasledujúcej ukážke z Jašíkovho románu *Na brehu priehradnej rieky*, v ktorej ide o „enumeráciu“ dejov. Formálnym princípom členenia textu na odseky je postava, ale obsahová súvislosť medzi odsekmi je daná implicitne cez časovú postupnosť (následnosť). Na nej je založená obsahová súdržnosť odsekov navzájom. Hoci z hľadiska výstavby začiatku odseku je predel ostrý, lebo na čele odsekov stojí podstatné meno, obsahová súvislosť sa neporušuje, i keď nie je taká zrejmá (je implicitná), a pretože obsahy odsekov sú kontinuitné, obsahovo je predel mäkký:

Kvičalka sňala okuliare, vložila ich do knihy v čiernej väzbe. Knihu zatvorila a ostala sedieť ani mŕtva.

Kotkula bojazlivo pristupuje k stolu a položí pred babu špinavé mužove košeľe. Potom poodstúpi o dva kroky, a trasúc sa na celom tele, meravo hľadí do mliečnej tváre.

Kvičalka sa prebúda k životu. Kľčovite rozťahne prsty a chmatne Kotkove košeľe.

(R. Jašík, *Na brehu priehradnej rieky*, 199)

Veľmi často je však obsahová kontinuitnosť vyjadrená explicitne: vzťah medzi susednými odsekmi sa signalizuje osobitne jazykovo. Obsahový kontakt explicitne vyjadrený špecifickým jazykovým prostriedkom („výrazová“ kontinuitnosť) sa spravidla nachádza na začiatku nasledujúceho odseku. Formálny spojovací výraz v nasledujúcom odseku sa nemusí bezprostredne napájať na koniec predchádzajúceho odseku, ale môže byť upätý na jeho vnútro alebo dokonca i začiatok. Je samozrejmé, že obsahová súvislosť a formálna zviazanosť medzi dvoma odsekmi je najtesnejšia vtedy, keď je v bezprostrednom kontakte koniec predchádzajúceho a začiatok nasledujúceho odseku.

Obsahová kontinuitnosť medzi odsekmi sa jazykovo posilňuje explicitným vyjadrením časových súvislostí. Ako základné prostriedky sa pritom využívajú príslovky času, ktoré stoja na čele nasledujúceho odseku. Zdôrazňuje sa nimi súčasnosť, následnosť alebo aj predčasnosť z hľadiska pohybu na fiktívnej časovej osi. Napr.:

Eudmila utíchla ako skrotnutá, no jej ligotavý pohľad očí prezradzoval, že práve takú odpoveď čakala.

Medzitým sa celkom zvečerilo. Do dvora vechodil rad pluhov, vracajúcich sa z poľa. [...]

(Timrava, *Ťažké polozenie*, 20)

/.../ Ďubali jej zašpinenými rypákmi do skvostných batistových šiat. Oháňala sa pred mrziakmi, ale pán manžel potľapkával svojho Amora, ktorý dobre sa neroztrhol od veľkej radosti.

Vtom sa roztvorila pitvorné dvere. Vyjde z nich mladá ženská, v dlhých sice, ale... /.../.

(J. Záborský, *Dva dni v Chujave*, 174)

Obsahová kontinuitnosť a formálna zviazanosť medzi odsekmi sa jazykovo posilňuje aj explicitným vyjadrením kauzálnych vzťahov. V prvom odseku sa spravidla vyjadří „dôvod“, v druhom „dôsledok“. Napr.:

/.../ Hostina platí jeho narodeninám, ku ktorým sa zišli zblízka i ďaleka počestní priatelia, všetko takí osvedčení Slováci, že by sa bolo mohlo zaviesť vyšetrovanie o panslavistickom sprisahaní.

Preto i rozhovor sa viedol výlučne v reči slovenskej a bol dôverný, srdečný, hlučný, veselý, bo... /.../.

(J. Záborský, *Dva dni v Chujave*, 126)

/.../ Ešte vidí pokojnú mučenícku tvár, ale oči, oči prezrádzali strach, bôľ a ľútosť.

Preto zvlhli oči staríka, preto zaspieval so žalmistom. /.../

(Sv. H. Vajanský, *Babie leto*, 77)

Obsahový aj formálny predel medzi odsekmi sa v týchto prípadoch celkom stlmí; medzi odsekmi je na rovine obsahu zrejmalá determinácia, ktorá je súčasne vyznačená aj formálne syntaktickým spojovacím prostriedkom (porovnaj rozdiel, ak z vyššie citovaných príkladov vypustíme z druhého odseku spojovací výraz). Dokonca aj v tom prípade, keď na začiatku druhého odseku stojí podstatné meno (tvrdý začiatok, ostrý predel, por. J. Mistrík, J. Mlacek) sa prostredníctvom spojovacieho výrazu spätne tlmí a vyplňa hĺbka formálneho predelu, lebo prostredníctvom spojky sa explicitne exponuje obsahová kontinuitnosť, zviazanosť odsekov, napr.:

Uzhovorili sa, že takýto spolok založia. Aby hneď demonštrovali za rovnosť, potykali si.

Rozdiel medzi nimi bol totiž podľa denných pochopov veľký. Starší s čiapkou a vo farbistej košeli bol... /.../.

(J. Jesenský, *Demokrati*, 11)

Obsahová zviazanosť medzi odsekmi sa ďalej môže explicitne posilňovať formálnymi postupmi založenými na rekurencii. Prostriedkami explicitného zdôraznenia vzťahu medzi susednými odsekmi sú v tomto prípade na dväzova-

cie kontaktové prostriedky, pomocou ktorých sa priamo poukazuje (nadväzuje) na obsah predchádzajúceho odseku. Väzba medzi odsekmi sa teda posilňuje tým, že sa v nasledujúcom odseku opakuje niektorý prvok z predchádzajúceho odseku.

Nasledujúci odsek sa na predchádzajúci napája napríklad prostredníctvom zámena. Zámenom sa poukazuje na niektorý konkrétny výraz z predchádzajúceho odseku, a tak sa dosahuje pevnejšia zviazanosť oboch odsekov alebo sa poukazuje na celý obsah predchádzajúceho odseku, resp. i širšieho kontextu, napr.:

Eva si zatiaľ pripomína starú mamu.

Vidí ju, ako sedí pod čerešňou. /.../

(P. Jilemnický, *Kompas v nás*, 170)

A Werner zase chodil po nedeliach do Vyškoviec, zase len hral na píane, bárs menej žartoval a držal sa ešte ďalej od Gusty.

Jej krása prestala byť pre neho žiadúcim predmetom túžob, on tešil sa ňou, .../.../.

(Sv. H. Vajanský, *Babie leto*, 72)

Hostinskí prestali ponosovať sa na viechárov a viechári na hostinských. Vinohradníci s ribezľovým vínom v Devíne a obyčajným vínom v Modre, Pezínku, Grinave atď. si chválili slávnosti, že sa im pivnice ako-tak vyprázdnil, lebo i cudzi i domáci, nadchnutí pri úradných slávnostiach, plnili i neúradné miesta, kde sa mohli po chuti zabaviť a vôľu si rozšíriť.

Toto neplatilo, pravda, o úradných literátoch v krajinskom úrade. /.../

(J. Jesenský, *Demokrati*, 167)

Iným prostriedkom tohto radu je poukazovanie (nadväzovanie) prostredníctvom opakovaného výrazu z predchádzajúceho odseku. Napriek tomu, že z hľadiska vonkajšej (formálno-jazykovej) výstavby takto vzniká odsek s tzv. tvrdým začiatkom, ktorý súčasne znamená ostrý formálny predel medzi odsekmi, opakovaním slova alebo jeho lexikálneho synonyma, ktoré najčastejšie stojí na začiatku druhého odseku, sa zdôrazňuje nielen obsahová kontinuitnosť odsekov, ale súčasne sa tlmí aj ostrosť formálneho predelu medzi nimi. Vzniká takto zaujímavá paradoxná situácia, pokiaľ ide o službu formy obsahu z jednej strany a o tlak obsahu na formu zo strany druhej: svedčí to o sile obsahu a aktivite formy. Príklady:

To bolo už vtedy, keď deti zaopatril, keď synovi Matejovi zveril nákovu, kladivá a kliešte, a dcéru vydal za sedliaka Burdu.

Burda si odviezol Katarínu do Pavlovky, do vrškov nad morom a do zelených vinohradov.

(P. Jilemnický, *Kompas v nás*, 168)

„Húzd rá!“ zavolať. Cigán vytiahol spod kabáta husle a štrngal na struny: hneď sa vovalila do chýže celá banda, ktorá inštinktívne cíti, kde sa bude hulať.

A hufanie sa začalo. /.../

(Sv. H. Vajanský, *Babie leto*, 90)

Jazyková nadväznosť ako formálny výraz obsahovej kontinuitnosti sa môže explicitne zvýrazniť aj na syntaktickom pláne. Zviazanosť sa tu dosahuje tak, že ostatná veta predchádzajúceho odseku a prvá veta nasledujúceho odseku majú spoločný podmet. Explicitne je podmet vyjadrený v ostatnej vete prvého odseku, kým v prvej vete nasledujúceho odseku ide o nevyjadrený podmet; možno si ho doplniť z kontextu ostatnej vety predchádzajúceho odseku. Keďže v dôsledku toho na začiatku druhého odseku stojí sloveso (formálne mäkký predel) a cez spoločný podmet je posilnená aj obsahová kontinuitnosť, zviazanosť odsekov, ktorých obsahový a formálny vzťah je budovaný na takomto princípe, je najsilnejšia, predel je najmäkší. Ako jednu z podôb rekurencie uvádzame tento spôsob preto, že tu tiež ide o poukazovanie na predchádzajúci odsek prostredníctvom opakovania, implicitne sa v susedných častiach odsekov zachováva — opakuje — ten istý podmet:

/.../ Eva chodí a vníma bazár všetkými zmyslami, vpája sa doň a splýva s ním.

Nehľadá svojich. Naopak — dbá, aby sa zamiesila vždy do najhustejšieho chumľa, ... /.../

(P. Jilemnický, *Kompas v nás*, 171)

Prostredníctvom opakovania sa tlmí aj predel medzi pásmom rozprávača a pásmom postáv (vonkajšou rečou postavy realizovanou priamou rečou). V nasledujúcej ukážke sa tento predel zmäkčuje ešte aj prostredníctvom častice (skutočne):

„Práve to ma znepokojuje,“ smrkol otec žltého tabaku zo zlatej tabačnice. „Jurát je panský syn. Len zmúti dievčaťu hlavu a odpudí oddanece, ktorý sa pre ňu hodí.“

Oddanec sa skutočne mračil medzi divákmi. /.../

(J. Záborský, *Dva dni v Chujave*, 160)

Okrem posilňovania nadväznosti dvoch susedných odsekov môže opakovanie

výraz spĺňať aj iné úlohy. V nasledujúcej ukážke sa opakovaný výraz stáva kompozičným svorníkom medzi dvoma rozprávacími zložkami. Prostredníctvom neho sa dej presúva v priestore a od postavy k postave prirodzene, takže nedochádza k neorganickému kompozičnému zlomu. Súčasne sa takto tlmí aj predel medzi odsekmi:

Alexej piluje, skúša maticu, opravuje žací stroj a myslí na Evu, myslí na to, že v podvečer sadne na bicykel a pôjde cez dve desiatky vierst za svojou láskou, lebo dnes ho nevolajú na žiadnu schôdzku a divadelný krúžok je ochromený blízkymi žatvami.

Tam za tými dvadsiatimi verstami, v záhrade, čo vonia medom, bzučí včelami a hľivie pod slnkom ako zelená mačka, na rebríku, vhrúžená do koruny stromu, stojí Eva, trhá višne do košíčka a myslí na Alexeja. [...].

(P. Jilemnický, *Kompas v nás*, 216)

V staršej próze nachádzame aj akési dodatočné upevňovanie kontinuitnosti. Akoby sa autorovi zdalo, že obsahový predel medzi odsekmi bude príliš hlboký, a preto dodatočne „vysvetľuje“ významové súvislosti. Vysvetlivku, ktorou sa posilňujú — explicitne vyslovujú — miestne a časové súvislosti, dáva autor do zátvorky. Z hľadiska epickej štruktúry je takáto vsuvka neorganickým prvkom v rozprávaní:

[V predchádzajúcom kontexte sa opisuje park a cituje sa a komentuje nápis na tabuli nad studničkou.]

Kornélia Kunovičová [tak sa volala mladá deva, čo si práve zastala nad prameňom] pocítila starú pravdu epitafu, keď, vytiahnuc z koženej kapselky tľapkavý pohár, vo tri vrhy sa napila studenej vody. [...].

(Sv. H. Vajanský, *Babie leto*, 188)

Podobne treba hodnotiť aj niektoré prípady, keď sa obsahová kontinuitnosť a formálna nadväznosť odsekov signalizuje osobitnou spojovacou vetou, stojacou na konci predchádzajúceho odseku. Pravda, oproti predchádzajúcemu príkladu je tu rozdiel v tom, že spojovacia veta sa do takej miery nepocituje ako neorganický prvok už aj preto, že spätosť odsekov sa signalizuje perspektívne, kým vsuvkou vo vyššie citovanom príklade iba spätne. V dôsledku toho je obsahový a formálny predel medzi odsekmi v podstate stlmený, mäkší. V nasledujúcom príklade z diela J. Záborského sa tlmí aj prostredníctvom zámennej príslovky (teda opakovaním), cez ktorú sa posilňujú miestne súvislosti. Ako neorganický z hľadiska epickej štruktúry hodnotíme tento spôsob nadväznosti medzi odsekmi preto, lebo je to výstavbový princíp výkladový, ktorý sa uplatňuje predovšetkým v prehovoroch odborného štýlu. Zrejme

preto ho nachádzame hlavne v staršej literatúre, teda v období, keď proces štýlovej diferenciácie spisovného jazyka ešte natoľko nepokročil a keď hranice medzi štýlmi boli pomerne vágne a priestupné. Príklad:

Ale videla Chujava i deň veľmi pekný, radostný, slávny, lež až po rokoch, keď sa v nej všetko na lepšie premenilo, ba stalo svojím opakom. Ako to prišlo, vyrozumieme z opisu slávnosti, odbavovanej v Kobzajovskom kaštieli.

Vidíme tu všeobecne čerstvý ruch, len nie taký, aký bys' v panskom dome očakával. /.../.

(J. Záborský, *Dva dni v Chujave*, 125)

Ak autor „cíti“, že medzi motívmi je príliš veľký obsahový predel, signalizuje ho prázdny odsek (pomlčka). V *Kompase v nás* Jilemnický takto vylučuje začiatok a koniec retrospektívy Evinho sna (pozri str. 172—175). Takýmto explicitným zdôraznením obsahového predelu sa sledujú kompozičné ciele. Signalizuje sa tým, že v istej významovej determinácii sú vyššie celky ako len dva susedné odseky; teda prostredníctvom formy sa tu opäť naznačujú obsahové súvislosti. Možno povedať, že už tu sú miesta, na ktorých sa odsek stretáva so svojou vyššou, „nadradenou“ jednotkou, kapitolou. Obsahový a formálny predel medzi kapitolami je totiž spravidla oveľa hlbší ako medzi odsekmi. Prázdny odsek ako formálny výraz predelu medzi kapitolkami sa využíva predovšetkým v takých žánroch, ako je poviedka a novela.

Hlbší formálny a obsahový predel (diskontinuitnosť) nebyva ani tak vo vnútri slohového útvaru (napr. vnútri rozprávania, až na podobné výnimky, na aké sme upozornili vyššie), ako skôr na jeho hraniciach. Takto sa oproti rozprávaniu rozhraničuje opis (resp. úvaha). Aj to je jedna z príčin, prečo opisné pasáže vystupujú ako statický prvok, ktorý pribrzďuje spád rozprávania (porovnaj z tohto hľadiska opis Dubca z Jesenského Demokratov, ktorý sme v inej súvislosti citovali na str. 79—80). Keďže takýto opisný odsek, ktorý je aj formálne rozhraničený oproti rozprávaniu, spravidla vystupuje ako neorganický statický prvok, pôsobiaci rušivo, spisovatelia si pomáhajú tým, že práve prostredníctvom horizontálnej výstavby narúšajú autonómnosť opisu, podriaďujú ho rozprávaniu. Hranica medzi opisom a rozprávaním nie je v tomto prípade zvýraznená hranicou medzi odsekmi, lebo oba útvary sa stretávajú v rámci jedného odseku. Spravidla je tu taká situácia, že prvá veta odseku je epická a ďalšou vetou, resp. ďalšími vetami sa začleňuje opis. Nie je zriedkavé ani také riešenie, že sa rozprávanie a opis stretávajú na ploche jednej vety.

Je prirodzené, že takéto postupy pri horizontálnej výstavbe textu majú dosah aj pre vlastnú nadväznosť odsekov. Keďže sa opis podriaďuje rozprávaniu — platí to najmä v tom prípade, keď hranica medzi opisom a rozprávaním

ide cez vetu — na začiatok nasledujúceho odseku sa dostáva dejový (epický) prvok. Spravidla to prináša aj posilnenie časovej perspektívy, a tým posilnenie kontinuitnosti. Pri explicitnom posilňovaní kontinuitnosti sa pritom využívajú všetky prostriedky, o ktorých sme už hovorili. Ako doklad nám môže poslúžiť ukážka z Jesenského, v ktorej sa zviazanosť odsekov posilňuje jednak opakovaním výrazu a jednak poukazovaním prostredníctvom opakovaného podmetu; pri inej príležitosti sme ju už citovali, por. str. 83. Ešte jeden príklad z Jesenského:

Janík si to zapamätal a odišiel na druhý deň sám na ľahkej perovej bričke. Z vlaku vystúpilo len jedno dievča; bolo síce tenké a vysoké, ale vlasy malo medovej farby. Nemalo rovné obrvy, ale okrúhle, tenké, čierne pásiky vysoko nad očami, maľované, plné pery, trčiace, dlhé, vykrútené riasnice, lilavé nechty k lilavému klobúčku, položenému šikmo na hlavu tak, že zakrýval jedno oko. I šatôčky, ... [...]

(Jesenský, *Demokrati*, 86)

V dôsledku toho, že sa na začiatku odseku opisná pasáž uvedie rozprávaním, neposilňuje sa len formálna a obsahová nadväznosť odsekov, ale súčasne sa rozbíja aj samostatnosť a kompaktnosť opisu. Zároveň sa takto rozbíja aj statickosť opisu. Treba však zdôrazniť, že toto je len jedna z možností, ako rozbíjať statickosť opisu. Epická próza pozná takýchto možností viac. Hoci niektoré z nich počítajú s odsekom, nebudeme sa touto problematikou podrobnejšie zaoberať, lebo presahuje rámec tohto príspevku.

Niet pochyb o tom, že aj z toho hľadiska, ako sa vyjadrujú vzťahy medzi susednými odsekmi, možno hľadať paralelu medzi vetou a odsekom. Spôsob väzby medzi odsekmi je do istej miery podobný spôsobu nadväznosti medzi vetami v nadvetných súvislostiach. Aj niektoré prostriedky na explicitné vyjadrenie vzťahov sú si podobné.³⁰

Tu analyzované spôsoby, ako odseky na seba obsahovo a formálne nadväzujú, sú základné. Tak prípady, keď sa obsahová kontinuitnosť explicitne neposilňuje, ako aj rozmanité spôsoby formálneho upevňovania vzťahov medzi odsekmi, môžu sa vyskytnúť v akomkoľvek epickom prozaickom diele. Preto by sme ich mohli hodnotiť ako bežné, bezpríznakové. Nachádzame ich predovšetkým v takej próze, resp. v takých pasážach, kde aj pri vnútornej a von-

³⁰ Prostriedky, pomocou ktorých sa vyjadruje vzťah medzi vetami v nadvetných súvislostiach, opísal V. Skalička, *Syntax promluvy*, Slovo a slovesnosť 1960, s. 241 n. V iných súvislostiach sa otázkou zviazanosti viet v súvislých textoch zaoberá E. V. Padučevová, ktorá pracuje s pojmom dominantného mena, cez ktoré sa nasledujúca veta napája na predchádzajúcu vetu, resp. na niektorú z predchádzajúcich viet. Pozri E. V. Padučevová, *O strukture abzaca*, zb. Trudy po znakovym sistemam. zv. II, Tartu 1965, s. 284—292.

kajšej segmentácii textu sa uplatňuje objektívne, bezpríznakové členenie, založené na základných princípoch (časové a priestorové členenie, členenie cez postavu).

Na druhej strane zostáva pravdou, že hlavne explicitné posilňovanie kontinuitnosti nachádzame predovšetkým v staršej próze. V tejto próze nachádzame celé pasáže, pri ktorých sa nadväznosť upevňuje aj ich „zretazením“ prostredníctvom opakovaneho výrazu. Aby sme nemuseli citovať príliš dlhú ukážku, tie miesta odsekov, ktoré sú z hľadiska sledovaného cieľa irelevantné, vyznačíme tromba bodkami v zátvorke. Ukážku z Vajanského sme vybrali úmyselne, lebo väčšina odsekov má formálne tvrdé (menné) začiatky, a teda aj predely medzi odsekmi sú ostré. Obsahová kontinuitnosť je napriek tomu zreteľná. Prostredníctvom opakovania slov, ktoré stoja na začiatku odsekov, sa zvýrazňuje významová perspektíva a udržiava prirodzený pohyb tematickej línie. A to aj napriek tomu, že významná úloha v našom úryvku patrí opisu:

Borica bol príkladný, verný hospodár, .../.../. Riedko chodieval na poschodie. /.../ Žena jeho, Beta, viedla dozor nad ženskou čeliadkou, a preto nepožívala u nej veľa lásky.

Do prvého poschodia viedli pohodlné drevené schody. /.../ Priamo proti schodom, s výhľadom na kostolík, hosťovské dve izby.

Kolko ráz prebehla stará pani hore-dolu schodmi cez deň? /.../ Jej láska ku Guste bola veľká. /.../ ...celý svoj život videla v nej a sústredila na ňu myšlienky, nádeje, city svojej duše, prečistenej ohňom životnej tragiky.

Gusta sedela pri obloku a hľadela na snehové pole. /.../ Za ňou stál Werner a zádumčivo mlčal. /.../ Samosebou sa rozumie, že chýr o tom rozletel sa celým krajom.

Július Werner býval od troch rokov hosťom u Koreňovských. /.../ Tetka, pravda, robila si isté pekné plány.

Kto nemal plánov, bola Gusta. /.../

(Sv. H. Vajanský, *Babie leto*, 65—67)

Ale takto zretazené celé skupiny odsekov nachádzame aj v novšej próze:

Od tých čias prešlo po oblohe tisíce mračien a na mori na stá búrok.

Na jednom mračne odišla duša túlavého Ľlováňa.

To bolo vtedy, keď deti zaopatril, keď synovi Matejovi zveril nákovu, kladivá a kliešte, a dcéru vydal za sedliaka Burdu.

Burda si odviezol Katarínu do Pavlovky, do vrškov nad morom a do zelených vinohradov.

Matej ostal sám, neženil sa a len mlátil do železa.

(P. Jilemnický, *Kompas v nás*, 168)

V doterajších výkladoch sme sledovali spôsoby bezpríznačkovej horizontálnej výstavby textu. Charakterizovali sme ich ako klasické, pretože ich staršia literatúra využíva takmer ako jediné, ale aj v novšej literatúre sú tieto spôsoby základné, ako je základná, povedzme, dvojčlenná veta oproti vete jednočlenej.

Hoci — ako sme už zdôrazňovali — funkčné možnosti sú skryté v príznakových spôsoboch výstavby odseku, ani v bezpríznačkovom členení nemožno vidieť iba prostriedok prehľadnosti textu, alebo vonkajší signál, ktorý nám pomáha ľahšie sa orientovať v časovo-priestorových a logických súvislostiach. Napríklad už v tom, či autor v rámci odseku zachytáva jeden motív alebo väčší motivický celok, treba vidieť hodnotenie, istý zámer. Pravda, túto myšlienku nemožno chápať zovšeobecnene, iba kontext konkrétneho diela môže opodstatniť takéto tvrdenie a prípadne pomôže daný zámer charakterizovať. Pritom sa môže ukázať, že zachytávanie motívu alebo motivického celku je iba náhodné.

V súvislosti s obsahovým vymedzovaním odseku sme konštatovali, že najmä odseky, v ktorých sa zachytáva motivický celok, sú relatívne dlhé. Ako relatívne dlhé sme však hodnotili aj odseky, v ktorých je zachytený jeden motív, a to predovšetkým v staršej próze, ktorá každý motív podrobne rozvádza a rozpracúva. Šírka a hĺbka rozpracúvania motívu, a teda dĺžka odseku má vplyv na tempo prejavu.³¹ Čím je odsek dlhší, tým je tempo pomalšie. Preto sa takéto odseky vyskytujú tam, kde tok rozprávania plynie pomerne pokojne a pomaly. Ale najmä v staršej próze máme dosť dôkazov, že dlhé odseky využívajú autori aj tam, kde dej má prudší spád alebo sa dramaticky akcentuje. Namiesto ilustrácie sa odvolávame na ukážku z Vajanského, ktorú sme citovali v inej súvislosti (na str. 70). Hoci sa tu dramatické napätie deja stupňuje, nesiahla autor po odseku ako po prostriedku, ktorý by dejové napätie osobitne signalizoval a stupňoval. Uspokojí sa iba s využívaním vety (opakovanie jednočlenej mennej vety). Ale práve v takýchto prípadoch (i v súlade so syntaxou) sú potenciálne možnosti využiť odsek (porovnaj našu segmentáciu na tej istej strane).

V tých dielach, resp. v tých pasážach textu, kde je odsek v podstate iba prostriedkom časovo-priestorového členenia, dĺžka odseku závisí predovšetkým od toho, do akej hĺbky autor rozvádza jednotlivé motívy. Pochopiteľne, ak jednotlivé motívy hlbšie nerozvádza, odseky sa skracujú. Na pozadí dlhých odsekov sa takéto stručné (z hľadiska rozvádzania motívu) a kratšie odseky pociťujú ako expresívny prvok, i keď princípy členenia textu sú podmienené objektívne a členenie na odseky sleduje iba vonkajšie posilnenie časových

³¹ Porovnaj aj J. Mistrík, *Kompozícia...*, s. 38.

a priestorových súvislostí. Má to, pravdaže, dosah aj pre tempo rozprávania: krátke odseky stupňujú jeho spád.

Rozdiel medzi podrobnejšie rozvedeným motívom alebo motívickým celkom a motívom stručne vyjadreným — teda rozdiel medzi dlhými a krátkymi odsekmi — možno dobre sledovať v nasledujúcom úryvku:

Páni boli týmto pozvaním veľmi zarazení, lebo to neočakávali a jeden z ostýchavosti, druhý z nenávisti proti palatínovi a tretí z nedôvery sa zdráhali prijať toto pozvanie. Verböci sa obzvlášť okolo Červeňa krútil, predstavoval mu, že by sa pán palatín za urazeného cítil, keby s ním neišli, že tu nemajú pohodlnosti, že ich tu nemá kto zaopatríť. Červeň si pomyslel: „Už tu leží zas dačo za týmito slovami, on nás chce zaobísť“ — a povedal, že však oni nakrátko sa odpravia. Ale Verböci im potiaľ pokoja nedal, pokiaľ jeho pozvanie neprijali.

Prišli na zámok. Všetko ich tu prijalo ako najlepších priateľov.

Pán palatín ich hneď ku sebe pripustil.

Ako tak prišli pred palatína, klaňali sa pekne, ako to obyčaj so sebou donáša, hovorili obyčajné pozdravenie; on ale im podával ruku po poriadku, vítal ich bez všetkých obyčajných priepovedí.

Palatín sa teraz v obyčajnom odevu ukázal prišlým hosťom, hoci ináč obzvlášť vtedy skvostnosť miloval, keď mal cudzích a menovite v úradných veciach k nemu ukazoval svoju silu, takže obyčajne každý záhyb na jeho šatách sa zdal kričať, každý kamienok na jeho šabli, jeho odevu sa zdal volať, každé jeho pohnutie sa zdalo hovoriť silný som, mocný som. Druhý raz prijímal vyslanstvá krajinské a stoličné v najnádhornejšej izbe svojho zámku; teraz vyslancov uviedol do izby, kde obyčajne pracoval. Páni vyslanci sa veľmi čudovali tomu, jeden si myslel „to sú len tvoje figle“, druhý zase, čo ho bližšie nepoznal, nemohol sa dosť nadiviť tomu, ako mu svet tak ubližovať a ho za takého pyšného držať môže. Palatín sa usmieva, pozerá na nich, prosí, aby si sadli, a dáva každému miesto.

Páni posedali.

Palatín začne hovoriť:

(J. Kalinčiak, *Kníža liptovské*, 51—2)

Členenie textu v citovanom úryvku je nesporne bezpríznakové, v prevažnej miere založené na princípe postavy. Rozdiel v dĺžke odsekov nie je vlastne dôsledok práce s fyzickou tvárou odseku, ale dôsledok práce s motívom. Krátky odsek (krátke odseky) v kontakte s dlhým odsekom a na jeho pozadí vystupuje ako expresívny prvok, ktorý súčasne zrýchľuje spád rozprávania. V pokojnom rozprávaní s objektívnym rozprávačom sú krátke odseky v kontexte dlhých odsekov prostriedkami expresivizácie a dynamizácie rozprávania.

Tak či tak, stručne spracované (obsahové hlbšie nerozvedené) motívy za-

chytené v krátkych odsekoch, najmä ak sa striedajú v rýchlejšom slede, už svedčia o istom zámere. Mohli by sme v nich vidieť aj náznak cez odsek signalizovať dejové napätie. V našom prípade ide o napätie medzi pánmi a palatinom. Takúto funkciu by sme mohli pripísať predovšetkým ostatným dvom odsekom úryvku. Jednoznačnejšie sa táto funkcia odseku ukáže v nasledujúcom príklade. Aj tam ide v podstate o členenie objektívne, pri ktorom sa uplatňuje princíp časový a priestorový. Jednotlivými odsekmi sa signalizuje časová následnosť a „postavenie“ alebo presun postáv v priestore, kde sa rozvíja dej. No odsek je tu skrátený maximálne — reprezentuje ho jedna veta. Pritom každý odsek zachytáva samostatný motív, vlastne tu ide iba o motivické jadrá, ktoré sa ďalej hlbšie nerozvíjajú. Vzniká preto otázka, či séria stručných a krátkych odsekov sa na tomto mieste stretla náhodne alebo autor naozaj sleduje nejaký zámer.

Hoci Tajovský, o ktorého v tejto chvíli ide, v porovnaní s inými autormi svojej doby, predovšetkým v porovnaní s Vajanským, ale aj s Kukučinom a Timravou podstatne zostručnil odsek, napriek tomu kumulácia krátkych „záznamových“ odsekov v nasledujúcom úryvku (nie je to jediný prípad) nie je náhodná. Na tomto mieste autor zachytáva stretnutie Zuzky so Štefanom po kritickej noci, po zábave, na ktorej sa Zuzka zbližila s richtárom Samkom, čo vyvolalo Štefanovu žiarlivosť. Kumuláciou stručných záznamových odsekov sa teda stupňuje napätie medzi postavami (rýchly spád deja), ktorých vzťahy sa kontradiktoricky skrížili. Aby sme nestratili významový kontext, citujeme aj niekoľko predchádzajúcich odsekov:

Zuzka už ani nepochybovala, že ju so Samkom v noci niekto videl. Len to ešte nevedela, kto to mohol byť, že to tak včas k nim doniesol.

„Náš gazda by ti už málo bol býval. No len, no... I do richtárov ešte ďaleko,“ poznamenala po chvíli gazdiná.

Zuzka nevedela, čo má odpovedať, no počalo sa jej ujasňovať, na čo Cedilková mieri, keď tak, to by jej iba prisvedčiť musela. Lebo Števkovi nijako sa nevyrovnával, nemysliac ani vo sne na majetky, ale len tak porovnávajúc toho postavu a toho, toho spôsoby a reči a zas Števkove.

A potom, sama nevie, ale Samko jej je milý, a tak nemôže jej byť Štefan. Podojili a šli do kuchyne precediť mlieko.

Mladý gazda, keď Cedilková vrzla dverami, prebudil sa a vstal.

Po chvíli vstúpila Zuzka.

Stretli sa im oči, ale k slovu ani jeden sa nemal.

Štefanovi obnovilo sa všetko pred očami, čo v noci videl, a Zuzka, hoci si umienila neváímať si jeho osoby a reči, hanbila sa veľmi a nevedela kam oči obrátiť.

(J. G. Tajovský, *Tajní boháči*, 47—48)

Kumulácia krátkych odsekov na pozadí odsekov dlhších je aj prostriedok expresivizácie a dynamizácie rozprávania a súčasne sa ňou stupňuje napätie deja, a to ako signál dramatickosti situácie alebo ako výraz konflikt-nosti, vzniku alebo narastania krízových stavov medzi postavami.

Oveľa častejšie ako séria stručných záznamových odsekov sa v kontexte rozsiahlejších odsekov objavuje jeden krátky odsek, predstavovaný jednou vetou, spravidla jednoduchou. V kontraste, ktorý pochádza zo stretnutia dvoch rozdielnych prvkov (dlhý — krátky odsek, podrobne do hĺbky rozvedený motív — stručné záznamové pomenovanie obsahového jadra motívu) je zdroj expresivity. Expresívnosť krátkeho odseku sa stupňuje, ak sa takýto odsek objaví po sérii dlhých odsekov, resp. ak aj po ňom nasledujú dlhé odseky. Expresívnosť tu teda vlastne nie je príznakom prvku (krátkeho odseku), vzniká v dôsledku kombinácie kontrastných prvkov. Pritom je však dôležité čosi iné: krátky odsek v kontexte dlhých odsekov strháva na seba pozornosť a v tom sú možnosti poveriť ho istými funkciami. Je totiž predpoklad, že informácia alebo význam, ktorý nesie takýto na pozadí kontextu konštrukčne exponovaný — inak budovaný — prvok neunikne pozornosti:

V tejto poteche bola len jedna tóna, ktorá mu robila starosti: Hana. Musí ju vyhľadať a s ňou hovoriť. Veď preto sa vyobliekal... Ale ako? Teraz mu neprichodí ísť k nej. Po obede a do kuchyne! Umývajú riad a on v paráde, v nedeľnom, zámožný másiar, honor, známa predná rodina... Počká do nedele.

Ani nešiel.

(J. Jesenský, *Demokrati*, 39)

Ako ukazuje aj citovaný príklad, krátky odsek má funkciu zdôrazňovaciu, a to v rámci motívu alebo v rámci príbehu. Pri zdôrazňovaní v rámci motívu ide o to, že sa prostredníctvom odseku zodvihne význam istého motívu nad významovú rovinu ostatných motívov alebo motivických celkov. V krátkom odseku sa totiž motivické jadro, ktoré v tomto prípade reprezentuje celý motív, „nestratí“ v detailoch, ktoré ho rozvádžajú alebo prehľbujú.

Na rozdiel od zdôrazňovacej funkcie v rámci motívu má táto funkcia v rámci príbehu širšiu platnosť. Odsek s takouto funkciou už prestáva byť iba prostriedkom vonkajšieho členenia textu a dostáva sa do služby príbehu ako kompozičný prostriedok. Vzťah medzi zdôraznením motívu a príbehom môže byť rozmanitý, a teda aj zdôrazňovacia funkcia v rámci príbehu sa môže rozmanite modifikovať. Rozdiel medzi oboma funkciami zdôraznenia dobre vidieť v úvode novely *Knieža liptovské*, v ktorom sa striedajú dlhé a krátke odseky, pričom krátke odseky sa funkčne líšia. Takéto dlhšie pasáže s pravidelnou kombináciou kontrastných prvkov sú zriedkavé nielen u Kalinčiaka, ale aj u iných autorov. Vybrali sme ju však preto, že pre náš cieľ poslúži veľmi

inštruktívne. Kvôli miestu dlhé odseky skrátime, vynecháme detaily rozvídzajúce obsahové jadrá motívov:

/1/ Na ľavej strane Váhu stojí Ružomberok... V tom Ružomberku stojí pri samom Váhu starý drevený hostinec, ...Ale zato, že tá krčma tak zle vyzerá, nikomu nenapadne, žeby od nej utekal a ju obchodil. /.../. Chodia sem i statoční ľudia i zbojníci, i triezvi, i opití a bohvie akého ľudu sa to sem vše naženie.

/2/ Aj teraz ich je tam toľko ako za groš maku. —

/3/ Pán Ján Korvín, syn Matiaša kráľa, po prvý raz prišiel do Liptova...; zabralo sa teda plno pánov uvítať ho na Likave,... /.../. ...sa hialo ako z cievlak. No taký mokrý nik na Likavu nepôjde, ... a milá otrhaná ružomerská krčma len tak mladne od hostí. Krčmár je ako na uhli, ...; a krčmárke len sa tak oči blyštia ako dve hviezdy na nebi, lebo i veľkí páni na ňu očami hádžu, dávajú jej pekné slová a po briadke ju hladkajú.

/4/ Ale zato ani hostia neplačú.

/5/ V izbe sa ľudstva ako mravcov hemží; ...a jedni z pánov sa prechodia po izbe, ...a ostatní pánböhvie čo vyčínajú tak, že dobre na hlavy od samopaše nestávajú.

/6/ V tom dakto na dvore zapráška bičom.

/7/ Stane sa tam krik, bo je plný vozov, ktoré ustúpiť nechcú, a novoprišli sa nasilu tisnú. V izbe všetko zatíchlo, dvere sa troška otvorila, dáky neznámy vstrčí hlavu volajúci:

(J. Kalinčiak, *Knieža liptovské*, 9—11)

Všimnime si, v akom vzťahu sú dlhé a krátke odseky.

Medzi prvým a druhým odsekom je taký vzťah ako medzi všeobecným a konkrétnym. V prvom odseku autor opisuje ošarpaný drevený hostinec pri Váhu, ktorý napriek tomu hostia nezvyknú obchádzať. Druhý odsek iba úsečne konštatuje, že je to tak aj teraz. Krátky odsek má teda zdôrazňovaciu funkciu: konkretizuje sa v ňom epický čas. Pravda, to by nebol dôvod pre vyčlenenie tohto tematického prvku do osobitného odseku, lebo v tomto hostinci je bežným zjavom bohatá návšteva i rôznorodá spoločnosť, a preto ani teraz by sa v tom nemusela vidieť výnimočnosť.

Obsahovo-tematicky je medzi oboma odsekmi veľmi tesný vzťah, ktorý sa zvyrazňuje aj explicitne nadväzovacou časticou, príslovkou času a zámennou príslovkou. Obsahový a formálny predel medzi odsekmi je preto celkom mäkký. Vytvorením nového odseku, v ktorom sa konkretizuje epický čas, sa však predsa len prehĺbil významovo-kompozičný predel na hraniciach kontrastných prvkov. V tom je, ako vieme, zdroj expresivity a moment zdôraznenia. Teraz ide len o to, či sa zdôraznením poukazuje len na motív alebo sa smeruje

von, mimo neho, k príbehu, či sa teda napája na širšie sujetovo — kompozičné súvislosti.

Ak máme na mysli ďalší kontext novely, ukazuje sa, že odsek /2/ signalizuje dve veci. Po prvé, že nasledujúci príbeh (táto kapitola) sa bude odohrávať v tomto hostinci. To sa však implicitne naznačovalo už v prvom odseku. Druhý odsek to zdôrazňuje a predznamenuje, že napriek bežnosti, normálnosti situácie sa čosi bude diať. Po druhé teda odsek predznamenuje epický príbeh. Odsek tu splňa zdôrazňovaciu funkciu v rámci príbehu, ktorá sa modifikuje ako funkcia predznamenujacia.

Na konci druhého odseku je pomlčka. Ňou sa osobitne prehlbuje predovšetkým formálny predel medzi druhým a tretím odsekom, resp. medzi tretím odsekom a celým predchádzajúcim textom. Novela by sa mohla začať tretím odsekom. Nebolo by to však v súlade s princípmi výstavby romantickej prózy.

Tretí a štvrtý odsek sú podobne ako prvé dva odseky vo veľmi tesnom obsahovom vzťahu. Aj formálne sa nadväznosť medzi odsekmi upevňuje pomocou priradovacej spojky. Obsahové sú však odseky nie v odporovacom vzťahu, ako sa to signalizuje na rovine formy. Kontradiktórickosť je teda druhotná, autorova, ňou sa „odôvodňuje“ vytvorenie krátkeho záznamového odseku. Odsek tu teda nesplňa žiadnu inú funkciu ako zdôrazňovaciu funkciu v rámci motívu. V kontradiktórickosti a tvarovej kontrastnosti prvkov je, pravdaže, aj expresívnosť týchto postupov.

Piaty odsek je opisný. Formálny a obsahový predel medzi štvrtým a piatym odsekom je hlbší, pretože tadiaľ vedie hranica medzi útvarmi. Ale významová a výrazová kontinuitnosť medzi piatym odsekom a predchádzajúcim kontextom nie je prerušená, len ide „popod“ štvrtý odsek. Pokračuje sa v ňom v opise situácie v izbe ružomerskej krčmy, presnejšie je to opis konania ľudí, ktorí sa do tejto krčmy poschádzali.

Šiesty, opäť krátky odsek prináša znovu epický motív. Hranica medzi odsekmi je aj hranicou medzi slohovými útvarmi. Obsahový predel je relatívne hlboký, ale kontinuitnosť sa posilňuje explicitným zdôraznením času (súčasnosť). Napriek tomuto zdôrazneniu časových súvislostí prináša šiesty odsek prudký presun v priestore. Výraznosť tohto presunu by sa bola stlmila, keby v rámci odseku /6/ bol autor zachytil aj prvú vetu siedmeho odseku, ktorá je v tesnejšej obsahovej súvislosti (časovej a príčinnej) so šiestym odsekom ako s vetou, s ktorou bezprostredne susedí v rámci odseku;²² v istom zmysle by sa tu dalo hovoriť o vzťahu medzi obsahovým jadrom (šiesty odsek) a jeho rozvedením (prvá veta siedmeho odseku). No v dôsledku toho, že autor vybudoval šiesty odsek takýmto spôsobom, formálne ohraničil koniec stručného

²² Ponechávame stranou fakt, že na základe princípov, ktoré Kalinčiak v tejto próze jednoznačne uplatňuje, mala byť druhá veta siedmeho odseku vyčlenená do osobitného odseku, a to na základe priestorového členenia.

motívu (obsahového jadra motívu), takže sa aj na tomto mieste vytvoril priestor pre zdôraznenie (pri prednese sa tam predpokladá významová pauza). Ohraničenie a zdôraznenie motívu, teda vytvorenie krátkeho odseku je opodstatnené funkčne — ide o zdôrazňovaciu funkciu v rámci príbehu: Expozovaním motívu v šiestom odseku a formálnym rozhraničením obsahového jadra a jeho rozvedením sa signalizuje zlom v rozprávaní. Šiestym odsekom vstupuje do rozprávania rušivý prvok (pozri opis nerušenej zábavy v piatom odseku). Aj v tomto prípade sa zdôrazňovacia funkcia prehodnocuje na funkciu predznamenačiacu. Krátky záznamový odsek bezprostredne predznamenaáva vlastný epický príbeh, jeho začiatok — ako sa dozvieme z ďalšieho rozprávania, do krčmy prišiel Ján Červeň, hlavný hrdina príbehu.

Niekedy môže krátky odsek spĺňať na báze zdôrazňovacej funkcie ešte aj iné funkcie. Nie sú zriedkavé prípady, že autor v rámci samostatného odseku vyčlení opytovaciu vetu. Otázka má podobnú funkciu ako rečnícka otázka v prejave. V podstate je to funkcia aktualizácia. Z kompozičného hľadiska by sa dalo uvažovať o funkcii nadväzovacej, ktorá sa kríži s funkciou predznamenačiacou. Takéto odseky nachádzame napr. u Tajovského:

Ba nebola to pesnička len tak schytená. Nie, Zuzka od sto a sto ľudí: paní, pánov, i takých, i takých počula, že je pekná, a ký div, že si to i sama uvedomila?

Vydaj?

Ach, o vydaji nemohlo byť ešte ani reči. [...]

(J. G. Tajovský, *Tajní boháči*, 38)

Nájdu sa aj ojedinelé náznaky využívať odsek ako prostriedok estetiky výrazu. Tak v Kalinčiakovom *Kniežati liptovskom* na str. 108—109 je rozsiahly romantizujúci opis Marienky dvakrát predelený krátkym odsekom „Taká bola Marienka!“ Ale vlastne aj v tomto prípade má odsek zdôrazňujúcu funkciu, z hľadiska autora má zdôrazniť opis výnimočného Marienkinho zjavu.

Využívanie krátkeho odseku v kontexte dlhých odsekov, pričom je segmentácia textu založená na základných princípoch bezpríznakového členenia, pozná predovšetkým staršia literatúra. Zo starších autorov pomerne často využíva krátky odsek M. Kukučín v románe *Dom v stráni*. Aj uňho krátky odsek vystupuje najmä ako expresívny prostriedok, ktorého expresívna sila sa zvyrazňuje na neutrálnom pozadí dlhších odsekov. No keďže objektívne členenie textu so svojimi minimálnymi funkčnými možnosťami je v epickej próze základné, uplatňujú sa takéto výstavbové postupy — a možno povedať, tiež ako základné — aj v novej literatúre. Tam súčasne vytvárajú bezpríznakový pôdorys pre ďalšie, funkčne zafarbennejšie postupy pri výstavbe odseku. Rozbor funkcií krátkeho odseku ukázal, že už v staršej slovenskej literatúre (Kalinčiak, Záborský, realisti) nachádzame dôkazy o tom, že sa s odsekom

predsa len počítalo ako s aktívnym kompozičným prostriedkom. Ako sme videli, aj čisté zdôraznenie, ak sa dostáva do služby príbehu — predznaménavacia, aktualizácia a nadväzovacia funkcia — môže takto vstúpiť aj do zložitejších vzťahov so sujetovo-kompozičnou výstavbou.

V tejto súvislosti treba uviesť ešte jednu okolnosť. Predovšetkým v staršej próze sa aj z hľadiska výstavby textu smerom horizontálnym stáva expresívnym živlom priama reč, ktorou sa realizuje vonkajšia reč postáv (repliky dialógu). Na miestach, kde je kompozičným pilierom rozprávania dialóg, text sa prudko láme podľa jeho potrieb. Skracujú sa tam aj odseky, v ktorých sa zachytáva reč rozprávača, pretože detaily sa tak podrobne nerozvádzajú. V týchto odsekoch sa stručne zachytávajú časové a priestorové súvislosti, v ktorých sa realizuje dialóg, alebo sa portrétujú, spravidla v dynamickom zábere, vystupujúce postavy. Ich bezprostredné reakcie sa zachytávajú v uvádzacej vete, ktorá má rôzne postavenie a ktorá je z hľadiska odseku v rôznej koexistencii s priamou rečou. Keďže stavba dialógu sa riadi vlastnými princípmi, z ktorých mnohé sú už konvenciou, nevenujeme tejto problematike, v podstate zaujímavej, podrobnejšiu pozornosť.

5

Netreba vari zdôrazňovať, že oveľa väčšie možnosti pre funkčné využitie odseku poskytuje príznakové členenie textu na odseky. Príznakové postupy musia byť vždy funkčne opodstatnené, príznaková výstavba vždy znamená porušenie bežných, „klasických“ výstavbových postupov, na pozadí ktorých sa javí prinajmenšom ako expresívna. Toto pozadie je pre funkčné vyznenie príznakových postupov nevyhnutné, pretože v homogénnom kontexte sa expresívna sila príznakového prvku stráca.

Podstatu príznakového členenia textu na odseky sme stručne charakterizovali tak, že vonkajšie členenie textu sa dostáva do rozporu s vnútorným členením, nie je tu teda taká jednoznačná paralela odsek (formálne jednoznačne ohraničený na začiatku a na konci) = motív. Základné (pólové) disproporcie sú potom tieto: alebo sa jeden motív rozloží do viacerých odsekov alebo sa v rámci jedného odseku zachytí viac motívov.

V tejto súvislosti treba uviesť jednu dôležitú poznámku. Niekedy treba ako príznakovú hodnotiť aj takú výstavbu odseku, ktorá sa pri prvom zbežnom pohľade zdá byť objektívna (bezpríznaková) v tom zmysle, akoby odsek iba neutrálne signalizoval objektívne súvislosti, akoby bol len vonkajším výrazom presúvania deja v priestore alebo jeho plynutia v čase. No bližšia analýza ukáže, že hierarchiu medzi súvislosťami vytvára a pretvára autor, sledujúce pritom osobitný zámer, v ktorom sa spravidla odráža subjektívne hodnotenie z jeho hľadiska alebo z hľadiska postavy. Rozhodovanie o tom, či v takomto

prípade ide o funkčné využívanie odseku alebo odsek len navonok vyznačuje prirodzené členenie textu, predpokladá hlbšiu funkčnú analýzu textu. Vychádzame totiž z názoru, že odsek je výrazný slohový prostriedok, ktorý možno funkčne rozmanite využiť. Hoci jeho prvoradým poslaním — ak máme na mysli všetky štýlové oblasti, v ktorých sa jazyk uplatňuje v písanej podobe — je byť „interpukčným“ znamienkom, vyznačujúcim vnútorné vzťahy (členenie) medzi väčšími obsahovými celkami, ako je obsah vety, v slovesnom umeleckom diele sa stáva dôležitým prvkom štruktúry, a teda jeho výstavba nie je ani náhodná, ani samoúčelná. K tejto problematike sa ešte vrátíme.

Ešte predtým však uvedieme typický príklad príznakovej výstavby odseku z Jašíkovho románu *Námestie svätej Alžbety*, ktorý sme v inej súvislosti analyzovali v štúdií *Poznámky k starbe odseku*:³³

Až raz jedného dňa ...

Stalo sa to večer.

Igorova matka dokonala.

V bolestiach, čo ju držali posledné tri dni, stratila zvyšok svojej podoby, stratila aj hlas.

V tú strašnú noc nezažmurili oka. Oba sa v kútiku pritúlili, báli sa. Igor pri hlave zapálil dve sviece, ale Eva sa desila skackajúcich tieňov i tváre, čo hrozivo vykukovala z podušiek.

Tá tvár strašila.

Igor musel sviece zhasiť. I jemu lepšie ostalo. Sedeli potme, k sebe pritisknutí. Zo strpnutými údmí vyčkali svitnutie nového dňa.

(R. Jašík, *Námestie svätej Alžbety*, 153)

Časticou „až“ nadväzuje tento obsahový úsek na predchádzajúci, na autor-skú úvahu o láske medzi Igorom a Evou, ktorá ich vyniesla „teraz nad čas“.

Jednotlivé deje udalosti sú zachytené tak, ako po sebe nasledovali. Pri členení sa zrejme uplatňuje časový princíp. A predsa prvá časť tohto obsahového úseku (prvé štyri odseky) sa výrazne líši od časti druhej. Prvý (hlavný) dej tejto udalosti — rozprávania — je formálne, graficky rozložený do troch častí, hoci tvorí jeden obsahový celok (motív). Záznam tejto udalosti by mohol byť celkom jednoduchý: Až raz jedného dňa večer Igorova matka dokonala. No takýmto spôsobom by sa otrasnosť faktu (ako pôsobí na vystupujúce postavy a cez ne aj na čitateľa) stlmila a expresívnosť a emocionálna sila tohto miesta by sa zotrela. Preto autor tento jeden motív nielenže rozložil do troch viet, ale graficky vydelil aj do samostatných odsekov. Takýmto kompozičným postupom sa umelecky umocnila tragika chvíle, ako ju prežívala hlavná postava románu Igor. V jazykovej realizácii sa tento príznakový kompozičný postup

³³ J. Fíndra, c. š., s. 64.

prejavuje tak, že autor v prvom odseku, ktorý má podobu apoziopézy (zdroj napätia), vysloví východisko výpovede. Druhý odsek, ktorý má už podobu samostatného motívu, je bližším časovým určením, ktoré sa v predchádzajúcom odseku naznačilo veľmi všeobecne. Hoci patrí do východiska výpovede, je určujúcim členom slovesa v jadre výpovede, ktoré je vyslovené v treťom odseku. Zámenom „to“ v druhom odseku sa signalizuje jadro výpovede, ktoré sa vysloví plnovýznamovými pomenovaniami až v ďalšom odseku; moment zážitkovosti a dramatickosti sa tým maximálne stupňuje. Vzťah medzi jednotlivými odsekmi je tu obsahovo daný tým, že sa v nich rozvádza iba jeden motív, formálne tým, že ide o realizáciu jedného jadra, ktoré treba z istých príčin zvlášť vyčleniť.

Ako ukazuje aj analyzovaný príklad, odsekom sa signalizuje sila subjektívnych zážitkov postáv, pohyby v ich vedomí a ich reakcie na vonkajšie skutočnosti.

Odsekom sa môže naznačiť neočakávaný vývin situácie z hľadiska postavy, napr.:

— Kúpiš? — volá Cigán a zastavuje sa s kobyľkou pred hranatým chlapom. Ten potriasá hlavou, počuje, ako sa ľudia okolo smejú, smeje sa tiež a odvracia sa od Cigána, odvracia sa od neho svojou ružovou, bezvýraznou, nakysnutou tvárou a ...

Ved je to Vinco Trnka!

(P. Jilemnický, *Kompas v nás*, 171—2)

Bezpríznaľová výstavba, ktorá by sledovala cieľ iba objektívne členiť text, nepredpokladá vytvorenie odseku, lebo časovo-priestorový pôdorys odseku je jednotný. Šlo by potom o jeden odsek, ktorý by sa mohol končiť takto: „... nakysnutou tvárou. Týmto chlapom je /Je to/ Vinco Trnka.“ Ak by sa malo osobitne zdôrazniť, že týmto chlapom je Vinco Trnka, uplatnilo by sa členenie cez postavu a predpokladaná ostatná veta by vytvorila samostatný odsek. Tento odsek by bol prostriedkom zdôraznenia v rámci príbehu. Ale autorovi šlo o čosi viac. Chcel zobraziť túto situáciu z hľadiska toho, ako ju zaregistruje a prežíva Eva, ktorá si najmenej želala stretnutie s Vincem. Prvý odsek sa končí apoziopézou, v ktorej je veta prerušená na veľmi exponovanom mieste, po spojkke *a*, za ktorou sa predpokladá nové významové jadro. Prerúšením výpovede a vyčlenením tohto jadra do osobitného odseku sa ono jednak akcentuje, vyzdvihuje nad významovú rovinu kontextu a jednak sa vytvára priestor pre Evino prekvapujúce poznanie a pre čitateľovu účasť na jej sklamaní. Takáto syntaktická výstavba analyzovaných odsekov svedčí o tom, že autor ich obsahy chápal ako jeden motív (druhý odsek je „dopovedaním“ apoziopézy z predchádzajúceho odseku); rozloženie motívu a jeho zalomenie do dvoch odsekov na neočakávanom mieste, po spojkke *a*, nie je formálnym výrazom

vnútorného členenia textu, ale formálnym výrazom prudkého pohybu (zlomu) vo vedomí postavy.

Na postavu poukazuje aj odsek, v ktorom ako echo rezonuje istá časť obsahu z predchádzajúceho odseku. Opakovaním slova alebo spojenia slov sa tento obsah podčiarkuje. V istom zmysle by sa tu dalo hovoriť o sprostredkovanom zázname myšlienkových procesov vo vedomí postavy. V našom príklade sa to aj explicitne naznačuje v tomto odseku:

— Ako ... na kedy? Okamžite. Bezodkladne. Môžeš dnes večer sadnúť na parník.

Dnes večer ...

Myšlienka na Evu preskočila jedným skokom neviditeľný most dvadsiatich verš, [...]

(P. Jilemnický, *Kompas v nás*, 220)

Cez odsek sa môže intenzifikovať sila predstáv postavy. V tomto prípade sa ním naznačuje, ako Eva úporne hľadá stratené istoty:

[...] Jej telo je rozkúrená pec, jej telo je mrazivá jaskyňa, jej telo je choré a malo by sa zložiť ta, kde by mu bolo dobre.

Domov! ...

Domov nemôže. Domova sa ešte trocha bojí.

(P. Jilemnický, *Kompas v nás*, 231)

Na druhej strane sa „skracovaním“ odseku môže dať výraz osamelosti človeka prechádzajúceho tichou večernou prírodou. V takomto prípade ide o paralelu medzi vnútornými stavmi postavy a prírodnou scenériou. Súčasne sa odsekom stupňuje aj moment tajomnosti, akoby postave hrozilo nebezpečenstvo:

Započúval sa do zmesi zvukov.

— Hej! ... Ha-hooó!

V húštave zakričal vták a tlieskol krídlom.

Tma zašeptala ako zo sna.

Nič.

Pohli sa ďalej. Na srdce siahla samota a tiešeň. [...]

(P. Jilemnický, *Kompas v nás*, 145)

Aké možnosti poskytuje odsek dobre vidieť na úryvku z Hronského novely *Tereza*:

— Len si sadni, Gugu! Tu, u mňa! — ťahá ho Tereza sem i ta, chytá si ľavým ukazovákom plačom rozochvenú spodnú peru, hoc i v hlave jej udiera ako kladivom, lenže nevie, na ktorom mieste by si mala ohmatať lebku.

A kamenár si sadá akoby nič.

Gugu...!

Nepočuje.

Opiera sa o stôl a pohladí ho trochu dlaňou.

Gugu, veď sa obzri...!

Tam, kde stojí Tereza, je sporák a na múriku ťažký dubový válok. Tereza mnohé roky vafkala ním cesto, rukoväť prirástla jej do mocnej ruky, ak chce, môže ho zodvihnúť ako páper.

I nože sú tam v košíčku, i polmesiacový sekáč na mäso, i sekerka na triesky so zhrdzaveným obuškom.

Gugu...!

Zhrmotalo za ním a vtedy sa vymrštil kamenár ako hromom šibnutý, skočil na nohy, hodil hlavou, zvrtol sa a polootvorené ostali mu ústa.

Ono — nestalo sa nič.

Iba Tereza sa zrútila na stoličku pri sporáku a strhla košíček s lyžičkami, hlinený hrnček zbuchotal na liatine a na dlážke. /.../

(J. C. Hronský, *Sedem sídce*, 31—2)

V tomto úryvku sa zachytáva scéna stretnutia Terezy s kamenárom Gugu, jej milým, ktorý ju zradil a ktorý sa teraz po rokoch, starý a chorľavý, vracia k nej. Nič iné, len odsek (apostrofy kamenára) je výrazom vnútorného rozochvenia Terezy, v ktorej na seba prudko naráža láska a nenávisť. Cez odsek sa situácia dramatizuje aj smerom k čitateľovi, ktorý do poslednej chvíle nevie, či Tereza sa nechystá zabiť svoju niekdajšiu lásku, ktorá ju nechala.

Prostredníctvom odseku sa môžu výrazne uplatniť autorove lyrizačné tendencie, jeho snaha preferovať estetický tvar. Analýza relatívne rozsiahleho materiálu, výberu zo slovenskej prózy, nás oprávňuje vysloviť názor, že osobitnú prácu s odsekom a využívanie príznakových postupov pri jeho výstavbe zisťujeme predovšetkým u tých autorov, ktorí majú sklon lyrizovať a exponovať estetický tvar, aj pokiaľ ide o ostatné výrazové prostriedky. Súčasne sú to autori, ktorých rozprávač sa viac alebo menej subjektivizuje, uplatňujúc svoj aspekt. Nie náhodou vo svojom predvojnovom diele s odsekom hodne pracuje P. Jilemnický. Lyrizačné tendencie u Jilemnického môžeme sledovať v rétorickej tektonike odseku. Jeho stavba je v podstate založená na princípe anafory. Pritom sa výstavba odseku stretáva a križi s výstavbou vety. Anaforickej výstavbe odseku zodpovedá na rovine vety syntaktický paralelizmus:

— Doma budeš! — skríkol za ňou otec. — Doma budeš... alebo sa mi prac z očí! Viac sa mi neukazuj!

Škoda, že tak kričal! Keby bol chcel poslednými slovami len sám sebe ulaviť, mohol ich povedať tichšie. Nebola by ich počula, išla by len do sadu, alebo za kamarátkami, pritúlila by sa k plotu, spoza ktorého viala by vôňa

nočnej fialky a v noci by sa bola vrátila, v pätách trocha strachu a v očiach slabý úsmev.

Škoda, že tak kričal! Kričal viac ako kedykoľvek predtým. A na Evu to sadlo ako bič na citlivý bok koňa, schytila sa a beží, beží. Prebehla dedinu, cesta sa zhadila hore vrškom, okolo spali vinohrady. Hore na vršku nabrala vietor. Bol vlažný od mora a voňal ďalekými brehmi.

Eva bežala ta, k modrej tme, popretkáwanej nespočetnými, nepokojnými svetlami — bolo to ako ázijská noc s veľkými hviezdami, bolo to ako roj svätotjánskych mušiek.

Bola to Anapa.

(P. Jilemnický, *Kompas v nás*, 166)

Posledný odsek v tomto úryvku je vlastne ostatný člen v refazci viet zviazaných v syntaktickom paralelizme. Osamostatnením tohto člena sa jednak graduje myšlienka a jednak signalizuje predeľ medzi dvoma etapami života Evy Burdovej. Práve v Anape sa za cenu krutých skúseností oslobodí z pút starých tradícií, ktoré nad osobné šťastie (lásku) stavajú majetok.

Keďže — ako sme už zdôrazňovali — odsek v slovesnom umeleckom diele je jednou zo zložiek štruktúry, aj pri rozbere horizontálnej výstavby textu sa musí skúmať z hľadiska jeho vzťahu k ostatným zložkám štruktúry diela. Keďže je zložkou štruktúry, preskupovanie, resp. posun v štruktúre vedie k zmenám vo využívaní odseku. Ako kompozičný prostriedok sa odsek takto stáva významným prvkom sujetovo-kompozičnej výstavby. Pritom sa ukazuje, že bude možné hľadať paralely predovšetkým medzi lexikálno-syntaktickou výstavbou a horizontálnou výstavbou textu.

Tieto tézy sa pokúsime konkrétne doložiť naznačením situácie v niekoľkých dielach z novšej slovenskej literatúry. Nepôjde, pochopiteľne, o podrobný rozbor týchto diel, ale iba o poukaz na základné vzťahy odseku v rámci ich štruktúry. Ešte predtým vyslovujeme rámcovú tézu: autori, ktorí sú expresívni vo výraze (lexika, syntax), sú expresívni (príznakoví) aj vo výstavbe odseku. A naopak.

Všimnime si najprv román M. Figuli *Tri gaštanové kone*. Pre tento román je príznačná harmónia všetkých zložiek deja (rozprávania).⁴⁴ V reči rozprávača je príznačný výber takých prostriedkov, ktoré podporujú slávnosťnosť, patetiku výrazu. V syntaxi tomu zodpovedá logicky stavaná perfektná veta s explicitne vyjadrenými vzťahmi. Súvetia majú úplnú prevahu nad jednoduchými vetami.⁴⁵ V súlade s tým sa aj text „láme“ do odsekov podľa základných princípov,

⁴⁴ Porovnaj J. Ružička, *Margita Figuli, Tri gaštanové kone*, Štylistické rozbery, Bratislava 1964, s. 120, 121. Pozri aj doslov k románu *Tri gaštanové kone* od M. Chorvátha, s. 262.

⁴⁵ J. Ružička, c. m., s. 115.

aby sa uplatnili časové a priestorové súvislosti. Tak ako je veta pevne a presne tesaná (nieť nepravidielností vo vetnej stavbe), aj odseky sú prirodzene stavané, obsahové a formálne jednoznačne ohraničené. V jednom odseku sa rozvádza jeden motív alebo motivický celok. Ani ich vonkajšie rozmery sa veľmi nediferencujú. Súvisí to s tým, že každý odsek má pevný, zreteľne definovateľný tematický bod, obsahové jadro motívu, ktorý sa v danom prípade explicitne rozvádza; nieť teda výraznejších rozdielov ani v šírke a hĺbke rozvádzania motívu. Tak ako v románe má úplnú prevahu súvetie, analogicky takmer nieť v ňom odsekov, ktoré by iba záznamovo zachytávali obsahové jadro motívu alebo expresívne exponovali tematický detail. Napr.:

Šiel som od poľských hraníc smerom na dolnú Oravu. Za chrptom mi ostávala čnieť Babia hora ako najhlbší výdych tejto kopcovitej zeme, vyhladený ostrými víchricami do oblého tvaru.

Pred sebou v údolí zočil som prvú strechu, na ktorej sa črtal proti obzoru kríž. Nepoznal som meno obce, ktorú som objavil po kostole, ale na tom mi nezáležalo. Hlavná vec, že sa budem mať kde vyspať a oddýchnuť si, lebo som bol ukonaný od celodenného chodenia.

Už som zahýnal spomedzi smrekov na čistinku a bol by som sa onedlho dostal na cestu k dedinke, keď v tom zmocnil sa môjho koňa akýsi nepokoj a strach. I ja som ustrnul a znevrady som trhol opratami, aby som ho pohnal do evalu. Ale môj kôň miesto toho, aby sa rozutekal, zachvel sa a zastrihal ušami. Prudko som ho pichol ostrohami do podbrušiny niekoľko ráz, ale stál ako z kameňa. Dodal som si odvahy poobzerať sa okolo seba, či nám azda nehrozí nebezpečenstvo.

V tej chvíli rozľahli sa dva výstrely z poľskej strany a dunivo niesli sa v ozvenách cez vrchy. Hneď za nimi prekvapil nás rachot, ktorý sa valil dolu horou proti nám ako ozrutný balvan. Bližil sa v takej rýchlosti, že som ho nestačil sledovať. Počúval som len drúžganie haluzí a otras zeme. Napokon som rozoznal dupot kopýt a vtom som už aj zočil, ako sa rúti pomedzi stromy spráž siedmich koní. Hneď mi blyslo hlavou, že to nemôže byť nik iný ako pašeráci z Poľska, ktorých prenasledovala colná stráž. Boli dvaja. Kone mali pozväzované povrázkami za ohlávky. Jeden viedol dva a druhý päť.

(M. Figuli, *Tri gaštanové kone*, 12—13)

Podobné pasáže by bolo možné citovať z ktorejkoľvek časti knihy. V citovanom úryvku sa v jednotlivých odsekoch spracúvajú tieto obsahové jadrá: 1. cesta hrdinu popod Babiu horu, 2. v údolí sa vynára dedina — oddych, 3. prechod z hory na čistinku (kôň čosi vetří), 4. výstrely a čo s nimi súvisí.

Ako vidno, je to typický príklad na bezpríznakové členenie textu. Aj rozprávanie je pokojné, plynulé. Prvé tri odseky sa do vyššej tematickej jednoty spájajú cez motív cesty, návratu hlavného hrdinu (Petra) za Magdalénou.

Cesta plynie pokojne a takto pokojne (postupne) sa rozvádzajú aj jednotlivé dejové zložky v samostatných odsekoch. Obsahová spätosť (kontinuitnosť) je jasná, netreba ju jazykovo osobitne posilňovať. Nakoniec syntaktickým signálom spätosti prvých troch odsekov je opakovaný (nevyjadrený) podmet.

Hoci vo štvrtom odseku nastupuje rušivý prvok, ktorý sa signalizoval už v treťom odseku, lexika a najmä syntax na to nereaguje, a tak „lahostajný“ zostáva aj odsek. Keďže však medzi tretím a štvrtým odsekom dochádza k výraznejšiemu obsahovému predelu ako medzi prvými tromi odsekmi, v súlade s harmonizačnými tendenciami sa tento predel formálne tlmí tým, že sa prostredníctvom príslovkového určenia posilňujú časové súvislosti, čím sa podporí plynulosť a kontinuitnosť.

Celkom inak pracuje s odsekom Fr. Hečko, pre ktorého je príznačná expresívnosť výrazu.³⁶ Napr. v *Svätej tme* za pomoci odseku na viacerých miestach dosahuje osobitný rytmus rozprávania. Tak v nasledujúcej ukážke majú všetky tri odseky rovnako vyváženú syntaktickú výstavbu:

Zachcelo sa jeho Vilme voňať ruže, keď sa nosila s Cilkom, a hneď jej naštepil do šípov pri chodníku tie najvoňavejšie z bielych a červených. Cilkina tvár je tiež zložená z tej istej bielej a červenej matérie.

A prišla Vilme chuť na broskyne, keď sa čakala s Vincentom, a hneď jej zasadil zo päť stromčekov, a to zo sorty s plodmi ako päste. Vincentove oči sa aj trochu ponášajú na broskyne.

A prišla Vilme chvíľa ješť kyslé ríbezle, keď sa jej mal narodiť Tonko, nuž zasadil jej zo desať kríkov zo sorty ružovej, ktorá je najsladšia. Ani Tonko nevyrástol ešte zo sladkej detskej ružovosti...

(Fr. Hečko, *Svätá tma*, 53)

Pre Hečku vo *Svätej tme* je ako základný funkčný postup pri výstavbe odseku príznačná anaforická výstavba. Ide pritom o špecifickú modifikáciu tohto prostriedku. Ten istý odsek sa síce spravidla viackrát opakuje, ale nie bezprostredne po sebe, takže postup pripomína refrén. Na str. 170 sa takto refrénovite opakuje motív „vydýchli si“, ktorým sa stupňuje miera spokojnosti s tým, že choré dieťa zaspalo.

O Hečkovi je známe, že svoje rozprávania rád ladí humorne, pričom sa nevyhýba ani silnejším expresívnym lexikálnym prostriedkom. Prostriedkom expresívnosti a humoru sa v kontakte s lexikou stáva uňho aj odsek. V nasledujúcom úryvku sa takto zachytáva reakcia obyvateľov na hlásenie mestského rozhlasu:

„Po troch dňoch sa budú robiť domové prehliadky.“

³⁶ Pozri F. Miko, *Expresívny život v Hečkovom románe Červené víno*, Litteraria VIII. Z historickej poetiky II, Bratislava 1965, s. 24–75.

— Aj u pánov? — opýtal sa ten ktosi z druhej strany ulice obrím hlasom.
Lindavská ulica sa skrútila hlavy.

— Liter vína na mesiac! — znovu zareval ten ktosi.

Lindavská ulica sa rozveselila.

— Piaristi pomrú od smädu!

Lindavská ulica sa konečne rozrehlala.

(F. Hečko, *Svätá tma*, 176)

Fraňo Král v románe *Stretnutie* v súlade s tendenciou po umeleckosti využíva aj odsek ako prostriedok estetiky výrazu. Kapitola Krôpky na výslní sa začína takto:

Biele.

Biele obliečky, biele posteľe, biele náradie, biele steny.

I ľudia v bielom.

Ticho.

Ticho pri lôžku, ticho v miestnosti, ticho za dverami, ticho pod oblokom.

I ľudia tichí.

(F. Král, *Stretnutie*, 75)

Aj v tomto prípade je stavebným princípom odseku anafora. Estetizujúce tendencie (zameranie na výraz) možno sledovať na tvarovaní odseku. Šesť odsekov sa z hľadiska výstavby zreteľne člení na dve časti, ktoré majú rovnakú architektúru. Tieto dve časti tvoria z hľadiska obsahového členenia dva motívy. Každý z nich je zalomený do troch odsekov. Pri výstavbe jednotlivých členov oboch častí sa uplatňuje stavebná a rytmická analógia; obsahové jadrá motívov „biele“ a „ticho“ sa rozvídzajú paralelne. Pravda, ani v tomto prípade by nebolo správne hovoriť iba o samoučelnom zameraní na výraz. Takto sa v stručnej skratke zaznamenávajú reakcie dedinského chlapca, ktorý sa nečakane ocitol vo výnimočnom prostredí, aké si vo svojom doterajšom živote nevedel ani predstaviť. Odsek tu teda „zastupuje“ autorský opis (statickosť) týchto reakcií. Postup je aj dynamickejší, aj esteticky účinnejší.

Programovú prácu s odsekom sledujeme v 2. kapitole (*Život a smrť Rosuje*). V ostatných častiach tejto kapitoly sa zachytáva dráma, márný zápas človeka s nelútostnou prírodou, ktorý sa končí jej víťazstvom. Rýchly dramatický spád deja, smerovanie ku koncu (nedostatok vody — týfus — smrť) signalizujú stručné odseky, v ktorých sa motívy iba načrtávajú. Prostredníctvom odseku sa tu do osobitnej koexistencie dostáva reč rozprávača s replikami dialógu, ktoré majú kolektívneho podávateľa; funkčne sa prehodnocujú ako prostriedky tej istej roviny (formálna podobnosť, rovnaké funkčné vyznenie). Podobne sa prehodnocuje aj vnútorný monológ.

Na inom mieste rozloží autor jeden motív do niekoľkých odsekov:

Ale sľedivé ľudské oči sa na tento ich srdečný pomer inak dívajú, klebetné jazyky majú pre tento ich dôverný vzťah iný názov.

Upodozrievajú.

Potvárajú.

Pletichária.

Závidia.

Za chrbtom potiehu i do očí nahlas. [...]

(F. Kráľ, *Stretnutie*, 230—231)

Synonymá vyčlenené do osobitných odsekov sú stručnou skratkou a gradáciou dedinských klebiet, sumovaním pohľadu dediny na vzťah Petrášky k zajatcovi Ivanovi. Súčasne sa takto psychologicky pripravuje a odôvodňuje Petráškinu rozhodnutie.

Už sme hovorili, že poznámky o využívaní odseku v románoch M. Figuli, F. Hečku a F. Kráľa sú iba rámcové a v žiadnom prípade nemôžu reprezentovať podrobný rozbor, ktorý by ukázal všetky modifikácie vo výstavbe odseku, ich spätosť s ideovo-estetickým zámerom autora a ich štruktúrnú zviazanosť s ostatnými výrazovými prostriedkami. O to ani nešlo. V tejto súvislosti sme chceli iba naznačiť, že odsek je aktívnym prvkom epickej štruktúry, že ho možno využívať podľa jej potrieb. Domnievame sa, že rozdiely vo výstavbe odseku v jednotlivých románoch a diferencované funkčné využívanie aj relatívne rovnakých výstavbových princípov a ich modifikácií túto myšlienku jednoznačne potvrdzujú.

Štruktúrny vzťah medzi odsekom a ostatnými zložkami slovesného umeleckého diela možno veľmi dobre ilustrovať na tvorbe R. Jašíka, ktorý využil odsek ako ani jeden slovenský spisovateľ. Predovšetkým na rozdieloch medzi románmi *Námestie svätej Alžbety* a *Mŕtvi nespievajú* možno ukázať, ako sa odlišnosti vo výstavbe sujetovej línie³⁷ odrazia aj v odlišnom využívaní a funkčnom zaťažení odseku. Namiesto podrobnejších výkladov a dokladov o Jašíkovej práci s odsekom sa na tomto mieste odvolávame na podrobný rozbor odseku v Jašíkovom románe *Námestie svätej Alžbety* a *Mŕtvi nespievajú*, ktorý sme urobili v štúdiu *Poznámky k stavbe odseku*.³⁸

Pri rozbere Jašíkovej tvorby sme zistili, že prostredníctvom odseku sa dostáva do determinatívneho vzťahu horizontálna a vertikálna výstavba textu. Ukázalo sa, že tam, kde je pomer medzi pásmami priaznivý pre pásmo rozprávača, sú priaznivé aj podmienky pre funkčné využitie odseku a pre rozmanité modifikácie príznakovej horizontálnej výstavby textu. Ukázalo sa

³⁷ O sujetovo-kompozičnej výstavbe v oboch Jašíkových románoch pozri J. Findra, *Rozprávač a sujet*, *Litteraria* XII, XIII (1969) *Problémy sujetu*, Bratislava 1971, s. 169—204.

³⁸ J. Findra, c. š., s. 67 n. Pozri aj tenže, *Rozbor štýlu prózy*, Bratislava 1971, s. 13/n.

tiež, že funkčné využitie odseku závisí aj od toho, nakoľko sa v kompozičnej štruktúre využívajú úseky rozprávačskej subjektivity, v ktorých sa sprostredkovane, cez autorský opis zaznamenávajú vnútorné stavy a pocity a myšlienkové procesy vo vedomí postavy,³⁸ s čím súvisí miera, stupeň subjektivizácie a zaangažovanosti rozprávača.

Ale k súvzťažnosti medzi horizontálnou a vertikálnou výstavbou dochádza aj inak: prostredníctvom odseku sa tlmí alebo prehľbuje predel medzi pásmom rozprávača a pásmom postáv. V tejto súvislosti je dôležitý aj historický aspekt, ktorý umožní sledovať, ako sa vnútorný monológ prehodnocoval v súlade s prepracúvaním moderných kontextových postupov na jeho realizáciu a ako sa pritom exponoval odsek, ktorý sa dostával do služby vertikálneho členenia pri rozrúšaní hraníc medzi oboma pásmami.

V staršej próze sa aj cez odsek zdôrazňovala hranica medzi pásmom rozprávača a medzi pásmom postáv. Nemáme, pravdaže, na mysli vonkajšiu reč postáv, ale formy blízke tzv. vnútornému monológovi. Zachytával sa v osobitnom odseku alebo aj vo viacerých odsekoch. Podľa vnútorných vzťahov sa takto členil aj vcelku dosť kompaktný, „vnútorný“ monológ, napr.:

„Keby ošpatnela, nikto, ani ten by jej necheel... a ja? ja by som ju? špatnú?... Nie, necheel by jej, a ešte to, čo som videl...“ zaškripal zubami a pchal hlavu do podušky.

„Mám sa pomstiť? Tým si jej nezískam a on ma zabije. Nie, nech si ju má! Hej, či ozaj? Či by ma, keby som jej, že ju rád?... Nie, nerád ňu, videl som sám... Načo som šiel za nimi? Aspoň by sa nemusel mučiť... [...].“

Horúčka ho sechýtila a bolo mu do plaču.

(J. G. Tajovský, *Tajní boháči*, 41)

Z novších autorov takto prostredníctvom odseku delimitujú obe pásma predovšetkým tí autori, u ktorých vnútorný monológ nesie výraznejšie stopy autorskej štylizácie, takže z hľadiska jazykovo-štylistického a kompozičného niet podstatnejšieho rozdielu medzi vnútorným monológom a rečou rozprávača a základným signálom, že ide o vnútorný monológ, stáva sa vetná modalita. Aj odsek, ktorým sa prehľbuje hranica medzi oboma pásmami, je výrazom organizácie, usporiadania (teda štylizácie), aj cezeň sa narúša základná vlastnosť vnútorného monológu, bezprostrednosť myslenia, formová (najmä lexikálno-syntaktická) nehotovosť, neprepracovanosť. Napr.:

Či sa má vzoprieť, neprijímať, odmietnuť?

Lenže ako urážať týchto dobrých, poctivých, nešťastných ľudí?

Sedí v izbičke, v ktorej býval prv ich syn. Zmocňuje sa ho dojatie a zas vytrezvievá. Bojújú v ňom rozpory srdca a rozumu.

³⁸ Pozri poznámku 38.

Veď to pre nich nie je taká obeť, ako je pre mňa významná pomoc! Čo im tým odbudne? O čo schudobnejú?

(F. Král, *Stretnutie*, 147)

V modernej próze koexistujú obe pásma — úseky rozprávača a úseky vnútorného monológu postavy — v rámci jedného odseku, v ktorom sa v dôsledku toho zachytáva niekoľko motívov. Jednotiacia motívická báza odseku sa dosahuje prostredníctvom postavy. Vnútri odseku sa predeľ medzi pásmami tlmí, obe pásma sa celkom zbližujú.⁴⁰ Na ilustráciu uvedieme aspoň jednu ukážku, v ktorej sa vnútorný monológ vyjadruje polopriamou rečou a nevlastnou priamou rečou vyznačenou úvodzovkami:

Sklamany bol aj nadporučík. A znepokojený. Všetkým! Začalo to pri prvej ružovej hromade a pri čiernom nemeckom paholkovi. Ružové hromady! Paholok Lukan vraví, že sú to Nemci. Teraz sa zakráda nemeckými zákopmi. Ešte ich nik nezastavil a nespýtal sa ich: Čo tu robíte? „Kde je tá povestná... čo povestná? Dôslednosť, kruci! Kde je? Ti Nemci, kruci... v zákopoch majú hodne vody. Ja by som ich so svojimi chlapmi udržiaval v inom poriadku!“ Hlasite zakliať. /.../

(R. Jašík, *Mŕtvi nespievajú*, 119)

Ale ani v súčasnej próze nie je vzťah medzi odsekom a vertikálnym členením zúžený natoľko, že by odsek poskytoval iba plochu, na ktorej sa obe pásma stretávajú. Odsek napríklad môže slúžiť dynamizácii vnútorného monológu a pod. To je však už problematika, ktorej podrobná analýza by presahovala rámec tohto príspevku.

*

Z rozboru stavby odseku vo vybraných dielach zo slovenskej literatúry vyplývajú tieto závery.

Odsek je prvok bilaterárnej povahy, má teda svoju formálnu i obsahovú stránku. Formálna stránka sa manifestuje jednoznačne, pretože graficky je odsek výrazne ohraničený. Obsahová stránka odseku je obsiahnutá v pojme motív, ktorý predstavuje relatívne samostatný obsahový (tematický) celok v rámci vnútorného, obsahového členenia. Smerom hore sa obsahové hranice odseku dajú vymedziť pomocou tzv. obsahového jadra motívu, ktoré je vlastne základnou témou odseku. Obsahové jadro motívu je spravidla ľahko

⁴⁰ O tom, aké to má dôsledky pre epickú prózu sa najpodrobnejšie píše v knihe L. Doležela, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960. Pozri aj J. Mistrík, tu citované práce; M. I. Šalingová, *K výstavbe kontextu v próze M. Urbana*, Jazykovedný časopis 9, 1958; M. Darovec, *Kontextové postupy v próze*, Litteraria VI, 1963; a i.

vydeliteľné z kontextu detailov, ktoré ho v rámci odseku podrobnejšie rozvádzajú alebo vysvetľujú. Býva vyslovené na začiatku odseku alebo ho možno „sformulovať“ na pôdoryse tematických detailov odseku.

Základným problémom odseku je to, ako sa vnútorné členenie prehovoru na motívy premieta do jeho vonkajšieho členenia na odseky, ktoré sú jednoznačne ohraničené začiatkom a koncom. Vo vzťahu medzi vonkajšou a vnútornou segmentáciou textu sú obsiahnuté latentné štýlové predpoklady odseku.

Ak sa v rámci odseku zachytáva jeden motív, teda keď je relatívny súlad medzi odsekom a motívom, hovoríme o bezpríznakovom členení textu na odseky. V tomto prípade sa odsekom nechce signalizovať nič iné ako logika vnútorného členenia, vnútorné vzťahy medzi obsahovými prvkami (motívmi).

Ak vzťah medzi odsekom a motívom nie je taký priamočiary, keď sa vonkajšie členenie prehovoru dostáva do rozporu s jeho vnútorným členením, hovoríme o príznakovom členení textu na odseky. V tomto prípade sa v rámci jedného odseku môže zachytiť viacero motívov alebo sa jeden motív rozlomí do viacerých odsekov. V takomto členení na odseky sa odráža subjektívny zámer podávateľa, v ktorom je obsiahnuté hodnotenie z jeho hľadiska alebo z hľadiska postavy diela.

Bezpríznakové postupy pri výstavbe odseku sa uplatňujú predovšetkým v prehovoroch odborného a administratívneho štýlu, v ktorých je zrejma tendencia po objektívnosti, intelektuálnosti a zomknutosti výrazu.

Bezpríznakové členenie textu sa ako základné uplatňuje aj v prehovoroch umeleckého štýlu. Používa sa predovšetkým tam, kde tok rozprávania plynie pomerne pokojne: každý nový odsek znamená nové posunutie alebo presunutie deja v priestore alebo jeho plynutie, postúpenie v čase.

Kým základným princípom, ktorý sa uplatňuje pri členení textu na odseky v prehovoroch odborného štýlu, sú zásady logického členenia a súčasne metodologické zásady daného vedného odboru, bezpríznakové členenie textu na odseky v slovesnom umeleckom diele je založené na princípe priestorovom, na princípe časovom a na princípe postavy. Ojedinele sa uplatňuje aj princíp slohového útvaru.

Ako bezpríznakové členenie hodnotíme aj isté prípady, keď sa v rámci odseku zachytáva viacero motívov. Na rovine obsahovej segmentácie hovoríme v takýchto prípadoch o motívickom celku. Motivický celok musí mať jednotnú motivickú bázu, ktorá vystupuje ako zjednocujúci motivický princíp. Ako zjednocujúci motivický princíp sa taktiež uplatňujú také kategórie ako čas, priestor, postava.

Odsek je súčasťou celkového plánu prehovoru. Jednotlivé odseky si podávajú tému a nesú (odovzdávajú) ju ďalej. V dôsledku toho existuje medzi susediacimi odsekmi súvislosť, tesná obsahová zviazanosť, ktorú sme nazvali obsahová kontinuitnosť. Obsahová kontinuitnosť môže byť implicitná, formálne nevy-

jadrená. Často je však obsahová kontinuitnosť vyjadrená explicitne za pomoci špecifického jazykového prostriedku („výrazová“ kontinuitnosť), ktorý sa spravidla nachádza na začiatku nasledujúceho odseku.

Obsahová kontinuitnosť a formálna zviazanosť medzi susednými odsekmi sa jazykovo posilňuje explicitným vyjadrením časových súvislostí a explicitným vyjadrením kauzálnych vzťahov. Okrem toho sa upevňuje formálnymi postupmi založenými na rekurencii. Prostriedkami explicitného zdôraznenia vzťahu medzi susednými odsekmi sú v tomto prípade nadväzovacie kontaktové prostriedky, ako je zámeno, opakovaný výraz z predchádzajúceho odseku alebo jeho lexikálne synonymum a opakovaný (nevyjadrený) podmet.

Na báze bezpríznačového členenia sa prostriedkom expresivizácie a dynamizácie stáva krátky odsek alebo séria krátkych odsekov. Kumulácia krátkych odsekov sa na pozadí dlhých odsekov pociťuje ako prostriedok stupňovania napätia deja. Expresívnosť krátkeho odseku v kontexte dlhých odsekov nie je príznakom prvku, ale vzniká v dôsledku kombinácie kontrastných prvkov. Na pozadí kontextu vystupuje krátky odsek ako konštrukčne exponovaný prostriedok a má zdôrazňovaciu funkciu v rámci motívu alebo v rámci príbehu. V rámci príbehu sa zdôrazňovacia funkcia modifikuje ako funkcia predznačovacia, aktualizácia a nadväzovacia.

Oveľa väčšie možnosti pre funkčné využitie odseku poskytuje príznakové členenie textu. Najmä tu vystupuje odsek ako významný a výrazný slohový prostriedok, ako dôležitý prvok štruktúry diela. Príznakové modifikácie v stavbe odseku sa expresivizujú na pozadí bezpríznačovej výstavby odseku v prehovoroch odborného štýlu, resp. aj v prehovoroch umeleckého štýlu. V tejto súvislosti sa odsek ako kompozičný prostriedok stáva významným prvkom sujetovo-kompozičnej výstavby diela. Ako prvok epickej štruktúry odsek aktívne reaguje na jej potreby: preskupovanie, resp. posun v štruktúre vedie k zmenám vo využívaní odseku. Z toho pochádzajú rozdiely vo využívaní odseku v dielach jednotlivých spisovateľov. Odsekom sa môže signalizovať sila subjektívnych zážitkov postáv, naznačiť neočakávaný vývin situácie z hľadiska postavy; odsek sa môže využiť ako prostriedok dramatizácie, ako prostriedok humoru i ako prostriedok estetiky výrazu a pod. V tejto súvislosti sa ukazuje, že možno hľadať paralely najmä medzi lexikálno-syntaktickou výstavbou a horizontálnou výstavbou textu.

Cez odsek sa dostáva do osobitnej korelácie horizontálna výstavba textu s výstavbou vertikálnou.

Z hľadiska historického sa ukazuje, že bezpríznačová výstavba odseku je síce základná v každom slovesnom umeleckom diele, no príznačná bola predovšetkým pre diela staršej literatúry (romantizmus, realizmus). Príznakové postupy pri výstavbe odseku sa prepracovali až v novej literatúre, pričom treba zdôrazniť, že jednotliví autori počítajú s odsekom v nerovnakej miere.

V tejto súvislosti možno vysloviť tézu, že autori, ktorí sú expresívni vo výraze (lexika, syntax), sú expresívni (príznakoví) aj vo výstavbe odseku, a naopak. Väčšie predpoklady pre funkčné využitie odseku majú autori, ktorí majú sklon lyrizovať a ktorých rozprávač sa viac alebo menej subjektívne zaangažuje. Zo slovenských spisovateľov z funkčných možností odseku veľa vyťažil R. Jašík.

Rozbor ukázal aj to, že oprávnene možno hovoriť o súvzťažnosti medzi odsekom a vetou. Tak rozdiel medzi odsekom, ktorý zachytáva jeden motív, a odsekom, v ktorom je zachytený motivický celok, pripomína rozdiel medzi jednoduchou vetou a súvetím, a to tak pokiaľ ide o pohyb na osi dynamicnosť — statickosť, stupeň kondenzácie, ako aj štylistické dôsledky. Podobne sa dá hovoriť o vzťahu medzi nadväznosťou odsekov a nadväznosťou viet v nadvetných súvislostiach.

Nakoniec rozbor potvrdil predpoklad, že rozbor výstavby odseku a jeho funkcií má byť integrálnou súčasťou rozboru štýlu diela a individuálneho štýlu spisovateľa.

DER ABSATZ ALS ELEMENT DER EPISCHEN STRUKTUR

(Zusammenfassung)

In der vorliegenden Arbeit werden der Aufbau und die funktionelle Verwendung des Absatzes in einem Wortkunstwerk untersucht. Die Struktur des Absatzes wurde anhand eines relativ umfangreichen Materials analysiert, das zwanzig Prosawerke der slowakischen Literatur umfaßt. Um auch den Entwicklungsaspekt berücksichtigen zu können, wurden sowohl ältere Autoren (Romantik, Realismus usw.) als auch Vertreter der neuesten slowakischen Literatur einbezogen.

Eingangs wird festgestellt, daß die bisherigen Arbeiten über den Absatz nur die äußere, formale Seite berücksichtigen; sie konzentrieren sich auf solche Fragen wie die Gestaltung des Absatzanfanges und die Festlegung von Typen der Absatzknüpfung in Abhängigkeit von der Art des Ausdrucks an der Spitze des Absatzes. In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, daß der Absatz ein bilaterales Element ist, d. h. eine formale und eine inhaltliche Seite hat: Die formale Seite tritt eindeutig in Erscheinung, da der Absatz physisch deutlich abgegrenzt ist. Die inhaltliche Seite läßt sich durch den Begriff Motiv umschreiben, das ein relativ selbständiges inhaltliches (thematisches) Ganzes im Rahmen der inneren inhaltlichen Gliederung darstellt. Nach oben lassen sich die Grenzen des Absatzes mit Hilfe des sogenannten inhaltlichen Kerns des Motivs abstecken, der das eigentliche Grundthema des Absatzes ist. Der inhaltliche Kern des Motivs ist in der Regel leicht aus dem Kontext der Einzelheiten herauszulösen, die ihn im Rahmen des Absatzes im Detail ausführen bzw. erläutern. Er ist entweder am Beginn des Absatzes genannt, oder man kann ihn auf Grund der thematischen Details des Absatzes „formulieren“. Grundproblem des Absatzes ist, wie sich die innere Gliederung der Aussage in Motive in der äußeren Gliederung in Absätze niederschlägt, die eindeutig durch Anfang und Ende begrenzt sind. In der Arbeit wird die These unterstrichen, nach der die innere Gliederung der Aussage als primär zu gelten hat. Diese bedingt wiederum eine gewisse äußere Segmentierung, die als eine mögliche Form der Gliederung, jedoch nicht als die einzige und ausschließliche anzusehen ist. Aus der Beziehung zwischen äußerer und innerer Textsegmentation ergeben sich die latenten stilistischen Potenzen des Absatzes.

Wenn ein Absatz nur ein Motiv umfaßt, wenn also relative Übereinstimmung zwischen Absatz und Motiv besteht, sprechen wir von einer merkmallösen Gliederung des Textes in Absätze. In diesem Fall kann durch den Absatz nichts anderes signalisiert werden als die Logik der inneren Gliederung, die inneren Beziehungen zwischen den inhaltlichen Elementen (Motiven).

Wenn die Beziehung zwischen Absatz und Motiv nicht so geradlinig ist, wenn also die äußere Gliederung der Aussage in Widerspruch zur inneren Gliederung gerät, sprechen wir von einer merkmalthaften Gliederung des Textes in Absätze. In diesem Fall

kann ein Absatz mehrere Motive umfassen, oder ein Motiv ist auf mehrere Absätze verteilt. In dieser Gliederung in Absätze spiegelt sich die subjektive Absicht des Erzählers wider, die eine Wertung seinerseits oder vom Standpunkt einer Person des Werkes beinhaltet. Merkmallosigkeit der Absatzstruktur kommt vor allem in fachlichen und administrativen Schriften vor, in denen die Tendenz zur Objektivität, Intellektualisierung und Geschlossenheit des Ausdrucks offensichtlich ist.

Die merkmallöse Gliederung des Textes ist auch in den künstlerischen Ausdrucksformen die grundlegende. Sie wird vor allem dort gebraucht, wo der Erzählungsfluß verhältnismäßig ruhig verläuft: Jeder neue Absatz bedeutet einen Fortschritt bzw. eine Verlagerung der Handlung im Raum oder in der Zeit. Die Absätze sind relativ lang, da die einzelnen Motive bis in die Tiefe ausgeführt werden, wobei Tiefe und Breite der Motivausführung einerseits von der Individualität des Autors und andererseits von der künstlerischen Absicht abhängen.

Während das Grundprinzip, das der absatzweisen Gliederung in Texten fachwissenschaftlichen Inhalts zugrunde liegt, die Grundsätze der logischen Gliederung und gleichzeitig die methodologischen Prinzipien der betreffenden Fachwissenschaft sind, beruht die merkmallöse Gliederung des Textes in Abschnitten im Kunstwerk auf dem räumlichen und zeitlichen Prinzip der Person. Vereinzelt kommt auch das Prinzip der Stilgattung zur Geltung. Als merkmallöse Gliederung bezeichnen wir auch gewisse Fälle, in denen ein Absatz mehrere Motive umfaßt. Auf der Ebene der inhaltlichen Segmentation sprechen wir in diesen Fällen von einem Motivkomplex. Der Motivkomplex muß eine einheitliche Motivbasis haben, die als vereinheitlichendes Motivprinzip auftritt. Als vereinheitlichendes (verbindendes) Motivprinzip werden auch solche Kategorien wie Zeit, Raum und Handlungsperson wirksam.

Der Absatz ist Bestandteil des Gesamtplans der Aussage. Die einzelnen Absätze übernehmen voneinander das Thema und tragen es weiter. Infolgedessen besteht zwischen benachbarten Absätzen ein Zusammenhang, eine enge inhaltliche Bindung, die wir als inhaltliche Kontinuität bezeichnen. Die inhaltliche Kontinuität kann implizit sein, d. h. sie kann formal unausgedrückt bleiben. Häufig ist jedoch die inhaltliche Kontinuität mit Hilfe eines sprachlichen Mittels („Ausdruckscontinuität“), das sich in der Regel am Anfang des folgenden Absatzes befindet, explizit formuliert.

Die inhaltliche Kontinuität und formale Bindung zwischen benachbarten Absätzen wird sprachlich verstärkt durch den expliziten Ausdruck zeitlicher Abhängigkeit und kausaler Zusammenhänge. Außerdem wird sie noch auf formalem Wege durch Rückgriffe verstärkt. Mittel der expliziten Hervorhebung der Beziehung zwischen benachbarten Absätzen sind in diesem Fall Anknüpfungsmittel, wie Fürwort, Wiederholung eines Ausdrucks aus dem vorausgehenden Absatz bzw. Anführung seines lexikalischen Synonyms, Aufgreifung eines Subjekts, das bei der Wiederholung unausgedrückt bleibt.

Zu Mitteln der Expressivität und Dynamik auf der Basis der merkmallösen Gliederung werden der kurze Absatz bzw. eine Serie kurzer Absätze. Eine Anhäufung kurzer Absätze auf dem Hintergrund langer Absätze wird als Mittel der Spannungssteigerung empfunden. Die Expressivität des kurzen Absatzes im Kontext mit langen Absätzen ist nicht Merkmal des einzelnen Elements, sondern entsteht durch die Kombination von Kontrastelementen. Auf dem Hintergrund des Kontextes tritt der kurze Absatz als konstruktionsrelevantes Mittel auf und besitzt eine hervorhebende Funktion im Rahmen des Motivs oder Geschehens. Im Rahmen des Geschehens wird die hervorhebende Funktion in eine vorausweisende, aktualisierende und anknüpfende Funktion umgeprägt.

Weit größere Möglichkeiten für den funktionellen Gebrauch des Absatzes bietet die merkmahlhafte Gliederung des Textes. Hier wirkt der Absatz in besonderem Maße als bedeutsames und ausdrucksvolles Stilmittel, als wichtiges Strukturelement des Werkes. Die merkmahlhafte Struktur bedeutet stets eine Störung der geläufigen „klassischen“ Strukturen. Auf dem Hintergrund der merkmahllosen Absatzstruktur gewinnen in Schriften fachlichen Charakters bzw. auch in der künstlerischen Darlegung die merkmahlhaften Modifikationen der Absatzstruktur an Expressivität. In diesem Zusammenhang wird der Absatz als kompositionelles Mittel zu einem bedeutenden Element der kompositionellen und Sujetstruktur des Werkes. Als Element der epischen Struktur reagiert der Absatz aktiv auf deren Bedürfnisse: Eine Umgruppierung bzw. Verschiebung in der Struktur führt zu Veränderungen in der Verwendung des Absatzes. Hieraus ergeben sich Unterschiede in der Verwendung des Absatzes in den Werken der einzelnen Schriftsteller. Durch den Absatz kann die Kraft der subjektiven Erlebnisse der literarischen Personen signalisiert oder eine unerwartete „Entwicklung“ der Situation vom Standpunkt einer Person angedeutet werden; der Absatz kann als Mittel zur Dramatisierung, als Mittel des Humors und als Mittel der Ästhetik und dergl. verwendet werden. In diesem Zusammenhang zeigt sich; daß sich Parallelen zwischen der lexikalisch-syntaktischen Struktur und dem horizontalen Aufbau des Textes finden lassen.

Über den Absatz wird eine besondere Korrelation zwischen dem horizontalen und dem vertikalen Aufbau eines Textes hergestellt. Mit Hilfe des Absatzes wird die Grenze zwischen dem Bereich des Erzählers und dem der Gestalten des Werkes abgeschwächt oder vertieft.

Vom historischen Standpunkt kann festgestellt werden, daß die merkmahllose Struktur des Absatzes zwar für jedes Wortkunstwerk die grundlegende ist, in besonderem Maße jedoch die Werke der älteren slowakischen Literatur (Romantik, Realismus) auszeichnet. Merkmahlhafte Absatzstrukturen treten erst in der neueren slowakischen Literatur in den Vordergrund, die auf der Basis der grundlegenden Absatzstrukturen nach neuen Möglichkeiten sucht. Dabei ist zu bemerken, daß die einzelnen Autoren den Absatz in unterschiedlichem Maße nutzen, manche experimentieren mehr, andere weniger. In diesem Zusammenhang läßt sich die These vertreten, daß Autoren, die im Ausdruck (Lexik, Syntax) expressiv sind, auch in der Anlage des Absatzes (merkmahlhaft) expressiv sind und umgekehrt. Die größeren Voraussetzungen für den funktionellen Gebrauch des Absatzes bringen Verfasser mit, die zum Lyriismus und zur Ästhetisierung auch bei den anderen Ausdrucksmitteln neigen und deren Erzähler sich mehr oder weniger subjektiv engagiert und seine eigene Anschauung zur Geltung bringt. Von den slowakischen Schriftstellern nützt Rudolf Jašík die funktionellen Möglichkeiten des Absatzes am meisten.

Die Analyse des Absatzes in den untersuchten Werken der slowakischen Literatur zeigte, daß man berechtigterweise von einer wechselseitigen Beziehung zwischen Absatz und Satz sprechen kann. So erinnert der Unterschied zwischen dem Absatz, der ein einzelnes Motiv umfaßt, und dem Absatz, der einen Motivkomplex beinhaltet, an den Unterschied zwischen einfachem und zusammengesetztem Satz, und zwar sowohl hinsichtlich der Bewegung längs der Achse Statik — Dynamik, des Kondensationsgrades des Textes als auch hinsichtlich der stilistischen Folgerungen. In ähnlicher Weise läßt sich auch die Anknüpfung von Absätzen und die Anknüpfung von Sätzen in übergreifenden Zusammenhängen miteinander vergleichen. Auch einige Mittel des expliziten Ausdrucks der Beziehungen zwischen den Absätzen ähneln den Mitteln, mit denen die Beziehungen zwischen Sätzen in übergreifenden Zusammenhängen explizit zum Ausdruck gebracht werden.

Die Analyse ergab ferner, daß in den einzelnen Romanen Unterschiede im Aufbau des Absatzes bestehen, und daß auch relativ gleiche Strukturprinzipien und ihre Modifikationen funktionell differenziert verwendet werden. Damit wird die Annahme bestätigt, daß die Analyse der Struktur und Funktion des Absatzes als integrierender Bestandteil der Stilanalyse eines Werkes sowie der Analyse des Individualstils eines Schriftstellers anzusehen ist.

VÝSTAVBA KONTEXTU V LUDOVEJ PRÓZE¹

Doterajší výskum ľudovej prózy sa tradične sústreďoval len na jednu jej žánrovú formu, na fantastickú rozprávku. Starší bádatelia v nej hľadali pozostatky slovanskej mytológie (S. Reuss, Francisci-Rimavský, Štúr, Dobšinský), mladších zaujala predovšetkým jej fantazijnosť, poetická obrazivosť (Kréméry). V dvadsiatych a tridsiatych rokoch vrehol aj u nás vlna porovnávaní a súpisu námetov (Polívka), ktorá si už všímala celú žánrovú rozlohu folklórnej prózy. Tematicko-ideový zreteľ bol východiskom aj v prácach z posledných rokov (Melicherčík, Münz). Skúmateľ kontextových postupov sa tak, okrem ojedinelých všeobecných zmienok, nemá o čo oprieť. Úlohu navyše sťažuje nejednotný postup zapisovateľov (jedni text len zapisovali, iní aj dopracúvali), ktorého dôsledkom je rozdielna miera autentickosti zápisov, čím sa dopredu zrelatívňuje výsledok takéhoto výskumu. Ideálne by bolo podrobiť všetky skúmané texty najprv textologickej kritike a vyhlásiť tie, v ktorých by sa zistili závažnejšie korektúry pôvodných zápisov. Na túto úlohu, ktorú môže zodpovedne splniť len školený folklorista, sa autor tejto štúdie necítil byť povolaný.² Nakoniec výsledok takejto zdĺhavej a úmornej práce by bol zas len relatívny, pretože folklórny text neexistuje v konečnej verzii, ale len v individuálnych variantoch, z ktorých sa jeden zápisom kanonizuje. Preto sme si za východisko zvolili texty, ktoré použil vo svojej ehrestomatii *Slovenský folklór* (Vydavateľstvo SAV, Bratislava 1959) uznávaný folklorista Andrej Melicherčík. Konkrétne to bolo 11 fantastických-rozprávok,³ 12 realistických rozprávok a 37 „historických rozprávok“ (povier, báji a po-

¹ Pod pojmom „ľudová“ alebo „folklórna próza“ rozumieme ľudovú prozaickú tvorbu ako celok. Označenie „ľudová rozprávka“ nevyhovuje typologickému prístupu. Slovo „rozprávka“ používame len pri označení dvoch žánrov ľudovej prózy: rozprávka fantastická a rozprávka realistická. Povedľa nich ľudová próza má ďalšie žánrové formy: povesť, báj, poveru, pranostiku ap.

² V mnohých prípadoch ide o požiadavku prakticky neuskutočniteľnú, pretože pôvodných zápisov niet (Dobšinský, Němcová) a získať dnes rovnocenné nové už nemožno.

³ Z Melicherčíkovho výberu sme vynechali rozprávku č. 12 Janko Hraško, ktorá podľa typologickej klasifikácie V. Proppa nie je „čistou“ fantastickou rozprávkou.

vestí). Pre voľbu týchto troch súborov sme sa rozhodli preto, lebo v nich sa reprezentatívne realizujú tri základné typy ľudového prozaického podania: fantastický, realistický a poverovo-povešťový,⁴ ktorým, ako sa ukáže, zodpovedajú tri typy výstavby kontextu. Skôr ako pristúpime k porovnávacej charakteristike kontextov jednotlivých podaní, musíme sa pokúsiť zistiť, ktoré všeobecné zákonitosti výstavby kontextu vyplývajú z ľudového rozprávačstva, z ústnosti ľudovej prózy.

1

Ľudové rozprávania sa šírili ústnym podaním. Je nepredstaviteľné, žeby sa týmto spôsobom mohli odovzdávať z generácie na generáciu doslovné znenia textov. V procese ústneho šírenia sa preto štandardizovali nielen motívy a ich spájanie,⁵ ale aj rozprávačské postupy.⁶ Rozprávač si teda pamätal len akúsi „kostru“ príbehu, ktorú pri každom rozprávaní vždy odznovu dotváral do podoby textu. Znamenalo to, že aj kontextové postupy volil od prípadu k prípadu. Premennivosť kontextu od realizácie k realizácii nemožno exaktne dokázať, pretože máme len po jednom zázname toho istého textu od jedného rozprávača. Čo však možno skúmať, to je spôsob utvárania kontextu jednotlivými rozprávačmi. Napríklad pre Pavla Dobšinského je charakteristické časté umiestňovanie častíc „hneď, tu a vtom“ na začiatky odsekov (v rozprávke *Lomidrevo* alebo *Valibuk* tvoria jednu tretinu všetkých spojovacích výrazov, ale u ostatných rozprávačov sa vyskytujú ojedinele). Napriek tejto labilnosti a subjektívnosti kontextu, možno zistiť isté všeobecne platné tendencie.

Ústnosť podania predovšetkým ovplyvňuje *rozsah textu*. Pri ľudovom rozprávaní ide o „rozprávanie na jeden dúšok“, „na jedno počutie“. Ďalšou psychologickou okolnosťou ústneho šírenia bola zapamätateľnosť, pretože každý nový poslucháč bol potenciálne aj novým rozprávačom. Merané počtom odsekov, len zriedka má ľudová próza rozsah nad 80 odsekov. Rozsah sa zdá byť závislý aj od typu podania. Spomínaná maximálna hranica sa týka fantastických rozprávok, ktorých podanie sa opiera o presne vypracovaný systém rozprávacích postupov, ktorý sa zvykne nazývať rozprávačskou obradnosťou.⁷ V realistických rozprávkach možno za hraničnú medzu rozsahu pokladať 40 odsekov, čiže polovicu rozsahu fantastického rozprávky.

⁴ O typologické rozlíšenie troch základných typov ľudového prozaického podania sme sa pokúsili v knihe o poetike ľudovej slovesnosti (v tlači).

⁵ O inventári motívov fantastického rozprávky a o zákonoch ich spájania doteraz najlepšie píše V. Propp v knihe *Morfológia rozprávky* (prel. N. Čepanová), Tatran, Bratislava 1971.

⁶ Blížšie pozri náš článok *Rozprávka sa rozpráva*, Zlatý máj, 1971., č. 1, s. 50–54.

⁷ Blížšie o tom píšeme v článku uvedenom v poznámke 6.

Z ústnej povahy šírenia folklórnych textov vyplynula popri kanonizácii motívov a ich syntaxe aj kanonizácia rozprávačských postupov. V dôsledku toho, že ide o príbehy rozprávačom neprežité, *rozprávania sa deje dôsledne v tretej osobe a prísne chronologicky, bez dejových retrospektív a odbočení*. Z celého súboru sa vyníma z tejto tendencie len rozprávka Drevená krava, v ktorej sa pred vlastným dejom objavuje nezvyklá úvaha o niekdajšom svete:

„Veď vám to bol dakedy inakší svet ako teraz, kde každý iba pod nos hľadí a chmúri a utrápa sa od svitu do mraku. Dakedy ľudia neskývražili toľme, neumárali sa, aby čím viac zospiežili; ale čo mali, to zjedli, zapili si, zasmiali sa. Lepšie im to potom stovilo. Vtedy — ak si neznal dačo na žart povedať, nebolo ti ani ukázať sa medzi ľuďmi; lebo všetci boli veselí, zhovorčiví, žartovliví. No, už to pozde zase tak bude!“

Fakticky ani v tomto prípade nejde o digresiu, pretože úvaha je súčasťou expozície, ktorá ďalej pokračuje vetou: „Len ešte vtedy hen žila jedna kráľova dievka.“ (474) Rozprávka sa vyníma zo súboru aj tým, že sa v nej objavuje dejová retrospektíva, ktorú predstavuje sama realistická rozprávka. Príznačné je, že hoci v predchádzajúcej epizóde sa navodzuje situácia priameho rozprávania postavou („Začal si on to len tak po svojom, po sprosté; ale pán kráľ už teraz počúval, keď len počúvala aj tá jeho dievka, čo každého odbila, ako ústa otvoril. Počúvajmeže i my!“, tamže), ďalšie rozprávanie pokračuje znovu v tretej osobe novou expozíciou: „Vybubnovali v dedine, že každý, či má kravu, či nemá kravu, kraviara splácať musí, aby každému bolo na rovno.“ (475) Svedčí to o tom, že nejde o dejovú retrospektívu v súčasnom zmysle, ale o dôsledok rámcovania realistickej rozprávky motívom fantastickej rozprávky (ide o typickú ťažkú úlohu — rozozmätie smutnej princeznej). Spojenie dvoch samostatných a v istom zmysle aj nesúrodných prvkov mohlo nastať v rámci rozprávačskej konvencie len za cenu porušenia rozprávačskej logiky.⁸ Spomínaná konvencia sa teda dodržala i v tomto prípade, aj keď za cenu disparátnosti kontextu.

Vzhľadom na objektívne dané poradie prvkov sa *účasť rozprávača pri ich spájaní redukovala na dramatizovanie priebehu deja pomocou naznačujúcich vsuviek* („Ani vidieť ako a bolo po kráľovičovi!“ [242], „Ale len počujte, čo sa vám tu teraz stalo!“ [238], „Dobre i nebárs“ [266], „Počúvajmeže i my!“ [474] ap.), ktoré signalizujú spravidla začiatok, zriedkavejšie koniec, dramatickej epizódy. Pri vytváraní mikrokontextu sa rozprávačská konvencia

⁸ Aj v tomto prípade sa potvrdila správnosť Mukařovským zdôrazňovaného zistenia, že kompozícia v ľudovej slovesnosti spočíva na spájaní hotových, konvenčných prvkov. Pozri štúdiu *Detail jako základní sémantická jednotka v lidovém umění* v knihe *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966, s. 209 an.

prejavuje predovšetkým *neustálou aktualizáciou rozprávania*,⁹ o ktorej bude reč ďalej.

S rozprávacou konvenciou súvisí *tendencia zrýchľovať ku koncu spád rozprávania*, aby sa tým urýchlil spád deja. Vedie to k redukcii kontextu, o čom sa možno presvedčiť porovnaním veľmi stručných záverov s kontextovo bohatšie rozvinutými expozíciami. Napríklad expozícia rozprávky Radúz a Ludmila je podaná aj s priamou rečou postáv:

„Bol jeden kráľ; ten mal troch synov a jednu dcéru.

Ej, ženo!“ povedá raz kráľovnej, „nás je kus priveľa; musíme dať robiť, takto nebude z nás nič. Počuješ čo, pošleme jedného z našich synov do sveta, nech si hľadá službu a opatrí sa, ako vie.“

„No tak,“ povie kráľovná, „to sa i mne páči. Azda by najlepšie bolo, keby sme vypravili Radúza.“

„Pravdu máš,“ odpovie kráľ, „i ja som na neho myslel. Tak ho teda s pánombohom len vyprav; azdaj sa len dák vo svete vypletie.“

I vypravili ho.“ (257)

Ale záverečné konanie je zhrnuté do jedinej trojdielnej vety: „Hneď tamtú svoju ženu pustil preč, vzal si Ludmilu; svadbu robili ešte raz väčšiu a tak žili spolu šťastlivo — žijú až podnes, ak nepomreli.“ (264), hoci v ňom ide o riešenie závažnejšieho konfliktu (vyhnutie prvej ženy) ako v expozícii.¹⁰ Náhla redukcia kontextu signalizuje spolu s tematickými prvkami ukončovanie textu. Najzreteľnejšie možno túto tendenciu sledovať v rozprávke Lomidrevo alebo Valibuk, ktorá vďaka svojmu nadmernému rozsahu (162 odsekov, čo predstavuje dvojnásobok hornej hranice u fantastických rozprávok!) ju zachováva vo zväčšenej podobe. Tu k redukcii kontextu dochádza už v deviatom odseku od konca. Najvýraznejším znakom redukcie je pohlcovanie priamej reči postáv rečou rozpráväča a spájanie viacerých dejových motívov do jednej vety, napr.: „Princezná ušla, a majster doňho, že čo, povedá, myslí, že ich oboch zabijú.“ (294)

Vo fantastických rozprávkach *dochádza k redukcii kontextu aj pri triadickom opakovaní epizód*. Ak ide o opakovanie pokusov troch rôznych hrdinov, z ktorých prvé dva sú neúspešné a len tretí je úspešný, zvykne sa redukovať rozsah rozprávania a kontext pri druhom opakovaní, pričom tretí pokus býva podaný najvýpravnejšie (porovnaj napríklad v rozprávke Zlatná krajina, v ktorej hľadanie najstaršieho syna zaberá viac ako stranu [266—268], hľadanie stredného syna asi tretinu strany [268] a hľadanie najmladšieho asi

⁹ Pod aktualizáciou sa v štylistike rozumie kvalifikácia deja časom. Bližšie pozri J. Mistrík, *Kompozícia jazykového prejavu*, SPN, Bratislava 1968, s. 131.

¹⁰ Rozprávka sa však riadi inými zásadami. Motív prvej ženy je odbavený tak nákrátko preto, lebo sa naň neviaže funkcia falošnej nevesty. Kde je tomu tak, ako napríklad v rozprávke Zlatovláška (301), tam býva podaný s väčšou epickou výpravnosťou.

6 strán [268—274]). Pri opakovaní konania toho istého hrdinu sa zvykne redukovať tretie opakovanie. Napríklad v rozprávke Radúz a Ludmila je zadávanie prvej ťažkej úlohy podané značne obsérne:

„Cez noc si Radúz z cesty odpočinul, ráno, ako sa prebudil, ku ježibabe išiel.

„Gazdiná, akúže mi na dnes dáte robotu?“

Ježibaba ho od vrchu do spodku očima merala a zaviedla ho k jednému oblôčku.

„Pozri,“ povedá, „tým oblôčkom, čo tam vidíš?“

„Čože by som videl! Vidím jednu cúdenicu v hore.“

„No, na ty túto drevenú motyku. Pôjdeš ta na tú cúdenicu, skopeš mi ju a stromovia nasadiš; ale tak, aby do rána i zrástlo, i skvitlo, i obrodiło; ráno mi zrelú ovocinu donesieš. A teraz hybaj!“

Radúz si hlavu lámal, keď na tú pustatinu prišiel: Čože si ja tu počnem; veď toto človek nikdy neslýchal, takú robotu s drevenou motykou, a ešte za taký krátky čas! Začal kopat...“ (258)

Zadávanie tretej úlohy sa vzhľadom k nemu podáva už podstatne stručnejšie:

„Ráno prišiel Radúz s hroznom. Ježibaba svojim očiam neverila. Pýtal si novú robotu. Zaviedla ho hneď ku tretiemu oblôčku a povedala mu, aby sa pozrel, čo tam vidí.

„Čože by som videl, iba jedny veľiké zápole.“

„No z tých mi musíš do rána múky namlieť a chleba napieciť. Ak to neurobiš, zle bude s tebou!“

Radúz sa trochu i prefakol, že sa mu takto zahrozila; ale čože mal robiť? — Šiel teda len po svojej práci.“ (259)

Z porovnania oboch textov možno usudzovať, že k redukcii kontextu dochádza paralelne s vypúšťaním detailov a okolností z obrazu situácie.

K podobnej redukcii dochádza vždy, keď sa má hovoriť o tom, čo poslucháč už pozná z predchádzajúceho rozprávania. Napríklad v rozprávke Zlatná krajina odpovedá mladý kráľovič na otázky týkajúce sa už známych okolností a skutkov „odkazovacím“ spôsobom:

„Odkiaľ si, šuhaju?“

„Toho a toho kráľov syn, tých a tých krajín pánom.“ (278) atď.

Na tomto príklade je zaujímavé, že hoci ide zjavne o redukovaný — a nie o presne reprodukováný dialóg — predsa má vonkajšie znaky úplného, reprodukovateľného dialógu (úvodzovky, každá replika nový odsek, úvodzacia veta atď.). Je to dôsledok prekríženia sa dvoch protichodných tendencií: jednou je tendencia vyhnúť sa opakovaniu toho, čo už bolo povedané; druhou tendencia s primeranou rozprávačskou obradnosťou (konkrétne: a detailnosť situácie, trojnásobnosť skúšky ap.) podať kľúčovú funkciu sujetu,

akou je v tomto prípade uplatnenie nárokov pravého hrdinu, spojené so skúškou jeho totožnosti.

Po charakteristike najvšeobecnejších tendencií výstavby makrokontextu, vyplývajúcich z ústneho podania (o členení makrokontextu bude reč neskôr) pokúsme sa teraz odhaliť podobné tendencie uplatňujúce sa pri výstavbe mikrokontextu.

2

V elementárnej podobe možno sledovať vplyv ústnosti na vytváranie mikrokontextu na textoch zapísaných v dialekte. Ako východisko sme vybrali prvý odsek povesti Sitniansky poklad:

„Tan voľakody chodili kosit pot Sitno tie lúke. Tak išla jedna žena za kosei s fruštikon a mala zo sebou aj takô malô decko. A niesla navarený grís v hrnci. A išla popot to Sitno a naraz prišla g otvoru, k piunici, gu žriedlu. A zišla tan pozrieť. A tan videla šelijakých peňazí hrúzu, zlatých, strieborných. A tak nevedela, čo má od radosti, aj od strachu robiť. Položila za seba decko dou, aj hrniec, a začala tie peniaze vynášať von. Ale v ton, ako raz, dva razy vyniesla von, tak sa dvere za ňou zavreli a nebolo tan žiadnej stopy. No ona dos bedákala, kričala za deckon, ale o decku ani chýru nikde. Tak jej na to dali voľáki ľudia odpoveď, že by o seden rokov ten istý deň a na tú istú hodinu prišla tan, že si poton vyslobodí svoje decko.“ (386)

Najmarkantnejšou vlastnosťou kontextu ukážky je jeho *súdržnosť* (kohéznosť),¹¹ vytváraná tesnou náväznosťou jednej vety na druhú. Tendencia k súdržnosti textu je taká výrazná, že sa prejavuje v podobe nadmerného použitia medzivetných spojok a spájajúcich výrazov. Len jediná veta sa napája na predchádzajúcu bez spojovacieho výrazu, no aj v tomto prípade ide o vetu so zamlčaným podmetom, čiže s vynechaným východiskom výpovede, čím sa veta tesne primkyna k predchádzajúcemu textu. Určité sloveso na začiatku vety, pokiaľ sa týka súdržnosti kontextu, je v účinnosti hneď za medzivetnými spojkami.¹² Súdržnosť textu je ďalej zosilňovaná významovou zviazanosťou viet. Motivický rozsah deja je nevelký: dve miesta (pod Sitnom, vechod pod zem), jediná konajúca postava (žena) a tri predmety, ktorých sa jej konanie týka (dieťa, hrniec, peniaze); v závere pristupujú ešte radcovia (voľáki ľudia). Ak si však text bližšie všimneme, zistíme, že je nimi bohato nasýtený: jednak sa niektoré výrazy opakujú (pot Sitno — popot to Sitno; malô decko, grís v hrnci — dala dolu decko i hrniec; v predposlednej vete sa slovo decko opakuje ešte dva razy; peňazí hrúza — tie peniaze), jednak sa na základné motivické komponenty stále poukazuje nadmerným používaním

¹¹ Bližšie o tom pozri v knihe J. Mistríka *Kompozícia jazykového prejavu*, s. 128–129.

¹² J. Mistrík, c. d., s. 23.

ukazovacích zámen (tie, to, ten) a príslovky tam (5-krát). Nakoniec súdržnosť kontextu podporuje stieranie časových rozdielov medzi jednotlivými fázami deja. V texte sú tri dejové celky so samostatným časom: 1. kosievanie lúk pod Sitnom, 2. príhoda ženy nesúcej koscom raňajky a 3. rada ako sa dostať z nešťastia. Prvý dejovo-časový celok je v prvej vete, druhý v 2. až 10. vete a tretí v poslednej 11. vete. Na obidvoch spojoch sa nachádza príslovková spojka „tak“, ktorá namiesto časovej súvislosti zdôrazňuje príčinnú (spôsobovú) súvislosť. (To je, ako uvidíme neskôr, pre povestovo-poverový spôsob podania príznačné.) Kým v prvom prípade je takýto postup ekonomickejší, pretože napojenie druhej vety cez výraz „raz tak“ by predpokladalo rozšírenie prvej vety o motív nosenia stravy koscom, zatiaľ v druhom prípade má za následok redukcii okolností deja vedúcu k nejasnosti. Predehádzajúca veta sa nepochybne týka hľadania detí na mieste nešťastia: „No ona dos bedákala, kričala za deckom, ale o decku ani chýru nikde.“ No z nasledujúcej vety možno síce usudzovať, že žena hľadala pomoc a radu: „Tak jej na to dali voľáki ľudia odpoveď...“, ale nemožno určiť, či tí ľudia prišli na miesto nešťastia, alebo žena ich stretla niekde inde. Z hľadiska baladicko-mravoučného zámeru to naozaj nie je dôležité, pretože povesť nemusela byť ucelená časovo a logicky (dejovo), ale musel byť zachovaný celkový mravoučný účinok rozprávania.

Súdržnosť textu je taká silná, že nedošlo k jeho kontextovému rozčleneniu ani v rovine horizontálnej, ani v rovine vertikálnej, hoci predpoklady k nemu potenciálne jestvujú. Oporou vertikálneho členenia na reč rozprávača a reč postáv by mohol byť motív radcov rozvedený do dialógu; oporou horizontálneho členenia na odseky existencia troch významovo odlišných situácií (všeobecný obraz života; nešťastie ženy; rada, ako ho odstrániť).

So súdržnosťou veľmi tesne súvisí *následnosť* (sukcesívnosť)¹³ zložiek rozprávania, ktorá sa v ľudovej próze prejavuje ako dôsledné dodržiavanie dejovej chronológie. V ukážke jej prítomnosť signalizuje viacnásobné opakovanie spojky „a“ na začiatkoch viet. Najčastejším výrazom následnosti býva začínanie vety určitým slovesným tvarom alebo príslovkovými spojkami „keď“ a „potom“. Pri ústnom rozprávaní je však bežné, že rozprávač svoju výpoveď neskôr doplní alebo rozšíri. Vhodný príklad podobného postupu možno nájsť v pokračovaní spomínanej povesti:

„A dieťa piunici sedelo, ako ho ona nahnala tam. Aj s tým hrncem, čo bola tan zložila. A tak si zobrala aj decko, a ten grís bou ešte tak teplý, ako keď ho tan položila.“ (386—387)

Rozprávač v tretej vete prešiel k novej fáze deja, no v tom si spomenul, že zabudol dotvoriť v zmysle povesti motív grísu, preto sa k nemu náhle vrátil a dodal, že po siedmych rokoch bol — podobne ako dieťa — v takom istom

¹³ J. Mistrík, c. d., s. 130—131.

stave, ako keď ho žena zabudla. Akauzálné, parataktické radenie motívov dovolilo vrátiť sa bez formálneho vyjadrenia (syntaktického) aj okolnostného, hoci z logického hľadiska nepochybne ide o inverziu.

Dodatok nakoniec dokresľuje ďalšie dve základné črty predchádzajúceho textu: *zameranie na detail a subjektívnosť*.¹⁴ Dieťa a hrniec s grísom — presnejšie ich stav pred a po siedmich rokoch — tvoria os rozprávania. Redukcia obrazu skutočnosti sa teda v ľudovom podaní vyvažuje sústredením sa na výrazný detail, s ktorým sa pracuje najčastejšie pomocou opakovania a paralel. V podstate ide o tie isté poetické postupy ako v ľudovej piesni.¹⁵ Napätie medzi redukciou obrazu skutočnosti v rozprávaní a zameraním na detail — ako uvidíme ďalej — je jedným z hlavných impulzov k diferenciacii kontextu.

So zameraním na detail tesne súvisí aj subjektívnosť ľudového ústneho rozprávačstva. S jej prejavmi sme sa už stretli pri nahusťovaní deja, ktoré malo za následok podriaďovanie objektívne plynúceho a rozčleneného času celistvému a jednorozmernému času rozprávania. Prvkom subjektívnosti je aj vyššie spomínané narušenie postupnosti rozprávania. Subjektívnosť v ústnom rozprávaní sa však prejavuje predovšetkým ako *neustále zužovanie alebo rozširovanie perspektívy epického zobrazovania*, ktoré by sme mohli prirovnať ku švenkovaniu filmovacej kamery od celku cez polodetail k detailu a späť. Ak by sme sa z tohto aspektu pozreli na uvedený text, zistíme, že čo do stvárnenia existujú medzi jednotlivými motívmi značné rozdiely. Východisková situácia je podaná napríklad veľmi všeobecne a kuso. Naproti tomu reakcia ženy na nečakanú možnosť zbohatnúť je rozvedená omnoho výpravnejšie. Od celkového obrazu situácie („A zišla tan pozrieť“) prechádza rozprávanie k zrakovému vnemu ženy („A tan videla šelijakých peňazí hrúzu, zlatých, srieborných“), potom k obrazu jej duševného rozpoloženia („A tak nevedela, čo má od radosti, aj od strachu robiť.“), aby sa vzápätí zmenilo na detailný obraz jej konania („Položila za seba decko dou, aj hrniec, a začala tie peniaze vynášať von. Ale v ton, ako raz, dva razy vyniesla von, tak sa dvere za ňou zatvorili a nebolo tan žiadnej stopy. „atď.). Rozhodujúce konanie: odloženie decka a hrnca sa podáva s nezvyklou detailnosťou. Rozprávač opustil všeobecnú schému zobrazovania konania (tak išla, mala so sebou, išla popod, prišla k, zišla tam, tam videla) a činnostne dosť výrazné sloveso „položila“ doplnil až dvoma príslovkami: „za seba“ a „dou“. Náзорnejšie by akiste bolo: „položila na zem“, ale tým by sa pozornosť od zmyslu preniesla na predmetnosť. Príslovky „za seba“ a „dolu“ totiž veľmi presne vystihujú vnútorný zmysel pohybu: príslovka „za seba“ vyjadruje nielen smer pohybu, ale aj to, že žena tento čin vykonala fascinovaná peniazmi, neodtrhnúc od nich pohľad

¹⁴ J. Mistrík, c. d., s. 131–132.

¹⁵ Pozri o tom moju štúdiu *Základy poetiky ľudovej piesne*, Slovenské pohľady, 1969, č. 11, s. 86–90.

a navyše slovo „za seba“ znamená odložiť na miesto, na ktorom možno na vec zabudnúť. Pritom použitie prísloviak uchovalo rozprávanie v rovine stručnosti a všeobecnosti, ktorá je typická pre celú povesť. Dieťa a hrniec s kašou symbolizujú dve základné povinnosti ženy: materstvo a manželstvo. Detailnejší opis zanechania dieťaťa a dodatočné pričlenenie motívu odloženia hrnca („aj hrniec“) naznačujú, že hlavným vzťahom je vzťah k dieťaťu a vzťah k mužovi je len motívom dokresľujúcim. Vzťah k mužovi sa nerozvíja ani v ďalšom rozprávaní, hoci ináč bol epicky dosť nosný (výčitky, hádka, zmierenie ap.).

Zmena zobrazovacej perspektívy sa odrazila aj v diferenciacii časovej línie. Rozprávanie sa síce odvíja v gnómiackom rozprávacom minulom čase, pre ktorý je príznačné pokojné rovnomerné plynutie, ale pri opise ženinej reakcie na objavené peniaze dochádza k náhlemu zrýchleniu a rozčleneniu časovej línie za pomoci prísloviak „naraz“ a „v tom“. *Aktualizácia deja* (jeho rozfázovanie a vymedzenie časom)¹⁶ ide tak paralelne so zvýšenou detailnosťou obrazu. Po skončení kľúčovej epizódy sujetu sa rozprávanie vracia k neaktualizovanému minulému času.

Uvedený text, ako vidieť, je málo výrazovo a kontextovo diferencovaný, čo je dôsledkom prílišnej redukcie obrazu skutočnosti. Napriek tomu možno z predchádzajúcej charakteristiky urobiť dva východiskové závery:

a) *diferenciácia kontextu v ľudovej próze primárne závisí od diferencovanosti obrazu skutočnosti;*

b) *výstavba kontextu je výslednicou pôsobenia dvoch základných tendencií: tendencie zobrazovať skutočnosť cez detaily v jej konkrétnosti a protichodnej tendencie redukovat obraz skutočnosti v ústnom rozprávaní.*

Pokúsme sa teraz overiť si správnosť predchádzajúcej analýzy a záverov na diferencovanejšom texte. Za východisko nám poslúži úryvok z rozprávky *Zakliata hora*:

„Zavela chodil starší brat sem a ta hustými horami, krásnymi poliami, kým sa dostal do jedného mesta, a to bolo celkom čiernym súknom obtiahnuté.

Vošiel do hostinca a opýtal sa hostinského:

„Čo tu dobrého slýchať?“

„Hja, veru nič dobrého, ale zlého hej,“ povie na to hostinský.

„Tu v meste máme len jednu studňu, z ktorej všetci pijeme; ale nám tá voda draho padne, lebo v jednej diere za mestom býva drak s dvanástimi hlavami, ktorému každý deň jednu paničku musejú dať zožrať, lebo ak by

¹⁶ J. Mistrík, c. d., s. 131.

mu nedali, nikoho by na tú studňu nepustil a museli by sme od smädu pohynúť. Už z dom na dom podávali mešťania svoje dievčatá, a teraz je rad na kráľovej dcére. Zato rozkázal kráľ mesto čiernym súknom obtiahnúť, ale aj to dal ohlásiť, že kto by sa taký našiel, ktorý by toho draka zabili že mu tú svoju dcéru s pol kráľovstvom dá za ženu a po kráľovej smrti, že dostane celú krajinu.“

Ako to náš šuhaj počul, hneď dostal chuť na hrdé zaľovstvo a povedal, že on chce toho draka zabiť, ak len bude môcť.

Hostinský bežal zaraz ku kráľovi, že u neho je taký a taký hosť s tromi zvermi, ktorý sa dáva na to, zabiť toho draka; že je síce len prosto oblečený, ale pri všetkom že musí byť mocný, keď také divé zvery vedel skrotiť.

Kráľ sa tejto novine veľmi zaradoval; poslal mu hneď pekné šaty a odkázal, aby nemeškal prísť k nemu. Náš šuhaj sa poobliekal a šiel do paláca i so svojimi zvermi. Tam mu boli všetci vďační a kráľ mu prisľúbil, že ak toho draka zmárni, istotne jeho dcéru dostane. On však pýtal, aby jeho zverom dali na každého po dva barany a jemu aby prichystali ostrú šabľu.“ (233—234)

Text je už na prvý pohľad kontextovo diferencovanejší, a to horizontálne i vertikálne: je rozčlenený na päť odsekov a rozlišuje sa v ňom reč postáv od reči rozprávača. Na prvý pohľad vidieť aj to, že diferenciácia nezasahuje text na celej rozlohe v rovnakom stupni. Napríklad vertikálna diferenciácia nastala len v druhom odseku. Na druhej strane ani rozloženie epických elementov (motívov) do odsekov nie je rovnomerné. Príchod staršieho brata do hostinca a jeho rozhovor s hostinským je rozložený do dvoch odsekov, naproti tomu do piateho odseku je stlačených až šesť epických elementov (kráľova radosť; kráľovo pozvanie a dar šiat; hrdina sa oblečie a odíde do paláca; všeobecná vďačnosť; potvrdenie kráľovského sľubu; hrdinova žiadosť). Svedčí to o priamej závislosti kontextového členenia od premenlivosti perspektívy epického zobrazenia. Epicky a kontextovo najrozvinutejší je sujetovo najdôležitejší motív. V danom prípade je to zadávanie úlohy, ktoré podľa Proppovej klasifikácie patrí medzi základné funkcie sujetu fantastických rozprávok.¹⁷ Ostatné motívy patria medzi tzv. spojovacie a dokresľujúce funkcie. Zvláštnosťou tohto príkladu je to, že hoci zadávateľom je kráľ, jeho prehovory sa podávajú formou nepriamej reči v pásme rozprávača. Stalo sa tak na základe zákona o opakovaní v rámci makrokontextu (o ktorom sa hovorilo v 1. časti): prvý o zadaní úlohy hovoril hostinský (ktorý vzhľadom na kráľa a úlohu plní pomocnú spájajúcu funkciu), preto sa zadávanie znova nereprodukuje, ale sa o ňom len referuje.

¹⁷ V. Propp, *Morfológia rozprávky*, s. 64.

Na ukážke možno zároveň sledovať, ako je text výslednicou pôsobenia tendencie k redukcii skutočnosti v rozprávaní a snahy o zachovanie bezprostredného vzťahu k nej. Veľmi inštruktívny z tohto hľadiska je hneď prvý odsek. Pretože sa v ňom hovorí o pomocnom spájajúcom motive, jeho podanie je všeobecné a zhustené. Redukujúci prístup k téme sa nasadzuje hneď prvým slovom, príslovkou „zaveľa“, ktorá vymedzuje časové trvanie nasledujúceho deja veľmi neurčito a všeobecne. Podobne je určený aj smer chodenia staršieho brata: „sem a ta“. „Husté hory“ a „krásne polia“ sú typickými konvenčnými detailami, ktoré majú dodávať — ináč všeobecnému rozprávaniu — patinu konkrétnosti. Všeobecnosť symbolických predstáv (hrdinovia rozprávok pravidelne putujú hustými lesmi alebo nekonečnými plánami) majú zmierňovať určujúce prívlastky. Podobne je tomu tak aj pri motive mesta. Aj o tom sa najprv hovorí všeobecne ako o „jednom“ meste, aby sa jeho predstava vzápätí konkretizovala konvenčnou metaforou „čiernym súknom obtiahnuté“. Metafora zrejme vznikla ako synekdocha opisu smútiaceho mesta, ktorý vo svojej detailnosti a statickosti by nezapadol do ústneho rozprávania. Predstava „mesta obtiahnutého súknom“ je z hľadiska rozprávačského operatívnejšia (prenosnejšia a zapamätateľnejšia ako konkrétny opis) a navyše si zachováva v duchu ľudového estetického čítania pečať zmyslovej konkrétnosti. V nasledujúcej časti sa napätie medzi konkrétnosťou a redukciou prejavilo v narábaní s dialógom. Kým sa dialóg týka zadávania úlohy, zatiaľ je reprodukováný vo svojej úplnosti (konkrétnosti), ale postoj hrdinu k úlohe a jeho oznámenie hostinským kráľovi sa podávajú už len zredukované, referovaním o obsahu ich prehovorov. Výslednicou napätia medzi konkrétnosťou výrazu a redukciou je opis: „taký a taký hosť s tromi zvermi“, ktorého prvá časť je všeobecno-redukujúca a druhá detailne konkrétna. Podobne by sa dalo pokračovať ďalej.

Tendencia redukovat' v rozprávaní obraz skutočnosti sa realizuje aj v snahe vtlesnať do jednej vety viacero situácií a konaní. Príkladom môže byť zhrňujúca veta, hovoriaca o dlhom putovaní hrdinu alebo prvá veta z hostinského rozprávania o príčine smútku v meste, alebo veta v treťom odseku, do ktorej je vtlesnaná vnútorná reakcia hrdinu i jeho replika, vyslovujúca rozhodnutie zabiť draka. Kumulovanie nových a nových motívov do jednej vety, nielen že má za následok jej kvantitatívne narastanie, ale neraz vedie aj k významovým disproporciám. Významové napätie si v citovanom úryvku vynútilo použiť v troch vetách bodkočiarku. O pár odsekov pred úryvkom v tej istej rozprávke sa nachádza veta, v ktorej zlúčenie troch rôznych výpovedí si vynútilo použiť pri zápise bodkočiarku i dvojbodku: „Matka, keď počula o medveďoch, zasa sa veľmi preľakla; ale ako šli opáčiť, bolo všetko pri pokoji: aj medvedí mali na pyskoch zámky.“ (232) Z toho vidieť, že snaha vyrozprávať celý príbeh jedným dúškom, o ktorej sme sa zmienili pri všeobecných

tendenciách výstavby makrokontextu, sa premieta aj do výstavby mikrokontextu a vety. Tým sa znova potvrdzuje nami zdôrazňovaná téza o homologickej príbuznosti všetkých zložiek štruktúry toho istého literárneho diela.¹⁸

3

Napriek tomu, že sme identifikovali základné tendencie, ktoré pôsobia pri výstavbe kontextu ľudovej prózy, zistili závislosť kontextového členenia na premenlivosti zobrazovacej perspektívy a tendenciu k redukcii kontextu v ústnom rozprávaní, nemôžeme ešte pristúpiť k charakteristikám kontextu jednotlivých typov ľudového prozaického podania. Predtým sa musíme pokúsiť urobiť *inventár elementárnych impulzov vyplývajúcich z rozvíjania príbehu*, ktoré sú východiskom kontextovej výstavby a ktoré sa ústnym podaním len modifikujú a redukujú. Až na základe výberu z tohto inventára (kontextovej paradigmy) bude možno charakterizovať a navzájom rozlíšiť jednotlivé typy podania.

Budeme sa sústreďovať predovšetkým na horizontálne členenie kontextu, pretože — ako sme sa o tom už mali možnosť presvedčiť pri predošlých úvahách — v dôsledku prevahy referujúceho rozprávania nad reproduktívneho ide viac o náznakové ako o skutočné rozlíšenie reči postáv od reči rozprávača. Zápisy v dialekte nasvedčujú tomu, že ľudový rozprávač poväčšine priamu reč vôbec nepoužíval. Pokusy prepísať nepriamu reč ako priamu treba pokladať za neopodstatnené. Viedlo to spravidla ku kontextovým patvarom typu:

Pýtau si tam a baša zakývau prstem naňho, že:

„Pocem!“ (442)

Alebo:

Krajčír mu na to hovorí:

„Vidíš praj, kamarát, kladivo si nedohodeu, kilométer od nás bližej pallo.“

„Šak praj vidím, celým právom priznávam, že si ty draka znivoče.“ (426)
Napojenie prehovoru postavy na uvádzaciu vetu pomocou spojky „že“ v prvom prípade a prítomnosť častice „praj“ (vraj) v replikách druhého príkladu jasne naznačujú, že ide o nepriamu reč,¹⁹ preto vydeľovanie prehovorov postáv úvodzovkami a odsekmi nie je na mieste. Podobné zásahy nerešpektujú vnútorné kontextové zákonitosti textov, ale vychádzajú zo snahy priblížiť ľudovú prózu próze umelej.

¹⁸ Najrozsiahlejšie sme demonštrovali túto tézu v rozboroch slovenskej klasicistickej a preromantickej prózy v knihe *Počiatky slovenskej novodobej prózy*, VSAV, Bratislava 1968.

¹⁹ J. Mistrík, *Kompozícia jazykového prejavu*, s. 95.

V rovine zobrazenia je impulzom k rozvíjaniu príbehu zmena v plynutí deja, ktorá sa prejavuje ako zmena činnosti, postavy a miestnych a časových okolností. Na zmenu týchto dejových komponentov sa viaže členenie rozprávania na odseky. V ďalšom si teda budeme všimáť ako a v akej podobe sa jednotlivé dejové komponenty objavujú v tranzitnej polohe, t. j. na čele odsekov. V niektorých prípadoch dochádza k nahromadeniu viacerých komponentov v tranzitnej polohe: „kráľ potom“ — „potom kráľ“, „no ale tak“ atď. V takomto prípade pri klasifikácii rozhoduje výraz na prvom mieste. Teda ak napríklad odsek začína: „Kráľ potom . . .“, klasifikujeme ho ako začiatok motivovaný zmenou postavy (na ktorú sa viaže aj časový posun deja). Naproti tomu začiatok odseku: „Potom kráľ...“ zaraďujeme do skupiny motivovanej časovým posunom deja (na ktorú sa zas viaže aj zmena postavy). Z hľadiska významového niet medzi oboma typmi badateľnejšieho rozdielu, preto by sa mohlo zdať, že ich zaradenie do rozdielnych skupín nie je na mieste. Ale ak hodnotíme oba spoje z aspektu stupňa návŕznosti, zistíme, že je medzi nimi podstatný rozdiel: prvý typ reprezentuje voľnejšie napájanie textu, druhý typ naopak tesnejšie, plynulejšie.²⁰

Zmena postavy. Objavenie sa novej postavy v prúde rozprávania spravidla vnáša do situácie nové momenty a poskytuje novú perspektívu pre rozvíjanie deja. Preto sa táto zmena zvykne signalizovať novým odsekom: ... Šuhaj nelenivý: odfrkla drakovi hlava.

Drak sa na to nahneval a vystrčil tri druhé hlavy... (234)

Niekedy sa zmena postavy nemusí signalizovať uvedením jej mena, ale priamo jej replikou:

... Kráľova dcéra zišla z koča a sadla na koňa.

„Tak,“ povedá (kráľovič!), „len sa mocne držte a teraz prešvihnite popred dieru, aby sme draka vyklamali von; koč ostane tu.“

Kráľova dcéra preletela popred dieru... (234)

Napájanie priamo cez repliku je neočakávanejšie a tvrdšie ako cez meno. Kombináciou oboch spôsobov môže rozprávanie získať prudký spád, ako o tom svedčí tento úryvok:

„... vtedy vraj takí dvaja tadiaľto prešli.“

Ježibábel pokrútil hlavou, stratil sa v oblaku a ťašiel domov.

Radúz a Ludmila hneď sa ďalej pobrali.

„Čože si vykonal, hlavný gazda,“ rečie ježibaba k starému, že si sa tak skoro vrátil!“ (261)

Na malý priestor sa tak môže vtisnúť viac postáv a konaní, rýchle sa môže meniť situácia a prenášať dej z miesta na miesto.

V oveľa menšej miere môže byť členenie na odseky motivované *prechodom*

²⁰ J. Mistrík, c. d., s. 23.

rozprávania od vonkajšieho konania k vnútornému. Bežne sa tak deje, ak ide o vnútornú reč postavy:

Preletel Popelvár na tátošíkovi ponad medenú, striebornú i zlatú horu a už spúšťal sa k otcovho priateľovmu zámku. Tu ti aj tento zámok čiernym súknom obtiahnutý.

„Milý bože, čože je toto?“ myslí si Popelvár. „Veď tu ešte ani veselie nemalo odstať a už smútok majú!“ (255)

Alebo:

Radúz šiel a briežok čistiť začal. Ani raz dobre tou drevenou motykou nezaťal, už sa mu aj na troje rozletela.

„Čože si tu počneš, hriešny človek?“ myslel si.

Porisko hodil a sadol si utrápený na skalú... (259)

Celkom ojedinele dochádza k oddeleniu do odseku obrazu vnútra postavy, ktorý nemá formu vnútornej reči (chýba uvádzacia veta a úvodzovky):

... Nechal ich dakolko sto krokov za sebou, a čo nevideli, šmyk on jednými dvierkami zo záhrady von.

Ani nevedel o šťastí, že už bol na dvore u pána kráľa. Hej, bistuže dade!

Ale je to za dvor! atď. (478)

Náväznosť odsekov podávajúcich vonkajšie a vnútorné konanie postavy je tesnejšia ako pri odsekoch týkajúcich sa dvoch rozdielnych postáv, lebo zmena zobrazovacieho aspektu sa odohráva v tom istom významovom rámci, ktorým je postava. Podobne je tomu aj v tých prípadoch, v ktorých sa síce odsek začína od postavy, ale začína sa zámenom, ktoré sa vzťahuje na predmet predchádzajúcej vety:

Po toľkej bitke si odľúkol a šiel po krásnu princeznú.

Tá sa nemeškala zhotoviť, vzala zlatý prútik... (292)

Prechod sa zmäkčuje tým, že jadro výpovede predchádzajúceho odseku je zároveň východiskom výpovede odseku nasledujúceho.

Zmena prostredia. Označením zmeny prostredia sa môže signalizovať dvojaká premena deja:

a) zmena prostredia označuje úplný zlom v dejovej línii, pretože ide o konanie celkom inej postavy na inom mieste:

... Tak sedel zamyslený dlho a čakal, čo bude.

Doma mu ježibaba navarila za hrniec hadov a okolo obeda riekla ... (259);

b) zmena miesta znamená len prenesenie konania toho istého druhu a tej istej postavy na nové miesto:

... A e sa on len vždy hlbšie a hlbšie zamotával, lebo ho tá hora mámila.

Pod jedným dubom zastal, a že bol lačný, nakládol si ohňa a začal si slaninku piecť ... (236)

V prvom prípade ide o tvrdý prechod medzi odsekmi, v druhom o mäkký. Pri oboch typoch sa popri priestorovom aspekte aspoň potenciálne uplatňuje

n) aspekt časový: v prvom náznakové vyjadrenie súčasnosti dvoch rozdielnych dejov; v druhom sa nepriamo vyjadruje následnosť dvoch fáz toho istého deja.

Časový posun deja. V ľudovej próze sa dej rozvíja vždy priamočiarno chronologicky. Z redukcie obrazu skutočnosti v rozprávaní vyplýva aj redukcia časovej línie. Znamená to, že síce každý príbeh má svoj časový rámec (roz-sah) vymedzený počiatočnou a záverečnou situáciou, ale v rozprávaní sa podáva len čas, v ktorom sa niečo udialo. *Medzerovitost* (časová nepríľahlosť) *deja a jeho nerovnomerné plynutie v zobrazovacích úsekoch si vyžadujú, aby sa v rozprávaní začiatok epizódy signalizoval vyznačením na časovej osi a aby sa vyjadril časový priebeh deja vo vnútri epizódy.* Napríklad v rozprávke Berona sa začiatky epizód naznačujú týmito časovými určeními: „Raz už potom...“, „Prišiel večer...“, „Keď sa mrkalo...“ (307), „Večer sa i on vybral...“ (308), „Poludnie sa približovalo...“, „Na druhý deň...“, „Na tretí deň...“ (310). Spád deja v jednotlivých epizódach: „Tu...“ (308), „Po chvíli...“ (309), „A vtom...“ (310), „Vtom...“, „Vtedy...“, „Keď už...“ (311), „Za ten čas...“, „Tu...“, „Keď...“, „Tu...“ (312).

V rámci oboch skupín možno rozpoznať po dva základné typy. Začiatok epizód (no najčastejšie celých príbehov) sa vymedzuje buď *gnómickým roz-právačským časovým určením* (raz, voľakedy dávno, skedy-neskedy atď.), buď *údajom prírodného času* (fázy dňa, dni, týždne, mesiace, roky). Pri časovom priebehu deja vo vnútri epizódy sa sleduje v ľudovom rozprávaní *časová následnosť* (po chvíli, vtedy, keď) a *náhlosť zmien konania* (spád deja: tu, vtom). Ostatné časové súvislosti, napríklad súčasnosť dejov, vyskytujú sa celkom ojedinele (za ten čas).

Časové údaje vo všeobecnosti podporujú celistvosť rozprávania. O tom niet pochyb najmä pri zdôrazňovaní následnosti a spádu udalostí v rámci jednotlivých epizód. Trochu inak je to pri časových údajoch signalizujú-cich začiatok epizód. Pri nich napriek tomu, že vradujú epizódu do toku času, máme dojem, akoby rozprávanie, dej i čas začínali znovu od začiatku. Je to dôsledok toho, že predchádzajúca epizóda vplynie do objektívneho ča-sového prúdu, ktorý je z hľadiska príbehu „mŕtvy“, pretože sa v ňom nič nedeje. Napríklad v Berone hrdina očakáva Beronu na poludnie. Kráľovič zaspí začarovaný ježibabou, takže Beronu neuvidí. Zobudí sa, len čo Berona odíde. Chvíľu sa dovedá od sluhu, ako sa to zbehlo, ale rozprávanie pokračuje až na druhý deň znova na poludnie (310). Dojem je tak dôsledkom prechodu od predchádzajúceho „prázdneho“ času, ktorý je v rozprávaní prítomný len potenciálne, k času sujetovo dôležitému, naplnenému konaním. Moment diskontinuity sa takmer vždy vyjadruje členením na odseky. (V spomínanej rozprávke je len jediný prípad, keď nedošlo aj k formálnemu vyjadreniu odsekom: „Videl on, že už takto z neho nič nebude, odišiel od ježibaby preč a ustavične len na tom si hlavu lámal, čo by to malo znamenať, čo mu Berona

odkázala, ale nič uhádnuť nemohol. Až raz na ceste sa mu prisnilo ...“ (311). Naproti tomu prevažná časť časových údajov o následnosti a spáde udalostí zostáva vo vnútri odsekov (v analyzovanej rozprávke začína takýmto údajom 26 viet vo vnútri odsekov, kým na čelo odsekov sa ich dostalo len 10).

Zmena konania alebo situácie. Najčastejším impulzom ku kontextovému členeniu býva *vystriedanie jednej činnosti inou*:

... Ale ani Maruška na starušku z chyžky nezabúdala.

Dala hneď zapriať do krásneho koča a pobrala sa aj s otcom starušku vyhľadať ... Len teraz presvedčili sa, čo to bola za staruška a že by všetko hľadanie daromné bolo.

Vrátili sa domov ... (306)

Podobne je to aj pri zmene situácie:

... Tu vidí, ako jeden vodca s hŕstkou vojska uteká, koľko mu len nohy stačili ... Vodca sa nechcel sprvu vrátiť, tak sa nepriateľa bál ... Náš kráľovič rozkázal svojim zrovna na to nepriateľské vojsko udrieť.

Strhla sa bitka, a to veľká — v okamihu bolo kráľovičovo vojsko do nohy zrúbané ... (273)

Ďalším podnetom môže byť *rozfázovanie činnosti*:

... Chodil, blúdil po horách, po dolách, po pustatinách, až zase po roku prišiel k striebornej hore.

„Hej,“ povie si, „tuto môj brat nebol. Ale to človek ani neslýchal takýto zázrak, takáto krásna strieborná hora!“

Uprizeral sa — uprizeral na tú horu a odlomil si z nej strieborný prútik, aby mu uverili, kde on hen bol. (246)

Kvôli zvýrazneniu sa zvykne do vedľajšieho odseku vydeľovať *výsledok konania*:

... Až tu začne sluha svojho pána vždy väčšmi za nosom vodiť a zo dňa na deň väčšiu galibu mu robiť, a keď mu pán dohovárať, dá sa doňho. To pána rozpálilo, schytí šabľu a myk šelmu po grgu, že mu naraz hlava odrkla.

Čierna krv z neho, aj hníla voda vytiekla a telo zem pohltila. (311)

„... Keď nemáš čím platiť, musíš tu s nami ostať trebárs do súdneho dňa.“

I tak nedajbože odtiaľ vyjsť, musel tam ostať až do toho súdneho dňa. (268)

Samé sloveso sa dostáva na čelo odseku dosť zriedka, pretože zmena činnosti sa poväčšine spája s časovým posunom. Napríklad fáзовý posun činnosti sa spravidla spája so zdôraznením spádu deja:

Po večeri vyšli na oceľový tok sa pasovať ...

Vtom schytil Lomidreva a do pása ho mrštil do ocele. (292)

Alebo sa môže dostať na prvé miesto vnútorná reakcia hrdinu, ako je tomu v pokračovaní predchádzajúcej ukážky:

Lomidrevo sa na to nahneval, vyskočil, objal draka ... (292)

V pozadí rozloženia zápasu Lomidreva s drakom na jednotlivé fázy je zmena postáv, čo sa aj signalizuje vysúvaním podmetov (vyslovených alebo zamlčaných) do čela odsekov. Konanie jednej z postáv, ak sa aj podáva rozložené na fázy, býva opísané v jednom odseku, ba v jednej vete:

Lomidrevo sa na to nahneval, vyskočil, objal draka, že len tak kosti v ňom sprášťali a vrazil ho do tej ocele ako skalú do vody. (292)

Je to dôsledok už spomínanej tendencie obsiahnuť v rozprávaní celok, ktorým je v tomto prípade postava.

Tendencia podávať veci konkrétne, cez detaily takmer vylučuje z ľudovej prózy všeobecné obrazy konania typu: „Lomidrevo s drakom tuho zápasili, raz jeden raz druhý víťazil ...“ Dej sa preto vo veľkej väčšine podáva ako sled akcií jednotlivých postáv, ako to presvedčivo dokumentuje predchádzajúci úryvok.

Kontextová návaznosť odsekov začínajúcich sa slovesami, ktorých podmet sa nachádza v predchádzajúcom odseku, svojou intenzitou sa blíži návaznosti vyjadrenej spojovacím výrazom. Ak však podmet nasleduje za iniciálovým slovesom, napríklad: „Strhla sa bitka ...“, vtedy sa intenzita návaznosti rovná prípadu, v ktorom je iniciálovým slovom podstatné meno: v oboch prípadoch vstupuje do textu nový prvok, ktorý je voči predchádzajúcemu textu relatívne samostatný.

4

Poradie jednotlivých epických momentov podľa percentuálne vyjadreného podielu na členení textov do odsekov je nasledovné: 1. zmena postavy 40,4 %, 2. zmena konania alebo situácie 28,1 %, 3. časový posun 23,1 %, 4. zmena prostredia 4,9 %. Chýbajúcich 3,5 % pripadá na členenie vyplývajúce z kauzálneho rozvíjania príbehu a z priamej účasti rozprávača na rozvíjaní dejových súvislostí. Zaujímavejšie ako tento celkový pohľad bude sledovanie, ako sa jednotlivé epické impulzy uplatňujú pri kontextovom členení v rámci základných typov ľudového prozaického podania, o ktorom bude reč neskôr. No aj z tohto celkového pohľadu na motiváciu kontextového členenia možno vyčítať niektoré črty charakteristické pre ľudovú prózu.

Veľmi nízke percento priameho zasahovania rozprávača (0,6 %) zodpovedá vcelku objektívnemu, referujúcemu podaniu. Vyplýva to predovšetkým z toho, že ide o rozprávanie o dejoch, ktoré sú obyčajne mimo skúsenosti rozprávača. Pravda, medzi jednotlivými typmi podania existujú v tomto smere dosť značné rozdiely.

Veľmi nízke percento kauzálnej motivácie (2,9 %) a nadpolovičná motivácia časovými a činnosťnými elementmi (51,2 %) zodpovedá tendencii vy-

tvárať príbeh prostým zoradovaním epizód na časovej osi. V ľudovej próze je dôraz na tom, čo sa stalo, a nie na tom, prečo sa to stalo. O prevahe časového aspektu pri vytváraní príbehu svedčí aj dvojtretinová prevaha časových spájacích výrazov na čele odsekov (presne 65,61 %) oproti ostatným (jednoduché priradovanie, príčinné ap.)

Celkovo nízke percento motivácie členenia na odseky zmenou miesta do-
tvrdzuje všeobecnú redukciu okolností v ústnom podaní. Tento jav súvisí
s malým podielom opisných postupov v rozprávaní.

Štyridsaťpercentná motivácia členenia zmenou postavy zodpovedá tendencii
rozčleňovať udalosti na akcie postáv, o ktorej sme sa zmienili pri časovom
posune deja.

Toto je však len jedna stránka veci. Kvôli dôslednosti si musíme položiť
otázku, či sa uvedené podnety uplatňujú dôsledne, alebo je ich uplatnenie
niečím modifikované? V úvode predchádzajúcej kapitoly sme naznačili, že
takýmto modifikujúcim činiteľom je tendencia k redukcii a substitúcii,
veľmi výrazne sa prejavujúca najmä pri ústnom rozprávaní. Problém je o to
zložitejší, že je dosť ťažko presne zistiť, čo ide na vrub spôsobu podania a čo
na vrub presnosti alebo nepresnosti zápisu. Na vrub zapisovateľovej nedô-
slednosti možno jednoznačne pripísať len také prípady, v ktorých takmer
doslova tá istá situácia je zapísaná raz tak, raz inak:

„Chytró zbieraj, Maruška, chytró!“ prikazoval mladý Brezeň. Uradovaná
Maruška natrhala a uvila skoro veľkú voňačku. Potom zaďakovala pekne
mesiačkom a pospiechala si domov.

Divila sa Holena, divila sa macocha ... (314)

„Chytró zbieraj, Maruška, chytró!“ prikazoval milý Lipeň.

Uradovaná Maruška nazbierala skoro plnú zásteru jabôd. Pekne poďa-
kovala sa mesiačkom a pospiechala si domov.

Divila sa Holena, divila sa macocha ... (315)

Vo všeobecnosti možno povedať, že pri zapisovaní sa dosť dôsledne prejavila
tendencia v prípadoch, ktoré sme v predchádzajúcej kapitole pri jednotli-
vých typoch charakterizovali ako výraznejšie, tvrdšie (zmena postavy; zmena
miesta, na ktorú sa viaže aj zmena činnosti; začiatok epizódy; vystriedanie
jednej činnosti inou), použiť členenie na odseky. V tých prípadoch, pri ktorých
je významová nadväznosť silnejšia a prechod od jednej časti textu k druhej
mäkší, plynulejší (prenášanie tej istej činnosti na iné miesto; odkazovanie
cez zámeno na konajúcu postavu; rozčleňovanie deja na fázy; časová po-
stupnosť deja a jeho spád) je tendencia použiť odsek slabšia. Upozornili sme
na to už pri motivácii časovým posunom, keď sme konštatovali, že väčšina
údajov o následnosti a spáde deja zostáva vo vnútri odsekov (pozri str. 134).
Pravda, aj tu sa nájdú značné výkyvy. Už v prvej kapitole tejto štúdie
sme spomínali, že pre Dobšinského verzie je charakteristické nadmerné po-

užívanie členenia na odseky práve po príslovkách signalizujúcich spád deja (tu, hneď, vtom).

Nevyčíslovali sme presne, nakoľko sa rešpektujú pri zápisoch epické impulzy pre členenie na odseky, ale v 11 fantastických rozprávkach, ktorých kontext je najdiferencovanejší, sme napočítali 23 prípadov, v ktorých by sa podľa našej klasifikácie žiadalo rozčleniť text odsekom. Vo všetkých prípadoch ide o tzv. tvrdšie prechody. Ak však uvažíme, že súbor fantastických rozprávok má 760 odsekov, musíme konštatovať, že je to nepatrný počet prípadov. Zanedbateľnosť tohto počtu sa ešte zvýši, ak dodáme, že takmer polovica — 10 — sa vyskytuje v rozprávke Soľ nad zlato. Z toho možno usudzovať, že podiel zapisovateľskej nepresnosti na modifikácii objektívnej (t. j. vychádzajúcej zo samého príbehu) motivácie členenia na odseky je pri fantastických rozprávkach nepatrný. Ak to možno konštatovať pri fantastických rozprávkach, ktorých kontext je najdiferencovanejší, možno predpokladať, že to platí aj pre kontextove nediferencovanejšie realistické rozprávky a povesti.

Vráťme sa však k rozprávke Soľ nad zlato, ktorej kontextové členenie sa vyníma na pozadí ostatných fantastických rozprávok. Redukcia kontextu spôsobila, že rozprávka sa svojim rozsahom, meraným počtom odsekov, nachádza dosť hlboko pod dolnou hranicou rozsahu fantastických rozprávok (asi 45 odsekov), pretože v terajšej podobe má len 30 odsekov. Malá členitosť kontextu má za následok, že do jedného odseku sa dostáva viacero dejových motívov, niekedy významovo dosť rôznorodých:

Maruška od ľútosti ani slova prerieť nemohla, keď otec jej lásku takto zaznával. Zvyklá bola otcovo slovo na vlas poslúchať a vedela, že by pred sestrami neobstála sa viac v dome: nuž zobrala svoje hábky a pobrala sa preč. Dala sa do povetria pres hory a doly, až prišla ďaleko do tmavého lesa. Tu — kde sa vzala, tam sa vzala, postavila sa jej do cesty stará žena.
(302)

V ukážkovom texte sa nachádza: reakcia hrdinky na predchádzajúce slová otca, rozhodnutie odísť, odchod, presun do celkom nového prostredia a objavenie sa novej postavy. Fakticky by tam mal patriť aj nasledujúci dialóg, pretože posledná veta je v skutočnosti jeho uväzovacou vetou, aj keď nie je ukončená dvojbodkou. Reakcia Marušky na otcove slová, jej rozhodnutie odísť a odchod tvoria nepochybne jeden významový celok, po ktorom nasleduje výrazný predel, signalizovaný až dvoma okolnosťami vyjadrujúcimi diskontinuitu deja: zmenou postavy a zmenou miesta spojenou so zmenou činnosti. Epicky výrazné prechody sú teda medzi druhou a trefou vetou odseku a trefou a štvrtou vetou, ktoré sú tak potenciálnymi impulzmi k odsekovému rozčleneniu. Prvý prechod je zmäkčený iniciálovým slovesom „dala sa“. Sloveso nielen, že sa viaže na iniciálové slovo celého odseku — Maruška,

ale svojím významom je veľmi príbuzné so slovesom predchádzajúcej vety „pobrala sa“, čím sa oslabuje moment diskontinuity deja. Ďalší prechod sa zdá byť ešte tesnejší: „... do tmavého lesa. Tu ...“, pravda, dokiaľ si neuvedomíme, že príslovka „tu“ nemá miestny význam (nesignalizuje odkaz na predchádzajúce miesto), ale časový — vtom. Zistili sme síce, že signalizácia spádu deja si len občas vynucuje aj vyjadrenie rozčlenením textu na odseky, ale v tomto prípade je moment náhlosti zmeny zdôraznený rozprávkovým „kde sa vzala, tam sa vzala“ a uvedením novej postavy. Nepochybne ide o miesto najslabšej kontextovej návaznosti, čo malo byť vyjadrené aj formálne — novým odsekom. Správnosť nášho predpokladu potvrdzuje aj okolnosť, že na danom úseku má aspekt postavy rozhodujúce postavenie pri kontextovom členení. Nielen, že sa skúmaný odsek začína menom postavy, ale i predchádzajúci odsek je vydelený z tohto aspektu (priamy prehovor postavy) a nasledujúci odsek sa znova začína označením postavy: „Maruška rozpovedala ...“. To, že rozprávač a po ňom aj zapisovateľ pociťovali zmenu postavy ako impulz ku kontextovému členeniu, dotvrdzuje aj fakt, že v nasledujúcom odseku sa presun zobrazovacej perspektívy z Marušky na starú ženu signalizuje pomlčkou:

Maruška rozpovedala staručkej všetku svoju príčinu, a len toho si žiadala ešte dožiť, aby otec presvedčil sa, že ho ona veru rada má. — Staruška popredku vedela ... (302)

S podobnými prípadmi sa možno stretnúť aj v rozprávke Radúz a Ludmila:

Ludmila poslúchla a hneď vzala so sebou i prútik i svoj obed. — Radúz už nemal strpenia, kedy príde, a len sa mu tak srdce zaradovalo, keď ju videl zďaleka prichodiť. (259)

V Radúzovi a Ludmile sa pomlčka objavuje aj vtedy, keď rozprávač prechádza na inú postavu a činnosť, ale prechod signalizuje časovým posunom:

...Múka sa na koryto zháňala, chlieb kysol a v peci horelo. — Potom sa Ludmila poobzerala a ponáhľala domov. (260)

alebo keď rozprávanie prechádza od obrazu vnútornej akcie k akcii vonkajšej:

Radúz sa trochu i preľakol, že sa mu takto zahrozila; ale čože mal robiť? — Šiel teda len po svojej práci. (259)

Tieto príklady na jednej strane potvrdzujú správnosť našich zistení o objektívnej motivácii kontextového členenia v ľudovej próze, na druhej strane naznačujú, ako sú epické impulzy modifikované tendenciou substituovať v rozprávaní epické prvky. Inštruktívny je najmä druhý príklad z Radúza a Ludmily. Prechod rozprávania od celkovej situácie k Ludmile (zmena zobrazovacej perspektívy od celku k polocelku) si žiadal vyjadrenie aj formou kontextového členenia. Rozprávačia tendencia zoraďovať udalosti na časovej osi, manifestujúca sa navonok „nadbytočným“ „potom“, však tento epický podnet

zmiernila, takže výsledkom bol kompromis — namiesto odseku pomlčka.

Napätie medzi diferencovanou skutočnosťou a pokusom vtlačiť ju do rámca ústneho rozprávania sa analogicky prejavuje aj na úrovni vety. Veta podobne ako odsek má tendenciu obsiahnuť viacej motívov, celú situáciu. Jedna výpoveď potom často obsahuje toľko významovo diferencovaných údajov, že ich nemožno vtesnať do rámca normálnej vety:

A keď im Lomidrevo začal vyprávať, ako Loktibradu do štipca chytil, a bradu ukazovať, aj že im už netreba ani krok ísť, že diera do pekla tu naprostred lúke — tu sa ti tí ešte horšie naňho nahnevali, ale ani teraz mu to znáť nedali. (286)

Veta obsahuje výpoveď o celej situácii. Jedna jej časť sa týka Lomidreva, druhá jeho spoločníkov. Prechod rozprávania z jednej postavy na druhú sa spravidla pri kontextovom členení vyjadroval odsekom, ale v rámci vety ho možno vyjadriť dosť ťažko. Preto bolo potrebné pri zápise siahnuť po pomlčke.²¹ Pomlčka naznačuje, že by na tom mieste v skutočnosti mal byť odsek, čím sa citeľne oslabuje rámec podradovacieho súvetia (podľa spojok „keď — tu/vtom“ vedľajšia veta vyjadruje časové okolnosti deja hlavnej vety), do ktorého je výpoveď vtesnaná. Pomlčka tak presne zodpovedá „podradujúco (podľa formy) — priradujúcemu“ (podľa zmyslu) vzťahu medzi oboma časťami vety. Podobný priradujúco-podradujúci vzťah vzniká aj v prvej časti vety, ako výsledok pokusu absorbovať do lineárnej reči rozprávača za pomoci nepriamej reči členitú výpoveď postavy (aj že, čiarka vo význame „a“ plus „že“). Nakoniec pokus vtesnať do rámca podradujúceho súvetia — s vedľajšou vetou časovo určujúcou dej hlavnej vety — výslovene príčinnno-dôsledkovú situáciu len potvrdzuje nadradenosť časového aspektu pri podávaní deja v ľudovej próze.

Kondenzujúce pôsobenie ústneho rozprávania na výstavbu kontextu v ľudovej próze možno napokon dokázať aj na forme, akou sa vyjadrujú medzikontextové vzťahy. V celom sledovanom súbore sa zistila veľká frekvencia spojovacích výrazov ako iniciálových výrazov na čele odsekov (44,7 %). Pri porovnávaní jednotlivých typov podania sme zistili vzáenu vyrovnanosť: pri fantastických rozprávkach — 45,5 %, pri realistických — 45,6 % a pri povestiach — 43,1 %. To nasvedčuje, že ústnosť rozprávania je zjednocujúcou aj determinujúcou okolnosťou. Ešte výraznejšie sa prejaví kondenzujúca tendencia ústneho rozprávania, ak ku spojovacím výrazom prirátame aj slovesá, ktoré sa čo do stupňa náväznosti blížia konektorom, a spolu predstavujú tzv. mäkké začiatky s veľkým stupňom náväznosti.²² V súbore sme napočítali 60,7 % mäkkých začiatkov (konektorovo-slovesných) a 39,3 % tvrdých (menných)

²¹ Namiesto pomlčky by stačila bodkočiarka, ktorá by dostatočne signalizovala, že ide o novú výpoveď, ktorá by prípadne mohla byť samostatnou vetou.

²² J. Mistrík, *Kompozícia jazykového prejavu*, s. 35.

začiatkov. Pri takomto pohľade sa zmenilo poradie jednotlivých typov podania. Na prvé miesto sa dostal povestovo-poverový typ so 62,9 % mäkkých začiatkov, na druhom zostáva realisticko-rozprávkový so 60,1 % a až na tretie miesto klesol fantasticko-rozprávkový typ podania s 59,2 % mäkkých začiatkov. Tieto údaje veľku zodpovedajú miere, s akou sa v jednotlivých typoch podania sústreďuje pozornosť na dej.

Intenzita súdržnosti kontextu nezáleží len od frekvencie spojovacích výrazov, ale aj od ich typu. Z celkového počtu 538 spojovacích výrazov 353 (t. j. 66 %) vyjadruje časové súvislosti, 144 (t. j. 27 %) vyjadruje súvislosti vyplývajúce zo samého rozprávania (priradovanie a postoj rozprávača) a 37 (t. j. 7 %) príčinné súvislosti. Najvyššiu intenzitu súdržnosti reprezentujú priradovacie spojky (a, i, aj, ale). Po nich nasledujú príslovkové výrazy vyjadrujúce následnosť, odkazovacie zámená a príslovky a príslovky vyjadrujúce súčasnosť. O ďalší stupeň zníženu intenzitu súdržnosti reprezentujú častice, vyjadrujúce postoj rozprávača (nuž, teda, veru, no, naozaj atď.). Stupnicu uzatvárajú výrazy signalizujúce začiatok novej epizódy (príslovka raz a podstatnými menami vyjadrené okolnosti: za sedem rokov, ráno ap.).²² Frekvenciu jednotlivých typov si bližšie všimneme pri vymedzovaní typov podania. Tu pre zaujímavosť uvádzame poradie najčastejšie sa vyskytujúcich spojovacích výrazov na čele odseku: 1. „a, i“ — 92 (17 %), 2. menom vyjadrený časový údaj — 86 (16 %), 3. „tu, hneď“ — 69 (12,8 %), 4. „keď“ — 53 (5) „ale“ — 33 (6) „vtom“ — 25 (7) „ako“ — 23 (8) „tak, takto“ — 20 (9) „potom“ — 16 atď. Z toho vidieť, že až na menom vyjadrený časový údaj, ide o spojovacie výrazy s vysokým stupňom návaznosti.

Príznakom veľkej súdržnosti kontextu je pre ústne rozprávanie typické hromadenie spojovacích výrazov na čele odseku. Spojkou, ktorá sa najčastejšie vyskytuje s iným spojovacím výrazom, je spojka a/i. Objavuje sa v najrôznejších kombináciách: a tu doma, a tu tá, a do druhého dňa, a tu raz, a hneď, a vtom, a teraz, a keď, a potom, a tak, a s tým, a od tých čias, a ako tam, a či, a veru, a naozaj atď. Ba možno nájsť nahromadenie až štyroch spojovacích výrazov: „I tak hneď na druhý deň...“ (467), v ktorom sa objavujú výrazy všetkých stupňov návaznosti. Stupeň návaznosti v takýchto prípadoch určuje prvý spojovací výraz. Vo vnútri takýchto zoskupení sa nahromaďujú viaceré súvislosti. Napríklad zoskupenie „keď tu raz“ hovorí, že kedysi sa niečo udialo náhle po niečom inom. Príznačné pre ústne rozprávanie je, že na prvé miesto sa dostávajú výrazy vyjadrujúce súvislosť s predchádzajúcim dejom a naznačujúce spád deja, a až potom nasledujú výrazy situujúce dej do konkrétneho

²² Spojovacie výrazy nechápame v úzko syntaktickom zmysle, ale pod tento pojem zahrňujeme všetky výrazy, ktoré vyjadrujú dejové súvislosti alebo súvislosti samotného rozprávania.

času.²⁴ Vysúvanie výrazov ktoré vyjadrujú následnosť a spád deja do čelnej polohy zodpovedá tendencii podávať v ústnom rozprávaní akýkoľvek dej tak, akoby sa práve odohrával (tzv. aktualizácia rozprávania).

Hromadenie výrazov má neraz za následok nadbytočnosť spojovacích výrazov. Dochádza k nej najmä pri kombinácii zlučovacích spojok a, i, aj s príslovkami vyjadrujúcimi následnosť deja (typ: a potom), s odkazujúcimi výrazmi (typ: a s tým) a so slovesami (typ: a čakali), ktoré už samy o sebe predstavujú veľkú mieru súdržnosti kontextu. Rozprávacía tendencia priradovať môže niekedy vyústiť do stereotypného opakovania zlučovacích spojok na začiatku odsekov (pozri napr. *Slovenský folklór* str. 268) alebo vo vnútri odseku, ako sme sa o tom mohli presvedčiť na úryvku z povesti Sitniansky poklad (str. 8). Inokedy opakovanie zlučovacích spojok na začiatku odsekov môže súvisieť s rozprávačskou obradnosťou (syntaktický paralelizmus):

A tá Zlatovláška sa spýtala:

„Čo povedá môj pán, čo?“

A tá jendžibaba:

„Aby som ti ruky po lakte odrezala.“

A Zlatovláška:

„Jak môj pán káže, nech sa tak stane“

(297)

Tu si opakovanie vynútilo prílišné diferencovanie kontextu, ktoré je cudzie ústnemu rozprávaní, preto bolo treba osamostatňujúce sa prvky pomocou zlučovania začleniť do prúdu rozprávania.

Výskyt spojovacích výrazov v iniciálovej polohe odseku presne zodpovedá charakteru ľudovej prózy. Nízke percento výrazov vyjadrujúcich príčinné súvislosti (7 %) a naopak vysoké percento výrazov vyjadrujúcich časové súvislosti (66 %) vystihuje celkové zameranie ľudového rozprávačstva na dej, na jeho rozloženie po časovej osi. Zostávajúci 27 %, pripadajúci na výrazy postihujúce iné súvislosti rozprávania (následnosť statických prvkov) a postoj rozprávača k deju, vystihuje tendenciu k súdržnosti a subjektívnosti kontextu ústneho rozprávania.

²⁴ Tým si možno vysvetliť pomerne zriedkavý výskyt príslovky „raz“ v iniciálovej polohe — len 14-krát.

Po charakteristike kontextu ústneho rozprávania v celku, môžeme pristúpiť k charakteristike základných typov podania: fantasticko-rozprávkového, realisticko-rozprávkového a povestovo-poverového.

5

Začneme od kontextovo najmenej diferencovaného typu, ktorým je *povestovo-poverový typ podania*.

Dôkazom malej kontextovej diferencovanosti je rozsah meraný počtom odsekov. Z celého súboru 37 jednotiek sme zistili priemerný rozsah 7,5 odseku. Minimálny rozsah je jeden odsek, maximálny 76 odsekov. Maximálny rozsah sme zistili pri povesti Jánošíkova kolkáraň, ktorá sa čo do rozsahu približuje k priemernému rozsahu fantastických rozprávok — 76 odsekov. Povest sa tak vyníma z rámca súboru, že možno pochybovať o jej ľudovom pôvode.²⁵ Bez nej sa priemerná dĺžka zníži na 5,8 odsekov. Tendenciu k malému rozsahu najlepšie dokazuje fakt, že len 5 povestí presahuje rozsahom 10 odsekov a pri 28 sme zistili rozsah do 6 odsekov.²⁶

Malá kontextová diferencácia vyplynula jednak z toho, že ide o deje dávno minulé, z ktorých sa pamätá už len celkový zmysel, jednak zo zamerania povestovo-poverového podania na celkový morálno-poučujúci zmysel, ktorý sa pri detailnom rozvedení odsúva do úzadia (pozri rozsiahlejšie povesti súboru). Ak sa povera dokazuje cez osobný zážitok (napr. Na pribylinských lúkach), spravidla ide o sujetovo nerozvinutú epizódu (príhodu). Úlohou rozprávania ani v tomto prípade nie je rozvinúť dej, ale vytvoriť z neho príklad potvrdzujúci všeobecnú poveru (v uvedenom príklade jestvovanie pokladov).

O zameraní tohto typu podania na celkový zmysel deja a situácie svedčí aj uplatňovanie sa jednotlivých epických impulzov v rámci kontextového členenia. V porovnaní s ostatnými typmi sa pri tomto podaní objavuje naj-

²⁵ A. Melicherčík v poznámkach neuvádza rozprávača, ani spôsob, ako text získal, *Slovenský folklór*, s. 745.

²⁶ Rozvrstvenie súboru podľa rozsahu vyzerá takto:

1 (odsek) — 4 (povesti),	8 — 1,
2 — 8,	9 — 3,
3 — 1,	12 — 2,
4 — 3,	16 — 1,
5 — 8,	29 — 1,
6 — 5,	70 — 1.

nižšie percento motivácie kontextového členenia zmenou postavy — 31,55 %.²⁷ Prítom sa takmer vôbec nemotivuje odsek presunom rozprávania od vonkajšieho konania k vnútornému (náznaky sa objavujú len v povesti O Turkovi a krásnej Kataríne, ktorá však svojim rozsahom 29 odsekov značne prevyšuje priemer 5,8—7,5 odseku!). Svedčí to jednak o redukcii obrazu človeka, jednak o prevahe kondenzujúcej tendencie rozprávania nad konkrétnosťou zobrazenia. Naproti tomu oproti ostatným dvom typom podania badať výrazné zvýšenie motivácie zmenou miesta (viac ako o polovicu!) — 7,9 % a mierne stúplo aj percento motivácie časovým určením deja — 33,5 %. Percento motivácie zmenou konania a situácie je približne na úrovni ostatných typov podania — 27,05 %.

Vyššie stopercentné zvýšenie percenta vyjadrujúceho motiváciu členenia na odseky zmenou miesta súvisí so zvýšenou dokumentárnosťou týchto žánrov ľudovej prózy, ktorá sa prejavuje v podobe nevyhnutnosti každý príbeh presne miestne lokalizovať. Dokumentárna tendencia sa obzvlášť výrazne prejavuje na absolútnom začiatku textov, kde sa v prevažnej väčšine umiestňuje časová (9 prípadov) alebo miestna lokalizácia príbehu (15 prípadov).

Závislosť redukcii kontextu na redukcii obrazu skutočnosti možno presvedčivo sledovať na výskyte jednotlivých typov spojovacích výrazov. Pre povestovo-poverový typ podania je príznačná — trochu pod priemerom sa pohybujúca — frekvencia výrazov vyjadrujúcich časové súvislosti — 63 %, hlboko pod priemerom je frekvenciou príčinných súvislostí — 4,5 % a málo nad priemerom frekvenciou rozprávačských súvislostí — 32,5 %.

Plastickejší obraz dostaneme, ak budeme sledovať vnútornú skladbu jednotlivých skupín.

²⁷ Kvôli ľahšiemu porovnávaniu uvádzame prehľadnú tabuľku motivácie kontextového členenia v jednotlivých typoch podania:

Typ	Zmena postavy		Zmena času	Zmena konania alebo situácie	Zmena prostredia
	Iná postava	Vonk. — vnútro			
FR*	41,7		27,2	28,0	3,1
	34,0	7,7			
RR	48,1		18,8	29,3	3,8
	44,3	3,8			
PP	31,55		33,5	27,05	7,9
	—	—			

* fantasticko-rozprávkový FR, realisticko-rozprávkový RR, povestovo-poverový PP.

Skupina časových súvislostí môže obsahovať tieto podskupiny: a) začiatok epizódy, b) jednoduchá časová postupnosť, c) spád deja, d) súčasnosť dejov, e) predčasnosť dejov, f) opakovanie. Percento výskytu výrazov naznačujúcich započatie deja je zhodné s ostatnými typmi podania — 16,16 %. Percento však nevystihuje presne charakter podania, pretože pre početnosť súboru (ktorý svojím počtom prevyšuje dva zostávajúce súbory až skoro 4-krát) sa viac ako polovica týchto výrazov (9,09 %) nachádza na absolútnom začiatku textov. Zvyšok — 6,26 % pripadajúci na vnútro textu, približne zodpovedá redukcii obrazu skutočnosti oproti fantastickému a realistickému rozprávkovému podaniu. Vyjadrenie jednoduchšej časovej postupnosti svojimi 28,28 % výskytu prevyšuje ostatné typy približne trikrát. Naproti tomu frekvencia výrazov vyjadrujúcich spád deja — 17,17 % nedosahuje ani polovicu frekvencie pri fantastických rozprávkach (37,54 %). Znížená miera aktualizácie rozprávania súvisí zrejme s tým, že poväčšine ide o dávnominulé deje, podávané v zredukovanej podobe. O redukcii obrazu deja najpriamejšie svedčí absencia vyjadrenia ostatných časových súvislostí (našli sme jediný prípad vyjadrenia súčasnosti dejov — 1,01 %).

K polovičnej hodnote celkového priemeru (7 %) sa blížiaci frekvencia vyjadrenia príčinných súvislostí (4,04 %) zodpovedá zámeru povestovo-poverového typu podania: cieľom je podať dej, príbeh, ktorému sa malo veriť, a nie osvetľovať jeho príčiny.

Výskyt výrazov v tretej skupine pripadá z väčšej časti na vyjadrenie postoja k rozprávanému (19 prípadov), čo súvisí so snahou dosiahnuť zdanie dôveryhodnosti výpovedi. Najčastejšie sa vyskytuje príslovková spojka „tak/takto“, ktorá má dotvrdzujúci zmysel (5-krát). V troch prípadoch sa dotvrdzovanie vyjadruje na začiatku odseku umiestneným konštatovaním: „Tak sa i stalo“. Dotvrdzovanie, ako forma vyjadrenia postoja k rozprávanému obsahu, nevyplýva zo subjektívneho postoja rozprávača, ale vyjadruje všeobecný postoj celého kolektívu. Tým sa líši od prevažne subjektívne motivovaného postoja rozprávača realistických rozprávok.

Z výrazov vyjadrujúcich postup rozprávania od veci k veci sa častejšie vyskytuje priradovanie (spojka „a“ v 13 prípadoch) ako odkazovanie (tam 1-krát, ten 2-krát).²⁸ Zodpovedá to snahe rozpovedať príbeh tak, ako sa „stal“, čím sa nevyhnutne oslabujú súvislosti. Zlučovacia spojka mala funkciu vyplniť medzery, ktoré v dôsledku redukcie vznikali medzi jednotlivými časťami príbehu.

²⁸ Spojka „a“ modifikuje význam iného spojovacieho výrazu v 25 prípadoch, čo predstavuje len 9,3 % všetkých spojovacích výrazov v súbore fantastických rozprávok.

Realistické rozprávky sú stelesnením iného typu podania, čo sa patrične odrazilo aj na výstavbe ich kontextu.

Väčšia diferenciácia kontextu sa prejavila už na rozsahu, ktorý v sledovanom súbore kolíše od 10 odsekov až po 60 odsekov. Priemerný rozsah je 34,5 odseku. Väčší rozsah textu a jeho väčšia členitosť vyplynuli z detailnejšieho obrazu príbehu.

V epickej motivácii členenia textu na odseky dominuje zmena postavy — 48,1 %, čím sa realisticko-rozprávkový typ podania výrazne odlišuje od ostatných dvoch typov. Z toho 3,8 % pripadá na presuny zobrazovacej perspektívy od vonkajšieho konania postavy k jej vnútorným reakciám, čo signalizuje oproti povestiam a poverám zvýšenie plasticity obrazu postavy v realistickej rozprávke. Paralelne s tým ide pravidelný výskyt (až na jediný prípad) dialógu v texte realistickej rozprávky.

Na druhom mieste, podobne ako pri ostatných typoch, je motivácia zmenou konania a situácie — 29,3 %. Táto hodnota, prevyšujúca o 2 % hodnotu zistenú pri povestovo-poverovom podaní, naznačuje trochu diferencovanejší obraz konania.

Výrazné zníženie (približne o polovicu) percenta výskytu motivácie zmenou miesta (3,8 %) a časovým posunom (18,8 %) oproti hodnotám zisteným pri povestiach a poverách zodpovedá jednak absenciou dokumentárnej tendencie, jednak presunu pozornosti od deja k postave. Menší časový posun nakoniec len dokresľuje epizodickosť a menší časový rozsah príbehov realistických rozprávok. Na úrovni spojovacích výrazov mu zodpovedá najnižší výskyt výrazov vyjadrujúcich jednoduchý časový posun — 8,83 %. (Pri povestiach bol vyše trikrát vyšší.)

Pre realistickú rozprávku je charakteristický najnižší výskyt spojovacích výrazov, ktoré vyjadrujú časové súvislosti — 50,5 %, ale zároveň najvyšší výskyt spojovacích výrazov vyjadrujúcich príčinné súvislosti — 9,41 % a výrazov vyjadrujúcich rozprávacie súvislosti — 40,09 %.

V skupine výrazov, ktoré vyjadrujú časové súvislosti dominujú výrazy naznačujúce spád deja — 21,76 %. Súvisí to so zvýšenou aktualizáciou rozprávania a s bohatším vnútorným členením deja. Povedľa hlbokého poklesu frekvencie výrazov vyjadrujúcich následnosť deja, o ktorom sme sa už zmienili, je pre túto skupinu príznačný mierny pokles skupiny signalizujúcej začiatok deja — 17,5 % a naopak oproti povestovo-poverovému podaniu mierny zdvih frekvencie výrazov vyjadrujúcich súčasnosť a predčasnosť dejov — 1,76 %.

Najvyššia frekvencia výrazov, ktoré vyjadrujú príčinné súvislosti zo všetkých typov podania — 9,41 % zodpovedá najväčšiemu priblíženiu deja

ku skutočnosti. Predpokladom toho je sledovanie rozvíjania príbehu aj v kauzálnych súvislostiach.

K charakteristickému zvýšeniu — 40 % — výskytu výrazov vyjadrujúcich rozprávacie súvislosti na čelách odsekov došlo v súvisi so zvýšenou motiváciou zmenou postavy. Tým stúpila nevyhnutnosť odkazovať na súvislosti, čo sa odrazilo v najvyššej frekvencii odkazovacích výrazov (ten, tam) na čelách odsekov — 11 %. Zároveň však stúpila nevyhnutnosť spájať osamostatňujúce sa detaily pomocou zlučovacích spojok (zlučovacie spojky *a*, *i* sa objavujú pred podstatnými menami a slovesami 17-krát a pred iným spojovacím výrazom 14-krát).

Prehlbovanie reálnosti pohľadu na skutočnosť v realistických rozprávkach išlo ruka v ruku s uplatňovaním sa kriticko-satirického postoja v rozprávaní. Výrazom týchto zmien v oblasti videnia skutočnosti bol na úrovni kontextu zvýšený výskyt výrazov vyjadrujúcich postoj rozprávača k obsahu na čelách odsekov. V súbore realistických rozprávok je ich výskyt najvyšší — 33 prípadov, čo predstavuje zaokrúhlene 19 %.

7

Najčlenitejší kontext majú *fantastické rozprávky*. Dôkazom toho je nad maximálnou hranicou predchádzajúcich typov sa nachádzajúci priemerný rozsah — 69 odsekov. Takisto najmenší rozsah — 40 odsekov (po nami navrhovaných úpravách), ktorý má rozprávka *Soľ nad zlato*, sa pohybuje nad priemerným rozsahom realistickej rozprávky (34,5 odseku). Väčší rozsah fantastických rozprávok v pomere k realistickým nie je dôsledkom — ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať — prehlbenia obrazu skutočnosti, ale vyplýva z rozpracovanej rozprávačskej obradnosti. Rozhodujúcou v tomto smere je — ako to ukázal Vladimír Propp vo svojej *Morfológii rozprávky* — veľká možnosť jednotlivé funkcie pripájať, alebo spájať. Príkladom, ako sa môže rozsah fantastickéj rozprávky rozrastať strojením hlavnej postavy a dôsledným trojitým opakovaním každej funkcie, je rozprávka *Lomidrevo* alebo *Valibuk*, ktorá svojím rozsahom 162 odsekov vyše dvakrát prevyšuje priemerný rozsah.

Aj v tomto prípade sa z epických podnetov pri členení na odseky najvýraznejšie presadzuje zmena postavy — 41,7 %. V porovnaní s oboma predchádzajúcimi typmi je táto hodnota skoro uprostred maximálnej frekvencie v realistických rozprávkach (48,1) a minimálnej pri povestiach a poverách (31,55). Z toho 34 % pripadá na zmenu postavy a 7,7 % na presun zobrazovacej perspektívy od vonkajšieho konania k vnútornému. Svedčí to o najdiferencovanejšom obraze postavy zo všetkých typov podania. Jeho plasticnosť ešte zvýrazňuje časté využívanie dialógu.

Pokles motivácie zmenou postavy sa vyvážil stúpnutím výskytu motivácie časovým posunom — 27,2 %, pretože motivácia zmenou konania alebo situácie je vo všetkých typoch vyrovnaná a v tomto prípade sa takmer presne zhoduje s celkovým priemerom — 28 %. Výraznejšie uplatnenie časovej motivácie, súvisí, ako sa o tom presvedčíme pri charakteristike spojovacích výrazov, s prehĺbeným obrazom rozloženia deja po časovej osi. S tým pravdepodobne súvisí aj najnižšie percento motivácie zmenou miesta zo všetkých typov podania — 3,1 %.

Pre inventár spojovacích výrazov fantasticko-rozprávkevého podania je charakteristické — v porovnaní s predchádzajúcimi typmi — najvyššie percento frekvencie spojovacích výrazov, ktoré vyjadrujú časové súvislosti deja — 76,6 %, pod priemerom sa pohybujúce percento výskytu výrazov signalizujúcich príčinné súvislosti deja — 6,3 % a najnižšie percento výrazov vyjadrujúcich rozprávacie súvislosti — 17,1 %.

Popri najvyššej frekvencii spojovacích výrazov, ktorými sa vyjadrujú časové súvislosti je pre tento typ podania charakteristická aj najbohatšia členitosť tejto skupiny. Percento, vyjadrujúce rozvíjanie deja od časového východiska, je približne rovnaké ako v predchádzajúcich typoch podania — 18,2 %. Frekvencia výrazov vyjadrujúcich následnosť deja je málo nad hodnotou v realistických rozprávkach (8,8 %), ale hlboko pod hodnotou povestovo-poverového typu (28,28 %) — 10,8 %. Zato vysoko nad oboma typmi je percento výskytu výrazov signalizujúcich spád deja — 37,5 % a súčasnosť dejov — 8,2 %. Ba objavilo sa aj 1,1 % výrazov vyjadrujúcich opakovanie deja.

Dvojtretinová prevaha spojovacích výrazov, ktoré sa viažu na časové súvislosti zodpovedá lineárnemu rozvíjaniu príbehu za pomoci hromadenia epizód. Dôsledkom takéhoto rozvíjania príbehu je aj malý výskyt výrazov vyjadrujúcich príčinné súvislosti deja. Zvýšená frekvencia výrazov signalizujúcich spád deja na čele odsekov zodpovedá najvyššej detailizácii obrazu konania zo všetkých troch typov podania. Zároveň však zvýrazňuje aktualizovanosť (dramatickosť a spád) rozprávania. Zvýšená miera aktualizácie má svoj pôvod v rozdielnosti konfliktov a spôsobov ich riešenia: kým v realistickej rozprávke sa konflikt najčastejšie týka len osobných záujmov hrdinu a k jeho riešeniu postačuje dôvtip a šikovnosť, zatiaľ fantastické rozprávky hovoria o konfliktoch týkajúcich sa celého spoločenstva, ktoré možno riešiť len osudovým stretnutím síl dobra so silami zla. Preto v podaní príbehov fantastických rozprávok dominuje dramatickosť a spád.

S predchádzajúcim súvisí aj najnižší výskyt výrazov vyjadrujúcich rozprávacie súvislosti, len — 17,1 %. V dôsledku zdôrazňovania časových súvislostí sa znížila potreba v rozprávaní priradovať k sebe statické prvky. Spojka „a“ sa objavuje pred menom alebo slovesom na čele odsekov len 23-krát, čo pred-

stavuje 8,4 %. Podobne sa znížila aj potreba zachovávať kontinuitu rozprávania odkazovaním. Napočítali sme len 17 prípadov odkazovania pomocou zámena a príslovky (ten, tam), čo je 6,2 %. Zvyšných 2,5 % pripadá na výrazy, ktorými sa vyjadruje postoj rozprávača. Ich najnižší výskyt zo všetkých typov zodpovedá vážnemu až patetickému podaniu fantastických rozprávok.

8

Väčšou jednotkou horizontálneho členenia textu ako odsek je *kapitola*. Konštatovaním, že kapitola zahŕňa viac odsekov, sme už dosť naznačili o možnostiach ako sa uplatňuje členenie na kapitoly v ľudovej próze. Pravda, za týmto kvantitatívnym, vonkajškovým vymedzením sa skrýva vymedzenie kvalitatívne, funkčné. V umeleckej próze sa pod kapitolou vo všeobecnosti rozumie *relatívne uzavretá, a tým aj samostatná časť rozprávania*.²⁹ Členenie na kapitoly teda predpokladá bohato rozvinutý príbeh, ktorý v ľudovej próze vzniká — vďaka silnej tendencii zhusťovať dej v ústnom rozprávaní — celkom ojedinele. Skôr ako začneme uvažovať o predpokladoch členenia na kapitoly v rámci jednotlivých podaní, mali by sme sa pokúsiť aspoň skusmo načrtnúť paradigma členenia príbehu do kapitol. Sústreďme sa len na impulzy, ktoré prvočne vyplývajú z rozvíjania deja, pretože ľudová próza predstavuje elementárne epické podanie, zamerané na „čistý“ príbeh, bez úvah a digresii.

Ak by sme sa pokúsili nájsť najjednoduchšiu schému lineárneho rozvíjania deja — o také v ľudovej próze ide — vyzerala by asi takto: východisková situácia — jej narušenie — záverečná situácia. Nájsť taký jednoduchý príbeh, ktorý by stelesňoval túto prvotnú schému, je dosť ťažké. Z veľkého množstva stručných povestí jej presne zodpovedá len jedna — Tatári pod Sitnom. Pretože je krátka, uvádzame ju celú (zvislé čiary vymedzujú jednotlivé časti):

Na lúke Tatárskej kedysi Tatári obliehali Sitniansky zámok. Siedmeho roku Sitňancom došla potrava, i chceli sa už vzdať Tatárom. / Pomohli si však ľstou; pozmetali všetky zbytky múky zo sudov, upiekli koláč veľký ako koleso a hodili ho Tatárom s odkazom, že za druhých sedem rokov budú ešte stále také koláče. / Tatári, vidiac, že nevydobyjú zámok ani mocou, ani vyhladením, odišli. (390)

Zvyčajne aj ten najjednoduchší príbeh v ľudovej próze má päťdielnu skladbu, ako ju možno sledovať na povesti Sitniansky poklad, o ktorej sme dosť obsérne hovorili v súvislosti s výstavbou mikrokontextu, preto možno predpokladať, že si čitateľ pamätá jej dej: východisková situácia (žena s dieťaťom ide s rannajkami) — jej narušenie (žena pri vynášaní peňazí pozabudne na dieťa) —

²⁹ Pre relatívnu dejovú uzavretosť sa obsah kapitoly dosť často nazýva „novelou“.

nová situácia (žena túži získať dieťa späť) — jej riešenie (sedemročné čakanie) — záverečná situácia (žena získa dieťa späť). Rozvrh priebehu deja zodpovedá základným fázam dramatickej výstavby deja: expozícia — kolízia — kríza — peripetia — rozuzlenie,³⁰ ale pre nás bude tentoraz dôležitejšie sledovať spôsob napojenia. Pri pozornejšom skúmaní zistíme, že uvedená päťdielna schéma vznikla spojením dvoch prvotných typov VS — N — ZS.³¹ Ak by sme sa pokúsili vyjadriť toto spojenie schématicky, vyzeralo by asi takto:

$$VS_1 \rightarrow N_1 \rightarrow ZS_1 / VS_2 \rightarrow N_2 \rightarrow ZS_{1,2}$$

K prepojeniu došlo pri „novej situácii“, ktorá je vzhľadom na východiskovú situáciu záverečnou situáciou, vzhľadom na záverečnú situáciu zas východiskovou situáciou. Indexy 1 a 2 pri ZS naznačujú, že sa v nej sumujú výsledky oboch častí. „Nová situácia“ (ZS_1 / VS_2) je teda akýmsi medzisisúčtom, preto by ju bolo možno nazvať aj „medzisisuáciou“. K rozčleneniu takéhoto deja môže teoreticky dôjsť v okamihu „medzisisúctu“, teda keď je jeho prvá časť relatívne uzavretá. A naozaj, aj text povesti sa práve na tomto mieste delí na dve časti. V dôsledku prílišnej redukcie obrazu deja nejde o kapitoly, ale len o odseky. Pri lineárnom rozvíjaní môže sa príbeh rozrastať pribúdaním medzisisuácií, takže modelová schéma by vyzerala takto:

$$VS \rightarrow N_1 \rightarrow MS_1 \rightarrow N_2 \rightarrow MS_2 \rightarrow N_3 \rightarrow MS_3 \rightarrow N_x \rightarrow ZS_{1,2,3,x}$$

Vnútorňý obsah epicky poňatej kapitoly by potom bolo možno definovať ako *obraz narušenia predchádzajúcej situácie vedúci k vytvoreniu medzisisuácie*. Pri prvej kapitole by išlo o narušenie východiskovej situácie a pri poslednej o vytvorenie záverečnej situácie. Pod zmenou situácie rozumieme zmenu vzťahov medzi postavami alebo zmenu iných okolností determinujúcich konanie postavy. Napríklad v rozprávke *Soľ nad zlato* je východisková situácia postavená na príbuzenských vzťahoch postáv. Ich narušenie má za následok novú situáciu: vyhnanie dcéry otcom. Záverečnému obnoveniu rodinného súladu predchádza medzisisuácia, ktorá spočíva v zmene okolností podmienujúcich konanie postáv (nedostatok soli).

Zmena situácie sa v rozprávaní najčastejšie signalizuje: odchodom alebo príchodom postavy (odchodom môže byť aj smrť); zmenou vonkajších

³⁰ V skutočnosti je sujetová schéma kruhová, pretože výsledkom príbehu je obnovenie pôvodného stavu. Tento typ rozvíjania sujetu je pre ľudovú prózu charakteristický, pretože zodpovedá utvrdzujúcemu poslaniu ľudových rozprávání. Zo známejších rozprávok majú takúto stavbu sujetu *Slncový kôň*, *Soľ nad zlato*, *Drevená krava*, *Zlatovláska* a i.

³¹ VS — východisková situácia; N — narušenie; ZS — záverečná situácia.

okolnosti (nájdenie pokladu; zmiznutie slneového koňa). Pomocnými, spojovacími motívmi sú zmena miesta a času konania.³² Pomocná, tranzitná funkcia zmeny miesta a zmeny času je daná tým, že nemôžu existovať samy o sebe, ale vždy len sprevádzajú predchádzajúce zmeny.

To sú v krátkosti impulzy členenia na kapitoly, vyplývajúce z elementárnej segmentácie príbehu. Ony tvoria paradigmu, z ktorej rozprávač vyberá. Teraz sa už môžeme pokúsiť sledovať, ako sa uplatňujú v rámci jednotlivých podaní.

9

Z predchádzajúceho uvažovania vyplýva záver, že v *povešťovo-poverovom podaní*, v dôsledku prílišnej redukcie a kondenzácie deja, bude najmenej príležitostí členiť text na kapitoly. A naozaj v celom tridsaťsedemčlennom súbore sa našli len tri texty, pri ktorých možno uvažovať o členení na kapitoly.

Podľa poradia je prvá povesť č. 20. O Turkovi a krásnej Kataríne (str. 394—397). Svojím rozsahom 29 odsekov šesťkrát prevyšuje priemerný rozsah súboru. Východisková situácia je daná vzťahom postáv: gazda má krásnu dcéru, ktorá sa zapáči Turkovi. K jej narušeniu dôjde zmenou okolností: otec uviazne s vozom a za pomoc sľúbi Turkovi krásnu Katarínu za ženu. Tým vzniká medzisisituácia. Pretože sa týka dvoch rozdielnych postáv, je dvojdielna: Turek odchádza novinu oznámiť matke a chystať sa na svadbu; gazda oznamuje zvesť svojej dcére. Medzisisituácia sa narúša smrťou Kataríny v Dunaji a povesť končí obrazom smútiaceho Turka i rodičov. Potenciálnym miestom členenia, ako sme zistili, je medzisisituácia. Pretože táto medzisisituácia patrí rovnako k prvému dejovému celku ako k druhému, je možnosť priradiť ju buď k jednému, alebo k druhému. V texte sú tak dve citlivé miesta:

a) Tu zavolať Turek svojich ľudí a pomohli gazdovi z jamy.

Keď Turek domov prišiel, oznamoval matke... (395)

b) Ale ani jej nárek, ani otcov zármutok nebol už platný, už sa nemohlo slovo naspäť vziať.

Na tretí deň mal už ženích prísť. (Tamže.)

Ambivalentnosť medzisisituácie spôsobuje, že ju pociťujeme ako relatívne samostatnú časť príbehu. Príbeh sa tak v skutočnosti nemusí deliť len na dve časti, ale sa môže deliť aj na tri. Povesť teda obsahuje potenciálne 2—3 kapitoly, ktoré sa však pre stručnosť podania v texte nijako nevydelujú.

³² Týmto sa zásadne odchyľujeme od tvrdenia J. Mistríka v knihe *Kompozícia jazykového prejavu*, podľa ktorého: „Obsah a rozsah kapitoly je v rozprávani determinovaný časom, miestom alebo samotným príbehom...“, 47. Čas a miesto sú len signálmi epického členenia.

Druhou rozsiahlejšou povestou (16 odsekov) je č. 21. Vavro Brezula (str. 397—399). Jej text sa člení na dve kapitoly (odsek 1—7 a 8—16). Členenie sa celkom ojedinele naznačuje aj rímskym číslovaním. Dôvodom k rozčleneniu textu je značná samostatnosť príbehov oboch častí. Uzavretosť príbehu prvej časti je daná tým, že konaním sa obnovuje pôvodná situácia, čo je zjavné z poslednej vety prvej kapitoly: „Tak si Brezula sám jediný ženu, majetok, čelaď i všetko od záhuby uchránil“ (398). Sužet vykonáva kruhovitý pohyb a uzatvára sa sám v sebe. Záverečná situácia prvej kapitoly sa stáva východiskom druhej kapitoly: „Turci nemohli na túto nešťastnú výpravu zabudnúť a premýšľali o pomste“ (398). Ambivalentnosť medzisituácie sa prejavila ako rozdelenie medzisituácie na dve časti, z ktorých jedna tvorí záver prvej kapitoly a druhá úvod druhej kapitoly. Rozloženie dvojsmernej medzisituácie na dve jednosmerné zložky (jedna smeruje k východiskovej situácii; druhá k záverečnej situácii) je práve tým rozhodujúcim podnetom k rozčleneniu textu. Prvá kapitola sa osamostatňuje až natolko, že by celkom dobre obstála aj sama. Samostatnosť oboch kapitol sa odrazila aj v tom, že záverečná situácia prvej kapitoly nie je priamym medzisúčtom záverečnej situácie povesti. Vzťah medzi nimi nie je epický (prvá nevyhnutne nepodmieňuje druhú), ale gradačný, čo sa odrazilo v takmer presnom zopakovaní postupu:

„Tak si Brezula sám jediný ženu, majetok, čelaď i všetko od záhuby uchránil.“ (398)

„Tak zbavil Vavro Brezula krajinu veľkého ukrutníka a jeho meno bude dlho žiť v pamäti ľudu. Sláva mu, junákovi!“ (399)

Prvý záver je epicky vecný, druhý pateticky nadnesený.

Ak by sme chceli porovnať povesť Vavro Brezula s povestou O Turkovi a krásnej Kataríne, pokiaľ ide o skĺbenie deja, mohli by sme prvý typ označiť za voľnejší, druhý za tesnejší. V prípade povesti Vavro Brezula je voľnosť až taká veľká, že namiesto o kauzálnom zrefazení treba skôr hovoriť o voľnom pričlenení, s akým sa stretáme pri „navliekaní“ epizód na putovanie hlavnej postavy.

Tretou povestou je povesť č. 31. Jánošíkova kolkáreň, ktorá — ako sme to už naznačili — sa značne vyníma z rámca súboru. Od ostatných textov sa odlišuje nebyvalou detailnosťou rozprávania, ale i rámcovaním okolnosťou, za ktorej sa povesť rozprávala. Rámcová epizóda je neukončená, pretože chýba druhá časť, ktorá by mala byť záverom rozprávania. Rozprávanie starého Mlčku okrem povesti obsahuje aj úvahu o živote v poddanstve. Naviazanie deja na digresiu je rozprávačsky voľné, motivované asociatívne:

Lebo Jánošík nebol zbojník ako zbojník, ten bil krivdu a meral pravdu. Ako bol udatný, tak bol i múdry. Triaslo sa pred ním všetko zlé.

A či ste počuli o Jánošíkovej kolkárni? To vám bolo takto: ... (406).

Textová nespojitosť, ktorá by v umelej próze bola impulzom na rozčlenenie textu do samostatných kapitol (pozri napríklad Hečkov *Červené víno*), prekonáva sa tu s bezprostrednosťou, ktorá je vlastná len ústnemu rozprávaniu.

Sama poveseň, napriek detailnejšiemu rozvádzaniu epizód, má podobnú dvojdielnu schému ako predchádzajúce povesti. Výhodiskovou situáciou je svadba Cmuľovho syna s Kostrbáčovou dcérou. Narušením je smrť malého Janka pri roztopašnej zábave panstva. Medzisituácia má takú podobu, akoby sa všetko urovnalo: „Takto sa páni uspokojili a bavili sa ďalej. Čože by sa tým stalo, keby boli dakoho i náročky zabili? Žaluj, nežaluj; vrana vrane oko nevykole. Užialenému komorníkovi dačo hodili, chlapea pochovali a bolo ako predtým.“ (408) Príbeh sa tým uzatvára tak hermeticky, akoby nemalo nasledovať ďalšie pokračovanie. Príbeh predsa pokračuje a rozvíja sa akoby z nultého bodu:

„O dva týždne bola hostina u Kostrbáča. Kostrbáč nechcel sa dať zahaniť Cmuľovi.

Dva dni pred hostinou hotovili paholci na majeri pod Mraveniskom stany, stoly, lavice a všetko, čo bolo treba.

V nedeľu po obede tiahlo panstvo na vozíkoch pod Mravenisko ...“ (408) Ako si to vysvetliť?

Vysvetlenie musí byť len v texte. A naozaj: poveseň sa predsa začína úvahou o poddanskom živote a Jánošíkovej spravodlivosti. Táto digresia, ktorá na prvý pohľad nemá nič spoločného s príbehom, nie je totiž ničím iným, ako tou časťou medzisituácie, ktorá smeruje ku konečnej situácii. Len vďaka nej môže príbeh pokračovať. A celkom v jej zmysle zasahuje Jánošík do príbehu ako *deus ex machina*, neočakávane a zvonku, ako sa patrí na vykonávateľa vyššej spravodlivosti. Ide o typický tézovitý príbeh. Oddelenie druhej časti medzisituácie a jej presunutie na čelo príbehu to len podčiarkuje. Rozdelenie medzisituácie, podobne ako v povesti Vavro Brezula, malo byť vyjadrené aj rozčlenením textu na kapitoly. O to viac, že vnútorné predpoklady majú aj svoje vonkajšie dištinkcie: časový odstup jednej časti od druhej a zmenu miesta.

10

Menšia redukcia príbehov *v realistických rozprávkach* dáva predpoklady na častejší výskyt členenia na kapitoly. A naozaj v rozprávke č. 6 *Nebojsa* sa člení text hviezdičkou na tri kapitoly a v rozprávkach č. 8 *Ženský vtíp* a č. 12 *Drevená krava* na dve časti.

O rozprávke *Drevená krava* sme sa už zmienili pri charakterizovaní makrokontextových súvislostí. Rámecovanie realistickej rozprávky funkciou ťažkej úlohy, typickou pre fantastické rozprávky, vyústilo do disparátnosti textu.

Prechod sa v kompozičnej rovine zmierňuje obrátením sa na poslucháča: „Počúvajte i my!“, v rovine textu zase tým, že namiesto rozprávania v prvej osobe nasleduje rozprávanie v tretej osobe, čím sa zachováva jednotný ráz podania. Rozčlenenie textu na tomto mieste na dve kapitoly, nemá opodstatnenia, pretože z hľadiska nami naznačenej schémy je rozprávanie hlavnej postavy narušením východiskovej situácie a ako také tvorí aj so záverečnou situáciou nedeliteľný celok. Rozčlenenie súvislého rozprávania vlastného príbehu Kubom neprichádza do úvahy, pretože ide o monológ s jedinou sujeto-ovou funkciou.

Naproti tomu rozčlenenie rozprávky Ženský vtíp na dve kapitoly je oprávnené. Dej oboch častí je postavený na motíve typickom pre fantastické i realistické rozprávky, na zadávaní ťažkej úlohy. Dej sa v oboch kapitolách rozvíja symetricky s jednou medzisituáciou. V prvej kapitole ju predstavuje otcova bezradnosť po návrate zo súdu domov, v druhej rozhodnutie manžela zbaviť sa ženy. V oboch prípadoch odvráti hroziace nešťastie dôvtipná žena. Rozdiel je len v zmysle deja. Dej prvej kapitoly vyúsťuje do novej situácie (svadba), dej druhej kapitoly vykonáva kruhový pohyb k pôvodnej situácii (udobrenie manželov).

Rozprávka Nebojsa je zaujímavým krížencom realistickej a fantastической rozprávky. Začína sa typickou východiskovou situáciou fantastických rozprávok: túžbou hlavného hrdinu spoznať svet (445). No motivácia otcovho privolenia k odchodu strachom pred potrestaním syna, ktorý nevedomky zabije, sa priam prieči duchu fantastической rozprávky: „Aby Nebojsa, aspoň kým sa to pozabudne, stratil sa ľuďom z očí — pustili ho do sveta“ (447). Pokusy kňaza nahnať Nebojsovi strach a odradiť ho tak od rozhodnutia vybrať sa na skusy sú podané v tóne realistickej rozprávky. Svojou funkciou však pripomínajú predbežné skúšanie sily hrdinu fantastической rozprávky pred odchodom do sveta. Rozdiel oproti fantastической rozprávke je aj v tom, že pokusy sa opakujú len dvakrát a nie trikrát. Vyčlenenie tejto časti textu do samostatnej kapitoly má vzhľadom na realistickú psychologickú motiváciu svoje opodstatnenie.

Ďalej sa však rozprávka rozvíja podľa zákonov fantastической rozprávky, takže môžeme plynule prejsť k charakteristike *členenia fantastической rozprávky na kapitoly*.

Podľa Proppa základnou stavebnou jednotkou deja fantastической rozprávky je *funkcia*, t. j. čin postavy, dôležitý pre priebeh deja. Počet funkcií je vymedzený číslom tridsaťjeden a ich výskyt a poradie v rozprávkach sa riadi určitými distribučnými zákonmi.³³ Ucelený sled funkcií nazval *chodom*. Pod chodom rozumietaké zoskupenie funkcií, na začiatku ktorého stojí východis-

³³ V. Propp, *Morfológia rozprávky*, s. 67.

ková funkcia (škodcovstvo alebo nedostatok niečoho) a na konci konečná funkcia (svadba, odmena, získanie niečoho, odstránenie nešťastia, záchrana pred prenasledovaním ap.).³⁴ Rozprávka sa môže skladať z jedného alebo viacerých chodov. Proppovo členenie deja fantastických rozprávok na chody sa v podstate zhoduje s naším rozčleňovaním textu na kapitoly, o čom sa možno presvedčiť aj na pokračovaní rozprávky.

Nebojsa sa dostáva do zakliateho zámku, v ktorom objaví zakliatu princeznú (Proppova východisková funkcia — nedostatok; naša východisková situácia). Princeznú môže vyslobodiť len tak, ak po trikrát bez slova vydrží týranie duchmi (Proppova prechodná funkcia — ťažká úloha; naše narušenie situácie). Princezná po odkliatí daruje Nebojsovi na znak zasnúbenia ručník so svojím menom aj s menom rodičov a prehovorí ho, aby odišiel k jej rodičom, kde má byť svadba (Proppovo získanie nevesty a značkovanie hrdinu; naša medzisituácia). Na tomto mieste končí druhá kapitola. Jej záverečná scéna je typickou medzisituáciou s dvojsmerným vyznením: vyslobodenie princeznej zo zakliatia a zasnuby uzatvárajú predchádzajúci chod deja; značkovanie hrdinu predznamenáva neskoršie rozlúčenie snúbencov (ručník zohrá rozhodujúcu úlohu pri spoznaní strateného snúbenca na konci rozprávky). Rozčlenenie textu takto presne zodpovedá Proppovmu chápaniu chodu i nášmu epickému vymedzeniu kapitoly.

Tretia kapitola (druhý chod) sa začína cestou k nevestiným rodičom. Putovanie znamená trvanie predchádzajúcej situácie, zmena miesta signalizuje začiatok nového chodu. Narušenie situácie predstavujú intrigy starej strigy, ktorá chce získať Nebojsu za ženicha pre svoju dcéru. Za pomoci ihly ho urobí akoby mŕtvym. Princezná po jeho pochovaní odchádza k rodičom. Vzniká tak nová nedostatok a nasleduje nový chod, nové odstraňovanie nedostatku, zakončené svadbou Nebojsu so svojou snúbenicou.

11

Pretože v podstate už poznáme princíp, podľa ktorého sa člení dej fantastických rozprávok, sústredíme sa pri ich súbore len na posúdenie jednotlivých prípadov členenia na kapitoly.

Jednochodové rozprávky, akými sú *Soľ nad zlato*, *O dvanástich mesiačikoch* a *Tri holúbky*, by sa nemali rozčleňovať na kapitoly. Skutočnosť je však iná. Napríklad najkratšia rozprávka celého súboru *Soľ nad zlato* je zapísaná troma kapitolami. Prvá kapitola sa končí Maruškiným vstupom do služby; druhá sa začína na zámku a končí Maruškiným odchodom od starkej; tretia sa začína príchodom nepoznanej Marušky na zámok. Na oboch rozmedziach

³⁴ V. Propp, c. d., s. 91.

sa nachádzajú výrazné zmeny prostredia, ale ony podľa všetkého nehrajú rozhodujúcu úlohu, pretože podobné zmeny prostredia existujú zároveň aj v prvej, aj v druhej kapitole. Podnety k rozčleneniu nevyplynuli primárne z rozčleňovania deja. Impulzom v tomto prípade bola snaha vytvoriť kontrastný paralelizmus medzi staršími sestrami, ktoré na otca stále viac zabúdali a Maruškou, ktorá túži vrátiť sa domov. Významový kontrast medzi oboma časťami druhej kapitoly je podčiarknutý aj tým, že obidve časti začínajú paralelne poukazom na súčasnosť: „Doma za ten čas bolo sestrám hrdo!“ (302) „Medzi tým našej Maruške vodilo sa veľmi dobre“ (303). K vyčleneniu druhej kapitoly z textu neviedla nevyhnutnosť naznačiť vetvenie sa deja, ale snaha upozorniť na jadro príbehu, v ktorom sa skoncentroval morálny zmysel príbehu.

Ďalšiu skupinu predstavujú dvojchodové rozprávky Zlatovláska a Berona. V Zlatovláske vznikajú dva chody tým, že prvý pokus kráľa získať Zlatovlásku končí neúspechom a až druhý je pozitívny. Ukončenosť chodov sa signalizuje v oboch prípadoch svadbou. Rozčlenenie na strane 298 je preto správne. V rozprávke Berona prvý chod rozpráva o miznutí zlatých jabĺk a o strážení jablone troma kráľovými synmi,²⁵ druhý obsahuje hľadanie Berony najmladším synom. Rozčlenenie je aj v tomto prípade správne, hoci prvý chod predstavuje vzhľadom na druhý len podrobnejšie rozvedenie východiskovú situáciu. Rozhodujúcou je prítomnosť nedostatku (miznutie zlatých jabĺk).

Osobitne sme vyčlenili rozprávku Radúz a Ludmila, hoci ide o rozprávku dvojchodovú. Jej text namiesto dvoch kapitol má až päť kapitol, takže na ňom možno názorne demonštrovať prípady neprimeraného členenia. Najprv však vymedzíme rozsah chodov. Prvý chod zahŕňa Radúzov odchod z domu, službu u ježibaby a útek s Ludmilou. Po tomto by rozprávka mohla ihneď skončiť návratom a svadbou. Motív, ktorý je medzisituáciou a naznačuje ďalšie zauzlenie deja, je strigina kliatba: „Radúza zakliala, aby v tom okamžení na Ludmilu zabudol, len čo ho dakto prvý raz bozká. A Ludmile povedala: „Ty, dievka, aby si za sedem rokov s tým oplanom nebývala!“ (263). Za tým nasleduje druhý chod, ktorý je naplnením kliatby. V rozprávke sa však okrem tohto rozčlenenia vydeľuje do samostatnej kapitoly aj východisková situácia (Radúzov odchod, 257 aj útek, 260). Vyčlenenie úteku do samostatnej kapitoly malo najskôr za cieľ zvýrazniť spád deja. Vidieť to z toho, že aj útek je rozčlenený do dvoch kapitol (261). Rozčlenenie úteku je úplne proti duchu rozprávky, pretože rozbieha trojstupňové opakovanie prenasledovania, ktoré

²⁵ Postupné strážení jablone troma synmi nekvalifikujeme ako samostatné chody, pretože fakticky ide len o výber hrdinu. Starší a stredný brat sa z ďalšieho rozprávania úplne vytrácajú.

tvorí jeden gradačný celok. Násilnosť zásahu vidieť aj z toho, že prerušuje prúd rozprávania v okamihu, keď sa hovorí o náhlej reakcii postavy na konanie inej postavy:

Starý sa schystal a letel.

Tu povie Ludmila Radúzovi... (261).

Vo všetkých ostatných prípadoch sa nová kapitola signalizuje zmenou činnosti alebo času:

Radúz s rodičmi sa rozlúčil a šiel horami, dolinami za veľa dní... (257)

Prišiel večer. (260)

Radúz a Ludmila leteli už teraz na tom tátošovi, až i doleteli k tomu mestu, kde Radúzovi rodičia bývali. (263)

Tendencia vyčleňovať jednotlivé funkcie do samostatných kapitol, ako sme sa s ňou stretli v tejto rozprávke, má svoju motiváciu v napätí medzi nepretržitosťou ústneho rozprávania a snahou redukovať zložitý obraz skutočnosti na podstatné črty. Dej v rozprávke preto neplynie rovnomerne, ale sa podáva v menších celkoch (epizódach), medzi ktorými je niekedy dosť značný časový odstup ap. V rozprávaní existuje veľmi zjavná snaha preklenúť nespojitosť voľne po sebe nasledujúcich epizód, o čom sa môžeme presvedčiť napríklad na rozhraní prvej a druhej kapitoly skúmanej rozprávky:

„Pravdu máš,“ odpovie kráľ, „i ja som na neho myslel. Tak ho teda s pánombohom len vyprav; azdaj sa len dák vo svete vypletie.“

I vypravili ho.

Radúz s rodičmi sa rozlúčil a šiel horami, dolinami za veľa dní; až napokon prišiel do jednej hustej hory... (257)

Predel očividne rozdeľuje to, čo patrí k sebe: rozhodnutie, rozlúčka a odchod. Potenciálne na tomto mieste predel isteže existuje, ale prvá veta druhej kapitoly, v ktorej sa povedľa seba vyskytuje rozlúčka, dlhá cesta i cieľ cesty, jasne dokumentuje snahu rozprávača tento predel preklenúť. Napriek tomu, že písaná podoba rozprávky je vzhľadom k ústnej odlišná, domnievame sa, že zápis by nemal rozčleňovať to, čo prvotne patrí spolu.

Rozprávka Lomidrevo alebo Valibuk je textovo najrozsiahlejšia, pritom jej kompozičné schéma je veľmi jednoduchá. Jej jadro tvoria dva základné chody: vyslobodenie princezien z moci drakov spojené s oklamaním Lomidreva pomocníkmi, v dôsledku čoho nasleduje nové hľadanie nevesty. Rozhranie medzi oboma je na strane 293, ale nie na jej konci, ako je vyznačené v texte, lež v prvej tretine. Nový chod fakticky začína vtedy, keď Lomidrevo stratí

nevestu a zostáva v pekle sám; konkrétne od odseku začínajúceho slovami: „Lomidrevo chodí, blúdi po tom pustom pekle...” (293). Vďaka neobvykle výpravnému podaniu prvého chodu vznikla medzi chodmi asymetria, ktorú malo zmierniť jeho ďalšie členenie. Vyčlenenie odchodu z domu, spojeného s obstarávaním obživy a získaním zázračných pomocníkov, do samostatného chodu a kapitoly je na mieste (279—282). Samostatnosť chodu deja je daná odchodom z domu a návratom.³⁶ Z hľadiska kompozície rozprávky však niet dôvodov k vyčleneniu hľadania diery do ríše drakov do samostatného chodu (282—286), pretože je len súčasťou boja s drakmi. K vyčleneniu došlo najskôr na základe obšírneho podania (hľadanie sa trikrát opakuje) tejto epizódy.

Zostávajúce tri rozprávky: Zakliata hora, Popelvár najväčší na svete a Zlatná krajina majú bohato členený dej.

Najmenej problémov s vyčleňovaním jednotlivých chodov a kapitol je v rozprávke Popelvár najväčší na svete, pretože každý chod je stereotypne vymedzený novým odchodom z domu a návratom. Preto odseknutie návratu Popelvára z prvej cesty a jeho zaradenie na začiatok nasledujúcej kapitoly je nesprávne. Druhá kapitola má začínať až od odseku: „Ráno na svitaní šli...” (249). Začiatok je opretý o výrazný časový predel, kým pri vyznačenom začiatku je predel vzhľadom na ústne rozprávanie nevýrazný: „Keď pred rodinné mesto došli...” (249). Takisto je to aj pri tretej kapitole, ktorá nemá začínať od odseku: „Keď domov pred mesto došli...” (254), ale až od slov: „Raz už potom...” (tamže), ktoré predstavujú jedinú výraznejšiu pauzu v rozprávaní na celej strane.³⁷

Komplikovanejšiu kompozíciu má rozprávka Zakliata hora, v ktorej sa rozpráva o osudoch dvoch bratov. Normálne osud každého brata predstavuje samostatný chod. Spoločný začiatok a zakončenie príbehu staršieho brata v príbehu mladšieho brata dokazujú, že hlavný je príbeh mladšieho brata, do ktorého je príbeh staršieho len vložený. Vymedzenie styčných bodov oboch príbehov členením na kapitoly je presné (233, 237). Za nadbytočné pokladáme vyčlenenie rozlúčky bratov pri lipe do samostatnej kapitoly (233), pretože ide len o spojovaciu funkciu.³⁸ Zvláštnosťou rozprávky je, že oba príbehy sa kryjú len čiastočne, a to v dôsledku toho, že príbeh staršieho brata je bohatší, čo nebýva zvykom. Príbeh mladšieho brata predstavuje len jeden chod, kým príbeh staršieho brata je rozvedený až do troch chodov. V texte

³⁶ V. Propp, *Morfológia rozprávky*, s. 91—94.

³⁷ Vysielanie Popelvárových bratov „po staršom“ má len za úlohu pomocou kontrastu charakterizovať najmladšieho a nesmeruje k odstráneniu nedostatku. Preto ho nekvalifikujeme ako samostatné chody.

³⁸ V. Propp, *Morfológia rozprávky*, s. 93.

sa nevyznačuje rozhranie medzi prvým a druhým chodom príbehu staršieho brata (druhým a tretím chodom rozprávky). Chod končí zabitím staršieho brata a unesením jeho nevesty kočišom. Rozhranie je oslabené tým, že nie je signalizované výraznejším predelom časovým alebo miestnym. Zmena konajúcej postavy je zmiernená prechádzajúcou príslovkou vyjadrujúcou prostý časový posun deja: „Keď sa zvery prebudili...“ (234).

Najzložitejší stavany príbeh má rozprávka Zlatná krajina, ktorý je navyše rámcovaný stretnutím rozprávača so starým žobrákom, ktorý mu rozprávku kedysi rozprával. Rámcová novela tak zachytáva proces ústneho podania, v ktorom sa rozprávky odovzdávali z pokolenia na pokolenie.

Komplikovanosť spočíva v tom, že počas odstraňovania jednej nedostače (hľadanie živej vody pre chorého otca) sa objavuje nová nedostač: odkliata kráľovná hľadá otca svojho syna a seba muža. Navyše starší bratia odnímu mladšiemu živú vodu a uvrhnú ho do nemilosti u otca, ktorý sa rozhodne dať ho zabiť. Objavenie sa novej nedostače pred odstránením starej spôsobuje vzájomné prepletanie sa chodov. Už z toho možno usudzovať, že rozprávka by mala mať najmenej štyri kapitoly, hoci v skutočnosti má len dve.

Do prvej kapitoly mala byť vyčlenená východisková situácia, pretože príbeh je ďalej rozvíjaný paralelným sledovaním hľadania živej vody tromi synmi postupne. Predel sa signalizuje aj postojom rozprávača: „Dobre i nebárs“ (266), takže sú splnené všetky predpoklady pre členenie na kapitoly. Do druhej kapitoly mal byť vyčlenený prvý chod — hľadanie najstaršieho brata. Kapitola by sa mala začínať uvedeným prehovorom rozprávača a končiť odsekmi: „I tak nedaťbože odtiaľ vyjsť, musel tam ostať až do toho súdneho dňa“ (268). Do tretej kapitoly mal byť vyčlenený druhý chod — hľadanie stredného brata. Začiatok chodu: „A tu doma čaká utrápený otec...“ (268), koniec: „Tam i ten sedel, jedol, pil, tancoval a tak to malo ísť až do toho súdneho dňa“ (268). Do štvrtej kapitoly by sa mal vyčleniť tretí chod — hľadanie najmladšieho syna. Začiatok chodu signalizuje veta: „Doma čakajú rok, dochodí druhý a stredný syn neprichodí“ (268). Kapitola by mala končiť odchodom najmladšieho zo Zlatnej krajiny slovami: „...ale on strmo vyletel a pustil sa behom preč; sám nevedel, v ktorú stranu letí“ (271). Vyčlenenie tejto časti ako samostatného chodu a kapitoly je podložené tým, že fakticky je v nej nájdenie nevesty i jej strata. Naznačuje to typický sprievodný motív — značkovanie hrdinu (zanechanie obrazu). Do piatej kapitoly by sa mala vyčleniť cesta naspäť až po stretnutie s bratmi. Začiatok: „V tom meste a v Zlatnej krajine medzitým všetko ľudstvo akoby sa zo sna prebudilo...“ (271); koniec: „Potom ešte u toho pokojného kráľa hodovali slávnosť za tri dni a tak šiel náš kráľovič zase sám krajinu i otca si hľadať“ (273). Podkladom vyčlenenia tejto časti ako samostatného chodu je okolnosť, že kráľovič v nej za pomoci zázračných predmetov získaných v Zlatnej krajine (meč, kufáč s vínom

a chlieb) odstraňuje nedostatky.²⁹ Šiesta kapitola by sa mala začínať slovami: „Chodí zase, koľko chodí; až sa raz nájde...” (273) a končiť zhodne s prvou kapitolou vyznačenou v knihe (275). Druhá kapitola v knihe, ktorá sa začína dosť zriedkavým naznačením dejových súvislostí rozprávačom („Podmeže ale už teraz do Zlatnej krajiny, čo sa tam za tento celý čas robilo“, 275), by tak mala byť až kapitolou siedmou. Naše členenie, ako sme sa mali možnosť presvedčiť, je sprevádzané aj výraznými predelmi v rozprávaní. Nový chod sa vždy signalizuje zmenou miesta, v dvoch prípadoch navyše zdôraznenou zásahom rozprávača.

Z predchádzajúceho vidieť, že pri členení na kapitoly sa objavuje viac nedôsledností a násilností ako pri vyčleňovaní odsekov. Vo zvýšenej miere sa vyskytovali pri fantastických rozprávkach, čo súviselo s nepochopením podstaty tohto typu podania. Členenie príbehu na kapitoly možno porovnávať s členením zložitého súvetia na jednotlivé vety. V tomto porovnaní možno ísť až tak ďaleko, že typ spájania častí príbehu v rozprávke Popelvár najväčší na svete možno označiť za parataktický, kým typ uplatnený v Zlatnej krajine za hypotaktický. Správne vyčlenenie chodov do kapitol má pre vnímanie príbehu podobný orientačný význam ako interpunkcia v súvetí.

Jedenásť predchádzajúcich kapitoliek presvedčivo ukázalo závislosť výstavby kontextu v ľudovej próze od rozvíjania príbehu. Trom základným typom ľudového prozaického podania (povešťovo-poverovému, realisticko-rozprávkovému a fantasticko-rozprávkovému) zodpovedajú tri typy vytvárania kontextu. Ich zjednocujúcim základom je ústny spôsob rozprávania. Kontext ľudovej prózy je výslednicou pôsobenia dvoch protichodných tendencií: tendencie zobrazovať skutočnosť v zmyslovo názornej podobe a tendencie redukovať a kondenzovať príbeh v ústnom rozprávaní. Pre členenie textu na odseky je východiskom premenlivosť zobrazovacej perspektívy, ktorej paradigmu tvorí: prechod rozprávania z postavy na postavu, prechod rozprávania z vonkajšieho konania na vnútorné; zmena činnosti alebo situácie, rozfázovanie činnosti; časové vymedzenie začiatku epizódy, časová následnosť epizód, rýchly spád činov; prenesenie príbehu na iné miesto spojené so zmenou činnosti, prenesenie spojené s pokračovaním tej istej činnosti. Východiskom členenia na kapitoly je pri povestiach, poverách a realistických rozprávkach členenie deja na relatívne uzavreté úseky motivované zmenou vzťahov medzi postavami alebo zmenou okolností, ktoré podmieňujú konanie postáv. Paradigmou tohto členenia je: príchod alebo odchod (včítane smrti)

²⁹ V rozprávkach dosť často chýba priame vyslovenie motivácie pred konaním, pozri o tom V. J. Proppovu *Morfologiu rozprávky*, s. 77–79. Podobný chod možno prirovnať k vete so zamlčaným podmetom.

postavy, prenesenie deja na iné miesto, väčší časový odstup medzi nasledujúcimi dejovými celkami. Východiskom členenia fantastických rozprávok na kapitoly je členenie deja na chody. Paradigma je tá istá.

Potvrdenie závislosti kontextového členenia ľudovej prózy od elementárnej epickej segmentácie príbehu môže byť východiskom pre stanovenie všeobecných objektívnych (vyplývajúcich z rozvíjania deja) princípov výstavby kontextu prózy vôbec.

KONTEXTGESTALTUNG IN DER VOLKSPROSA

(Zusammenfassung)

Ausgangspunkt der Kontextanalyse kann nur der schriftlich fixierte Text sein. Die Volksprosa verbreitete sich ursprünglich durch mündliche Weitergabe, so daß der Text bei jedem Vortrag praktisch neu gestaltet wurde. Trotzdem ist anzunehmen, daß auch bei der mündlichen Erzählung der Text nicht das Ergebnis eines augenblicklichen Zufalls war, sondern daß bei seiner Gestaltung objektive Gesetzmäßigkeiten wirkten. Der Volkserzähler stützte sich beim Erzählen nicht nur auf ein standardisiertes Repertoire typischer Gestalten, Handlungen und Situationen (für das Märchen hat V. Propp letzteres in seiner 1928 erschienenen wegweisenden Arbeit „Morphologie des Märchens“ dargestellt), sondern auch auf ein in ähnlicher Weise standardisiertes Repertoire der Kontextmittel. Ziel der Studie ist einerseits die Ermittlung der Gesetzmäßigkeiten bei der Kontextgestaltung der Volksprosa sowie des entsprechenden Inventars an Kontextmitteln, andererseits die Feststellung, inwieweit diese von den Aufzeichnern bei den einzelnen Niederschriften respektiert wurden.

Die Kontextgestaltung der Volksprosa wird in entscheidendem Maße durch die *mündliche Form der Überlieferung* beeinflußt. Das trifft gleichermaßen auf den Makro- wie auf den Mikrokontext zu.

Auf der Ebene des Makrokontextes wurde die Art der mündlichen Darstellung hauptsächlich durch den Textumfang beeinflußt. Der Text mußte leicht merkbar und nach einmaligem Anhören reproduzierbar sein. Die Volksprosa umfaßt deshalb nur in Einzelfällen mehr als 80 Absätze. Die mündliche Erzählform beeinflußte ferner die Darstellungsmittel. Die Handlung entwickelt sich ohne Abschweifungen streng chronologisch und zeigt gegen Ende eine Tendenz zur Beschleunigung des Handlungsabfalls. Bei der Wiederholung von Motiven und Situationen besteht eine ausgeprägte Tendenz zur Reduzierung des Bildes auf das Wesentliche, was eine Verkürzung des Textes zur Folge hat.

Auf der Ebene des Mikrokontextes äußert sich der Einfluß der mündlichen Darstellung in einer gesteigerten Verknüpfung, Folgerichtigkeit, Subjektivität und Aktualisierung. Besonders augenfällig treten diese Merkmale des Mikrokontextes in mundartlicher Prosa in Erscheinung.

Ein charakteristischer Zug der Volkserzählung ist der *ungleichmäßige Textfluß*, der eine Folge des Wechsels in der Darstellungsperspektive ist: Einige Motive werden detaillierter dargestellt, andere wiederum kürzer. Der Wechsel der Darstellungsperspektive, ihre Einengung oder Erweiterung von Motiv zu Motiv, ja von Detail zu Detail ergibt sich aus der gesteigerten Subjektivität der mündlichen Erzählung, jedoch kommen auch hier die allgemeinwirkenden Tendenzen zur Geltung. Es zeigte sich, daß die Darstellungsbreite unmittelbar von der Wichtigkeit des einen oder anderen Motivs im Sujet abhängt. Der Kontext der Volksprosa ist das Ergebnis zweier im Grunde

entgegengesetzter Tendenzen: der Tendenz zur Reduzierung des Wirklichkeitsbildes und der Tendenz, in der Darstellung mit Hilfe eindrucksvoller sinnlicher Details ein Bild zu gestalten. Die reduzierende Wirkung der mündlichen Erzählung auf den Kontext äußert sich auf der Satzebene in dem Bestreben, durch parataktische Zuordnung einen maximalen Handlungsumfang in einen einzigen Satz zu pressen, und auf der Erzählebene im Übergewicht des Erzählerberichts über den Personenbericht. In der mundartlichen Prosa haben die Äußerungen der handelnden Personen regelmäßig die Form der indirekten Rede, was davon zeugt, daß es in der ursprünglichen mündlichen Volkserzählung keine vertikale Textgliederung gab. Die Aufzeichner berücksichtigten diesen Umstand nicht und kennzeichneten die indirekte Rede als direkte Rede. Die Mehrzahl der Märchen, die in der Zeit der Romantik als Dokumente nationaler Eigenständigkeit galten, waren zur Hebung ihres literarischen Wertes sprachlich und textlich überarbeitet worden. Bei dieser Überarbeitung wurde die indirekte Rede fast ausnahmslos in direkte Rede umstilisiert, wodurch der ursprüngliche Charakter der folkloristischen Texte verloren ging. Es geschah dies in dem Bestreben, die Volksprosa der Kunstprosa anzunähern. Aus diesen Gründen haben wir der vertikalen Textgliederung in der Volksprosa keine spezielle Aufmerksamkeit gewidmet.

Im Gegensatz zur vertikalen Gliederung (Erzählerbericht — Bericht der handelnden Personen) spielt in der Volksprosa die *horizontale Textgliederung* (Absatz, Kapitel) eine wesentliche Rolle. Nach ihrer Häufigkeit an der Übergangsstelle (d. h. am Anfang des Absatzes) ergeben sich für die einzelnen die absatzweise Gliederung bewirkenden Handlungskomponenten folgende Anteile: Wechsel der Person — 40,4 %, Wechsel der Tätigkeit oder Situation — 29,1 %, Änderung der zeitlichen Umstände — 23,1 %, Veränderung der örtlichen Verhältnisse — 4,9 %. Die restlichen 3,5 % entfallen auf die kausale Entwicklung des Geschehens und die direkte Darlegung der Zusammenhänge durch den Erzähler. Im Rahmen dieser Komponenten lassen sich zwei Impulstypen unterscheiden: ständige und fakultative. Einen Absatz erfordern unbedingt: der Übergang der Erzählung von einer Person zu einer anderen, die Ablösung einer Tätigkeit oder Situation durch eine andere, ein großer zeitlicher Abstand zwischen dem Ende der vorausgehenden und dem Beginn der nachfolgenden Episode, der Wechsel des Handlungsortes in Verbindung mit einem Wechsel der Handlung oder des Situation. Fakultativ führen zur Absatzbildung: die Verschiebung der Darstellungsperspektive vom äußeren zum inneren Geschehen bei derselben Person, die Aufgliederung eines Handlungsablaufs in Phasen, eine enge zeitliche Aufeinanderfolgen der Episoden oder ein durch zeitliche Umstände ausgedrückter Handlungsabfall sowie die Fortsetzung des gleichen Geschehens an einem anderen Ort. Die ständigen Impulse werden in den Aufzeichnungen fast hundertprozentig respektiert, die fakultativen nur sporadisch. Da die mündliche Volkserzählung als die elementare epische Erzählung angesehen werden kann, läßt sich das System der obengenannten epischen Impulse als elementares Paradigma für die Gliederung eines epischen Textes in Absätze betrachten.

Vom starken kontextualen Zusammenhang der Absätze zeugt der hohe Anteil der sog. weichen Absatzanfänge (Konnektor, Verb) von 60,7 %. 66 % der Konnektorausdrücke am Absatzanfang drücken zeitliche Bezüge aus, 27 % Bezüge des Erzählers (Motivreihe, Stellung des Erzählers) und nur 7 % kausale Zusammenhänge. Der Tendenz zu einer starken kontextualen Verknüpfung entspricht die nicht seltene Anhäufung von Konnektoren in der Anfangsposition.

Nach dem Umfang des Textes, der Motivierung der Gliederung in Absätze, der Anknüpfungsintensität der Absatzanfänge und der Wahl der Konnektoranfänge lassen sich in der Volksprosa drei Grundtypen von Kontexten unterscheiden, die drei grundlegenden

Darstellungstypen der Volksprosa entsprechen: Sagenstil, realistischer Stil und Märchenstil.

Der Verwendungsgrad des jeweiligen Elements ist in der folgenden Übersicht veranschaulicht.

Element	Darstellungsart	Sagenstil	realistischer Stil	Märchenstil
DURCHSCHNITTL. TEXTUMFANG IN DEN ABSÄTZEN		5,8	34,5	69
MOTIVIERUNG DER KONTEXTGLIEDERUNG				
Wechsel d. Person		—	+	×
Verschiebung v. äußeren zum inneren Geschehen		0	×	+
Handlungs- oder Situationswechsel		—	+	×
Änderung zeitlicher Umstände		+	—	×
Änderung räumlicher Umstände		+	×	—
ANKNÜPFUNGSINTENSITÄT DER ABSATZANFÄNGE		+	×	—
KONNEKTORTYP				
zeitliche Bezüge		×	—	+
Bezüge d. Erzählers		×	+	—
kausale Bezüge		×	+	—

+ Maximalwert

— Minimalwert

× Durchschnittswert

0 fehlt

Aus der Tabelle läßt sich vor allem eine direkte Abhängigkeit der Differenziertheit des Kontexts von der Differenziertheit des Geschehens in den einzelnen Darstellungsarten herauslesen. Geringer Textumfang, maximale Anknüpfungsintensität der Absatzanfänge und eine insgesamt undifferenzierte Verwendung von Konnektoren in der Übergangsstellung im *Sagenstil* (Sage, Mythos) entsprechen der gestrafften Darstellungsweise und der Episodenhaftigkeit des Geschehens. Gleichzeitig liegt hier die niedrigste Motivation für die Absatzbildung durch Personen- oder Handlungswechsel vor. Die hohe Motivation durch einen Wechsel der zeitlichen und örtlichen Umstände entspringt dem Bemühen, dem Geschehen einen genauen zeitlichen oder örtlichen Rahmen zu geben. Für den *realistischen Darstellungstyp* (folkloristische Novelle und Legende, humoristische Erzählung) sind ein mittlerer Textumfang und eine mäßige Verknüpfungsintensität der Absätze typisch. Die häufige Verwendung von Konnektoren mit Erzähler- und Kausalbezügen entsprechen dem humorvollen Charakter der Handlung, der betonten Stellungnahme des Erzählers zum Geschehen und der Betonung der psychologischen (kausalen) Motivation der Handlung. Die hohe Motivation der Absatzbildung durch Personen- und Handlungswechsel entspricht der Geschehensdichte in dieser Prosaart. Der große Textumfang und der

geringe Anknüpfungsgrad der Absätze in den *Märchen* ergibt sich aus der besonders detaillierten Darstellungsart, die sich auf eine objektive Motivfolge stützt, welche von den von Propp festgestellten Distributionsgesetzen ausgeht. Die hohe Motivation der Absatzbildung durch Verschiebung der Darstellung vom äußeren auf das innere Geschehen entspricht der besonders detaillierten Darstellung des Geschehens.

Bei dem geringen Umfang der sagenhaften und realistischen Erzählprosa tritt eine *Gliederung in Kapitel* nur sehr vereinzelt auf. In den *Märchen* ist sie gang und gäbe und stützt sich auf Propps Gliederung des Märchengeschehens in Züge. Elementarerer epischer Impuls für die Einteilung des Geschehens in Kapitel ist das Auftreten von „Störungen“ (St) zwischen der „Ausgangssituation“ (AS) und der „Endsituation“ (ES) sowie der Einschub sog. „Zwischensituationen“ (ZS), in denen die Störung der vorausgehenden Situation nur teilweise aufgehoben wird, wodurch die Voraussetzung für die weitere Lösung des Konflikts und die Fortsetzung der Handlung geschaffen wird. Das Grundschema für die Gliederung des Geschehens in Kapitel sieht folgendermaßen aus:

$$AS_1 \rightarrow St_1 \rightarrow ZS_1 \rightarrow St_2 \rightarrow ZS_2 \rightarrow St_3 \rightarrow ZS_3 \rightarrow St_n \rightarrow ES_{1,2,3,4 \dots}$$

Ausgangsmotiv sind beim Kapitel ebenso wie beim Absatz: ein großer zeitlicher Abstand zwischen zwei Episoden, der Wechsel des Handlungsortes, eine Veränderung der Person (Ausscheiden, Hinzukommen, Tod) sowie eine ausgeprägte Änderung der Situation oder des Geschehens.

OBSAH

František Miko, Odsek, téma, štýl	5
Nora Krausová, K segmentácii epických textov	31
Ján Findra, Odsek ako prvok epickej štruktúry	66
Viliam Marčok, Výstavba kontextu v ľudovej próze	120

ОГЛАВЛЕНИЕ

Франтишек Мико, Абзац, тема, стиль	5
Нора Краусова, К сегментации эпических текстов	31
Ян Финдра, Абзац как элемент эпической структуры	66
Вилиам Марчок, Построение контекста в народной прозе	120

INHALTSVERZEICHNIS

František Miko, Absatz, Thema, Stil	5
Nora Krausová, Zur Segmentation der epischen Texte	31
Ján Findra, Absatz als Element der epischen Struktur	66
Viliam Marčok, Kontextgestaltung in der Volksprosa	120

SEGMENTY A KONTEXT

litteraria XV

Obálku navrhla Viera Miková
Redaktorka publikácie Božena Kustrová
Technická redaktorka Gabriela Velická
Korektorka Mária Kocholová

Vydanie prvé. Vydalo Vydavateľstvo Slovenskej
akadémie vied v Bratislave roku 1973 ako svoju
1651. publikáciu. Strán 168. Vytlačila Kníhtla-
čiareň Svornosť, n. p., Bratislava. AH 11,56, VH
11,99. Náklad 400 výtlačkov.

1438/I-OR-1972

71 — 040 — 73

59/29 12/13

Kčs 22,— 1

