

Hajdučeková, Ivica

**Metóda výskumu kompozície prozaického textu v interpretačných
konfrontáciách**

Slavica litteraria. 2019, vol. 22, iss. 1, pp. 111-115

ISSN 1212-1509 (print); ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/SL2019-1-11>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/141353>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Metóda výskumu kompozície prozaického textu v interpretačných konfrontáciách

Ivica Hajdučeková (Košice)

František Všeticka: *Slovesné sondy*. Jinočany: H&H, 2017. 236 s. ISBN 978-80-7319-126-9.

V slovenskej literárnej vede sa teoretické podnety z knižných titulov *Kompoziciána* (1986), *Stavba prózy* (1992), *Stavba básne* (1994) a i. dostali nielen do povedomia, ale aj do aktívnej výskumnej praxe vďaka odozve v okruhu tzv. nitrianskej školy. Známymi sú najmä pre tých, ktorí sa venujú formálnym rozborom či štruktúrnej analýze literárnych textov. Nadväzne na predchádzajúce výsledky sa ich autor – František Všeticka – v najnovšom publikačnom výstupe *Slovesné sondy* zamerá na literárnohistorický záber na slovenskú prózu, a to s dôrazom na vývin románu. Sleduje ho od jeho vzniku v počine J. I. Bajzu v 18. storočí až po generáciu osemdesiatych rokov 20. storočia reprezentovanú tvorbou (napr.) V. Šikulu. Pri výbere textov preferuje vlastné teoretické nazeranie na ich umeleckú kvalitu, nie ustálené literárnokritické názory.

K súboru sond je priradený slovník pojmov, ktorý je aj pre zorientovaného príjemcu užitočnou pomôckou. Tak je tomu aj v prehľadoch slovenskej a svetovej literatúry (v slovenskom preklade) o kompozičnej výstavbe, keďže ciele ponúkajú impulzy na rozširujúce a prehľbujúce štúdium ďalších kľúčových titulov. Napokon namiesto doslovu zaradená recenzná štúdia Z. Rédeya a E. Plesníka *Tvaroslovné prieniky do slovenskej prózy* je priliehavým koncepčným zavŕšením knižného celku, lebo do autorovho literárnovedného uvažovania vnaša nové teoreticko-kritické podnety.

F. Všeticka v sedemnástich sondách do tvorby J. I. Bajzu, J. M. Hurbana, T. Vansovej, E. Podjavorinskej, M. Kukučína, M. Urbana, D. Chrobáka, M. Topoľskej, V. Šikulu, L. Balleka, S. Rakúsa, A. Chudobu, J. Puškáša a I. Hudeca – niektoré z nich už súborne alebo v zborníkoch a časopisoch publikované – sledoval

kompozičnú výstavbu prozaických textov, ktoré sú dokladom toho, že pri kritickom prehodnocovaní umeleckých kvalít možno uplatniť nielen recepčné kritérium s ťažiskom na subjektívny dojem z prečítaného, ale aj isté poetické normy, ktoré umožňujú umeleckú kvalitu textu parametrizovať (a škálovať).

V nasledujúcich odsekoch sa pristavíme pri niektorých konkrétnych výsledkoch ponúkaných rozborov – so zameraním najmä na literatúru 19. a prvú polovicu 20. storočia – a predstavíme ich v diskurzívne ladených analyticko-interpretáčnych konfrontáciách.

V prvom slovenskom románe J. I. Bajzu *René mládenca príhody a skúsenosti* si autor všímá princíp cesty (príznačný pre osvietenkú prózu), ale aj náučnú zložku (typickú pre cestopisy), hodnotí funkciu fiktívneho rozprávača, ale aj postavu intrigána, ktorá je pre dobrodružnosť neodmysliteľná, ďalej funkciu akčného incipitu, scény anagorizy a ciele uplatnenie prosimetra. V druhej časti románu sa sústreďuje na nosný princíp sprievodcu a porovnáva ho s prvým českým románom od J. A. Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*, pričom poukazuje na funkčné odlišnosti medzi renesančným a klasicistickým spracovaním. V rámci týchto zistení sa vynára otázka, či špecifiká sprievodcu nevedú k žánrovým obmenám pikareskného románu (princíp cesty, ako sa uvádza v slovníku pojmov, je charakteristický aj pre pikareskný román, ale tiež funkcia sprievodcu, spoločníka v dobrodružnom, neraz komickom putovaní). Tým by bolo možné prehodnocovať Bajzov počin aj v širších vývinových súradniciach, a to tak v dobovej európskej literatúre (napr. vo vzťahu k Cervantesovmu románu), ako aj v slovenskej literatúre (postupy pikareskného románu využíval napr.

L. N. Jégé). Výsledky rozboru teda implikujú hlbší genologický problém: žánrové varianty pikareskného románu, ktorý má v slovenskej literatúre svoju tradíciu. Aj preto možno plne súhlasiť so záverom F. Všetického, že z vývinového hľadiska sa s J. I. Bajzom spája „neobyčajne závažný románový počín“ (s. 20).

V známej historickej próze J. M. Hurbana *Olej-kár* sa F. Všeticka zamerl na odhaľovanie zložitosti kompozičnej výstavby novely s tajomstvom, aby upozornil na jej osobitosti: tajomnosť v introdukcii, ktorú v 11. kapitole hodnotí ako deviačný moment (aj keď situačné zopakovanie nemusí byť nefunkčným vybočením, ak klimatická dyáda anticipuje uzatvorenie príbehu s objasnením; za obdobné zvýraznenie napätia môžeme považovať aj dvojnásobné uvádzanie motta), kategóriu času s dôrazom na signifikantnosť silvestrovskej noci (tu poznamenajme, že prechod zo starého do nového roka vo funkcii cyklického času implikuje aj iniciačný príbeh s mýtizujúcim potenciálom), charakteristiku postáv a ich zamlčané mená, na autorského rozprávača, dvojznačné (!) rekvizity s asymetrickým uplatnením v deji, ale aj na ďalšie, menej časté kompozičné osobitosti, napr. denudačnú scénu vo finále, ktorá odhaľuje neočakávané tajomstvo či funkčne uplatnený numerický princíp. Niektoré Hurbanove postupy autor posudzuje v širších súvislostiach, a to na pozadí jeho novely *Od Silvestra do Troch kráľov*, ale čiastočne aj v porovnaní s románom L. N. Tolstého *Knieža Strieborný*. Svoje zistenia napokon uzatvára v prospech kontinuity tvorivého kompozičného majstrovstva J. M. Hurbana.

Obdobie realizmu, v ktorom sa intenzívne formuje tzv. anteromán (termín J. Števéčka) S. H. Vajanského, zakladajúci románovú tradíciu v slovenskej literatúre (k jej počiatkom sa priradujú aj romány K. Kuzmányho, E. Kubániho a i.), je zastúpené tromi autormi: T. Vansovou, v súčasnej literárnej vede už považovanou za reprezentantku neskorého biedermeieru (M. Mikulová), M. Kukučnom, ktorého ontologické kvality textu sú nanovo prehodnocované (I. Taranenkova, M. Mikulová) a E. Podjavorinskou, menej pertraktovanou autorkou tzv. medzigeneračnej skupiny realistov.

V prvom slovenskom románe pre ženy *Sirota Podhradských*, ktorý F. Všeticka zasadil v závere kapitoly do medziliterárnych vzťahov v českej literatúre (B. Němcová, J. Neruda, J. Arbes), sú ocenené aj tradičné, aj netradičné prostriedky výstavby textu. Autor sa sústredil na premyslené rozvinutie kontrastného princípu medzi figurálnymi dvojicami postáv, tiež na kontrast v prostredí, ktorý sa harmonicky odreagúva v obrodzujúcej sile prírody (poznamenajme, že v priestorových súvzťažnostiach je žiaduce okrem domu na Majeri a Vilinského domu s Violinou izbietkou do konfigurácie priradiť aj dom Milockých), a tiež v axiologickom rozmere dobra a zla v spoločenských súvislostiach. Na margo ešte uveďme: pri uplatnení axiomy dobra a zla môžeme uvažovať aj o konfiguráciách na ženskej a mužskej osi postáv, kde krajný pól (graduálnej) škály postáv, morálne a eticky vyhranených alebo oscilujúcich, tvorí (zhýralec) Aladár Lepáry (jeho figurálnou dvojicou je intrigán Mikulčík, kým sa „neobrátí“, ale prilieha k nim aj morálne upadajúci mestský švihák Bubelák), pričom centrické postavenie zastáva (hrdá a čestná) Viola, o ktorú sa však uchádza nielen Imrich Vilinský, ale aj Daniel Milocký, t. j. tvoria ďalšiu kontrastnú figurálnu dvojicu, no neopomeňme, že do triády ju dopĺňa Július Vilinský, Violin čiteľ, sčasti vo funkcii svorníkovej postavy (obdobne ako kňaz Silvester, ktorý má v deji funkciu spony, čomu zodpovedá aj jeho meno – nomen omen, anticipujúce zásadný axiologický obrat v deji, založený na princípe presýpacích hodín). Ďalšie uplatnenie kontrastu odhalil F. Všeticka v rámcových častiach aj v názvoch kapitol a tiež v protikladných funkciách romantických rekvizít (list a úradné dokumenty), z ktorých však vyňal, a zmienku umiestnil len okrajovo do poznámky, centricky situovanú rekvizitu prsteňa, ktorá v spätosti s falošným motívom odcudzenia situačne svedčí o morálnom statuse Violy, aby sa v závere odtajnenými dokumentmi (v triáde klimaxu) potvrdil. Osobitý zreteľ venuje viacfunkčnému rozprávačovi a kontextovému momentu, ktoré považuje za netradičné. Z naznačených súvislostí sa nám však spoza dyadických kontrastov vynára

konštrukčne náročnejší triadický princíp s graduálnym (t. j. dynamickým a škálotvorným) potenciálom. To však len potvrdzuje autorovo záverečné stanovisko o osobitých schopnostiach T. Vansovej štruktúrovať tektoniku prozaického textu.

Podobne úspešne ako T. Vansová sa ukázala aj E. Podjavorinská. Rozbor prózy *Nad hrobom* potvrdil to, čo si myslela dobová kritika, keď za pseudonymom predpokladala skryté majstrovstvo M. Kukučina: išlo síce o mladú, ale mimoriadne talentovanú autorku. Svedčí o tom sujetový oblúk, využitie retrospektívy, rozvinutá temporalita, nomina propria, ale najmä metamorfny motív zvona (interpretovať ho môžeme tiež ako motív, ktorý sa podieľa na sakralizácii literárnej skutočnosti, čím zväčšuje duchovný rozmer života a anticipuje jeho konečnú hranicu) rozvinutý do motivickej rady, ale tiež psychologické prehĺbenie v postave starého muža. Preto aj záverečné konštatovanie F. Všetičku, že ide o netradičné využitie stavebného činiteľa v prospech umelecky zovretého tvaru, je nanajvýš výstižné.

Zaujímavé zistenia priniesol aj pohľad na kompozíciu Kukučinovho románu *Dom v stráni*. Všetička poukázal na tradičné, ale aj špecifické prostriedky, ktorým doteraz literárni vedci nevenovali dostatočnú pozornosť: princíp presýpacích hodín, tvoriaci podľa autora sujetovú klenbu, paralelný princíp (poznamenajme, že vybudovaný na kontraste je taktiež dramaturgickým prostriedkom podieľajúcim sa na stavbe sujetovej klenby), zarámovanie, cyklický čas (tiež sujetotvorný, a to vďaka paralele so významným časom lásky, ktorá graduje na osi: zrod, kulminácia a zánik; navyše obohatený o iniciačný potenciál religiózneho času v závere, t. j. na hranici „nového života“, zakódovaného v symbolike Veľkej noci, čím sa naznačuje – popri zákonitostiach historického vývinu v intenciách pozitivistickej teórie – aj súlad s tzv. vyšším princípom posväcovania dejín, a to aj národných). Ďalším je mystifikačný moment, ktorý nepatrí medzi tradičné stavebné prostriedky, čím autor potvrdzuje názor J. Nogeho, že Kukučin svojou tvorbou bol nielen tradicionalista, ale aj novátor.

Nie všetky uvedené zistenia F. Všetičku však možno interpretačne poňať ako konečné. Spomedzi nich sa pristavíme pri falošnom nástupe rozsiahlejšieho opisu Franičovho domu, ktorý podľa Všetičku nemá, podobne ako spor Jery a Barice, s románovým dejom nič spoločné. Oba tieto úseky totiž súvisia s problematikou sociálno-spoločenského románu, a to s rodovým aspektom, ktorý má v románe (popri individuálnom príbehu lásky a národnej problematike) kľúčové postavenie: úvodný opis domu (založený na numerickom princípe čísla tri), začínajúci od najstaršieho brata Iva, je totiž exponovaním aktuálneho statusu rodu, z ktorého Mate pochádza, a preto až postupne sa presúva pozornosť na najmladšieho z bratov, ktorým sa androcentrická os uzatvára. Lebo kým Franič má synov, teda pokračovateľov pretúrovského rodu (preto ani stavba jeho domu nie je ukončená), Mate má dcéry. Mateho smrť v závere je symbolickým uzavretím patriarchálneho spôsobu života, ale aj oslabením rodového modelu, čím sa vytvára priestor pre realizáciu nového. Do tohto androcentrického rodového zarámovania zapadá aj scéna sporu medzi ženami v rodine Mateho: konflikt Jery a nevesty Barice vyrieši až „hlava rodiny“, autorita patriarchy, ktorý ženám pripomenie hierarchické usporiadanie v rodine, jej subordinatívne fungovanie založené na vzájomnej zodpovednosti, čím zahatá cestu „novým poriadkom“, ktoré by do domu chcela vnieť Barica. Nakoniec k tomuto patriarchálnemu poriadku dospel v rámci spoločenských vrstiev aj vzťah mladých dvojíc: Nika s Doricou a Katice s Paškom. Až Mateho smrť, najmladšieho z rodu, a po nej Zandomeho čínorodosť je príslubom nového začiatku, časovo limitovaného „dva týždne po Veľkej noci“, t. j. smerodajným je vyšší, duchovný princíp. To znamená, že hybnou silou v spoločnosti sú meniace sa hospodárske podmienky, ktoré pôsobia aj na zmeny vo funkčnosti rodového modelu, a nie svojvôľa niektorého z členov rodiny (to je ústredný ideový problém, ktorý autor nastoľuje a rieši aj cez ľúbostný príbeh sedliacky a zemana), t. j. ustálený poriadok sveta (teofánný), v románe reflektovaný, sa tak ideovo završuje až transcendentným

zmyslom (kristocentrizmom). Z týchto interpretačných súvislostí však vyplýva, že uvedené časti introdukcie nie sú motivicky zavádzajúce, falošné, ako by sa z formálneho hľadiska zdalo.

Z tvorby medzivojnového obdobia si autor zvolil prozaikov M. Urbana a D. Chrobáka. Na Urbanovom románe *Živý bič* – v ďalšej štúdiu aj na krátkej próze *Rozprávka o Labudovi* – poukazuje na umeleckú metódu príznačnú pre intenzitného autora, ktorá je blízka K. Čapkovi. Z kompozičných prostriedkov využitých v kolektivistickom románe (v slovenskej literárnej vede označovanom aj ako unanimitický) vyzdvihol napr. anticipačnú postavu, dve figurálne dvojice, ktoré sú zdrojom morfológického napätia a dôkazom tvaroslovnej virtuozity. Upozorňuje na funkciu spony v symbolike rúk, spájajúcu prvú a druhú časť románu (podotknime, že založenú na významovom protiklade fatalizmu a aktivizmu; symbolika stratených rúk sa však vinie od príchodu zmrzačeného Ondreja Koreňa celou prvou časťou: stratené ruky sú aj synekdochou odvedených mužov, ktorých na gazdovstve nahrádzali ženy a starci, a preto nemohúce ruky človeka sú už len paradoxným vyhrotením rezignácie), ale aj na využitie koncoviek – prevažne paralelných, už menej kontrastných – a tiež za kategóriu času, ktorý sa v zlomovej situácii vertikálne navrstvuje o sakrálny rozmer. Ten však autor nechápe ako implikáciu simultánneho diania v „rozdvajenej“ prítomnosti (princíp dyády v protiklade sakrálne – profánne), len ako lineárne oddelený polčas v sujete. Pozornosť venuje záverečnej scéne, v nej vizuálnemu efektu (požiar Áronovej krčmy), ktorý tu symbolicky zastupuje nielen túžbu po sociálnej spravodlivosti, ale najmä radikálnu zmenu podmienenú historickým časom vojny, ktorého dôsledky sú v symbolike obrazu živej skazy implicitne prítomné (ako prísľub nového začiatku). Ako vyplýva z Všetického porovnania s Arbesovým románom, vizuálny efekt je priam zákonitý pre tektoniku sociálneho románu. Napokon v závere autor poukázal na zhody medzi M. Urbanom a K. Čapkovi, avšak následne sa odklonil od literárnych súvislostí a skĺzol do posudzovania ideologických problémov (etických dilem), čím sa dopustil toho istého mimoliterárneho presahu, o akom v úvode napísal: „*Zejména*

u literární kritiky nedopadne její odhad obvykle jednoznačně, vmísí se do něj světonázorové, ideologické a věroučné postoje, jež posudzovatelům znemožňují objektivní přístup k literárnímu dílu“ (s. 57). Preto aj porovnanie oboch autorov vyznieva v závere dosť rozpačito.

Posledná próza, pri ktorej sa v našich interpretačných konfrontáciách pristavíme, bude kapitola o novele D. Chrobáka *Drak sa vracia*. V nej totiž Všeticka upriamuje pozornosť na literárnokritickú a teoretickú erudíciu autora, ktorý vo vývine slovenského románu a novely s tajomstvom nadviazal na tradíciu Hurbanovho *Olejkára* či Vansovej *Siroty Podhradských*. Na margo pripojme zmienku, že o snahe vytvoriť prózu s tajomstvom sa D. Chrobák zdôveril v liste Š. Krčmérymu (datovanom v Prahe 24. 11. 1926) a zodpovedá tomu aj stavba próz *Duo Charlie* a *Návrat Ondreja Baláža* (obe z roku 1936). Rovnako aj *Drak sa vracia* (1943), pretože v nej, ako je to z literárnej histórie známe, do ideového plánu zakódoval odpoveď na vlastný príbeh – spor s J. Felixom, ktorý ho obvinil z plagiátorstva.

F. Všeticka upozorňuje na niekoľko špecifických stavebných prostriedkov, ktoré nás oprávňujú (opätovne) uznať konštrukčnú výnimočnosť tvorby D. Chrobáka, jeho „*tvůrčí metodu s osobitými a do detailu promyšlenými uměleckými postupy*“ (s. 80). Vyzdvihuje najmä mysterióznu postavu Draka (vymedziť ju možno aj ako mýtizovanú), ktorá svedčí nielen o dodržaní žánrovej normy novely s tajomstvom, ale aj o ťažiskovom postavení tohto netradičného figurálneho typu. Všíma si temporálny moment (magickú silu svätajánskej noci), príznačný pre lyrizovanú prózu, motív kríža, ktorý je podľa neho falošný, rovnako ako motívy farieb charakterizujúce kontrastný výzor figurálnej dvojice, no osobitný zreteľ kladie na figurálne zarámovanie novely a funkčné postavenie epilógu. Všeticka napokon konštatuje, že D. Chrobák práve týmto spôsobom komponovania prekročil limity svojej doby a stal sa jedinečným autorom štyridsiatych rokov 20. storočia v slovenskej literatúre.

Na základe analyticko-interpretálnych skúseností môžeme s názorom F. Všeticku o modernej proveniencii D. Chrobáka plne súhlasiť. No

zároveň môžeme interpretačne rozvinúť niektoré sémantické súvislosti: čierna a biela farba vo výzore Draka a Šimona má za úlohu podčiarknúť kontrast temnoty, hriechu (konotujúci nebezpečenstvo a ohrozenie života) oproti svetlu a čistote; no náznak ambivalentnosti u Šimona ho vzápätí explicitne relativizuje (lebo kontrast je len domnelý, keďže v tejto sujetovej línii ide o mystifikáciu Draka), a tým anticipuje premenu (dochádza k nej už v spoločnom súboji, keď pomyselným „drakom“ sa stáva Šimon, čo sa prejaví v závere, keď podpáli Martinovi chalupu). Podobne aj motív (viacvýznamového) kríža v 8. kapitole viac ako utrpenie implikuje znamenie na krížnych cestách, t. j. sakralizáciu časopriestoru, kde si obaja (sokovia v láske) volia svoj „smer“ – údel, poznačený buď čestnosťou a statočnosťou, alebo ich opakom, keďže ich úlohou nie je len priviesť čriedu, ale aj pokonať sa (vo vzťahu k Eve). V závere sa mystifikácia postavy Martina Lepiša ukáže ako neodôvodnená, teda falošná, avšak znamením „draka“ je už poznačený iný – Šimon, ktorý sa voči Martinovi prehrešil (princíp presýpacích hodín). A tu sa potvrdzuje funkčnosť epilógu: aj napriek zlyhaniu, ktoré si Šimon uvedomil (moment anagnorizy), Evinu lásku získal, a tak príbeh Draka a Šimona v prizme Evinho života je mýtom lásky a pre vnuka („len“) rozprávku.

Zároveň sa tu však ukazuje, že na základe selektívneho prieniku do textu (formálny prístup prevažne taxatívne zhrnutý) – s dôrazom na vy-

brané aspekty kompozičnej výstavby – možno poukázať v tvorivej metóde autora na niektoré konkrétne prvky ozvláštnenia, no nemožno obsiahnuť, a teda ani uzatvárať (ako napr. antiexpresionistické postupy M. Urbana v krátkej próze) tvarotvorný proces v celej jeho šírke (vo viacúrovňovej súhre formových aj obsahových zložiek kompozície), ako by sa to v komplexe náročnejšie komponovaného (a štruktúrovaného) prozaického celku žiadalo. Preto aj výsledky „sondovania“ odhaľujú tvorivý potenciál autora len do istej miery.

Na záver si dovoľíme uviesť názor, ktorý vyslovujeme na základe konkrétnych skúseností z analyticko-interpretáčného výskumu prozaických textov, v ktorom sme sa opierali o teóriu kompozície F. Všetičku: prínosom dlhoročne overovanej koncepcie je metodicky premyslený výskumný nástroj, ktorým sa odkrýva široká škála stavebných postupov a princípov konštitujúca estetické a umelecké kvality textu. Koncepcia Všetičku má preto nesporne významný vedecký potenciál – umožňuje rozlišovať kvalitu tektoniky umeleckého textu vo viacúrovňovom tvarotvornom procese.¹

1 Rozbory F. Všetičku potvrdzujú, že parametrizácia kvality umeleckého textu by sa mohla sledovať na troch úrovniach: na úrovni narácie (problém rozprávača, dejových línii a kategórie času); na úrovni tektoniky textu (konštrukčné majstrovstvo autora, t. j. kompozičné postupy a princípy); na úrovni tvaru (semiotický proces tvarovania tzv. fikčného sveta a metaempirickej skutočnosti).

doc. PaedDr. Ivica Hajdučeková, PhD.

Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Filozofická fakulta, Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
Moyzesova 9, 040 11 Košice, Slovensko
ivica.hajducekova@upjs.sk