

Priame rozprávanie v súčasnej slovenskej próze

Priame rozprávanie (priame vyprávanie, Ich-Erzählung) stalo sa v posledných rokoch veľmi rozšíreným kompozičným postupom v slovenskej próze. Takmer polovica knižne vydaných próz roku 1963 je napísaná touto kompozičnou technikou. Najčastejšie sa s ním stretávame v prácach začínajúcich autorov. Používanie priameho rozprávania však nie je iba ich výsadou. Vyskytuje sa aj v dielach strednej i staršej spisovateľskej generácie. Priame rozprávanie sa používa vo všetkých prozaických žánroch; v románe, novele, poviedke, črte i literárnej reportáži.

Neobvyklú rozšírenosť priameho rozprávania v našej súčasnej próze bolo by nesprávne zviest iba na literárnu módu alebo na snahu vyrovnat sa moderným svetovým vzorom. Nemožno ju pripisovať ani len reakcii na objektivizmus, chlad prózy prvej polovice päťdesiatych rokov, v ktorej chýbala bezprostredná účasť autora na osudoch hrdinov a dostatočný priestor pre intelektuálny a emocionálny svet postáv, najmä však pre ich súkromný život.

Zvýšený záujem o tento kompozičný postup je motivovaný nielen zmenou uhlu pohľadu na človeka ako objektu literárneho stvárnenia. Značnú úlohu tu hrá aj zmena pomeru spisovateľov k skutočnosti. Súčasný autor, vychádzajúci zo skúsenosti, omylov a prehier literatúry prvej polovice päťdesiatych rokov sa stavia skepticky k možnosti odrážať vonkajší svet komplexne a extenzívne. V snahe o autentičnosť a pravdivosť umeleckej výpovede o skutočnosti svoje zorné pole vedome zužuje na rámec vlastnej vecnej a psychologickkej skúsenosti, fakty vonkajšej reality premieta cez prizmu svojej osobnosti. Extenzívnosť nocionálneho videnia nahrádza intenzívnosť pohľadu konkrétneho subjektu. Rozprávanie v prvej osobe je tu organické, umožňuje autorovi vysloviť priamo svoje náhľady na život, hodnotiť jeho javy, zaujať postoj k jeho problémom.

Bolo by však zásadnou chybou dať znamienko totožnosti medzi osobou autora diela a rozprávača jeho diela (vyjmúc, pravda, prípady, keď ide jednoznačne o autobiografiu). Ponajviac môže tu byť reč o autorovom úsilí v maximálnej miere stotožniť sa so svojím hrdinom. Vzťahy medzi

autorom a rozprávačom môžu byť — bude o tom ešte reč — veľmi rozmanité a zložité.

Pri skúmaní priameho rozprávania a príčin, motívov jeho používania treba mať na zreteli aj možnosti a výhody, ktoré dáva spisovateľovi umelecké využitie foriem ústnej reči, najmä hovorovej reči s jej živou intonáciou, expresívnosťou, emocionálnosťou, obraznosťou a ďalšími stylistickými vlastnosťami. Všetko to posilňuje bezprostredný estetický účinok literárneho diela. Aj reprodukcia skutočnosti ako subjektívneho, individuálneho zážitku alebo svedeckej výpovede či dôvernej spovede, zvyšuje pravdivosť a autentičnosť diela.

A sú tu aj ďalšie umelecké hľadiská, predovšetkým kompozičné. Štylizácia živého hovoreného prejavu umožňuje autorovi koncentrovať sa na najdôležitejšie dejové momenty, dostať sa plynule, bez zdĺhavých prechodov od jedného motívu k druhému, vyhnúť sa obširným komentárom, statickým opisom a charakteristikám. Spravidla tu niet opisov postáv a prostredia v tradičnom zmysle. Spisovateľ pracuje s typickým detailom a náznakom a spolieha sa na spoluprácu čitateľovej fantázie, ktorá dotvára obraz. Ide však o viac ako o možnosť dynamizácie rozprávania. Problém kompozície v priamom rozprávaní má ešte ďalší, dôležitejší aspekt. Podľa všetkého tu bude rozhodujúca príčina súčasného veľkého rozšírenia tejto kompozičnej formy.

Moderná realistická próza hľadájúca a formujúca svoju poetiku i metódu umeleckého stvárňovania skutočnosti, pomocou ktorej by vedela podať adekvátnejší obraz skutočnosti, vzdáva sa sujetových typov a schém, vytvorených klasickou prózou, a vytvára si nové umelecké štruktúry. Jedným z nich sú nové kompozičné formy rozprávania. Iluzórnu prírodnú, spoločenskú a ľudskú totalitu klasického realistického románu, vytvorenú „vševvedúcim“, „všadeprítomným“, nocionálnym, objektívnym vyprávačom, vystriedala totalita daná subjektom konkrétneho rozprávača. Napriek ohraničenosti rozprávačovho zorného poľa, fragmentárnosti deja a detailnosti vo videní postáv, rozprávačov zjednocujúci pohľad umožňuje zachytiť skutočnosť v jej totalite a hlavných súvislostiach. Súčasná forma rozprávania nie sú prejavom dezintegrácie obrazu skutočnosti v umeleckej próze, ale výrazom úsilia o novú totalitu. Ich nápadnou črtou je, že logika dejovej a psychologickkej následnosti býva v nich spravidla podriadená logike asociatívneho myslenia. Sujetová stavba, resp. väčšie súvislé dejové celky sú v nich nahradené zdanlivo voľným sledom motívov, dejových útržkov, vlastne ich ozvenou vo vedomí rozprávača, prestúpených krátkymi dialogickými partiami, reflexiami a úvahami, stručnými záznamami psychických stavov a procesov, náznakovými opismi vonkajšieho prostredia a postáv atď. Asociatívnym usporiadaním významových celkov, „krátkymi spojeniami“ medzi nimi vznikajú mnohoraké i mnohoznačné významové spojenia, nové významy. Umožňuje to povedať o človeku a skutočnosti, ktorá ho obklopuje, na

malej, dokonca miniatúrnej ploche viac ako pomocou starších kompozičných postupov na neporovnateľne väčšom priestore. Súvisí to s rozvojom umeleckého myslenia ako súčasti dobového myslenia, podmieneného rozvojom moderných prírodných, technických a spoločenských vied.

1

Na označenie toho istého literárneho, resp. štylistického javu sa používa celý rad synonymických pojmov a termínov zahraničnej a domácej proveniencie, často aj u toho istého autora a v tej istej práci, štúdií, článku. Nejednotnosť a neustálenosť odbornej terminológie priam núti k hromadeniu výrazov a niekedy aj k tautológii (napr. „skazové rozprávanie v prvej osobe“ a pod.). Pomerne dlhoročnú tradíciu má termín „rozprávanie“ a jeho odvodeniny „rozprávací“, „rozprávačský“. Na označenie umeleckého napodobňovania hovoreného prejavu sa začali používať v prekladoch odborných článkov a štúdií ako ekvivalent ruských termínov „skaz“, „skazový“.¹ V niektorých prácach sa stretávame s nemeckým termínom Ich-Erzählung alebo s jeho doslovným prekladom ja-vyprávanie (prípadne ja-román). Vyskytuje sa aj termín „subjektívna forma“ a „monologická forma“. V posledných rokoch sa začal častejšie používať termín priame vyprávanie (asi v tom zmysle, že autor dáva rozprávať príbeh niektorej postave priamo, ktorá ho ako rozprávača zastupuje), pravda, súčasne a spolu s inými už spomínanými termínmi. Najnovšie sme svedkami tendencie nahradiť ho termínom „priame rozprávanie“.²

Nepovažujem za vhodné termíny „monologická forma“ alebo „monologický princíp výstavby“. Monologická forma je iba určitou odrodou priameho rozprávania napr. Karvašova poviedka *Považský front, 17. septembra 1944* v zbierke *S nami a proti nám*, kde ide o čistý monologický prejav bez dialogických častí.

¹ Porov. preklady štúdií B. M. Eichenbauma *Ilúzia rozprávania* (Slovenské smery V, 1937/1938, 55—59) a *Ako je vyrobený Gogolov „Plášť“* (sborník Teória literatúry, Trnava 1941, 338—355), ďalej preklad Vinogradovovej štúdie *Problém rozprávania v štylistike* (tamže, 356—373) od Mikuláša Bakoša. Prekladateľ v poznámke pod čiarou (str. 388 cit. sborníka) obsahovo diferencuje termíny „vyprávanie“, „vyprávaci“, „výpravný“, „vyprávač“ od termínov „rozprávanie“, „rozprávací“. Zatiaľ čo slovo vyprávanie a jeho odvodeniny vyhradzuje pre „prózu sujetovú, v ktorej má organizujúcu funkciu sujetová stavba („dej“)“, odvodeniny slova rozprávanie vzťahuje na „jednu odrodu bezsujetovej prózy, resp. tendencií k bezsujetovosti prózy“.

² Napr. M. Šalingová v štúdií *Štruktúra textu epickej prózy* (Litteraria V, 1962) používa ešte termíny „vyprávanie“, „vyprávač“, „pásmo vyprávača“ atď. a pre tzv. Ich-Erzählung používa termín „priame vyprávanie“. O dva roky neskôr v štúdií *Prostriedky a postupy humoru v próze štúrovskeho obdobia* sa stretávame s termínom „priame rozprávanie“ (Litteraria VII, 1964, 209). Obdobne je to v publikácii *Štylistické rozbory*, Bratislava 1964.

Pre skúmanie priameho rozprávania z hľadiska štylistického i teoretického základný metodologický význam má téza V. V. Vinogradova, že pojem rozprávanie nie je totožný s pojmom hovorenej ústnej reči. Umelecké štruktúry nepreberajú štruktúru hovorenej reči v nezmenenej podobe, ale ju hlboko pretvárajú, absorbujú iba jej prvky. „Majú svoje špecifické diferencie, isté jazykové štruktúry umeleckej reči vznikajú a sú vnímané na úzadí paralelných štylistických kategórií každodenného jazyka.“³ Podľa Vinogradova rozprávanie je tiež jedna zo špecifických umeleckých štruktúr, ktoré majú svoje koreláty v systéme jazyka. Pod pojmom rozprávania, „skazu“, treba však chápať umelecký korelát jedného z druhov monologickej reči.⁴ Vinogradov upozorňuje na to, že monológ — na rozdiel od dialógu, ktorý je najčastejšou formou jazykového styku ľudí — nie je hotovým už prvkom jazykovej zásoby, ktorá je vlastníctvom celku. Je výsledkom individuálnej tvorby a má veľmi komplikovaný charakter.⁵ Predstavuje osobitnú formu jazykovoštylistickej štruktúry. Výraznejšie než v dialógu sa v ňom prejavujú normy štylistického hodnotenia, moment vedomej voľby výrazov a foriem ich spojenia, výber sémantických odtienkov slov a ich emocionálneho zafarbenia.⁶

Definíciu monológu podáva Jan Mukařovský v štúdiu *Dialog a monolog*. „Termín ‚monológ‘ pojímame zde ovšem ve smyslu linguistickém, nikoli v onom, který mu přisuzuje osud divadelní; tam mní se jím vlastně dialog s nepřítomným nebo pomyslným partnerem; pro linguistiku znamená však monolog jazykový projev o jednom účastníku aktivním bez ohledu na přítomnost alebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasívních, typickým monologem ve smyslu linguistickém je proto na př. vyprávání.“⁷

J. Mukařovský rozlišuje dva typy monológu: typ, vyjadrujúci subjektívny duševný stav hovoriaceho, ktorého korelátom v slovesnom umení je lyrika; a typ, ktorý vypráva o udalostiach odtrhnutých od aktuálnej situácie s časovou vzdialenosťou, jeho umeleckým korelátom je epika.⁸

Diferencovanejšie chápe monológ V. V. Vinogradov. Podľa ich funkcie v jazykovom styku rozoznáva štyri typy, druhy monológu (ktoré — ako zvlášť zdôrazňuje — v skutočnosti sa navzájom skrižujú a vytvárajú prechodné typy a zložité variácie). Po prvé je to monológ s presvedčovacím, imperatívno-voluntárnym zafarbením, akási primitívna forma rečníckeho jazyka. Po druhé monológ lyrický, ktorý v jazykovej forme vyjadruje emócie. Po tretie monológ dramatický — zložitý druh reči,

³ V. V. Vinogradov, *Problém rozprávania v štylistike*, cit. zborník, 361.

⁴ V. V. Vinogradov, *Problém rozprávania v štylistike*, cit. zborník, 360.

⁵ Tamže, 361.

⁶ Tamže, 362.

⁷ Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, 129.

⁸ Tamže, 155.

v ktorom jazyk predstavuje akoby iba slovný sprievod pre iné systémy psychologických prejavov — pre mimiku, gestá, pohyby tela atď. Po štvrté ide o monológ typu oznamovacieho. V rámci tohto posledného typu Vinogradov ďalej rozlišuje dve odrody oznamovacieho monológu: monológ — úvahu a monológ narračného, rozprávacieho typu, ktorý je zameraný na vytvorenie fabuly. Podľa Vinogradova pre ujasnenie pojmu rozprávania, „skazu“, treba sústrediť pozornosť práve na túto poslednú odrodu monológu.⁹

Vinogradov definuje rozprávanie ako „osobitné literárno-umelecké zamierenie, orientáciu na ústny monológ vyprávacieho typu, je umelecké napodobenie monologickej reči, ktorá, tlmočiac výpravnú fabulu, utvára sa akoby jej bezprostredným hovorením“.^{9a}

Avšak Vinogradovova definícia rozprávania si vyžaduje určité korekcie.

Doplnenie si vyžaduje predovšetkým tá časť Vinogradovovej definície, kde sa hovorí o orientácii rozprávania na ústny monológ rozprávacieho typu. Je pravda, že prevažnú časť textu umeleckej prózy komponovaného podľa princípov rozprávania tvoria úseky, ktoré z hľadiska lingvistického i štylistického možno zaradiť do typu rozprávacieho monológu. V rovine syntaktickej tomuto typu monológu odpovedajú oznamovacie vety. „V hocakom súvislom texte možno zistiť, že oznamovacie vety tvoria prevažnú väčšinu viet. Oznamovacie vety prevládajú nielen pri opise a vyprávaní, ale aj v priamej reči.“¹⁰ Môžeme to doložiť konkrétnym textom. Najväčšiu frekvenciu majú v ňom nadvetné celky takého charakteru.

„Hradskú sme prekročili opatrne, ale čím hlbšie sme boli v lesoch, tým sme boli roztopašnejší, mali sme za sebou príliš vzrušujúci deň, namáhavý, aby človek vedel v sebe zdržať všetku radosť. Šli sme bez zaistenia, ako veselá pikniková partia. Peter nemal Nikolajovu alebo Griškovu náтуру. Oni na pochode, aj pri prednom, zadnom a bočnom zaistení obiehali celý pochoduujúci útvar, raz boli ďaleko vpredu, potom kdesi za útvarom, potom sme ich videli hore vysoko nad nami, a o neuveriteľne krátku chvíľu opäť kdesi pod nami.“

(L. Mň a č k o, *Smrť sa volá Engelchen*, 1959, 191)

No v texte tohto diela narazíme neraz aj na opytovacie, žiadacie a zvoľacie vety; nie v dialogických častiach, ale v reči rozprávača. Nevyskytujú sa len ojedinele, nájdeme ich v celých skupinách a miestami tvoria súvislejšie nadvetné celky, ich zvýšená frekvencia a značná koncentrácia určuje vtedy celkový ráz i tón textu. Ak tieto úseky hodnotíme z hľadiska Vinogradovovej typológie monologických druhov, zistíme, že v reči rozprávača sú zastúpené umelecké koreláty všetkých hlavných typov monológu, ako aj ich variácie a prechodné formy. Z tohto poznatku vyplýva prvá korekcia Vinogradovovej definície rozprávania: priame roz-

⁹ V. V. Vinogradov, cit. štúdia, 363 n. (Porovnaj aj V. V. Vinogradov, *Stilistika*, Moskva 1963, 20—21).

^{9a} Tamže, 366.

¹⁰ *Slovenská gramatika*, Osveta 1955, 302.

právanie využíva okrem monológu naračného typu, ktorý tvorí hlavný prostriedok rozprávania, aj ostatné typy monológu, monológ s presvedčovacím zafarbením, monológ lyrický, dramatický monológ a monológ-úvahu.

Jednotlivé typy týchto monológov, ich rôzne varianty a prechodné formy slúžia na diferenciaciu a dynamizáciu textu, zabraňujú tomu, aby sa rozprávanie stalo monotónnym, únavným. Spravidla nevytvárajú — okrem rozprávacieho monológu — väčšie nadvetné celky. Neraz sa obmedzujú na rozsah jednej alebo len niekoľkých viet začlenených do monológu rozprávacieho. Každý z týchto monologických typov má svoje gramatické vlastnosti, osobitnú syntaktickú stavbu, svojskú expresivitu, intonáciu. Ich striedanie, obmieňanie pomáha autorovi vytvárať ilúziu bohato rozrôzneného, dynamického a expresívneho ústneho prejavu.

Príklady na monológ s presvedčovacím zafarbením:

„Pozri, Vilko, daj si povedať, že si niekedy robíš nemožné veci. Si úplne decko. Ešte šťastie, že hmlý a búrky v horách schladili už aj horúcejšie hlavy ako je Tvoja. —

Neviem, prečo by si nemohol prísť sem. Nikdy si nebol vojakom a nie si bohvieakej silnej konštitúcie. Pán Jegorov sa veľmi dobre obide aj bez Teba, má tam schopnejších, čo už bojovali. Uznaj konečne, že si sa trochu prenáhlil.“

(P. Karvaš, *S nami a proti nám*, 1950, 56)

Zatiaľ čo monológ s presvedčovacím zafarbením má v prevažnej väčšine próz, vytvorených rozprávačským kompozičným postupom iba podradnú, resp. doplnkovú funkciu, v Karvašovej poviedke, štylizovanej do listovej formy (z ktorej je posledný úryvok), stáva sa hlavným výstavbovým elementom. Na inej poviedke toho istého autora možno ukázať umelecké využitie dramatického monológu, tvoriaceho opäť hlavný výrazový prostriedok.

„Čo, kopáť zákopy? To ako — ja? Nie je to nejaký..., chcem povedať, nie je to nejaký omyl...?

Ja, bohužiaľ, nemôžem, mám ploskú nohu. Viete, ešte stále si myslím, že ste hľadali pána Zimániho, čo býva na... Mňa? Mňa, nepovedzte. Tá ploská noha, to nie je hlavné, páni. Ale uvážte. Vy hovoríte kopáť zákopy. Ale načo? To je to hlavné, všakver. Načo. Vy hovoríte: Na obranu Bystrice. Dobré, na obranu Bystrice, nič nenamietam. Ale ráčte sa na vec poďívať, povedal by som, zblízka. Dobré?“ Atď.

(P. Karvaš, *S nami a proti nám*, 1950, 72)

Ako vidíme, dramatický monológ je akýsi neúplný dialóg, skladajúci sa iba zo sledu rozprávačských replík, ktorý akoby sprevádzal určitý konkrétny dej alebo mimiku, gestá.

Lyrický monológ slúži na vykreslenie niektorých citových vzťahov a procesov, odohrávajúcich sa vo vedomí rozprávača, na vyjadrenie jeho vzťahu k svetu, ktorý ho obklopuje.

„Keď som si to potom takto porozmýšľal, zalial ma pocit hanby. Bol by som si povyšklbával všetky vlasy z hlavy. Povyťahoval zubmi nechty. Ale najprv by som si bol

nechtami vydiapal oči a týmito slepými očami prosil by som nebo a ju, prosil by som o nový zrak, aby som nevidel viac vecí staré, ale aby som videl už len veci, ktoré by prišli po tomto očistení. Veci nové a veci čisté. Čisté a spravodlivé, lebo také patria do života chlapa.

Až vtedy som to pochopil.

Vtedy:

Keď môj život zaplnil sa ňou. Jej hlasom. Jej dýchaním. Jej bielou tvárou. Jej dlhými rukami. Jej oblošou. Oblošou a vírením jej šiat. Vírením šiat a metajúcou sa obrubou jej sukne.

A ešte čímsi, lebo to by bolo málo.“

(M. Figuli, Zuzana, 1949, 72—73)

V úvahových monológoch rozprávač uvažuje o sebe, o ľuďoch, o svete, ktorý ho obklopuje. Vyrovnáva sa v nich so svojimi problémami. Nebývajú to vždy iba čisto racionálne úvahy, často majú citové zafarbenie, lyrický ráz.

„Všetko je hnusná otrava, lebo sa nedá s nikým, ale absolútne s nikým na svete rozprávať. Už ani s mládežou. Ešte tak so Sonkou a s Rudkom. Alebo s deťmi, ktoré ešte nevedia hovoriť. Ale koľko je takých detí? Málo. V celom našom baráku iba štyri. A v našej rodine ani jedno. My už dieťa nebudeme mať. A vôbec. Závidím tupcovi Jožovi Bohunskému, že má aspoň tú opicu a celé dni sa s ňou rozpráva. Pravdaže si potom nerobí nič z rodičov. Je mu fuk, či ho vlastní rodičia nenávidia. Má aspoň Čombu a vie, ako naň čaká, keď ide zo školy, a že ho má radšej než všetci ľudia na svete. A mňa nemá rád nik. Je mi to fuk a vykašlem sa na všetko. Ale je mi smutno, ach, tak príšerne smutno, horšie ako hrochovi, miliónkrát horšie ako Kleopatre a všetkým divým, zvieratám, ktoré dobre vedia, že už nikdy v živote neujdú z klieťok do tropického pralesa.“

(K. Jarunková, Jediná, 1963, 180)

Pravda, funkciou uvedených typov monológov a ich prechodných foriem, ako aj ich zreteľovania v kompozícii diela nie je iba vyvolávať ilúziu hovorového prejavu. Rozprávačské zafarbenie, ktoré vzniká prenikaním prvkov hovorového štýlu, dialogických prostriedkov do rozprávačovej reči a používaním niektorých rozprávačských zvrátov, vyskytuje sa aj v próze, písanej v tretej osobe. Funkciou rozprávania taktiež nie je iba — ako uvádza vo svojej definícii Vinogradov — vytvárať fabulu diela. Táto jeho funkcia dokonca v niektorých bezsujetových kompozičných typoch priameho rozprávania ustupuje do pozadia.

Keď teda pri formulovaní definície priameho rozprávania budeme mať na zreteli uvedené skutočnosti, jeho definícia bude znieť nasledovne: *Priame rozprávanie je špecifická stylisticko-kompozičná štruktúra umeleckej prózy, vznikajúca estetickým využitím typov a foriem monologickej reči ako hlavného a určujúceho štýlotvorného postupu, zamiereného na vytvorenie rozprávača, sujetu diela a obrazu vecného, prírodného a spoločenského prostredia, v ktorom sa dej odohráva. Jednotlivé typy a formy monológu — a tým sme sa dostali k ďalšiemu bodu, v ktorom si Vinogradovova definícia vyžaduje doplnenie — vytvárajú postavu rozprávača, modelujú jeho obraz.*

Stupeň, miera konkretizácie postavy rozprávača v diele môže byť rozličná. Akýsi prechod medzi rozprávaním v tretej osobe a rozprávaním v prvej osobe predstavuje typ rozprávača, ktorý síce vytvára ilúziu ústneho podania (dokonca adresovaného bližšie neurčenému, fiktívnemu auditóriu, z času na čas, najmä v úvodných a záverečných formulkách, ale aj medzi rozprávaním, oslovovanému), no sám je bližšie neurčený, nekonkretizovaný do umeleckého obrazu. Tento typ rozprávača nie je aktívnym účastníkom príbehu, vystupuje len v úlohe očitého svedka, alebo reprodukuje počuté z rozprávania iného, komentuje ho, zaujíma k nemu hodnotiace stanovisko. V súčasnej slovenskej próze sa vyskytuje len ojedinele (napr. Janko Hrdina v zbierke próz Andreja Plávku *Návrat Petra Hugáňa*, 1949).

Pre súčasnú slovenskú prózu vytvorenú kompozičnou technikou priameho rozprávania je charakteristický rozprávač, ktorý je nielen subjektom rozprávania, ale aj jeho objektom. Je jednou z konkrétnych postáv diela, aktívnym účastníkom deja. Podľa miery svojej aktivity v deji môžu byť hlavnou alebo vedľajšou postavou.

Z hľadiska kompozičného sa vyskytujú dva hlavné spôsoby riešenia. Prvý, najčastejší je, keď kompozičná štruktúra diela je určená jedným rozprávačom. Druhý, zriedkavejší, keď dielo má dva alebo viac kompozičných centier, opierajúcich sa o dvoch alebo viacerých rozprávačov (napr. Jilemnického novela *O Interhelpe* v knihe *Kompas v nás* alebo Karvašova *Rozprávka mimochodom* v knihe poviedok *Polohlasom*, 1947).

S existenciou postavy rozprávača, konkretizovanej do umeleckého obrazu, súvisia niektoré zvláštnosti vo výstavbe textu prozaického diela. Prejavuje sa to — v tej alebo v onej miere — vo všetkých plánoch: fonologickom, morfológickom, lexikálnom, frazeologickom, syntaktickom, kontextovom i textovom.

Príčiny tohto javu treba hľadať v odlišnostiach charakteru a funkcie vyprávača a rozprávača.

Najvýraznejšie sa to ukáže pri porovnaní dvoch typov textu, vybraných z diela toho istého autora.

„Hoci dosiaľ nevelil väčšej jednotke ako družstvu, Reptiš predsa doviedol i takúto jednotku do oblasti Martinských hôľ. Azda zachránil životy mnohým chlapom, ale čím ďalej mu bolo odpornejšie viesť jednotku, ktorá sa mala pomaly rozpadávať, ako prechádzala domov. Tu na Martinských holiach mali pred sebou najhoršiu prekážku. Nemci zistili pohyb celých partizánskych jednotiek a skupín roztratených vojakov, ktoré všetky smerovali na západ!“

(D. Tatarka, *Prvý a druhý úder*, 1950, 32)

„Určité podozrenie som akiste mal, áno, ale moja pažravosť to zožrala aj s podozrením. Potom, po čase si spomeniem, pravdaže, na človeka, ktorého som videl v konzume v Déchy a ktorý na kuse cesty sedel naproti mne v oddelení nočného rýchlika. Ktože

iný to mohol byť? Len on musel popremávať moje sladkosti a poplúvať ich, keď ne-našiel, čo hľadal. Jeho drápy v špinavých, zamastených rukavičkách zatáli sa mi do žalúdka ako krč. Ach ja hlúpy, naivný blázon!"

(D. T a t a r k a, *Prútené kreslá*, 1963, 82)

Rozprávač prvého úryvku je nocionálny. Jeho aktivita je potlačená na minimum tak vo vzťahu k objektu prehovoru, ako aj k jeho jazykovej organizácii. „Vyprávateľ nemá úlohu organizujúciho činiteľa jazykovej výstavby promluvy, stojí zcela v pozadí vyprávění, které se podáva jako zpráva. Neexistuje zde ‚subjektívni‘ orientace osob a času, ani ‚subjektívni‘ zaměření sémantiky a stylu promluvy. Nedostatek aktivity vyprávěče ve smyslu organizujícího činitele jazykové výstavby promluvy se projevuje jako tzv. vyprávěčská, objektivita.“¹¹ Podľa L. Doležela z troch vzťahov jazykového oznámenia (k podávateľovi — k príjemcovi — k objektu prehovoru) sa pri objektívnom rozprávaní realizuje iba jeden vzťah — k predmetu prehovoru,¹² vzhľadom na to, že ide o akýsi prehovor bez hovoriaceho, konkrétneho subjektu reči.

Rozprávač konkretizovaný do jednej z postáv diela je subjektom, „pôvodcom“ prehovoru a zároveň aj jeho objektom. Je aktívny a má subjektívny vzťah k objektu prehovoru i k jeho jazykovej organizácii. K nemu sa orientujú slovesné osoby a časy, on určuje sémantiku i štýl prehovoru. Zo vzťahov jazykového oznámenia sa pri priamom rozprávaní môžu realizovať všetky tri.

V tomto bode sa rozchádzame s názorom L. Doležela, ktorý hovorí o možnosti realizácie iba dvoch vzťahov. Podľa L. Doležela v „každom monologu jsou tři vztahy jazykového sdělování redukovány na dva, totiž na vztah k mluvčímu a vztah k objektu promluvy. Je zde anulován vztah k posluchači“. Doležel ďalej dodáva: „Nepřihlížím ke ‚dialogisaci‘ monologu; avšak sama okolnost, že si dialogizovaný monolog uvědomujeme jako zvláštní případ, svědčí rovněž o tom, že ‚čistý‘ monolog nemá vztah k posluchači.“¹³ Doležel si tu zrejme bez výhrad osvojuje Mukařovského definíciu monológu. Zdá sa, že pri skúmaní priameho rozprávania z aspektu literárnovedného nevystačíme s úzkym a vnútorne málo diferencovaným chápaním monológu, ako jazykového prejavu s jedným a nepretržitým kontextom, ako reči prenášanej jedným aktívnym účastníkom bez zásahu druhého pasívneho účastníka. Do tohto rámca sa vmestí iba jeden typ monológu, monológ rozprávacieho typu. Dokonca ale ani tento druh monologickej reči — ako na to upozornil svojho času Eugen Pauliny¹⁴ — nie je celkom „čistý“, i na jeho kontext, na jeho premeny a zvraty pôsobí prijímateľ, komu je monologický prejav určený: svojím celkovým chovaním, záujmom alebo nezáujmom, výzorom, mimikou, gestami a pod. Pô-

¹¹ Lubomír Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960, 31.

¹² Tamže, 33.

¹³ Tamže, 33.

¹⁴ Eugen Pauliny, *K otázce dialógu a monológu*, *Linguistica slovac*a III, 1941, 7.

vodca monologického prejavu reaguje na ne, čím, pravda, jeho monológ nadobudne niektoré znaky priamej reči. Nesituačný monologický prejav začne odrážať mimojazykovú situáciu. Aj tieto jeho formy môžu mať svoje umelecké koreláty. Napríklad:

„Hoci sme tu v Poľsku, pri poľskom mori, štyri dni sme už z domu, iste v kabelke nájdete našu korunku. Vyložte ju, prosím, sem predo mňa. Keď si ju zaslúžim, vezmem si ju, dám si ju prevítať a budem ju nosiť na krku ako novopečený rektor univerzity svoju hodnosť, alebo celkom obyčajne strčím ju do vrecka medzi ostatné svoje drobné. Vaša koruna dá mi pocit istoty, ba dovoľm si povedať, pocit profesionálnej nevinnosti.

Tak. Za korunku vopred ďakujem. Viete, práve toľko mi náš podnik vypláca prémie za každého novozískaného člena Spoločnosti milovníkov dobrej knihy. — Keby som nemal pred očami svoju korunku, svoj každodenný chlieb, azda by som si prichodil ako citový, ba dokonca sňatkový podvodník, podvodník osobných nádejí, ktoré svojím rozprávaním prebúdzam a vše ani pri najlepšej vôli nemôžem splniť.“

(D. Tatarka, *Prútené kreslá*, 7—8)

Podľa môjho názoru omnoho plodnejšia — než Mukařovského definícia monológu — je jeho téza o „dialogičnosti potencionálne obsažené v monologu“. ¹⁵ V širšom rozvedení „Monologičnost a dialogičnost jsou současné a nerozlučně přítomny již v psychickém dění, z kterého jazykový projev vychází, a že monolog s dialogem nesmějí být pojímány jako dvě navzájem cizí a stupňovitě řaděné formy jazykového projevu, nýbrž jako dvě síly, jež spolu neustále zápasí o převahu dokonce i v samém průběhu promluvy.“ ¹⁶

Toto platí aj v rovine umeleckej prózy. Pásmo vyprávača v podstate zahŕňa len jednu stránku dynamickej polarity týchto dvoch jazykových foriem. Obsahuje niekoľko vrstiev, v ktorých smerom k pólu dialogickému pribúdajú niektoré prvky priamej reči. Týmto vrstvám približne odpovedajú jednotlivé druhy a formy monológu. Poradie ich navrstvenia je takéto: Najbližšie k pólu monologickému sa nachádzajú monológ rozprávací a úvahový, potom nasleduje lyrický, ďalej presvedčovací a nakoniec dramatický monológ, ktorý má najviac prvkov priamej reči. V rozprávaní sa jednotlivé druhy a formy monologickej reči funkčne striedajú.

3

Napriek tomu, že priame rozprávanie sa realizuje v prvej osobe slovesnej, teda akoby autor hovoril vo svojom mene a za seba, v zásade nemožno dať znamienko totožnosti medzi osobu spisovateľa a rozprávača jeho diela. ¹⁷ Rozprávač, práve tak ako ktorákoľvek iná románová či po-

¹⁵ J. Mukařovský, c. d. I, 146.

¹⁶ Tamže, 146.

¹⁷ Napríklad podľa L. Doležela „v moderní próze slouží přímé vyprávění hlavně jako forma vyjádření osobních zkušeností, názorů, životných pocitů atd. s a m é h o a u t o -

viedková postava, je „autonómnou“, od svojho tvorca relatívne samostatnou „bytosťou“, s vlastným významovým aspektom. Od ostatných postáv diela sa však líši tým, že zároveň zastupuje aj autora ako rozprávača. „v hovorí Vinogradov, „v rozprávání je daný nielen obraz rozprávača, ale aj autora.“¹⁸ S touto svojou dvojtvárnosťou, dvojvýznamnosťou je rozprávač veľmi zložitým javom.

Vzťah autor – rozprávač vo významovej rovine môže byť riešený dvoma základnými spôsobmi: konvergentne a divergentne. V prvom prípade významové hľadiská autora a rozprávača sú v zhode, v tej alebo v onej miere sa prekrývajú. V druhom prípade stoja v protiklade, osobitným spôsobom sa navzájom vylučujú. Spisovateľ svoj kladný estetický ideál tu vyjadruje nepriamo, prostredníctvom rozprávača, ktorý predstavuje zápornú postavu a tlmočí autorovmu stanovisku protichodné ideály. Pri oboch typoch riešení môže vzniknúť celý rad variácií a odtieňov.

V epickom texte klasického typu významový plán pásma rozprávača sa prekrýva s významovým aspektom autora, v ňom je nakoniec ťažisko významového plánu celého diela. Spisovateľ sa môže v tej alebo v onej miere stotožniť s niektorou z postáv a dať jej priamo vysloviť svoje náhľady a hodnotenie skutočnosti, ľudí, dejov. Avšak tým len podčiarkuje alebo dopĺňa to, čo už obsahuje autorská reč. Subjektívny významový aspekt postáv je podriadený autorovmu významovému aspektu. Platí to aj o negatívnych postavách. Ich výroky, názory, sudy vnímame spravidla na pozadí autorovho vzťahu k týmto postavám. Autorov významový aspekt je rozhodujúci pre konečné vyznenie diela.¹⁹ Podriadenosť významového plánu reči postáv autorskej reči sa v podstate nemení ani pri subjektivizovanom vyprávaní, keď autora v úlohe rozprávača z času na čas vystrieda niektorá z postáv a z jej hľadiska sú vykreslené a hodnotené udalosti a postavy. Aj pri tomto rozprávačskom postupe má spisovateľ možnosť uplatniť prevahu a rozhodujúcu úlohu svojho hodnotiaceho postoja ku skutočnosti objektívnej i epickej.

Podstatnejšia situácia nastáva pri priamom rozprávaní. Prevládajúcim a rozhodujúcim faktorom výstavby významového plánu diela sa tu stáva významový aspekt rozprávača, stelesneného do konkrétnej postavy. Práve v tejto polohe má autor minimálne možnosti vyjadriť priamo svoj hodnotiaci postoj k realite. Výpovede svojho „negatívneho“ rozprávača o skutočnosti môže v diele korigovať ponajviac prostredníctvom niekto

ra. Nositelem vyprávění tu tedy není vyprávěč, vytvořený autorem jako zprostředkovatel vyprávění, nýbrž sám autor, používající formy přímého vyprávění k vyjádření aktivního vztahu k zobrazované zkušenosti.“ (C. d., 150—151, podčiarkol K. T.) Je to tak iba šťastí, problém rozprávača v tomto kompozičnom type prózy je zložitejší.

¹⁸ V. V. Vinogradov, *Stilistika*..., 18.

¹⁹ Odhliadneme tu od prípadov, keď autorov ideový zámer sa nekryje s objektívnou ideou diela. Z hľadiska nášho problému sa netreba púšťať do podrobností takéhoto charakteru.

z postáv. V ojedinelých prípadoch túto úlohu vykonáva sám autor, konkretizovaný do jedného z rozprávačov diela. Takéto kompozičné riešenie si zvolil V. Mináč v knihe krátkych próz *Tmavý kút*. Konfrontácia autorovho postoja ku skutočnosti s postojom rozprávača však nie je podmienkou správneho vyznenia diela. Príklad subjektívneho hodnotenia,²⁰ protikladného k autorovmu hodnotiacemu postojomôžeme uviesť z fingovaného listu nemeckého dôstojníka, bojujúceho proti povstalcovi.

„Priestor Oberwagtaal, 9. septembra 1944.

To, čo nám vyviedli títo Slováci, je proste najhanebnejšia zrada a ja v takýchto prípadoch poznám jedinú odpoveď: likvidovať do posledného muža. Celá tá stupídna rozprávočka o spojenectve a vernosti Slovákov bol nebezpečný výmysel a mohol nám prísť drahý. Teraz je, pravda, neskoro hádzať z lietadiel namiesto bômb slabomyseľné letáky, aby sa vrátili a vzdali. Nenávidia nás a našu brannú moc ako Rusi, Česi a všetka tá háveď. Nie je bez istej zábavnosti dobývať meter za metrom zem, nad ktorou veje naša zástava a ktorá je v podstate naša.

Príšerný národ. V priestore Schtrba pripojila sa k nám jednotka „slovenskej armády“, vraj proti partizánom. Nezveril by som im ani signalizačnú pištoľ, a mali ťažké guľomety. Keď sme na trati Oderberg—Kaschau narazili na rebelov, začali do nás páliť odzadu, takže sme sa museli stiahnuť skoro úplne bez zbraní.“

(*S nami a proti nám*, 22)

Nemecké zemepisné názvy „Oberwagtaal“, „Schtrba“, „Oderberg“, „Kaschau“ nie sú len signálmi nemeckej reči. Sú zároveň výrazom rozprávačovho dobyvateľského vzťahu ku krajine, „ktorá je v podstate naša.“ Kvalifikovanie národnooslobodzovacieho boja za „najhanebnejšiu zradu“, jeho nositeľov za „háveď“, „príšerný národ“, „rebelov“, hodnotiace adjektíva „najhanebnejšia“, „stupídna“, „slabomyseľné“ vyjadrujú postoj, ktorý rozprávača usvedčuje v očiach slovenského čitateľa, majúceho na základe svojej historickej skúsenosti opačný vzťah k týmto faktom ako nepriateľa.

Modálne hodnotenie a subjektívne zdôvodnenie môžu hrať rovnakú odhaľujúcu a usvedčujúcu úlohu, ako je to vo fingovanej modlitbe slovenského zradcu.

„Kriste Ježišu, Vykupiteľu náš, daj nám bez pohromy prežiť tieto časy. Tak alebo onak, ale už nech je po všetkom. Odpusť nám naše viny a odvráť od nás zlé.

²⁰ Podľa L. Doležela „subjektívni aspekt vyjadrujú hlavne tyto řečové významové složky:

a) Věcné hodnocení, jímž rozumím subjektivní hodnocení vyjadřovaného obsahu jako dobrého nebo špatného, příjemného nebo nepříjemného, sympatického nebo nesympatického, přátelského nebo nepřátelského atd. Věcné hodnocení je často zesíleno hodnocením emocionálním.

b) Modální hodnocení, tj. subjektivní hodnocení vyjadřovaného obsahu jako skutečného, neskutečného, možného, podminěného, chtěného, nutného atd.

c) Subjektivní zdůvodňování, jímž rozumím subjektivní platnost důvodů, na něž se mluvící postava odvolává.“ (L. Doležel, c. d., 38)

Len pre toto, len pre toto som tomu Herneckovi povedal, že tí ľudia ustúpili ku Kallištu a k Búlam, ako mi to povedal Vagač. Len pre toto: aby som už nepočul výstrely a nevidel vojakov. Hernecke to iste už beztak vedel. Ale toľko sa vypytoval, Pane Bože, toľko sa vypytoval. Vyjedol nám celú komoru.

Ja nič nemám proti partizánom, Ty to vieš, Bože. Vidiš moju dušu a moja duša je bez nenávisťi. Aj to sú ľudia a mnoho trpia. Ja viem, čo je utrpenie, vypracoval som sa z malých pomerov. Ale čo bude, ak zvíťazia?

(*S nami a proti nám*, 101–102)

Subjektívne motívy, ktorými zdôvodňuje svoje udavačstvo a zradu i želania a túžby, ktoré sú opäť výrazom jeho nízkeho egoizmu a bezohľadného prospechárstva, stavajú tohto malého, ale nebezpečného dravca do radu úhlavných nepriateľov vlastného ľudu a národa. Forma modlitby, do ktorej je štylizovaný rozprávačov monológ, navyiac podčiarkuje jeho náboženské pokrytectvo a naznačuje isté širšie súvislosti medzi jeho zmýšľaním a oficiálnou ideológiou klérofašistického režimu.

Problém priameho rozprávania v próze nemožno teda redukovat' na sebvýjadrenie alebo autobiografiu. Predstavuje širokú škálu umeleckých možností. Riešenie vzájomného vzťahu autora a rozprávača závisí od umeleckého zámeru spisovateľa. Aj keď stvárňuje autobiografický materiál a plne sa stotožňuje so svojím rozprávačom, nie vždy zdôrazňuje faktickú totožnosť svojej osoby s osobou rozprávača, ako je to v *Mladosti* Margity Figuli, v *Žáryho Apeninskom vzduchu*, v *Bochníku* Márie Jančovej a inde. Niektorí autori dokonca — čerpajúci zo svojej autobiografie — sa osobne dištancujú od tejto látky tým spôsobom, že svojho rozprávača pomenujú iným menom. U Ondrejova je to Belo Bujdošík (*Výšiny, Šibeničné pole*), u Mňačku Miško-Michal (*Marxova ulica*) a Voloda (*Smrť sa volá Engelchen*), u Tatarku Bartolomej Slzička (*Prútené kreslá*). No či už autor zastiera svoju totožnosť alebo vystupuje vo svojom diele ako rozprávač otvorene, autentičnosť použitej látky a zážitku nie je záväzná, veď nejde o dokumentárne dielo, ale o dielo umelecké, kde fakty autorovej biografie tvoria len surovinu, ktorá podlieha zákonom umeleckého stvárňovania i d o t v á r a n i a. Prechod medzi reálnym faktom a výmyslom má tu veľmi plynulé hranice práve tak ako medzi materiálom získaným z autopsie a materiálom nadobudnutým „z druhej ruky“, z počutia alebo pozorovaním života. Často ani nevedno, v akej miere predstavuje rozprávač autora a v akej miere inú osobu. Dôraz je na využití umeleckých možností priameho rozprávania, medziiným aj na dosiahnutí životnej autentičnosti a s ňou súvisiacej zvýšenej pôsobivosti diela. Práve preto s rozprávačským kompozičným postupom sa spracováva aj materiál nebiografického charakteru.

S konkretizáciou rozprávača do jednej z postáv diela súvisí určitá ohraničenosť jeho možností. Nemôže byť vševedúcim a všadeprítomným. Dejové úseky, ktoré sa odohrávajú mimo rámca jeho zorného poľa má však možnosť reprodukovať ako počuté z rozprávania iných.

Autorka *Mladosti* M. Figuli vcelku rešpektuje rámec priameho rozprávania, daný postavou rozprávačky románu, priamo alebo náznakovo opisuje okolnosti, za akých sa hrdinka dozvedela to i ono, čoho bola svedkom a čo počula rozprávať od iných. Miestami však do rozprávania prenikajú cudzorodé prvky objektívneho vyprávania, čím sa porušia pravidlá zvoleného kompozičného postupu. Stáva sa to vtedy, keď autorka opisuje udalosti a scény, pri ktorých nemohla byť prítomná. Také sú návšteva matky u Ďurčiakov, u tetky Porubiakovie, nočná cesta na jarmok a iné. Margita Figuli tieto dejové úseky nepodáva ako reprodukované rozprávanie matky, citované alebo pretlmočené rozprávačkou. Na týchto miestach románu používa objektívny rozprávačský prístup k postavám a k deju i k prostrediu a opisuje ich, ako keby bola neviditeľne prítomná. Aj keď slovom „vraj“ ojedinele signalizuje, že ide o matkino rozprávanie (159), text má všetky znaky objektívneho rozprávania.

Rozmery rozprávača sú priúzké aj pre Ondrejova, Jerábka, Modrovicha a Chudobu. Modrovich prekračuje jeho rámec v *Troch Duboch* v kapitole *Neoholím sa, kým nezastrelím Nemca*, kde opisuje priebeh vzdušného boja, akoby sedel s Rudom Božíkom v kabíne stíhača. Aj Jerábek rozprávač Emil v *Mladých rampách* na konci kapitoly *Sen báťu Miša* vypadol zo svojej úlohy a zrazu sa ocitol „v koži“ rozradosteného maturanta Romana. S veľkým umeleckým citom, takmer nebadateľne vyriešil prechod zo subjektívneho do objektívneho rozprávania Ľudo Ondrejov na jednom mieste novely *Výšiny (Šibeničné pole)*. Autor na dokreslenie obrazu rozprávačového prefíkaného švagra potreboval scénu, ako si tento získa obecného pastiera a zamieša svoje ovce a kozy do obecného stáda, keď Belo Bujdošík mu bol odmietol drhnúť aj v nedeľu. Ondrejov túto scénu podáva ako fiktívnu, odohrávajúc sa v predstavách Bela Bujdošíka, potom, keď uvidí strážmajstra Brašeňa vyháňať svoj krdlik na pašu. Jej pravdepodobnosť, ktorá ju povyšuje temer na reálny zážitok hrdinu, je motivovaná tým, že rozprávač dokonale pozná Brašeňa, obecného pastiera, aj miesto, kde má dôjsť k ich stretnutiu, takže priebeh udalostí môže presne predvídať. Tým, že autor posunul dejový úsek, ktorý sa odohráva mimo zorného poľa rozprávača, z roviny epickej reality do roviny rozprávačových predstáv, vytvoril plynulý, nebadateľný prechod medzi ohraničeným zorným poľom rozprávačovým a vlastným, relatívne neobmedzeným autorským pohľadom. Andrej Chudoba celé dejové úseky podáva v objektívnej forme. Súvisia s postavami, ktoré na dlhší čas vypadnú z rozprávačového zorného poľa. (Martin v *Murkyňovom háji*, Hedviga v *Kde pijú dúhy*.) Rozprávačský a vyprávačský postup sa tu strieda neorganicky a bez plynulých prechodov.

Spisovateľ — pokiaľ jeho rozprávač nie je totožný s jeho vlastnou osobou — má nad ním vždy určitý nadhľad a často aj intelektuálnu prevahu. Pravda, istý nadhľad nechýba ani pri autobiografickom zamierení priameho rozprávania. V tomto prípade má však iný charakter. Vzniká

tak, že sa hovorí o udalostiach po časovom odstupe, v ich dejovej a významovej ukončenosti. Retrospektívny pohľad umožňuje uplatňovať hodnotiaci aspekt, opierajúci sa o skúsenosť, i kritický postoj voči sebe. Tak píše o sebe Jančová v poviedke *Prvá láska* (*Bochník*). Miešanie významového aspektu dospelého rozprávača s aspektom zo svojho detstva stáva sa u Mňačku v poviedke *Starší brat* (*Marxova ulica*) prostriedkom idealizácie a monumentalizácie proletárskych hrdinov.

Moment časového odstupu sa dá umelecky dobre využiť v kompozičnom type priameho rozprávania, založenom na retrospektíve. Výstavba významového plánu priameho rozprávania umožňuje nenápadne preklenúť rozdiel medzi významovým aspektom rozprávača a autora, resp. „vpašovať“ do neho autorov významový aspekt. Tento problém už úspešne riešil – a k tomu s rozprávačom predstavujúcim negatívnu postavu – Jégé v románe *Cesta životom*. Figuličkin rozprávač v *Zuzane* Smolko však nie je negatívnym typom. Z jeho rozprávania sa nám vynára postava politicky neuvedomelého inteligenta pohybujúceho sa vo veľkopanskej spoločnosti, ktorého strata nohy a láska k revolucionárke postupne odcudzí tomuto prostrediu a privedie do radov robotníckeho hnutia. Smolkov príbeh, proces jeho prerodu, je podaný v jeho časovej postupnosti. Ale priebeh tohto procesu, jeho jednotlivé etapy sú osvetlené z koncového bodu, kde sa pretínajú významové aspekty rozprávača a autorky.

Iný spôsob využitia časovej perspektívy v priamom rozprávaní je spätné odvíjanie deja. Autor môže pracovať aj s ireálnou časovou perspektívou, ako napríklad Tatarka v *Démonovi súhlasu* alebo Johanides v novele *Súkromie*. Aj v Mňačkovej tvorbe sa stretávame s nekonvenčným kompozičným uplatňovaním epického času. Román *Smrť sa volá Engelchen* má dve navzájom sa prelínajúce rovnocenné časové roviny. Z nich jedna zachytáva deje, odohrávajúce sa akoby v „prítomnosti“, je to akýsi prúd vedomia, vnútorný monológ rozprávača, jej dominantným slovesným časom je prítomnosť. Druhá časová rovina s dominujúcim préteritom zachytáva udalosti, ktoré vo vzťahu k predošlej zobrazujú minulosť hlavného hrdinu. Všetky tieto spôsoby kompozičného využitia času majú aj svoju významovú hodnotu.

Znalosť života mestskej študujúcej mládeže a dôsledné rešpektovanie mentality a psychológie dospelujúceho dievčaťa sú základom umeleckej presvedčivosti Jarunkovej mladej hrdinky Olgy Polomcovej (*Jediná*). Autorka sa vedela nielen prispôsobiť charakteru rozprávačky svojho románu, ale si ju aj podriaditi svojmu zámeru. Konfrontácia jej naivne detského, neskazeného, dôverčivého, ale aj kritického pohľadu na skutočnosť so svetom dospelých dáva autorke rozsiahle možnosti pre spoločenskú kritiku. Rozprávania Olgy je silne aktualizované. Tvorí ju nepretržitý sled bezprostredných zážitkov, ktorý ukazuje proces jej dospievania. Tento proces nie je zobrazený retrospektívne. Časový odstup od udalostí sa ruší neustálym striedaním préterita s prítomnosťou. Autorka

obraz skutočnosti silne obzvlášťňuje tým, že ju premieta cez prizmu vedomia svojej hrdinky. K obzvlášťňovaniu slúži — okrem funkcie dotvárať postavu rozprávačky — aj bohaté využívanie lexiky a frazeológie reči mládeže a žiackeho slangu.

„Marcela sa potešila, ale aj trošku zarazila. Ona strašne rada blbne do telefónu, ale len s cudzími ľuďmi. Keď sme raz zavolali Jožinka, držala slúchadlo ako ovečka a ani doň nemrnkla.

— Neboj sa, — potešila som ju, — ja budem hovoriť a ty budeš so mnou len počúvať Jožov hlas. Dobré?

A ja musím byť trpezlivá. Najhorší bol prvý a druhý deň po tom večere. Vtedy ma trápil otcov vpád, ale teraz už neostalo nič, len Iminko a všetko, čo sme si povedali. Teraz nás už nerozdelí nik. V pondelok Iminko určite príde pred školu. A keby ma naši náhodou zbalili, príde o týždeň. My to vydržíme.“

(K. J a r u n k o v á, *Jediná*, 155—156)

4

Prejav rozprávača nie je určený na počúvanie, lež na čítanie. Pre svoje osobitné umelecké ciele autor síce využíva vlastnosti hovoreného slova, slúžia mu však len na vyvolávanie ilúzie rozprávania. Ako každý písaný text, aj prejav rozprávača môže byť zvukove realizovaný. Avšak ústny prednes bude tu — na rozdiel napríklad od dramatického textu, ktorý predpokladá ústnu realizáciu — vedľajším, náhodilým momentom.

Písaný text je ochudobnený o zvukovú stránku ústneho prejavu. Na rozdiel od živej reči rozprávačovmu prejavu chýba sila a zafarbenie hlasu, melódia, tempo atď. Tým je aj menej expresívny. V menšej miere dokáže vystihnúť psychologický stav rozprávača, jeho postoj k obsahu svojho prejavu a voči fiktívnemu poslucháčovi. Grafické prostriedky čiastočne pomáhajú odstrániť tento nedostatok, ale nimi možno naznačiť len niektoré zvukové vlastnosti rozprávačovho prejavu. Konkrétne: dôraz (kurzívou alebo riedene, keď vyzdvihne niektoré slovo, prípadne slová), pauzu (ktorá má byť prejavom vzrušenia, rozpakov, prekvapenia, hľadania vhodného výrazu atď.) a niektoré základné druhy vetnej intonácie (oznamovaciu, opytovaciu, rozkazovaciu, resp. zvolaciu). V ostatnom sa autor musí spoliehať na čitateľovu fantáziu, ktorý na základe významovej zložky rozprávačovho prejavu, grafickej úpravy textu a fonologických vlastností inherentných tomuto textu si asociatívnou cestou vytvára príslušné zvukové predstavy. Tieto predstavy potom pomáhajú vyvolávať ilúziu rozprávania, živého ústneho prednesu. Rozprávač charakterizuje svoju reč len v dialogických častiach (napr. šepkal som, kričal som, odvetil som tiško, povedal som nahnevano, kričal som rozzúrene atď.). Ojedinelým prípadom charakteristiky zvukovej stránky rozprávačovho prejavu — pravda, len všeobecnej — sú Tatarkove *Prútené kreslá*, kde Bartolomej Slzička hovorí svojej fiktívnej poslucháčke o svojom hlase, že je „sympa-

tický“ a „príjemný“. Zvuková výstavba textu diela túto charakteristiku potvrdzuje. Má ráz príjemného, dôverného a sugestívneho, nie jednotvárneho, ale aj krajným polohám sa vyhýbajúceho rozprávania.

Forma a miera umeleckého využitia vlastností hovoreného prejavu v rozprávaní môže byť rozmanitá.

Na navodzovanie rozprávačskej situácie sa autor niekedy uspokojuje s oslovovaním fiktívneho poslucháčstva a s používaním niekoľko rozprávačských zvrátov, a tak signalizuje čitateľovi, že text má vnímať ako ústny prejav.

Častejšie sú prípady, keď na posilnenie ilúzie ústneho podania autor pri štylizácii prejavu rozprávača vo väčšej alebo menšej miere využije lexikálne, tvaroslovné, frazeologické a syntaktické prostriedky hovorovej reči, resp. jednotlivých jej štýlových vrstiev (reč určitých skupín mládeže, inteligencie, dedinského ľudu a pod.). Základnú zložku rozprávačovej reči tvoria naďalej prostriedky spisovného jazyka, hovorové prostriedky však dodávajú jeho prejavu subjektívne štýlové zafarbenie a dojem ústneho prednesu. Okrem tejto úlohy hovorové prostriedky slúžia na charakterizáciu rozprávača a prostredia, v ktorom sa príbeh odohráva, prípadne v ktorom sa rozprávanie uskutočňuje. Iný spôsob myslenia a cítenia, iné intelektuálne a psychologické vlastnosti, iný okruh životnej skúsenosti, spoločenské zaradenie a prostredie odrážajú niektoré vrstvy slovníka, slovných zvrátov a obrazov i prirovnania v reči Tatarkovho spisovateľa Bartolomeja Boleráza, Jarunkovej žiačky Olgy Polomcovej, Mňačkovho partizána Volod'u, Mináčových rozprávačov v *Tmavom kúte*, Ševčovičovho študenta-brigádnika Paľa Purdiša a tak ďalej.

Hlavné jazykové prostriedky, ktoré slúžia na dosiahnutie hovorového zafarbenia priameho rozprávania, sú expresívne a citové slová a výrazy, hyperboly, augmentatíva, laudatíva, pejoratíva, eufemizmy, hypokoristiká, familiárne a vulgárne výrazy, nadávky nárečové, slangové a argotické slová, ďalej častý výskyt zámen (najmä ukazovacích), častíc a citosloviec. Bohatým zdrojom zvyšovania hovorovosti rozprávačovho prejavu sú ustálené slovné spojenia používané v hovorovej reči, či už všeobecne, alebo iba v určitom prostredí (napr. v ľudovom, študentskom atď.). Do tejto kategórie možno radiť aj niektoré prirovnania, porekadlá, príslovia, zaverenie, kliatie. Ilúziu rozprávania posilňujú aj niektoré vetné konštrukcie, typické pre hovorový štýl: zvolania, žiadacie vety, otázky, subjektívny slovosled, nepravidelná a prerušená stavba vety, jednočlenná veta, vetné pričlenenie, krátke vety a súvetia, najmä priraďovacie a podobne. Mnohé z týchto syntaktických prvkov možno demonštrovať na krátkom úryvku Žáryho textu.

„Chlapec sa pechorí s uhlím. Priakročí Jolana, zdvihne vrece ako pierko veľkými, drsnými rukami a kladie si ho na plece. Šup ho na vozík. Teraz si škrabe chrbát dierou v hrubých šatách.

Tak ma klamala! Nepracuje v obchode, ale roznáša po Ríme uhlie. Prečo cigánila? Myslela, že si ju budeme menej ctiť a že sa budem za ňu hanbiť?

Vozík zahrkotal, pristúpil som k nej a už ťahám s ňou i ja za okraj rúčky. Prekva- pená si ma obzerá.“

(Š. Ž á r y, *Kde citróny kvitnú*, 1962, 17)

Striedanie oznamovacích, opytovacích, zvolacích viet a jednoduchých viet s prirad'ovacími súvetiami s bezspojkovým prirad'ovaním, nízka frekvencia podrad'ovacích súvetí, aktualizácia vonkajšieho a vnútorného deja pomocou historického prézentu dodávajú rozprávaníu živý hovorový ráz. Syntaktické a vetné druhy sa niekedy obmieňajú, aj keď si to nevyžaduje významový kontext, napríklad pri dejovom opise. Sleduje sa tým cieľ využiť ich grafickú a intonačnú rozmanitosť, aby sa rozprávanie nestalo monotónnym.

Okrem historického prézentu na aktualizáciu minulých dejov a zážitkov slúži „znovuprežívanie“ týchto udalostí rozprávačom, čo prispieva k zvýšeniu emocionálnej pôsobivosti rozprávania. Môže sa tu uplatniť aj apoziopéza. Rozprávačskú atmosféru zosilňuje predstierané váhanie rozprávača, či má porozprávať určitú udalosť, predstieranie zabudlivosti a postupného vybavovania si spomienok, používanie slovných zvrátov, obvyklých pri bezprostrednom kontakte rozprávača s poslucháčom a iné.

„A mal som sto chutí aspoň vstať a prejsť sa cez miestnosť, aby som ukázal, že som chlap a že moja protéza patrí k môjmu životu a že môj život je stavaný pevne a zákony, a že hocijaká fíflena, hocijaká handra, hocijaká ———

Och, chcel som povedať strašné slovo a pri ňom som sa zastavil.“

(M. Figuli, *Zuzana*, 21—22)

„Odbočil som. Dal som sa strhnúť. Sotva stihnem dopovedať, čo som naznačoval. Zastal som — aby som nezabudol — na policajnom riaditeľstve a pri orgáne, ktorý si ma dal predvolať.“

(D. T a t a r k a, *Prútené kreslá*, 67)

Niektorí autori ilúziu ústneho podania stupňujú ešte aj tak, že pre rozprávača určia poslucháča alebo okruh poslucháčov. Umožňuje im to spestriť rozprávania dramatickým monológom, monológom s presvedčovacím zafarbením a už spomínanými rozprávačskými zvratmi. Poslucháč môže ostať nekonkretizovaný — napríklad v *Zuzane* alebo v *Prútených kreslách* — jeho existenciu a aktivitu naznačujú len rozprávačove repliky (vo forme neúplného dialógu) a určité „modifikácie“ v priamom rozprávaní, ktoré vznikajú akoby jeho aktívnymi zásahmi do jeho priebehu. Poslucháč však môže byť aj konkretizovaný do niektorej z postáv diela a stať sa načas i rozprávačom. Niekedy sa postavy striedajú v úlohe rozprávačov a poslucháčov. Ako príklad možno uviesť Mináčov *Tmavý kút*.

Vo svojich najtypickejších prejavoch priame rozprávanie charakterizuje prevaha monologických častí nad dialogickými partiami. Priama reč rozprávača je postavená na úroveň priamej reči iných postáv. Graficky sa

vydeľuje z ostatného textu a každá replika tvorí samostatný odsek, začínajúci sa pomlčkou.

Hlavným výstavbovým prostriedkom rozprávačovho prejavu je monológ narračného typu. Je zamierený predovšetkým na tlmočenie vonkajšieho a vnútorného deja. Vplyv „ústnosti“ sa prejavuje medziiným aj v tom, že úvaha, opis, charakteristika — i sebacharakteristika — nevytvárajú rozsiahlejšie samostatné a uzavreté celky, ale svojimi prvkami sa začleňujú do toku rozprávania.

Reč postáv je prejavu rozprávača kompozične i slohove podriadená. Priama reč postáv — i rozprávača — sa v podaní rozprávača realizuje ako citovaná priama reč (CP), od iných osôb prevzaté výroky alebo citovaná vlastná reč ako citovaný prejav (CcP).²¹ Súvisí to s tým, že v priamom rozprávaní, prebiehajúcim kontinuálne v aktuálnej časovej rovine, reprodukovujú sa prehovory, ktoré sa uskutočnili v minulosti.

„Ja zase len vravím, že (R) *áno* (CP) a starý otec len pokračuje, že (R) *vie jednu hádku v červenom, v bielom i žltom kabátku* (CP) či (R) *ju má povedať, či nie?*“ (CP)

(L. Ondrejov, *Šibeničné pole*, 111)

V priamom rozprávaní sa prejavuje dosť zreteľná tendencia — súvisiaca zrejme s faktom, že rozprávač reprodukuje reč postáv ako citovaný prejav — nivelizovať štýl prejavu postáv, ktorý v celku preberá slohový ráz rozprávačovej reči. Reč postáv sa len zriedkavo individualizuje výraznejšie, najčastejšie len náznakovito. Autorovi ide o zachovanie štýlovej jednoty rozprávačovho prejavu. Výnimku tvoria iba niekoľkí spisovatelia, ktorí reč svojich postáv slovníkom i frazeológiou výrazne individualizujú. K nim patrí napríklad Mináč a Ševčovič. U oboch autorov pripadá dialógu dôležité miesto v umeleckej štruktúre diela. Odráža sa to aj v kvantitatívnom podiele priamej reči postáv na výstavbe textu. Funkčné zaťaženie dialógu je tu maximálne, zahŕňa celý register funkcií.²² Okrem toho u Mináča ťažisko významového plánu noviel je práve v dialogických častiach.

S predomínanciou prejavu rozprávača nad prejavom postáv v priamom rozprávaní súvisí, že sa používanie priamej reči obmedzuje a sčasti sa nahrádza inými kontextovými postupmi. Ruší sa tým ostrá hranica medzi oboma pásmami, vznikajú plynulé prechody medzi nimi a miestami pásmo postáv úplne splýva s pásmom rozprávača. Dosahuje sa to pomocou niekoľkých stylisticko-kompozičných prostriedkov a postupov, ktoré sa rôznym spôsobom kombinujú a variujú.

²¹ Termíny prevzaté zo štúdie M. Šalingovej *K výstavbe kontextu v próze M. Urbana*, Jazykovedný časopis IX, 1958, 1—2, 39.

²² Priama reč v prozaickom diele môže spĺňať nasledovné funkcie: estetickú, slohovú, kompozičnú, dynamickú, dramatickú, situačnú, charakterizačnú, ilustračnú. (Porov. cit. štúdiu M. Šalingovej.)

Jedným z nich je nepriama reč. Rozprávač tu prejav niektorej z postáv reprodukuje zahrnutý vo svojom prejave. Cudzí prejav sa pripája k uvádzacej vete najčastejšie spojkou *že*. Môže sa signalizovať aj časticou *v r a j* alebo slovom *ú d a j n e*, otázka slovom *č i*. Rozprávač môže nepriamo reprodukovat' aj svoj vlastný prejav. Táto forma umožňuje aj „zhustiť“ svoj alebo cudzí prejav, reprodukovat' len jeho obsah alebo jeho najdôležitejšie časti.

„Odpovedal som mu, že Marte sa podistým páči tak žiť, a spomenul som, ako mi je už dávno známe všetko, čo tu rozpráva.“

Bolo mu do smiechu, keď na to povedal, že to vie a že mi to rozprával práve preto. Vykladal, aký je to nezmysel mať niekoho natoľko rád.“

(J. J o h a n i d e s, *Súkromie*, 50)

„Naša mama sa v r a j v prvej chvíli nevedela spamätať od prekvapenia. Nebola by nikdy povedala, že osoba navonok s toľkou drsnosťou má také prístupné srdce.“

(M. F i g u l i, *Mladosť*, 159)

Ďalšími kontextovými postupmi, ktoré umožňujú plynulý prechod medzi prejavom rozprávača a prejavom postáv, sú nepravá priama reč (Pn) a polopriama reč (Pp). Autorovi pomáhajú aj emocionálne a významove stupňovať dialóg.²³ Repliky alebo replikované úseky, ktoré z hľadiska významovej či emocionálnej náplne sú najzávažnejšie, vyjadrí priamou rečou. Grafická vyčlenenosť z okolitého textu podčiarkuje jej závažnosť. Ostatné, obsahove menej významné dialogické partie sa graficky začleňujú do pásma rozprávača. Striedanie rôznych kontextových postupov spĺňa aj ďalšiu funkciu: prispieva k dynamizovaniu rozprávania, intonačne ho obohacuje.

„Cestu sme mali na kuse spoločnú, ona išla na univerzitu. Čosi sa mi plnilo, a tak poľahky, prirodzene ako vo sne. (R) Či viem, komu je zasvätené celé toto úvršie? (Pp) Neviem. Poznám tu iba Pantheón, aj to len z obrázkov. (Pn) — No predsa svätej Genovéve. Viete, Parížania sú ešte aj teraz pastieri a pobudovia, lenže už dávno na to zabudli.“ (P nevyčlenený do osobitného odseku.)

(D. T a t a r k a, *Prútené kreslá*, 33)

Nejde nám o demonštrovanie všetkých možných variácií kontextových postupov a spôsobov ich využitia. Uviedli sme iba niektoré ich hlavné typy. V dielach jednotlivých autorov sa vyskytujú vo veľmi rozmanitých obmenách a kombináciách.

Striedanie rôznych kontextových postupov, vetných druhov a syntaktických foriem, ďalej rôznych typov monológov a ich odrôd s dialogickými časťami dáva autorovi široké možnosti vytvárať ilúziu formálne, graficky aj intonačne bohato diferencovaného, dynamického a expresívneho ústneho prednesu.

* * *

²³ Pozri o tom podrobnejšie L. D o l e ž e l, c. d., 171—173.

V našich poznámkach sme sa zaoberali problematikou priameho rozprávania v slovenskej próze v posledných dvoch desaťročiach predovšetkým z hľadiska štylistického, dotkli sme sa niektorých teoretických otázok a pokúsili sme sa určiť a charakterizovať hlavné umelecké prostriedky a postupy, špecifické pre tieto kompozičné formy. Skúmať problematiku z aspektu literárnohistorického sa vymyká z rámca tejto štúdie, ktorú považujeme iba za prvý pokus o nastolenie a riešenie tejto nepreskúmanej problematiky.

Резюме

Прямая речь (Ich-Erzählung) является специфической стилистическо-композиционной структурой художественной прозы, которая сама по себе возникает эстетическим использованием типов и форм монологической речи, как главного и стилетворного хода, направленного на создание рассказчика, сюжета произведения и картины вещественного, природного и общественного окружения, в котором происходит само действие.

При прямой речи характерным является присутствие рассказчика, который является не только суб"ектом, но и об"ектом рассказа. По степени своей активности он может быть главным или второстепенным героем произведения. Композиционная структура прозы чаще всего строится с одним, а иногда и с двумя или просто с несколькими рассказчиками. С существованием рассказчика, реализованного в художественном образе, связаны некоторые особенности построения текста прозаического произведения во всех сферах: фонологической, морфологической, лексикальной, синтаксической, контекстовой и текстовой.

По существу, нельзя поставить знак равенства между личностью писателя и рассказчика его произведения (исключая случаи, когда совершенно определено идёт речь об автобиографии). Рассказчик, как и любая другая фигура является „автономной“ от своего создателя относительно самостоятельная „бытьё“, со своим собственным смысловым и слоговым аспектом. Отношения автор-рассказчик в смысловом аспекте могут быть решены двумя основными путя-

ми: конвергентные (смысловые точки зрения автора и рассказчика находятся в согласии) и дивергентные (писатель свой эстетический идеал выражает непрямо посредством отрицательного героя).

Писатель может дифференцироваться от своего рассказчика разнообразными средствами (напр. выбором имени рассказчика, его рода, возраста и опд.). Рассказчик, сконкретизированный в одну из фигур произведения, кладёт на автора определённые ограничения. Перешагивание через них ведёт к поручению принципов этого композиционного правила и художественной правдивости произведения.

Речь рассказчика предназначена не на слух, а на чтение. Написанный текст обеднён по звуковой стороне, а из этого вытекающую экспрессивность устного акта.

Для усиления иллюзии прямого рассказа служат с одной стороны языковостилистические средства (напр. использование элементов стилевых слоёв разговорной речи), а с другой стороны композиционные средства (автор для своего рассказчика выделит слушателя, при случае и слушателей, которых означает фиктивно или сконкретизованно в героях).

Способы выражения героев, как правило, бывают слогово подчинены способу выражения рассказчика. Доходит при этом к нивелизации стиля проявления рассказчика и проявления героев. Прямая речь частично заменяется иными контекстовыми ходами (косвенной речью, искусственной прямой речью и полопрямой речью).