

V. V. Cvirkunov

PROBLÉM SUJETU V SOVIETSKEJ LITERÁRNEJ VEDE

Popredný francúzsky maliar Matisse raz napísal, vyjadrujúc zmyšľanie určitej skupiny buržoáznej umeleckej inteligencie, že túži „za umením vyváženým, čistým, pokojným, bez dráždivého alebo pútavého sujetu, ktoré by bolo pre každého duševne pracujúceho, pre každého zamestnaného človeka práve tak ako aj pre spisovateľa uľahčením, odpočinkom po duševnej činnosti, niečím ako pohodlné kreslo, v ktorom oddychujeme po telesnej námahe“.¹ Táto myšlienka bola vyslovená ešte na začiatku nášho storočia. Avšak ani vtedy nebola už nová. Dejiny umenia poznajú obdobia, keď jednotliví umeleckí predstavitelia i celé skupiny nielen túžili, ale sa aj pokúšali tvoriť umenie bez „dráždivých a pútavých sujetov“, umenie „čisté a pokojné“ a keby cieľom ľudského života bol skutočne oddych a jeho nevyhnutným príslušenstvom pohodlné kreslo a podobné veci, potom by takéto umenie azda nielen zanechalo viditeľnú stopu v umeleckom vývine ľudstva, ale by sa stalo aj hlavnou líniou v jeho vývine a tvorba umeleckých diel by zaujala skromné miesto vedľa výroby dokonalých kresiel. No na šťastie sa tak nestalo.

Objektívny proces vývinu umenia rozhodne zavrhol tieto iluzórne nádeje buržoáznych umelcov. Opravdivé umenie nielenže sa nezmenilo v „pohodlné kreslo na odpočinok“, ale stalo sa arénou zúrivých triednych zápasov a zároveň mohutným bojovým prostriedkom ľudstva v riešení páľčivých otázok súčasného spoločenského vývinu. Opravdivé a čestné realistické umenie, najmä umenie socialistického realizmu sa nikdy nevzdalovalo od reprodukovania páľčivých, neodkladných otázok spoločenského života v umeleckých formách, od šľachetnej služby ľudskému pokroku, pokrokovým spoločenským ideálom. Táto otvorená a jasná pozícia najpokrokovejšieho umenia na svete je teraz vystavená zvlášť krutým útokom oddaných zbrojnošov imperialistickej reakcie a ich pomocníkov — revizionistov.

V týchto zložitých historických podmienkach s nevídanou ostrosťou vyvstáva pred sovietskou literárnou vedou úloha popri rozhodnom odpore proti revizionizmu a buržoáznej literárnej vede prehlbovať ďalší výskum problémov socialistického realizmu, zovšeobecňovať obrovskú skúsenosť našej literatúry, osvetľovať nové zákonitosti jej rozvoja, všestranne prispievať k rastu umeleckého majstrovstva spisovateľov.

V širokom komplexe problémov socialistického realizmu, ktoré si vyžadujú ďalšie prehĺbené skúmanie, nadobúda veľký význam *kategória sujetu*, ktorá tvorí v istom zmysle ťažisko mnohých problémov literárneho umeleckého diela.

Naozaj, ak chápeme sujet nie ako prvok vlastnej formy, nie ako schému,

¹ Matisse, *Sborník statej o tvorčestve*, Izd. 1958, 20.

podľa ktorej sa utvára umelecké dielo, ani nie len ako udalosti reálnej skutočnosti, reprodukované v umeleckom diele, lež ako kategóriu zlučujúcu celú zložitú a mnohotvárnosť spoločenských, ľudských vzťahov, ktoré obnovuje umelec vo svojom diele, riadiac sa reálnym životom a svojim vzťahom k nemu, stáva sa zrejším obrovský význam sujetu v realistickej literatúre, jeho úloha v osvetlení podstaty konfliktu a charakteru spisovateľovho svetonáhľadu a stránickosti, ako aj iných problémov literatúry.

Sovietska literárna veda urobila už dosť v oblasti výskumu problému sujetu. Jednako však máme málo alebo vôbec nemáme prác, ktoré by zovšeobecňovali skúsenosť všetkých predchádzajúcich výskumov v tejto oblasti, vyzdvihovali z nich všetko to kladné, čo môže v nejakej miere prispieť k úspešnému rozpracovaniu problému sujetu v súčasných podmienkach, nemáme prác, ktoré by osvetlili históriu výskumu tejto dôležitej estetickéj kategórie. Dokonca sama definícia, sám obsah termínu „sujet“ ostáva naďalej sporný, nanajvýš diskutabilný. Vo vedeckých článkoch, v učebniciach teórie literatúry nastoľuje sa dosť rozličných traktovaní sujetu. Niektorí literárni vedci pokladajú sujet za jednu z foriem kompozície, zahrňujúcu systém udalostí, zobrazovaných v umeleckom diele, iní dodávajú, že sujet nie je jednoducho systémom udalostí, ale takým systémom, ktorý predstavuje v umeleckom diele koncepciu skutočnosti, tretí vidia v sujete iba vyjadrenie príčinnocasových spojitostí.

Existencia množstva hľadísk na sujet sťažuje analýzu formy a obsahu umeleckého diela, vedie neraz k zjednodušujúcemu a niekedy aj vulgarizátorskému prístupu k výskumu jednej z najdôležitejších kategórií literárnej vedy, často dezorientuje spisovateľov v procese práce na diele.

Výskum problému sujetu má dlhú históriu, ktorú nemožno ignorovať pri skúmaní tejto otázky v súčasných podmienkach.

Mnohí vedci sa aj dnes nazdávajú, že Aristoteles vo svojej vynikajúcej rozprave *O umení poézie* prvý vyčlenil a pochopil sujet ako prvok umeleckého diela. Podľa našej mienky prejavuje sa v tomto tvrdení tendencia, využívať Aristotelovu vedeckú autoritu na osvetlenie niektorých javov umeleckej tvorby neskorších epoch, a to aj v tých prípadoch, keď Aristotelova poetika nám na to nedáva dostatočné dôvody.

Je známe, že Aristoteles vo svojich prácach o poetike, ktoré sa nám zachovali, pri výskume literárneho materiálu svojich čias odhalil mnohé zákonitosti umeleckých diel tej dejinnej epochy, v ktorej žil, a zostavil zvláštnu normatívnu poetiku, predovšetkým poetiku antickej drámy. Aristoteles zistil zloženie drámy, vyčlenil jej hlavné komponenty, abstrahoval ich do zvláštnych kategórií svojej normatívnej poetiky. V nasledujúcich epochách mnohí bádatelia interpretovali jednotlivé otázky Aristotelovej poetiky nanajvýš ľubovoľne podľa úloh, ktoré si títo bádatelia kládli. Tak naložili napr. teoretici klasicizmu so známymi troma jednotami drámy, tak naložili a aj doteraz nakladajú s problémom tragického očistenia (katarsis), nastoleným Aristotelom.

Niečo podobné sa stáva aj s traktovaním „základu“, „duše“ tragédie, ako nazýval Aristoteles fabulu. Aristoteles pokladal fabulu za najdôležitejší zo šiestich prvkov poézie a definoval ju ako „súhrn faktov“, „zostavenie udalostí“, ako „napodobnenie konania“. Takáto definícia fabuly vyplývala z Aristotelovho chápania podstaty tragédie ako dramatického žánru: „Tragédia — písal Aristoteles — je napodobnenie nie ľudí, ale konania a života, šťastia a nešťastia, a aj šťastie, aj nešťastie spočíva v konaní, cieľom tragédie je zobrazit' nejaké

konanie, nie vlastnosť. Ľudia sú síce podľa charakteru takí alebo onakí, podľa konania však šťastní alebo nešťastní. Preto básnici nastroľujú konajúcich ľudí nie preto, aby zobrazili ich charakter, ale v dôsledku týchto činov zachytávajú aj charaktery; teda konanie a fabula tvoria cieľ tragédie, a cieľ je najdôležitejší. Okrem toho bez konania by nemohla byť tragédia, mohla by však byť bez charakterov.“² Keď Aristoteles definuje fabulu ako napodobnenie konania, nielen odtrháva do istej miery konanie od charakterov, ale aj kladie proti sebe konanie a charakter. V tom sa prejavuje jedna zo slabín starogréckej poetiky, určitá historická obmedzenosť antického myslenia.

Pravda, Aristoteles neskúmal problém sujetu v súčasnom význame tohto pojmu preto, že v antickej dráme a v epose sa nevyskytovali príznaky sujetu.

Keď skúmame zo súčasného hľadiska Aristotelovu definíciu fabuly, nachádzame v nej prvky kompozície i sujetu, konfliktu i témy, chápané v nediferencovanej podobe. Tieto kategórie začala literárna veda rozpracovávať až neskôršie. Preto nemožno pokladať za správne stotožňovanie definície fabuly, ktorú podal svojho času Aristoteles, s dnešnou definíciou pojmu sujetu, keďže to nevyhnutne vedie k svojvoľnému miešaniu rôznych pojmov.

Treba pripomenúť, že zástancovia tohto stotožňovania spravidla postupovali veľmi jednoducho: slovo „fabula“, ktoré Aristoteles používal na rôznych miestach *Poetiky*, prekladalo sa do dnešného jazyka ako „sujet“ a vtedy odpadla akákoľvek potreba dôkazov, pretože všetko, čo Aristoteles vravel o fabule, prenášalo sa na dnešný pojem sujetu. Tak napr. postupovali aj P. Michajlov a B. Michajlovskij, autori vcelku zaujímavého článku *Sujet*, zaradeného do 11. zväzku *Literárnej encyklopédie*. Tvrdili: „Aristoteles, tvorca antickej realistickkej estetiky, venuje vo svojej Poetike významné miesto problému sujetu a definuje ho ako „napodobnenie konania“ a „súhrn faktov“. Pritom Aristoteles zdôrazňuje dominantnú úlohu sujetu v dráme, špeciálne v dráme, ktorá „je napodobnenie nie ľudí, ale konania a života“ a jej cieľom je „nejaké konanie, nie vlastnosť“, a pre ktorú sujet „je základom a akoby dušou“.³

Tu sa stretávame s jasným stotožňovaním a zámenou pojmu fabula a pojmu sujet. U Aristotela je „základom a dušou“ tragédie fabula, no B. Michajlovskij a P. Michajlov prenášajú takýto postoj k fabule na sujet a tak sa stáva, že „základom a dušou tragédie“ je už sujet. Autori spomínaného článku mechanicky preniesli všetku Aristotelovu argumentáciu, ktorú on použil na zdôvodnenie pojmu fabuly, na charakteristiku dnešného pojmu sujet. A je predsa známe, že v doterajších prekladoch Aristotelovej *Poetiky* (preklady B. Ordynského, V. Appelrota, N. Novosadského — v slovenčine aj M. Okáľ — V. K.) slovo „sujet“ sa nepoužíva ani vo význame fabuly, ani v nijakom inom.

Nejde však iba o terminologickú motanicu, ale o podstatu samého zdôvodnenia kategórie sujetu a o úsilie autorov pripísať Aristotelovi rozpracovanie takých problémov poetiky, ktoré zo známych dôvodov antická poetika nemohla ešte nastroľovať na riešenie. Aristoteles v definícii fabuly vychádzal zo svojho chápania umenia ako napodobňovanie predovšetkým konania, nie však ľudí. Výskum kategórií umenia tesne súvisí s problémom hlavného jeho predmetu — človeka, s problémom podstaty umenia a literatúry a jej úlohy v spoločenskom

² Aristotel, *Ob iskusstve poezii*, Goslitizdat 1957, 58; tiež Aristoteles, *Poetika*, Martin 1944, 27.

³ *Literaturnaja enciklopedija*, t. 11, 139—140.

živote ľudí. Marxisticko-leninská koncepcia umenia ináč určuje miesto človeka v umení, jeho úlohu v udalostiach, teda aj v dejinných udalostiach. Preto Aristotelove východiskové pozície nemôžu uspokojiť dnešnú literárnu vedu vo výskume sujetu.

Estetika klasicizmu, vyhlasujúca antické umenie za neprekonateľný vrchol básnickej tvorby, pokúšala sa vyčleniť sujet umeleckého diela ako jeho nevyhnutný prvok. Boileau napr. pri skúmaní umeleckých predností Homérovej poézie kvitoval prirodzenosť a prostotu jej sujetov:

Bez strohých pravidiel, bez poriadku, čo nudí,
sujet ti hladunko a prirodzene prúdi;
jak rieka pokojná a čistá poplynie
a k cieľu mieri verš i slovo jediné.

Boileau pokladal túto zvláštnosť antickej poézie za jej veľký výdobytok a na tomto základe sformuloval zvláštnu požiadavku klasicistickej poetiky:

No udalosťami neprefažuj svoj spev!
Keď Homér ospievať chce Achillesov hnev,
na veľkú poému hnev tento narastie mu.
Niekedy nadbytok len ochudobní tému.

Z uvedených Boileauových tvrdení vidno, že klasicistická estetika zahrňovala do obsahu pojmu sujet nielen udalosti ako také, príhody, ale podčiarkovala v ňom aj jeho určitú „konštruktívnu“ úlohu v diele. Ba aj samu udalosť nechápe Boileau tak obmedzene, ako to vidíme u Aristotela. Veď Achillov hnev, ktorý narástol „na veľkú poému“ ako jej sujet — to nie je jednoducho udalosť, lež zároveň aj určité vzťahy medzi hrdinami poémy. Avšak v úplnom súhlase s požiadavkami klasicistickej estetiky Boileau za základ sujetu nepokladá človeka, lež hlavný stav povahy, vášň. Klasicisti vo svojej básnickej tvorbe uprednostňovali v praxi riešenie problému konfliktu medzi povinnosťou a citom a táto okolnosť sa prejavila aj v sujetoch ich diel. Jednostrannosť a určitý schematizmus charakterizujú sujety mnohých klasicistických diel.

Klasicistickej estetike sa nepodarilo utvoriť vlastnú všestranne rozpracovanú teóriu sujetu. To isté možno povedať aj o idealistickej estetike 19. stor. Avšak najlepší predstavitelia tejto idealistickej estetiky, rozpracovávajúc teóriu umenia, nastolili mnoho zaujímavých téz o sujete, ktoré si zachovali určitú hodnotu dodnes. Mnohí súčasní teoretici literatúry využívajú veľmi často napr. jednotlivé tézy Heglovej estetiky na zdôvodnenie sujetu ako systému udalostí.

Je známe, že Hegel na svoje časy vynikajúco zistil a zdôvodnil mnohé kategórie estetiky a najmä kategórie charakteru a konfliktu, ktorým sa venoval v súvislosti s riešením problému krásna v umení. Na základe výsledkov analýzy umeleckého materiálu, zahrňujúceho obdobie od antického umenia po umenie jeho čias, Hegel prišiel k záveru, že hlavným predmetom umenia je človek, v ktorom sa z jeho hľadiska za určitých okolností môže realizovať estetický ideál ako najvyšší prejav ducha. Hegel chápal podstatu človeka a ľudských vzťahov z idealistického hľadiska. Avšak Hegel bol dialektik, a to mu umožnilo urobiť mnoho zaujímavých, i keď nie vždy dôsledných záverov. Hegel tvrdil, že „súhrn ľudských okolností, skutkov, osudov jednotlivca je nepochybne tým, čo ho formuje, no jeho vlastná povaha, skutočné jadro jeho zmyšľania a schopností

odhaľuje sa nezávisle od nich, keď sa ocitá pred tvárou *jednej* veľkej situácie a veľkého konania; priebeh tohto konania odhaľuje to, čo on predstavuje, kým predtým sme ho poznali iba podľa mena a zovňajšku“.⁴

V tomto Heglovom súde veľmi jasne vystupujú jeho protirečenia ako objektívneho idealistu a ako dialektika. Keď Hegel uznáva, že človek a jeho charakter sa formuje bezprostredným pôsobením životných okolností, vonkajšieho prostredia, zároveň uznáva aj existenciu akýchsi imanentných vlastností, ktoré sa uňho môžu odhaliť nie vo sfére životných okolností, ale iba v „jednej veľkej situácii“, vo „veľkom konaní“. Odhliadnuc od toho, že v Heglovom poňatí má konanie značne obmedzený charakter a vystupuje ako „jednotný v sebe ucelený pohyb akcie a reakcie“, Hegel tvrdí: „Konanie je najjasnejším a najvýraznejším odhalením človeka, odhalením tak jeho zmýšľania, ako aj jeho cieľov. To, čo človek predstavuje vo svojom najhlbšom základe, po prvé uskutočňuje iba prostredníctvom konania a keďže konanie má duševný pôvod, nadobúda svoju veľkolepú jasnosť a určenosť jedine iba v duševnom vyjadrení, v reči.“⁵ Preto sa Hegel nazdáva, že umenie sa má zaoberať zobrazovaním konania.

Práve túto Heglovu tézu využívajú niektorí sovietski bádatelia na podporu toho, že sujet značí len konanie, udalosti. Pravda, ak odstránime protirečenia a idealistickú terminológiu, ktorá do značnej miery zahmlieva zmysel povedaného, treba uznať, že Hegel má pravdu v hlavnej veci: človek sa skutočne môže prejavovať a odhaľovať iba v konaní. V tejto časti znie Heglovo tvrdenie súčasne. Značí to však, že dané tvrdenie môže dostatočne presvedčivo charakterizovať sujet ako systém konaní a udalostí? Nazdávame sa, že nemôže. A nielen preto, že podstatu konania obmedzuje Hegel v konečnom dôsledku vlastnosťami jednotlivca, ale aj preto, že sám Hegel, vyhlásiac, že úloha umenia spočíva v zobrazení konania, neuspokojuje sa s tým. Hegel ďalej tvrdí:

„Vychádzali sme zo *všeobecných* substanciálnych síl, ktoré sú stimulom konania. Tieto sily vyžadujú pre svoje aktívne uskutočnenie ľudskú *individuálnosť*, v ktorej vystupujú ako hybný *pátos*. Avšak všeobecnosť týchto síl sa musí spájať v jednotlivých ľuďoch do *celostnosti* a *jedinečnosti*. Týmto celkom je človek vo svojej konkrétnej duševnosti a subjektívnosti, ľudská celostnosť v sebe je individuálnosť ako charakter. Bohovia sa prenášajú do ľudského pátosu, no pátos konkrétnej činnosti predstavuje ľudský charakter.

V dôsledku toho charakter tvorí skutočné riečište ideálneho umeleckého zobrazenia...“⁶

Tu taktiež cez idealistickú terminológiu celkom určite vystupuje myšlienka o záväznej a nevyhnutnej jednote konania s „ľudskou individuálnosťou“, t. j. s charakterom. Pre umenie neexistujú konania a teda ani udalosti bez človeka, bez charakteru, rovnako ako ani charakter neexistuje bez konania. Umenie ich musí zobrazovať v organickej jednote, a takýto prístup umenia k svojmu predmetu zobrazenia — k človeku tvorí podľa Hegla jednu zo špecifických zvláštností umenia. Práve v tomto závere spočíva to racionálne jadro, ktoré možno využiť pri výskume problému sujetu v dnešnej literárnej vede.

Sám Hegel operuje s pojmom sujet naširoko a rozmanito: raz ho používa vo význame témy alebo motívu („antické sujety“, „kresťanské sujety“, „roman-

⁴ Hegel, *Sočinenija XII*, Socekiz 1938, 222.

⁵ Tamtiež, 223.

⁶ Tamtiež, 240.

tické sujety“, „lúbostné sujety“ atď.), inokedy pripisuje sujetu význam podstaty charakterov pôsobiacich v udalostiach. Napríklad keď Hegel skúma rozdiel medzi básnickými a historickými dielami, poznamenáva, že len čo poézia vstupuje do oblasti historického rozprávania, „musí odhaliť vnútorné jadro a zmysel prírody, skutku, národného charakteru vynikajúcej historickej osobnosti, odstrániť hru náhodností, nevýznamné sprievodné okolnosti, nevýznamné udalosti a charakterové črty; miesto nich poézia nastoľuje také črty, v dôsledku ktorých sa môže jasne odhaliť vnútorná substancja sujetu... Iba tak je poézia schopná zároveň ohraničiť svoj obsah na pevnejšie riečisko pre určité dielo...“⁷.

Je príznačné, že vo všetkých prípadoch — v poézii i vo výtvarnom umení — pojem sujetu Hegel nevyhnutne spája s obsahom. Jednako však v Heglovej estetike nenachádzame plnšie riešenie problému sujetu. V podstate sa tu toto riešenie iba naznačuje, väzia tu potencionálne možnosti riešenia problému sujetu. Mnohé Heglove výroky o sujete treba nepochybne rešpektovať pri výskume tohto problému v dnešných podmienkach.

Veľké časové rozšírenie pojmu „sujet“ kryje sa s vývinom realistického umenia. Čím väčší sa prehlboval proces upevňovania realizmu ako tvorivej metódy, tým rozšírenejší sa stával pojem sujetu.

Balzac a Gogol tento termín už bežne používali a vkladali doň celkom určitý zmysel.

Roku 1835 N. V. Gogol oznamuje A. S. Puškinovi: „Začal som písať *Mŕtve duše*. Sujet sa rozťahal na dlhočinný román a zdá sa, že bude veľmi smiešny... Chcelo by sa mi v tomto románe ukázať aspoň z jednej strany celé Rusko.“⁸ A ešte o rok píše už V. A. Žukovskému o týchže *Mŕtvych dušiach*: „Ak uskutocním toto dielo tak, ako ho treba uskutočniť, tak... aký obrovský, aký originálny sujet! Aká rozmanitá hŕba! Celé Rusko bude v ňom! Bude to moja prvá poriadna vec, vec, ktorá vynesie moje meno.“⁹

O niekoľko rokov neskôr, v období záverečnej práce na poéme Gogol píše S. T. Aksakovovi: „Je nanejvýš pravdivé, že len nie mnohí vedia, aké silné myšlienky a hlboké javy môže vyvolať bezvýznamný sujet, ktorého prvé, nevinné a skromné kapitoly už poznáte.“¹⁰

Teda počas všetkých rokov práce na poéme *Mŕtve duše* Gogola zaujíma otázka sujetu, „rozťiahnutého na dlhočinný román“, sujetu, v ktorom sa má vyjaviť „aspoň z jednej strany celé Rusko“, napokon sujetu, ktorý i keď je „bezvýznamný“, môže vyvolať silné myšlienky a hlboké javy“. Vo všetkých týchto úvahách o sujete poémy zaznieva Gogolova starosť o zobrazenie širokého obrazu súčasného života, celej zložitosti spoločenských vzťahov v súčasnom Rusku, ktoré sa podľa jeho pevného presvedčenia majú odhaliť v sujete románu.

Keď Balzac charakterizoval súčasné francúzske umenie, v jednom z listov o literatúre, divadle a umení písal: „Súčasný umenie si osvojí Callotovú fantáziu, grécku sochu, čínskych mrzákov, Rafaelovu madonu, Rubensove nymfy, Velasquezove portréty, dialóg, rozprávania, všetky formy, všetky žánre. Dovolí utvárať epopeju v románe a román v epopeji: nech by však bolo jeho pole akokoľvek široké, vládnu v ňom zákony...“¹¹ Za jeden z mnohých zákonov

⁷ Hegel, *Sočinenija XIV*, Socekiz 1958, 188.

⁸ N. V. Gogol, *Polnoje sobranije sočinenij X*, 375.

⁹ *Russkije pisateli o literaturnom trude I*, 1954, 491.

¹⁰ Tamtiež, 492.

¹¹ Balzac, *Ob iskusstve*, Izd. Iskusstvo 1941, 81.

umenia pokladá Balzac zákon sujetovej stavby. Keď sa Balzac nadchýňal nadaním F. Coopera a kládol prirodzenosť a prostotu jeho diel proti spleťtému a nezrozumiteľnému románu francúzskeho spisovateľa Latoucha, ako aj proti rozvláčnym románom Eugena Suea s veľmi zložitými sujetami, vyhlásil: „Páčia sa mi jednoduché sujety, ony ukazujú na veľkú tvorivú silu a vždy oplývajú bohatstvom“.¹²

V Balzacovom chápaní sujet vystupuje ako nevyhnutný prvok literárneho diela, schopný organizovať všetok jeho bohatý materiál a dodať celému zobrazovaniu určité zameranie podľa cieľa, ktorý spisovateľ sleduje. Preto podľa Balzaca „čo aký počet detailov by bol a aké množstvo obrazov, súčasný románopisec ich má ako Walter Scott, Homér tohto žánru, združiť podľa ich významu, podriaďiť ich slnku svojho systému — záujmu alebo hrdinovi — a viesť ich ako trblietavé súhvezdie v určitom poriadku.“¹³

Balzacovi sa sujet javí ako dejiny hrdinovho života vo všetkých ich zložitých a mnohotvárných súvislostiach. V známej štúdii o Beylovi Balzac poznamenáva pri analýze Stendhalovho diela: „Ak Fabrizzio, oblečený do rímskeho purpuru a s mitrou na hlave, ľúbi Kleliu, ktorá sa stala markýzou de Crezenci, a ak nám to rozprávate, tak ste potom zrejme chceli urobiť život mladého človeka sujetom svojej knihy“¹⁴ (podčiarkujeme my — V. C.). V danom prípade Balzac poukazuje na inú, ešte podstatnejšiu stránku sujetu — v sujete diela musí sa realizovať hrdinov život, všetky vlastnosti charakteru musia nadobudnúť reálne stelesnenie. Toto mnohostranné poňatie sujetu Balzac vyvodzoval zo skúsenosti realistického umenia, zo svojej vlastnej skúsenosti.

Hlboké vniknutie umenia a predovšetkým literatúry do spoločenského života, do vzájomných vzťahov ľudí, využitie nových prostriedkov typizácie, nových prostriedkov odhalenia zložitého sveta ľudských citov a zážitkov — to všetko vyzdvihlo sujet umeleckého diela na jedno z popredných miest spomedzi početných zobrazovacích prostriedkov umenia. Realistickí spisovatelia sa stretli vo svojej tvorbe s nevyhnutnosťou pristupovať novým spôsobom k hlavnému predmetu svojho zobrazovania — k človeku a zistili neobmedzenú možnosť odhalenia ľudských charakterov a spoločenských vzťahov v sujete diela, prevzatého bezprostredne zo života.

Dvaja veľkí realisti minulého storočia, ako vidno z uvedených príkladov, pociťovali tieto možnosti a poukazovali na bezprostrednú spojitosť sujetu s celým obrazným systémom diela, s prejavom charakteru, s celkovým obrazom sveta, reprodukoványm v umeleckom diele.

Z tézy, že pojem sujetu sa zvlášť rozšíril v období rozkvetu realizmu, nijako nevyplýva, že literatúre iných smerov a metód by bol sujet cudzí. Sujet je historickou kategóriou, preto je prirodzené, že v procese vývinu umenia sa táto kategória taktiež vyvíjala, zdokonaľovala. Miesto a úloha tejto kategórie v rôznych smeroch umenia sa určovala rôzne. Veľmi jasne sa to prejavuje v našich časoch. Ak v realistickej estetike sa venuje veľká pozornosť kategórii sujetu, modernistická estetika ho naopak ignoruje.

V dielach klasicizmu, sentimentalizmu a romantizmu sa sujetu taktiež pripisuje nemalá úloha, hoci princípy jeho utvárania sa v mnohom odlišujú od

¹² Tamtiež, 87.

¹³ Tamtiež, 82.

¹⁴ Tamtiež, 66.

princípov sujetovej stavby v realistických dielach. Preto keď zdôrazňujeme zvláštnu pozornosť realistického umenia k sujetu iba konštatujeme, že nové princípy zobrazovania skutočnosti, vyplývajúce zo zvláštností realistického umenia, vyzdvihli sujet ako jeden z hlavných prvkov realistického umeleckého diela.

Revolučno-demokratická estetika, bojujúca za upevňovanie pokrokového realistického umenia, široko využívala pojem sujetu, ktorý nevyhnutne spájala so životným materiálom umeleckého diela, s plnosťou záberu javov reálnej skutočnosti. Vychádzajúc práve z tohto, Belinskij nazval Puškinovho *Eugena Onegina* encyklopédiou ruskej skutočnosti a Dobroľubov pokladal autora *Oblomova* za jedného z mála umelcov, „ktorí vedia vyjadriť plnosť životných javov“ a veľmi vysoko hodnotil Ostrovského za jeho umenie odhaľovať podstatu jeho hrdinov v nanajvýš pravdivých, pre jeho epochu typických spoločenských a rodinných vzťahoch. Keď Belinskij skúmal zákonitosti a umelecké výdobytky bájky ako satiry a „opravdivej poézie“, tvrdil: „Vymyslieť sujet pre bájku je teraz hračkou, ba ani ho netreba vymýšľať: berte z hotového, len dokážte rozprávať a aplikovať. Rozprávanie a cieľ — to je podstata bájky; satira a irónia — to sú jej hlavné vlastnosti.“¹⁵

Pre Belinského sujet umeleckého diela je predovšetkým sama skutočnosť, reálny život, plný protirečení a zložitých ľudských vzťahov, ktorý súc umelcom „vyrozprávaný“ a náležite „aplikovaný“, nadobúda veľkú silu spoločenského pôsobenia a dodáva umeleckému dielu nehynúci význam. V článku *Hrdina našich čias* Belinskij písal: „Keď usudzujeme o človekovi, netreba strácať zo zreteľa okolnosti jeho vývinu a sféru života, do ktorej ho postavil osud.“¹⁶ Z tohto stanoviska Belinskij analyzuje obraz Pečorina, osvetľuje zložité a protirečivé súvislosti a vzťahy hrdinu románu, odhaľuje zmysel a charakter spoločenských vzťahov, ktoré spisovateľ v diele reprodukoval a prichádza k záveru, že Pečorinov charakter tak verne odzrkadľuje zmysel určitých spoločenských vzťahov reálnej skutočnosti, že Pečorina možno plným právom nazvať hrdinom našich čias.

Keď N. G. Černyševskij vystupoval proti idealistickej estetike a horlivo zastával primát skutočnosti nad umením, zdôrazňoval: „Zdá sa nám (možno je to záľuba vo svojom, rodnom), že ruská poézia má v sebe zárodky odporu k rozťahovaniu sujetu mechanicky vyberanými podrobnosťami. Puškinove, Lermontovove a Gogolove novely a poviedky majú spoločnú vlastnosť — stručnosť a rýchly spád rozprávania. Všeobecne teda historické diela sú ďalej za skutočnosťou sujetom, typičnosťou a úplnosťou vykreslenia osôb; lež majú dve stránky, pre ktoré môžu stáť nad skutočnosťou: ozdobovanie udalostí efektnými dodatkami a *súlád osôb s udalosťami, v ktorých vystupujú*“¹⁷ (podčiarkujeme my — V. C.). Z jednej strany chápe Černyševskij sujet ako umenie rozprávania, umenie podať v diele javy skutočnosti, reálneho ľudského života. V tomto zmysle zaostáva v porovnaní so životom, keďže život je bohatší ako dielo, pretože v diele nemožno zachytiť všetky jeho mnohotvárne stránky. Z druhej strany „súlád osôb s udalosťami, v ktorých vystupujú“, dáva umelcovi obrovské prednosti v odhaľovaní podstaty javov, zobrazených v diele v každom konkrétnom prípade.

¹⁵ V. Belinskij, *Sobranije sočinenij v trech tomach*, t. 2, Goslitizdat 1848, 716.

¹⁶ Tamtiež, t. 1, 623.

¹⁷ *Ruskije pisateli o literaturnom trude*, t. 2, Izd. Sovetskij pisatel' 1955, 277; tiež N. G. Černyševskij, *O umení*, Bratislava 1953, 335.

Černyševskij tvrdí, že pri analýze umeleckého diela sa osvetľuje v konečnom dôsledku súvislosť jeho sujetu so životom. Keď napr. analyzuje charakter hrdinu Turgenevovej povesti *Asia*, zdôvodňuje hlavné črty tohto hrdinu — jeho nerozhodnosť, zbabelosť a pod. — konkrétnymi podmienkami života, určitými spoločenskými vzťahmi epochy, v ktorých sa zrodilo dosť všelijakých táračov, „plavcov v pohári vody“.

Černyševskij sa nazdáva, že výber sujetu má pre spisovateľa obrovský význam, keďže jeho talent sa v plnej miere môže prejaviť iba vo sfére zobrazenia tých udalostí a vzťahov medzi ľuďmi, ktoré spisovateľ najlepšie pozná. Keď Černyševskij hodnotil charakter Grigorovičovej tvorby a vysvetľoval príčiny úspechu jeho diel, písal: „Každý literát so samostatným nadaním berie sujety pre svoje poviedky z toho okruhu života, ktorý ho zaujíma a ktorý dobre pozná. Tak postupoval p. Grigorovič: začal písať poviedky zo sedliackeho života a jeho výber sa nezakladal na nejakých malicherných predstavách, na úsilí o novoty alebo o vystatovanie, ani na očakávaní zvláštneho úspechu — z takýchto predstáv v poézii nič poriadneho nevyplýva, pretože talent je pravdivý a nepodriaďuje sa im. Vôbec nie: p. Grigorovič začal písať povesti zo sedliackeho života preto, že intímne pozná tento okruh a zaujíma sa oň...“¹⁸

Revolučno-demokratická estetika získala veľmi cenné pozorovania o sujete umeleckého diela ako o prostriedku odhaľovania spoločenských vzťahov. Avšak ani Belinskij, ani Černyševskij, ani Dobroľubov si nepostavili za úlohu vytvoriť vlastnú ucelenú teóriu sujetu. Problém sujetu rozpracovávala revolučno-demokratická estetika v súvislosti s riešením iných, veľmi dôležitých a v tých časoch naliehavých otázok umeleckej tvorby — problému ľudovosti, vzťahu umenia k spoločenskému životu, úlohy literatúry v ľudskom pokroku atď.

*

Buržoázna estetika podnikala veľa pokusov stvoriť teóriu sujetu. Mnohé z nich mali veľmi krátku existenciu, stáli na vratkej vedeckej pôde a boli preto rýchle nahradené inými a nezanechali vo vede znateľnú stopu. Vznikli však aj také teórie sujetu, ktoré mali dostatočnú autoritu a mali početných stúpencov. V Rusku boli zvlášť rozšírené tzv. teórie preberania a samočinného vznikania sujetov. Obe tieto teórie v rovnakej miere predstavoval A. N. Veselovskij.

A. Veselovskij spája tak ako mnohí jeho predchodcovia a najmä autori mytologickej teórie vznik sujetu so zrodom literatúry. Korene sujetu nachádza Veselovskij v ústnej ľudovej tvorbe, v tom momente jej vývinu, keď ešte mala nečlenitý, synkretický charakter. „Ľudová poézia v širokom zmysle slova — písal Veselovskij — predstavuje synkretizmus básnických druhov, t. j. taký stav, v ktorom druhy, neskôr osamostatnené, sú ešte zmiešané; no synkretizmus ide ešte aj ďalej: v prvotnej poézii hudba a tanec sa ešte neoddeľovali od piesne. Hlavným materiálom, kde sa nám názorne javí tento synkretizmus, má byť poézia ľudového obradu, ktorá bola najmenej vystavená zmenám a zachovala si svoj starobyľý charakter.“¹⁹ Podobne ako stúpenci porovnávacej jazykovedy, ktorí vysvetľovali vznik jazykov z jedného prajazyka, Veselovskij sa pokúšal v nediferencovanom praobradnom „čine“ nájsť vysvetlenie všetkých zložitých a mnohotvárných zjavov vo vývine umenia, teda aj vzniku sujetu.

¹⁸ N. G. Černyševskij, *Polnoje sobranije sočinienij*, t. 3, 690.

¹⁹ A. N. Veselovskij, *Istoričeskaja poetika*, GICHL 1940, 459.

Teória sujetu A. N. Veselovského nerozlučne súvisí s jeho komparativistickou koncepciou literárneho procesu. Preto hlavný pátos jeho *Historickej poetiky* (kde sa predovšetkým vykladá jeho poetika sujetov), ako aj mnohých iných jeho diel, spočíva v zdôvodňovaní zhody sujetov u rôznych národov sveta. V otázke vzniku sujetov Veselovskij v mnohom prekonáva mytologickú teóriu. Mytológovia, ako je známe, vysvetľovali existenciu zhody sujetov v literatúre tým, že áriji vo svojej pravlasti mali kédysi určité zásoby mýtov, stelesňujúcich v antropologických obrazoch prírodné javy a neskôr, keď sa sťahovali, prenášali so sebou tieto myty, ktoré sa potom ďalej vyvíjali v každom národe zvlášť do foriem rozprávky a epickej legendy, strácajúc pritom svoj prvotný význam. Zistilo sa však, že určitá zhoda napr. sujetov rozprávok odhalila sa aj v tých zemepisných oblastiach, kam nevkrčila noha predstaviteľa indo-európskej rasy. Podľa Veselovského mienky takáto zhoda sa vysvetľuje iba preberaním, umožneným v dôsledku styku národov (obchodného, náboženského atď.). Keď zistili fakty, potvrdzujúce určitú zhodu v sujetoch umeleckej tvorby aj u tých národov, ktoré boli mimo sféry vzájomného vplyvu a možnosť preberania bola tým vylúčená, Veselovskij dospel k uznaniu samočinného vzniku motívov a sujetov. Bol nútený vyhlásiť, že „jednotnosť životných podmienok a psychologického aktu viedla k jednotnosti alebo k zhode symbolického vyjadrenia.“²⁰

A. N. Veselovskij dosť jasne chápal určitú vratkosť vedeckého základu tak teórie preberania, ako aj samočinného vzniku sujetov a sám o tom písal: „...teória preberania nedá sa aplikovať v prípadoch, keď o preberaní nemôže byť reč“²¹. Približne to isté povedal aj o teórii samočinného vzniku: „Toto učenie — písal Veselovskij — a) pri vysvetľovaní opakovateľnosti motívov nevysvetľuje opakovateľnosť ich kombinácií; b) nevylučuje možnosť preberania, pretože nemožno zaručiť, že by motív, zodpovedajúci v určitom mieste životným podmienkam, neprenášal sa na iné miesto ako hotová schéma“²². Avšak svetonáhľadová obmedzenosť buržoázneho vedca, metafyzické pristupovanie k zložitým javom umeleckej tvorby nedovolili Veselovskému prekročiť tento začarovaný kruh: z jednej strany uznanie vedeckej neplnohodnotnosti teórie preberania i teórie samočinného vzniku a z druhej strany ich využívanie ako východiskových momentov vo výskume literatúry, ako základu pre utvorenie širokej komparativistickej koncepcie literatúry, ktorú tak ochotne pochytili Veselovského epigóni a ďalej rozvinuli v jej jednostrannosti.

Veselovskému sa javil celý literárny proces nie ako postupný vývin, postupné menenie a zdokonaľovanie formy a obsahu, lež ako prúd preberaní, opakovania, večný kolotoč raz utvorených a ustálených foriem. Veselovskij tvrdil: „Súčasná epická literatúra so svojou zložitou sujetovosťou a fotografickou reprodukciou skutočnosti..., keď sa pre budúce pokolenia ocitne v takej ďalekej perspektíve ako pre nás dávnotekosť, od predhistorickej do stredovekej, keď syntéza času, tohto veľkého zjednodušovateľa, prestúpiac zložitost' javov, zmenší ich na veľkosť bodiek, unikajúcich do hĺbky, ich línie splynú s tými líniami, ktoré sa nám odhaľujú teraz, keď sa obzeráme na ďalekú básnickú minulosť — a javy schematismu a opakovateľnosti nastolia sa v celom priebehu.“²³ Tak sa stáva,

²⁰ A. N. Veselovskij, *Istoričeskaja poetika*, 513.

²¹ Tamtiež, 459.

²² Tamtiež, 513.

²³ A. N. Veselovskij, *Istoričeskaja poetika*, 494.

že z hľadiska ďalekej historickej perspektívy súčasné ľudstvo zaoberá sa vo svojom umeleckom vývine v podstate tým, čím sa zaoberalo mnohé storočia predtým — opakuje isté schémy a formy, raz utvorené na úsvite ľudského vývinu. Tento náhľad na literárny proces položil Veselovskij do základu svojej poetiky sujetov. Veselovskij vychádza z toho, že sujet je vo svojej podstate nemennou, ustrnutou kategóriou formy umeleckého diela, ktorá, keď raz vznikla, tiahne sa všetkými dobami a národmi. Čo ako by prebiehal umelecký vývin ľudstva, táto schéma, táto forma, nazývaná sujetom, v princípe zostáva vo svojej prvotnej podobe.

Podľa Veselovského v „sujetovosti“ básnického diela treba rozlišovať dva momenty: vlastný sujet a motív. „Pod motívom — píše Veselovskij — rozumiem formulu, odpovedajúcu v prvých dobách spoločenskosti na otázky, ktoré človekovi vždy kládla príroda, alebo zakotvujúcu zvlášť jasne, zdanlivo dôležité alebo sa opakujúce dojmy skutočnosti.“²⁴ Ďalej Veselovskij spresňuje pojem motívu: „Pod *motívom* chápem najjednoduchšiu epickú *jednotku*, ktorá odpovedá obrazne na rôzne otázky prvotného rozumu alebo prvotného pozorovania.“²⁵ Veľkým kladom tejto definície je to, že Veselovskij spája zrod motívu s praktickým ľudským životom, s vývinom myslenia, so vznikom ľudských predstáv o prírode a spoločenskom živote, t. j. pripisuje motívu význam akejkoľvek koncepcie skutočnosti: Avšak túto „najjednoduchšiu epickú jednotku“ Veselovskij v ďalšom násilne vytrháva z jej vlastného živlu, izoluje ju od prirodzených súvislostí a mení ju na metafyzickú abstrakciu, schému, ktorej sa predurčuje v priebehu mnohých storočí smutný údol bludného života bez ohľadu na miesto a podmienky, v ktorých vznikla. Ak Veselovskij aj pripúšťa, že každá doba naplňa túto schému do istej miery svojím obsahom, v priebehu storočí tento obsah mizne a opäť ostáva odveká, raz zrodená a ustrnutá schéma.

Za hlavný príznak motívu pokladá Veselovskij jeho „obrazný jednočlenný schematizmus; také sú nerozložiteľné prvky nižšej mytológie a rozprávky: slnko ktosi ukradne (zatmenie), blesk — vták znáša oheň z neba: ... mračná nedávajú dážď, vyschla voda v prameni; nepriateľské sily ich zakopali, držia vlahu v zajatí a treba premôcť nepriateľa; ... zlá starena hubí krásavicu alebo ju ktosi unáša a treba ju vydobýť násilím alebo šikovnosťou. Najjednoduchší druh motívu možno vyjadriť formulou $a + b$: zlá starena neľúbi krásavicu a dáva jej nebezpečnú úlohu. Každá časť formuly sa môže druho-ve meniť, najmä môže narastať člen b : úloh môže byť dve, tri (oblúbené ľudové číslo) ... Ako motív narastá v *sujet*, tak formula lyrického štýlu, vybudovaná na paralelizme, môže narastať rozvíjaním niektorého svojho člena.“²⁶ K tomuto náhľadu na motív Veselovskij dospel komparáciou s prvkami básnického štýlu — s obrazmi, slovnými zvratmi, symbolmi, paralelizmami, prirovnaniami, ktoré taktiež pokladá za statické svojím charakterom. Z toho Veselovskij uzatvára, že básnik narába s týmto preňho záväzným štylistickým *slovníkom* (zatiaľ nezostaveným); jeho originalita je v tejto oblasti obmedzená buď vývinom (iným pripojením: sugestívnosť) určitého daného motívu, buď ich kombináciou ...“²⁷

Sujet je podľa Veselovského ďalšou etapou vo vývine motívu, jeho kombi-

²⁴ A. N. Veselovskij, *Istoričeskaja poetika*, 494.

²⁵ Tamtiež, 500.

²⁶ Tamtiež, 494—495.

²⁷ A. N. Veselovskij, *Istoričeskaja poetika*, 498.

náciou: „*Sujety* sú zložité schémy, v obraznosti ktorých sa *zovšeobecni*li určité akty ľudského života a psychiky v striedavých formách životnej skutočnosti. So zovšeobecnením sa už spája aj *hodnotenie konania*, kladné alebo záporné.“²⁸ Veselovskij má aj inú definíciu sujetu, z ktorej ako by vyplývalo, že sujet nie je len schéma, len kombinácia motívov, ale zároveň aj téma: „Pod *sujetom* chápem tému, v ktorej sa zlučujú rôzne situácie — motívy; príklady: 1. rozprávky o slnku... 2. rozprávky o únose.“²⁹ No, ako vidno, téma je u Veselovského v danom prípade takou istou schémou, vyčlenenou z radu iných tém podľa svojho tematického zafarbenia.

Veselovského učenie o sujete je veľmi zložité a protirečivé. Protirečenia jeho poetiky sujetov sa zvlášť silno prejavujú v jeho náhľadoch na úlohu individuálnej básnickej tvorby v tvorení motívov a sujetov. Ako sme vyššie ukázali, podľa Veselovského motívy mohli vznikať samostatne v rôznoplemených prostrediach a ich zhoda a rovnorodosť sa vysvetľujú zhodou a rovnorodosťou životných podmienok a psychických procesov. Utvárajú sa v dôsledku kolektívnych úsilí a individuálna tvorba nemá nijakého vzťahu k vzniku motívov. Pokiaľ ide o sujety, pri ich vzniku ako by zohrával určitú úlohu tvorivý akt: „... *sujety* sa *obmieňajú*: do sujetov vtrhávajú niektoré motívy alebo sa sujety navzájom kombinujú... nové osvetlenie vzniká z nového chápania stojaceho uprostred typu alebo typov (Faust). Tým sa určuje vzťah básnikovej osobnosti k tradičným typickým sujetom: jeho *tvorba*.

Nechcem tým povedať, že by sa básnický akt vyjadroval iba v opakovaní alebo v novej kombinácii typických sujetov. Sú anekdotické sujety, našepkané akousi náhodnou udalosťou, ktorá vyvolala záujem fabulou alebo hlavnou účinkujúcou postavou.“³⁰ Z tohto výroku Veselovského vyplýva, že sú tradičné, typické sujety, v narábaní s ktorými sa akt individuálnej tvorivosti redukuje iba na obmieňanie, kombinovanie, nijako však nie na skutočnú tvorbu. Tvorba sa pripúšťa iba vo zvláštnom druhu sujetov, v anekdotických sujetoch, Veselovskij však neosvetľuje, v čom spočíva.

Veselovského teória preberania sujetov traktuje takto celý umelecký vývin ľudstva ako pohyb v uzavretom kruhu odvekých básnických foriem. V procese historického vývinu podľa úloh, stojacich pred danou epochou, niektoré sujety nadobúdajú väčšie rozšírenie, iné však nadišlo upadajú do zabudnutia, aby sa v inom čase znova obrodili. Pritom Veselovskij dokazoval, že sa obrodzuje nehybná sujetová schéma, ktorá sa vždy naplňa novým obsahom, zodpovedajúcim duchu čias. „Či nepracuje každá nová básnická epocha — pýta sa Veselovskij — na obrazoch od vekov zdedených a pohybuje sa iba v ich hraniciach, dovoľuje si iba nové kombinácie a iba ich naplňa tým novým chápaním života, ktoré vlastne predstavuje jej pokrok voči minulosti?“³¹ A odpovedajúce na túto otázku kladne, Veselovskij opätovne dokazuje svoje metafyzické chápanie historického procesu vôbec a literárneho zvlášť.

Oprávnenie každej historickej epochy vnášať svoj nový obsah do starej formy, do odvekej sujetovej schémy a obraznej formy nijako nezlepšilo teóriu preberania, nezabavilo ju organických nedostatkov. Táto teória, postavená na umelom a jednostrannom výbere a osvetľovaní historických faktov, živila do

²⁸ Tamtiež, 495.

²⁹ Tamtiež, 500.

³⁰ A. N. Veselovskij, *Istoričeskaja poetika*, 500.

³¹ Tamtiež, 51.

istej miery Veselovského vedecké bádanie, kým autor skúmal starý folklór, legendy a tradície nasledujúcich epoch, čím však pristupoval bližšie k súčasnosti, tým väčšími badal jednostrannosť svojej teórie vo vysvetľovaní mnohých javov literárneho procesu. Veselovskij sa však tejto teórie zanovite pridržal. Nechcel uznať, že život je taký bohatý na obsah a formy svojho vyjadrenia, že každodenne robí nové subjekty a motívy, v ktorých sa jasne vyjadrujú sociálne konflikty epochy, boj človeka za upevnenie jeho ideálov, celá zložitost a rozmanitosť mnohotvárného ľudského života. Z motívu a sujetu Veselovskij napokon urobil prokrustovskú posteľ, ustrnuté odveké formy, do ktorých sa pokúšal vtesnať celý obsah literatúry od prvotného atmosferického mýtu až po román našich čias.

Pri vypracovaní svojej historickej poetiky Veselovskij vlastne ignoroval výdobytky súčasnej materialistickej literárnej vedy v oblasti analýzy básnickej tvorby, a nevyužil obrovskú skúsenosť literatúry kritického realizmu a zanovite stál na pozíciách protikladných revolučno-demokratickej estetiky.

Existencia takých krikľavých protirečení v poetike Veselovského, jeho eklekticismus v pristupovaní k hodnoteniu najzložitejších problémov umeleckej tvorby viedli ďalej k tomu, že jeho vedecké závery radi prijímali ako priekopnícke aj formalisti, aj estéti, aj kozmopoliti, aj predstavitelia iných prúdov, keďže v jeho teórii videli potencionálne možnosti pre zdôvodňovanie vlastných náhľadov. Tento vzťah rôznych prúdov, do ktorých sám Veselovskij nepatril, k jeho dedičstvu spôsobili do značnej miery jeho stúpenci, ktorí neraz rozvíjali slabé stránky jeho učenia.

To, čo Veselovskij a po ňom iní vedci ďalej dokazovali dokonca v dvadsiatych rokoch nášho storočia, že sujet je iba schéma, abstrakcia, výmysel ľudského rozumu (Bem), obyčajná zložená veta (Beleckij) a pokúšali sa vysvetľovať sujet odtrhnute od jeho prirodzenej pôdy, od literárnej skúsenosti — to všetko sa nepriaznivo prejavilo v rozpracovaní problému sujetu.

Veselovského nasledovníkmi v rozpracovaní sujetu boli formalisti.

Ruskí formalizmus je veľmi zložitý a protirečivý zjav v literárnom procese prvej polovice 20. stor. Za pomerne krátky čas svojej existencie formalizmus prešiel cestou zložitého vývinu. Formalizmus vznikol v období, ktoré M. Gorkij charakterizoval ako „hanebné desaťročie“ v dejinách ruskej buržoáznej inteligencie a veľmi skoro nadobudol význam oficiálnej poetiky početných modernistických prúdov v ruskej literatúre a najmä vo futurizme.

Ako každá nová teória v literatúre, ktorá nevznikla z hlbkej analýzy širokého materiálu skutočnosti, lež z jednostranného a scholastického osvetľovania izolovaných faktov, formalizmus v mene svojich nadšencov vyrútil sa na „starú akademickú“ literárnu vedu a na poetiku symbolizmu, hoci v podstate, ako sa ukázalo, neraz vyzbrojoval svoju teóriu eklektizmom a pozitivizmom „akademickej“ literárnej vedy a obmedzenosťou, apolitičnosťou i abstraktným schematizmom poetiky symbolistov.

Pre formalistov je umenie iba postupom, súhrnom technických prostriedkov, využitím a umelou kombináciou ktorých sa utvára umelecké dielo. Jedným z takýchto postupov je aj sujet. Vychádzajúc z tohto predpokladu, formalisti budovali svoju teóriu sujetu.

Keď vravíme o formalistoch a o ich poetike, musíme rešpektovať okolnosť, že k formalizmu patrili ľudia nielen s rôznym stupňom nadania a vedeckej fundovanosti, no aj s rozličným vzťahom k tzv. formálnej metóde. Napríklad

popri V. Šklovskom, B. Eichenbaumovi (ide o činnosť v dvadsiatych rokoch), ako aj určitej skupiny opojazovských činiteľov, všemožne sa usilujúcich upevniť pozície formalizmu, k formalizmu sa pripájali aj takí učitelia ako B. Tomaševskij, V. Žirmunskij a iní, ktorí sa v mnohom rozchádzali s „pravovernými“ formalistami. Táto okolnosť sa prejavila v tom, že dejatelia formalizmu neboli vždy jednomyselní ani v definovaní podstaty kategórie sujetu. Z toho však nevyplýva, že by nemali spoločné styčné body, spoločné názory. Takýmto spoločným, zjednocujúcim základom, prinajmenej pre Šklovského a Eichenbauma, bolo Veselovského učenie o sujete. Formalistom imponovala Veselovského metafyzická koncepcia, izolujúca v princípe sujet umeleckého diela od konkrétneho obsahu. Hoci Veselovskij skúmal formu diela v súvislosti s obsahom, jednako dával prednosť forme. Formalisti však absolutizovali formu a odmietli obsah. Preto pre nich „literárne dielo je čistou formou, nie je vecou, materiálom, lež vzťahom materiálov. A ako každý vzťah aj tento vzťah je nulového rozmeru. Preto je ľahostajný rozmer diela, aritmetický význam jeho čitateľa a menovateľa, dôležitý je ich vzťah. Žartovné, tragické, svetové, komorné diela, postavenie sveta proti svetu alebo mačky proti kameňu sú si navzájom rovné... Umelecké dielo má dušu ako stroj, ako geometrický vzťah más. Aj výber materiálu pre umelecké dielo uskutočňuje sa podľa formálnych príznakov.“³²

Pre Eichenbauma a Šklovského, rovnako ako pre Veselovského, sujet je predovšetkým komplexom motívov. Eichenbaum a Šklovskij obrátili sa na rozdiel od Veselovského vo výskume kategórie sujetu k literatúre nových čias a okrem toho uznávali existenciu určitej zákonitosti v sujetovej stavbe, hoci, ako vyhlasovali, veda túto zákonitosť ešte nepozná. Aj keď uznávali existenciu tejto zákonitosti, zamerali všetok pátos svojho bádania na dokazovanie, že sujet je kategóriou čistej formy. V. Šklovskij tvrdil, že „rozprávka, novela, román je kombináciou motívov; pieseň kombináciou štylistických motívov; preto je sujet a sujetovosť práve takou formou ako rým. Pri analýze umeleckého diela z hľadiska sujetovosti netreba sa starať o pojem „obsah“.“³³

Pravda, takáto izolácia sujetu od obsahu umeleckého diela zatvárala všetky cesty vyjasneniu skutočných zákonitostí sujetu, ktoré pre formalistov aj ostali neznáme. Formalisti nastolili tézu o dvoch spôsoboch výstavby a rozvíjania umeleckého diela — prostredníctvom sujetu a prostredníctvom rozprávania. Zmysel tejto tézy spočíval v tom, že sú diela, ktoré sa rozvíjajú iba prostredníctvom sujetového postupu, pričom sujet, ako vystríhal V. Šklovskij, nemožno si pliesť s fabulou: „Pojem *sujetu* sa príliš pletie s opisom udalostí, s tým, že odporúčam konvenčne nazývať *fabulou*. V skutočnosti fabula je iba materiálom pre sujetové formovanie.“

Tak sujet Eugena Onegina nie je príhoda hrdinu s Tatánou, ale sujetové spracovanie tejto fabuly, uskutočnené vsunutím rušivých intermezz. Istý vtipný výtvarník (Vladimír Milaševskij) navrhuje ilustrovať v tomto románe predovšetkým intermezzá (napríklad „nôžky“) — a z kompozičného hľadiska je to správne.“³⁴

³² V. Šklovskij, Rozanov, *Sujet kak javlenije stiľa*. Izd. Opojaz 1924, 4—8.

³³ V. Šklovskij, *Sviaz prijemov sjužetosloženiia s obščimi prijemami stiľa*. Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka, Petrohrad 1919, 144.

³⁴ V. Šklovskij, *Parodiinyj roman Tristram Shandy Sterna*. Teorija prosy, Izd. Krug 1925, 161.

Z tejto tézy vyplýva, že sujet ako postup slúži v diele na formovanie fabuly ako materiálu. Materiál, fabula je svojím významom pasívny k sujetu. Využívajúc rozličné postupy sujetovej stavby, napr. postup rámcovania, navliekania a pod., materiál možno ľubovoľne zvrtať, len aby zdarne motivoval danú sujetovú konštrukciu, ktorá je sebestačná. Konštrukcia sujetu sa u formalistov natoľko odtrháva od konkrétneho materiálu umeleckého diela, pripisuje sa jej taká samostatnosť, že — zdá sa — môže sa celkom obísť bez motivácií, bez materiálu a vyvstať ako „obnažený postup“, ktorý formalisti zvlášť cenili.

Umelé, násilné členenie nanajvýš zložitého organizmu umeleckého diela na „materiál“ a „postup“, vyhlasovanie postupu za „sebestačný“ prvok konštrukcie a znižovanie materiálu na akýsi indiferentný, málo významný a v podstate nezáväzný prvok diela priviedlo formalistov k nanajvýš pochybným záverom. Umeleckú hodnotu diela určovali formalisti iba podľa toho, ako vtipne sa využívajú izolované prvky formy v jej „čistejš“ podobe, izolovanej od obsahu.

Iná podoba výstavby umeleckého diela — rozprávanie — je u formalistov v podstate veľmi blízka sujetovej podobe. Rozprávanie tak ako aj sujet využíva celý zmyslový materiál iba na motivovanie nezávislej hry postupov. Rozdiel je iba v tom, že ťažisko tejto hry postupov sa prenáša zo sujetu na samu manieru rozprávania, základnou konštrukciou sa stáva individuálna zvláštnosť jazyka daného spisovateľa, osobný autorov tón. Tento spôsob rozvíjania umeleckého diela rozpracováva B. Eichenbaum v článku venovanom analýze Gogoľovho *Plášťa*. Podľa Eichenbaumovej mienky osobný autorov tón, jeho maniera rozprávať o udalostiach (rozprávanie) môže byť v umeleckom diele základom konštrukcie, hlavným organizujúcim princípom a vtedy sujet stráca svoj význam v diele. „Celkom inou sa stáva kompozícia — píše B. Eichenbaum — ak sujet sám osebe, ako spojenie motívov pomocou ich motivácie, prestáva mať organizujúcu úlohu, t. j. ak rozprávač tak či onak dá seba vystúpiť do popredia, ako by používal sujet iba pre spojenie jednotlivých štylistických postupov. Ťažisko sa prenáša zo sujetu (ktorý sa tu redukuje na minimum) na postupy rozprávania, hlavná komická úloha pripadá kalambúrom, ktoré sa buď obmedzujú na jednoduchú hru slov, alebo tvoria nevelké anekdoty. Komické efekty sa dosahujú *manierou* rozprávania.“³⁵

Celý zmysel tvorenia diela sa takto redukuje na hru, na konvečné striedanie jazykových gest a intonácií. Nie činy hrdinov, nie ich charakter, nie zložitá (teda aj komická) situácia organizujú dielo, ale sám postup rozprávania. Rozmanité epizódy, pohyb charakterov, obsah — to všetko je iba „materiál“ pre motivovanie rozprávania ako súhrnu jazykových postupov. Na tomto podklade prichádza autor k záveru, že sujet je u Gogoľa vždy veľmi chudobný, skôr tu niet nijakého sujetu, lež iba komické situácie, ktoré sú popudom pre rozpracovanie komického postupu rozprávania.

Gogoľ zbadal v banálnej anekdote o chudobnom úradníkovi veľký sociálny zmysel, ktorý hlboko odhaľuje charakter spoločenských vzťahov epochy a rozvinul túto anekdotu vo svojbytný, veľmi ostrý a výrazný sujet, pričom komický kolorit tejto povesti nielenže nie je cieľom samým osebe, ale sa úplne podriadiť ostrému dramatizmu rozvíjajúcich sa udalostí, zosilňuje ich dra-

³⁵ B. M. Eichenbaum, *Kak sdelana „Sinel“ Gogoľa*. Sborník statej Skvoz literatury, Academia 1924, 171—172; tiež *Teória literatúry*. Výber z „formálnej metódy“, Trnava 1941, 338.

matické znenie v dôsledku svojho kontrastného postavenia v povesti. Štylistické prostriedky, teda aj autorov osobný tón, podriaďuje sa u Gogoľa veľkej humánnej idei a spájajú sa v povesti do čarovnej harmónie s rozvojom charakterov, s dynamikou konfliktu, s celou kompozíciou povesti. Nič z toho však nechcel v nej vidieť B. Eichenbaum. Videl v nej iba realizáciu svojej teórie rozprávania. Dokonca aj „humánne miesto“, v ktorom podľa Eichenbauma naivní učenci videli jadro povesti, stáva sa v Eichenbaumovej analýze iba melodramatickou deklamáciou, ktorá má kontrastne zosilniť postup komického rozprávania. Celý Eichenbaumov výskum sa zameriava na to, že nielen *Plášť*, ale aj *Nos*, *Ženba*, *Revízor* i *Mŕtve duše*, skrátka všetky Gogoľove diela sa vyznačujú nesujetovosťou.

Pre formalistov takto každé literárne dielo nepredstavuje nič iné ako súhrn štylistických postupov, ako konštruktívny systém, v ktorom má vedúcu úlohu raz postup sujetu, raz postup rozprávania. Úloha týchto postupov sa podľa formalistov redukuje na to, aby utvárali náladu, ktorá sa dá hmatateľne vnímať, pretože vnímať sa môže iba nálada, iba forma. Tým, že formalisti umelo rozdelili umelecké dielo na „postup“ a na „materiál“, na ktorý obmedzili všetky ideologicky platné prvky diela, utvorili nanajvýš mylnú teóriu, ktorá spôsobila literatúre veľa škôd.

U B. Tomaševského nachádzame traktovanie kategórie sujetu v mnohom odlišné od vyššie vyložených interpretácií. Aj Tomaševskému sa umelecké dielo javí ako určitá konštrukcia, avšak konštrukcia nie je užňo „sebestačná“ ako u Šklovského a Eichenbauma, ale existuje iba v dôsledku svojich súvislostí s témou, so zaujímavosťou, s aktuálnosťou atď., t. j. spája sa s určitým obsahom. „Aby slovesná konštrukcia predstavovala jednotné dielo — píše B. Tomaševskij — musí byť v ňom spájajúca téma, ktorá sa odкрýva v priebehu diela.“³⁶ Téma zasa predstavuje určitú jednotu drobnejších tematických prvkov, ktoré sa rozmiestňujú v diele v určitej spojitosti.

B. Tomaševskij rozlišuje dva typy spojitosti tematických prvkov — typ fabulový a typ nefabulový. Pre fabulový typ spojitosti je príznačný príčinný časový vzťah medzi tematickými prvkami, uvádzanými do diela, pre nefabulný typ spojitosti je príznačná neprítomnosť vnútornej príčinnej spojitosti (do tohto typu zaraďuje „deskripčnú a didaktickú“ poéziu, lyriku a cestopisy). Vychádzajúc z týchto prvkov spojitosti, B. Tomaševskij nastoľuje túto definíciu témy a fabuly: „Téma fabulového diela predstavuje akýsi viac-menej jednotný systém udalostí, z ktorých jedna vyplýva z druhej a sú najvzájomnejšie spojené. Súhrn udalostí v ich vzájomnej spojitosti nazveme fabulou.“³⁷ Ako vidno, v tejto definícii téma a fabula vystupujú ako totožné pojmy. Avšak v ďalšom B. Tomaševskij rozširuje pojem témy a zahrňuje doňho celý slovesný materiál diela. V takomto význame možno pojem témy členíť na časti, „rozkladať“ na najdrobnejšie epické jednotky, ktoré sa už vymykajú ďalšiemu členeniu, keďže je to najmenšie drobenie tematického materiálu („nastal večer“, „Raskolnikov zabil starenu“, „hrdina umrel“ atď.). Túto nerozložiteľnú časticu nazýva B. Tomaševskij motívom, z ktorého vychádza k definícii sujetu: „Pospájané motívy tvoria tematickú spojitosť diela. Z tohto hľadiska fabulou je

³⁶ B. Tomaševskij, *Teoriya literatury* (Poetika), izdaniye šestoje GICHL 1931, 131.

³⁷ B. Tomaševskij, *Teoriya literatury* (Poetika), 134.

súhrn motívov v ich logickej príčinnno časovej súvislosti, sujetom je súhrn týchto motívov v tej následnosti a spojitosti, v akej sú dané v diele. Pre fabulu nie je dôležité, v akej časti diela sa čitateľ dozvie o udalosti, ani či sa mu podá v autorovom bezprostrednom oznámení, či v prejave postavy alebo v systéme bočných narážok. V sujete však má úlohu práve *uvádzanie motívov* do čitateľovej pozornosti. Fabulou môže byť aj skutočná udalosť, nevymyslená autorom. Sujet je celkom umeleckou konštrukciou.³⁸

U B. Tomaševského podstatou všetkého je motív: motív je prvým a najjednoduchším prvkom témy, je aj elementárnou časticou fabuly a sujetu, z neho sa konštruujú ako z prvotného elementu tieto tri najdôležitejšie zložky umeleckého diela. A keďže Tomaševskij predtým tvrdil, že „v podstate každá veta má svoj motív“, značí to, že aj téma, aj fabula, aj sujet predstavujú v konečnom dôsledku tie isté stylistické konštrukcie, o ktorých vrazil V. Šklovskij a B. Eichenbaum, hoci ich traktovanie sujetu nemožno nijako stotožňovať s Tomaševského traktovaním.

B. Tomaševskij chápe sujet ako čisto umeleckú konštrukciu, ktorá je v diele iba na to, aby určitým spôsobom rozmiestňovala motívy, urobila z fabulového materiálu akúsi literárnu kombináciu a dospieva k nesprávnemu chápaniu vzájomných vzťahov charakteru a sujetu v umeleckom diele. Tomaševskij tvrdí: „Hrdina nie je vôbec nevyhnutným atribútom fabuly. Fabula ako systém motívov môže sa celkom obísť bez hrdinu a jeho charakteristiky. Hrdina sa zjavuje v dôsledku sujetového sformovania materiálu a je jednak prostriedkom navliekania motívov, jednak akousi stesnenou a personifikovanou motiváciou zväzku motívov.“³⁹ Pripisovanie hrdinovi a teda aj charakteru takej obmedzenej, v podstate služobnej úlohy vo vzťahu k sujetu, ignorovanie tesnej dialektickej spojitosti týchto dvoch najdôležitejších prvkov umeleckého diela vyplýva Tomaševskému z jeho všeobecných metodologických stanovísk, z jeho formalistických náhľadov na umelecké dielo ako na konštrukciu určitého druhu.

Hoci sa Tomaševskému podarilo urobiť veľa zaujímavých a správnych zistení o kategórii sujetu, jednako jeho nesprávne východiskové pozície stali sa neprekonateľnou prekážkou v osvetlení a vo vedeckom zdôvodnení skutočnej podstaty tejto kategórie literárnej vedy.

Ani pokusy iných bádateľov, najmä M. Rybnikovovej, M. Petrovského, N. Asajeva a V. Fišera, riešiť problém sujetu, podniknuté koncom dvadsiatych a začiatkom tridsiatych rokov, neboli korunované úspechom.

Veľmi výstižne vraví o omyloch formalistických výskumov kategórie sujetu E. Dobin vo svojej knihe o sujete: „Formalisti sa mnoho a úporne zaoberali výskumom sujetu. No vyjadrené fyzikálnym termínom formalisti „pretrhli reťaz“ medzi umeleckou sujetovosťou a realitou, ktorá ju podmieňuje. „Prúd“ teoretickej analýzy sa zastavil...“⁴⁰ K tomuto správne zhodnoteniu podstaty formalistických prác o sujete treba ešte dodať, že „reťaz“ sa pretrhla nielen v línii umeleckej sujetovosti a ňou podmienenej reality, ale aj vo všetkých ostatných líniiach, napr. v línii vzájomného vzťahu sujetu a charakteru,

³⁸ Tamtiež, 137.

³⁹ B. Tomaševskij, *Teorija literatury* (Poetika), 154.

⁴⁰ E. Dobin, *Žiznennyj material i chudožestvennyj sujet*, Izd. Sovetskij pisatel' 1958, 16.

celého obrazného systému diela, metódy a spisovateľovho svetonáhľadu atď., pretože formalisti skúmali sujet nielen bez jeho súvislosti so životným materiálom, ale aj bez jeho súvislosti vo vnútri diela, pokúšali sa skúmať sujet v jeho „očistenej“ podobe. Preto sa formalistom ani nepodarilo odhaliť celú zložitú a mnohotvárnosť súvislosti sujetu v umeleckom diele a osvetliť skutočnú úlohu tejto veľmi dôležitej kategórie v tvorivom procese.

Treba poznamenať, že ak sovietskej literárnej vede bol formalizmus zjavom organicky cudzím, vneseným a vnúteným jej starou buržoáznou literárnou vedou v období vzniku sovietskej literárnej vedy, pre súčasnú buržoáznú literárnu vedu formalizmus ostáva ako predtým jednou z hlavných metód skúmania umenia. Svedčia o tom dosť názorne početné práce súčasných buržoázných literárnych vedcov. Potvrdzujú to aj mnohé prednášky súčasných buržoázných slavistov, prednesené na IV. medzinárodnom sjazde slavistov, konanom v Moskve v septembri 1958. Azda najnázornejšou v tomto zmysle je prednáška L. N. Štiľmana *Problémy literárnych žánrov a tradícií v Puškino-
vom Eugenovi Oneginovi*⁴¹, v ktorej sa americký slavista usiluje vyvrátiť náhľad sovietskej literárnej vedy na Puškinov román ako na realistické dielo.

(Dokončenie v bud. čísle.)

⁴¹ L. N. Štiľman, *Problemy literaturnykh žanrov i traditsii v „Evgenii Onegine“ Puškina* (Doklad na kongrese slavistov), 1958.