

Román: spomienka oživená citom

(František Hečko: Červené víno)

VLADIMÍR BARBORÍK, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Viaceré z dobových literárnokritických i neskorších interpretačných reflexií románu *Červené víno* charakterizovali prózu ako pomedzné dielo – „typické pre prechodné obdobie“.¹ Vonkajšie okolnosti takéto konštatovania potvrdzujú. V kontexte literárnej tvorby Františka Hečka (1905 – 1960) je rozsiahly trojdielny román prvou prozaickou prácou vyše štyridsaťročného autora, ktorý dovtedy – od r. 1931 do r. 1946 – vydal iba tri skromné básnické zbierky; týmto dielom sa regionálny básnik stal prozaikom celonárodného významu, a to v čase, keď väčšina jeho spisovateľských vrstovníkov (napr. Milo Urban) bola v slovenskej kultúre už dávnejšie etablovaná najlepšimi prácami svojej tvorivej biografie. Téza o *Červenom víne* ako diele „prechodného obdobia“ má svoje pravdepodobné východisko ešte v jednej – rovnako externej – skutočnosti: román prvýkrát vyšiel v r. 1948, pričom tento politický medzník sa onedlho stal aj inštrumentálnym periodizačným predelom pofebruárového literárneho dejepisectva. Vtedajšia charakteristika doby, v ktorej kniha vyšla, ako doby „zlomovej“ sa preniesla aj na dielo samotné: teleologicky modelovaná literárna história v ňom „čítala“ a zvýznamňovala práve tie prvky, ktoré boli v súlade s jednostrannou a lineárnou vývinovou orientáciou – so smerovaním románu k „socialistickej literatúre“. Nemalou mierou k tomu prispela aj Hečkova tvorivá pozícia v období po prvom vydaní *Červeného vína*. Skutočnú spisovateľskú slávu a čitateľskú popularitu mu priniesol až nasledujúci román *Drevená dedina* (1951), prijatý ako vzorové dielo socialistického realizmu. Ešte v r. 1949 vydal aj prepracovanú verziu románového debutu: zásahy vychádzali v ústrety dobovej objednávke – oficiálnym, pre spisovateľov záväzným predstavám o podobe a funkcii literatúry. Neveľká časová dištancia medzi vydaním *Červeného vína* a *Drevenej dediny* ponúka k hľadaniu väzby medzi dielami; v optike lineárneho vývinu tvorili prirodzené kontinuum, v ktorom by sa nasledujúca kniha automaticky mala dostať na „vyššiu úroveň“ než jej predchodkyňa. Tento pohľad podporila aj Hečkova autobiograficko-publicistická kniha *Od veršov k románom*, odobrujúca dobové čítanie autorovho prozaického diela.

Spomenutá tvorivá autobiografia však nie je iba pozoruhodným, dobovo príznakovým a miestami až bizarným dokumentom svojich čias. Okrem Hečkových autointerpretácií prináša aj nemálo faktických údajov, často takých, ktoré autorovmu výkladu vlastného diela protirečia alebo ho značne relativizujú. K najzaujímavejším patria poznámky k autorskej a biografickej genéze *Červeného vína*. Východiskom k práci na románe bola

¹ „Pokiaľ ide o slovenskú literatúru, má v nej Červené víno osobitné postavenie: niččo završuje a niččo otvára. Je to typické dielo prechodného obdobia, zachovávajúce všetky dobré stránky staršieho realizmu, bojujúce jeho zbraňami a súčasne zisťujúce, že len tieto zbrane nestačia“ (MINÁČ, Vladimír: *Texty a kontexty*. Bratislava, 1982, s. 17). „Súhrn všetkých tých stavebných zložiek románu vytvára celok, ktorý je vzornou ukážkou umeleckej metódy k socialistickému realizmu“ (Tichý, Fr.: *Nový románopisec*. In: *Tvorba*, roč. 8, 1949, č. 3, s. 48. Recenzia *Červeného vína*, zvr. V. B.).

osobná spomienka na konkrétneho blízkeho človeka: „Kedysi, myslím v lete roku 1943, požiadal ma básnik Ján Kostra, aby som mu napísal do rozhlasu krátku rozprávku – o matke. (...) Keď bola hotová, nepáčila sa mi – matku som v nej opísal málo realisticky. A toho, čo som chcel o nej povedať, mal som plné srdce, až ma pobolievalo od plnosti. Preto som rozprávku rozširoval... A tak mi pod perom rástli kapitoly a po päťročnej námahe bolo ich až šesťdesiat. Skoro som ani sám dobre nepostihol, že som vlastne napísal trojdielny román...“² Medzi drobným memoárovým žánrom venovaným jednej, hoci aj najbližšej osobe, a rozsiahlym, bohato zaľudneným románom stojí päť rokov spisovateľovej sústredenej práce: aj keď prvotný podnet v pomere k výslednému tvaru vyzerá zanedbateľne, pri rekonštrukcii dobovej situácie a pokuse o literárnohistorické zaradenie diela môže byť produktívne zhodnotiť aj prostý životopisný údaj – skutočnosť, že na začiatku bola konkrétna, silnou emocionálnou angažovanosťou dotovaná spomienka.

Biografický fakt, zasadený v autorovom rodinnom prostredí, sa stal počiatočným impulzom k tvorbe románu; rodina ako znaková skutočnosť diela je jednou z určujúcich zložiek jeho motivicko-tematickej i kompozičnej výstavby. V *Červenom víne* sa konkretizujú – raz v zjednocujúcej kooperácii, inokedy konkurenčne – viaceré románové typy. Prvé dve časti knihy sú predovšetkým rodinným, resp. rodovo-generačným románom.

Napätie medzi záujmami konkrétnej rodiny a tradíciou rodu, ktorá prikazuje deťom poslušnosť voči rodičom, teda narušenie ustáleného generačného poriadku, je primárnym epickým podnetom prvej časti románu, nazvanej *Živly*. Urban Habdža, najstarší syn zámožných sedliakov zo Zelenej Misy, sa proti otcovej vôli oženil s chudobnou sirotou Kristínou, aby spolu s malým synom opustili rodičovský dom a usadili sa v neďalekej vinohradníckej osade Vlčindol. Generačný konflikt zbaví mladú rodinu akejkoľvek pomoci i hmotnej podpory zo strany rodičov: začínajú takpovediac z ničoho, zadĺžení a odkázaní iba na neuveriteľnú Urbanovu pracovitosť, zručnosť a vynachádzavosť, ktorú preukazuje vo vinohradníckych robotách. Habdžovci postupne získavajú veľký rešpekt medzi obyvateľmi Vlčindola, ved' prezieravosť, s akou Urban ozdravil svoj vinohrad, zachráni aj budúce úrody pred nákazou fyloxéry i perenospóry a zachová v obci vinárstvo ako dominantný hospodársky, kultúrny i životný štýl. V protiklade k uznaniu väčšiny Vlčindola je postoj, ktorý k Urbanovi zaujmú miestni boháči Silvester Bolebruch a Šimon Pančucha: prvý z nich Habdžu smrteľne nenávidí ako bývalého – a úspešnejšieho – soka v láske k žene, ktorú stále miluje, Pančucha ako stelesnenie najväčšieho zla a nízkości mu v intrigách proti Urbanovi vďačne pomáha, pričom jeho motivácia je predovšetkým ekonomická. Nepriatelia sa stretnú v niekoľkých dramatických výstupoch: Bolebruch poštie na Habdžu svoje krvilačné dogy (kapitola *Psie tel'ce*), Pančucha mu surovo zbije synčeka Marka a na Urbana podá žalobu pre urážku na cti, po prehratom súde Habdža s kamarátom Oliverom Ejhledjefkom zmlátia Bolebrucha s Pančuchom v krčme U krvavého hnáta... Habdžovci musia čeliť aj vonkajším nepriaznivým hospodárskym okolnostiam, predovšetkým zadĺženosti a s ňou spojenému permanentnému ohrozeniu majetku, ktorý v prípade nesolventnosti môže prepadnúť banke. Tomuto riziku sa Urban spolu s vlčindolským patriarchom Tomášom Slivníckym pokúsi čeliť založením

² HEČKO, František: *Od veršov k románom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1953, s. 34 – 35.

svojipomocného roľníckeho družstva. Doba, v ktorej sa uzatvára prvá časť Hečkovej trilógie, má okrem vecno-časovej aj symbolickú platnosť: až vypuknutie 1. svetovej vojny vnáša do románu významový rozmer tzv. veľkých dejín a dejinnosť ako takú; až táto udalosť zasiahne starý, pôvodný Vlčindol a vystaví ho bezohľadnému náporu prudko sa meniacich čias.

V centre rozprávačovho záujmu v prvej časti knihy boli osudy celej rodiny Habdžovcov, pričom dominantná pozícia – z hľadiska rozhodovania, zodpovednosti, ale aj aktivity v pláne deja – patrila Urbanovi. Druhý diel románu, Hrdinka a hrdinča, v porovnaní s predchádzajúcim prináša zmeny v konfigurácii hlavných postáv. Urban Habdža narukuje a celá ťarcha zodpovednosti za vedenie hospodárstva sa presúva na plecia Kristíny a najstaršieho – desaťročného – syna Marka. Dramatizmus jednotlivých výjavov sa oproti prvej časti ešte prehĺbi a doplní o tragický akcent: obrábanie vinohradu, ktoré bolo pre Urbana prirodzenou životnou náplňou a príležitosťou na uplatnenie kreativity, keď dokázal dať tvrdej práci až obradový či sakrálny rozmer, sa stáva pre chlapca, ktorý musí zastať dospelého, neľudskou drinou; Kristína v najvyššej hmotnej núdzi prosí o pomoc bohatého svokra Michala Habdžu – ten ju vyženie; obetáva Urbanova babička, ktorá aj predtým vnukovi a rodine nezištne pomáhala, sa vyberie s jedlom do Vlčindola – až ráno ju nájdú zamrznutú v záveji pred prahom Habdžovie domu; v tú istú noc, keď sa Kristíne narodí dieťa, jej dvaja malí chlapci zomierajú na záškrt – Habdžovcom pomôže v strašnom položení žena Silvestra Bolebrucha Eva: hoci vie, že jej manžel miluje Kristínu, proti jeho vôli ide zimnou nocou po lekára – dostane zápal pľúc a pred príchodom jari umiera. Životná dráha mnohých postáv sa fatálne završuje: smrťou (Tomáš Slivnický, Michal Habdža), alebo postupným úpadkom telesnej i mentálnej vitality (Kristína, Urban), ktorý urýchlili ťažké vojnové časy. Uzavierajú sa aj vzťahy niektorých protagonistov. Umierajúci Michal Habdža nikdy predtým nevedel odpustiť svojej neveste a nedovolil, aby bola pri jeho smrteľnej posteli. Vo chvíli odchodu z tohto sveta sa jej však tri razy zjaví v podobe svetla a hlasu, ktorý sa Kristíne nežne prihovára. Mysteriózny výjav na pomedzí sna a skutočností, jedna z najsilnejších scén románu, uzatvára druhú časť *Červeného vína*.

V kontraste k spomenutým postavám sa príbeh Mareka Habdžu odohráva v významní vzmachu: podarí sa mu zdanlivo nemožné, keď počas otcovej neprítomnosti dokáže obrobiť vinohrad a udržať hospodárstvo – získa uznanie starého otca, ktorý ho v záveti ustanoví hlavným dedičom zelenomiského majetku – v škole sa prejaví ako najtalentovanejší žiak a úspešný ochotnícky herec.

Marek ako hrdina vzostupu sa stane protagonistom tretej časti knihy Marek a Lucia. Jednotný, do Vlčindola centrovaný epický priestor predchádzajúcich dielov *Červeného vína* sa v nej štiepi do dvoch paralelných plánov. Príbeh Vlčindola je dopovedaním descendentných osudov dovtedy dominantných postáv. Predčasne zničená a chorobami sužovaná Kristína niekoľko rokov po vojne zomiera. Urban Habdža sa neúspešne pokúša nadviazať na predvojnovú družstevnú prácu, do spolkov vloží vlastné peniaze, po ich krachu vyjde na mizinu a upije sa na smrť ešte pred dražbou svojho majetku. Premennivý plán prostredia je naviazaný na osudy Marka Habdžu: najlepšie vlčindolský žiačik odchádza študovať do Západného mesta na vinohradnícku školu, neskôr na hospodársku do

Východného mesta – na oboch sa prejaví ako výnimočne nadaný, až zázračný študent – po školách ho čakajú peripetie vojenskej služby – do zamestnania nastupuje ako adjunkt na majer Tulipán. Na každej zo spomenutých štácií ho na diaľku sprevádza láska Lucky Bolebruchovej, najmilšej dcéry dlhoročného nepriateľa Habdžovcov Silvestra Bolebrucha. Vzťah sa po viacerých peripetiách šťastne zavŕši: Lucka utečie pred oltára ženíchovi, ktorého jej vybral otec, a rozhodne sa žiť s Markom. Definitívne prelomenie nenávisti medzi oboma rodmi potvrdzuje aj svadba mladého Bolebrucha s Markovou sestrou Magdalénkou.

Záver románu existuje v dvoch verziách. Podľa prvého vydania z r. 1948 sa Marek a Lucia vracajú z Vlčindola do Zelenej Misy, kde sa usadia na bohatom gazdovstve starého Michala Habdžu. Silvester Bolebruch, po ťažkom úraze bezruký, sa zmieri s Markom a požehná mladému páru. V zelenomiskom kostole onedlho pokrstia menom Silvester najmladšieho Habdžu, prvého z piatej generácie rodu – práve toľko sa ich predstavilo v *Červenom víne*.

V druhom prepracovanom vydaní a v ďalších vydaniach (až po súčasnosť) má vyústenie príbehu Marka a Lucie inú podobu: Markovho dedičstva po starom otcovi sa zmocnili hrabiví príbuzní Róchus Svätý a Mikuláš Habdža – Silvester Bolebruch síce požehnal synovi a Magdalénke Habdžovej, ale s Markom sa nezmieril – Marek s Luciou odchádzajú do sveta.

Tri časti *Červeného vína* sa ďalej členia na kapitoly. Ide o relatívne autonómne útvary, väčšinou založené na personálnom princípe: upriamujú pozornosť na jednu postavu, pričom monografický charakter často zdôrazňuje už menná podoba názvu (v prvej časti Šimon Pančucha, Michal Habdža, Leopold Vosajnor, Magdaléna, ja teba krstím...). Rozprávanie, venované aj epickej prehistórii protagonistu, jeho sociálnemu i vnútornému položeniu, postupne prechádza do aktuálneho diania. Napríklad v kapitole Psie tel'ce dramatickú udalosť, „kolíziu“ (Urbanov zápas so psami, ktoré naňho nahuckal Silvester Bolebruch), predchádza rozsiahly rozprávačský exkurz do minulosti. Takáto „expozícia“ nie je iba históriou Silvestrovho vzťahu ku Kristíne Habdžovej (vzťahu ako podstatného motivačného prvku v konaní postavy), ale aj komplexným spoločenským a psychologickým predstavením Bolebrucha. Vstup do epickej „prítomnosti“ je diskretný, ale zrejmy, čitateľ sa orientuje predovšetkým podľa použitých časových určení, vyjadrených príslovkovými určeniami a gramatickými časmi – aktuálna udalosť, najčastejšie konflikt, je podávaná ako bezprostredné dianie v prítomnom, minulosť postavy a okolnosti, ktoré zrážke predchádzali, v minulom čase.

Tradičné rozdelenie aktérov príbehu na protagonistov a epizódne či vedľajšie postavy je v *Červenom víne* oslabené. Monografický princíp rozprávania sa pritom neuplatňuje iba v prípade hrdinov, úzko spätých s Habdžovcami (pokrvne, väzbami priateľstva alebo nepriateľstva), ale aj pri postavách bez vzťahu k tejto rodine (učiteľ Leopold Vosajnor). Aké je potom usporiadanie plánu postáv, ako sa utvára ich vzájomná hierarchia, bez ktorej by sa dielo rozpadlo na sériu biografických čít? Jednotiacim prvkom je žánrová štruktúra generačného románu: epická dominancia Habdžovcov nie je zabezpečená iba pozitívnymi charakterovými vlastnosťami a širším priestorom, ktorý im rozprávač v porovnaní s ostatnými postavami venuje. Iba Habdžovci sú predstavení ako nosite-

lia nepretržitej rodovej kontinuity, ktorá sa odvíja cez päť (v prvom vydaní) či štyri generácie (v druhom a ďalších vydaniach) od prababičky Alojzie Kristovej cez starého Michala Habdžu až k Urbanovi a jeho synovi Markovi (a prípadne k jeho dieťaťu). Hoci protagonisti sa v jednotlivých častiach striedajú (Urban; Kristína a Marek; Marek), vždy ide o príslušníka toho istého rodu, nositeľa a garanta generačnej postupnosti. Hečkov rozprávač nahliada rod predovšetkým z axiologického aspektu: aj láska, spolu s prácou najdôležitejšia hodnota vlčindolského života, je mu predovšetkým prostriedkom nadväzovania generačnej kontinuity a napĺňaním vyššej, jednotlivca presahujúcej zákonitosti: „*Vlčindolská láska je vznešená: z jej úsmevov, z jej objatia a z jej odovzdani rodia sa vlčindolské deti. A nemá zmysel protivíť sa zákonu, pomocou ktorého sa obnovuje ľudský život. (...) Štefan Červík-Nehreš... Šimon Pančucha... umrú navždy, stratia sa zo sveta ako nepotrebné tieň, lebo nemajú deti...*“ (začiatok kapitoly Prípad Filomény Ejhledjefkovej, 2. diel, s. 107, s. 284, podč. V. B.).

Generačný aspekt Červeného vína nie je jediným zjednocujúcim štruktúrnym prvkom knihy. Román je fabulačne integrovaný prostredníctvom niekoľkých základných epických konfliktov (Michal Habdža vs. Urban Habdža, Urban vs. Silvester Bolebruch). Ich sujetová artikulácia sa rozdeľuje do série jednotlivých, od seba oddelených udalostí, ktoré sú uzatvorené v relatívne autonómnych kapitolách. V tomto priestore sa rodí, stupňuje, vrcholí a vybieja dramatické napätie; prítomný slovesný čas udalostí aktualizuje, dáva jej živú bezprostrednosť, ale zároveň ju vytrháva z kontinua minulého a predminulého, potláča jej súvislosť s predchádzajúcim dňom.

Sústredenie na epizódu môže potlačiť vedomie celku; ide o situáciu, v ktorej sa závažným problémom stáva koordinácia mikro- a makrokompozičných prostriedkov, adaptácia jednotlivých, presvedčivo podaných a živo pôsobiach výjavov, do románového kontinua – nadväzovanie. Niektoré kapitoly sú úzko späté fabulačne, ale odľahlé kompozičným radením: zobrazenie ústredného románového konfliktu otca a syna Habdžovcov má z dvadsiatich štyroch kapitol prvého dielu (1. vyd.) miesto iba v troch (2. Truhlíci prihoreli, 10. Magdaléna, ja teba krstím, 16. Michal Habdža). Hlavná rodová línia je zároveň prevrstvená autonómnymi príbehmi, v ktorých sa vedľajšia postava dočasne vyzdvihne do úlohy protagonistu, aby po odohraní svojho „partu“ opäť splynula s dedinským spoločenstvom (napr. Filoména Ejhledjefková v druhej časti), prípadne epický priestor definitívne opustila (Leopold Vosajnor).

Iným zjednocujúcim postupom by mohlo byť nadväzovanie prostredníctvom zreteľnej temporálnej postupnosti (predtým – potom) v žánri kroniky, rodinnej či obecnej, ktorá zaznamenáva lineárnu následnosť udalostí. Akú podobu majú v tejto súvislosti časové určenia *Červeného vína*? Takmer každá kapitola je situovaná do určitého obdobia dňa, týždňa alebo roka, mnohé z nich týmto údajom začínajú: „*Ráno, len čo Michal Habdža...*“ (2. kap.); „*Na sviatok Kozmu a Damiána, v nedeľu, keď hrozno utešene sladne...*“ (6. kap.); „*Piateho októbra zvalila sa na Vlčindol. (...) Hmla.*“ (7. kap.); „*V stredu večer, keď si mladý Habža...*“ (8. kap.); „*V sobotu, pred dvadsiatou prvou nedeľou po Svätom duchu...*“ (10. kap.). Dianie je situované do mesiacov, týždňov a dní alebo ich častí, niekedy s presnosťou na hodinu („*Vo štvrtok do desiatej obrali Habdžovci všetko biele hrozno*“, kap. 9.), no takmer nikdy nie je vymedzené rokmi. Platí to aj pre udalosti späté s historic-

kým dianím (sarajevský atentát – vyhlásenie vojny – rukovanie – poprevratová rabovačka). Románu, predovšetkým v prvej a čiastočne v druhej časti, dominuje cyklická, kalendárová temporalita, založená na opakovaní ročných období, prác a sviatkov, temporalita spätá s ideovým kontextom kresťanskej vierouky. Časové situovanie je vyjadrené výrazovými prostriedkami cirkevného kalendára, s ktorým je pevne zviazaný rytmus poľných a vinohradníckych prác. Vymedzenie rokmi, ktorému sa rozprávač dôsledne vyhýba, signalizuje narušenie cyklu: na rozdiel od dní, týždňov, mesiacov či ročných období je rok vo svojej neopakovateľnosti príznačný pre iné poňatie času; prelamuje cyklickosť, nastoľuje lineárnosť, a teda aj jedinečnosť – implikuje dejinnosť. Vstup historického času do románu má hodnotovú príznakosť, keď prináša katastrofu v podobe vojny.

Časová usporiadanosť prvých dvoch dielov je charakteristická pre štruktúru, ktorú v dejinách románového žánru typologicky identifikoval ruský literárny vedec M. M. Bachtin ako idylický chronotop: „Idylický život a jeho udalosti sú zrastené s konkrétnym priestorovým zákutím, kde žili otcovia a dedovia, kde budú žiť deti a vnuci. Tento neveľký svet, obmedzené a samostatné miesto nijako podstatne nesúvisí s inými miestami, s ostatným svetom. Život generácií, lokalizovaný do tohto malosveta, môže neobmedzene pokračovať. (...) *Jednotou miesta*, na ktorom sa odohráva život generáciu po generácii, *sa oslabujú a stierajú všetky časové hranice medzi jednotlivými životmi i medzi rôznymi obdobiami toho istého života*. (...) Stieranie časových hraníc pod vplyvom jednoty miesta podstatným spôsobom prispieva k navodeniu *cyklického rytmu času, ktorý je pre idylu príznačný*“³ (zvýraz. V. B.). Cyklická temporalita je v *Červenom víne* úzko spätá s priestorovým usporiadaním, ako sa ono manifestuje v pláne prostredia: Vlčindol je výrazným integrujúcim prvkom románovej skladby. Má svoju autonómiu ako geografický, hospodársky i sociálny priestor.

Hečko sa v už citovanej knihe *Od veršov k románom* otvorene hlási k biografickým východiskám *Červeného vína*, píše, že látkovou predlohou románového sveta mu bola krajina detstva – Vlčia Dolina neďaleko jeho rodiska Suhej nad Parnou, kam sa rodičia odsťahovali zo statku Hečkovho starého otca, bohatého sedliaka. Autor tiež spomína, že pri práci na románe mal vypracovaný podrobný priestorový plán budúceho Vlčindola: „Na jednej tej plachte som mal zakreslenú celú vinohradnícku osadu, ktorú som opisoval – 33 domov, domcov a domčúrikov; vinohrady, záhrady a role i čo do počtu, i čo do výmery, i čo do majiteľov; cesty, chodníky, jarky, medze, mostíky, božie muky, stromoradia, živé ploty; ľudí podľa veku, pohlavia, mena a prímenia, majetnosti, charakteru, a to živých, i mŕtvych, i ešte nenarodených; zvieratá od koní a kráv v maštaliach cez mačky a psov po domoch a po dvoroch až po vtákov na hniezdach a motýle v povetrí; sorty viničné i ovocné spolu s rozličnými veľkosťami, sladkosťami i farbami, ktorých je hodne vyše sto – slovom, bolo tam všeličo, čo nemá síce zmysel širšie rozvádzať, ale bez čoho sa román nedá napísať.“⁴ Dôležitosť prostredia je zdôraznená v románovom prológu, v kapitole, ktorá má v prvom vydaní názov *Keď si Pán Boh na chvíľu zdriemol* a vo vydaniach ďalších Vlčindol. Z hľadiska makrokompozície ide o invokačný rámec diela –

³ BACHTIN, Michail Michajlovič: Čas a chronotop v románe. In: *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1975, s. 348.

⁴ HEČKO, c. d., s. 94.

jeho pendantom je záverečná kapitola Keď Pánboh otvoril oči, zistil, že svet je trochu lepší (po prepracovaní jej titul znie A vetrik povieva). Ešte predtým, ako sa začne rozvíjať dej, ešte pred prvou zmienkou o postavách rozprávač evokuje prostredie; Hečkov epický svet sa netvorí paralelne s rozvíjaním príbehu, je primárny – už hotový, „stvorený“, pripravený ako prirodzený rámec pre dianie, ktoré bude nasledovať („*V čase, keď vstupujeme do Vlčindola so svojou veľmi divnou rozprávkou, čupí si v ňom už triatridsať podpivničených chalúp*“, začiatok 3. kap. Vitajte, dobrí ľudia!, s. 19, s. 16).

Románový prológ je ódou na Vlčindol. Rozprávač v hutnej lyrickej skratke evokuje minulosť obce: prírodnú, začínajúcu geologickým formovaním kraja („... *na hlinenej doske Slivnickej roviny rozprestieral sa les... Prietrž mračna vyhrýzla diery do sveta...*“ s. 10 – 11, s. 9 – 10), a pokračujúcu jeho vegetatívnou štruktúrou („*Machnaté duby zakopali sa v žltej spráši ako delá... V bahničkách pri rieke v ostrom trstí rozvaloval sa sivozelený plaz topol'ov a jelší... Tridsaťdeväť druhov tráv zápasilo v tvojom lone s družgavcom a pýrom. Hložie a trnka...*“ s. 10 – 11, s. 9 – 10); minulosť mýticko-pravekú, minulosť povestí a legiend, spojenú s príchodom človeka („*I človek sa už brodil korytom Prašivej vody... od starých barbarských sídlisk... kroky ľudí, ktorí, páliac a kľučiac lesy, zakladali Slivnicu... veľmoži s bedármi...*“ s. 10 – 11, s. 10 – 11); a napokon minulosť, ktorá si prostredníctvom rodovej postupnosti nachádza svoju väzbu so súčasnosťou a historizuje sa: „*Až tí traja, čo prišli s motykami a rýľmi, so ženami a deťmi, s lichvami a psami – čo to boli za jedni? Napríklad Gregor Bolebruch, ktorý si privlastnil Jelenie brehy... Martin Pančucha, človečik maličký a ničomný... Rafael Slivnický...*“ (s. 11, s. 11). Dejiny osady začínajú menami troch zakladateľov, od nich sa odvíja kontinuita obce, ich potomkovia sa stanú dôležitou súčasťou aktuálnej epickej prítomnosti Červeného vína.

Minulostná skratka Vlčindola v prvej kapitole má charakter predspevu. Okrem osobitej zvukovej inštrumentácie jednotlivých viet a odstavcov („s motykami a rýľmi, so ženami a deťmi, s lichvami a psami“) je rozprávanie na priestore kapitoly rytmizované niekoľkonásobným použitím priameho oslovenia, ktoré stojí aj na začiatku celého románu: „*Ach, Pane na nebi!*“ Toto rozpätie medzi modlitbou a povzdychom, medzi pátosom vysokého žánru a jeho každodennou profanizáciou, predznamenáva základnú modálnu polohu diela, jeho rozprávačské „naladenie“. Funkčnosť prvých viet Červeného vína je pritom dvojaká:

„*Ach, Pane na nebi!*

Netresci svojho nehodného syna, že skrz dar sluchu rozpráva nepočuté, že skrz dar zraku maľuje nevidené, že navracia sa k pohoreniskám, ktoré možno ani neblčali plameňom! Nechaj mu jeho fantáziu! Nech mu cvála po nedoziernej roviny...“

Žánrovým rámcom výpovede je modlitba. Jej prítomnosť okrem oslovenia zviditeľňuje aj prosebný charakter každého vetného celku („Netresci... Nechaj mu... Nech...“). Umiestnením v úvode románu plní invokačnú funkciu, pričom na rozdiel od eposu, v ktorom sa básnik obracal k múzam, jej adresátom je stvoriteľ. Ide o zvláštny druh modlitby, v ktorom sa „oroduje“ za rozprávača: za rozprávača fikcie, za fabulátora („rozpráva nepočuté... maľuje nevidené“) a za jeho fantáziu. Zároveň sú tieto vety aj praktickým upozornením čitateľa, podobným obligátnemu literárnemu varovaniu pred stotožnením po-

stáv a dejov rozprávania so skutočným životom. Nasledujúce oslovenia patria už Vlčindolu: „*Ach, ty môj prítulný Vlčindol! (...) Vitaj, ty môj milý Vlčindol! (...) Vlčindol, Vlčindol... (...) Ach, ty môj Vlčindol starodávny! (...) Ach, ty môj Vlčindol vinorodý!*“ Opakovanie má svoju kompozičnú funkciu, člení a zároveň rytmizuje výpovedný celok. Okrem toho, že hneď na začiatku jednoznačne vymedzuje tému, to, čomu bude rozprávanie venované, stanovuje aj modalitu – pomer rozprávača k výpovedi; navodzuje onú bezprostrednú dôvernosť, familiárnosť a silný citový interes, charakteristické pre *Červené víno* ako celok.

Vlčindol ako centrum Hečkovho epického sveta je relatívne autonómny, od svojho bližšieho i vzdialenejšieho okolia viacnásobne vyčleneným priestorom; možno naň vzťahnúť citovanú Bachtinovu charakteristiku idylického chronotopu ako „neveľkého sveta, obmedzeného a sebestačného miesta podstatne nesúvisiaceho s inými miestami, s ostatným svetom“. Oddelenosť Vlčindola začína už geograficko-tvarovými určeniami: hneď na začiatku knihy je charakterizovaný ako „diera vyhryznutá do sveta“ a jeho „spodok“ – jama dažďom vyrytá do „hlinenej dosky Slivnickej roviny“. Tento „hlbokový“ parameter, ktorý má svoju ozvenu aj v etymológii miestneho názvu (*Vlčindol*), je antinómiou voči dominantnej horizontále okolitého kraja. Vytvára zároveň prírodné podmienky pre vyčlenenosť hospodársku: na rozdiel od roľníckej Zelenej Misy a ďalších dedín je Vlčindol vinohradníckou obcou. Od svojho okolia sa líši aj spoločensky. Ide o neveľké, solidárne a pomerne homogénne spoločenstvo s menšou mierou sociálnej diferenciácie, zomknuté rovnakým spôsobom obživy i bojom proti spoločným protivníkom, ktorí ohrožujú úrodu (nákazlivé choroby, nepriazeň počasia...). Rozdiely sú vo veľkosti majetku, ale nie v sociálno-profesnom zaradení: všetci obyvatelia sú vinohradníci (niektorí aj roľníci), pričom hospodárska pozícia nemá priamy vzťah k charakteru (zámožný je tak ničomný Šimon Pančucha, ako aj iniciátor spoločného družstevného podnikania Tomáš Slivnický). Iná je situácia v neďalekej Zelenej Mise, diferencovanej na bohaté sedliacke Mestečko a proletarizujúce sa Hoštáky. Vnútorne konflikty medzi obyvateľmi Vlčindola sú primárne motivované osobne, predovšetkým citovo (láska k rovnakej žene, utvárajúca antagonizmus medzi Urbanom a Bolebruchom, či medzi Bolebruchom a Ejhľadjeľkom): hospodárske poškodenie protivníka (napr. kúpou jeho majetku na dražbe) je iba jedným z viacerých prostriedkov, ako zničiť soka. Skutočnou hrozbou pre Vlčindol je vonkajší svet reprezentovaný hospodárskymi (banky) a štátnymi inštitúciami (súdy), svet s nezrozumiteľnými a nespravodlivými zákonmi, ktorého tlak postupne naruša a ničí autonómiu vinohradníckej pospolitosti. V priestorovom pláne *Červeného vína* túto deštruktívnu silu zastupuje predovšetkým mesto. Románová Slivnica je jedna z posledných relevantných projekcií mesta v slovenskej literatúre, ktorá ho poníma ako negatívne vyhrotenú hodnotovú opozíciu voči pozitívnej rurálnosti: „*Na juhovýchode, už skoro pod obzorom, nako-pilo sa čosi obrovské. Trčí z toho tucet veží a tucet fabrických komínov. Z veží vznáša sa k nebu kadidlový dym kresťanských modlitieb a komíny vyfukujú čmud nízkej hmoty, praženej na ražni. Touto udiarňou nábožnosti a hmotárstva je Slivnica, okresné mesto. Vyznačuje sa odpúšťaním hriechov a páchaním oplanstiev. (...) Ach, ako celkom ináč je vo Vlčindole!*“ (s. 20, s. 18). Hodnotová orientácia Hečkovho románu vychádza z idylického chronotopu. Presnejšie povedané, väčšina z toho, čo do Vlčindola prichádza zvonku

a s čím je späté iné než cyklické poňatie času, má negatívne konotácie a je apriórne podozrivé. Východiskovým hodnotovým protikladom je antinómia *naše – cudzie*. *Naše* je pritom v najvyššej možnej miere konkrétne: rodina, priatelia, Vlčindol a jeho tridsaťtri chálúp, teda malý priestor obsiahnuteľný s vysokou mierou zmyslovej názornosti („... *die-ra... hlboká ako studňa, široká na päťoro psích zabrechani a dlhá-dlhočizná na tritisíc slizkých hadích tiel*“, s. 10, s. 10). Tento priestor obsiahne rozprávač láskavým pohľadom; čo je za horizontom obce, nahliada s nedôverou. V danej optike sa uplatní aj sociálny aspekt, stále však spätý s konkrétnou životnou skúsenosťou na *svojom* pracujúceho hospodára, s presne určeným regiónom a svetonázorom založeným na ľudovom cítení a prežívaní viery. Rozprávač citlivo a so znepokojením registruje majetkovú nerovnosť a spoločenskú nespravodlivosť, hodnotí ich však predovšetkým ako hriech, ako spreneverenie sa prikázaniam, ako individuálnu patológiu – za „*najstrašnejšie*“ považuje „*odporne zapáchajúce rozklady živých ľudí, ktorým vytekla zo srdca všetka drahocenná láska k blížnemu...*“ (s. 12, s. 11).

Po vydaní sa kniha ocitla v úplne inej spoločenskej a literárnej situácii, než v akej vznikala. Prítomnosť „sociálnej problematiky“ v diele sa stala jedným z najdôležitejších kritérií pri jeho hodnotení. Hečkoví nebolo možné vyčítať jej absenciu, ale východiská, z ktorých k nej pristupoval (kresťanský humanizmus), a spôsob, akým ju chcel „riešiť“ (apel na spoločný morálny základ); vyčítať sa mu dalo aj to, že takáto ambícia nebola v románe tou prvoradou...⁵ Dobová kritika sa pokúsila implantovať do epickkej konkrétnosti *Červeného vína* abstraktné triedne hľadisko ako jediné možné v prístupe k sociálnej otázke: v snahe „zachrániť“ mimoriadne dielo (i talentovaného autora) pre nové spoločenské podmienky bolo *Červené víno* čítané predovšetkým ako sociálny román a súčasť logického vývinového smerovania slovenskej literatúry k socialistickému realizmu. Oporou pre takýto výklad mohlo byť aj jeho vnútorné usporiadanie, späté so zložitou vonkajšou situáciou, v ktorej vznikalo: románovo-typologická heterogenita a hodnotová nevyváženosť knihy, ktorá sa (najmä v tretej časti) zásadne mení (tak z hľadiska štruktúry, ako aj kvality, keď výrazová pevnosť „expresívneho živlu“ sa čiastočne rozpúšťa v „emocionálnych prejavoch a impresiách blízkych až k sentimentalite“⁶). Tieto vlastnosti môžu súvisieť aj s dobou, v ktorej román vznikal – išlo o najdramatickejšie obdobie národnej histórie, charakterizované rýchlym sledom závažných spoločensko-politických prelomov: medzi začiatkom práce a vydaním diela sa na území Slovenska trikrát zmenila štátnosť a vystriedali sa tri režimy (Slovenská republika – obnovenie Československa počas povstania – záverečná epizóda slovenského štátu – povojnová ČSR; fašizujúci Slovenský štát – na princípoch medzivojnovkej republiky obnovená ČSR – pofebruárový komunistický režim). Ak prvé dva diely románu sú po-

⁵ „Autor vidí síce všetky hospodárske a sociálne zmeny, ktoré nastali za deňa románu, vidí prejavy triedneho boja na dedine... a predsa nie je možné povedať, že jeho román je taký, ktorý by spĺňal naplno požiadavky socialistického realizmu. (...) miesto potreby sociálnej revolúcie vstupuje do popredia sociálny súcit a reformizmus. (...) mnohé jeho nedôslednosti vyplývajú z toho, že román písal hlboko pred februárom, keď situácia pre mnohých bola celkom nejasná...“ (KUSÝ, Ivan: *Červené víno*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 65, 1949, č. 3, s. 183 – 185).

⁶ MIKO, František: Hečkovský expresívny živel (K poetike lyrizovanej prózy). In: *Estetika výrazu*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969, s. 83.

ňaté ako uzavretá spomienka, štruktúrne napätie záverečného je signálom autorovej rozpačitej snahy udeliť minulostnej látke aktualizačný akcent, napr. cez otvorenú artikuláciu politických tém: svetonázorová samozrejmosť a jednota epického, kresťanstvom fundovaného sveta sa tu oslabuje a rozpadá, pričom Hečko ešte nemá k dispozícii plnohodnotnú ideovú náhradu. Tému o románe ako diele, ktoré smeruje k socialistickému poňatiu tvorby, mal potvrdzovať aj nasledujúci Hečkov tvorivý vývoj: napísal *Drevenú dedinu*, pokladanú za vzorové dielo „novej“ literatúry; pre druhé vydanie prepracoval *Červené víno*, pričom v novej verzii vyšiel v ústrety dobovým požiadavkám; občiansky a publicisticky vystupoval ako presvedčený prívrženec pofebruárových pomerov. Tieto skutočnosti však sotva možno vzťahovať ku genéze a tvaru románového debutu. Rovnako problematické by bolo hovoriť u predvojnového agrárnika, člena Hlinkovej slovenskej ľudovej strany za slovenského štátu⁷ a neskoršieho komunistu o transparentnej ideovej kontinuite: je však možné v Hečkovej biografii, publicistike, básniach a napokon v próze sledovať opakovanie niekoľkých bazálnych, problémovo poňatých „srdcových“ tém, medzi ktorými má dôležité miesto otázka sociálnej spravodlivosti. Ak sa aj spisovateľova predstava konkrétnych riešení príliš rýchlo prispôbovala meniacim sa časom, východisková, ranokresťanská myšlienka o kreatúrálnej rovnosti medzi ľuďmi ho sprevádzala životom ako nemenný základ.

Plán prostredia má v *Červenom víne* axiologickú príznačnosť. Vlčindol je nielen geografickým, ale aj hodnotovým centrom prvých dvoch dielov románu. V záverečnej časti sa rozprávačov afektívny záujem presúva z prostredia na postavu – na Marka Habdžu. Tento posun má typologické dôsledky pre románový tvar: *Červené víno* sa z regionálno-generačného transformuje na výchovný román. Vlčindolské spoločenstvo speje k úpadku biologickému i hospodárskemu (postupne umierajú dovtedajší protagonisti a krachujú pokusy o hospodárske znovuoživenie obce). Protikladom vlčindolského poklesu je individuálny úspech Marka Habdžu. Typologické posuny v románovom žánri rozbíjajú idylický chronotop. Pôvodný priestor pod tlakom vonkajšieho sveta zaniká a stáva sa neobývateľným (Habdžovcov vyženie z majetku dražba), cyklický čas podlieha náporu „novej doby“ (teda dejín) a linearizuje sa.

Záver *Červeného vína* má dve verzie; každá je spojená s iným románovým typom. Ukončenie knihy v prvom vydaní je návratom – po Markovej „výchovnej“ anabáze – ku generačnému románu, pričom (z aspektu Habdžovcov ako rodu) idylický chronotop sa po vlčindolskej digresii znovunastoluje v Zelenej Mise. Prepracovanou verziou (odchod hrdinov do sveta) reagoval autor na kritické pripomienky k prvému vydaniu, v ktorých sa „happy end“ hodnotil ako rozprávkový, sentimentálny, spoločensky nepravdepodobný. Otvorenosť konca v nasledujúcich vydaniach a väčšia sociálna motivovanosť zodpovedajú dobovej skúsenosti s románovým žánrom, sú však zároveň – a možno to povedať o celej tretej časti *Červeného vína* – typologicky a kompozične nekompatibilné s východiskovou inštrumentáciou diela.

⁷ „František Hečko vstoupil koncem dvacátých let do služeb agrární strany – stal se zaměstnancem bratislavského Ústředí zemědělských družstev, a zůstal jím až do r. 1945 (...) bezcloně vstupuje do HSLŠ... a přihlašuje se do Spolku slovenských spisovatelův, kde byl v květnu 1939 přijat za člena...“ (JANŮ, Jaroslav: *František Hečko*. Praha : Československý spisovatel 1967, s. 31, 39).

Český slovákista Jaroslav Janů, znalec Hečkovho diela a autor zasvätenej monografie, postrehol črty eposu v románovej štruktúre *Červeného vína*, najmä v jeho prvej časti: „... tento koncentrovaný rozběh díla se čte až jako pokus obnovit cosi dávno zmizelého a poztráceného, totiž takovou jednolitou, ‚totální‘ a přitom bohatě hierarchizovanou evokaci světa, jež kdysi, za mládí lidstva a slovesnosti, vyznačovala epos. (...) Tajemství dojmu kosmičnosti... tkví právě v tom, že toto dílo nese v sobě něco z prvotné celistvosti tvorby, kterou Hegel ve své Estetice nazývá ‚vlastní epopejí‘ ...“⁸ Hranice oddelujúce román od eposu vymedzil M. M. Bachtin, pričom epos poňal ako vyslovene minulostný žáner, ktorého hrdinovia a dej sú oddelení od poslucháča neprekročiteľnou epickou dištanciou a pre ktorý je minulosť „svojrásnou hodnotovou kategóriou“ (vysoko pozitívnu). „Ako sprostredkovateľ medzi týmito izolovanými rovinami pôsobí národná tradícia.“⁹ Pochopiteľne, Bachtinova charakteristika sa vzťahuje predovšetkým na klasický epos, no niektoré prvky tohto žánru, to, čo Jaroslav Janů nazval „epopejným záberom“ diela, sa nedajú prehliadnuť ani v *Červenom víne*. Môžu sa uplatniť predovšetkým vďaka časopriestorovej a spoločenskej uzavretosti „pôvodného“ Vlčindola, ako je predstavený hlavne v prvej časti Živly. Kataklizma prvej svetovej vojny, všeobecne akceptovanej ako predeľ oddelujúci „staré“ od „nového“, prerýva časové kontinuum a absolutizuje minulostný charakter sveta, ktorý jej predchádzal.

Vieme, že východiská *Červeného vína* sú spomienkové. Individuálne pamäťové žánre predpokladajú späťosť rozpamätávajúceho sa s tým, čo tvorí obsah spomienky. Oživujúcu „prácu pamäti“ však môže sprevádzať intenzívny pocit straty, taký častý najmä pri spomienkach na detstvo. Tento stav sugestívne evokuje lyrika: „Minútu pred usnutím, v úplnej nehybnosti času, / tvárou k tebe ustupujem dozadu. / Tam spí zelené slnko z mojich detských kresieb, / trojnohý pes hovorí tam jasným ľudským hlasom, (...) lebo každý má svoje detstvo / zamknuté jediným kľúčom, navždy strateným. / V ťažkých chvíľach prichádzame sem, / (...) Zamknuté, zamknuté na milión rokov, navždycky“ (M. Válek: Zem pod nohami, zb. Dotyky). Ono básnické „zamknuté navždycky“ je vlastne emotívnou artikuláciou poňatia detstva ako privátnej „absolútnej minulosti“, ako strateného uzatvoreného sveta, od ktorého spisovateľa delí podobná vzdialenosť ako rozprávača (speváka) a poslucháčov eposu od rozprávaných dejov. Podľa Bachtina sa poňatie minulosti ako „zavřenej tak v celku, ako aj v každéj svojej časti“ prejavuje v tom, že „štruktúra celku je obsiahnutá v každej časti a každá časť je rovnako ukončená a zaokrúhlená ako celok“.¹⁰ V súvislosti s *Červeným vínom* citované slová vysvetľujú, prečo si dielo napriek epizodickej skladbe uchováva elementárnu celistvosť. „Epopejný záber“ knihy sa okrem kompozičného usporiadania prejavuje aj v iných zložkách diela, napr. v koncepcii plánu postáv, v ich jednoliatosti a zavřenosti. Mravná a afektívna vybavenosť Hečkových hrdinov je v súlade s koncepciou „človeka vo vysokých dištancných žánroch“, teda predovšetkým v epose, „plne zavřená a ukončená“, protagonisti sú poňatí „vo vysokej hrdinskej rovine“ ako „bez nádejne hotoví, definitívni“, pričom práve „vďaka týmto rysom... je obraz epického človeka nebývalo pôvabný, celistvý, krištáľovo prie-

⁸ JANŮ, c. d., s. 84.

⁹ BACHTIN, M. M.: Epos a román. In: *Román jako dialog*. Praha : Odcon 1980, s. 16.

¹⁰ BACHTIN, c. d., s. 31.

zračný a umelecky ukončený. Zároveň však tieto črty spôsobujú, že sa v nových podmienkach ľudskej existencie stáva obmedzeným a trochu neživým.“¹¹ Ani človek Hečkovho románu neprechádza vývinom, dobré a zlé vlastnosti sú jeho charakterovými konštantami. Výnimkou nie je ani starý Habdža, prosiaci na smrteľnej posteli Kristínu o odpustenie, ani po ťažkom úraze zmrzačený Silvester Bolebruch, zmierujúci sa s Habdžovcami prostredníctvom ich detí, ktoré príjme do rodiny: v spomenutých prípadoch nejde o motivovanú premenu, ale o jednorazový akt pokánia, ktorý má svoju žánrovú oporu v kresťanskom svetonázorovom registri diela.

Za sprostredkujúceho činiteľa medzi „absolútnou epickou minulosťou“ postáv či dejov eposu a aktuálnou situáciou rozprávača i poslucháča považoval Bachtin národnú tradíciu. V *Červenom víne* sa táto „zóna kontaktu“ medzi minulým a prítomným výrazne manifestuje v jazyku diela. Podrobný, aj pre súčasné poznanie diela relevantný jazykovo-štylistický rozbor podal František Miko. V jeho interpretácii sa „výrazový vzorec... t. j. štýl v tomto románe, dá zostaviť z troch základných výrazových súradníc, z epickosti, z expresívnosti a z miery, t. j. z lyrickosti výrazu“.¹² Ako podstatný prvok, ktorým „je poprestýkaný celý román“, identifikoval „religiozitu výrazu“: náboženstvo vníma „ako zážitkovú a citovú formu“, ktorá dáva ľudovému životu „estetickú podobu“ a „mýtický podklad“. „A práve z tejto citovej a pociťovej sféry religiozity dedinského života ťaží Hečko pre výrazovú paletu Červeného vína.“¹³ Na vnútornú príbuznosť románu s tvorbou lyrizovanej prózy upozornil Hečkov monografista Jaroslav Janů, zvlášť na spoločné folklórne zdroje „specifického druhu fabulujúci obraznosti... jež lyrizovaná próza aktualizovala a sugestívne vnesla do estetického vidma“: vyzdvihuje tu „obraznosť probuzenou, vzpomínkou na pohádky“, t. j. obraznosť *animistickou, mýtotvornou*, pracujúci antropomorfismy, bájeve oživujúcimi prírodnými jevy a mrtvé veci jako blízke, soucítící společníky člověka a jeho osudů“.¹⁴ Podobne ako v lyrizovanej próze, aj v *Červenom víne* „spontánní napojení na regionální tradice folklórní kultury... umožnilo vzkřísit to, čemu říkáme *básnická paměť*“, tj. oživení sveta dětských a mladistvých vzpomínek, v umělecké tvorbě tak důležitých“.¹⁵ Spojnicou medzi minulosným charakterom epického diania a spisovateľovou i čitateľovou prítomnosťou je teda jazyková faktúra diela: čerpá z ľudových, folklórnych výrazových a žánrových zdrojov (rozprávka – k nej sa expressis verbis hlási narátor na začiatku 3. kapitoly: „*V čase, keď vstúpujeme do Vlčindola so svojou veľmi divnou rozprávkou...*“), pevne zrastenými s kresťanstvom, ktoré je v Hečkovom diele konkretizované ako ľudový katolicizmus. Zároveň nadväzuje na skúsenosť lyrizovanej

¹¹ BACHTIN, c. d., s. 33 – 35.

¹² MIKO, c. d., s. 100. Citované slová F. Miko ďalej rozvíja a konkretizuje v závere štúdie: „Z epického zážitku sa povznáša román jednak k lyrickému tvaru s vysokým vyznením... a jednak sa vhrúža do nízkych polôh... Hečko sa obáva ostať na výške, v povznesení, lebo sama osebe, odtrhnutá od miesta zrodu, je mu krása života falošná, nepravdivá... je mu neodlučiteľne spojená so „špinou“ jej zrodu. (...) Hečkova expresívnosť je v širších literárnych súvislostiach reakciou na samoúčelnosť estetického tvaru, ktorý sa rozvíja zvonku, od formy a nie zvnútra, od zážitku. Je obranou proti tejto samoúčelnosti, ktorá umeniu vždy hrozí“ (s. 108).

¹³ MIKO, c. d., s. 95.

¹⁴ JANŮ, c. d., s. 62.

¹⁵ JANŮ, c. d., s. 60.

prózy v slovenskej literatúre, ktorá práve tieto zdroje dokázala produktívne využiť a transformovať do moderného slovesného tvaru.

Dodatok: Dve verzie Červeného vína
(Svetonázorový spor románu a doby)

Pozmenené vydanie *Červeného vína* vychádza nasledujúci rok po prvom vydaní. Okrem inej verzie záveru znamená predovšetkým redukciu: vzhľadom na veľký rozsah románového opusu nejde o masívne zásahy, majú však jednotnú intenciu a týkajú sa takmer výlučne jedinej významovej vrstvy diela. Najviditeľnejšie sú na lexikálnej úrovni, najmä na takých exponovaných miestach, akými sú názvy kapitol. Titul rámčujúceho „predspevu“ diela je v prvom vydaní *Keď si Pán Boh na chvíľu zdriemol*, názov „dospevu“ (záverečnej kapitoly) *Keď Pán Boh otvoril oči, zistil, že svet je trochu lepší*; v nasledujúcich edíciách ich autor skrátil, zvečnil a amputoval z nich lexému Pán Boh (1. kap.: *Vlčindol*, záverečná *A vetrik povieva*). Zásahy tohto druhu sú rozsiahle v celom texte románu; exkludujú slová príznakovo spojené s religióznym kultúrnym základom diela, prípadne ich nahrádzajú neutrálnejšími (napr. v závere kapitoly Pankhart je *Desatoro* nahradené *svedomím*). Škrty v ďalších vydaniach zasahujú aj rozsiahlejšie textové pasáže. Relatívne uzavreté kapitoly sa často začínajú reflexívnym „predhovorom“, predznačujúcim nasledujúce dianie. Úvahové časti sú zovšeobecňujúcim komplementom epickej konkrétnosti rozprávaného: jednotlivé, aj osihotené deje zasadzujú do pevného svetonázorového celku, postulujú zákonitosť (alebo „zákony vlčindolského života“), ktorá je všeobecne záväznou mierou každého individuálneho činu. Takto sa začína aj kapitola Prípad Filomény Ejhledjefkovej: „*Ludský život vo Vlčindole, viac ako inde na svete, formuje spolupráca roboty s láskou. Tieto základné sily, prameniace priam z ruky Stvoriteľovej, udržiujú a obnovujú Vlčindol*“ (s. 106). Vynechanie úvodnej, cca poldruhastranovej reflexie (z nej je citát), oslabuje väzbu jednotlivej „kauzy“ (ide o nemanželské dieťa, ktoré sa počas vojny narodilo vlčindolskej žene) s myšlienkovým a kultúrnym podloží, zabezpečujúcim stabilitu románového sveta, a dezintegruje celok na sériu strhujúco vyrozprávaných, no autonómnych a digresívne pôsobiacich epizód. Dôsledkom redukcie lyricko-reflexívnej vrstvy diela v prospech epiky je zvýšená miera dejovosti, ale aj oslabenie vlčindolskej románovej jednoty, jej postupné rozdrobenie.

Zmeny v závere diela narúšajú makrokompozičnú symetriu románu. Záverečná kapitola, komponovaná ako „spev“, óda na Zelenú Mísu, je v komplementárnom vzťahu k úvodnej, venovanej Vlčindolu. Tieto lyrické extempore sú motivované príbehom: do Vlčindola prichádzajú Urban s Kristínou, aby tu začali žiť podľa vlastných predstáv, do Zelené Misy sa vracia Marek s Luciou, aby (podľa verzie v 1. vydaní) prevzal starootcovský statok a nadviazal na rodovú kontinuitu. Iným ukončením románu v ďalších vydaniach (odchod do sveta) stráca zelenomiský „dospev“ pôvodné opodstatnenie a ostáva iba ako formálny komplement k úvodu knihy; jeho ódická modalita navyše kontrastuje so skutočnosťou, že rozprávačom oslávená Zelená Misa bola pre Habdžovcov zdrojom trápenia a Marka obrala o starootcovský dedičský podiel. A sociálny chiliazmus závereč-

ných riadkov nasledujúcich vydání, kde „mocný Adam“ čaká na „ťažký voz so sedliackou spravodlivosťou“ a načúva „so zatajeným dychom škipot kľúča v starej bráne dejín“ (s. 678), má už iné svetonázorové zdroje než tie, ktoré pôvodne fundovali *Červené víno*.

Hečko úpravami pôvodného textu reagoval na vonkajšiu kultúrnu a spoločenskú situáciu. Potvrdzuje to aj skutočnosť, že najväčšie zmeny urobil v krátkom časovom intervale medzi 1. a 2. vydaním, pričom autorov posledný „vstup“ do textu v polovici päťdesiatych rokov mal skôr reštitučný charakter.¹⁶ Ostáva istým paradoxom, že *Červeného vína* sa všetky zásahy, striktné textologicky iste veľmi vážne, dotkli menej, než by sa dalo očakávať: akoby živá slovesná matéria vo veľkom tvare mala dostatočnú rezistenciu a dokázala pre čitateľa zachovať to podstatné – aj proti intenciám doby či svojho autora.

Viac ako päťdesiat rokov po vydaní *Červeného vína*, v čase, keď rozporný príbeh slovenskej epiky 20. storočia patrí minulosti, „pomedznosť“ románu nahliadame inak, než ako ju videla dobová kritická a neskoršia literárnohistorická reflexia. Hečkov opus, prirodzene, nie je míľnikom na ceste k socialistickému realizmu; ide skôr o dielo, ktoré v národnej literatúre niečo uzatvára. Akoby už nikto z prozaikov nasledujúceho polstoročia nemohol takým samozrejmým a bezprostredným jazykom evokovať celistvú epickú skutočnosť; akoby sa v nasledujúcich rokoch stále väčšími rozširovala medzera medzi „diskurzom“ a „fikčným univerzom“.

Hečkova pomedzná pozícia sa utvárala v priesečníku širšieho literárneho i všeobecnohistorického kontextu a osobných autorských dispozícií. Tradičný patriarchálny svet slovenskej dediny, látkové podložie prvých dvoch častí *Červeného vína*, postupne odchádzal. Zánik „starého sveta“ nebol iba koncom určitej sociálnej formácie, ale aj istého poznávacieho princípu, spôsobu nazerania na skutočnosť v jej jednote a uzavretosti. Zároveň išlo o univerzum s predmoderným, do určitej miery až sakrálnym poňatím jazyka, v ktorom vec a jej pomenovanie tvorili samozrejmú jednotu. Vedomie celistvosti sa postupne strácalo, spätosť slova s mieneným svetom si musel každý spisovateľ po väčšinu 20. storočia obnovovať na vlastnú päsť: z tohto aspektu je Hečkov výkon v druhej polovici štyridsiatych rokov vlastne obdivuhodným anachronizmom. Čiastočne ho vysvetľuje typológia tvorcu.

V závere hečkovskej monografie sa Jaroslav Janů vracia k Schillerovmu rozlíšeniu básnikov na sentimentálnych¹⁷ a naivných. Naivní tvorcovia, medzi ktorých zaraďuje aj

¹⁶ „Původní znění Hečko třikrát pozměňoval. Největších změn doznalo vydání druhé (1949), v němž autor přepracoval celý závěr... Je to jediný autorův citelný zásah do kompozice a syžetové výstavby díla. Na veřejnou výzvu Vlad. Mináče v jeho referátu o slovenské próze na II. sjezdu čs. spisovatelů r. 1956 – aby román ještě jednou v idiovém smyslu předělal – Hečko naprosto právem nereagoval. I uvnitř knihy došlo v druhém vydání knihy k drobným škrtům a k stažení a přejmenování několika kapitol; Hečko oklešťoval hlavně „přelýrizované“ výhonky a tlumil užívání náboženské symboliky a motiviky... (...) Podruhé pozměňoval Hečko páté slovenské vydání (1956), a to namnoze již jen v stylizačních drobnostech. (...) Je zajímavé, že tu autor již nikde neopravoval hotový text, nýbrž vesměs jen znovu rušil škrt z prvního vydání, čili z určité části opět restituoval původní znění“ (Janů, c. d., s. 74).

¹⁷ Význam slova sentimentální je oproti současnému používání posunutý. Vyjadruje – v kontexte Schillerom nastolenej opozície – racionálny, jazykom dneška povedané diskurzívny prístup autora: „.... zmocňujú se primárně světa reflektujícím rozumem...“ (JANŮ, c. d., s. 147).

Hečka, „uchopujú svet primárne vnímaním, a jejich umění je tudíž cele závislé od smyslové zkušenosti, kterou nemohou překročit. (...) Jedině ze silné složky naivního ingenia mohlo... v Hečkově tvorbě vyplynout například i to, že si zachoval – jeden z posledních současných prozaiků skutečného formátu – obzor i prožitek celistvého, kontinuálního světa...“.¹⁸ Pofebruárové predstavy o literatúre mali podobne univerzalistický charakter: vychádzali z poňatia sveta ako celku. Stratená jednota „starého“ sa mala znovu obnoviť na „nových“ základoch. Hečkovu spisovateľskú angažmá v tomto období akoby malo svoju vnútornú logiku. V *Drevenej dedine* opäť buduje celistvé epické univerzum, iba východisková časová situovanosť je iná: „absolútnu“ epickú minulosť nahradila očakávaná „blízka budúcnosť“ vydávaná za súčasnosť; spomienku vystriedala vízia – a zažitý kresťanský svetonázorový fundament rýchlo osvojená ideológia. Tradičný ľudový katolicizmus vo svojej exemplickej konkrétnosti bol bohatým tvaroslovným, žánrovým a situačným zdrojom autorovej imaginácie. V tejto funkcii ho nemohla adekvátne nahradiť dobová, do krajnosti zjednodušená podobou marxizmu, tézovitý derivát abstraktnej racionalistickej filozofie. Ideálu „bezprostrednej konkrétnosti a celistvosti epického univerza“, ktorého významová platnosť by prekročila dobu vzniku, sa v nových pomeroch Hečko nepriblížil.

Na poetologické dispozície *Červeného vína* slovenská próza druhej polovice minulého storočia nenadväzovala: pomedznosť románu možno chápať ako završujúcu, obrátenú k minulosti nielen tematicky a myšlienkovu, ale aj tvarovo. Stratil sa aj jednotný svet, ktorý by bolo možné obsiahnuť „nelomene naivným“ zrakom. *Červené víno* je jedným z posledných esteticky relevantných diel tohto druhu: hodnotovú platnosť románu potvrdzuje – v slovenskej literatúre výnimočne – aj čitateľský úspech.

EDIČNÁ POZNÁMKA

Východiskom tejto štúdie bolo 1. pôvodné vydanie *Červeného vína* (Turč. Sv. Martin, Matica Slovenská, 1948, 3 diely). Pre porovnanie som použil 4. vydanie románu (prepracované, Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953): k nemu sa vzťahuje údaj o strane za citátmi z diela, vyznačený kurzívou; ak chýba, citovaná pasáž sa v prepracovanej verzii románu nenachádza.

VYDANIA

1.: 1948, 1. pozmenené: 1949, 2.: 1951, 4.: 1953, 5.: 1956, 7.: 1968, 8.: 1973, 9.: 1976, 10.: 1979, 11.: 1982, 12.: 1989, 13.: 2001 (vyd. Ikar).

LITERATÚRA

JANŮ, Jaroslav: *František Hečko. Příspěvek k tématu spisovatel a doba*. Praha : Československý spisovatel, 1967.

¹⁸ JANŮ, c. d., s. 147 – 148.

MATUŠKA, Alexander: *Od včerajška k dnešku*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1959.
MIKO, František: Hečkovský expresívny živel (K poetike lyrizovanej prózy). In: *Estetika výrazu*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969.
ŠTEVČEK, Ján: Drevená dedina z pohľadu Červeného vína. In: *Dejiny slovenského románu*. Bratislava : Tatran, 1989.

Štúdia je individuálnym výstupom pre grantový projekt *Čítame texty slovenskej literatúry (Sondy do slovenskej literatúry II)*. VEGA 2/4116/4. Vedúci riešiteľ prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.

SUMMARY

The study is a part of a collective project focused on interpretation of the key Slovak literary works of the 20th c. The aim of it is to read known and in the case of a novel of František Hečko *Červené víno* (The Red Wine) also classicised works in confrontation with the previously made interpretations.

The starting point for the interpretation is textological; it is a comparison of several editions of *Červené víno* (The red Wine), while the decisive conceptive differences occur mostly in comparison of the first and all other following editions. The next step of our work was a typological identification of the work. We used a typology coming from M. M. Bakhtin.

The significant changes of the first edition text made by the author himself (1948), having been followed in the all the editions up to now, can be explained predominantly by outside circumstances, that means establishment of the Communist regime in 1948 and a radically new cultural politics, which negated hard plural model of literature having been respected until that time. Hečko adapted to this situation. He responded as an embattled socialistic writer and that was why he reduced in the novel much of that what belongs to the main natural resources of *Červené víno* (The Red Wine): motives, in which folk Catholicism had appeared, biblical lexical layer, as well as oral and ethic bases characteristic for the Christian cultural model. He changed markedly the end of the novel and he put into it a class aspect – required by the period and the regime. His changes were in contradiction with the former structure of the novel, which was based on the principles of how Bakhtin identifies idyllic chronotop.

The interpretation is an attempt to reveal the former conceptual bases of Hečko's writing and to point out to the non – organic changes in his novel, which were required by the historical situation.