

ЈОЗЕФ ЦИГЕР ХРОНСКИ

Поетика приповедања

У словачкој књижевности 20. века нема много аутора који би били толико свестрани као Јозеф Цигер Хронски: учитељ, секретар и управник Матице словачке, публициста и главни и одговорни уредник часописа *Slniečko* (Сунашце), ликовни уметник, пре свега изузетан писац за децу и омладину¹ и за одрасле. Његова биографија адекватно описује и животну „причу“ словачког интелектуалца 20. века – Хронски се родио 1896. године у породици дрвосече и столара у Зволену, четири разреда је завршио у Мађарском краљевском државном институту за учитеље у Левицама, али, према сопственим речима, није постао „савршени Мађар“; напротив, оженио се Аном Валеријом Ружинаковом, ћерком власника крупинске штампарије, предавао је у различитим школама, учествовао је у састављању и издавању читанки и буквара за

¹ Стваралаштво за децу није предмет ове студије, али ипак треба напоменути да је био иноватор и у наведеној области: за разлику од већине аутора међуратног периода (на пример Фрања Краља) није обрађивао социјалну стварност, већ је иновирао басне, а користио је и предања. У текстовима за децу и омладину (*pars pro toto Smelý Zajko* (Смели Зајко), 1930., *Smelý Zajko v Afrike* (Смели Зајко у Африци), 1931., *Budkáčik a Dubkáčik* (Будкачик и Дубкачик), 1932., *Sokoliar Tomáš* (Соколар Томаш), 1932. или *Tri múdre kozliatka* (Три мудре козице), 1940.) је Хронски јачао фантазију и маштовитост читаоца и користио је комику, пре свега благ хумор.

словачке народне школе, ангажовао се у Матици словачкој. За време СНУ је на једну ноћ 1944. године био затворен од стране устаничких органа у Мартину и због тога је 1945. године отишао прво у Аустрију, затим је емигрирао у Италију (у Риму је студирао на Академији ликовних уметности и осим писања је и сликао) и напослетку 1948. године у Аргентину, где се населио у градићу Лухан, недалеко од Буенос Аиреса, где је 1960. године умро, а 1993. године су његови посмртни остаци сахрањени на Народном гробљу у Мартину. Судбина Хронског назначава и различите животне перипетије писца који живи у Аустроугарској, међуратној Словачкој републици и Чехословачкој републици и на крају у иностранству, интелектуалца који осцилира између народног и светског, домовине и туђине, личног и друштвеног. На сличан начин је сложено, генеалошки и стилско-типолошки, и стваралаштво Хронског, како о томе размишља и Станислав Шматлак:

Његов књижевни опус је, истина, веома обиман, по теми и материјалу у најмању руку дихотоман (у њему има села и града, тачније малог града, ликова из народа и интелигенције, тема из савременог живота, али и из прошлости), жанровски је необично разноврстан (писао је приповетке и новеле, романи, драме, има жанровски разновродну колекцију прозног стваралаштва за децу, аутор је репортажно-есејистичке књиге *Путовање словачком Америком*, 1940.), тако да стварно није лако затворити га у неку синтетизујућу скраћеницу без ризика упрошћавања. (Šmatlák 1999: 408-409).

Животне колизије су обележиле и стваралаштво Јозефа Цигера Хронског, пре свега његов последњи роман *Свет на Трасовиску* (1960), који је изгледа једини ауторов текст у коме је преовладала спољашња ствар-

ност (Устанка) над приказивањем унутрашњег света ликова. Њихове амбивалентне осећаје и компликоване сижејне односе замењује једнозначна лична стратификација, при чему су ликови и систематски подељени према народности и конфесији (добар Словак, католик Мартин Хранчок стоји у опозицији у односу на злог Чеха и еванђелисту Алојза Патека). Иако је Хронски у својем прозном делу успео да избегне било какву једнозначност, и за разлику од многих других аутора је пуштао ликове да говоре сами за себе, није говорио кроз њих, није убеђивао читаоца у сопствене „истине“; није му то увек полазило за руком у последњем роману.

Одређена идеализација Словачке државе у *Свету на Трасовиску* је вероватно у вези са удаљеношћу Хронског од Словачке, са погледом споља (из Аргентине). Ипак је могуће да је Хронски у том роману допустио себи да буде заведен својим идеолошким ставовима (Мартин Хранчок ту заступа словачки народ и зато је позитиван јунак) у толикој мери да му је текст, метафорички речено, исклизнуо из руку и телеолошко је однело превагу над естетским. У роману се повећава обим спољашњег говора ликова (на супрот унутрашњим монолозима који су типични за остала аутора дела), ауторски приповедач нашироко објашњава, чак и глорификује стварност међуратне Словачке републике. Владимир Петрик с тим у вези констатује:

Пошто Хронски процењује устанак пре свега с обзиром на државу, одговара му таква слика Словачке пре устанка: људима је добро, свуда се много гради, сви су задовољни; укратко речено – идила. Након што избије устанак, све се мења. С обзиром на идилу изградње (први део романа) устанак изгледа као потпуно расуло, хаос, деструкција, уништавање структура које функционишу,

и на крају – ликвидација државе (други део романа). Овај поглед је схематски зато што је реалност била нешто другачија; али за Хронског је управо овакво посматрање стварности неопходно зато што хоће да докаже да нису постојали никакви *унутрашњи* предуслови за оружани напад. (Petrík 2000: 137).

Упркос томе што није могуће одузети право аутору на другачији поглед на Устанак од оног који смо налазили у већини текстова који тематизују ратну реалност (честа подела ликова на добре Русе и зле Немце у њима се у роману Хронског проблематизује, у *Свету на Трасовиску* се чак прави супротна класификација), заобилажење историјских чињеница које су у вези са фашизмом (на пример необрађивање теме холокауста) у најобимнијем тексту Хронског ће читаоца (непријатно) изненадити. Ликови који представљају матерински принцип, често назначен самим именовањем (мати Хранчочка, матер Хранчочка, мајка Хранчочка и др.), слично као и у другим текстовима Хронског, поново наслућују у ком тренутку треба да ћуте, а када да говоре, међутим, аутора у овом роману пре занимају друштвени догађаји него сложени унутрашњи свет појединачних ликова, можда са изузетком Зузе Рибарове, чијем приказу Хронски посвећује додатни простор. Као што у наведеном смеру констатује Владимир Петрик: „Лик Зузе, која је била ‚превише весела‘ и која испашта за своју веселост на позадини трагедије доба, то је велика победа Хронског.“ (Petrík 2000: 140).

Чини се да управо аутори које је стилско-типолошки тешко сврстати, или прозни писци које књижевни теоретичари убрајају у различите правце, стварају вредна уметничка дела. Дело Ј. Ц. Хронског прелази са традиционалног реализма, односно са књига које су инспирисане поетиком Мартина Куку-

чина, његовим благим хумором и сеоском тематиком (пре свега у прозним збиркама *U nás* (Код нас) 1923., *Domov* (Дом), 1925. или *Medové srdce* (Срце од меда), 1929), на лиризовану прозу и експресионизам (нарочито романи *Chlieb* (Хлеб), 1931., *Jozef Mak* (Јозеф Мак), 1933. и збирка новела *Sedem srdc* (Седам срца), 1934., и затим на експериментална прозна дела, обележена апсурдношћу и егзистенцијализмом (пре свега роман *Pisár Gráč* (Писар Грач), 1940. Већ у књижевној збирци *Podpolianske rozprávky* (Потполијанске приче) (1932), ипак осим за реализам типичне сеоске средине или ликова, налазимо и две новеле са темом рата које антиципирају његове следеће, лиризмом и трагиком обележене текстове (*Gajdošov vojna-kôň* (Гајдошев ратни коњ) и *Šimčík a jeho mať* (Шимчик и његова мајка), а посредством којих Хронски превазилази свој реалистички метод. Слично у роману *Proroctvo doktora Stankovského* (Пророчанство доктора Станковског) (1930) аутор већ тематизује градску (малограђанску) средину и ликове уметника атипичне за дотадашњу словачку прозу². Са друге стране можемо полемисати на пример са Штевчевим одређивањем

² Александар Матушка о *Пророчанству доктора Станковског* констатује „Из романа су у потпуности нестали хумор и смех, наштимован је озбиљно, али ипак то није очајање, само меланхолија, трагично у молу, не без очаравајуће грације, онако како одговара камерном карактеру ове чудне и пажње вредне књиге, која у екстремном, крајњем говори пригушено.

Својим егзистенцијалним позицијама роман циља на безвременост; временски га је поврх тога могуће одредити доста неодређено. Његов простор је град, али је карактеристично како се приказује [...] Ходамо улицама, али мало ћемо сазнати о географији места: његова слика се чини нереалном. И управо тако је социјална стварност, одн. свет богатства, представљен Едуардом: иако не недостају реалистични детаљи, тај свет – и Едуард у њему – су приказани прозрано и скоро паноптички.“ (Matuška 1970: 138).

правца збирке *Седам срца* Хронског: „неуверљивост“ женских ликова коју наводи истраживач није наиме довољно исходиште да би биле означене за експресионистичке, нити импресионистичке (Števc̆ek 1973: 103-108). Насупрот томе, можемо се идентификовати са његовом следећом констатацијом: „Тајновитост, судбинска предодређеност, рањивост – то су обележја пищевог уметничког света.“ (Števc̆ek 1973: 106). Лично сматрам да је деловање протагонисткиња у новелама Ј. Ц. Хронског логично и мотивисано – болешћу јунакиње (Ција), жељама лика и истовременим отуђењем од мужа (Марта), слабошћу супарнице и контекстом рата (Паула) итд. У сличним, експресионистичким сувислостима Ј. Штевчек размишља и о романима Хронског *Јозеф Мак* или *Хлеб*, поредећи иста стилско-типолошка исходишта пре свега са стваралаштвом другог међуратног писца, Мила Урбана:

„Наг човек’ Хронског остварује у суштини експресионистички програм међуратне словачке прозе, ону њену линију са којом се у Победничком паду (1929) сусрео и Јилемњицки, али коју је због наглашене социјалности и социјалистичког идејног момента својих романа превазишао и напустио. Урбанов експресионизам је такође ишао у правцу комплексније социјалности, док је Хронски са свог становишта остао при првобитном ставу и развио је социјалност путем слике ,човека’, дајући глас пре свега људским моментима теме. Притом није могуће рећи да се експресионизам Хронског, у коме се као последња граница против социјалног гласчења поставља човечност, човечност у њеној инстинктивности, отарасио друштвеног елемента. Људска судбина, главна тема Јозефа Мака, је филозофија последњих ствари, дна социјалности, симбол људских резерви под социјалним притиском, меко прихватање изазова, пасивна резистенција, снага истрајности. (Števc̆ek 1980: 287).

Чини се да за одређивање карактеристика правца није довољан један аспект дела: на пример контраст је основно средство композиције у романтизму и експресионизму, експресиван стил не указује само на експресионистички текст, већ је типичан и за постмодерне дела. Из тог разлога је пре могуће указати на одређене стилско-типолошке тенденције у делу Хронског него на њихове једнозначне развојне показатеље. У наведеном смеру је једноставније размишљати о поетолошким аспектима карактеристичним за текстове Хронског, пре свега о ликовима који ћуте и о „распричаном“ приповедачу, о компликованим сужејним односима (мушкарац се у текстовима Хронског често одлучује између два супротна женска лика, на пример Јозеф Мак у истоименом роману осцилира између „чисте“ Јуле и грешне Маруше), о опозицији између спољашњег и унутрашњег света или о принципу „заобилажења“, супституције (детаљније Rakús 1995).

За разлику од приповедача који и тишину изражава речима, ликови не морају све да вербализују. Ћутање и говор имају у делу своје место, при чему је у одређеним ситуацијама адекватнија тишина него „гласно“ приповедање. У том контексту се идентификујемо са констатацијом С. Ракуса:

Феномен ћутања изразито потврђује онтолошку различитост ванкњижевне и књижевне стварности – ако се дакле у животу ћути ћутањем, у књижевности, конкретно у прози, се све, па и ефекат ћутања, може постићи само речима [...] У принципу овакво ћутање наступа тамо где ‚речи нису довољне‘, одн. тамо где би речи могле ослабити подношење или драматизам тешких проблематичних догађаја. Енергија речи се онда усредсређује на пратеће и споредне појаве, суштина ‚се изражава‘ ћутањем. (Rakús 1995: 61).

Ћутање лика је често примеренија реакција на проблематичну ситуацију, на пример смрт. Док у ванкњижевној стварности на њу реагујемо и вриском, дијалогом, плачем, пребацивањем, хистеријом, љутњом, онесвешћивањем, свађама, неповезаним причањем; у уметничком тексту би таква реакција на смрт могла изгледати патетично или сентиментално, речи се одједном чине лажнима. Лик онда често ћути, односно говори за себе, тихо или полугласно. Погледајмо како се наведена исходишта пројектују у композицију романа Хронског *Јозеф Мак*. Један од преломних догађаја у њему је смрт Грегора Бијаљоша, оца који није признао протагонисту, Јозефа Мака. Претходи јој вечерњи, ничим прекидан дијалог ове двојице ликова у коме се Грегор труди да пронађе пут до Јозефа, да се зближи с њим. Сутра ујутро Грегор умире: на његову смрт Јозеф реагује ћутањем, није способен да говори, нити да схвати речи осталих ликова. Ј. Ц. Хронски приказује Јозефове емоције посредством детаља лица и тела, његово „стресање“, немост, па и глувоћу. Након проласка кратког временског периода Јозеф Мак додуше разазнаје семантику речи, али „није могао одмах да разговара тако равнодушно као остале дрвосече.“ (Hronský 1980: 49). Протагониста не само да није способен да вербализује своја осећања (речи једноставно нису довољне да би изразио оно што проживљава), Јозеф не успева ни да говори директно о драматичном догађају који га је дубоко погодио. На мајчино питање: „ – Po čo si prišiel, Jožo?“³ протагониста одговара увијено: „– Čo...? Aha, aj krpec sa mi jeden rozchodí, – ťahal sa do tône a obzeral si krpec, akoby ho tu mal vidieť najlepšie.“⁴ (Hronský 1980: 51); као да је опанак био разлог због ког је Јозеф морао да оде

³ - По шта си дошао, Јожо? (Hronský 1980: 51)

⁴ - Шта? Аха, и један опанак ми се разгазио – увлачио се у сенку и посматрао опанак, као да је овде могао најбоље да га види.“ (Hronský 1980: 51)

из планине. Хронски ипак путем речце „и“ назначава да Мак није завршио одговор, истом речју ће се протагониста надовезати на мајчино поновљено питање да би одао разлог свог доласка: „ – Aj Bialoša, Gregora Bialoša sme doniesli, strom ho prigniavil. Zaraz bol mŕtvu.“⁵ (Hronský 1980: 51).

Усредсређујући се на свакодневну, обичну и нарочито у овом случају споредну ствар (разгажени опанак), аутор појачава утисак привидно секундарне информације о Грегоровој смрти и истовремено естетски учинак ситуације која се тешко приказује у књижевности. Основу („високо“) Хронски „заобилази“, о смрти или љубави говори помоћу предмета, „ниског“, утолико више се, парадоксално, висока тематска вредност истиче. Ако би се одговори на мајчина питања дали обрнутим редоследом, дакле када би Јозеф Мак говорио о смрти Бијаљоша, а затим о новом опанку, текст би био једноставан и „ниско“ би губило свој значај.

Да Јозеф Мак не би морао да говори директно о проблему, аутор је сместио протагонисту у сенку – спречава тако непосредну конфронтацију мајке и сина, комуникацију лицем у лице у којој би Макова мајка вероватно брзо открила синовљеву муку. Јозеф затим жури у собу, у коју иначе нерадо иде, да би побегао од даљих мајчиних питања.

Реакција мајке на драматичан догађај је потпуно ћутање. Хронски користи средства паралингвалне комуникације да би ухватио снагу утиска без говорног афекта: „Zdalo sa mu, že mater trochu trhlo a trochu sa jej zachvel ustatý zrak.“⁶ (Hronský 1980: 51). Уз помоћ прилога „мало“ аутор ублажава и депатетизује невербални

⁵ - И Бијаљоша, Грегора Бијаљоша смо донели, дрво га је згњечило. На месту је био мртав. (Hronský 1980: 51)

⁶ Учинило му се да се матер мало тргла и да је њен уморан поглед мало затреперио. (Hronský 1980: 51)

пријем, на другој страни тиме назначава тип лика – мајке коју неће тако лако погодити ниједна тескобна вест. Аутор поврх тога релативизује мајчин невербални гест глаголом „чинити се“, чиме приморава читаоца да размишља о (и)реалности израза лика.

Карактеристично је то што ни Јозеф Мак ни његова мајка не дискутују о заједничком проблему – у разговору који следи се мајка враћа на нове опанке, али „заборави“ да спомене Грегорову смрт, иако је очигледно да ју је такође емоционално потресла. Аутор пушта споредног лика, Мељоша, који према покојнику није имао емотиван однос, слично као пре тога дрвосече, да говори о Бијељошовој смрти.

Хронски користи ћутање лика за обликовање „високог“ и у осталим прозним текстовима – у роману *Писар Грач* приказује реакцију мајке на смрт сина готово идентично понашању Макове мајке:

Miklúškova mať sa len dívala, dívala, takú žltú mala tvár ako jej nebohý syn, ale neplakala, ani sa nestarala, čo robíme a čo budeme robiť. Sedela a ruky mala v lone položené. Spodná pera sa jej trochu chvela, čo bol znak, že Miklúškova matka ešte žije, a pera zavše zvlhla. (Hronský 2008: 491)⁷.

Ни Андреас Бур Мајстор из истоименог романа крај гроба своје жене Луције неће уздахнути, неће изговорити ни реч и иако не клечи, ипак се моли, исповеда, да би могао да искорачи одлучним кораком и да тражи црну смрт. Говор људског тела, израз лица,

⁷ Миклушова мајка је само посматрала, посматрала, имала је лице жуто као њен покојни син, али није плакала, није је ни било брига шта радимо и шта ћемо радити. Седела је са рукама положеним на крило. Доња усна јој је помало дрхтала, што је био знак да је Миклошова мајка још увек жива, а усна би каткад овлажила. (Hronský 2008: 491).

брзи или лагани покрети, одлучни или неодлучни кораци, чврст и крхки став ликова, случајни и намерни додире руку, поглед очију или облик носа дискретно одају у делу Хронског информације о особама, кореспондирају са немогућношћу или нерасположењем лика да се директно изрази. Мимика ликова, да ли застрашујућа гримаса, искривљени осмех Алојза Грешковича у роману *Писар Грач* или пријатан поглед Чичкове у истом тексту, говори више од много речи. Бистре очи Паулиног мужа (из збирке *Седам срца*), „орловски нос“, „права леђа и стално савијена кичма“ (Hronský 2008: 217), „јак профил“, „снажни одлучни гестови“ (Hronský 2008: 223), или гипки мишићи, не само да су у контрасту са великим уплашеним послушним саосећајним очима, прстима који се тресе и нежним јамицама око уста Габријеле, али одају и троугао односа, назначавају особине ликова и антиципирају даљу радњу. Луција у роману *Андреас Бур Мајстор* има нелепо, пегаво лице, мршаво тело, али такође и „добру главу“ и „премудре руке“ (Hronský 1970: 28), које умеју дивно да везу свилу и заједно са њом сахрањују њено срце. Црне очи, које подсећају на трњине, јамица на Аниној бради у приповеци *Јамка* (Јамица) из збирке *Потполијанске приче*, указују на лепоту Ане, нарочито пак на то да је другачија. Особит чудан поглед, опасна искра у очима, скривена доброта у погледу, спретне, нежне или грубе руке, погрбљено или усправно тело, су само на први поглед спољашње карактеристике ликова Хронског: помоћу њих и њима се комуницира, разговорљиво приповеда. Јанине руке у роману *Писар Грач* не само да нису способне да повреду Грешковича, већ су такође и средство семантички обимне комуникације.

Počúvali ste, ako sa ľudské ruky rozprávajú a priznávajú ste tejto vrave veľkú váhu. Vari ani nie bez príčiny. Rozoznávajú ste otázky a odpovede, až pokým ste raz nezapochybovali, lebo ste nechceli veriť ani sebe, hoci v počúvaní ste boli majstrom. Či nie? Každé slovo mužských a ženských prstov bolo Vám jasné a zreteľné, a jednak ste neverili otvorenej reči Janiných prstov. Zaviazol Vám zrak na hánkach Janinej ruky a začal sa pomaly kĺzať na okrúhle zápästie, na úzku čipku okolo rukáva, hore ramenom na plece a na Janinu tvár. V Janinej tvári ťažšie sa bolo vyznať, ale v tej chvíli, keď si Michal popálil dlaň na ruke pani Jany, v tej chvíli Michal nevidel nič, hoci sa díval na jej tvár, ale Vy ste vyzobli zrakom i ten moment, keď sa posmešne a chladno skrivil druhý kútik Janiných úst, aby potvrdil, že prsty pani Jany hovorili pravdu. (Hronský 2008: 378)⁸.

Руке тешко болесне Ције у новели *Cia* (Ција) из збирке *Седам срца* приморавају њеног оца, Јана Јозефа Петрановског, да размишља на другачији начин, изазивају непријатна, тешка питања:

„Ўзке а тенке руке ма́ Cia, а једнако су хладне а тажкe а́ко олово. Niet в nich живота, sily, ани жи́адости, zdajú са mi у́ж celkom mrtve, padajú mi до dlane а́ко нежива́ ва́а, а́ко kus хладнеј а влхеј hliny. Toto је моја dcéra, ktorej som

⁸ Слушали сте како људске руке причају и придавали сте том причању велики значај. Ваљда не без разлога. Распознавали сте питања и одговоре све док једном нисте посумњали, јер ни себи нисте хтели да верујете, иако сте у слушању били мајстор. Зар не? Свака реч мушких и женских прстију Вам је била јасна и видљива, а ипак нисте веровали отвореном причању Јаниних прстију. Поглед Вам је застао на ручним зглобовима Јанине руке и почео је лагано да клизи на заобљен корен шаке, на уску чипку око рукава, горе преко рамена на леђа и на Јанино лице. Било је теже разумети се у Јанино лице, али у том тренутку када је Михал опекао длан на руци госпође Јане, у том тренутку је искривио други угао Јаниних уста да би потврдио да су прсти госпође Јане говорили истину. (Hronský 2008: 378).

venoval kus života. Takáto je. Ruky hovoria: nemá záujmu už na ničom a nikom, z tenkých ťažkých prstov prúdi iba smrť a hrôza. Strach. Ludia sa takýchto prstov boja; azda sa bojím i ja sám. Či nie? A kde sú moje roky, čo som venoval týmto vlhkým, žltým prstom? Čo chcú odo mňa tie ťažké ruky?' [...]

Tu zložil Čiine ruky, nechcelo sa mu s nimi ďalej zhovárať. (Hronský 2008: 288-289).⁹

Руке и прсти у цитираним одломцима нису само (ма колико покретан) део људског тела, њихова боја, мирис облик, додир и тежина отворено и скривено говоре о односима мушкарца и жене, оца и ћерке, као и о егзистенцијалним питањима живота и смрти. Наведени поступак Хронског је уметнички, не само због употребљене персонификације, већ пре свега зато што би изговорена питања и одговори били патетични и сентиментални, док су говор прстију, врелог Јаниног длана и одбијени разговор са тешким рукама Ције естетички учинковита средства обликовања текста.

Већи број ликова Хронског, пре свега из сеоске средине, али такође и његови аутсајдери, људи изоловани од друштва из различитих разлога, нису навикнути да говоре. У одређеној социјалној стварности није у реду да говоре о сопственим дубоким емоцијама, у одређе-

⁹ ,Уске и танке руке има Ција и једнако су хладне и тешке као олово. Нема у њима живота, снаге, ни захтева, изгледају ми већ потпуно мртво, падају ми на длан као нежива тежина, као комад хладне и влажне глине. То је моја ћерка којој сам посветио део живота. Оваква је. Рукe говоре: нема више интересовања низашта и низакога, из танких тешких прстију теку само смрт и језа. Страх. Људи се оваквих прстију боје; ваљда их се и ја сам бојим. Зар не? А где су моје године које сам посветио тим влажним, жутиим прстима? Шта хоће од мене ове тешке руке? [...]

Онда је спустио Цијине руке, није хтео више са њима да разговара. (Hronský 2008: 288-289).

ним животним ситуацијама немају ни коме да се повере – ћутање ликова Хронског није увек само емотивно мотивисано. Јозеф Мак је већ добио у наслеђе распете руке и уста (нема узалуд Христове године и библијско име) и као мушкарац према сеоским обичајима не треба да вербализује своја осећања, зато већином прича у себи или са фиктивном особом. Ћутљивост ликова Хронског је често условљена њиховим детињством, непотпуном породицом у којој одрастају: Јозеф Мак има оца који га није признао; двогодишњем Јозефу Грачу умире мајка; Андреаса Бура напушта отац уметник након што му је жена сломила виолину; Марта одраста без оца зато што га, исто као њу, није држало место; Цијина мајка Лукреција умире, и о протагонисткињи се стара пажљиви отац; Матуша из прозног дела *Osud Matúša Čupaја Čierneho* (Судбина Матуша Чупаја Црног) из збирке *Срце од меда*, чува мајка, али и она на крају „издаје“ итд.

У прозним делима Хронског не проналазимо срећне породице, можда и зато што је несрећа на свој начин индивидуалнија, т. ј. за књижевност продуктивнија од среће. Прекинута комуникација у породицама је сведочанство тога да Хронски свет не идеализује, не лаже свог читаоца, не ушушкава га. Управо супротно, његови Јозефи, Марте или Матуши се рађају у већ тешким ситуацијама, да би напорно, али тврдоглаво тражили идентитет у средини која их много пута одбацује. Јозеф Мак као ванбрачни син има предодређену судбину одбаченог у сеоском друштву; Андреас Бур Мајстор је „луди син“ (Hronský 1970: 11) чудног оца коме људи приписују лоше поступке итд. Своју трауму ликови Хронског преносе из детињства у одрасло доба, зато није чудно што њихови остали интимни односи и бракови нису хармонични, већ су често и трагични. На

пример Јозеф Мак воли жену која ће се удати за његовог брата, али следи казна у виду смрти оба женска лика, Маруше и Макове супруге, Јуле. Јозеф Мак најпре мора да живи у соби у којој његов брат Јан спава са Марушом, поново подлеже Марушеним чарима да би прекасно схватио да љубав може имати и другачији облик него што је страст. Да је Јула осећала Јозефову љубав, не би умрла – катарзично сазнање ипак у тексту Хронског долази прекасно, изгледа да је важније за читаоца него за лик (у овом случају за Јулу која умире):

– Nehnevaj sa na mňa, Jožko, veď ja za nič nemôžem. Keby som len trochu bola tušila, keby som skôr bola tušila, že ma budeš raz i návidiieť, veď by som ja nebola oslabla do truhly. Bola by som sa držala života tak húževnate, tak tvrdo ako plesieť na kameni. Nič by ma nebolo zožralo... Keby som trochu skôr... Veď mi už aj srdce začalo biť, a ja ani sama neviem, prečo a ako prestalo. Veď by som ja i plakala, keby som mohla, nuž odpusť mi, Jožko, a staraj sa o deti. Ver mi, hockedy by som sa rozbehla z neba za vami, mne by nebolo ťažko za vás hocičo opúšťať, ale... (Hronský 1980: 280-281)¹⁰.

Слично томе Матуш Чупај Црни налази срећу – своју супругу, али она након порођаја умире и Матушово решење новонастале ситуације је романтично-трагично: пали кућу и заједно са својим дететом умире. Паула предосећа неверу свог мужа, ипак је

¹⁰ – Не љути се на мене, Јошко, та ја ништа поводом тога не могу. Да сам бар мало осећала, да сам раније осетила да ћеш ме једном бар мало волети, ја не бих ослабила до гроба. Држала бих се живота тако истрајно, тако чврсто, као маховина камена. Ништа ме не би појело... Да сам мало раније... Та већ је и моје срце почело да бије, а ни ја сама не знам зашто и како је престало. Та и ја бих плакала, кад бих могла, та опрости ми, Јошко, и води рачуна о деци. Веруј ми, у свако време бих појурила с неба вама, мени не би било тешко да напустим било шта због вас, али... (Hronský 1980: 280-281).

рат зближава са супарницом Габријелом која се у једнакој мери боји за тог истог човека, поврх тога након његове смрти непријатељство међу женама није значајно. Марту музичким талентом опчињава свештеник Јана, али ипак одлази од њега да би се промењена (опамећена) везом са инжењером Риком и под утицајем искуства из града, одлучила за свог мужа. Јана ће се, упркос осећањима према Грачу, два пута удати за друге мушкарце, тек након смрти ће се вратити Јозефу Грачу. Андреас Бур ће оженити Луцију, не из љубави, већ зато што зна да ће му Луција бити добра супруга, одолеће дакле јакој жељи за Амалијом. Могли бисмо наставити са набрајањем осталих компликованих тро- или четвороуглова¹¹ све до последњег романа Хронског *Свет на Трасовиску* који у том погледу није изузетак, што документује Хранчокова љубав према Зузи Рибаровој и Еви Бенковој. У наведеном роману протагониста пак неће згрешити, остаће веран Еви Бенковој зато што представља (не превише уверљив) симбол словачког народа. Насупрот њему је Јозеф Мак човек који грешити, стога вероватно уметнички убедљив протагониста: Јозеф осцилира између жеље за Марушом и верности, привлачи га дивља Маруша, али цени и Јулину доброту да би на крају као партнер заказао. Јозефово мучење и касније опамећивање ипак делује катарзично, док је лик Хранчока једнодимензионалан и идеализован.

¹¹ Марија Баторова с тим у вези констатује: „Јозеф Цигер Хронски је описом унутрашњих карактеристика психичких процеса својих ликова створио атмосферу сложених односа мушкарца и жене. Његов **страх** од сексуалне доминације, надвладавања мушког елемента женским у романима је једнако јак, чак можда и јачи него код модерниста Стриндберга и Мунха, зато што код Хронског јаче ради инстинкт самоодржања, оставља све своје женске ликове да умру трагично, неприродном смрћу. Осим Бура, са којим се идентификовао, не умире ниједан његов мушки лик.“ (Bátorová 2000: 83).

„Забрављена“ уста многих ликова Хронског су добро мотивисана условима у којима живе, али такође и њиховим дубоким проживљавањем. О осећањима се у текстовима говори мало, проблематичне догађаје коментарише готово искључиво приповедач. „Високо“ Хронски не приказује комуникационим актом лика зато што никакве речи нису довољне за тачно одређивање осећаја или муке. Јозеф Мак на пример није способан да доврши реченицу – признање: „– Марушка, акá si ty... акá si ty...!“¹² (Hronský 1980: 43), какав се ипак простор Маруши (и читаоцу) помоћу паузе (три тачке) отвара, колико речи и нежности можемо да убацимо у насталу „празнину“! Како радо допуњавамо текст Хронског, постајући равноправни партнери у дијалогу са ликовима и текстом. Слично ни Маруша не може да говори о љубави, уместо тога говори о малинама по које је кренула, о новој свечаној кошуљи коју је донела Маку; Јозеф спомиње колибу коју ће једног дана (а ми предосећамо за кога) саградити. Три тачке у дијалогу протагониста говоре у роману о односу „пролепшаних“ младих људи, заступају ћутање које много говори, тишину у којој би свака реч о љубави била сувишна. Три тачке су такође мотивисане типом протагонисте који није способан да комуницира са осталим ликовима и тешко налази пут до њих.

Јозеф Мак ни са својом мајком не говори о оцу који га није признао, слично као што Марта из истоимене новеле из збирке *Седам срца* никада не помиње пред мајком оца који их је напустио. И Методеј Хлебко, протагониста романа *Хлеб*, крије од своје породице ванбрачну децу и његов син Ондреј, који је за очеву прошлост само чуо, не само да сам ништа не замера Методеју, већ и мајци забрањује да каже непријатну

¹² Маруша, каква си ти... каква си ти...! (Hronský 1980: 43)

истину оцу. Слично Андреас Бур Мајстор не замера својој мајци што је поломила оцу виолину, али не уме то да јој заборави; исто тако не изјављује љубав Луцији, уместо тога јој говори о отрцаном смештају, запуштеним њивама, о поправци крова и о две велике собе које на њу чекају. Луција не схвата смисао толиких Бурових речи, како па може, кад (не само) у текстовима Хронског човек ни сам себе не разуме, како би онда могла Луција Андреаса, сматраног вешцем. Луција слуша са неверицом и не протестује наглас ни када јој Андреас на чудан начин изјављује љубав (неко други, Бог, је одлучио о његовом односу према Луцији) и пита је за руку, т. ј. суво је обавештава о томе када и где ће бити венчање:

– ... Boh ma zaviedol vtedy do klenovského kostola, – hovoril Búr, – a boh zaviedol i teba.

Povšimol som si, že niekto pekným hlasom oslovuje pánaboha a potom som ťa po hlase vynašiel. Často som ťa počúval. Ale som sa ti neprihovoral. Bol som dosiaľ ako človek vyhodený na cestu, tak načo by som sa ti bol prihováral? Na otca mi svet navymýšľal všelijaké čudáctva a z toho potom dostalo sa dosť i mne. Vidím to, viem to, ale sa o to nestarám a nestaraj sa ani ty. Teraz mám už istý chlieb, k jeseni poprichystávam bývanie, hneď po Narodení Márie Panny sa zoberieme – sobáš budeme mať v Klenovci – a budeme spokojne žiť. (Hronský 1970: 33)¹³.

¹³ – ... Бог ме је тада одвео у кленовачку цркву, - говорио је Бур, - а бог је повео и тебе.

Приметио сам да неко лепим гласом ословљава Господа Бога и онда сам те по гласу пронашао. Често сам те слушао. Али нисам ти се обраћао. Био сам досад као човек избачен на улицу, зашто бих ти се обраћао? О мом оцу је свет измислио свакакве чударије и од тога је доста потом прешло на мене. Видим то, знам то, али ме није брига за то, а не треба ни тебе да буде. Сад већ имам сигуран хлеб, на јесен ћу припремити смештај, одмах после Рођења Девацие Марије ћемо се узети – венчање ће бити у Кленовцу – и живећемо мирно. (Hronský 1970: 33).

Ни Чичкова у роману *Писар Грач* неће да повери људима своје проблеме: заједљива је и одговара им када је њен драги мобилисан и њој остаје да сама подиже сина, наизглед ни она не може да говори о ономе што је мучи. Чичкова ће престати да комуницира са осталим укућанима и затвориће се у свој тихи свет из кога поступно излази уз помоћ нове везе са Михајловским. Речима је у текстовима Хронског могуће покварити свашта (и љубав у повоју), зато: „Novorít sa báli Marta a Ján“¹⁴ (Hronský 2008: 250). Дијалог у делу Хронског је у назначеном погледу већином једноставан, није патетичан, карактеристична црта реплика је њихова елиптичност, недовршеност, која је у вези са немогућношћу ликова да говоре, али и са трудом аутора да створи уметнички ефектан текст.

Принцип „заобилажења“ користи Хронски и у различитим ситуацијама романа *Писар Грач*. Када Михал Грешкович жели да разговара са Грачом у поверењу о смрти свог брата Алојза, Грач одбија да комуницира са њим: „Rozprávajme sa o inom, – hovorím ja, keď raz zasa začal pripomínať, ako umiera človek, čo pomaly umiera, a ktorý sa vysmieva človeku, ktorý chce žiť.“¹⁵ (Hronský 2008: 371). За разлику од романа *Jozef Mak* (Јозеф Мак) или *Хлеб*, Михалу Грешковичу пак не полази за руком да не искаже оно што га мучи, и Грач „мора“ да схвати да је Михалов ма колико непријатан „нељудски“ говор неопходан за његово очишћење, ослобођење (од гриже савести због смрти брата):

– Nemôžeme sa o inom rozprávať, lebo neviem, prečo ma (Alojz – pozn. M. S.) tak v tej chvíli nenávidel. Väčšmi ma

¹⁴ Бојали су се да говоре Марта и Јан. (Hronský 1970: 33)

¹⁵ Разговарајмо о нечем другом – говорим ја, када је једном поново почео да се присећа како умире човек који умире полако и који се подсмева човеку који жели да живи. (Hronský 2008: 371)

nenávidel ako svoj kašeľ. I keď ho kašeľ premohol, keď jedovatý vyšľahol z neho, vykrútil mu tvár a studeným potom zasypal mu čelo, i vtedy sa Alojz uškľaboval. (Hronský 2008: 371)¹⁶.

Михал Грешкович је распричан лик, али је једнако уверљиво обликован као сугестивни ћутљиви ликови Хронског. У текстовима Хронског не настаје стереотип, његове „тихе“ ликове допуњавају особе „гласне“, које лупетају и трачаре. Протагонисти у прозним текстовима Хронског већином интуитивно предосећају шта могу, а шта са друге стране не смеју да кажу:

Ale Marta si bola istá, nespýtala by sa na túto vec (odkiaľ prišla – pozn. M. S.), ani keby matka stála teraz vedľa nej a keby sa úprimne zhovárali, ako sa často zhovárajú. Cítila už od rokov, že túto otázku nikdy nesmie vyriešnuť, ako zacítila mnohé iné veci. Nedožvedela sa nikdy, napríklad, kde zanechali otca, keď sa vychytili putovať sem. Možno, že sa kedysi spýtala, ale sa nemohla rozpamätať, či to ozaj bolo tak a čo jej matka odpovedala. Od tých čias, ako je Marta múdra, nikdy nedoniesla do rozhovoru veci, ktoré matka nechcela spomínať. (Hronský 2008: 243).¹⁷

¹⁶ – Не можемо да разговарамо о нечем другом, зато што не знам зашто ме је (Алојз – напомена М. С.) толико мрзео у том тренутку. Већином ме је мрзео као свој кашаљ. И када га је кашаљ савладао, када је отров излетео из њега, искривио му лице и леденим знојем му осуо чело, и тада се Алојз кезио. (Hronský 2008: 371).

¹⁷ Али Марта је била сигурна да то не би питала (одакле је дошла – напомена М. С.), ни када би мајка стајала покрај ње и када би отворено разговарале, како то често умеју. Годинама је осећала да ово питање никада не сме поставити, као што је осетила и многе друге ствари. Никада није сазнала на пример где су оставили оца када су решиле да дођу овамо. Можда је некада и питала, али није могла да се сети да ли је то било стварно тако и шта јој је мајка одговорила. Од тог времена, откако је Марта постала мудра, никада није започињала разговор о стварима које мајка није желела да спомиње. (Hronský 2008: 243).

Паулин муж у новели *Paula* (Паула) из збирке *Седм срца* чита књигу да не би морао да разговара са својом женом о ономе што је мучи, а Паула га никада не пита да ли је био неверан. Удаљавање супружника аутор обликује и путем просторне локализације ликова: Паула посматра свог мужа Албина који чита књигу из „суседне мрачне собе“ (Hronský 2008: 217), размишља о његовом одлучном профилу, али га ништа не пита. Албин седи непомично и „тако јако стиска уста“ (Hronský 2008: 218) да је јасно колико не жели да комуницира са Паулом. Хронски је свестан колико је реч снажна, а знају то и његови ликови – зато често ћуте, разговарају тихо, за себе или полугласно да их не би било могуће добро разумети. Ликови Хронског неће и не умеју да повреде речима оне према којима имају осећања.

Ликови Хронског се дакле често изражавају путем паралингвалне комуникације, погледом, рукама, гестом, долазе до суштине на други начин или јунаке који мало говоре допуњава приповедач. Ликови су „трапави“ само у говору који прате развијен унутрашњи говор, монолози лика (у себи) адресирани другом лику, али и вишегласни, нереализовани „измишљени дијалози“ (Matuška 1973: 573) више особа који се одигравају у машти протагонисте.

Унутрашње монологе Хронски користи пре свега у ситуацијама у којима његови протагонисти схватају колико би било безначајно говорити наглас. Читалац, који пажљиво прати унутрашњи глас лика, ће ипак регистровати његов очај, тугу због самоће и подсвесне страхове од емоционалног удаљавања. У новели *Marta* (Марта) из збирке *Седм срца* се протагонисткиња у себи тако упорно обраћа свом мужу зато што у реалности са њим не уме – више ни музиком – да комуницира:

Marta mu vtedy traslavou rukou zahladila bujné vlasy, klakla si mu do lona a chcela prosit:

„Môj Ján... Bože... Ty si ako vrch. Veď ma počúvaj, bráň sa, aby si nebol mŕtvu! Vrch je kameň nehybný, ľahostajný alebo

nenáročný, nestará sa, čo na ňom vyrastie: či jedlica, či kvet, či bralo. Vrch je bezfarebný, belasý je len vtedy, keď podvečer napadá oblohy do dolín. Ján môj, veď sa bráň... Čo bude so mnou, keď umrieš?! Na oblaky-panny myslí, hoci by mali neúprimný úsmev, ale – poď, pôjdeme s nimi! Veď ty vieš chodiť cez vrch prvý, druhý, mnohý, môžeš víťaziť, ak chceš. Chci! Ináč čo bude zo mňa...? Zmiluj sa, Ján!' (Hronský 2008: 255)¹⁸.

Протагонисткиња новеле *Марта* остаје усамљена, емоционално повређена, несхваћена у музици – и зато одлази од мужа у коме је превладао свештеник да би му се касније, опамећена, вратила.

Најразвијеније унутрашње монологе налазимо у роману *Писар Грач*. Јан Штевчек с тим у вези констатује:

Унутрашња радња и Грачева визија су буквално препуњене гласовима, монолозима дијалозима, док спољашњу радњу, у којој роман прелази у сферу ,праве' стварности, карактерише ћутање. Ту ће се ликови и ,без речи разумети', ,не говорећи много, скоро ништа'. Када Грач прекине контакт са покојним Грешковичем, прекинути дијалог ће заменити ћутање. Друштвени свет је у *Писару Грачу* нем. Унутрашњи живот ликова потискује друштвени свет до крајности, скоро до последњих узрока – до границе непостојањаа. (Števec 1973: 123).

Грач, под утицајем рата, али и губитка вољене

¹⁸ Марта му је онда дрхтавом руком погладила бујну косу, клекла је на његово крило и хтела је да моли:

,Мој Јан... Боже... Ти си као врх. Та слушај ме, брани се, да не би био мртав! Врх је камен непомичан, равнодушан или незахтеван, није га брига шта на њему расте: да ли јела или цвет или стена. Врх је безбојан, плав је само онда када се предвече спушта небо у долине. Јане мој, та брани се... Шта ћеш са мном када умреш?! На облаке-девице мисли, иако би имале неискрен осмех, али – хајде, ићи ћемо са њима! Та ти умеш да ходаш преко врха први, други, много, можеш да победиш како желиш. Жели! Шта ће у супротном бити од мене...? Смилиј се, Јане!' (Hronský 2008: 255).

Јане се путем унутрашњег монолога мири са прошлошћу, т. ј. сам са собом. Писар Грач води фиктивне дијалоге са Јошком Грачом, дакле са дечаком, који је некад био; разговара са мртвим Алојзом Грешковичем, бившим мужем његове Јане, са оцем и другим људима да би себи објаснио односе са њима. Грач, који је истовремено приповедач романа у ја-форми, није способен да комуницира са живима, обраћа се људима само у себи, у мислима реконструише давне дијалоге који су у стварности требало да звуче потпуно другачије. Роман се састоји не само од „би-сцена“, „би-дијалога“ (Matuška 1973: 482), али је цео некаква „би-стварност“, намерно замућена. Хронски у роману *Писар Грач* прелази са спољашње стране на унутрашњу, дакле поступа супротно од романа *Свет на Трасовиску*. Унутрашњи монолог протагонисте се завршава у тренутку када Грач ступи у контакт са светом живих, до кога налази пут помоћу љубави према Јани. У том тренутку симболично заћути мртви Алојз Грешкович и Грач између осталог схвата да је рат завршен. Јанина осећања ће променити писара у Јошка, који заслужује (за разлику од претходног, циничног Грача) и спољашњи говор. Писар – Јошко Грач – престаје да буде неверљив према речи, не иронизује је, не размишља о њој толико, изгледа да се и мање боји да говори наглас.

Након емотивног доживљаја у прозним делима Хронског може доћи до промене ликова из ћутљивих у говорљиве: особе које много говоре одједном заћуте и обрнуто, тихе се лако распричају. Инжењер Рика, један од ликова новеле *Марта* говори много и непрекидно о својим осећањима док се не заљуби у Марту. Дубоко проживљавање онда не може да изрази речима: „Dostal hovorieval som ženským, že ich mám rád, aj som si

tak myslel, vám to nikdy nepoviem.“¹⁹ (Hronský 2008: 263). Са комуникативним Риком су у контрасту у новели Јан и Марта, који међусобно наглас малтене не разговарају, своје емоције изражавају музиком (слично као Андреас Бур песмом), њу пак Рика не може да схвати. Управо променом Рике је Хронски мотивисао повратак Марте Јану: ако би наине протагонисткиња отишла од причљивог заводника Рике тихом свештенику Јану: крај новеле би звучао као хепи-енд, док избор између заљубљеног Рике и Јана који чека није за Марту лак и у тексту је приказан убедљиво. Марта је, поврх тога, као и већина ликова Хронског, под утицајем сопстеног негативног искуства: сама мора да се убеди да облаци „čisté ako usmievané rannu, i krásne“²⁰ (Hronský 2008: 245), чије кретање обожава, припадају непомичним, језивим врховима. У пренесеном смислу речи, и динамичној јунакињи Марти је потребна супротност, муж Јан, који се не миче.

Са друге стране ликови који нису способни да говоре о својим егзистенцијалним проблемима од њих се могу одвојити тако што ће се показати у другим улогама, обично у односу према детету. То се догађа пре свега у текстовима у којима аутор приказује мајчински инстинкт као вишу вредност него што је однос према мужу. Тај осећај ослобађа жену од тежине страсти, што се изражава њеним поновно развезаним језиком. Јула Макова брзо заборавља на Макову неверу када њен син направи прве кораке, што ће јој вратити моћ говора; чињеница да више обраћа пажњу на сина него на мужа јој омогућава да другачије комуницира и са Маком. Исто тако протагонисткиња новеле *Tereza* (Тереза) из збирке *Седм срца* одједном лако проговори када радост због детета гурне у позадину њене муке са зидаром.

¹⁹ До сада сам говорио женама да их волим, то сам и мислио, вама то никада нећу рећи. (Hronský 2008: 263)

²⁰ чисти као насмешене девице, и прелепи. (Hronský 2008: 245)

Али, таква промена зависи и од типа лика: Анча у роману *Хлеб* не успева да не схвати лично своје проблеме са мушкарцима; анимална Маруша из *Јозефа Мака* никада неће достићи унутрашње особођење, исто као Зуза Рибарова из *Света на Трасовиску*. У прозним делима Хронског не могу да се реализују нити да се другачије реше ванбрачни односи – Амалија у роману *Андреас Бур Мајстор* ће платити за своју неодлучност у односу са грофом Рихардом, умире и њено новорођено дете; трагично из истог разлога завршавају и Маруша и Зуза. Са друге стране, због црне смрти гине и Бурова законита супруга Луција, њихово дете и на крају и сам Андреас, ваљда и зато што за разлику од Јозефа Мака не представља човека-милиона, већ изузетног, талентованог појединца који остаје несхваћен и на крају га убија маса, чиме Хронски конкретизује даље озбиљне теме (манипулације индивидуе, моћи, самоће итд.)

Унутрашњу промену ликова код Хронског много пута допуњава њихова спољашња промена: постану ружнији или лепши. Мршава, пегава Луција постаје лепша када схвати да је Андреас воли, а још је лепша после порођаја, што представља још једну мотивацију њене тихе радости; Маруша за разлику од ње постаје рошава када неће да се одрекне Јозефа Мака – Јулиног супруга; Зуза Рибарова је поружнела; Андреас Бур Мајстор ће научити да плаче, Луција да се смеје; Албин у новели *Паула* из збирке *Седам срца* се враћа из рата бео, а његов поглед више није тако хладан; Јозефу Грачу и Јани се враћа осмех на лице итд. То што се Јула пролепшала има симболично значење, бела боја означава њену невиност:

Prvý raz jej pozrel (Jozef Mak – pozn. M. S.) do očí a videl najsamprv, aká je Jula nesmierne čistá. Potom to, že pricloňuje trochu očí a viečka má biele, priezračné, i celú pleť takú jasnú, čistú, hladkú a bielu, a nevedel, iba tak cítil, že táto jasnota pochodí od troch vecí: od materstva, od únavy a od radosti.

Hej, nepekná Jula bola takáto zázračne krásna.
A umná, dobrotivá. (Hronský 1980: 144-145).²¹

За разлику од ње бледило Маруше је застрашујуће, постепено прелази у жуту чак зелену боју, што је у вези са њеним статусом грешног, застрашујућег лика. Марушу пак можемо сматрати и несрећницом, њена судбина је у многоме одређена трагичном страшћу коју осећа према Јозефу, а које не може да се одрекне. Њена промена са лепе жене у запуштено, чак ружно биће наговештава и вредносни став ауторског приповедача према њој:

Na zarastenom dvore prevaľujú sa húsatá-oneskorky, na podstení leží nahnuté korýtko s deckom a vo dverách na prahu sedí špatná, vychudnutá, neogabaná žena.

– Pánboh ti daj, Maruša...!

Maruša zdvihne rapavú tvár, krv jej uteká do líc, ale všade nedobehne, lebo rapaviny ostávajú biele i ďalej. Chytro položí si dlaň na ústa a vtedy začne blednúť, ale rapaviny sa zasa nehnú, ostávajú i teraz strakavé. (Hronský 1980: 81).²²

Код Хронског се мењају и имена ликова: на пример писар Грач постаје Јошко, а Андреас Бур Мајстор

²¹ Када јој је први пут (Јозеф Мак – напомена М. С.) погледао у очи, прво је видео Јулу као веома чисту. Онда и то да помало затвара очи, а капци су јој бели, прозирни, и цело лице тако јасно, чисто, глатко и бело, а није знао, само је осећао, да ова белина потиче од три ствари: материнства, умора и среће.

Да, Јула која није била лепа је овако била чудесно лепа.

И продоховљена, пуна љубави.

²² У запуштеном дворишту се ваљају гушћићи који су се касно испилели, на испусту испред куће лежи накривљено корито са дететом, а у довратку седи ружна, мршава, запуштена жена.

– Бог ти помогао, Маруша...!

Маруша подигне рошава лице, у њене образе се сјури крв, али не свуда, јер ожиљци и даље остају бели. Брзо стави руку на уста и онда почиње да бледи, али ожиљци су опет исти, и сада остају ишарани.

Ондрејко, што нам говори о промени односа женских ликова према њима. Грач добија у роману различите улоге које говоре о његовим променама и властитом тражењу, постаје писар, војник, Јозеф, Јошко, господин Грач, али и безлично ословљаван (са Ви). Карактеристична је игра са именом Грач: „– Chcete povedať, novému Gráčovi vždy ostane niečo zo starého Gráča, novému hráčovi vždy sú dobré i skúsenosti starého hráča.“ (Hronský 2008: 498)²³. Даље можемо споменути (не случајне) библијске асоцијације имена многих протагониста Хронског (Јозеф, Јан, Марта, Матуш, Ана и др.); нека имена имају везе и са историјским именима (у роману са историјском позадином *Андреас Бур Мајстор* се појављује бојнички гроф Рихард, Амалија Привицера, барон Лихтенштајн и други).

Хронски главне ликове ствара као ћутљиве (креира их „изнутра“) и насупрот томе, споредни ликови су веома причљиви. Посредством приче епизодних ликова аутор ствара атмосферу датог времена, оживљава радњу, али ствара и потребан контраст у односу на главне, тихе ликове. Протагониста романа *Хлеб* је Методеј Хлебко чије кратко „нооо“ често нестаје у анонимном говору споредних ликова, за њега (и за Мака и остале његове ликове) важи правило: *Múdro hovoriť je darom božím síce, ale múdro mlčať je nadovšetko...*“ (Hronský 1967: 11)²⁴. Слично је и са Андреасом Буром, и он је ћутљив лик, радије (и још како!) пева него што говори, али одустаје и од свог певања које људи не схватају, а не схвата га ни његова Луција. О Андреасу непрестано колају гласине, захваљујући којима га сма-

²³ „– Хоћете да кажете, новом Грачу увек остане нешто од старог Грача, новом играчу су увек добра и искуства старог играча.“ (Hronský 2008: 498).

²⁴ Мудро зборити је дар божји, али мудро ћутати је вредније од свега...“ (Hronský 1967: 11)

трају чудаком и вешцем – непосредно након његовог убиства од стране гомиле настаје тишина, али предање о Андреасу и даље живи.

Хронски ствара тихе ликове и насупрот томе, упечатљивог „гласног“ приповедача који ће уместо ликова рећи оно што они не знају или не могу да кажу²⁵. Читаоц из те ћутње ликова често осети оно о чему у даљем тексту објашњава приповедач. У овом погледу су редудатни многи упади приповедача у роману Јозеф Мак, чак и његов крај²⁶ где ауторски наратор непотребно објашњава разлику између фикције и реалности, али и симболику човека-милиона и Христових година, јасну из претходног контекста:

V románoch sa s Jozefom Makom niečo také musí stať, aby ho viac na svete nebolo. Lenže život je nie román, život je bralo, dolina, vrchy, kláty, sekera, náruživosti, chlieb a inovať, a všetky tieto veci nie sú iba kulisy, aby sa dali hocijako postrkovať, ako sa fantázii páči. Nuž nemôžeš ty len tak zmiznúť, Jozef Mak. Obýčajný človek si a obýčajný človek musí zachovať veľký zákon sveta: Musí v druhej múdrej tridsiatke žať, čo v prvej nemúdrej tridsiatke sial. Hocikto ti uverí, že je to smiešny poriadok, ale nepomôže ti nik, lebo zákon je zákon. Ani nech sa ti nesníva,

²⁵ Јан Штевчек о односу приповедача и лика пише: „Читалац сигурно инстинктивно осећа да је јунак романа (Јозеф Мак – напомена М. С.) чудан, другачији од оних са којима се обично сусреће, али и однос аутора према ликовима је другачији. Могли бисмо рећи да аутор разговара са својим људима, при чему је то, разуме се, једносмеран разговор. Али у кризним ситуацијама, када лик у својој „духовној неспретности“ не уме или неће да каже оно што осећа, тада руку помоћи пружа аутор и каже уместо њега скоро све: [...] У другим приликама опет аутор-приповедач као да надокнађује реплику свог лика.“ (Števček 1973: 119-120).

²⁶ Слично су експлицитни и крајеви неких новела из збирке *Седм срца*. На пример тиху Терезу из истоимене новеле прилично бучно допуњава приповедач – не само њен син Ондрејко, већ и читалац онда „чује“ све.

aby si si zúfal, ba ani sa nežaluj, ani nezloreč. Zajtra sa pohneš za ľudmi, navštíviš i voskovú Máriu s deravými ľícami, a všade ti niečo vezmú a niečo pridajú...

Trp, Jozef Mak.

Človek-milión si, nuž vydržiš všetko, keďže nie je pravda, že najtvrďší je kameň, najmocnejšia je oceľ, ale pravda je, že najviac vydrží na svete obyčajný Jozef Mak. (Hronský 1980: 281).²⁷

На овај редувантан коментар приповедача делимично упозорава и Франтишек Мико који тврди да је „у реченици Јозеф Мак, обичан човек, милион кога нико на свету не чека ...аутор одлутао са слике у ауторско размишљање и веома очигледно указао на идејну основу романа.“ (Мико 1969: 226). Другачија је наратија у роману *Писар Грач*, у коме се појављује ја-форма приповедања. Диференција између овог текста и на пример *Јозефа Мака*, о чему пише и Јан Штевчек, није дакле условљена само типом „немог“ односно „распричаног“ лика:

Разлика између романа *Јозеф Мак* и *Писар Грач* је маркантна: онде је средишња тачка јунак који не уме да изрази своја осећања, овде не жели да их изрази, одн. не жели да их изрази отворено. Субјекат романа Јозеф

²⁷ У романима се са Јозефом Маком мора десити нешто овако да га више не би било на свету. Али живот није роман, живот је стена, планине, цепанице, секира, страсти, хлеб и иње, а све те ствари нису тек кулисе да бисте их тек тако могли померати, како то фантазија жели. Па не можеш ти тек тако нестати, Јозефе Мак. Обичан си човек, а обичан човек мора да поштује велики закон света: Мора у другој мудрој тридесетици жњети оно што је у првој немудрој тридесетици посејао. Сви ће ти поверовати да је то смешно правило, али помоћи ти нико неће, јер закон је закон. Немој ни да помислиш да очајаваш, нити да се жалиш, нити да кунеш. Већ сутра ћеш отићи међу људе, посетићеш и воштану Марију са рупицама на лицу, и свуда ће ти нешто одузети и нешто додати... Мораш да трпиш, Јозефе Мак.

Човек-милион си, издржаћеш све, јер није истина да је најтврђи камен, најјачи челик, већ је истина да највише на свету издржи обичан Јозеф Мак. (Hronský 1980: 281).

Мак, ако га поистовећујемо са јунаком дела – је нем. Субјекат Писара Грача је насупротив њему човек који превише говори. Између оба дела је разлика у могућности и вољи да се психичка стања и проблеми артикулишу. (Števček 1989: 352).

Разлика између ова два романа није само у семантичком померању од тихог Мака према причљивом Грачу, већ је резултат парадоксалне ситуације у којој је наизглед ћутљив лик Грач уједно и приповедач, а он наравно мора да говори и онда када то не жели или када не може да вербализује своја осећања. За разлику од многих прозних дела Хронског у којима тзв. ћутљиви ликови добијају семантички вредносне атрибуте, односно могу да говоре о обичним стварима, али не могу да говоре о својим позитивним или негативним емоцијама, Грачов (само)говор такође представља вредносно трагање, које се карактеристично завршава тишином. Док делотворну ћутњу многих његових ликова често „грубо“ прекине приповедач, у роману *Писар Грач* дуги унутрашњи монолог замењује ослобађајуће ћутање²⁸:

Greškovič mi neodpovedal.

Také mi bolo divné, že sa neozval.

Ešte som sa mu dva-tri razy prihovoral, no nikto mi neodpovedal.

– Keď ste sa tak rozhodli, nuž – zbohom, pán nebohý Greškovič! Zbohom...! (Hronský 2008: 503).²⁹

²⁸ Јозеф Грач наине комуницира са мртвим Грешковичем, крај чијег гроба се труди да сам себи објасни минуле догађаје. Ћутање Грешковича истовремено означава повратак Јозефа међу остале људе, његову комуникацију са живима.

²⁹ Грешкович ми није одговарао.

Било ми је веома чудно што се није огласио.

Још два-три пута сам покушао, али нико ми није одговарао.

– Кад сте тако одлучили, збогом, господине покојни Грешковичу! Збогом...! (Hronský 2008: 503).

Потом уместо очекиване реплике следи глас приповедача који упркос ја-форми подсећа на сувишно објашњавање ауторског тј. персоналног наратора из других текстова Хронског.

Dívam sa na jesenný javor a už niet na ňom lístia. Iba holé haluze trčia do oblohy. Nie je to veselý obraz, ale mi prichodí na um, že sa konáre na jar zasa vyobliekajú do nových, sviežich a zdravých šiat. Nuž nech len opadáva zažltnuté lístie...! (Hronský 2008: 503).³⁰

Као да се са завршеном „би“ (условном) комуникацијом, нарацијском игром (конверзација са непостојећим ликовима) из романа изгубила амбивалентност Грачове сумњичаве свести и приповедања и настала реалност скоро мелодраматичне радње у којој се све на крају мења на боље. Овај продукциони корак можемо сматрати за ниподаштавање читаоца, који је из претходног контекста схватио зашто Грач више не жели да комуницира са мртвим Грешковичем и шта значи тих Јанин плач и претходно сечење врбе. Остаје још једно нерешено питање – да ли је Грачов повратак у колектив живих људи довољно мотивисан његовим дуготрајним односом са Јаном. Грачова љубав би изгледала банално да аутор није користио више временских линија (ретроспектива и нарација у садашњости), замишљену комуникацију и њено вишегласје, чиме је нарушио могућу тривијалност фабуле.

Док персонални или ауторски приповедач код Хронског држи дистанцу од ликова, икао их посматра са дозом емпатије, коментарише и објашњава разне ситуације, директан приповедач може да „деформише“ радњу, реконструише, али такође и да обликује и ствара разго-

³⁰ Гледам на јесењи јавор и више на њему нема лишћа. Само голе гране штрче у небо. То није весео приказ, али сетих се да ће гране у пролеће поново обући ново, свеже и здраво рухо. Па, нека само пада жуто лишће...! (Hronský 2008: 503).

воре ликова. Овим се из романа *Писар Грач* скоро губи морализаторски глас наратора из многих текстова Хронског, најизраженије присутан у горе наведеном *Свету на Трасовиску*. И Јозеф Грач у неким моментима моралише, али то је делимично прихватљиво, јер те речи нису изговорене наглас, односно изговарају се у замишљеном дијалогу писара са самим собом и околним светом:

Nielen bomby a kanóny sú vojna, hlúpy pisár Gráč!

Ty bedár...!

Ustatí vojaci pobrali sa domov, keď zanemelo dunenie mín na frontoch, ale kde sa mali podieť bojovníci, čo neboli na frontoch s kanónmi?

Ty hlupák...!

Nuž – každú chvíľu sa začervenám a ktovie, čo Miklúško myslí o mne, keď ustaté mihalnice trochu odchýli. Čo si myslí Rus, keď ma takého vidí, a čo si myslí Jana? Rád by som jej niečo povedal o veci, niečo také, aby mi pomohla, aj aby mi odpustila.

Páni vojvodcovia! Kedy budete rozdávať metále Miklúškom, matkám a nematkám, tichým hrdinom, ženám, čo ešte i po boji bojujú a po víťazstve usmrcujú vojnu? (Hronský 2008: 486).³¹

³¹ Нису само бомбе и топови рат, глупи писару Грач!

Бедниче...!

Уморни војници су кренули кући када је утихнула тутњава мина на фронтима, али где да оду ратници који нису били на фронту са топовима?

Глупаче...!

Али – сваки час поцрвеним, и ко зна шта Миклушко мисли о мени када мало отвори уморне капке. Шта мисли Рус када ме види оваквог, а шта мисли Јана? Радо бих још нешто рекао о томе, нешто да би ми помогла, и да би ми опростила.

Господо војводе! Када ћете делити метале Миклушцима, мајкама и немајкама, тихим јунацима, женама које и после борбе ратују а после победе убијају рат? (Hronský 2008: 486).

Патос Грачове изјаве умањује њена потенцијалност („ко зна шта Миклушко мисли о мени“, „Радо бих јој рекао“ и др.), али такође и иронична дистанца говорника од властите личности („глупи писару Грач! Бедниче...!). У роману *Писар Грач* долази до занимљиве и уметнички ефектне појаве: приповедач Грач држи на значајној дистанци реалност коју проживљава, дубоко проживљава сва дешавања у којима више пута учествује, али уједно их и компликује и чини нејаснијима. Станислав Шматлак у вези са овим констатује:

На овом месту се морамо подсетити да је текст Грачевог приповедања, када се ради о језичком аспекту, промишљено структуриран као епско приповедање у коме се и формално разликују монолошке секвенце квази ауторског приповедања и дијалогски сегменти састављени од реплика ликова, од њихове језичке комуникације која као да потврђује аутентичност њихове животне егзистенције у простору приповедања у роману. „Писар“ Јозеф Грач, лик-приповедач, добија овако двојну сижејну функцију: он је приповедач властитог животног искуства, али уједно постаје и демијург (аутор) свеукупног романескног света пуног значењских парадокса, гротесних ситуација, местимично и крхке осећајности и људске емпатије, света састављеног од много значењских супротности у коме нема логике спољашње (рецимо социјалне) детерминације односа, већ пре принципа неодређености или макар амбиваленције индивидуалне људске егзистенције и свести. (Šmatlák 1999: 417).

Грађење романа *Писар Грач* се компликује чињеницом да је комуникација међу ликовима могла да се реализује, али није морала – Грач је бележи као „истиниту“ реалност, али исто тако може и да је измисли. На први поглед искрен разговор у коме бар један лик осећа потребу да повери (човеку, пријатељу, итд.) интимне, често тешке

проблеме, постоји или не постоји у спољашњем свету:

Milí a ctení priatelia moji, neráchte ma nejako upodozrievať, že som sa nerozprával s pánom Michalom Greškovičom, i keď som to sám tvrdil, že som sa nerozprával. To sa v živote ľudskom všeličo môže stať a človek rozpráva, i keď nerozpráva, lebo ak je pravda, čo sa zavše hovorí, že nejeden človek i premnohými slovami a rečami nepovie nič, tak prečo by nemohol byť aj opak pravdivý. (...) Rozumiete tomu? Ja veru rozumiem. A preto mi je jasné, že sme sa o tých strašných veciach s Michalom naozaj rozprávali, a keď on bol už celkom pri sebe, tak sa na mňa začal valiť strach. (Hronský 2008: 370).³²

У роману Писар Грач се комуникација, па и цео текст, намерно, а уједно и функционално замућују: несклад између онога што се мисли и онога што се изговори, неизговорене, замагљене речи или лажи јесу ефикасно средство Грачовог тражења самог себе. Реалност приповедања постаје аутентична, „истинитија“ од „проживљење“ реалности, зато што се на реч у роману може ослонити, што није случај са „фразама“ у реалности:

Nedávno som bol v mestskej knižnici, lebo som čítal oznam knižnice, že, kniha je najlepším priateľom človeka'. I myslel som si: i ja som človek a potrebujem priateľa. I zašiel som do knižnice a povedal:

– Prosím si vypožičať jedného priateľa.

³² Драги и поштовани пријатељи моји, немојте ме некако сумњичити да нисам причао са господином Михалом Грешковићем, иако сам то и сам тврдио, да нисам причао. У животу се човеку може свашта десити, а човек прича и када не прича, јер ако је истина оно што се понекад прича, да многи људи често и многим речима и говорима не кажу ништа, зашто онда не би могло бити истина и супротно. [...] Разумете ли то? Ја заиста разумем. И зато ми је јасно да смо о тим страшним стварима са Михалом стварно причали, и када је он био сасвим при себи, мене је почео да обузима велики страх. (Hronský 2008: 370).

A hned' sa ukázalo, že heslá sú falošné veci, lebo knihovník iba čo vyvalil oči, ale ani tak mi nerozumel a musel som mu to krásne heslo vysvetliť. (Hronský 2008: 363).³³

Други узрок овакве замишљене комуникације је неразумевање спољног света за писара Грача, које не настаје на основу његовог другачијег говора (тј. наведеног несклада између дела и изречених речи), већ као последица Грачевог ратног искуства, разлаза са Јаном и потоњег стављања циничне маске, Грачеве одбране од људи који су га непрестано повређивали. Јозефов проблем није унутрашња немогућност или слабост да се изрази, Грача мучи свет који га не разуме.

Приповедање у првом лицу се већином користи у ситуацијама у којима протагониста-приповедач прича о свом доживљају догађаја, али дистанца Грача је добро мотивисана пре свега његовим положајем писара. Грач у овом контексту не само да приповеда, успоставља контакт са замишљеним слушаоцима: „Пријатељи, сада ћу вам то испричати!“ (Hronský 2008: 345), већ такође и пише: „Поштовани господине Грешкович, опростите ми, молим Вас, што Вам не пишем у вези трговине и рата, [...] већ о сасвим другачијим стварима о којима још нисмо причали.“ (Hronský 2008: 373-374). Осим приповедача у ја-форми, иако на први поглед нереализованог приповедања, у роману *Писар Грач* се срећемо и са сти-

³³ Недавно сам био у градској библиотеци, јер сам прочитао оглас библиотеке да је „књига најбољи човеков друг“. И мислио сам: и ја сам човек и треба ми друг. И отишао сам у библиотеку и рекао:
– Молим Вас, позајмио бих једног пријатеља.

И одмах се указало, да су фразе лажне ствари, јер је библиотекар само избечио очи, али ни тада ме није разумео и морао сам то лепо да му објасним. (Hronský 2008: 363).

лизацијом писара који своје мисли поверава белом папиру, писму. Занимљиво је да се писмена комуникација у овом роману реализује у два семантички различита правца: од Грача ка Грешковичу (непријатно објашњавање односа) и од Грача ка оцу (писање са позитивном нотом). Назначена двосмерност је у вези са различитим типовима адресата: мртви Грешкович представља у тексту трговца свилом, неморалног или бар несрећног, очајаног, љубоморног јунака, материјално одређену личност; Грачов отац представља традиционалне људске вредности: вредноћу, емпатију, љубазност и др. Комуникација Грача са Грешковичем је компликована, а траје све док Грач не схвати сам себе, само тада може да одговори на очево писмо:

Už som sa dávno chystal na tento list, dávno som cítil, že mám písať, ale hocikedy sa písať nedá. Aj ruky, aj oči musel som si dosiaľ požíčovať, nuž ťažko mi písanie šlo, ale už mám všetko svoje a píšem Vám, že sa mám dobre. Teraz som sa naozaj vyliečil a už mi vari nič nebude. Keď človek veľmi ochorie, tak sa dlho musí liečiť. (Hronský 2008: 487).³⁴

У контексту прозних дела Хронског нас не може изненадити што отац одмах схвата сакривена значења у писму, која пак Јозефова маћеха не може да дешифрује:

– Lebo píše, že sa bude ženiť.
– Ježišu...! Že sa bude ženiť? Ukáž! Veď ukáž, kde to píše!
Sedemkrát som list čítala, a to som nečítala!

³⁴ Већ дуго сам се спремао да напишем ово писмо, одавно осећам, да треба да пишем, али не може се писати било када. И руке, и очи сам до сада морао да позајмљујем, па ми је писање тешко падало, али сада имам своје и пишем вам да сам добро. Сада сам стварно излечен и вероватно ми ништа више неће бити. Када се човек тешко разболи, дуго мора и да се лечи. (Hronský 2008: 487).

- Vidiš, ako čítaš listy!
– Len tak bez okuliarov som čítala, aj som stále plakala, oči sa mi zachodili...
– Nuž nech ich Pán Boh požehnáva!
– Pán Boh uslyš...!
Tak bude otec čítať môj pochabý list a nech sa niekto opováži povedať, že mu nerozumel...! (Hronský 2008: 490).³⁵

Грачова маћеха не разуме писмо не због тога што га је читала без наочара, читала га је седам пута и није прочитала... Мушки ликови – отац и син – се у роману разумеју и без много речи, писмо је опет средство да се изговоре реченице које син оцу никада не би рекао наглас.

Грачова писма Грешковичу су компликованија већ и због природе адресата – мртвог човека, иако је у том случају исто тако апсурдна и вербална комуникација са њим. Грачов (само)говор поред гроба Грешковича је на неки начин отворенији, директнији него писмо – писмена комуникација је израз дубоке потресености лика. Грач у писму Грешковичу открива чињенице које никада не би наглас открио, и то ни у замишљеном разговору са покојником. Грач се обраћа Грешковичу не само да би објаснио тајни узрок његове смете (Грешковича су наводно сахранили са шалом око врата и то је узроковало нагађања о његовој неприродној

³⁵ – Јер пише да ће се оженити.

– Исусе...! да ће се оженити? Покажи! Па покажи, где то пише!
Седам пута сам писмо читала а то нисам прочитала!

– Видиш, како читаш писма!

– Само тако, без наочара сам читала, и стално сам плакала, сузе су ми саме лиле...

– Па нека их Господ Бог благосиља!

– Дај Боже...!

Тако ће отац читати моје лудо писмо и нека неко каже ако сме да га није разумео...! (Hronský 2008: 490).

смрти); Грач се посредством Грешковича мири са прошлошћу, објашњава свој однос са Јаном, супругом већ мртвог Грешковича и Клементовича. Док Клементович умире насилном смрћу у рату, а „дугове“ према њему делимично намирају Клементовичева мајка (избацује Јанину мајку из Клементовичеве куће, чиме јасно прекида породичне везе и Јана тако добија слободу); Грешковичев брат Михал одржава братову кућу и имаће заједно са Јаном која се у овом смислу не ослобађа Грешковичеве породице. Комуникација Грача са Алојзом Грешковичем, објашњавање компликованих односа двојице браће и трећег мушкарца према једној жени, је зато за даљи развој сижеа битна. Истина, Грач би ситуацију решио много једноставније када би комуницирао са живим Михалом и Јаном, али би роман тиме изгубио на напетости и директна комуникација би била у супротности са типом јунака (сумњичав, ироничан, неповерљив Грач) и стратегије Хронског (већ споменут принцип „заобилажења“).

Са принципом „заобилажења“ је повезано и обликовање разних предмета и природних детаља, путем којих се говори о нечему другом. На пример, одећа и обућа ликова у критичним ситуацијама у делима Хронског постају важне: или нас „одводе“ од суштине (разгажен опанак од смрти Бијалоша), или на њу указују (Маруша новом кошуљом „говори“ о својим осећањима према Јозефу Маку). У роману *Хлеб* један од ликова, Анча, оставља црну мараму у сену као доказ тајне љубави према млинару у моменту када се боји за његов живот. Луција у роману *Андреас Бур Мајстор* поклања извезену мараму (*pars pro toto* своје срце) Девици Марији, јер не верује у љубав; шал око врата Грешковича у роману *Писар Грач* обавија тајном његову смрт; свила у истом роману метафо-

рички указује на лик Јане (Грешковичева трговина материјалима асоцира на њену удају на силу); у приповеци *Јамица* из збирке *Подполијанске приче* налазимо супротност прња и свиле, свила симболично осваја боље прње (сиромашну, лепу Ану удају за богатог Петра Острихоња)).

У прозном свету Хронског проговарају и остали предмети који су овде често нешто друго: столица у роману Писар Грач симболише давни, прошли свет Јанине мајке; врба у истом тексту није само обично дрво, већ је симбол прошлости (зато је на крају посеку); шал је синегдоха могућег злочина; циркус је овде простор света; округли хлебови од белог брашна се спајају са важним породичним догађајима; у роману *Андреас Бур Мајстор* виолина означава изузетност и различитост протагонисте, клупа испод кућне надстрешнице се повезује са брижношћу Андреаса према Луцији, а слика Девике Марије говори о духовности ликова; у новели *Марта* из збирке *Седем срца* планине евоцирају Јанову стабилност, облаци опет Мартину динамичност, отворена врата и прозори означавају отварање, Јаново праштање Марти, његов отворен загрљај и слично. Важну функцију у делу Хронског има природа, чак и годишња доба. Јак мирис багремова у новели *Тереза*; летњи месеци мај и јун у прозама *Матилда*, *Паула* и *Тереза*; иње, које је село на бело лице Јуле Макове; свуда присутан ветар, магла или невреме, превазилазе природни оквир и постају елементи сижеа текста као у натуразму. Ако је у делу Хронског комуникација појединца са колективом често јалова, надомешта је „дијалог“ човека са природом. На пример Андреаса Буре Мајстора кога људи не схватају, природа чак слуша:

Vrchy ešte vidieť nebolo, lenže Búr i tak vedel, kde sú.
 Pozrel tým smerom i počúvli ho oblaky, začali sa tratiť nahor,
 utekali proti vrchom a vrchy ich pohltali.
 Naplašili sa oblaky a i poslúchali, redol dážď, celkom zredol,
 stíchol vietor, unavil sa v divom lietaní alebo sa i ten našakal
 mocného chlapa v kostolnom vchode, nuž prestal rozmetávať
 rosu. (Hronský 1970: 25).³⁶

Човек у делу Хронског живи у коегзистенцији са природом која није само позадина већ утиче на сиже, акцентује осећања ликова или неке животне ситуације. Опште позната сцена са ињем на крају романа Јозеф Мак није само уметничко средство (персонификација) већ се овим мотивом, који евоцира хладноћу и белу боју, евоцира Јулина смрт:

Potom v pondelok prišla inovať.
 Veď vieme, inovať je najparádnejší závoj. Hocikde a hocikedy
 ho niet. Pekný je závoj na vyšedivených lúkach, ale teraz sa
 nerozložila po rovinkách, ani po úbočiach nie.
 Krásny je na brezovom prúte, matne svieti, aby bol diskretný
 v nádhere a nevtieral sa do očí hocikomu.
 Ale teraz neovil brezový prút.
 Inovať nesadla ani na smreky, ani na vrby, neprišla o polnoci,
 ako chodievala, prišla za bieleho dňa a sadla si na Makovu
 chalupu.
 Ba ani tam sa nerozprestrela po celej chalupe, nie po streche,
 nie na prahu, nie po celej chyži, iba na Julinu tvár sadla.
 Na čelo, na privreté oči, na biele pery.
 Na Julin biely úsmev.

³⁶ Планине се још нису виделе, али Бур је и овако знао где су.

Погледао је у том правцу и послушали су га облаци, почели су да се губе на горе, јурили су у правцу планина а планине су их прогутале.

Уплашили су се облаци и послушали га, киша је престајала, ветар утихнуо, уморио се у том дивљем летењу или се и он уплашио снажног мушкарца на улазу у цркву, па је престао да просипа росу. (Hronský 1970: 25).

Hej, Jula sa usmievala i potom, keď bola mŕtva. (Hronský 1980: 279-280).³⁷

Граница између природног и људског бића се слично као у делима прозе натуразма губи на пример у приповеци *Вила лехотских планина*. Александар Матушка у овом контексту веома прецизно констатује:

Код Хронског у природи све живи, нема у њој неживих ствари. Ветар на пример, и пре свега, свеprisутан у свеprisутној природи, прелази, пролеће целим делом Хронског, његов је стални јунак, није нем, већ је, као код Гијона, живо биће, од почетка па до краја персонификован у доброг, понекад и злочестог изасланика: несташан је, поспан, љут, укрућен, весело звиждуће, прелази из долине у долину, чешља траву, јури облаке, скаче на кровове, тресе прозоре, тресне вратима, бесни, љути се, хуче и завија. (Matuška 1970: 86).

Треба споменути и комуникацију ликова Хронског са Богом, од имплицитне форме у ранијим прозним делима аутора (мотиви фатализма, вере у судбину, сујеверја ликова и слично), све до експлицитног тематизовања вере у Бога пре свега у делима у егзилу, у романима *Андреас Бур Мајстор* и *Свет на Трасовиску*. Није случајно што Хронски Јозефу Маку у наслеђе даје распете руке чиме настају асоцијације пове-

³⁷ Онда је у понедељак пало иње.

Знамо, иње је најлепши вео. Нема га свуда и било када. Леп је вео на сивим ливадама, али сада није пао по долинама, нити на падине.

Леп је на грани брезе, загасито светли, да би био дискретан у раскоши и да не пада у очи било коме.

Али сада није завио грану брезе.

Иње није пало ни на смреку, ни на врбе, није дошло у поноћ, као што долази, дошло је у по бела дана и село на Макову кућу.

Али ни тамо се није раширило по целој кући, по крову, по прагу, по целој соби, само на Јулино лице је село.

На чело, на прозирне очи, на беле усне.

На Јулин бели осмех.

Јесте, Јула се осмехивала и онда, када је била мртва. (Hronský 1980: 279-280).

зане са Христовим страдањем: његови ликови који страдају овако постепено пролазе процес очишћења и приближавају се Богу, њихова ретка срећа је повезана са воштаним осмехом Девице Марије. Андреас Бур Мајстор, ћутљив јунак, је уједно човек који лако, као оргуље, запева пред Богом, комуницира са трансценденталним много интензивније него са људским светом. Ни после његовог убиства се мотив вере не губи из текста, управо супротно, слично као и у роману *Свет на Трасовиску* на крају романа *Андреас Бур Мајстор* се симболично појављује светло, а мртви Андреас схвата зашто мора овако узалуд да умре, његов преображај се може тумачити такође метафорички:

Akoby svetlo bol pobadal i mŕtvu.

Svetlo, čo celý život kráčalo za ním.

Boží úsmev, čo kráčal teraz pred ním, lebo sa Andreas obrátil. Do tých čias hľadel na tieň pred sebou, až mu prišlo na um svetlo, že musí mu byť za chrbtom, i videl ho, rozpoznať a pokojne odovzdával bohu dušu.

– Spravodlivý si, bože, a milostivý. Teraz to viem, čo by som nebol vedel pochopiť na pile. Ako by sme tam boli žili?... Koľko by sme boli trpeli? Len Ty sám vieš, koľko by sme boli zhrešili! Takto zanechal si Lucii sen v najvyššom šťastí, a bol si milostivý i proti mne, sňal si z mojich pliec bremeno, ktoré by som bol musel dlho, dlho nosiť... Vďačný som Ti, Pane, že si dopúšťal na mňa utrpenia! (Hronský 1970: 261-262).³⁸

³⁸ Као да је светло осећао и мртав.

Светло, које је целог живота корачало за њим.

Божји осмех, који је сада корачао испред њега, јер се Андреас окрећуо. До тада је гледао своју сенку испред себе, па му је синило да светло сада мора бити иза његових леђа, и видео га је, препознао и мирно предао душу богу.

– Праведан си, боже, и милостив. Сада то знам, оно што не бих умео да схватим у пилани. Како бисмо тамо живели?...Колико бисмо патили? Само ти то знаш, колико бисмо згрешили! Овако, оставио си Луцији сан у највећој срећи, и био си милостив и према мени, скинуо си са мојих плећа бреме које бих морао још дуго, дуго да носим...Захвалан сам ти, Господе, што си допустио да патим! (Hronský 1970: 261-262).

Андреас се (слично као и Јозеф Мак или Јозеф Грач) удаљава од људи, али се приближава Богу, о чему веома прецизно пише Јан Штевчек:

И Андреас Бур је далеко од људи, има свој херметички затворен свет, свог бога, свет му је туђ, и ако одлучи да крене у овом непознатом правцу, то је само да би реализовао закон сина-човека.

Андреас Бур је од свих ликова Хронског највише сам, напуштен, а уједно је и најактивнији човек. [...] Бур је божји човек, али је Мајстор који се у свој рад, у своје стваралаштво, затвара са истом страшћу и твдоглавошћу, са којом се губи и у молитви и певању. [...]

У контакту са људима губи своју божанску природу. [...] Свет га пак несхвата. У тренутку када престане да пева, нешто или неко пева за њега да људи не би изгубили повод своје мржње према њему. Што је већи човек у очима оних који га воле и разумеју, све више је туђ и нељудски за друге... [...]

Бур поклекне. ‚Божји осмех‘ на његовом људском путу иде за њим. Божји осмех, то је божја милост. Божји осмех – милост се појављује пред мртвим Буrom када је његов живот већ завршен. [...]

Роман Андреас Бур Мајстор дефинитивно указује на то да је филозофска идеја лиризоване прозе хармонична: после људског неуспеха јунака романа следи опрост, милост. Милост – то је интервенција натприродне силе на људску судбину. Идеја човека предвиђа ову последњу коректуру, последњу, стварно безграничну могућност. Овакав поредак света је за Бура прихватљив. Смрт избављује човека из патње и греха; Бур се захваљује Богу за милост праштања и смрт.

Како да не видимо у овим мислима прастару хришћанску легенду, идеју Новог завета? (Števček 1970: 263-267).

Ауторова концепција ћутљивих ликова је повезана и са „филозофијом“ покорности и преданости човека

Богу: његови јунаци су јаки када трпе, у тишини, у великој мери подређени судбини, пасивни. На другој страни су то људи који су у свом унутрашњем свету незадовољни, причљиви, страствени и вредни, значи и активни (погледај и Матушка 1973: 453). Уместо да много причају, они се реализују делима, делатношћу (орањем, кошењем итд.).

Могли бисмо даље говорити и о митским елементима у стваралаштву Хронског, о функцији земље, рада, али такође и о симболици боја. Другачије речено, могли бисмо комуницирати са текстовима Јозефа Цигера Хронског још веома дуго, а разговор и тако не би био завршен, слично као и у његовим прозним делима, и у мом метатексту остаје много тога недореченог, чиме се отвара простор за неке будуће интерпретације.

Марта Соучкова

Литература

- Bátorová, Mária. *J. C. Hronský a moderna. Mýtus a mytológia v literatúre*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2000.
- Hronský, Jozef Cíger. *Chlieb*. Bratislava: Tatran, 1967.
- Hronský, Jozef Cíger. *Andreas Búr Majster*. Bratislava: Tatran, 1970.
- Hronský, Jozef Cíger. *Jozef Mak*. Bratislava: Tatran, 1980.
- Hronský, Jozef Cíger. *Svet na Trasovisku*. Martin: Matica slovenská, 1991.
- Hronský, Jozef Cíger. *Prózy*. Ed. Marta Součková. Bratislava: Kalligram, 2008.
- Matuška, Alexander. *J. C. Hronský*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970.
- Matuška, Alexander. *Osobnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1973.

- Mařovčik, Augustin. *Jozef Ciger Hronský (Život a dielo)*. Martin: Osveta, 2003.
- Miko, František. *Estetika výrazu*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969.
- Petrík, Vladimír. *Desaťročie nádejí a pochybností*. Bratislava: Kalligram, 2000.
- Rakús, Stanislav. *Poetika prozaického textu (Látka, téma, problém, tvar)*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1995.
- Součková, Marta. *Personálna téma v prozaickom texte*. Prešov: Náuka, 2001.
- Šmatlák, Stanislav. *Dejiny slovenskej literatúry II (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1999.
- Števeček, Ján. Hronského románová legenda. Jozef Ciger Hronský. *Andreas Búr Majster*. Bratislava: Tatran, 1970, s. 263-268.
- Števeček, Ján. *Lyrizovaná próza*. Bratislava: Tatran, 1973.
- Števeček, Ján. „Román Jozef Mak a jeho historický obsah.“ Jozef Ciger Hronský. *Jozef Mak*. Bratislava: Tatran, 1980.
- Števeček, Ján. *Dejiny slovenského románu*. Bratislava: Tatran, 1989.