

Farba a farebnosť ako ikonicko-symbolický princíp modelovania sveta v prozaických textoch

Michaela Čurlíková

Inštitút slovakistických, mediálnych a knižničných štúdií, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
michaela.curlikova@unipo.sk

Kľúčové slová: kompozičný princíp farebnosti, symbol, farba, chromatické pomenovania
Key words: chromatic compositional principle, symbol, colour, chromatic designations

Prítomnosť farby a farebnosti v procese kreatívneho uchopovania skutočnosti je popri iných morfológicko-tvarových a obsahovo-významových zložkách ontologického procesu odrazu mimoliterárnej látky v štruktúrach umeleckého diela súčasťou špecifického nazerania autorského subjektu na objektívnu realitu. Základným princípom tohto zvnútorňovania mimoliterárnej skutočnosti je potenciálne dosiahnutie súčinnosti informatívnej a estetickej zložky umeleckého artefaktu. Zároveň však v podobe informácie vstupuje do procesu komunikácie jednak s percipientmi na osi autor – dielo – príjemca a jednak s ostatnými umeleckými konštrukciami, aby sa v ňom spätne mohli rekonštruovať odlesky literárnohistorickej aktuálnosti a autorského vzťahu ku skutočnosti.

Farba a jej možnosti aktívne sa podieľať na kreovaní „fiktívneho“ obrazu sveta provokovala ľudí od prapočiatku, keď v pravekých jaskyniach „objavili“ priestor (plochu steny) a materiál (prírodné farebné pigmenty) na zachytenie informácie, ku ktorej impulz na vytvorenie ešte stále nie je dostatočne ozrejmý. Farebnosť je jednou z dominantných črt výtvarného umeleckého diela, ale keďže schopnosť vizuálneho vnímania je daná takmer všetkým ľuďom, neobmedzuje sa len na explicitný priestor výtvarného média, rovnakú výpovednú silu môže dosiahnuť aj v priestore slovesného umeleckého diela.

Jozef Cíger Hronský je vzácnym príkladom senzibilného umelca, ktorému ako výtvarníkovi nebolo cudzie citlivé vnímanie estetického kódu v literárnom texte, ani farebné videnie skutočnosti, ktoré sa (pod)vedomo objavovalo v jeho prozaických textoch. Pri postupnom odhaľovaní jednotlivých literárnych textov sa objavujú zaujímavé, niekedy sekundárne, ba až terciárne ukryté súvislosti medzi jeho výtvarníckym a literárskym naturelom v súčinnosti s neľahkým životným osudom, ergo, životným pocitom.

Ak sa prózy z 30. rokov *Chlieb a Jozef Mak* vyznačujú špecifickou „vitalistickou“ farebnosťou, próza *Andreas Búr Majster* sa nesie v znamení monochromatickejšieho farebného ladenia¹.

Próza *Chlieb* je existencialistickým ponorom do duše jednotlivých postáv na pozadí dedinského kolektívu počas hospodárskej krízy zo začiatku 20. storočia. Erbovými sa tu stávajú hnedá a červená farba so svojimi pozitívnymi aj negatívnymi konotáciami. Archetypálne zem predstavuje plodnosť, energiu, stálosť a nevyčerpatelnosť, „všetko nesie a z nej všetko rastie, hoci ona sama sa nehýbe“ (Puškárová, 2000, s. 451). Je pôvodcom všetkého, čo človek využíva vo svoj prospech, teda obživy. V minisvete Hronského prózy je človek so zemou priam bytostne prepojený, ich vzťah je plný tenzie.

¹ Tu je potrebné vysvetliť termín vitalistický, v zmysle plný záujmu o život, priam fatalistické lipnutie na živote a prekonávanie prekážok s cieľom žiť, resp. prežiť; termín monochromatickejšie v zmysle obmedzenej farebnosti

„Zem a človek je borba. Napokon pomôžu človeku neznáme sily a človek zvíťazí: bude zúfalý kopat' a nariekať, keď mu bude kapať i posledná hruda spod nôh. Stroj je kus človeka a kus zeme. Stroj je bieda človeka a zeme.“ (Hronský, Chlieb, s. 150)

Celkové ideové zameranie románu na praobyčajný boj o prežitie v podobe získavania obživy, pričom tento tragicky pociťovaný determinizmus sa odráža v texte v podobe implicitne prítomnej hnedej farby v motíve zrna, chleba a najmä brázdy, zeme a hrudy, korešponduje s prítomnosťou červenej farby v motíve krvi Anče Ondrušky ako živočíšnej životaschopnosti a aj v obraze mužov vracajúcich sa z prác v zahraničí.

„Po celom svete roztratená bacúšska krv biednejšia je vo svete než lastoviča, lebo nemá krídla; aj ich bolo, len urval z nich široký svet, no aj tak pohne sa v nej čosi, to ohromné čosi, čo znepokojí o jari lastoviča, a bacúšska krv v každom kúte sveta vycíti, kedy je okolo Márie Magdalény, vtedy sa znepokojí, ináč zakoloce, a ak z krídel ostalo len čo-to, začne sa poberať do Bacúšskej doliny – domov.“ (ibid, s. 137) Motív bacúšskej krvi je synekdochou, vyjadrujúcou biedu chudobnej dediny, donútenej hľadať obživu v cudzine. Zároveň je presonifikovanou nádejou, nesúcou v sebe príznak aktívnej tečúcej krvi, teda aktívneho človeka.

V protiklade, ale aj v kontrapunkte k hnedej farbe blata a hrudy je farba zrna a dozretého klasu – zlatožltá, vyjadrujúca šťastie, božskosť (darov prírody), energiu a sviežosť – evokuje život (porov. Puškárová, 2000). Jednotlivé fázy života pripomínajú cyklické striedanie období úrody aj recesie, ktoré sú, rovnako ako striedanie ročných období, súčasťou kolobehu prírody. J. C. Hronský využíva kalendárny princíp, ktorý súvisí s farebným princípom – po zime vždy príde životaschopná jar a leto, naplnené životom, Bacúšania sa preklenú cez nepriaznivé obdobie zimného nedostatku a stačí náznak prijateľnejších podmienok – nový život má šancu na úspech:

„Čudná je naša dedina, veľmi čudná! Ako som tu v nej – iste tak bolo i predtým – večne hrozí, že sa zrúti celá, vykape, takáto zima, ako bola minulé, chodí k nám sťa strašiak, všetci sa jej ľakáme, a – nič. Minie sa. Keď zrno padne do zeme, akoby sa hneď dalo i jesť. Čudná dedina, čudný národ.“ (ibid, s. 352) Zdá sa, že tragédia spôsobená krízou a nedostatkom je na čas zažehnaná, aspoň kým nepríde nová zima.

Analýzou jazykového materiálu románu Jozefa Cígera Hronského Chlieb sme dospeli ku kategorizácii pomenovaní farieb do štyroch skupín:

1. motivované, pri ktorých dokážeme identifikovať motivujúci prvok (tehlovočervená),
2. nemotivované – neutrálne, ktoré zo synchronného hľadiska nie sú významovo ani slovotvorne späté so žiadnym slovom a vyjadrujú iba farebný príznak (fialová hora),
3. nemotivované – metaforické, sú pomenovania farieb, ktoré prostredníctvom nemotivovaného chromatického pomenovania presne označujú mimoliterárnu skutočnosť (čierne skutky),
4. metaforicko-symbolické, ktoré v určitom kontexte vyjadrujú prostredníctvom svojho lexikálneho významu určitý farebný príznak.

Pri identifikácii jednotlivých paradigiem farebných pomenovaní² je možné sledovať zástož chromatických pomenovaní v jazykovo-štylistickom pláne prozaického textu a mieru kolorovania, resp. tendenciu k tonalite určitými farebnými príznakmi či už v podobe denotácie, alebo v podobe obrazného pomenovania farebných príznakov odrazov skutočnosti.

Príkladmi pre zástož jednotlivých skupín pomenovaní sú syntagmy:

² Stanovili sme 11 paradigiem pomenovaní farieb, vychádzajúc zo základného delenia farieb na primárne (žltá, modrá, červená) a sekundárne (zelená, fialová, oranžová), ďalej medzi farebné paradigmy zaradíme bielu, čiernu, ružovú a hnedú farbu. Distribúcia jazykových pomenovaní podľa uvedených paradigiem je aplikovateľná na všetky slovesné diela.

1. *strieborná rosa* (s. 253), *krvavá cesta* (s. 32), *popolavá tvár* (s. 340), *rozliata žľč* (s. 170);
2. *zelená žiara* (s. 187), *ožltnutý list* (s. 297), *belasý svit* (s. 124), *tmavá škvrna* (s. 195);
3. *zmlátila na čierne* (s. 110), *belasá božia strecha* (s. 172), *sivé ráno* (s. 305), *čierny baník* (s. 275);
4. *akýsi uhol'*, *Karasková* (s. 66), *zasypané snehom* (s. 325), *chalupa bola v plameňoch* (s. 49), *krv vycíti* (s. 137), *ohnivý potok* (s. 44), *hlavy chytá sa srieň* (s. 17), *luhala krv* (s. 175).

Ak v próze Chlieb jednotlivé chromatické pomenovania fungujú len v jednej zo štyroch uvedených množín, v próze Jozef Mak môžeme sledovať zmenu konania postavy Maruše Meľošovej na pozadí zmeny farebnosti jej „chromatickej charakteristiky“ (autor niektorým postavám prisudzuje farebný príznak, Maruša prechádza od príznaku červenej, cez bledú k zelenej farebnej charakteristike, Jula Petrisková od negatívnej konotácie bielej k pozitívnej konotácii bielej – smrť, ale zároveň katarzia). Jazykový znak *zelenej Maruše*, resp. *Maruša ozelenela* môžeme zaradiť k nemotivovaným neutrálnym, ale aj k nemotivovaným metaforickým.

Kým pri románe Chlieb sme identifikovali smerovanie k dominancii tonality archetypálne rurálnej, reprezentovanej hnedou farbou a červenou farbou, signifikujúcimi živočíšnosť, čiastočne archaickosť večnej témy zápasu o život a prežitie, v románe Jozef Mak sa javí ako dominantná tendencia k širšiemu chromatickému záberu a charakteristike predovšetkým postáv a tým determinovaniu ich prežívania, resp. utrpenia.

V románe Andreas Búr Majster rozmaľúva J. C. Hronský viac-menej achromatickú paletu farebných príznakov. Dominujú významy čiernej farby a významy bielej farby v kombinácii s červenou farbou, ktorá vo výtvarnom umení v takejto kombinácii tvorí dokonalý súlad a napätie zároveň.

Biela farba sa v románe spája s postavou Andrea a tým, ako ho dedinský kolektív vníma, resp. odsudzuje.

„*Dobrácky mal pohľad a bielu ruku.*“ (Hronský, Andreas Búr Majster, s. 78) Konotácie bielej farby, t. j. duchovno, neohraničenosť, čistota, jas, korešpondujú s postavou Andrea ako pozitívnu, naplnenou jednoduchosťou, ale dobrotou, uvedomujúcou si vlastné morálne a citové ustrojenie a zároveň aj osobnostné zlyhania. Adjektívum *dobrácky* v syntagmatickom spojení so substantívom *pohľad* podporuje sémantiku bielej farby. Podľa Uda Beckera (2007) je biela farba „blízka absolútnu, počiatku aj koncu a ich zjednoteniu“ (s. 30).

„*Andreas! Aj teba treba poznať, aký si...! Jesenný vietor je ošklivý. Zimný ťa premrazí, uštipne, snehu ti namece do očí, ale sneh je čistá vec. Jesenný vietor rozvlačuje plúšte, kaluže, nahnité listy.*“ (Hronský, Andreas Búr Majster, s. 152) Substantívum *sneh* sa spája s asociáciami pokoja, úkrytu, prikrývky, čo patrí do oblasti pozitívnych konotácií bielej farby, v syntagmatickom spojení adjektíva *čistá* znásobuje jej pozitívny význam. Aj keď v predchádzajúcej syntaktickej konštrukcii *zimný (vietor) ťa premrazí, uštipne* slovesá asociujú bolesť (tento význam môže patriť do kategórie negatívnych významov bielej farby). Zároveň sa tu na charakteristike Andrea ukazuje dvojdomovosť tejto postavy – pozitívne ho vníma Richard, Amália a po čase aj Lucia, negatívne zas dedina. Túto dvojpólovosť registruje aj samotný Andreas Búr Majster, keď sa v snahe priblíženia sa dedinčanom, ale aj vnútorného prerodu, vzdáva piesne ako formy modlitby. Biela farba je tu naďalej v kontraste s tmavými odtieňmi hnedej, resp. čiernej farby. Vidíme tu teda opozíciu svetlé – tmavé.

„*Či je to nie tá čierna smrť...? Ticho stáli, húpali, hodnú chvíľu trpeli, pokým ktosi vyriekol: Akí sme múdri! Čiernu smrť spomíname a náš farárko je biely! Keby to bola taká smrť, tak by vo chvíli bol ako hlaveň. Pri takej smrti začne človek čerňať ešte zaživa, keď skonáva. Ved' to počujeme teraz už každý deň...*“ (ibid, s. 212) Syntagma *čierna smrť* v sebe spája až dva imanentne negatívne príznaky – smrť sa najčastejšie spája s konotáciami čiernej

farby, ktorá symbolizuje smútok, zánik, ukončenosť diania, chaos a chorobu. Syntagma *černieť zažíva* vyjadruje umieranie nástojčivejšie, neznačí totiž len akt umierania, ale postupného vedomého odchádzania do temnoty smrti.

V kontraste s obrazom čiernej smrti ostáva smrť Andrea, na ktorého akoby nepadol Boží trest v podobe cholery, ako sa epidémia zvykla vysvetľovať, ale paradoxne umiera preto, že ľuďom pomáhal. Celkové nepochopenie zo strany dediny má za následok Andreovu tragickú smrť, ale autor mu prisudzuje významy bielej farby, čo môže súvisieť s čistotou jeho duše a následného zbožštenia. Boží úsmev tu preto vystupuje v asociačnom rade s významami bielej farby – čistota, božský princíp v zmysle absolútna (biela tým, že z fyzikálneho hľadiska fakticky nie je farbou, lebo odráža všetky farby svetelného spektra, ktoré sa pri dopade na povrch predmetu spájajú do bieleho svetla, je príznakom absolútnosti priestoru a má pozitívne asociácie, čierna symbolizuje absolútno v negatívnom zmysle).

„Ale Andreas Búr Majster ostal žiť v rečiach ráztočianskej doliny. Dolina nemala čisté svedomie, keď ho uzrela čistého, bieleho, iba trochu skrvaveného ležať pod kostolnými schodmi. A najmä nie potom, keď zasvietilo naň slnko. Keď prišlo svetlo za Andreom Búrom. Keď sa skoro tak zdalo, akoby sa bol pohol. Akoby svetlo bol pobadal i mŕtvy. 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, rozpoznal a pokojne odovzdával Bohu dušu. (ibid, s. 227) Chromatické pomenovania čistý, svetlo, biele rúcho, sa teda spájajú s významami spomínaného absolútna a čistoty.

„(...) Ale tomu nepripísal, akou smrťou umrel. Nepripísal mu nič. Iste vedel, že nepojala ho čierna smrť, ale nemohol vedieť, že Andreas Búr, čo sa so sebou toľko nabojoval, prekračoval prah života a smrti v rúchu bielom, lebo odtrpel si viny svoje, azda i viny predkov.“ (s. 228)

Na materiáli próz Jozefa Cígera Hronského sme sa snažili poukázať na uplatnenie súčinnosti jazykových a estetických impulzov, ktoré sa zúčastňujú na procese interpretácie umeleckého textu. Špecifickosť pôsobenia farby a farebnosti na (pod)vedomie autora a následne na recipienta sa odhaľuje v kompozičnom a jazykovo-estetickom pláne próz prostredníctvom rozvrstvenia jednotlivých kategórií pomenovaní farieb tak, ako je to vyššie uvedené. V próze Chlieb majú dominantný zástoj nemotivované – neutrálne pomenovania farieb, čo korešponduje s Hronského „maliarskym“ videním sveta, v románe Andreas Búr Majster sú tiež prítomné nemotivované – neutrálne pomenovania, nerovnomerným sa však javí prítomnosť chromatických pomenovaní z jednotlivých farebných paradigiem. Dominantná sémantická opozícia čierny a biely evokuje dialektický protiklad kladného a záporného, v analógii k protikladnému postaveniu sakrálneho a profánneho tak, ako to uvádza P. Liba (1998), sa táto opozícia odráža v motíve modlitby a piesne, duchovného a svetského³. Vyšší stupeň spirituality môže súvisieť s opätovným navrátením pozornosti J. C. Hronského k náboženstvu a viere, spôsobeným ťažkou a neistou životnou situáciou.

Literatúra

BECKER, Udo: Slovník symbolů. 2. vyd. Praha: Portál 2007.

HRONSKÝ, Jozef Cíger: Chlieb. Bratislava: Tatran 1967.

HRONSKÝ, Jozef Cíger: Andreas Búr Majster. Bratislava: Tatran 1970.

LIBA, Peter: „Sakrálna“ a „profánna“ v kultúre a literatúre (tézy metodologických východísk). Zborník prednášok Człowiek –dzieło –*sancrum*: Opole 1998, s. 381 – 388.

³ V protiklade k sakrálnemu motívu tradičnej modlitby, ako ju chápu Ráztočania, teda kontemplácie a pokory pred Bohom, stojí Búrova modlitba v podobe piesne, ktorú dedičania vnímajú ako bohorúhačstvo, rebelstvo, čiernoknažníctvo, teda prejav profánneho.

PUŠKÁROVÁ, Mária: Svet v symboloch. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov 2000.

Summary

Colour and colourity as an iconic and symbolic principle of world modeling in fiction

The paper deals with the occurrence of chromatic denomination in literary works of Jozef Cíger Hronský. Within the lexical research of given literary writings I established possible distribution of four groups of chromatic designations: 1. motivated; 2. unmotivated – neutral; 3. unmotivated – metaphorical and 4. metaphoric-symbolic colouring denomination. The aesthetic features of colours' denotations point out to the basic symbolic antithesis between black and white colour, the sacral and the profane, and to the colour reflection of some archetypal motifs in given novels.