

Vraciam sa k svojej téme. Vcelku možno povedať, že ako postup rámčovania, tak aj postup navliekania vyvíjali sa v dejinách románu smerom vždy hlbšieho a hlbšieho vnikania vstrebávaného materiálu do samého tela románu. To možno veľmi jasne vystopovať na Don Quijotovi, na materiáli, ktorý je každému známy.

BORIS EJCHENBAUM

AKO JE UROBENÝ GOGOĽOV PLÁŠŤ

1

Kompozícia novely do značnej miery závisí od toho, akú úlohu má v jej zložení o s o b n ý t ó n autora, t. j. či je tento tón organizujúcim princípom utvárajúcim viac alebo menej ilúziu skazu¹, alebo tvorí iba formálnu súvislosť medzi udalosťami a preto zaujíma pomocné postavenie. Primitívna novela, ako aj dobrodružný román nepozná skaz a ani ho nepotrebuje, lebo všetky jej záujmy a všetky pohyby určuje rýchle a rozmanité striedanie udalostí a situácií. Spletenie motívov a ich motivácie — to je organizujúci princíp primitívnej novely. To platí aj o komickej novele — základom

¹ Na rozdiel od prvého vydania tejto knihy, kde som prekladal ruské сказ, сказовый ako „rozprávanie“, „rozprávací“, v tomto vydaní ponechávam ruský termín v pôvodnom znení, teda ako skaz, skazový. Deje sa tak preto, že medzičasom v slovenskej jazykovede a odborných prácach — kde sa ešte vždy prejavujú neraz neodôvodnené puristické sklony a, ako v danom prípade, prevažujú nad zreteľmi a potrebami odbornej terminológie — sa ustálilo „rozprávanie“ ako synonymum epického „vyprávania“ (pozri definíciu: „Rozprávanie je jazykový prejav, ktorý postihuje nejakú udalosť v jej priebehu“ — Pauliny — Ružička — Štolc, *Slovenská gramatika*, 5. vyd., Bratislava 1968, str. 505). Preto som bol nútený zanechať svoj pokus o terminologické využitie a teda diferencovanie dvojtvaru rozprávanie (v ktorom je obsiahnutý prvok *aktu* hovorenia, ústnosti, príznačný práve pre skaz) a vyprávania ako epické podanie (ktoré umožňuje aj širokú škálu odvođenín: vyprávač, vyprávací, výpravny, vyprávačský).

Ako som uviedol v príslušnej poznámke v prvom vydaní, v prvom prípade

je anekdota, ktorá sama osebe, okrem skazu, oplýva komickými situáciami.

Celkom inou sa stáva kompozícia, ak sujet sám osebe, ako spletenie motívov pomocou ich motivácie, prestáva mať organizujúcu úlohu, t. j. ak rozprávač tak či inak dá sebe vystúpiť do popredia, ako by sujet používal iba pre spletenie jednotlivých štylistických postupov. Ťažisko sa prenáša zo sujetu (ktorý sa tu redukuje na minimum) na postupy skazu, hlavná komická úloha pripadá kalambúrom, ktoré sa buď obmedzujú na jednoduchú hru slov, alebo tvoria nevelké anekdoty. Komické efekty sa dosahujú m a n i e r o m skazu. Preto pre skúmanie kompozície takého druhu ukazujú sa ako dôležité práve tieto „drobnosti“, ktorými je preplnené podanie, takže stačí ich odstrániť a stavba novely sa rozpadá. Pritom možno rozoznať dva druhy komického skazu: 1. rozprávajúci a 2. reproduktívni. Prvý sa obmedzuje na žarty, významové kalambúry a pod., druhý vnáša postupy slovnej mimiky a gestá, vynachádza osobitné komické artikulácie, zvukové kalambúry, rozmarné syntaktické usporiadania atď. Prvý pôsobí dojmom pokojnej reči; za druhým sa často skrýva ako herec, takže skaz dostáva charakter hry a kompozíciu neurčuje jednoduché zrefazenie žartov, ale istý systém rozmanitých mimicko-artikulačných gest.

Mnohé Gogoľove novely alebo jednotlivé ich časti predstavujú zaujímavý materiál pre rozbor skazu takého druhu. Kompozíciu u Gogoľa neurčuje sujet — ten je u neho vždy chudobný, skôr nemá nijaký sujet, ale vezme si iba nejakú komickú (ba niekedy

ide o jednu z odrôd bezsujetovej prózy, resp. tendencií k bezsujetovosti v próze, kým druhý rad termínov sa vzťahuje na prózu sujetovú, v ktorej má organizujúcu funkciu sujetová stavba („dej“). Hodno si všimnúť analogický pokus podniknutý svojho času J. M u k a ř o v s k ý m o vymedzenie dvojice termínov „vyprávění“ a „rozprávění“ (v zmysle skazu), ktorý má podobný význam pre českú literárnovednú a štylistickú terminológiu (porov. *Výber z prózy Karla Čapka*, Praha 1934, str. 22 a n., tiež *Kapitoly z české poetiky II*, 2. vyd., Praha 1948, str. 341 a n.).

Pojem „skazu“ bližšie tu osvetľuje Ejchenbaumova stať o Gogoľovom Pláští a tiež, s istými kritickými výhradami, stať V. V i n o g r a d o v a *Problém skazu v štylistike*, ktorá nasleduje za ňou v tejto knihe. Problémom skazu sa zaoberal B. M. E j c h e n b a u m v stati Иллюзия сказа, kniha Сквозь литературу, Ленинград 1924 (slovenský preklad vyšiel v *Slovenských smeroch V*, 1937/38, str. 55—59). B.

s a m u o s e b e vonkoncom nie komickú) situáciu, ktorá má byť iba akýmsi impulzom alebo zámienkou pre vypracovanie komických postupov. Tak *Noš* sa rozvinul z jednej komickéj príhody; *Ženba*, *Revízor* vyrastajú taktiež z určitej nehybne trvajúcej situácie; *Mŕtve duše* vznikajú jednoduchým narastaním jednotlivých scén, ktoré zjednocuje iba cestovanie Čičikova. Je známe, že potreba mať čosi ako sujet vždy trápila Gogoľa. P. V. Annenkov hovorí o ňom: „Vravel, že pre úspech novely alebo vôbec poviedky stačí, ak autor opíše jemu známu izbu a známu ulicu.“ Gogoľ píše r. 1835 v liste Puškinovi: „Buďte taký dobrý, dajte mi nejaký sujet, aspoň nejakú smiešnu alebo nesmiešnu, ale čisto ruskú anekdotu... Buďte taký dobrý, pošlite mi sujet; duchom to bude komédia na päť dejstiev a — prisahám — o čo smiešnejšia od diabla!“ Často si pýta anekdoty; tak v liste Prokopovičovi (r. 1837): „Julesa (t. j. Annenkova) osobitne popros, aby mi odpísal. Má o čom písať. Akiste sa v kancelárii prihodila nejaká anekdota.“

Na druhej strane Gogoľ vynikal zvláštnym umením čítať vlastné diela, ako to dosvedčujú mnohí súčasníci. Pritom v jeho čítaní možno rozlíšiť dva hlavné spôsoby: buď patetická, spevná deklamácia, alebo osobitný spôsob hry, mimického rozprávania, ktoré však pritom neprechádza, ako na to poukázal I. S. Turgenev, do obyčajného divadelného čítania úloh. Známe je svedectvo I. I. P a n a j e v a o tom, ako Gogoľ ohromil všetkých prítomných, keď prešiel priamo od rozhovoru ku hre, takže spočiatku jeho grganie a patričné vety sa pokladali za opravdivé. Knieža D. A. Obolenskij si spomína: „Gogoľ čítal majstrovsy: nielenže každé slovo vyslovoval zreteľne, ale často menil intonáciu reči a tým ju robil rozmanitou a nútil poslucháča, aby si osvojil tie najjemnejšie myšlienkové odtienky. Pamätám sa, ako začal tlmeným a akýmsi hrobovým hlasom: »Načo zobrazovať biedu a biedu... A opäť sme sa dostali do hlušiny, opäť sme nadabili na zastrčený kút.« Po týchto slovách Gogoľ zdvihol hlavu, potriasol vlasmi a pokračoval už mocným a slávnostným hlasom: »Zato aká hlušina a aký to bol zastrčený kút!« Potom začal báječný opis dediny Tentetnikova, ktorý v Gogoľovej interpretácii vychodil, akoby bol napísaný v určitom rozmere... Mňa prekvapila v najvyššej miere nezvyčajná harmónia reči. Tu som videl, ako znamenite využil Gogoľ tie miestne mená tráv a kvetov, ktoré tak starostlivo zbieral. Niekedy asi vkladal

nejaké zvučné slovo jedine pre harmonický efekt.“ I. I. Panajev charakterizuje Gogoľovo čítanie nasledujúcim spôsobom: „Gogoľ čítal nenapodobiteľne. Medzi súčasnými spisovateľmi sú pokladaní za najlepších prednášateľov vlastných diel Ostrovskij a Pisemskij: Ostrovskij číta bez akýchkoľvek dramatických efektov, s ohromnou prostotou, dodávajúc pritom každej osobe potrebný odtienok. Pisemskij číta ako herec — pri čítaní takrečeno hrá svoju hru... V Gogoľovom čítaní bolo čosi uprostred medzi týmito dvoma spôsobmi čítania. Gogoľ číta dramatickejšie ako Ostrovskij a omnoho prostejšie ako Pisemskij.“ Ba aj diktovanie sa u Gogoľa menilo na deklamáciu osobitného druhu. O tom rozpráva P. V. Annenkov: „Nikolaj Vasilievič, rozložiac pred sebou zošit... celý sa vnoril do neho a začal diktovať pomaly, slávnostne, s takým citom a plnosťou výrazu, že kapitoly prvého dielu Mŕtvych duší dostali v mojej pamäti osobitný kolorit. Podobalo sa to pokojnému, pravidelne rozliatemu oduševneniu, ktoré obyčajne vzniká z hlbokého videnia predmetu. N. V. čakal trpezlivo na moje posledné slovo a pokračoval v novej časti takým istým hlasom, preniknutým sústredeným citom a myšlienkou... Nikdy dosiaľ pátos diktovania, pamätám sa, nedosahoval v Gogoľovi takú výšku, zachovávajúc všetku umeleckú prirodzenosť, ako na tomto mieste (opis Puškinovej záhrady). Gogoľ dokonca vstal zo stoličky... a sprevádzal diktovanie hrdým, akýmsi rozkazovacím gestom.“

Toto všetko dovedna poukazuje na to, že základom Gogoľovho textu je skaz, že jeho text sa utvára zo živých rečových predstáv a rečových emócií. Ba čo viac: tento skaz má tendenciu nie prosto rozprávať, nie iba hovoriť, ale mimicky a artikulačne reprodukovávať slová, a vety nie sú vyberané a spájané podľa princípu iba logickej reči, ale väčšmi podľa princípu reči výrazovej, v ktorej osobitná úloha pripadá artikulácii, mimike, zvukovým gestám atď. Stade zjavy zvukovej sémantiky v jeho jazyku: zvukový obal slova, jeho akustická charakteristika stáva sa v Gogoľovej reči plnovýznamovou, bez ohľadu na logický alebo vecný význam. Artikulácia a jej akustický efekt vystupujú do popredia ako výrazový umelecký postup. Preto má rád priezviská, mená a pod. — tu sa otvára priestor pre artikulačné hry takéhoto druhu. Okrem toho jeho reč často sprevádzajú gestá (pozri vyššie) a táto prechádza do reprodukovania, čo badať aj v jej písanej forme. Svedectvá súčasníkov poukazujú aj na tieto zvláštnosti. D. A. Obolen-

skij si spomína: „Na stanici som našiel knihu sťažností a prečítal som si tam dosť smiešnu sťažnosť na akéhosi pána. Gogoľ ju vypočul a spýtal sa ma: »A čo myslíte, čo je to za človek? Aké má vlastností a charakter tento človek?« — »Naozaj neviem,« odpovedal som. »Ja vám to poviem.« A hneď začal najsmiešnejším a najoriginálnejším spôsobom opisovať sprvu výzor toho pána, potom mi vyrozprával celú jeho služobnú kariéru, pritom dokonca v osobách predstavoval niektoré epizódy z jeho života. Pamätám sa, že som sa smial ako šialený, no on to všetko vystrájal celkom vážne. Potom mi rozprával, že býval kedysi istý čas spolu s N. M. Jazykovom (básnikom) a po večeroch, keď išli spať, zabávali sa opisovaním rozličných charakterov a potom si pre každý vymysleli zodpovedajúce priezvisko.“ O priezviskách u Gogoľa hovorí už O. N. Smirnova: „Neobyčajne mnoho pozornosti venoval menám svojich účinkujúcich osôb; vyhľadával ich všade; stali sa typickými; nachádzal ich na vyhláškach (priezvisko hrdinu Čičikova v I. diele našiel na dome — predtým domy neboli číslované, ale bolo na nich meno majiteľa), na vývesných tabuliach; začínajúc druhý diel Mŕtvych duší, našiel priezvisko generála Betriščeva v knihe na poštovej stanici a povedal jednému svojmu priateľovi, že pri pohľade na toto priezvisko zjavila sa mu postava a generálove šedivé fúzy.“ Osobitný Gogoľov vzťah k menám a priezviskám a jeho vynaliezavosť v tejto oblasti boli už zachytené v literatúre, napr. v knihe I. M a n d e l š t a m a : „Do tých čias, keď ešte Gogoľ zabával sám seba, spadá, po prvé, skladanie mien, ktoré boli podľa všetkého vymyslené bez ohľadu na »smiech cez slzy«... Pupopuz, Golopuz, Dovgočchun, Golopupenko, Sverbyguz, Kiziakolupenko, Pereperčicha, Krutotryščenko, Pečeryca, Zakrutyguba a pod. Túto manieru, vymýšľať zábavné mená, mal ostatne Gogoľ aj neskoršie: aj Jaičnica (Ženba) aj Neuvažajkoryto aj Bielobriuškova aj Bašmačkin (Plášť), pričom posledné meno ponúka k slovnej hre. Inokedy si úmyselne vyberá existujúce mená: Akakij Akakievič, Trifilij, Dula, Varachasij, Pavsikachij, Vachtisij atď. V iných prípadoch používa mená pre kalambúry (tento postup používajú od najstarších čias všetci humoristickí spisovatelia. Molière zabával svojich poslucháčov menami ako Pourceugnac, Diafoiras, Purgon, Macroton, Desfonandres, Vilebrequin; Rabelais ešte v neporovnateľne silnejšej miere používa nezvyčajné spojenia zvukov, ktoré už tým predstavujú materiál pre smiech, že sa iba vzdialene po-

dobajú slovám, ako Solmigonbinoys, Trinquamelie, Trouillozan a pod.).“²

Sujet u Gogoľa má teda iba vonkajší význam a preto je sám osebe statický — nenadarmo sa končí *Revízor* nemou scénou, vo vzťahu ku ktorej akoby všetko predchádzajúce bolo iba prípravou. Opravdivá dynamika a tým aj kompozícia jeho diel spočíva vo výstavbe skazu, v hre s jazykom. Jeho účinkujúce osoby sú skamenené pózy. Nad nimi ako režisér a skutočný hrdina panuje zabávajúci sa a hrajúci duch samého umelca.

Vychádzajúc z týchto všeobecných tvrdení o kompozícii a opierajúc sa o uvedený materiál o Gogoľovi, pokúsime sa objasniť základnú kompozičnú vrstvu *Plášťa*. Táto novela je obzvlášť zaujímavá pre takýto druh rozboru, pretože je v nej čisté komické rozprávanie so všetkými postupmi jazykovej hry Gogoľovi vlastnými, spojené s patetickou deklamáciou, ktorá tvorí akoby druhú vrstvu. Túto druhú vrstvu naši kritici pokladali za základnú, kým všetok zložitý „labyrint zretazení“ (výraz L. Tolstého) sa zredukoval na akúsi ideu, ktorá sa tradične opakuje dokonca v „štúdiách“ o Gogoľovi. Takýmto kritikom a vedátorom mohol Gogoľ odpovedať tak, ako odpovedal L. Tolstoj kritikom Anny Kareninovej. „Blahoželám im a môžem ich smelo ubezpečiť qu'ils en savent plus long que moi.“^{2a}

2

Najprv preskúmame osobitne základné postupy rozprávania v *Plášti*, potom preskúmame systém ich zretazenia.

Významnú úlohu, najmä na začiatku, majú kalambúry rozličných druhov. Vybudované sú buď na zvukovej podobnosti alebo na etymologickej hre so slovami, alebo na skrytom absurdne. Prvá veta novely v rukopisnom koncepte obsahovala zvukový kalambúr: „V oddelení *poplatkov a daní*, ktorému sa ostatne niekedy vraví oddelenie *podliakov a táranín*.“³ V druhej rukopisnej redak-

² I. Mandelštam, О характере Гоголевского стиля, Глава из истории русского литературного языка. Helsingfors 1902, str. 252—253. Kniha, zaujímavá svojimi pozorovaniami, ale nejednotná v metodologickom ohľade.

^{2a} Preklad francúzskych slov: „že o tom vedia viac ako ja“.

³ V origináli celkom presne nepreložiteľné dvojice: „податей и сборов“ a „подлостей и вздоров“. В.

cii bolo k tomuto kalambúru pripísané, čo predstavovalo ďalšiu hru s ním: „Ved' si nepomyslia čitatelia, že by sa toto pomenovanie zakladalo naozaj na nejakej pravde — vonkoncom nie. Tu je celá vec iba v etymologickej podobnosti slov. Následkom toho sa oddelenie hutných a solných záležitostí nazýva oddelením horkých a solených záležitostí.“⁴ Mnoho vecí prichodí niekedy na um úradníkom v čase, ktorý zostáva medzi službou a whistom.“ Do definitívnej redakcie tento kalambúr neprišiel. Gogoľ obzvlášť obľubuje kalambúry etymologického rázu — pre ne si často nachádza osobitné priezviská. Tak priezvisko Akakija Akakieviča bolo pôvodne *Tiškevič* — to však nedalo podnet pre kalambúr; potom Gogoľ kolísal medzi dvoma formami — *Bašmakevič* (porov. *Sobakevič*) a *Bašmakov*, napokon sa zastavil na forme *Bašmačkin*. Prechod od *Tiškeviča* k *Bašmakevičovi* bol, pravda, naznačený želaním nájsť dôvod pre kalambúr, no voľbu formy *Bašmačkin* možno vysvetliť tak sklonom k zdrobňujúcim sufixom, pre Gogoľov štýl charakteristickým, ako aj väčšou artikulačnou výraznosťou (mimicko-vyjadrovacou silou) tejto formy, ktorá tvorí zvukové gesto svojho druhu. Kalambúr vybudovaný na tomto priezvisku komplikujú komické postupy, ktoré mu dodávajú zdanie úplnej vážnosti: „Už zo samého priezviska vidno, že kedysi vzniklo z topánky (bašmak); ale kedy, v akých časoch a akým spôsobom vzniklo z topánky, o tom nie je nič známe. Aj otec, aj ded, *ba aj švagor* (kalambúr je nebadane dovedený do absurdna — častý Gogoľov postup) a všetci vonkoncom *Bašmačkinovia* chodili v čižmách, dávajúc si ich zo dva-tri razy do roka nanovo podraziť.“ Kalambúr je akoby odstránený komentárom takéhoto druhu — tobôž, že sa mimochodom vnášajú detaily, ktoré s ním nesúvisia (o podrážkach); v skutočnosti vzniká zložitý, akoby dvojité kalambúr. Postup dovedenia do absurdna alebo protilogického spojenia slov stretáme často u Gogoľa, pričom je obyčajne zamaskovaný prísne logickou syntaxou, a preto pôsobí dojmom mimovoľnosti; tak je to v slovách o *Petrovičovi*, ktorý „nehľadiac na svoje šikmé oko a *pehavosť po celej tvári*, zapodieval sa dosť úspešne opravou úradníckych a všetkých inakších nohavíc a frakov“. Tu je logická absurdnosť zamaskovaná množstvom podrobností, ktoré odvádzajú pozornosť bokom; ka-

⁴ V origináli dvojice, ktoré dávajú príležitosť ku kalambúru: „горных и соляных“ a „горьких и соленых“. В.

lambúr nie je vystavený na obdiv, lež naopak — všemožne je skrytý a preto jeho komická sila rastie. Čistý etymologický kalambúr stretáme ešte neraz: „... útrap roztrúsených na životnej ceste nielen titulárnych, ale aj tajných, skutočných, dvorných a všakových radcov, ba aj tých, čo nikomu rady nedávajú, ani sami ich od nikoho nedostávajú.“

Toto sú hlavné druhy Gogoľových kalambúrov v Plášti. Pripojíme k tomu iný postup zvukového pôsobenia. O Gogoľovom sklone k pomenovaniu a menám, ktoré nemajú „zmysel“, bola reč vyššie — „zaumné“ slová takéhoto druhu otvárajú priestor pre svojráznu sémantiku.⁵ *Akakij Akakievič* — to je určitý zvukový výber; nena-darmo jeho pomenovanie sprevádza celá anekdota a v rukopisnej redakcii robí Gogoľ špeciálnu poznámku: „Pravda, bolo možné nejakým spôsobom sa vyhnúť častému opakovaniu písmena k, ale okolnosti boli také, že nijako to nebolo možné urobiť.“ Zvuková sémantika tohto mena bola už pripravená celým radom iných mien, ktoré mali tiež osobitnú zvukovú výraznosť a boli zrejme pre toto vybrané, „vyhľadane“; v rukopisnej redakcii bol tento výber trochu inakší:

1. Jevvul, Mokkij, Jevlogij;
2. Varachasij, Dula, Trefilij;
(Varadat, Farmufij)⁶
3. Pavsikachij, Frumentij.

V definitívnej podobe:

1. Mokij, Sossij, Chozdazat;
2. Trifilij, Dula, Varachasij;
(Varadat, Varuch)
3. Pavsikachij, Vachtisij a Akakij.

Pri porovnaní týchto dvoch tabuliek druhá robí dojem starostlivej artikulačnej vyberanosti — osobitného zvukového systému. Zvukový komizmus týchto mien nespočíva iba v nezvyčajnosti (nezvyčajnosť sama osebe nemôže byť komická), ale vo výbere, ktorý pripravuje meno Akakij, smiešne svojou výraznou jednotvárnosťou. Akakij a k tomu ešte + Akakievič, ktoré v takejto podobe už znie ako prezývka, ktorá v sebe skrýva zvukovú sémantiku. Komizmus sa ešte zväčšuje tým, že mená, ktorým dáva prednosť

⁵ Porov. v Gogoľovom Koči mená Puľpuľtik a Moňmuňa.

⁶ Mená, ktorým dáva prednosť rodička.

rodička, nijako nevystupujú z celkového systému. Vcelku dostávame svojho druhu artikulačnú mimiku — zvukové gesto.⁷ V tomto ohľade je zaujímavé ešte jedno miesto v Plášti, tam, kde je opísaný výzor Akakija Akakieviča: „Teda v istom oddelení slúžil istý úradník, nemožno povedať, že by to bol úradník veľmi pozoruhodný, bol maličkovej postavy, trochu pehavý, trochu hrdzavý, ba na pohľad aj trochu krátkozraký, s neveľkou plešinou nad čelom, s vráskami po oboch stranách tváre a tvár mal farby, ako sa hovorí, hemoroidálnej.“ Ostatné slovo je tak zaradené, že jeho zvuková forma dostáva osobitnú emocionálne výrazovú silu a vníma sa nezávisle od zmyslu ako komické zvukové gesto. Je pripravené na jednej strane postupom rytmického narastania, na druhej strane — súzvučnými koncovkami niekoľkých slov, ktoré naladili sluch na vnímanie zvukových dojmov (pehavý, hrdzavý, krátkozraký),⁸ a preto znie grandiózne, fantasticky, bez akéhokoľvek vzťahu k zmyslu. Je zaujímavé, že v rukopisnej redakcii bola táto veta omnoho jednoduchšia: „Teda v tomto oddelení slúžil úradník, svojim výzorom nie veľmi úhľadný — drobný, plešivý, hrdzavý, červenkastý, ba na pohľad aj trochu krátkozraký.“ V definitívnej forme táto veta nie je natoľko opis výzoru, ako skôr jeho mimicko-artikulačná reprodukcia: slová sú vybrané a položené v istom poriadku, nie podľa princípu vyzdvihnutia charakteristických črt, ale podľa princípu zvukovej sémantiky. Vnútorne videnie zostáva nedotknuté (myslím, že nie je nič ťažšie, ako kresliť Gogoľových hrdinov) — po celej vete zostáva v pamäti najskôr dojem akéhosi zvukového radu, ktorý je ukončený zvukovým a logického zmyslu takmer zbaveným, ale zato svojou artikulačnou výraznosťou neobyčajne mocným slovom — „hemoroidálnej“. Tu sa môže plne uplatniť pozorovanie D. A. Obolenského — že Gogoľ niekedy „vkladal nejaké zvukové slovo jedine pre harmonický efekt“. Celá veta má charakter ukončeného celku — akéhosi systému zvukových gest, pre realizovanie ktorého boli vybrané slová. Preto sa tieto slová ako logické jednotky, ako značky pojmov vô-

⁷ Tento Gogoľov postup sa opakuje u jeho napodobiteľov; tak v ranej novele P. I. Meľnikova-Pečerského: „O tom, kto bol Jelpifidor Perfiliev ič“ (1840). Porov. stať A. Zmoroviča v Русском филологическом Вестнике, 1916, 1—2, str. 178 a n.

⁸ V origináli: „рябоват — рыжеват — подслеповат“. В.

bec nepociťujú — sú rozložené a nanovo usporiadané podľa princípu zvukovej reči. To je jeden z podivuhodných efektov Gogolovho jazyka. Niektoré jeho vety pôsobia ako zvukové nadpisy, natoľko vystupuje do popredia artikulácia a akustika. Najobyčajnejšie slovo sa niekedy tak podá, že jeho logický alebo vecný význam bledne — zato sa obnažuje zvuková sémantika a obyčajné pomenovanie dostáva charakter prezývky: „Nadabil na strážnika, ktorý si postavil vedľa seba svoju *halapartňu* a sypal si z mešca tabak na mozoľnatú dlaň.“ Alebo: „Ba možno to bude tak, ako je to teraz v móde, golier sa bude zapínať na *strieborné tlapky pod apliké*.“ Posledný prípad je zrejماً hra s artikuláciou (hlásková skupina *lpk — plk*).

Gogol nemá priemernú reč — prosté psychologické alebo vecné pojmy, logicky spojené do obyčajných viet. Artikulačno-mimická zvuková reč strieda sa s napätou intonáciou, ktorá formuje periódy. Na tomto striedaní sú často vybudované jeho diela. V *Plášti* je jasný príklad takéhoto intonačného pôsobenia, deklamačne patetickej periódy: „Ba ani v tých hodinách, keď celkom zhasína sivé petrohradské nebo a všetok úradnícky svet sa najedol a naobedoval, ako kto mohol, podľa svojho platu a svojej vlastnej chuti, keď si už všetko oddýchlo po kancelárskom škripaní pier, po behaní, po svojich i cudzích nevyhnutných prácach a po všetkom tom, čo na seba uvaľuje dobrovoľne, viacej ešte ako treba, nepokojný človek...“ atď. Obrovská perióda, ktorá ku koncu privádza intonáciu do obrovského napätia, rozrieši sa nečakane jednoducho: „slovom, ani vtedy, keď sa každý hľadá pobaviť, Akakij Akakievič sa neodával nijakej zábave“. Vzniká dojem komickej nezhody medzi napätosťou syntaktickej intonácie, ktorá je spočiatku dutá a tajomná, a jej významovým rozriešením. Tento dojem sa ešte zosilňuje slovným výberom, ktorý akoby náročky kontrastuje so syntaktickým charakterom periódy: klobúčikov, peknučkého dievčatka, upíjajúc z pohárov čaj s kopejkovými suchármí, napokon mimochodom vsunutá anekdota o Falkonetovom pomníku. Tento rozpor alebo nesúhlas tak pôsobí na samé slová, že sa stávajú zvláštnymi, záhadnými, nezvykle znejúcimi, prekvapujúcimi sluch — ani čoby boli rozložené na časti, alebo akoby ich bol po prvý raz vymyslel Gogol. V *Plášti* je aj iná deklamácia, ktorá je nečakane vkladá do celkového kalambúrového štýlu — deklamácia sentimentálno-melodramatická; to je povestné „humánne“ miesto, kto-

ré malo také šťastie u ruskej kritiky, že sa stalo z vedľajšieho umeleckého prostriedku „ideou“ celej novely: »Nechajte ma! Prečo ma urážate?« — A čosi zvláštne bolo v týchto slovách a v hlase, akým boli prehovorené. Bolo v ňom počuť čosi také, čo vzbudzovalo súcitiť, takže jeden mladík... *A dlho potom*, v najveselších chvíľach predstavoval sa jeho myslí maličký úradník s plešinou na čele... A v týchto prenikavých slovách zneli iné slová... *A zakrýval si tvár rukou...*“ atď. V rukopisných náčrtoch toto miesto chýba, vzniklo neskoršie a bezpochyby patrí do druhej vrstvy, ktorá komplikuje rýdzo anekdotický štýl prvotných náčrtkov prvkami patetickej deklamácie.⁹

Svoje účinkujúce osoby Gogol v *Plášti* nenecháva veľa hovoriť, a ako vždy u neho, ich reč je osobitným spôsobom sformovaná, takže bez ohľadu na individuálne rozdiely táto reč nikdy nepôsobí dojmom *pospolitej reči*, ako napr. u Ostrovského (nenadarmo Gogol inakšie čítal), vždy je štylizovaná. Reč Akakija Akakieviča spadá do celkového systému Gogolovej zvukovej reči a mimickej artikulácie — je špeciálne vybudovaná a opatrená komentárom: „Treba vedieť, že Akakij Akakievič sa vyjadroval väčšinou predložkami, príslovkami, a napokon *takými časticami, ktoré nemajú vonkoncom nijaký význam*.“ Reč Petroviča, na rozdiel od úryvkovitej artikulácie Akakija Akakieviča, je zovretá, prísna, tvrdá a pôsobí ako kontrast; hovorových odtienkov v nej niet — všedná intonácia jej nesvedčí, je práve taká „hľadaná“ a práve taká konvencionálna ako reč Akakija Akakieviča. Ako vždy u Gogola (porov. v *Starosvetských statkároch*, v *Povesti o tom, ako sa povadil Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičom*, v *Mŕtvych dušiach* a v *drámach*), tieto vety sú situované mimo času, mimo okamihu

⁹ Toto miesto spomína aj V. R o z a n o v, ktorý ho vysvetľuje ako „zármutoč umelca nad zákonom svojho tvorenia, jeho plač nad úžasným obrazom, ktorý on nevie inakšie nakresliť... a, keď ho bol tak nakresliť, hoci sa na ňom i kochá, jednako ním pohŕda, nenávidí ho.“ (Stať Ako vznikol typ Akakija Akakieviča v knihe *Legenda o veľkom inkvizítovi*, Sankt-Peterburg 1906, str. 278—279.) A ďalej: „A tu akoby prerušil tento prúd posmeškov, udrel sa po ruke, ktorá ich nezadržiteľne písala — na akejsi pripísanej, na boku neskoršie prilepenej nálepke nasleduje: ... no Akakij Akakievič neodpovedal ani slovo...“ atď. Nechávaním stranou otázku filozofického a psychologického zmyslu tohto miesta, chápeme ho v danom prípade iba ako umelecký postup a hodnotíme ho z hľadiska kompozície ako vniknutie deklamačného štýlu do systému komického skazu.

— nehybne a raz navždy: je to jazyk, ktorým by mohli hovoriť bábk. Práve tak je hľadaná aj vlastná Gogoľova reč — jeho skaz. V Plášti je tento skaz štylizovaný na spôsob osobitného druhu nedbalého, naivného tárania. Akoby mimovoľne sa spomínajú „nepotrebné“ detaily: „... po pravej ruke stál kmotor, výborný človek, Ivan Ivanovič Jeroškin, ktorý bol prednostom kancelárie v senáte, a kmotra, manželka policajného komisára, žena to vzácných cností, Arina Semjonovna Bielobriuškovová“. Alebo jeho rozprávanie dostáva charakter familiárnej mnohovravnosti: „O tomto krajčirovi by sa, pravda, nepatrilo veľa hovoriť, ale keď už je taká obyčaj, aby v novele bola povaha každej osoby úplne vykreslená, čo robiť, dajte nám sem aj Petroviča.“ Komický postup v tomto prípade spočíva v tom, že po takomto vyhlásení „charakteristika“ Petroviča vyčerpáva sa poukazom na to, že pije vo všetky sviatky bez rozdielu. To sa opakuje aj pri jeho žene: „Keďže nám ubehlo slovo o žene, bude treba aj o nej povedať slovo-dve; no, žiaľbohu, o nej nebolo známe mnoho, azda iba to, že Petrovič má ženu, že tá žena nosí dokonca čepiec, a nie šatku; no krásou, ako sa zdá, pýšiť sa nemohla; iba gardoví vojaci, keď ju stretli, nazreli jej pod čepiec, mrdli fúzom a vydali zo seba akýsi zvláštny hlas.“ Obzvlášť názorne je stelesnený tento štýl skazu v jednej vete: „Ale kde býval úradník, ktorý ho pozval, nemôžeme, žiaľbohu, povedať: pamät nás začína veľmi klamať a všetko, čo je v Petrohrade, všetky ulice a domy zliali sa a zmiešali v hlave tak, že je veľmi ťažko dostať stade niečo v poriadku.“ Ak pripojíme k tejto vete všetky početné „akýsi“, „žiaľbohu, nie je známe mnoho“, „nič nie je známe“, „nepamätám sa“ atď., dostávame predstavu o postupe skazu, ktorý dodáva celej novele ilúziu skutočného príbehu podaného ako fakt, ktorý však presne vo všetkých detailoch rozprávačovi nie je známa. On sa rád odchyľuje od hlavnej anekdoty a vkladá drobné iné — „vraví sa, že“ tak na začiatku je anekdota o žiadosti istého okresného náčelníka („nepamätám sa, z ktorého mesta“), o predkoch Bašmačkina, o chvoste koňa Falkonetovho pomníka, o titulárnom radcovi, ktorého urobili prednostom, po čom si oddelil osobitnú izbu, ktorú nazval „sieňou úradovania“ atď. Je známe, že sama novela vznikla z „kancelárskej anekdoty“ o chudobnom úradníkovi, ktorý stratil pušku, na ktorú dlho sporil peniaze: „Anekdota bola prvou myšlienkou jeho výbornej novely Plášť,“ zdeľuje P. V. Annenkov. Jej pôvodný názov bol „Povešť o úradníkovi,

ktorý kradol plášte“ a celkový charakter skazu v rukopisných náčrtoch sa vyznačuje ešte väčšou štylizáciou na spôsob nedbalého tárania a familiárnosti: „Naozaj, nepamätám sa na jeho priezvisko“, „Vo svojej podstate bolo to veľmi dobré zviera“ atď. V definitívnej podobe Gogoľ trochu prihladil takéto prostriedky, okorenil novelu kalambúrmí a anekdotami, ale zato uviedol deklamáciu, a tým skomplikoval pôvodnú kompozičnú vrstvu. Vznikla groteska, v ktorej sa mimika smiechu zamieňa s mimikou zármutku — jedno i druhé má výzor hry, s konvencionálnym striedaním gest a intonácií.]

Teraz preskúmame samo toto striedanie, aby sme zachytili sám typ zretazenia jednotlivých postupov. Základ zretazenia čiže kompozície tvorí skaz, ktorého črty boli určené vyššie. Ukázalo sa, že tento skaz je nie vyprávací, ale mimicko-deklamačný: nie rozprávač, ale výkonný umelec, temer komediant, skrýva sa za tlačným textom Plášťa. Akýže je „scenár“ tejto úlohy, aká je jej schéma?

Sám začiatok predstavuje konflikt, prerušenie — ostrú premenu tónu. Vecný úvod („V oddelení“) je odrazu prerušený a epická intonácia rozprávača, ktorú bolo možné očakávať, je vystriedaná iným tónom — tónom prepriatej podráždenosti a sarkazmu. Vzniká dojem improvizácie — prvotná kompozícia odrazu ustupuje akýmsi odbočeniam. Ešte nebolo nič povedané a už je tu anekdota, nedbalo a chvatne vyrozprávaná („nepamätám sa, z ktorého mesta“, „akéhosi romantického diela“). No hneď potom sa vracia podľa všetkého tón naznačený na začiatku: „Teda v istom oddelení slúžil istý úradník.“ Jednako tento nový prístup k epickému rozprávaniu hneď vystrieda veta, o ktorej bola reč vyššie, takou hľadanou, takou akustickou vo svojej povahe, že z vecného rozprávania nezostáva nič. Gogoľ vstupuje do novej úlohy a uzatvárajúc tento podivuhodný, prekvapujúci výber slov slovom znejúcim grandiózne a temer zbaveným zmyslu („hemoroidálny“), uzatvára tento pohyb mimickým gestom: „Čo robiť, na vine je petrohradská klíma.“ Osobný tón so všetkými postupmi Gogoľovho skazu s určitostou vniká do novely a berie na seba charakter groteskného gesta alebo grimasy. Tým je už pripravený prechod ku kalambúru s priezviskom a k anekdote o narodení a krstení Akakija Akakieviča. Vecné

vety, ktoré uzatvárajú túto anekdotu („Takým spôsobom vznikol Akakij Akakievič... Teda takýmto spôsobom vzniklo toto všetko“), robia dojem hry s formou rozprávania — nenadarmo je v nich skrytý ľahký kalambúr, ktorý im dodáva vzhľad nemotorného opakovania. Nasleduje prúd „posmeškov“ — takým spôsobom pokračuje skaz až po vetu: „ale on neodpovedal ani slovo...“, keď komický skaz odrazu prerušuje sentimentálno-melodramatický odklon s charakteristickými postupmi citového štýlu. Týmto postupom dosahuje premenu Plášťa z jednoduchej anekdoty na grotesku. Sentimentálny a úmyselne primitívny (v tomto sa groteska zhoduje s melodramom) obsah tohto úryvku je podaný prostredníctvom napäto stúpajúcej intonácie, ktorá má slávnostný, patetický charakter (začiatkové „a“ a osobitný poriadok slov: „A čosi zvláštne bolo... A dlho potom... predstavoval sa jeho myslí... A v týchto prenikavých slovách... A zakrýval si tvár rukou... a mnoho ráz sa zachvieval...“). Vzniká čosi akoby na spôsob postupu „scénickej ilúzie“, keď herec akoby vystupoval zo svojej úlohy a začínal hovoriť ako človek (porov. v Revízorovi — „Komu sa smejete? Sebe sa smejete!“, alebo povestné „Ťažko sa žije na tomto svete, páni!“ v Povesti o tom, ako sa povadil...). U nás je zvykom chápať toto miesto doslova — umelecký postup, ktorý mení komickú novelu na grotesku a pripravuje „fantastickú“ klauzulu, sa pokladá za úprimné zaujatie „duše“. Ak je takýto klam „triumfom umenia“, podľa výrazu Karamzinovho, ak naivita divákova býva roztomilá, vo vede takáto naivita vonkoncom nie je triumfom, pretože odhaľuje jej bezradnosť. Takýto výklad rozrušuje celú štruktúru Plášťa, celý jeho umelecký zámer. Vychádzajúc zo základnej tézy, že ani jediná veta umeleckého diela *n e m ô ž e* byť ako taká prostým „odrazom“ autorových osobných citov, ale je vždy stavbou a hrou, *n e m ô ž e m e a n e m á m e n i j a k é p r á v o* vidieť v takomto úryvku niečo iné ako určitý umelecký postup. Zvyčajný spôsob stotožňovať nejaký jednotlivý úsudok s psychologickým obsahom autorovej duše je cesta pre vedu falošná. V tomto zmysle duša umelca ako človeka, *k t o r ý p r e ž í v a* tie alebo iné nálady, vždy zostáva a musí zostať mimo hraníc jeho výtvoru. Umelecké dielo je vždy niečo urobené, sformované, vymyslené — nielen umné, ale aj umelé v dobrom zmysle tohto slova; a preto v ňom *n i e j e a n e m ô ž e* byť miesta pre odraz duševnej empirie. Umnosť a umelosť Gogoľovho postupu v tomto

úryvku z Plášťa sa ukazuje najmä vo vybudovaní okázale melodramatickej kadencie v podobe primitívne sentimentálnej sentence, ktorú Gogoľ použil na zdôraznenie grotesky: „A zakrýval si tvár rukou úbohý mladík a mnoho ráz sa zachvieval potom v živote svojom, vidiac, ako mnoho je v človekovi neľudskosti, ako mnoho surovej hrubosti je ukryté v zjemnenej, vzdelanej uhladenosti, ba, bože, aj v tom človekovi, ktorého svet pokladá za šlachetného a poctivého...“

Melodramatická epizóda je využitá ako kontrast ku komickému skazu. Čím vydarenejšie boli kalambúry, tým, pravda, patetickejší a štylizovanejší smerom sentimentálneho primitivizmu musí byť postup, ktorý porušuje komickú hru. Forma vážneho uvažovania by neposkytla kontrast a nebola by schopná dodať odrazu celej kompozícii groteskný charakter. Preto nie div, že hneď po tejto epizóde sa Gogoľ vracia k predošlému — tu predstierane vážnemu, tu zasa hravému a nedbale roztáranému tónu s kalambúrmí, ako je: „iba vtedy zbadal, že je nie uprostred riadku, lež *skôr* uprostred ulice“. Len čo vyrozprával, ako je Akakij Akakievič a ako končí jedenie, keď sa mu žalúdok začína „nadúvať“, Gogoľ zasa začína deklamovať, ale trochu inakším spôsobom: „Ba ani v tých hodinách, keď...“ atď. Tu je v intenciách tej istej grotesky použitá „dutá“, hádankovite vážna intonácia, ktorá pomaly narastá do obrovskej periódy a rozrieši sa neočakávane jednoducho — očakávaná podľa syntaktického typu periódy rovnováha významovej energie medzi dlho trvajúcim hromadením („keď... keď... keď“) a kadenciou sa neuskutočňuje, na čo upozorňuje už sám výber slov a výrazov.

Nesúhlas medzi slávnostne vážnou intonáciou a významovým obsahom využíva sa zasa ako groteskný postup. Na vystriedanie tohto nového komediantovho „triku“ prichádza prirodzene nový kalambúr o radcoch, ktorý uzatvára prvú časť Plášťa: „Tak plynul tichý život človeka...“ atď.

Táto kresba naznačená v prvej časti, v ktorej sa čistý anekdotický skaz preplietá s melodramatickou a slávnostnou deklamáciou, určuje celú kompozíciu Plášťa ako grotesky. Štýl grotesky vyžaduje, aby po prvé, opisovaná situácia alebo udalosť bola uzavretá do maličkému svetu fantastickosti umelých zážitkov (tak je to aj v Starosvetských statkároch aj v Povesti o tom, ako sa povadil...), aby bola celkom oddelená od veľkej reality, od skutočnej

plnosti duševného života,¹⁰ a po druhé, aby sa to nedialo s didaktickým ani satirickým účelom, ale s účelom utvoriť priestor pre hru s realitou, pre rozkladanie a voľné premiestňovanie jej prvkov, tak, že obvyklé vzťahy a spojenia (psychologické a logické) sa ukazujú ako neskutočné v tomto n a n o v o vybudovanom svete a akákoľvek maličkosť môže vzrásť do gigantických rozmerov. Iba na úzadí takéhoto štýlu najmenší záblesk opravdivého citu pripadá ako čosi otriasajúceho. V anekdote o úradníkovi cenil si Gogol práve túto fantasticky obmedzenú, uzavretú zostavu myšlienok, citov a túžob, v medziach čoho má umelec úplnú voľnosť zveličovať detaily a porušovať zvyčajné proporcie sveta. Na tomto základe je aj urobený náčrt Plášťa. Tu nejde vonkoncom o „ničotnosť“ Akakija Akakieviča, ani o hlásanie „humanity“ voči slabému bližnému, ale o to, že po oddelení celej sféry novely od veľkej reality, Gogol môže spájať nespojiteľné, zveličovať malé a zmenšovať veľké¹¹ — slovom, môže sa pohrávať so všetkými normami a zákonmi reálneho duševného života. Tak si aj počína. Duševný svet Akakija Akakieviča (ak sa len možno tak vyjadriť) nie je ničotný (to pridali naši naivní a citliví literárni historici, zhypnotizovaní Belinským), lež fantasticky uzavretý, s v o j s k ý: „Tam v tom odpisovaní videl sa mu akýsi zvláštny svet, plný rozmanitosti(!) a príjemnosti... Okrem tohto odpisovania, ako sa zdalo, nebolo preňho na svete nič.“¹² Tento svet má svoje zákony, svoje proporcie. Podľa zákonov tohto sveta je nový plášť ohromnou udalosťou — a tu Gogol podáva grotesknú formulku: „živil sa duševne, nosiac vo svojich myšlienkach večnú ideu budúceho plášťa“.¹³ A ďalej: „akoby nebol sám, ale akoby akási príjemná družka života privolila

¹⁰ „Niekedy si rád zájdem na chvíľu do ovzdušia tohto neobyčajne osamelého života, kde ani jediná túžba nepreletí cez latkový plot, ktorý obklopuje nevelký dvorec...“ atď. (Starosvetskí statkári). Už vo Špoňkovi Gogol naznačuje postupy svojej grotesky. Mirgorod je fantastické mesto, úplne oddelené od sveta.

¹¹ „No podľa zvláštneho poriadku vecí z nepatrných príčin rodili sa vždy veľké udalosti a naopak, veľké podujatia končili sa nepatrnými následkami.“ (Starosvetskí statkári).

¹² „Život ich skromných majiteľov je taký tichý, taký tichý, že na chvíľu zabúdaš na všetko a myslíš, že vášne, túžby a nepokojné pokušenia zlého ducha, znepokojujúce svet, vôbec nejestvujú, a že si ich len videl v žiariacom, skvelom sne.“ (Tamže.)

¹³ V rukopisnej redakcii, ktorá ešte nedospela ku groteske, bolo inakšie: „nosiac ustavične vo svojich myšlienkach budúci Plášť“.

kráčať s ním spolu cestou života, a tou družkou nebol nikto iný ako ten istý plášť, podložený hrubou vrstvou vaty a pevnou podšívkou“. Drobné detaily sa vyzdvihujú do popredia, ako napr. Petrovičov necht, ktorý bol „hrubý a mocný ako škrupina korytnačky“, alebo jeho tabatierka „s podobizňou akéhosi generála, akého, to práve nie je známe, pretože miesto, kde bola tvár, bolo prepichnuté prstom a potom zalepené štvoruholníkovým kúštičkom papiera“.¹⁴ Táto groteskná hyperbolizácia sa rozvíja ako predtým na úzadí komického skazu, s kalambúrmí, so smiešnymi slovami a výrazmi, anekdotami atď.: „Kuninu nekúpili, pretože bola naozaj drahá, ale miesto nej vybrali kožušinu mačaciu, najlepšiu, aká sa našla v sklepe, kožušinu, ktorá sa zďaleka vždy mohla pokladať za kuninu.“ Alebo: „Aký bol a v čom spočíval úrad význačnej osoby, to zostalo až doteraz neznáme. Treba vedieť, že istá význačná osoba sa iba nedávno stala význačnou osobou, a do toho času nebola význačná.“ Alebo: „Ba vravia, že akýsi titulárny radca, keď ho urobili prednostom akejsi nevelkej kancelárie, hneď si oddelil osobitnú izbu a nazval ju sieňou úradovania a k dverám postavil akýchsi úradných sluhov s červenými goliermi, s portami, ktorí chytali kľučku na dverách a otvárali dvere každému, kto prichádzal, hoci do siene úradovania ťažko sa mohol pomestiť obyčajný písací stôl.“ Vedľa toho sú položené vety „od autora“, vyslovené nedbalým tónom, ktorý bol ustálený na začiatku, za ktorým akoby sa skrývalo gesto: „A možno ani to si nemyslel — veď nemožno vliezť človeku do duše [tu je tiež akýsi kalambúr, ak vezmeme do úvahy celkové traktovanie postavy Akakija Akakieviča] a vyzvedieť všetko, čo si myslí [tu je hra s anekdotou, akoby bola reč o skutočnosti].“ O smrti Akakija Akakieviča sa rozpráva práve tak groteskne ako o jeho narodení — so striedaním komických a tragických podrobností, s neočakávaným — „napokon neborák Akakij Akakievič vypustil dušu“,¹⁵ s bezprostredným prechodom ku všakovým malič-

¹⁴ Naivní ľudia povedia, že je to „realizmus“, „životné bytie“ a pod. Škriepiť sa s nimi bolo by bez osohu, no nech uvážia, že o nechte a tabatierke bolo povedané mnoho, kým o samom Petrovičovi — iba že pil vo všetky sviatky, a o jeho žene — iba že bola a že nosila dokonca čepiec. To je zjavný postup grotesknej kompozície: dať vystúpiť detailom vo zveličených podrobnostiach, a čo, zdalo by sa, zasluhuje väčšiu pozornosť — odsunúť do úzadia.

¹⁵ V celkovom kontexte aj tento obyčajný výraz znie nezvyčajne, zvláštne a zdá sa takmer kalambúrom — to je pravidelný jav v Gogolovom jazyku.

kostiam (vyratúvanie dedičstva: „zväzok husacích pier, kniha bieleho kancelárskeho papiera, tri páry ponožiek, dva-tri gombíky, ktoré sa odtrhli z nohavíc, a čitateľovi už známy plášť“) a napokon so zakončením vo zvyčajnom štýle: „Komu sa to všetko dostalo, to boh vie, o to sa, aby som sa priznal, nezaujímal ten, kto rozprával túto povesť.“ A po všetkom tom nasleduje nová melodramatická deklamácia, ako sa aj patrí po zobrazení takej smutnej scény, a vracia nás k „humánnemu“ miestu: „A Peterburg zostal bez Akakija Akakieviča, ako by tam ani nikdy nebol býval. Zmizla a stratila sa bytosť, nikým nechránená, nikým nemilovaná, nikoho nezaujímajúca, ktorá na seba neobrátila pozornosť prírodospytca, ktorý nezabudne napichnúť na špendlík obyčajnú muchu a prezebrať ju v mikroskope...“ atď.

Koniec Plášťa je efektná apoteóza grotesky, čosi na spôsob nej scény v Revízorovi. Naivní vedátori, ktorí videli v „humánnom“ mieste celý zmysel novely, zostávajú stáť v rozpakoch pred týmto nečakaným a nepochopiteľným vklinením „romantizmu“ do „realizmu“. Našepkal im sám Gogoľ: „No kto by si mohol pomyslieť, že tým sa ešte všetko neskončilo s Akakijom Akakievičom, že mu bolo súdené prežiť hlučne niekoľko dní po smrti, akoby za odmenu za život nikým nepovšimnutý. No tak sa stalo a naša smutná história má *nečakane* fantastický koniec.“ V skutočnosti tento koniec nie je o nič fantastickejší a „romantickejší“ ako celá novela. Naopak, tam bola skutočná groteskná fantastika, podaná ako hra s realitou; tu sa novela prenáša do sveta obyčajnejších predstáv a faktov, no všetko sa traktuje štýlom hry s fantastikou. To je nový „trik“, postup obrátenej grotesky: „Prízrak sa odrazu obzrel, zastavil sa a spýtal: »A ty čo chceš?« a ukázal takú päšť, akú medzi živými ľuďmi ani nenájdeš. Strážnik odpovedal: »Nič« a na mieste sa obrátil nazad. No prízrak bol už oveľa vyšší, mal velikánske fúzy a zamieriac, ako sa zdalo, k Obuchovmu mostu, celkom zmizol vo tme.“

Anekdotu, rozvinutú vo finále, odvádza od „smutnej histórie“ s jej melodramatickými epizódami. Vracia sa začiatočný rýdzo komický skaz so všetkými svojimi postupmi. Spolu s fúzatým prízrakom odchádza do tmy aj celá groteska, vyúsťujúca v smiechu. Priam tak v Revízorovi zmizne Chlestakov a nemá scéna vracia diváka na začiatok hry.

PROBLÉM SKAZU V ŠTYLISTIKE

Ako plevel rástla štylistika na rozhraní jazykovedy a literárnej histórie. Spomedzi mnohých bádateľov, ktorí o ňu zavadili, jedine filozofia jazyka, estetici slova a historici spisovného jazyka ju špeciálne pestovali ako osobitnú náuku. Preto sa v nej čoraz nástojčivejšie prejavovali zásady jazykovedných metód. Ale tieto sa stretávajú zasa s celou sieťou hľadísk, odvodzujúcich sa z teórie a histórie literatúry. Teda takmer všetky problémy štylistiky balancujú medzi vedou o literatúre a vedou o jazyku, ale len zriedkakedy sa toto kolísanie a rozdvojenie prejavovalo ako plodné. Metodologické kolísanie sa prejavovalo aj v nejasnom formulovaní problémov aj v pomiešaní skúmateľských metód aj v nedostatku vymedzených výsledkov. Poučným príkladom je v tomto ohľade problém skazu.¹ Gravitoval k otázke úlohy rozprávača v kompozícii novely a románu. Tieto druhy nemajú vždy povahu svojrázneho umeleckého písomného prejavu autora o svete javov, utváranom prostredníctvom jeho intelektuálnej intuície, ale objektivizujúcom sa a prejavujúcom sa prostredníctvom neho ako predmet umeleckej kontemplácie, ktorý nezávisí od osobného vzťahu referenta. Naopak, sujetová dynamika novely často — či už v celku, či v jednotlivých úsekoch — prechádza prizmou vedomia a štylistického

¹ O termíne „skaz“ pozri poznámku 1 k stati B. E j c h e n b a u m a, Ako je urobený Gogoľov Plášť. B.