ČESKOSLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED
ÚSTAV SLOVENSKEJ LITERATÚRY SAV A SLOVENSKÁ LITERÁRNOVEDNÁ SPOLOČNOSŤ PRI SAV

VEDECKÝ REDAKTOR
DR. OSKÁR ČEPAN, C. SC.

RECENZENT
DR. IVAN KUSÝ C. SC.

LITERATÚRA A JAZYK

AUTORI
FRANTIŠEK MIKO, GABRIEL ALTMANN, RÓBERT ŠTUKOVSKÝ, CYRIL KRAUS,
MÁRIA DZUBÁKOVÁ, PAVOL VONGREJ, VILIAM TURČÁNY, MILOSLAV DAROVEC

LITTERARIA VI-1963

BRATISLAVA 1963
VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED

© Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1963

FRANTIŠEK MIKO

RYTMUS V PRÓZE

I

Próza je jednou z dvoch základných foriem literárneho prejavu. Druhou z nich je verš.[1] Rytmickosť sa podľa bežnej predstavy pokladá za špecifický príznak verša. Teória literatúry a aj sama literárna prax však túto predstavu už dávno podvrátili. A to nielen v súvislosti s tzv. „rytmickou", „rytmizovanou", resp. „lyrizovanou" prózou a „prózou vo veršoch", kde sa rytmus uplatňuje zjavne a zámerne. Rytmickosť sa dokazuje aj vo „voľnej" próze.

O. Zich[2] už pred štyridsiatimi rokmi prináša u nás prvý štatistické údaje o rytmičnosti Erbenovej, Nerudovej, Čechovej, Jiráskovej a Březinovej prózy. Skúma spád slovných celkov. Podľa celkového počtu zostupných, vzostupných a tzv. obstupných slovných celkov v próze spomínaných autorov zisťuje, že rytmický spád českej umeleckej prózy je vcelku zostupný (83,1 % zostupných slovných celkov, ostatné sú vzostupné alebo obstupné).[3] Ďalej na zastúpení slovných celkov podľa ich slabičnej dĺžky Zich demonštruje, že v českej próze sa prejavuje snaha „rytmizovať po dvoch slabikách".[4] Zich sa pokúša stanoviť rytmické zvláštnosti jednotlivých autorov (zvýšený počet vzostupných a obstupných slovných celkov u Erbena a Březinu a jednoslabičných slovných celkov u Nerudu a Jiráska).[5] Vyslovuje presvedčenie, že takto objektívne možno určiť aj príznačné črty pre jednotlivé básnické druhy.[6] Zich dokonca tvrdí, že

[1] J. Hrabák, *Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition.* Cykl. tézy referátu na štylistickej konferencii vo Varšave 1961, 1.

[2] Otakar Zich, *O rytmu české prózy.* Živé slovo I, 1920, 65–78.

[3] Tamže, 73.

[4] Tamže, 75.

[5] Tamže, 77.

[6] Tamže, 78.

každá, i tá najvoľnejšia próza, ba i bežná reč spĺňa elementárnu požiadavku rytmičnosti, totiž rozčlenenia súvislej reči na skupiny ovládané subjektívnym (subjektívne pociťovaným) dôrazom. Próze však v porovnaní s veršom chýba pravidelnosť, zhoda po sebe idúcich takýchto skupín, čiže zákonitosť rytmu. Aj tak sme však oprávnení podľa Zicha hovoriť o akomsi rytme, alebo aspoň o rytmickom ráze prózy.[7]

Na materiáli z ruskej literatúry skúmali tieto otázky A. M. Peškovskij[8] a B. V. Tomaševskij.[9]

Aj A. M. Peškovskij vychádza z predpokladu, že ľudská reč je vždy a všade rytmická. Hovorí pritom o troch rytmických rovinách: slovný takt, vetný úsek, veta.[10] Prináša dôkaz pre to, že prozaická reč je rytmická i pri nerovnakosti rytmických skupín. Slovné takty prejavujú podľa jeho pozorovaní tendenciu, aby trvali rovnakú dobu. Nejde tu o matematickú izochrónnosť, ale o snahu vyrovnávať nadmernú máloslabičnosť alebo mnohoslabičnosť taktov zmenami v tempe reči. To však neznamená, že rytmus, ktorý takto vzniká, treba hodnotiť ako básnickosť prózy. Próze chýba vyrovnanosť rytmických skupín v počte slabík. Tendenciu po izochrónnosti vidí P. i vo vetných úsekoch, vo vetách, ba i v slabikách. Avšak tam ju prevládajú iné faktory, takže sa nemôže znateľne uplatniť.[11]

Rozdiel medzi prózou a voľným veršom vysvetľuje tým, že voľný verš sa uskutočňuje vždy na všeobecnom pozadí pravidelného veršovania.[12] Hlavný rozdiel medzi rytmom tónického verša a rytmom umeleckej

[7] 66–67.

[8] A. M. Peškovskij, *Stichi i proza s lingvističeskoj točki zrenija*, Sbornik statej, Leningrad 1925, 153–166.

[9] B. V. Tomaševskij, *Ritm prozy* (Pikovaja dama), *O stiche* (Stať ji), Leningrad 1929, 254–318.

[10] Peškovskij, 155. Z praktických dôvodov nepoužívam Peškovského termíny, ale termíny bežné u nás. Porov. František Daneš, *Intonace a věta ve spisovné češtině*, Praha 1957, 9–13. Namiesto termínu *rečový takt* hovorím radšej o *slovnom takte*, aby som sa vyhol asociáciám s pozitivisticky orientovaným fonetickým členením reči na takty bez ohľadu na slovné celky. Porov. Vilém Mathesius, *Mluvní takt a některé problémy příbuzné, Čeština a obecný jazykozpyt*, Praha 1947, 243 a n.

Slovný takt v próze odlišujem od stopy vo verši. Stopa je rytmická jednotka, ktorá nerešpektuje slovné predely. Porov. Tomaševskij, c. d., 271.

Slovný takt neslobodno stotožňovať so slovom. Spravidla býva síce slovným taktom slovo. Slovný takt však môže pozostávať aj z dvoch, troch i štyroch slov. Z nich jedno je nositeľom taktového prízvuku a ostatné sa k nemu prikláňajú: *dom je, brat sa tam, ráno sa, povšimne si; nech vie, keď pôjde, že nepríde.* Takt môžu tvoriť i samé enklitiky, a to tak, že jedna z nich sa stane nositeľom taktového prízvuku: *keď sa, keď sa ti; a tam, a keď sa, a keď sa ti.*

[11] Peškovskij, 157.

[12] Tamže, 162.

prózy nachádza v tom, že verš buduje na vyrovnanom počte slabík v stope a ako pomocný prostriedok používa vyrovnanie počtu stôp vo vyššej metrickej jednotke. V umeleckej próze, ktorá sa vyznačuje zvýšenou rytmickosťou, badať naproti tomu vyrovnávanie počtu taktov vo vetných úsekoch, kým počet slabík v takte sa môže tiež pomocne vyrovnávať, avšak toto vyrovnávanie nikdy nie je podrobené nejakému určitému pravidlu (metru). Na rozdiel od umeleckej prózy v hovorovej reči nie je počet slovných taktov vo vetných úsekoch esteticky organizovaný.[13] O umeleckej próze, ktorá nie je zámerne stavaná so zreteľom na rytmický účinok, Peškovskij osobitne nehovorí.

B. V. Tomaševskij je tiež tej mienky, že nemožno rozoznávať reč rytmickú a nerytmickú, lebo každá reč má isté rytmické formy.[14] Treba však odlišovať prirodzené rytmické vlastnosti reči vôbec od estetických postupov umeleckej rytmickosti špecificky stavanej prózy. Rytmickosť reči spočíva podľa T. v jej členení na periódy hodnotené subjektívne ako ekvivalentné a ovládané spoločným zákonom, metrom.[15] Pre štúdium rytmu prózy vôbec sa žiada podľa Tomaševského určiť, ktoré periódy sa vyrovnávajú vo vedomí ako ekvivalentné, stanoviť stupeň stálosti týchto periód a odklon ich dĺžky od strednej veličiny a konečne zistiť stupeň stálosti rytmu s neustálym prihliadaním na stav v poézii.[16]

Tomaševskij však nesúhlasí s tým, že by sa za základ výskumu prozaického rytmu mal brať počet taktov vo vetnom úseku, t. j. vlastne počet prízvučných slabík v úseku (tónický princíp). Namieta, že v próze je medzi jednotlivými slovnými prízvukmi vo vete zložitá hierarchia, ktorá nedovoľuje ich nivelizáciu potrebnú pre rytmický dojem. Pre nerovnakú silu prízvuku vraj neberieme do úvahy počet prízvukov ako rytmotvorný prvok.[17] Tým Tomaševskij oponuje Peškovskému (porov. str. 30, pozn. 16).

Ani snaha po izochrónnosti slovných taktov pre Tomaševského nič neznamená, lebo vedomie podľa neho neodporuje nijakému spôsobu prednesu. Izochrónnosť taktov ešte neobjasňuje rytmus prózy. Ani počet úsekov vo vete nemá podľa neho z rovnakých príčin nejakú väčšiu dôležitosť pre rytmus prózy. Je aj proti tomu, aby sa rečový rytmus zisťoval podľa počtu slov, lebo tým sa vnášajú do sféry zvukových javov významové predstavy. To však neznamená, že Tomaševskij neberie pri rytme do úvahy fakt slova. Práve naopak, prihliada naň a práve preto, že rešpektuje tónickú nerovnosť slov, nemôže klásť slovné prízvuky na jednu

[13] Tamže, 165–166.

[14] Tomaševskij, 256–257.

[15] Tamže, 260.

[16] Tamže, 262.

[17] Tamže, 271–272, 273.

rovinu ako rad homogénnych prvkov, čo by dovoľovalo ich rytmické hodnotenie.[18]

Ako základné meradlo pre skúmanie rytmu v próze prijíma Tomaševskij slabiku. Z vlastných pozorovaní Puškinovej prózy a zo zistení iných uvádza, že stredná a najčastejšia veľkosť puškinovského prozaického vetného úseku, osem slabík, javí pomerne veľkú stálosť. Podľa toho by mal byť rytmickou periódou v próze vetný úsek. Avšak T. namieta, že členenie na vetné úseky nie je celkom objektívne a niekde je len potenciálne. Okrem toho jestvujú osobitné druhy úsekov, ktoré nie sú súmerné s normálnymi vetnými úsekmi. Vyslovuje predpoklad, že vetné úseky rytmicky negravitujú k jednej strednej forme, ale k niekoľkým typom. Skúmaním dĺžky vetných úsekov sa pre zložitosť tejto otázky ani nezapodieval.[19] Vo svojom výskume však s vetným úsekom predsa len pracuje.

Ináč k ponúkajúcemu sa vývodu, že stálu strednú veľkosť vetného úseku v Puškinovej próze by bolo možné chápať ako metrický základ, stavia sa odmietavo. Stálosť metrickej dĺžky vo verši je podľa neho „príznakom estetickej normy, ktorá sa musí všeobecne zachovávať a ktorá pripúšťa odklony podľa presne stanovených podmienok". Pre prózu vôbec platí, že „normy prozaického rytmu nie sú konštruktívnym zákonom, ale dávajú iba stredné formy, okolo ktorých je prípustné kolísanie na tú alebo onú stranu". Odklony i stredné formy sú však pritom rovnocenné.[20]

Z faktu, že stredná dĺžka vetného úseku sa riadi počtom slabík, bezprostredne vyplýva, že táto dĺžka sa dosahuje „nie tak výberom primeraného počtu slov, ako skôr výberom vhodnej slabičnej dĺžky slova". Preto sa musí podľa Tomaševského kompenzovať v normálnej prozaickej reči nadmerná dĺžka alebo krátkosť slova nasledujúcim slovom. To má potom ten dôsledok, že je tu i tendencia zachovať strednú dĺžku slova, vlastne strednú dĺžku medzi susednými slovnými prízvukmi, pričom táto dĺžka bude tým stálejšia a častejšia, čím je reč z rytmického hľadiska usporiadanejšia. Tomaševskij však znovu zdôrazňuje, že „snaha prózy zachovať stredné dĺžky je mechanickou tendenciou po určitej rovnováhe a vôbec nie konštruktívnou úlohou". Preto sú všetky rytmické tvary v próze rovnoprávne a je nepotrebné a neužitočné hľadať v próze stopy. Metrum v próze ani nehľadáme ani necítime, i keby sa zjavne zachovával istý rozmer. „Verše" v próze sa môžu dokonca cítiť ako zbytočne nápadný, rušivý prvok, ktorý sa niekedy i zakazoval. „Rytmus prózy kolíše okolo akýchsi iných centier, iných noriem, omnoho pružnejších, s hranicami

[18] Tamže, 273, 287 n., 293 a n.
[19] Tamže, 266–267.
[20] Tamže, 274.

menej určitými." „Je tu veľmi jemná gradácia zvláštnych prípadov rytmu."[21]

Vo svojej štúdii sa Tomaševskij napokon zameriava na skúmanie, ako sú v Puškinovej próze rozložené neprízvučné slabiky na začiatkoch, koncoch a v stredoch rytmických období (vetných úsekov a viet). Porovnáva získané údaje so strednými hodnotami a z rozdielov usudzuje na rytmické zvláštnosti skúmanej prózy. Rytmickosť prózy sa mu javí predovšetkým v rytmických tvaroch začiatkov a zakončení (klauzúl) vetných úsekov a viet. Tie potom vplývajú na neprízvučné slabičné intervaly vnútri rytmických období.[22]

Dôležité sú jeho konštatovania o rytme hovorovej reči. Tento rytmus je určovaný hlasom hovoriaceho a nie je „deriváciou" významovej a syntaktickej výstavby, ako je to pri rytme písanej reči. Rytmus prózy reprodukuje preto vetnú stavbu. Vetný úsek sa vo všeobecnosti zhoduje so syntagmou, ale táto zhoda dvoch zásadne odchylných javov je čisto faktickej povahy a vzniká preto, že rytmus nemá možnosť samostatnej realizácie. Naproti tomu verš má svoje prostriedky členenia i mimo skladby. A práve odklon od skladby zdôrazňuje jeho špecifičnosť (inverzia, enjembement). Preto verš nepotrebuje úsekový a vetný prízvuk na svoju realizáciu. Vo verši nemožno posúvať tieto prízvuky z miesta, preto v ňom podľa Tomaševského nemôžeme uskutočniť logický dôraz. A tým sa vytvára v protiklade k próze rovnoprávnosť slovných prízvukov ako predpoklad pre ich rytmické začlenenie.[23]

Rytmickosť umeleckej prózy možno, ako na záver spomínaný autor uvádza, dosiahnuť niekoľkými spôsobmi. Najčastejšie tu prichádza do úvahy „zúžiť rytmický chod reči", t. j. zosilniť rytmickú stálosť prirodzeného rytmu prózy (stálosť rozsahu vetného úseku a stálosť začiatkov a rytmických klauzúl). Tento rytmus je však najmenej badateľný, lebo splýva s vetnou stavbou.

Druhá cesta je orientovať prózu na verš istými postupmi obvyklými v poézii (anafory, opakovania, refrény a pod.), ktorými sa má manifestovať osobitné rytmické zameranie, presahujúce vetnú stavbu. Pre predstavu rytmu stačí, aby sa takýto prvok uplatňoval len miestami. Prameňom rytmickosti môže byť aj napodobňovanie sekundárnych príznakov verša (v štýle a v kompozícii; lyrizmus, grafika, názov prózy a pod.).[24]

Rytmus prózy si novšie u nás povšimol V. Mathesius. Venuje po-

[21] Tamže, 280–281, 284–285.
[22] Tamže, 303–304.
[23] Tamže, 306–310, 313, pozn. 30.
[24] Tamže, 317–318. Porov. k celej problematike i Tomaševského stať *Stich i jazyk* v rovnomennej knihe (Moskva – Leningrad 1954), 9 a n., najmä str. 10–38.

zornosť najmä rytmickým začiatkom vety v súvislosti s problémom príkloniek, a to na pozadí stavu v angličtine. Mathesius vcelku tiež prijíma pre prózu predpoklad rytmizujúcich tendencií.[25]

K otázke rytmickosti prózy sa viac ráz vyslovil aj J. H r a b á k. V *Úvode do teorie verše* (Praha 1958, 54) medzi prostriedkami, ktorými sa dosahuje zvýšený rytmický účinok reči, spomína snahu o pravidelné rozloženie intonačných celkov v perióde (vete), tendenciu k izochrónnosti jednotlivých častí periódy, snahu po gramatickom paralelizme a ustálenie istého rytmického spádu (napr. daktylsko-trochejského). Tieto prvky majú úlohu akéhosi metrického impulzu. Avšak v próze nemôžeme očakávať pravidelné opakovanie rytmických prvkov, nemôže preto nastať ani moment sklamaného očakávania. Potom teda nejde ani o skutočný metrický impulz. Hrabák pokladá za nesporné, že niektorí prozaici prizerajú k rytmickej stránke vety (tamtiež, 56—57). Sám sa zapodieval rytmickými vlastnosťami Drdovej prózy.[26] Opätovne prízvukuje, že každý autor má svoj charakteristický rytmický spád. U Drdu napr. badať popri syntaktickom paralelizme zvýšenú tendenciu k neprízvučnému začiatku a k mužskému prízvučnému zakončeniu rytmických celkov. Sú to príznaky úsilia štylizovať prózu k istému rytmickému účinku. Rytmickosť Drdovej prózy je však iného druhu ako u impresionistov, ktorí sa zámerne usilovali o prechodný útvar medzi prózou a veršom.

Rozdiel medzi prózou a veršom Hrabák pregnantne vymedzil pri inej príležitosti.[27] Tento rozdiel nie je podľa neho v rytme a eufónii (tie sú i v próze). Podstatou všetkých, i najvoľnejších veršov je práve verš, jednotka charakteristická artikuláciou, pri ktorej zhoda s vetou nie je podmienkou. Preto je pre verš dôležitá i grafika. Vo verši síce nič nie je, čo by nebolo i v jazyku, ale usporiadanie prvkov, ktoré sú nositeľmi veršového rytmu, je z hľadiska skladby autonómne. Tzv. prechodné formy vychádzajú z falošnej koncepcie. Tieto formy neznamenajú zrušenie hraníc medzi veršom a prózou, ale naopak, ich aktualizáciu a zdôraznenie.[28]

Problém rytmickosti v próze je vcelku zložitý. Treba mať pritom predovšetkým na mysli špecifickosť prózy a verša, lebo pri hľadaní rytmu v próze a aj pri literárnych pokusoch v tomto smere sa hranica medzi

[25] M a t h e s i u s, c. d., 243 a n. a 257 a n.

[26] Josef H r a b á k, *Rytmické vlastnosti Drdovy „Krásné Tortizy"*, Studie o českém verši, Praha 1959, 337 a n.

[27] H r a b á k, *Remarques*. Pozri pozn. 1.

[28] Tamže, 8, 9, 10, 15 (pozn. 11). Aj v štúdii o rytme Drdovej prózy uvádza Hrabák, že rytmus verša je vlastne štylizáciou prozaického rytmu (c. d., 338).

Myšlienku o nezávislosti verša od skladby vyslovuje v stručnej formulácii aj Maria Grzędzielska (*Dążność do zacierania granic między wierszem a prozą*, cykl. tézy referátu na štylistickej konferencii vo Varšave 1961, 7). Verš, to je podľa nej možnosť presahu.

nimi často strácala. Treba ďalej počítať s rozdielmi medzi bežnou umeleckou prózou a medzi rytmizovanou prózou. Málo pozornosti sa venovalo odbornej próze, ktorá bude mať iste iné rytmické vlastnosti ako umelecká próza.

Pre naše súvislosti sa naskytá úloha overiť a doplniť na slovenskom materiáli to, čo je doteraz známe o rytmických vlastnostiach prózy vôbec. Základnou ťažkosťou v doterajších výkladoch bolo to, že sa neopierali o podrobnejší a všestrannejší výskum rozmanitejšieho materiálu. V tejto štúdii sa pokúšam o takýto podrobnejší štatistický rozbor.

II

Najprv sa však žiada uviesť predpoklady, s ktorými som pristupoval k pozorovaniu materiálu a k analýze výsledkov.

Tzv. prirodzený rytmus v reči vôbec potvrdil i súčasný jazykovedný výskum. Podľa F. D a n e š a[29] rečový rytmus je v podstate časové členenie prejavu. Jeho základnou jednotkou v češtine je slabika. Dojem rytmu vzniká viac-menej pravidelným opakovaním prízvučných slabík. Nepravidelnosť je daná tým, že slovo je i jednotkou významového plánu. Tendencia k pravidelnému rytmu, t. j. k izochrónnosti slovných taktov, sa v češtine prejavuje zmenou tempa.

Na toto základné rytmické členenie sa navrstvuje druhé rytmické členenie, členenie vety na vetné úseky, ktoré spočíva na viac-menej pravidelnom opakovaní intonačného centra (s možnosťou pauzy). I tu je základnou časovou jednotkou slabika, avšak spolupôsobí aj počet taktových (slovných) prízvukov. Aj v členení na vetné úseky badať tendenciu k pravidelnosti, izosylabičnosti a rovnotaktovosti, t. j. tendenciu k izochrónnemu vyrovnávaniu rytmických jednotiek zmenami v tempe reči.[30]

Ukazuje sa teda, a treba to proti Tomaševskému zdôrazniť, že tendencia po izochrónnosti taktov je reálnou skutočnosťou. Možno sa o nej presvedčiť aj v slovenčine na výslovnosti jednoslabičných (prízvučných) a viac než trojslabičných slov v súvislej reči. Na dôkaz pár viet z Kukučína:

Mať neodpovedala nič; no jej tvár dokonale prezradila, že je spokojná. — Pozrel som v tú stranu, kde sedeli mládenci. Ondro Chovan má halenu samá cifra — košeľa oslepuje, taká je biela.

Časovou mierou pre výslovnosť taktov sú dvojslabičné a trojslabičné takty. Vyrovnávanie badať dokonca i medzi nimi, pravda, ťažko povedať, čo je tu jedinou základnou mierou.

[29] D a n e š, c. d., 15—16.

[30] Tamže, 16—17.

Tomaševskij má pravdu, že týmto vyrovnávaním dĺžky slova, resp. taktu nevzniká nejaká dokonalá rytmičnosť. Izochrónnosť taktov *mať* a *neodpovedala* v prvej z uvedených viet nikdy neodstráni nedostatok, ktorý spočíva v príkrej slabičnej nerovnosti týchto taktov. Dôležité však je, že sa tendencia po izochrónnosti vôbec uplatňuje, lebo ona je vlastne najzrejmejším dôkazom pre prirodzenú rytmickosť reči. Bez nej by totiž bolo možné pochybovať, či striedanie jednoslabičných, dvojslabičných a viacslabičných slov sa dá chápať ako pravidelný, t. j. rytmický rad.

Iná je otázka, ako treba tento prirodzený rytmus hodnotiť, teda aká je jeho funkcia. Myslím, že sa v doterajších výkladoch nestavala táto otázka dosť do popredia, hoci je pre riešenie problematiky dôležitá.

Rytmus je v podstate členenie. Elementárnou funkciou členenia je umožniť zvládnutie homogénnych prvkov. V takomto rade by sme bez členenia museli pri práci, pri vnímaní a pod. vynaložiť na každý prvok osobitné úsilie, čo by bolo zdĺhavé a obťažné. Zjednotením niekoľkých prvkov vždy pod jedným dominujúcim z nich sa rad prvkov zjednoduší na rad skupín. Pri jeho zvládnutí treba vynaložiť osobitné úsilie už len na jednotlivé skupiny. I keď to bude zložitejšie úsilie, dôležité je, že jedno úsilie pripadá vždy už len na skupinu prvkov a nie na každý prvok osobitne. Pracovný výkon sa tým fyzicky i psychicky stane úspornejším, ľahším a rýchlejším.

Pri tomto rytmizovaní radu sa nevyhnutne musí uplatniť snaha po izochrónnosti skupín. Ňou sa pri nerovnakosti skupín vyrovnávajú jednotlivé úsilia a výkon sa automatizuje. A to je cieľ rytmizácie. Automatičnosť vyžaduje fyzicky a psychologicky najmenej celkového úsilia. Automatický rytmus sa potom ani nevníma.

Platí to aj pre rečový proces, a to nielen pre jeho zvukovú produkciu, ale ešte viac pre jeho vnímanie a chápanie. Členiť reč je základná psychologická požiadavka. Reč nemôže byť bez členenia, bez rytmu. O tomto rytme možno hovoriť ako o tzv. prirodzenom rytme reči. Jeho funkciou je robiť rečovú činnosť efektívnou. Z hľadiska teórie informácie možno povedať, že rytmickosť reči je pozitívnou vlastnosťou informačného kanála a jej nedostatok treba hodnotiť ako tzv. šum.

Prirodzený rytmus nevzniká celkom až v procese reči. Jeho predpoklady sú dané už v slovníku. Rytmus najnižšej roviny, rytmus slovných taktov je takto automaticky zaistený samým jazykom (okrem umiestenia a prízvukovania enklitík[31]). Pravda, je to rytmus dostačujúci len pre spomenutú elementárnu funkciu. Estetická funkcia žiada osobitné zameranie na vyrovnávanie dĺžky taktov.

[31] Pozri k tomu Vilém Mathesius, *K dynamické linii české věty, Čeština a obecný jazykozpyt*, 257 a n., najmä 266 a n.

Hovoriaci vytvára plne až rytmus druhej a tretej roviny (rytmus vetných úsekov a viet). Z nich rytmus viet silne podlieha závislosti od významového plánu, preto najviac vzdoruje rytmizujúcim tendenciám. To platí sčasti už aj pre lexikálny plán, lenže odpor tu necítiť natoľko, lebo rytmus sa tu konštituuje automaticky. Najviac možností pre rytmizovanie poskytuje stredný rytmický plán, plán vetných úsekov, lebo skladba je najviac „v moci" hovoriaceho. Miera odporu jednotlivých rytmických rovín proti rytmizujúcemu úsiliu je pritom ukazovateľom toho, kde treba toto úsilie vynaložiť najviac. Podľa tohto sa cíti aj štylizovanosť a estetickosť príslušných rytmických rovín.

Estetická funkcia rytmu je nadstavbou nad jeho elementárnou funkciou. Keď ľahkosť rečového procesu, ktorú dosahujeme jeho členením a zvýšeným rytmickým usporiadaním, hodnotíme na negatívnom pozadí menšej rytmickej urovnanosti reči, pociťujeme túto ľahkosť lahodne. Vo verši je táto estetická funkcia konštitutívnym prvkom literárneho diela, patrí medzi minimum jeho špecifických znakov.[32] Verš pracuje vždy s rytmickou normou, ktorá sa vždy pociťuje (i keď niekedy, ako napr. vo voľnom verši, len negatívne). V próze sa estetičnosť rytmu nemusí nevyhnutne pociťovať. Avšak človek podľa K. Marxa vždy tvorí aj podľa zákonov miery, podľa noriem krásna. V reči môžeme vždy predpokladať väčšie-menšie úsilie po usporiadanosti, ktorá sa na istom stupni pociťuje esteticky. V umeleckej próze predpokladáme väčšiu rytmickosť z jednoduchého predpokladu. Autor je umelecká individualita, ktorá pracuje s jazykom ako umeleckým materiálom a nemôže nechať túto stránku reči nedotknutú.

Vo verši, ktorý vyžaduje význačnú mieru rytmického usporiadania, maximálna rytmická usporiadanosť sa *môže*, no nemusí dosiahnuť. Hrozí totiž pritom nebezpečenstvo automatizácie a s ňou zánik rytmického dojmu. Preto smerovanie k maximálnej usporiadanosti platí vo verši vždy s istým obmedzením.

V próze nie je väčšia miera rytmickosti podmienkou. Niet preto ani dôvodu, aby sa išlo k maximálnej rytmickej zhode. Niet ani „nebezpečia", že sa k nej dôjde. Preto tu platí „čím viac — tým lepšie" bez obmedzenia. V próze sa vždy vychádza z rytmickej rozmanitosti, ktorá je stálym pozadím pre každú rytmickú pravidelnosť. A tak v nej pravidelnosť vždy pociťujeme. Pre presilu rozmanitosti treba o rytmickú usporiadanosť neustále zápasiť. Preto niet nebezpečia, že sa rytmická pravidelnosť automatizuje. To je potom dôležitá smernica pre výskum.

Keby sme sa chceli vyjadriť v zážitkových termínoch psychológie, pove-

[32] Hrabák, *Remarques*, 2.

dali by sme, že v próze niet ani očakávania rytmickej zhody, ani uspokojenia z nej a ani sklamania z jej popretia,[33] ako je to vo verši, kde rytmické porovnávanie je súčasťou umeleckej štruktúry. V próze môže vzniknúť len pocit rytmického prekvapenia (pravda, prekvapenia v kladnom zmysle; nevhodná rytmickosť môže byť v próze rušivá). Táto prekvapivosť však nemôže byť silná, lebo by ako zdôraznený nekonštruktívny prvok tiež rušila.

Možno tiež ďalej povedať, že rytmické úsilie v próze nenadobúda charakter rytmického zámeru. Preto vo vedomí vnímateľa ani nemôže rytmický dojem veľmi presiahnuť prah uvedomenia. Toto rytmické úsilie totiž nepatrí medzi minimum špecifických znakov prózy. Preto ani stredné hodnoty, okolo ktorých kolíše rytmická usporiadanosť prózy, nepreniknú vo vedomí vnímateľov na úroveň normy. Je to tak aj preto, že stredných hodnôt, resp. rytmických typov, ku ktorým gravitujú rytmické útvary, býva spravidla viac.[34]

Je aj funkčný rozdiel medzi estetickosťou prozaického a veršového rytmu. Rytmické zjednotenie dosahuje vo verši spravidla taký stupeň, že sa tým vytvorí istá špecifická kvalita (trochejský rytmus, daktylský rytmus, krátky verš, dlhý verš a pod.). Aj estetický zážitok z nej vyplývajúci je potom špecifický (povznesenosť, rozličné všeobecné emócie a expresie, komičnosť a pod.[35]).

Estetický zmysel prozaického rytmu spočíva len v tom najvšeobecnejšom, čo môže dať vecná usporiadanosť, v pocite lahody. Pravda, nemám pritom na mysli pokusy o tzv. básne v próze. Ešte sa treba dotknúť Tomaševského námietok proti počítaniu taktov v prozaickom vetnom úseku a vôbec proti spoľahlivosti úsekového členenia vety.

Keď Tomaševskij poukazuje na hierarchiu slovných prízvukov, ktorú nemožno nivelizovať do rytmického radu, neberie pritom do úvahy, že tzv. úsekový prízvuk patrí rytmicky do inej roviny ako slovné prízvuky. Pri tónickej nerovnosti slov vo vete mal iste na mysli prípady spojení, ako napr. *ešte väčšmi, ani trochu, medzi zubami, prišiel sám* a pod., kde je nepomer medzi prízvukmi prvých a druhých slov v jednotlivých spojeniach. Tento nepomer však vyplýva z toho, že slová na druhom mieste majú úsekový prízvuk.

Je práve funkciou tohto úsekového prízvuku prekonávať nerovnakosť slovných prízvukov a podriaďovať si ich. V tomto podriadení sú slovné prízvuky do istej miery aj zrovnoprávnené. Veď ináč by členenie na vetné

[33] Pozri Hrabák, *Úvod do teorie verše*, Praha 1958, 54.

[34] Porov. Tomaševskij, *Rytm prozy*, 267, pozn. 5.

[35] Pozri Hrabák, *O významové hodnotě verše*, Studie o českém verši, 7 a n.; tiež aj jeho *Remarques*, 13. Porov. aj Tomaševskij, *Stich i jazyk*, 21, 38 a n.

úseky nebolo možné. Sám Tomaševskij, keď skúma neprízvučné slabičné intervaly medzi prízvukovými vrcholmi, nepriamo so slovnými prízvukmi ako rytmickými prvkami pracuje a traktuje ich mlčky ako rovnoprávne.

Tomaševskij skúmal miesto počtu taktov rozsah neprízvučných slabičných intervalov aj preto, že v ruštine, kde prízvuk nebýva na prvej slabike pravidlom, sú hranice taktov menej výrazné ako v slovenčine. Slovenský spisovný prízvuk na prvej slabike signalizuje medzislovný predel, ktorý je väčšinou aj medzitaktovým predelom. Pravda, v rytmickom pláne úsekov je menšia homogénnosť ako na taktovom rytmickom pláne (slabiky sú rytmicky homogénnejšie) a to trochu zastiera rytmický dojem prózy (najmä v hovorenej reči). V ruštine je nehomogénnosť pre iné prízvukové pomery iste väčšia ako v slovenčine. Labilita pri členení na vetné úseky, pokiaľ sa vyskytuje, je objektívnou vlastnosťou. Podľa F. Daneša závisí členenie od dĺžky použitých slov, od aktuálneho vetného členenia na východisko a jadro výpovede a od syntaktických vzťahov slov. V prejave sú podľa neho miesta, kde je úsekový predel nevyhnutný, možný a kde nie je prípustný. Podľa toho rozoznáva predely voľné a viazané. Realizácia možných úsekov závisí od štýlu a od tempa reči.[36] V písanom texte druhý činiteľ odpadá, takže podľa štýlu autora a podľa celkových autorových sklonov v texte možno pochybné prípady redukovať na minimum.

Úlohou tejto štúdie je zistiť, aké hodnoty nadobúda rytmická usporiadanosť v umeleckej próze, ktorá nesleduje osobitné rytmické zámery, a ako sa táto usporiadanosť prejavuje v jednotlivých rytmických plánoch. Na výskum som vybral 7 strán Kukučínovej poviedky *Tichá voda (Tiene i svetlo,* HK, Bratislava 1953, prvá kapitola, 188—195, 1166 slovných taktov; v ďalšom vždy K^1), 7 strán Kukučínovej poviedky *Keď báčik z Chochoľova umrie (Život,* HK, Martin 1950, začiatok, 25—31, 1110 taktov; v ďalšom K^2), 9 strán Tajovského poviedky *Maco Mlieč (Dielo v šiestich zväzkoch,* Bratislava 1953, celá, 129—137, 2000 taktov; v ďalšom T), 7 strán Jesenského poviedky *Gazdiná (Výber z prózy,* SPN, Bratislava 1953, celá, 27—34, 1642 taktov; v ďalšom J), 4 strany Ondrejovovej rozprávky *Keď slnko zapadalo* (*Rozprávky z hôr,* Bratislava 1958, celá, 7—10, 666 taktov; v ďalšom O), 5 strán poviedky *Chlapčekovo leto* od Rázusovej-Martákovej (Bratislava 1956, začiatok, 7—14, 761 taktov; v ďalšom RM) a 10 strán Mináčovej poviedky *Na rozhraní* (*Na rozhraní,* Bratislava 1956, celá, 33—43, 1716 taktov; v ďalšom M).

Rozsah textov je nerovnaký, lebo som volil pokiaľ možno ucelené úryvky, aby v nich boli zastúpené prípadné rytmické zvláštnosti začiatkov a koncov poviedok alebo kapitol. Z autorov, u ktorých som predpokladal

[36] Daneš, *Intonace a věta*, 17—19.

menšiu rytmickosť, som volil z opatrnosti väčší rozsah (Tajovský, Jesenský, Minář).

K týmto siedmim umeleckým textom som pribral na porovnanie tri texty z odbornej literatúry: 5 strán doslovu A. Mráza ku knihe *Mladosť* od M. Figuli (Bratislava 1959, celý, 315—320, 1340 taktov; v ďalšom Mr), 9 strán knihy *Štúrovci* od A. Matušku (Bratislava 1948, začiatok, 9—18, 962 taktov; v ďalšom Ma) a 6 strán *Dejín Slovenska* (Tézy, Príloha Historického časopisu SAV III, 1955, Bratislava 1956, 36—42, 1753 taktov; v ďalšom DS).

Miestami som použil aj porovnanie s poéziou (Sládkovič, Žáry).

Východiskom pre výklad boli absolútne a percentuálne údaje o počte slabík, taktov, úsekov a viet podľa zloženia, rozsahu a rytmického spádu. Z týchto hodnôt sa získali priemery, smerodajné odchýlky a hranice rozptylu ako ukazovatele rytmickosti skúmaných textov jednotlive i vcelku. Skúmanie sa završuje stanovením absolútneho a percentuálneho zastúpenia rytmických konfigurácií taktov v úsekoch a úsekov vo vetách.[37]

III

Prvý a najjednoduchší rytmický fakt, ktorý môže byť zložkou celkového rytmického dojmu v próze, je zastúpenie jednotlivých taktových tvarov podľa počtu slabík a podľa rytmického spádu.

Zostupné takty sa v skúmaných textoch vyskytli v týchto tvaroch: jednoslabičný takt (značka I), dvojslabičný takt (trochej, T), trojslabičný takt (daktyl, D), štvorslabičný takt (dvojtrochej, TT), päťslabičný takt (TD, DT), šesťslabičný takt (TTT, DD, ITD), sedemslabičný takt (TTD, TDT, DTT), osemslabičný takt (DDT), deväťslabičný takt (TTDT). Viac než trojslabičné takty, i keď sa vedľajším prízvukom vnútorne členia, tvoria v próze jednu rytmickú celosť.

Vzostupné takty (N) aj tzv. obstupné takty (V) vyskytli sa v týchto tvaroch: dvojslabičný takt (jamb, J), trojslabičný takt (amfibrach, A), štvorslabičný takt (peón, P), päťslabičný takt (AT), šesťslabičný takt (AD, PT), sedemslabičný takt (ATT, PD), osemslabičný takt (PDI).

Výnimočne sa vyskytol aj *spondej (Ojoj!)*, takt tvaru — ⏑ — *(To-to-to!)* a zlomok vzostupného taktu ⏑ (prerušená veta po spojke *keď*). Celkové zastúpenie týchto tvarov v skúmaných textoch vyzerá takto (každý údaj je uvedený v absolútnej hodnote a pod ňou v percentách):

[37] Za cenné rady a pripomienky k štatistickej časti výskumu vďačím inž. E. Fränklovi, vedúcemu laboratória na Psychologickej klinike v Košiciach. Aj tu mu ešte raz ďakujem za jeho porozumenie.

Takty:	K1	K2	T	J	O	RM	M
zostupné							
1-sl.	96 8,2	74 6,7	125 6,3	93 5,7	31 4,7	57 7,5	128 7,5
2-sl.	501 43,0	491 44,2	918 45,9	648 39,5	312 46,8	355 46,6	744 43,4
3-sl.	306 26,2	308 27,7	520 26,0	520 31,7	198 29,7	192 25,2	517 30,1
4-sl.	99 8,5	105 9,5	155 7,7	182 11,1	45 6,8	69 9,1	155 9,0
5-sl.	12 1,1	19 1,7	17 0,8	35 2,1	8 1,2	3 0,4	12 0,7
6-sl.	1 0,1	2 0,1	3 0,1	4 0,2	1 0,1	— —	8 0,5
vzostupné							
1-sl.	1 0,1	— —	— —	— —	— —	— —	— —
2-sl.	25 2,1	14 1,3	36 1,8	14 0,9	3 0,5	8 1,1	13 0,8
3-sl.	61 5,2	47 4,2	112 5,6	59 3,6	30 4,5	36 4,7	63 3,7
4-sl.	46 3,9	35 3,2	87 4,4	53 3,2	27 4,1	30 3,9	54 3,1
5-sl.	16 1,4	12 1,1	22 1,1	25 1,5	10 1.5	9 1,2	18 1,0
6-sl.	2 0,2	3 0,3	5 0,3	8 0,5	1 0,1	1 0,2	3 0,2
7-sl.	— —	— —	— —	1 0,0	— —	1 0,1	— —
	K1	K2	T	J	O	RM	M
Spolu: zostupné	1104 87,0	999 89,9	1738 86,9	1482 90,3	595 89,3	676 88,8	1565 91,2
vzostupné	152 13,0	111 10,1	262 13,1	160 9,7	71 10,7	85 11,2	151 8,8
	1166	1110	2000	1642	666	761	1716

V tabuľke upozorňuje na seba viac rytmických zvláštností.

Nápadná je u všetkých autorov vysoká prevaha zostupných taktov nad vzostupnými: 87,0 — 91,2 % zostupných taktov proti 8,8 — 13,1 % vzostupných. Zichove údaje pre češtinu boli: 83,1 % a 16,9 %. Čeština zachováva oveľa dôslednejšie pravidlo o prízvučnosti jednoslabičných predložiek, takže v češtine tu možno predpokladať istú mieru štylizácie.

Neprízvučnú slabiku na začiatku taktu môže tvoriť iba príklonka (jednoslabičná predložka, spojka, častica, zámeno). V próze reči sa však príklonky pripájajú spravidla k predchádzajúcemu taktu ako jeho posledná slabika. Prvou slabikou taktu býva príklonka zväčša iba na začiatku úseku. Možno preto očakávať, že tieto začiatky budú mať vyššie percento vzostupnosti ako stredy a konce úsekov. Porovnajme príslušné údaje o tom:

	K1	K2	T	J	O	RM	M
Začiatky úsekov:							
Z	414 77,7	397 78,6	699 75,9	617 79,8	241 77,7	288 78,5	684 82,2
Vz	119 22,3	108 21,4	222 24,1	156 20,2	69 22,3	79 21,5	148 17,8
Stredy úsekov:							
Z	182 94,8	197 99,5	309 95,4	238 99,6	103 100,0	93 98,9	249 100,0
Vz	10 5,2	1 0,5	15 4,6	1 0,4	— —	1 1,1	— —
Konce úsekov:							
Z	478 89,7	472 94,5	843 91,5	737 95,3	289 93,2	340 92,6	788 94,7
Vz	55 10,3	33 5,5	78 8,5	36 4,7	21 6,8	27 7,4	44 5,3

V prípadoch, že sa úsek skladá z jedného taktu, beriem tento takt dva razy, raz ako začiatočný a raz ako koncový. V súčtoch je prirodzene započítaný len raz.

Vzostupnosť úsekových začiatkov je skoro dva razy vyššia ako celková vzostupnosť taktov (17,8% M — 24,1 % T v začiatkoch úsekov proti 8,8 % M — 13,1 % T vcelku). Je to síce mechanický dôsledok rytmickej povahy príkloniek, avšak v každom prípade to rytmicky znamená „mäkšie" nasadzovanie úsekových začiatkov, a tým aj ich rytmické vyznačenie. Istý

vplyv tu má aj rytmika vety a z nej bude možné na príslušnom mieste vysvetliť aj individuálne odchýlky v rytmickom spáde taktov.

Druhý rytmický fakt, ktorý sa vo výsledkoch prvého prehľadu javí ako najzávažnejší, je počet trochejských a daktylských taktov. Prvé z nich sa pohybujú v hraniciach 39,5 — 46,8 %, druhé medzi 25,2 a 31,7 %. Dovedna tvoria 69,2 — 76,5 % všetkých taktov, teda okolo troch štvrtín. Poradie jednotlivých textov: O 76,5 %, M 73,5 %, K^2 71,9 %, T 71,9 %, RM 71,8 %, J 71,2 %, K^1 69,2 %.

Toto číslo ešte vzrastie, keď pridáme príslušné dvojnásobné a trojnásobné takty (TT, DD, TTT):

K1	K2	T	J	O	RM	M
77,8 %	79,7 %	81,6 %	82,5 %	83,4 %	80,9 %	83,0 %

Tieto dva druhy taktov teda ovládajú celkový rytmický ráz textov. Prevaha trochejských taktov nad daktylskými ukazuje, že v slovenčine prevláda snaha po podvojnej rytmizácii. Počet daktylov je však tiež významný, takže nedovoľuje nevidieť skutočnosť, že prozaický rytmus má dve centrá. Porovnajme údaje o obidvoch druhoch taktov (v %):

K1	K2	T	J	O	RM	M
43,0	44,2	45,9	39,5	46,8	46,6	43,4
26,2	27,0	26,0	31,7	29,7	25,2	30,1

S dvojnásobnými a trojnásobnými taktami:

51,6	53,8	53,6	50,8	53,7	56,1	52,8
26,2	27,0	26,1	31,7	29,7	25,2	30,2

Najzrejmejšia je prevaha trochejského rytmu v textoch O, najbližšie k sebe sú obidva rytmy v texte J.

Názor o viacerých rytmických centrách v próze vyzdvihol, ako vieme, B. V. Tomaševskij. Jeho tvrdenie však možno do istej miery obmedziť. Uvediem údaje o zastúpení trochejských a daktylských taktov z básní, ktoré nie sú písané prísnym sylabotónickým veršom. Je to prvých 10 strof Sládkovičovho *Detvana* a báseň Š. Žáryho *Zem je živá* (odtlačená ako príloha k časopisu Plamen 6, 1961):

Sládkovič:	Žáry:
44,5 (47,3)	47,5 (58,3)
34,2 (34,2)	20,0 (20,8)

V zátvorkách sú hodnoty s dvojnásobnými a trojnásobnými taktami.

Z obidvoch týchto taktov má pre rytmus priaznivejší pomer Žáryho báseň. Avšak usporiadanejší rytmus má v skutočnosti Sládkovičov *Detvan.* Rytmická pravidelnosť nemusí totiž spočívať len v zjednotení rytmickej rozmanitosti taktov, ale môže vyplývať aj z pravidelného usporiadania rytmickej rozmanitosti.

Aj v poézii teda môže byť viac rytmických centier. Rozdiel proti próze sa môže prejaviť väčším usporiadaním tejto rozmanitosti (tónický a sylabický verš), alebo vôbec v tom, že sa rozmanitosť hodnotí na pozadí pravidelnej veršovej praxe ako odklon od nej. V próze takého hodnotenia niet.

Osobitný zmysel štatistických údajov o zastúpení taktov vynikne, keď ich porovnáme s výsledkami z odbornej prózy:

Takty: zostupné	Mr %	Ma %	DS %
1-sl.	52 — 3,9	68 — 7,1	38 — 2,2
2-sl.	411 — 30,7	338 — 35,1	436 — 24,9
3-sl.	387 — 28,9	273 — 28,3	607 — 34,6
4-sl.	228 — 17,0	128 — 13,3	357 — 20,4
5-sl.	107 — 8,0	31 — 3,2	93 — 5,3
6-sl.	18 — 1,3	8 — 0,8	40 — 2,2
7-sl.	7 — 0,5	— —	4 — 0,2
8-sl.	— —	— —	1 — 0,1
9-sl.	1 — 0,1	— —	— —

vzostupné	Mr %	Ma %	DS %
2-sl.	6 — 0,5	16 — 1,7	3 — 0,2
3-sl.	42 — 3,1	32 — 3,4	43 — 2,5
4-sl.	42 — 3,2	38 — 3,9	70 — 4,0
5-sl.	23 — 1,7	22 — 2,3	44 — 2,5
6-sl.	10 — 0,7	8 — 0,8	14 — 0,8
7-sl.	4 — 0,3	1 — 0,1	3 — 0,2
8-sl.	2 — 0,2	— —	— —
Spolu			
Vz	1211 — 90,4	846 — 87,9	1576 — 89,9
Z	129 — 9,6	116 — 12,1	177 — 10,1
	1340	962	1753

Volil som zámerne vedľa typického odborného textu dva texty s estetizujúcou tendenciou. Jednak sa tým ukáže, aké dôsledky má táto tendencia pre rytmus odbornej prózy, a jednak bude možné porovnávať, aké výsledky dáva táto tendencia v dvoch rozličných funkčných štýloch.

Celkový rytmický spád je v odborných textoch v hraniciach, ktoré poznáme z umeleckých textov (87,0 %—91,2 %). Bude ich treba pokladať za normu prirodzeného rytmu reči. Možno to potvrdiť aj údajmi z privzatých básnických textov: Sládkovič 88 % — 12 %, Žáry 92,5 % — 7,5 %. (Žáryho zostupné takty sú málo nad hornou hranicou údajov z umeleckej prózy.) Vybočenie z týchto hraníc bude treba posudzovať ako rytmicky príznakové.

Rozdiely sa proti umeleckým textom prejavujú v zastúpení jednotlivých rytmických tvarov. Badateľný je pokles trochejských taktov a vzostup štvorslabičných i viacslabičných taktov. Trochu stúpol i počet daktylských taktov. Tieto zvýšenia sa dajú vysvetliť rozsiahlejším používaním odvodených (zväčša abstraktných) slov v odbornom vyjadrovaní. Preto je tu aj nižší počet jednoslabičných taktov, v ktorých bývajú predovšetkým neodvodené slová zo základného okruhu životnej slovnej zásoby *(dom, strom, dvor, zem, voz, kôň, mráz, dym, ľad krv, bok, skok, vchod* atď.; ďalej gen. pl. fem. a neutr. *žien, ciest, miest . . .;* imperatívy a neurčitky slovies; slovesá *mám, chcem, viem, dám . . .*). Pokles jednoslabičných taktov badať najmä v typicky odbornom texte DS.

Tieto rozdiely nevyplývajú z nejakého rytmického zámeru, ale sú mechanickým dôsledkom lexikálnych zvláštností odborného štýlu. Keby sme k trochejským taktom pripočítali dvojnásobné a trojnásobné trocheje, priblížil by sa počet podvojných taktov k hraniciam z umeleckej prózy (48,5 %, 49 %, 47,1 %). Avšak štvorslabičné a viacslabičné takty vôbec nie sú celkom súmerné s jednoduchými taktami. Štvorslabičný takt netvorí dva podvojné takty, ale hodnotí sa ako jeden zložený takt. Najmä v próze, kde je tendencia po izochrónnosti taktov pre nedostatok metrického impulzu silnejšia, hodnotia sa tieto takty ako jeden rytmický celok. V rytmických súvislostiach znamenajú viacslabičné takty vcelku oslabenie rytmickosti.

Pre celkovú menšiu rytmickosť viacslabičných slov a pre vyšší počet rytmických centier (vedľa dvojslabičných a trojslabičných taktov sú významne zastúpené aj štvorslabičné takty) možno označiť odbornú prózu ako menej rytmickú. Tento rozdiel je síce daný automaticky, ale patrí medzi znaky, ktoré rozlišujú príslušné jazykové štýly.

Súhrnný obraz rytmických tvarov treba ešte doplniť údajmi o slabičnom priemere taktov a o rozptyle tohto priemeru:

Priemerná dĺžka taktu	K¹	K²	T	J	O	RM	M
	2,58	2,62	2,59	2,73	2,61	2,55	2,59
Rozptyl[38]	0,91	0,93	0,88	1,07	0,86	0,89	0,90

A hneď aj príslušné údaje z odbornej prózy a z poézie:

Mr	Ma	DS	Sl	Ž
3,12	2,84	3,22	2,52	2,54
1,19	1,12	1,41	0,75	1,05

Priemer taktu sa pohybuje v umeleckých textoch v hraniciach 2,55 až 2,73, t. j. má dve a pol až dve a tri štvrte slabiky, v odborných textoch v hraniciach 2,84—3,22. Dĺžka taktu v odbornom vyjadrovaní zo známych príčin vzrástla, najviac v typicky odbornom texte. Najkratší je takt u RM, najdlhší z prozaikov u J. Priblíženie k odbornému taktu je signálom väčšej intelektualizovanosti Jesenského reči. Krátky takt je rytmicky „ľahší". U RM je to v súlade s tým, že ide o detskú prózu. Z odborných ukážok je Matuškov text tiež rytmicky „nadľahčený".

Rozptyl slabičného priemeru taktov je ukazovateľom toho, v akej miere smeruje rytmus textu k strednej hodnote. V rozptyle sa štatisticky zhusťujú informácie o rytmickosti prvého rytmického plánu, ktoré sú osobitne uvedené v priemernej dĺžke taktu a v zastúpení jednotlivých rytmických tvarov. Rebríček rytmickosti vyzerá podľa rozptylu takto: O, T, RM, M, K¹, K², J.

Štatistickú významnosť tohto rebríčka odhalí vážený priemer rozptylov (0,93) a smerodajná odchýlka od neho (±0,07). Podľa toho by mal každý zo skúmaných textov zapadnúť do hraníc 0,86—1,00. Zodpovedajú tomu všetky texty okrem J, ktorý je značne nad hornou z uvedených hraníc. Ukazuje to na menšie rytmické úsilie, ako je zvyčajné pre umeleckú prózu. Text O je na dolnej z uvedených hraníc, čo signalizuje význačné rytmické úsilie.

Čím je menší rozptyl slabičnej dĺžky taktu, tým je tempo reči (slabičnej artikulácie) vyrovnanejšie, lebo vzhľadom na väčšiu rovnakosť taktov netreba natoľko kompenzovať dĺžku slov zmenou tempa. U Ondrejova je v tomto zmysle ruch reči pokojnejší, u Jesenského menlivejší. V odbornej próze sú jednotlivé rozptyly značne väčšie a presahujú hornú hranicu umeleckých textov. Ich vážený priemer je 1,27, smerodajná odchýlka ±0,15 a hranice pre porovnanie jednotlivých odchýlok 1,12—1,42. Matuška s rozptylom 1,12 je na dolnej z týchto hraníc, takže stálosť slabičnej dĺžky jeho taktu je v rámci odbornej prózy rytmicky význačná.

Sládkovičov a Žáryho rozptyl (0,75 a 1,05) ukazuje výrazne rozdiel medzi pravidelným a voľným veršom. Žáryho rozptyl je dokonca nad hornou hranicou smerodajnej odchýlky z umeleckej prózy. Je to spôsobené tým, že Žáryho báseň má len 120 taktov. V takomto krátkom texte nedôjde k takému uplatneniu stredných dĺžok ako v próze s omnoho väčším počtom taktov.

Ešte údaje o priemernej vzostupnosti a zostupnosti taktov:

	K¹	K²	T	J	O	RM	M
PZ	1,45	1,52	1,46	1,63	1,50	1,44	1,50
PVz	0,13	0,10	0,13	0,10	0,11	0,11	0,09

Odborná a umelecká próza:

	Mr	Ma	DS	Sl	Ž
PZ	2,02	1,72	2,12	1,40	1,47
PVz	0,10	0,12	0,10	0,12	0,08

Údaje o priemere zostupnosti a vzostupnosti taktu sú vlastne rozložením slabičného priemeru taktu na časť pred prízvukom a na časť po ňom. U Kukučína sa napr. priemer 2,58 rozkladá na 0,13 neprízvučnej slabiky pred prízvukom, na 1 prízvučnú slabiku a na 1,45 slabiky po prízvuku, teda 0,13+1,00+1,45=2,58. Treba poznamenať, že v zostupnej časti taktu sú zahrnuté poprízvučné slabiky nielen zostupných, ale i vzostupných taktov, je to priemerná zostupnosť všetkých taktov. Podobne aj vzostupnosť je tu rozpočítaná v priemere na všetky takty, teda i na takty zostupné.

Tieto priemery súhrnne ukazujú vzostupno-zostupnú stavbu taktu v tom-ktorom texte. Je to tiež len zhrnutie informácií, ktoré boli rozložené v predchádzajúcich prehľadoch.

Pretože vzostupnosť taktu je v priemere nízka, možno od nej odhliadať,

[38] Rozptyl som počítal podľa vzorca $\sigma = \sqrt{\frac{\Sigma (x-\bar{x})^2 \cdot f}{r-1}}$. Pre dĺžku úseku v taktoch je $\bar{x}$ priemer dĺžky, za x sa postupne dosadzuje počet taktov, ktoré úsek môže mať, f je počet úsekov s tým-ktorým počtom taktov a r je počet všetkých úsekov.

takže zostupná časť taktu predstavuje vlastne neprízvučný slabičný interval medzi dvoma susednými taktovými prízvukmi.

Porovnajme priemernú zostupnosť taktu so skutočným priemerným neprízvučným slabičným intervalom medzi dvoma prízvukovými vrcholmi:

K¹	K²	T	J	O	RM	M	Mr	Ma	DS	Sl	Ž
1,46	1,52	1,46	1,63	1,50	1,44	1,50	2,02	1,72	2,12	1,40	1,47
1,49	1,55	1,47	1,66	1,52	1,54	1,53	2,09	1,78	2,23	1,64	1,31

Neprízvučný interval je väčší o vzostupné začiatky taktov, pričom nezahrnuje neprízvučné slabiky pred prvým prízvukom vety a neprízvučné slabiky po poslednom prízvuku vety. Zväčšenie nie je veľké, takže výskum taktov dáva pre slovenčinu približne rovnaký obraz ako výskum neprízvučných intervalov. V ruštine, kde vzostupnosť taktov je podstatne vyššia a kde pred prízvukom môžu byť i dve-tri neprízvučné slabiky, sú neprízvučný slabičný interval a takt dve rozličné veci.

IV

Môžeme pristúpiť k rytmickému plánu vetných úsekov.

Rytmickému spádu úsekov sme už venovali pozornosť a konštatovali sme, že začiatok úsekov je rytmicky vyznačený proti ostatným taktom v úseku mierne zvýšenou vzostupnosťou. To isté možno konštatovať i pre slabičnú dĺžku taktu v polohe na začiatku úseku. Porovnajme, ako sa mení táto dĺžka s polohou v úseku:

	K¹	K²	T	J	O	RM	M
Začiatok	2,74	2,70	2,75	2,87	2,87	2,72	2,77
Stred	2,29	2,48	2,29	2,55	2,18	2,48	2,36
Koniec	2,62	2,62	2,64	2,73	2,63	2,49	2,58
Priemer dĺžky taktu	2,58	2,62	2,59	2,74	2,61	2,55	2,59

Slabičná dĺžka taktu sa v porovnaní s celkovým priemerom na začiatku úseku zväčšuje a v strede úseku zmenšuje. Rozdiel v dĺžke na začiatku a v strede úseku robí až pol slabiky. Maximum je u Ondrejova ±0,69. To by protirečilo predchádzajúcemu zisteniu, že u Ondrejova je najmenší rozptyl slabičnej dĺžky taktu. Toto protirečenie má svoj pôvod v skutočnosti, že stredových taktov je v porovnaní so začiatočnými a koncovými taktami úseku nepomerne menej (od 12,4 % RM do 17,8 % K², u O 15,5 %).

V skutočnosti teda údaj o rozpätí slabičnej dĺžky medzi začiatkom a stredom úseku nemá veľký štatistický význam. Do úvahy môže prísť len zväčšenie slabičnej dĺžky začiatočných taktov proti slabičnému priemeru taktu. Toto zväčšenie je nasledovné: K¹ + 0,16, K² + 0,08, T + 0,16, J + 0,13, O + 0,26, RM + 0,17, M + 0,18 slabiky.

Pre ilustráciu, v ktorej časti taktu nastáva toto zväčšenie, uvádzam priemery zostupnosti a vzostupnosti taktov na začiatku, v strede a na konci úsekov:

Priemer Vz	K¹	K²	T	J	O	RM	M
Začiatky	0,22	0,21	0,24	0,20	0,22	0,22	0,18
Stredy	0,06	0,01	0,05	0,00	0,00	0,01	0,00
Konce	0,10	0,10	0,08	0,05	0,07	0,08	0,06
Vôbec	0,13	0,10	0,13	0,10	0,11	0,11	0,09
Priemer Z							
Začiatky	1,52	1,49	1,51	1,66	1,65	1,50	1,59
Stredy	1,23	1,47	1,24	1,55	1,18	1,47	1,36
Konce	1,52	1,52	1,56	1,69	1,56	1,41	1,52
Vôbec	1,45	1,52	1,46	1,63	1,50	1,49	1,50

Zväčšenie nastáva hlavne vo vzostupnej časti taktu (o 0,9 až 0,11 slabiky), v zostupnej časti je toto zväčšenie významné len u Ondrejova (+0,15).

Aj pre slabičnú dĺžku taktu možno teda vcelku konštatovať, že sa na začiatku úseku proti priemeru mierne zväčšuje. So zvýšenou vzostupnosťou začiatočného taktu je to druhý prostriedok, ktorým sa začiatok úseku rytmicky zvýrazňuje.

Podobné predĺženie začiatočného taktu v úseku odbornej prózy ukazuje, že ide o konštantu prirodzeného rytmu reči:

Priemer taktu	Mr	Ma	DS
na začiatku úseku	3,27	3,02	3,40
v strede úseku	3,02	2,52	3,11
na konci úseku	3,07	2,88	3,09
vôbec	3,12	2,84	3,22

Aj tu sa dĺži začiatočný takt predovšetkým vo svojej vzostupnej časti, a to približne o tie isté hodnoty ako v umeleckej próze (+0,11—0,13).

Všimnime si ďalej počet taktov v úseku a priemernú taktovú dĺžku úseku.

Podľa počtu taktov sú v umeleckých textoch úseky zastúpené takto:

Úseky	K1	K2	T	J	O	RM	M
1-t.	92 17,3	98 19,4	166 18,0	143 18,5	57 18,4	67 18,3	197 23,7
2-t.	271 50,8	237 46,9	468 50,8	412 53,3	162 52,3	209 56,9	400 48,1
3-t.	148 27,8	142 28,1	253 27,5	197 25,5	80 25,8	88 24,0	221 26,5
4-t.	22 4,1	28 3,6	31 3,4	21 2,7	10 3,2	3 0,8	14 1,7
5-t.	— —	— —	3 0,3	— —	1 0,3	— —	— —

Členenie úseku na takty gravituje k trom rytmickým centrám, ktoré zahrnujú okolo 95 % všetkých prípadov. Niet teda normy, sú iba tendencie. Najsilnejšia z nich je členiť úsek na dva takty. Táto tendencia zahrnuje približne polovicu všetkých prípadov. Slabšia je tendencia členiť úsek na tri takty. Zahrnuje o niečo viac ako štvrtinu všetkých prípadov. Najslabšia tendencia, nečleniť úsek na takty, týka sa menej ako jednej pätiny prípadov.

Prevaha podvojného členenia má svoje prirodzené odôvodnenie. Podvojné skupiny sú najjednoduchšou formou rytmického členenia. Prevaha podvojného rytmu v taktovom (lexikálnom) pláne je daná slovníkom, v úseku je však výsledkom rytmického úsilia a patrí k charakteristickým znakom prirodzeného rytmu reči. V rečovom prúde tvorí úsek, ideálne vzaté, každá druhá dvojica taktov. Pre takty je tu tendencia, aby sa vždy dva a dva takty spájali v jeden úsek. Táto tendencia sa realizuje približne na 50 %. Podvojné členenie sa neuskutočňuje vtedy, keď sa úsekové predely príkro nezhodujú s predelmi aktuálneho členenia a so syntaktickými predelmi, alebo keď zvyšok taktov, ktorý ostáva mimo spájanej dvojice, je príliš malý alebo príliš veľký na ďalší jeden úsek.[39] Tak sa zdá, že dĺžka úseku v slabikách je potom len dôsledkom najmä posledného

[39] Podrobný rozbor tohto problému podám v chystanej štúdii. Pozri k tomu Daneš, c. d., 17—18. Ďalej i Pauliny, c. p., 202 a n.

zo spomenutých troch faktorov, a nie samostatným činiteľom úsekového členenia.

Individuálne zvláštnosti sú v textoch RM, M a K2. U RM je zvýšené podvojné členenie.

Prevaha podvojných úsekov znamená u nej celkové „nadľahčenie" dikcie.

Vyššie percento jednotaktových úsekov u Mináča dá sa vysvetliť z jeho pomeru k priamej reči. Konflikt Mináčovej poviedky *Na rozhraní* sa odohráva na rovine priamej reči, a to priamej reči akčnej, oplývajúcej osloveniami, modálnymi a citovými vložkami, otázkami a pod.

Ako dôkaz o vplyve priamej reči na počet jednotaktových úsekov uvádzam údaje o úsekovom členení z Kukučínovej poviedky *Keď bačik z Chochoľova umrie* v autorskej reči a v reči postáv:

Úseky	Autorská reč		Priama reč	
1-t.	34	10,8	64	33,7
2-t.	157	49,8	80	42,1
3-t.	103	32,7	39	20,5
4-t.	21	6,7	7	3,7

V autorskej reči pokleslo percento jednotaktových úsekov skoro na polovicu hodnoty zo skúmaných textov, v reči postáv vystúpilo o vyše 80 %. V reči postáv badať značný pokles trojtaktových a dvojtaktových úsekov. V autorskej reči sú dvojtaktové úseky mierne pod úrovňou a trojtaktové úseky značne nad úrovňou hodnôt z našich textov. To zvyšuje pri K2 i celkový počet potrojných úsekov.

Odborné texty dávajú v členení úsekov na takty tieto výsledky:

Úseky	Mr		Ma		DS	
1-t.	62	10,5	60	14,1	124	15,8
2-t.	340	57,3	210	49,4	402	51,1
3-t.	168	28,3	138	32,5	226	28,7
4-t.	21	3,5	17	4,0	28	3,5
5-t.	2	0,3	-	-	7	0,9

Podvojné členenie je v medziach umeleckej prózy. To len potvrdzuje, že 50 % dvojtaktovosť úsekov je vlastnosť prirodzeného rytmu reči. Zvýšenie trojtaktových úsekov má tie isté príčiny ako v texte K2 a pri autorskej reči. Pokles jednotaktových úsekov vyplýva z neprítomnosti

priamej reči. Relatívne vyššie hodnoty u Matušku a v DS v porovnaní s Mrázom pochádzajú z častejšej enumerácie (u Matušku aj z modálnych vložiek).

U Mráza zas badať zvýšenie počtu dvojtaktových úsekov. Znamená to, podobne ako u Martákovej, rytmické „nadľahčenie" dikcie. Je to odchýlka od prirodzeného rytmu reči a treba ju hodnotiť tak u RM, ako aj u Mr ako vyššiu rytmickosť. Svedčia o tom údaje z privzatých básnických textov:

Úseky	Sl		Ž	
1-t.	43	21,7	13	21,3
2-t.	144	72,7	35	57,4
3-t.	10	5,1	13	21,3
4-t.	1	0,5	-	-

V poézii je popri zvýšenom percente dvojtaktových úsekov symptómom väčšieho rytmického usporiadania aj nižší počet trojtaktových úsekov, čo sa prirodzene vyvažuje.

Všetky údaje v členení úseku na takty sa v zhustenej forme odrážajú v údajoch o priemere taktovej dĺžky úseku a o rozptyloch týchto hodnôt:

	K^1	K^2	Ar	Pr	T	J	O	RM	M
Taktový priemer	2,19	2,20	2,35	1,94	2,17	2,12	2,15	2,07	2,06
Rozptyl	0,76	0,80	0,76	0,83	0,77	0,73	0,76	0,65	0,75

Priemer sám osebe o rytmickosti veľa nehovorí, lebo nie je ukazovateľom rytmickej usporiadanosti, homogénnosti prvkov. Je iba stredom ich rozmanitosti. Miera usporiadanosti sa prejavuje v tom, ako sa táto rozmanitosť sústreďuje okolo stredu, teda v rozptyle.

V rebríčku rozptylov (0,65—0,80) vychádza najvyššia rytmickosť u RM, najnižšia rytmickosť u K^2. Smerodajnejšiu predstavu o hodnote rozptylu získame z váženého priemeru rozptylov (0,75) a z odchýlky od neho (0,05). Tým sú dané hranice 0,70—0,80. RM sa ocitá pod dolnou z týchto hraníc. Rytmická vyrovnanosť úseku je u nej kvalitatívne význačná. K^2 je na hornej z uvedených hraníc. Toto vybočenie sa vysvetlí zas rozkladom jeho textu na autorskú a priamu reč. Rozptyl taktovej dĺžky úseku je v autorskej reči nad hornou hranicou smerodajnej odchýlky a to zväčšuje

i rozptyl celého textu. V tomto texte má autorská reč zrejme väčšiu úlohu ako v druhom kukučínovskom texte s rozptylom 0,76.

Stav v odbornej próze (priemery 2,26 — 2,26 — 2,23; rozptyly 0,70 — 0,75 — 0,78) ukazuje, že hranice 0,70 — 0,80 z umeleckej prózy sú charakteristické pre prirodzený rytmus reči vôbec. Medzi odbornými textami má rytmicky najpriaznivejší rozptyl Matuška. Vážený priemer 0,75, smerodajná odchýlka ±0,04 a tým dané hranice 0,71—0,79 ukazujú, že Matuškov text má príslušnú rytmickú vlastnosť vo význačnom stupni. Ešte lepšie by to vyniklo, keby boli medzi skúmanými ukážkami viac zastúpené typicky odborné texty.

V prísne sylabotónicky uskutočnenom verši s dôsledným rytmicko-syntaktickým paralelizmom treba rátať pri priemernej taktovej dĺžke úseku s nulovým rozptylom. Aké hodnoty nadobúda rozptyl v poézii menej prísne stavanej, prezrádzajú čísla z privzatých básní:

	Sl	Ž
Priemer úseku	1,84	1,94
Rozptyl	0,51	0,66

Žáryho rozptyl je skoro rovnaký ako u RM. Sládkovičov rozptyl je výrazne nižšie, ale od nulového rozptylu je ešte ďaleko. Rozptyl priemernej taktovej dĺžky úseku teda neodkrýva v dostatočnej miere kvalitatívny rozdiel medzi poéziou a prózou.

Tento rozdiel lepšie vynikne, keď si všimneme rytmické konfigurácie taktov v úsekoch, ich počet a zastúpenie.

Údaje o týchto konfiguráciách zahrnujú tri informácie: počet taktov v úseku, druhy taktov podľa počtu slabík a variácie týchto druhov. Konfiguráciu vždy označujem jednociferným alebo viacciferným číslom, v ktorom počet cifier udáva počet taktov v úseku, jednotlivé číslice vyjadrujú slabičnú dĺžku taktov a ich umiestnenie v celkovom čísle je obrazom variácie taktového spojenia. Napr. číslo 324 značí trojtaktový úsek s prvým taktom trojslabičným, druhým dvojslabičným a tretím štvorslabičným. Pri inom rozmiestení tých istých druhov taktov dostávame nové konfigurácie 234, 243, 342, 423, 432. Číslo 4 značí jednotaktový úsek so štvorslabičným taktom, číslo 12 dvojtaktový úsek s jednoslabičným a dvojslabičným taktom a podobne aj v ostatných prípadoch. Rytmický spád taktov som pritom nebral do úvahy. To znamená, že napr. trocheje a jamby beriem ako rovnocenné.

Pretože konfigurácie dávajú najlepší obraz o rytmickej usporiadanosti úseku, uvádzam ich podrobný výpočet podľa jednotlivých textov (čísla v zátvorke znamenajú absolútny výskyt):

Kukučín[1] *(Tichá voda):* 32 (48×), 22 (40×); 33 (35×), 23 (34×); 2 (25×), 42 (25×), 3 (24×), 4 (22×); 223 (20×), 222 (19×), 24 (14×), 323 (12×), 1 (10×); 5, 12, 21, 34, 43, 233 (po 9×); 224, 232 (po 8×); 31, 52, 212, 322 (po 6×); 11, 41, 44, 53, 234, 243, 332, 334, 423 (po 4×); 35, 123, 221, 422, 2222 (po 3×); ďalších 15 konfigurácií po 2× a 29 konfigurácií po 1×; spolu 84 konfigurácií.

Na percentuálne zhodnotenie týchto údajov beriem z prvých 8 najlepšie zastúpených konfigurácií najprv prvé dve, potom prvé štyri (t. j. prvé dve plus ďalšie dve) a napokon prvých osem, aby sa ukázalo, ako sa tieto konfigurácie percentuálne podieľajú na rytmickom usporiadaní úsekov:

	I.	II.	III.
Konfigurácie	32, 22	+ 33, 23	+ 2, 42, 3, 4
Výskyt	88 (121)	157	253
V %	16,5 (22,5)	28,1	47,5

V I. skupine zahrnujú čísla v zátvorkách príbuzné konfigurácie 5 (9×), 224 (8×), 44 (4×), 422 (3×), 2222 (3×), 242 (2×), 311 (1×), 2111 (1×).

Kukučín[2] *(Keď báčik z Chocholova umrie):* 23 (38×), 32 (38×); 22 (36×), 2 (33×); 3 (28×), 222 (24×), 4 (17×), 33 (17×); 1 (13×), 24 (13×), 34 (13×), 42 (13×), 43 (13×), 223 (12×), 322 (11×), 333 (11×), 21 (10×), 12 (8×), 323 (8×), 232 (7×), 53 (6×); 5, 31, 44, 233, 242, 342 (po 5×); 25, 212, 243, 2223 (po 4×); 41, 52, 54, 224, 321, 331, 422, 432 (po 3×); 6, 11, 122, 221, 231, 324, 423, 522, 3243 (po 2×); ďalších 44 konfigurácií po 1×; spolu 94 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	23, 32	+ 22,2	+ 3, 222, 4, 33
Výskyt	76 (92)	145	233
V %	15,0 (18,2)	28,7	46,1

Čísla v zátvorkách v I. skupine zahrnujú príbuzné konfigurácie: 5, 212, 122, 221, 311, 325, 2323.

Tajovský: 22 (93×), 32 (86×); 23 (78×), 33 (54×); 4 (51×), 3 (48×), 222 (42×), 2 (39×); 43 (34×), 42 (31×), 223 (30×), 24 (21×), 322 (21×), 5 (16×), 232 (16×), 21 (14×), 323 (14×), 31 (13×), 221 (11×), 233 (11×); 1, 13, 324, 332, 422 (po 8×); 52, 123, 242 (po 7×); 12, 44 (po 6×); 333 (5×); 6, 54, 122, 224, 211 (po 4×); 14, 35, 41, 133, 321, 431, 423, 2222, 2223, 2224 (po 3×); ďalších 13 konfigurácií po 2× a 44 konfigurácií po 1×; spolu 103 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	22, 32	+ 23, 33	+ 4, 3, 222, 21
Výskyt	179 (283)	311	473
V %	19,4 (30,7)	33,8	51,4

Príbuzné konfigurácie zarátané v I. skupine: 4, 5, 44, 122, 224, 2222, 311, 422, 242, 211.

Jesenský: 33 (62×), 32 (59×); 22 (57×), 23 (54×); 3 (42×), 2 (38×), 42 (33×), 4 (32×); 222 (21×), 24 (20×), 43 (20×), 323 (19×), 5 (18×), 223 (18×), 21 (16×), 34 (16×), 52 (12×); 1, 44, 333 (po 10×); 13, 53, 232, 322 (po 9×); 31, 233, 243, 332 (po 8×); 12, 423 (po 7×); 25, 224, 234, 343, 422 (po 5×); 35, 324, 432, 433, 443 (po 4×); 41, 231, 252, 424 (po 3×); ďalších 13 konfigurácií po 2× a 36 konfigurácií po 1×; spolu 94 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	33, 32	+ 22, 23	+ 3, 2, 4, 42
Výskyt	121 (149)	232	377
V %	15,7 (19,3)	30,0	48,8

Príbuzné konfigurácie zarátané v I. skupine: 66, 213, 123, 321, 312, 532, 1212.

Ondrejov: 32 (40×), 23 (26×); 22 (25×), 4 (20×); 3 (18×), 33 (16×), 223 (15×); 43 (14×); 322 (14×), 222 (11×), 5 (9×), 323 (9×), 2 (8×), 42 (7×), 1 (6×), 52 (6×), 24 (6×); 21, 31, 34, 232 (po 4×); 44, 423 (po 3×); 41, 53, 233, 333, 331, 432 (po 2×); ďalších 26 konfigurácií po 1×; spolu 55 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	32, 23	+ 22, 4	+ 3, 33, 223, 43
Výskyt	66 (76)	111	174
V %	21,3 (24,5)	35,8	56,1

Započítané príbuzné konfigurácie: 5, 311.

Rázusová-Martáková: 22 (62×), 42 (26×); 32 (24×), 33 (21×); 4 (20×), 2 (18×); 23 (18×, 3 (15×); 222 (13×), 1 (9×), 322 (9×), 43 (8×), 323 (8×), 31 (7×), 21 (7×), 13 (6×); 12, 34, 53, 332 (po 5×); 5, 24, 44 (po 4×); 52, 232, 242, 331, 321, 343, 422 (po 3×); 143, 224, 334, 433 (po 2×); ďalších 25 konfigurácií po 1×; spolu 59. konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	22, 42	+ 32, 33	+ 4, 2, 23, 3
Výskyt	88 (138)	133	226
V %	24,0 (34,3)	36,2	61,6

Započítané príbuzné konfigurácie: 4, 222, 44, 2222, 24, 242, 422, 224.

Mináč: 3 (81×), 22 (70×); 32 (60×), 33 (56×); 23 (49×), 4 (40×), 2 (42×), 222 (36×); 42 (28×), 43 (27×), 21 (25×), 223 (24×), 1 (19×), 24 (19×), 322 (16×), 232 (14×), 323 (13×), 332 (12×), 333 (11×); 5, 12, 34 (po 10×); 44, 233 (po 8×); 53 (7×); 6, 41, 52, 221, 321, 422 (po 6×); 31, 213, 224 (po 5×); 13, 242, 324, 342, 423, 432, 2222 (po 3×); ďalších 11 konfigurácií po 2× a 36 konfigurácií po 1×; spolu 89 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	3, 22	+ 32, 33	+ 23, 4, 2, 222
Výskyt	151 (295)	267	434
V %	18,1 (35,5)	32,1	52,3

Príbuzné konfigurácie započítané v I. skupine: 6, 12, 21, 33, 44, 224, 42, 123, 422, 333, 312, 321, 2222.

Údaje o rytmických konfiguráciách ukazujú jednak rytmickú rozmanitosť každého textu (počet konfigurácií a ich zastúpenie) a jednak mieru rytmickej usporiadanosti. Táto usporiadanosť je tým väčšia, čím viac prípadov vchodí pod prvé dva, pod prvé štyri, resp. pod prvých osem konfigurácií. Štatistický význam týchto údajov vynikne, keď zostavíme celkovú tabuľku o zastúpení najčastejších konfigurácií (v I. skupine uvádzam obidva údaje):

Konfigurácie	K^1	K^2	T	J	O	RM	M
I. skupiny	16,5 22,5	15,0 18,2	19,4 30,7	15,7 19,3	21,3 24,5	24,0 37,3	18,1 35,5
II. skupiny	28,1	28,7	33,8	30,0	35,8	36,2	32,1
III. skupiny	47,5	46,1	51,4	48,8	56,1	61,6	52,3
Celkový počet konfigurácií	83	94	103	94	55	59	89

V jednotlivých skupinách i vcelku vychádza rovnaké poradie s RM na čele a s K^2 na poslednom mieste.

Najdôležitejšie sú údaje z prvej skupiny. Tu je počet rytmických centier najmenší a zastúpenie najvyššie. Pre vyhodnotenie beriem z tejto skupiny vyšší údaj, ktorý sa pohybuje v hraniciach 18,2 — 37,3 %.

Vážený priemer percent dáva hodnotu 27,2 a smerodajná odchýlka od neho je ±7,7. Tým sú dané hranice 19,5 — 34,9. V týchto hraniciach však máme len tri texty: K^1, T a O. Texty K^2, J, RM a M sú mimo hraníc očakávaného rozptylu. To znamená, že individuálne rozdiely v konfigurácii taktov v úsekoch sú pomerne veľké. Texty K^2 a J sú pod dolnou hranicou tohto rozptylu, texty RM a M nad jeho hornou hranicou. Toto vybočenie treba v prvom prípade hodnotiť ako nedostatok tých vlastností, ktoré sú zvyčajné pre priemer umeleckej prózy, v druhom prípade ako osobitnú estetickú kvalitu. Tieto vývody však bude treba doplniť ešte kvalitatívnym rozborom konfigurácií, ktorý prinesie isté korektúry.

Najprv však treba získané výsledky porovnať so stavom v odbornej próze, aby vynikla estetická špecifickosť rytmu umeleckej prózy.

U Mráza sa vyskytli tieto konfigurácie taktov v úsekoch: 33 (45×), 32 (39×); 43 (32×), 22 (27×); 42 (25×), 23 (24×), 24 (22×), 3 (18×); 34 (18×) 44 (16×), 4 (15×), 5 (13×), 53 (12×), 52 (11×), 35 (10×); 2, 222, 233 (po 9×); 223, 322 (po 7×); 54 (6×); 45, 65, 224, 232, 242, 323, 342, 433, 543 (po 5×); 21, 142, 235, 333 (po 4×); ďalších 17 konfigurácií po 3×, 18 konfigurácií po 2× a 71 konfigurácií po 1×; spolu 140 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	33, 32	+ 43, 22	+ 42, 23, 24, 3
Výskyt	84 (109)	143	232
V %	14,2 (18,4)	24,1	39,1

Príbuzné konfigurácie započítané v I. skupine: 5, 6, 37, 64, 122, 123, 212, 312, 321, 352, 363.

Stav u Matušku: 22 (29×), 32 (26×); 23 (21×), 3 (19×); 43 (19×), 4 (16×), 33 (16×), 42 (13×); 222 (11×); 24, 34, 223 (po 10×); 332 (9×); 5, 322, 323 (po 8×); 233 (7×); 1, 2, 31, 44, 53, 234 (po 6×); 52,

224, 432 (po 5×); 35, 45, 232, 243, 333 (po 4×); ďalších 16 konfigurácií po 3×, 13 konfigurácií po 2× a 40 konfigurácií po 1×; dovedna 100 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	22, 32	+ 23, 3	+ 43, 4, 33, 42
Výskyt	55 (103)	95	159
V %	12,8 (21,9)	20,0	37,3

Príbuzné konfigurácie zarátané v I. skupine: 4, 5, 44, 224, 64, 422, 122, 242, 431, 352, 2424.

Dejiny Slovenska: 33 (53×): 43 (49×); 3 (46×), 42 (44×); 34 (33×), 4 (30×), 2 (29×), 32 (29×); 23 (28×), 53 (19×), 35 (19×), 24 (18×), 44 (16×), 63 (15×), 5 (15×), 442 (13×), 52 (12×), 54 (12×), 333 (12×), 433 (11×), 323 (9×), 332 (9×), 443 (8×); 342, 343, 423, 424 (po 7×); 6, 25, 233, 234, 322, 334, 434 (po 6×); 62 (5×); 222, 232, 242, 253, 344, 532 (po 4×); 36, 55, 143, 224, 243, 325, 432, 444, 523, 543, 2323 (po 3×); ďalších 25 konfigurácií po 2× a 61 konfigurácií po 1×; spolu 138 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	33, 43	+ 3, 42	+ 34, 4, 2, 32
Výskyt	102 (116)	192	313
V %	13,0 (14,7)	24,4	39,8

Príbuzné konfigurácie započítané v I. skupine: 6, 123, 223, 412, 633, 4433, 421.

Celková tabuľka odbornej prózy:

	Mr	Ma	DS
I. skupina	14,2 18,4	12,8 21,9	13,0 14,7
II. skupina	24,1	22,4	24,4
III. skupina	39,1	37,3	39,8
Počet konfigurácií	140	100	138

Sú to všetko hodnoty skoro o 10 % nižšie ako v umeleckej próze. Individuálne rozdiely sú v I. skupine v druhom údaji. Mráz a Matuška majú pomerne vyššie percento zastúpenia ako text DS. Vážený priemer je 17,6 perc., smerodajná odchýlka ±3,7 a hranice rozptylu 13,9 — 21,3. Matuška je podľa toho mierne nad hornou z týchto hraníc.

Porovnanie týchto hraníc s hranicami priemerného rozptylu v umeleckej próze (18,2 — 37,3 %) ukazuje dostatočne kvalitatívny rozdiel medzi obidvoma štýlmi.

Pokúsime sa ešte stanoviť, ako sa v konfiguráciách líši umelecká próza od poézie.

U Sládkoviča sa vyskytli tieto konfigurácie: 32 (63X), 23 (49X); 4 (16X), 22 (15X); 3 (14X), 5 (7X); 31 (7X), 12 (5X); 13 (3X), 2 (3X), 1, 232, 323, 332 (po 2X); 11, 14, 42, 221, 233, 321, 431, 2222 (po 1X); spolu 22 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	32, 23	+ 4, 22	+ 3, 5, 31, 12
Výskyt	112 (120)	143	176
V %	56,6 (60,6)	72,2	88,9

Započítané konfigurácie: 5, 221.

Žáry: 32 (11X), 3 (5X); 42 (5X), 22 (4X); 52 (4X), 4 (3X), 122 (3X), 123 (3X); 322 (3X); ďalších 8 konfigurácií po 2X a 5 konfigurácií po 1X; spolu 22 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	32, 3	+ 42, 22	+ 52, 4, 122, 123
Výskyt	16 (31)	25	38
V %	25,8 (50,0)	40,3	61,3

Príbuzné konfigurácie započítané v I. skupine: 122, 123, 5, 12, 14, 21, 33.

Rytmická rozmanitosť je i v skúmaných poetických textoch pomerne veľká. Pritom u Žáryho je vzhľadom na rozsah veršov (Sládkovič 100, Žáry 60 veršov) relatívne väčšia ako u Sládkoviča.

Avšak rytmická usporiadanosť kvalitatívne prevyšuje umeleckú prózu, predovšetkým vďaka prevahe prvých dvoch rytmických centier. Proti celkovému rozpätiu prózy (18,2 — 37,3) je rozpätie poézie (50,0 — 56,6) o dobré dve tretiny vyššie. Podľa toho je teda aj kvalitatívny rozdiel medzi voľným veršom (Žáry 50,0%) a rytmicky význačnou umeleckou prózou (Martáková 37,3 %), čo je veľmi dôležité zistenie.

U Sládkoviča vidno výrazné poklesnutie percenta medzi I. a II. skupinou konfigurácií. Tým sa zreteľne vyčleňuje rytmická norma, ktorá zahrnuje 2 konfigurácie. Tak sa znovu potvrdzuje, že aj poézia môže mať viac než jedno rytmické centrum. U Žáryho sa rytmická norma znateľnejšie nevyníma.

Osobitne si treba všimnúť kvalitatívne zastúpenie konfigurácií vo všetkých skúmaných textoch. Tabuľka z umeleckých textov dáva takýto obraz:

	K1	K2	T	J	O	RM	M
I.	32, 22	23, 32	22, 32	33, 32	32, 23	22, 42	3, 22
II.	33, 23	22, 2	23, 33	22, 23	22, 4	32, 33	32, 33
III.	2, 42	3, 222	4, 3	3, 2	3, 33	4, 2	23, 4
	3, 4	4, 33	222, 21	42, 4	223, 43	23, 3	2, 222

Predovšetkým upozorňuje na seba skutočnosť, že kvalitatívne zastúpenie prvých ôsmich rytmických konfigurácií je pomerne zhodné, i keď v poradí sú menšie rozdiely. V prvej skupine prevažujú konfigurácie 32 (u K^1 a O na 1. mieste, u K^2, T a J na 2. mieste) a 22 (u RM a T na 1. mieste, u K^1 a M na 2. mieste), ďalej sú významné konfigurácie 23 (u K^2 ako prvá, u O druhá), 33 (J), 42 (RM) a 3 (M).

V odbornej próze sa vyskytli tieto konfigurácie:

	Mr	Ma	DS
I.	33, 32	22, 32	33, 43
II.	43, 22	23, 3	3, 42
III.	42, 24	43, 4	34, 4
	23, 3	33, 42	2, 32

Čiastočná zhoda s umeleckou prózou je v konfigurácii 32 (u Mr a Ma na 2. mieste) a 33 (u Mr a v DS na 1. mieste) a v malej miere i v konfiguráciách 22, 23 a 42.

Vcelku je však rytmus odborných úsekov pri väčšej dĺžke taktov kvalitatívne odchylný od umeleckej prózy. Pre umelecké texty sú príznačné úseky s dvoma taktami striedavo dvojslabičnými a trojslabičnými. V odbornej próze hrajú trojslabičné takty dôležitejšiu úlohu.

V poézii máme tieto konfigurácie:

	Sl	Ž
I.	32, 23	32, 3
II.	22, 4	42, 22
III.	3, 5	52, 4
	31, 12	122, 123

Poézia sa blíži v kvalite konfigurácií umeleckej próze tak v prvej, ako aj v druhej skupine. Značnejšie rozdiely sú len v tretej skupine.

Ukazuje sa teda, že daktylsko-trochejský a trochejsko-daktylský rytmus je charakteristický pre prirodzený rytmus reči.

Pre celkovú rytmickosť úsekov je dôležitá aj rytmická príbuznosť konfigurácií, ktoré sú rytmickými centrami. Najväčšia je táto príbuznosť u RM, ktorej obidve centrá sú podvojné (22, 42). Tým nadobúda percento zastúpenia týchto dvoch centier značne na svojom rytmickom význame.

Rytmické centrá u K^2 a u O sú si blízke aspoň v tom zmysle, že konfigurácia 23 sa dá chápať ako obrátený tvar konfigurácie 32. To tiež zvyšuje váhu zastúpenia obidvoch centier v príslušných textoch.

Konfigurácie 32 a 22 u K^1 a T, 33 a 32 u J, 3 a 22 u M sú si cudzie, najmä u M, kde obidve centrá nemajú nijaký spoločný prvok a k tomu ešte pristupuje rozdiel v počte taktov (3 je jednotaktový úsek, 22 je dvojtaktový úsek). A u M je zastúpenie prvej skupiny vysoké (35,5 %), v tabuľke je na druhom mieste. Kvalitatívna rôznorodosť prvých dvoch centier však silne znižuje rytmický význam tohto zastúpenia.

Vysoké zastúpenie prvých dvoch rytmických konfigurácií u M sa dá vysvetliť práve touto rôznorodosťou. Čisté zastúpenie týchto konfigurácií bez príbuzných tvarov je v pomere k ostatným textom nižšie (podľa prvého, nižšieho percenta je M na 4. mieste). Vysoké zvýšenie percenta z 18,1 na 35,5 pridaním príbuzných konfigurácií nastalo a bolo možné preto, že príbuzných konfigurácií je pri rôznorodých rytmických centrách viac ako v tých prípadoch, kde sú tieto centrá homogénnejšie.

Táto okolnosť posúva Mináča a aj Tajovského v rebríčku rytmickosti na nižšie miesta. Poradie v rytmickej usporiadanosti úsekov podľa rytmických konfigurácií vyzerá potom takto: Martáková, Ondrejov, Tajovský, Mináč, Kukučín[2], Kukučín[1], Jesenský.

Podobne ako pri konfigurácii taktov v úsekoch dá sa metódou rytmických centier lepšie vyhodnotiť aj slabičná dĺžka úseku. Zastúpenie úsekov podľa ich slabičnej dĺžky sa ukazuje v umeleckých textoch takéto (tretiu skupinu centier pre ich bezvýznamné zastúpenie neuvádzam):

	K1	K2	T	J	O	RM	M
Dĺžka v slabikách	5, 6	5, 6	5, 6	6, 5	5, 7	4, 6	6, 5
I. Výskyt	108 104 212	93 77 170	203 171 377	151 139 290	78 62 140	96 70 166	170 136 306
V %	39,8	33,7	40,9	37,5	45,2	43,6	36,8
Dĺžka v slabikách	+ 4, 7	+ 7, 4	+ 4, 7	+ 4, 7	+ 4, 6	+ 5, 8	+ 4, 3
II. Výskyt	350	296	660	524	234	254	541
V %	65,7	58,6	71,7	67,8	75,5	69,2	65, 0

Tieto výsledky nás stavajú pred otázku, či je silnejšia rytmická tendencia v umeleckej próze, dĺžka úseku v slabikách, alebo konfigurácia taktov v úsekoch. Zdanlivo sa ukazuje výraznejšia slabičná dĺžka úseku. Sú tu jednotnejšie rytmické centrá. V prvej skupine prevláda päťslabičný a šesťslabičný úsek (odchýlky sú len u O a RM, kde je v prvom prípade miesto šesťslabičného sedemslabičný úsek a v druhom prípade miesto päťslabičného štvorslabičný úsek). V druhej skupine prevláda štvorslabičný a sedemslabičný úsek (odchýlky sú u O, RM a M).

Vyššie je i percento zastúpenia rytmických centier (v I. skupine: 33,7 % K^1 — 45,2 % RM oproti 18,2 % — 37,3 % pri konfiguráciách taktov v úseku).

Treba si však uvedomiť, že je prejavom vyššieho rytmického úsilia, keď napr. u Mináča z 89 konfigurácií sústreďujú dva z nich (s príbuznými tvarmi) 35,5 % prípadov, ako keď dve slabičné dĺžky z celkových 11 sústreďujú uňho 36,8 % daných prípadov.

Pri porovnaní slabičnej a taktovej dĺžky úseku sa ukazuje rytmicky výraznejšou taktová dĺžka úseku. Z kvalitatívneho rozboru taktových konfigurácií vyplýva, že v prvej skupine je medzi štrnástimi rytmickými centrami zastúpených 13 dvojtaktových úsekov a len jeden jednotaktový. V druhej skupine je zo 14 centier 10 dvojtaktových a 2 sú jednotaktové. Zatiaľ z 28 centier slabičnej dĺžky úseku v obidvoch skupinách je 7 štvorslabičných, 7 päťslabičných, 7 šesťslabičných, 5 sedemslabičných, 1 trojslabičné a 1 osemslabičné.

Z toho vyplýva, že v umeleckej próze je rytmicky dôležitejším činiteľom počet taktov v úseku a ich konfigurácia. Rytmické konfigurácie teda lepšie odrážajú rytmickú usporiadanosť vetného úseku než priemery slabičných a taktových dĺžok a ich rozptyly.

Rytmické centrá slabičných dĺžok úsekov však pritom pomerne správne udávajú poradie autorov podľa rytmickej usporiadanosti, ako ju poznáme už z iných ukazovateľov. U Mináča sa potvrdzuje, že korektúra, ktorú sme urobili na základe kvalitatívneho rozboru konfigurácií, bola správna. U RM vychádza rovnaké percento prvej skupiny ako u O, ale u RM možno k prvej skupine zarátať z osemslabičného úseku tvary 44, 422, 224, 134, 431, 2222 (spolu 12 prípadov), takže jej percento stúpne na 48,5.

Pre posúdenie osobných odchýlok v slabičnej dĺžke úseku uvádzam príslušné údaje. Vážený priemer percenta prvej skupiny: 39,5. Smerodajná odchýlka: ±5,2. Hranice pre posúdenie osobných rozdielov: 34,3 — 44,2. K^2 je pod dolnou, RM a O nad hornou z týchto hraníc. Sú to kvalitatívne významné rozdiely.

Slabičná dĺžka úsekov v básnických textoch má takýto výskyt:

	Sl	Ž
I. Slabičná dĺžka úseku:	5, 4	5, 7
Výskyt:	121 41	18 12
	162	30
	81,8 %	48,4 %
II. Slabičná dĺžka úseku:	+3, 8	+6, 3
Výskyt:	188	50
V %:	94,9 %	80,6 %

Proti umeleckej próze je u Sládkoviča zreteľný kvalitatívny rozdiel (u Žáryho aspoň vzhľadom na druhú skupinu). Potvrdzuje sa tým známa vec, že v poézii je slabičný princíp dôležitejší ako v rytme prózy.

Sládkovičov verš má zreteľne zvýraznené jedno rytmické centrum (päťslabičný úsek je proti štvorslabičnému trojnásobne zastúpený). U Žáryho je prvé rytmické centrum tiež aspoň zdôraznené.

Pre zaujímavosť ešte údaje z odbornej prózy:

	Mr	Ma	DS
I. Slabičná dĺžka úseku:	6, 7	5, 7	6, 7
Výskyt:	111 88	66 65	128 119
	199	131	247
V %:	33,6 %	30,8 %	31,4 %
II. Slabičná dĺžka úseku:	+5, 8	+8, 6	+8, 9
Výskyt:	363	255	428
V %:	61,2 %	60,0 %	54,9 %

Tieto údaje sú nižšie, ako je smerodajná odchýlka od váženého priemeru v umeleckej próze. Individuálne rozdiely nie sú významné.

V

Ostáva ešte tretí rytmický plán prózy, rytmus viet. Aj tu bolo treba vyšetriť rytmický spád, rozmery vety a konfigurácie úsekov vo vetách podľa počtu taktov.

Rytmický spád vety sa nedá chápať ako zhoda rytmického sledu prízvučných a neprízvučných slabík vo vetách idúcich za sebou. Pre zaujímavosť a ako dôkaz, že rytmus prózy nie je takto organizovaný, uvádzam z textu K^1 percentuálne údaje o prízvučnosti a neprízvučnosti slabík v prvých úsekoch viet, postavených nad seba akoby v básni:

Slabiky	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
prízvučné	73,9	31,3	41,8	44,5	35,9	33,1	29,2	14,3
neprízvučné	26,1	68,7	58,2	55,5	64,1	66,9	70,8	85,7

Na diagrame:

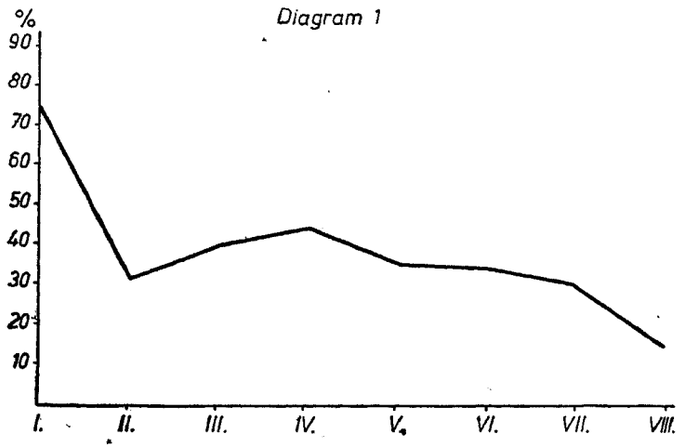


Diagram 1

Pri nerovnakej dĺžke viet a pri nedostatku metrickej normy v próze sa môže rytmická organizovanosť prozaickej vety uplatniť len v začiatkoch a koncoch viet. K údajom o rytmickom spáde taktov na týchto začiatkoch a koncoch priberáme rytmický spád úsekových začiatkov a celkový rytmický spád taktov (v %):

	K^1 z / vz	K^2 z / vz	T z / vz	J z / vz	O z / vz	RM z / vz	M z / vz
Začiatky viet:	73,9 / 26,1	76,7 / 23,3	69,7 / 30,3	77,7 / 22,3	73,3 / 26,7	79,0 / 21,0	82,7 / 17,3
Konce viet:	90,6 / 9,4	94,1 / 5,9	92,0 / 8,0	94,9 / 5,1	94,4 / 5,6	94,5 / 5,5	93,5 / 6,6
Začiatky úsekov:	77,7 / 22,3	78,6 / 21,4	75,9 / 24,1	79,8 / 20,2	77,7 / 22,3	78,5 / 21,5	82,2 / 17,8
Vôbec:	87,0 / 13,0	90,0 / 10,0	86,9 / 13,1	90,3 / 9,7	89,3 / 10,7	88,8 / 11,2	91,2 / 8,8

Relatívne zvýšenie vzostupnosti, ktoré bolo príznačné pre začiatky úsekov, je na začiatkoch viet ešte výraznejšie. Percento vzostupnosti je tu dva razy také vysoké ako celková vzostupnosť taktov. Spôsobujú ju, ako som spomenu príklonky.

V začiatkoch viet je prikloniek zrejme viac. Najmä v textoch T, O a K^1 je zvýšenie nápadné.

Texty T a K^1 majú aj relatívne najvyšší počet vzostupných taktov (K^1 13,0 %, T 13,1 %). Vzostupnejšiu rytmizáciu vetných začiatkov možno vysvetliť, ako to robí O. Zich u Erbena, ako vplyv ľudového rozprávania, resp. ako jeho štylizáciu. V ľudovej a hovorovej reči badať v začiatkoch viet častejšie používanie rozmanitých nadväzovacích výrazov, zväčša jednoslabičných.

Je to prejav snahy po väčšej „spájavosti", plynulosti reči, po „mäkšom" nasadzovaní viet.[40]

U Tajovského sú napr. hojné „mäkké" začiatky viet v priamej reči Maca Mlieča a v reči rozprávača, ktorý v rozhovore s Macom snaží sa svoje otázky štylizovať ľudovo:

Mliečnik, a koľkože ste vy to už u richtárov? — A, pán môj, ktože to ráta?! Nuž od chlapectva. — A teraz že koľko máte rokov? — A plácu akú máte? — A len tak, čo potrebujem... — Aj tak by som ich užiť nemohol. — A gazda sľúbil... — a čože budem rátať... — ...a pálenku a dohán... — A mne bolo jedno... — Tak vy ste, Maco, celkom spokojný...? A veru sa nemôžeme ponosovať... — Tak zdravý zostaňte.

Ponúka sa tu znovu výklad, že pritom hrá istú úlohu priama reč. Avšak rozklad textu K^2 na autorskú a priamu reč to nepotvrdzuje (autorská reč: z 72,8 %, vz 27,2; priama reč: z 81,6 %, vz 18,4 %). Práve naopak, autorská reč má vyššiu vzostupnosť začiatkov než priama reč. Okrem toho takéto vplyvy by sa museli markantne uplatniť napr. u Mináča, kde priama reč má väčšiu váhu ako v texte K^2. Práve Mináč má však najnižšiu vzostupnosť vetných začiatkov spomedzi všetkých textov. Rozhoduje tu teda celkový sklon autora štylizovať vetné začiatky viac alebo menej vzostupne. A ten sa môže prejavovať v celom texte rovnako.

Povedané neznačí, že ostatní autori sú menej ľudoví. Pozorovanie a z neho vyplývajúce konštatovanie sa týka len štylizácie vetných začiatkov. Ostatní autori tieto začiatky rytmizujú menej vzostupne. Napr. druhý Kukučínov text *(Keď báčik z Chochoľova umrie)* má tiež odklon od tejto štylizácie.

U Kukučína možno potom pre jeho druhý text hľadať vysvetlenie pre menšiu vzostupnosť jeho vetných začiatkov v tom, že v poviedke vystu-

[40] Porov. k tomu Mathesius, *K dynamické linii*, 268—269.

pujú osoby, ktoré sa vymkýnajú z ľudového prostredia (zeman Aduš a jeho priatelia, kupec Tráva).

Najnižšiu vzostupnosť badať, ako som spomenul, u Mináča a potom u Jesenského (u Mináča je táto vzostupnosť dokonca pod úrovňou úsekových začiatkov). Súvisí to iste so zvýšenou intelektualizovanosťou ich vyjadrovania.

V odbornej próze je rytmický spád vetných začiatkov takýto (v %):

	Mr		Ma		DS	
	z	vz	z	vz	z	vz
Začiatky viet	73,4	26,6	72,5	27,5	80,3	19,7
Konce viet	98,7	1,3	90,2	9,8	95,8	4,2
Začiatky úsekov	79,2	20,8	73,9	26,1	79,2	20,8
Vôbec	90,4	9,6	87,9	12,1	89,9	10,1

Aj tu sú začiatky viet oproti začiatkom úsekov vzostupnejšie. Celkové zvýšenie vzostupnosti sa dá vysvetliť zložitejšou výstavbou súvetí s hojnými podraďovacími a priraďovacími spojkami. Maximum u Matušku má svoju príčinu v polysyndete spojok *a, že, lež*, ktoré je podmienené častým syntaktickým paralelizmom.

Ako sa mení slabičná dĺžka taktu s polohou vo vete?

	K1	K2	T	J	O	RM	M
Začiatočný takt	2,75	2,74	2,76	2,85	2,87	2,69	2,72
Predposledný takt	2,58	2,70	2,70	2,70	2,66	2,53	2,65
Posledný takt	2,65	2,64	2,70	2,74	2,62	2,43	2,64
Vôbec	2,58	2,62	2,59	2,73	2,61	2,55	2,59

Ako vidno, začiatky viet sú rytmicky mierne vyznačené aj predĺžením taktu (maximum u O: +0,26 slabiky proti priemernému taktu). U Ondrejova je táto snaha klásť rytmicky ťažšie takty na začiatok vety podčiarkovaná aj ich významovou závažnosťou. V začiatkoch viet stoja uňho slová ako napr.: *dívali sme sa, a robila si, opýtal sa, odpovedala, vyhrážala, predstavil, a spadol by, sadli si, polievky, zapálim si, a zaspal som, vyskočím, blýskajú, zoberme sa, vezmem si, zaskočil som, za Dolinkou, ideme* a pod. Veta je takýmto rytmicky ťažším a významovo závažnejším taktom „pevnejšie" posadená.

Údaje o priemere zostupnosti a vzostupnosti taktov na začiatku viet ukazujú, že predĺženie začiatočných taktov nastáva predovšetkým vo vzostupnej časti taktu:

	K1		K2		T		J		O		RM		M	
	z	vz	z	vz	z	vz	z	vz	z	vz	z	vz	z	vz
Začiatky viet	0,26	1,49	0,23	1,50	0,30	1,46	0,20	1,63	0,27	1,61	0,21	1,48	0,17	1,54
Začiatky úsekov	0,22	1,52	0,21	1,49	0,24	1,51	0,20	1,66	0,22	1,65	0,22	1,50	0,18	1,59
Vôbec	0,13	1,45	0,10	1,52	0,13	1,46	0,10	1,63	0,11	1,50	0,11	1,44	0,09	1,50

Na dokreslenie údaje o pohybe slabičnej dĺžky taktu vo vete z odbornej prózy:

	Mr	Ma	DS
Začiatočný takt	3,01	3,00	3,32
Predkoncový takt	3,38	2,80	3,32
Koncový takt	3,07	2,95	2,99
Vôbec	3,12	2,84	3,22

Tendencia po predĺžení začiatočného taktu tu už nie je taká jednoznačná. U Mráza je rytmické ťažisko vety na predposlednom takte, v *Dejinách Slovenska* je predposledný takt rytmicky rovnako závažný ako začiatok vety.

Pre obraz vetnej rytmiky je dôležitý aj rozsah vety podľa počtu úsekov:

Viet:	K^1	K^2	T	J	O	RM	M
1-ús.	215 60,1	164 53,8	246 46,9	284 59,8	103 52,8	128 53,8	250 51,4
2-ús.	101 28,7	103 33,8	196 37,4	132 27,8	73 37,4	95 39,9	177 35,7
3-ús.	28 7,9	26 8,5	58 11,1	30 6,3	15 7,7	12 5,0	40 8,2
4-ús.	8 2,3	10 3,3	19 3,6	18 3,8	4 2,1	2 0,9	12 2,5
5-ús.	- -	1 0,3	1 0,2	5 1,1	- -	1 0,4	7 1,4
6-ús.	- -	- -	2 0,4	5 1,0	- -	- -	3 0,6
7-ús.	- -	- -	1 0,2	- -	- -	- -	1 0,2
8-ús.	- -	- -	- -	1 0,2	- -	- -	- -
9-ús.	- -	- -	1 0,2	- -	- -	- -	- -
12-ús.	- -	1 0,3	- -	- -	- -	- -	- -

Sú tu dve rytmické centrá, jednoúsekovosť a dvojúsekovosť viet, ktoré spolu zahrnujú od 84,3 (T) do 93,7 % (RM) všetkých prípadov. Trojúsekovosť nie je síce bezvýznamná, ale je oproti prvým dvom centrám nepomerne nižšia.

Jednoúsekovosť sa pohybuje v hraniciach 46,9 (T) — 60,1 (K^1). Vysvetlenie pre minimum u T dáva rozklad textu K^2 na autorskú a priamu reč:

	1-ús.	2-ús.	3-ús.	4-ús.	5-ús.
Ar	71 42,0	69 40,8	19 11,2	8 4,7	1 0,6
Pr	93 68,4	34 25,0	7 5,1	2 1,5	- -

Jednoúsekovosť je v autorskej reči pod dolnou hranicou z predchádzajúcich textov, v priamej reči je nad ich hornou hranicou. Maximum jednoúsekovosti v texte K^1 a minimum u T vyplýva z ich rozličného pomeru k priamej reči.

Dvojúsekovosť viet sa nevyvažuje s jednoúsekovosťou, lebo minimum nie je, ako by sa čakalo, v texte K^1, ale v texte J a maximum je u RM.

V menšej miere, ale predsa len platí aj pre dvojúsekovosť viet, čo bolo povedané o dvojtaktovosti úsekov, totiž, že podvojné členenie je najviac rytmické. Pri troch úsekoch je už veta rytmicky ťažšia. Preto pre mieru rytmickosti prichádza do úvahy nepriamy pomer medzi zastúpením dvoch a troch úsekov vo vetách. Tento pomer je najpriaznivejší u RM, kde je počet trojúsekových a viacúsekových viet najnižší. Najmenej je priaznivý tento pomer u T (tento text má síce tiež vyššie percento dvojúsekovosti, ale toto zvýšenie nevyváži vyššie percento trojúsekových viet). S tým súhlasí aj skutočnosť, že u T zahrnujú prvé dve rytmické centrá len 84,3 % všetkých viet (najnižšia hodnota v daných textoch), u RM až 93,7 % (najvyššia hodnota z týchto textov).

Autorská reč vychádza pri tomto porovnaní rytmickejšia oproti reči postáv, ktorá má percento dvojúsekovosti nepomerne nižšie.

Nečlenenosť vety na úseky je hlavným rytmickým centrom. V porovnaní s dvojúsekovým členením viet sa približne dvojnásobné množstvo viet nečlení na úseky, t. j. skoro dve vety z každých troch. Proti stavu v členení úsekov na takty je tu obrátený pomer. Rytmickosť vety teda nie je natoľko vysunutá do popredia, hoci je rytmických centier menej ako pri rytmike úseku (dve centrá proti trom v členení úseku na takty). Výraznejšiemu uplatneniu rytmických zreteľov pri členení vety na úseky bránia v próze činitele sémantickej povahy.

Povšimnime si údaje z odbornej prózy (tab. na str. 49). Charakteristický rozdiel oproti umeleckým textom tvorí nižšie percento dvojúsekovosti, značne zvýšené percento trojúsekovosti a bohatší výskyt viet s viac než troma úsekmi. Najbližšie k umeleckej próze je Matuška.

Vcelku sa ukazuje, že v odbornej próze niet výrazných rytmických centier. Odchýlka u Matušku je štatisticky významná a má estetickú platnosť.

Aj pri celkove slabšej rytmickej vysunutosti vetného rytmického plánu jestvuje teda kvalitatívny rozdiel medzi umeleckou a odbornou prózou. Umelecká próza sa koncentruje okolo dvoch rytmických centier, v odbornej próze sa neukazuje výraznejšie zoskupenie okolo stredných hodnôt.

Porovnajme na diagrame (str. 49) krajné prípady z umeleckej a odbornej prózy (RM a DS):

Viet	Mr	%	Ma	%	DS	%
1-ús.	14	8,8	82	42,5	4	2,5
2-ús.	33	20,9	54	28,0	26	16,0
3-ús.	35	22,2	29	15,0	28	17,3
4-ús.	36	22,8	14	7,3	31	19,1
5-ús.	16	10,1	6	3,1	26	16,0
6-ús.	9	5,7	3	1,6	10	6,2
7-ús.	7	4,4	2	1,2	10	6,2
8-ús.	-	-	1	0,5	13	8,0
9-ús.	3	1,9	1	0,4	4	2,5
10-ús.	2	1,3	-	-	2	1,3
11-ús.	2	1,3	-	-	2	1,2
12-ús.	1	0,6	-	-	3	1,9
13-ús.	-	-	1	0,4	2	1,2
19-ús.	-	-	-	-	1	0,6

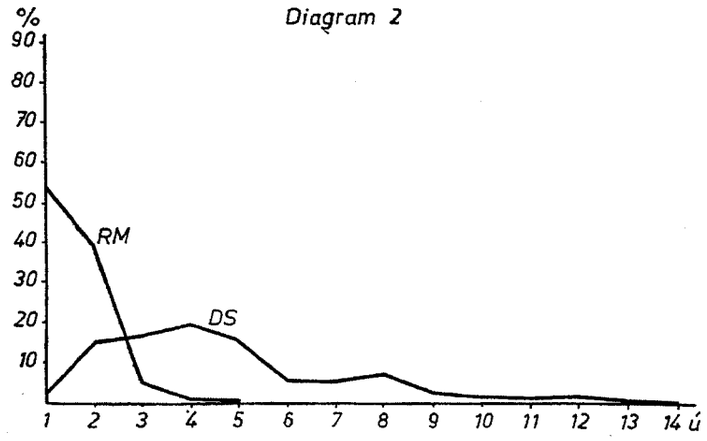


Diagram 2

Z diagramu vidieť rytmickú kompaktnosť textu RM a rytmickú difúznosť textu DS.

Sústredený obraz o členení vety na úseky dávajú priemery vety a rozptyly týchto priemerov:

	K^1	K^2	T	J	O	RM	M
Priemer vety v úsekoch	1,51	1,66	1,76	1,63	1,59	1,54	1,70
Rozptyl	0,74	0,99	0,94	0,97	0,72	0,67	0,94

Hodnota rozptylu udáva rytmickú kompaktnosť textu v členení vety na úseky. Skúmané texty sa vzhľadom na veľkosť rozptylov člení na dve skupiny. Jedna z nich (K^2, T, J a M) má celkove vyššie rozptyly (s maximom u K^2 0,99), druhá skupina (K^1, O a RM) má menšie rozptyly (minimum u RM 0,67).

Štatistický význam rozdielov v rozptyle ukáže ich vážený priemer (0,88) a smerodajná odchýlka od neho (±0,14). Tieto hodnoty dávajú rozpätie 0,74 — 1,02. Prvá skupina rozptylov (K^2, T, J a M) sa ocitá medzi priemerom a hornou hranicou, druhá skupina (K^1, O a RM) na dolnej hranici a pod ňou. Ondrejov, ale najmä Martáková vypadli teda z amplitúdy priemerného rozptylu a ich prózy ukazujú rozdiel, ktorý možno hodnotiť ako estetickú kvalitu. Kukučín[1] je na prechode k nim.

Druhý Kukučínov rozptyl je neďaleko hornej hranice priemernej amplitúdy. Toto vysunutie spôsobuje autorská reč, ako ukazuje rozklad textu:

	Autorská reč	Reč postáv
Priemer vety	1,86	1,40
Rozptyl	1,16	0,66

Reč postáv je rytmicky kompaktnejšia, ale je to sústredenie okolo jednoúsekových viet. Pri menšej rytmickej hodnote v porovnaní s dvojúsekovými vetami sú tieto vety okrem toho v texte roztratené, takže nepôsobia rytmicky ako celok.

Odborné texty majú tieto vetné priemery a ich rozptyly:

	Mr	Ma	DS
Priemer vety	3,75	2,20	4,86
Rozptyl	2,08	1,64	2,81

Oproti umeleckej próze je tu výrazné zväčšenie priemeru dĺžky, najväčšie v *Dejinách Slovenska*. Aj rozptyly sú značne väčšie, čo treba hodnotiť

ako nižší stupeň rytmickosti. Menšie rozptyly v umeleckej próze znamenajú pre tento literárny druh estetickú kvalitu.

V porovnaní s DS predstavujú Ma a Mr svojimi rozptylmi v rámci odbornej prózy tiež dva výrazné stupne, ktoré možno hodnotiť ako individuálne estetické kvality. Vážený priemer je tu 2,15 a amplitúda ±0,59, čo dáva priemerné rozpätie 1,56—2,74, takže obidvaja autori sú vlastne v hraniciach odbornej prózy. Pri širšom výskume (pri viacerých textoch typu DS) by sa ukázali ako smerodajné hodnoty bližšie k textu DS, takže obidvaja autori by sa dostali mimo priemernej amplitúdy.

Priemery viet a ich rozptyly z básní:

	Sládkovič	Žáry
Priemer vety	1,98	1,03
Rozptyl	0,26	0,78

V porovnaní s prózou ukazuje rozptyl u Sládkoviča dostatočne na kvalitatívne odchylný stupeň rytmickosti. Žáryho rozptyl je v medziach prózy. To značí, že tu sa rytmičnosť tohto textu neprejavuje.

Priemery viet v taktoch a slabikách sa neuplatňujú ako samostatné rytmické prvky, ale sú dôsledkom počtu úsekov vo vetách a ich rozmernosti. Pre zaujímavosť ich však uvádzam:

Dĺžka viet	K[1]	K[2]	T	J	O	RM	M	Mr	Ma	DS
v taktoch	3,31	3,67	3,82	3,46	3,42	3,20	3,50	8,48	4,98	10,82
v slabikách	8,56	9,52	9,88	9,45	8,91	8,17	9,09	26,45	13,70	34,83

Prejav rytmickosti vo vete treba ešte hľadať v konfiguráciách úsekov. Tak sa dajú podobne ako pri konfigurácii taktov v úsekoch zachytiť tri informácie: počet úsekov vo vete (udáva ho počet cifier v čísle), druh úsekov podľa počtu taktov (vidno ho z absolútnej hodnoty jednotlivých cifier) a umiestenie úsekov vo vete (kombinácia cifier). Napr. číslo 213 značí, že veta má tri úseky, prvý dvojtaktový, druhý jednotaktový a tretí trojtaktový.

Údaje z umeleckej prózy:

Kukučín[1]: 2 (97×), 3 (73×); 22 (34×), 1 (29×); 4 (16×), 12 (14×), 23 (14×), 32 (12×); 33 (8×); 13, 21, 222 (po 5×); 34, 223, 232 (po 3×);

24, 31, 111, 112, 123 (po 2×); ďalších 21 konfigurácií po 1×; dovedna 41 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	2, 3	+ 22, 1	+ 4, 12, 23, 32
Výskyt	170 (258)	233	284
V %	48,3 (73,3)	66,2	82,1

Čísla v zátvorke zahrnujú príbuzné konfigurácie 4, 22, 222, 11, 111, 12, 21, 33, 24, 42.

Kukučín[2]: 2 (73×), 3 (51×); 1 (26×), 22 (26×); 32 (17×), 4 (14×), 23 (12×), 12 (11×); 11 (8×), 13 (7×), 42 (6×), 21 (5×), 222 (5×), 33 (4×), 233 (4×), 31 (3×), 232 (3×); 332, 223, 212, 111 (po 2×); ďalších 22 konfigurácií po 1×; spolu 43 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	2, 3	+ 1, 22	+ 32, 4, 23, 12
Výskyt	124 (305)	176	230
V %	40,6 (67,9)	57,7	75,4

Započítané konfigurácie: 21, 4, 11, 12, 111, 33, 333, 22, 42, 222, 24.

Tajovský: 2 (99×), 3 (84×); 22 (63×), 1 (50×); 23 (33×), 32 (25×), 21 (19×), 33 (15×), 222 (14×), 4 (12×), 12 (11×), 31 (8×), 13 (7×), 322 (6×), 11 (4×), 221 (4×); 43, 112, 122, 132, 232, 312, 323, 2212, 2222

(po 3×); 14, 42, 131, 233, 333, 1122 (po 2×); ďalších 31 konfigurácií po 1×; spolu 62 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	2, 3	+ 22, 1	+ 23, 32, 21, 33
Výskyt	183 (277)	296	388
V %	34,9 (52,9)	56, 5	74,0

Započítané príbuzné konfigurácie: 21, 33, 222, 4, 12, 11, 112, 312, 2222, 42, 333, 1122, 24, 211, 442, 2211.

Jesenský: 2 (135×), 3 (91×); 22 (48×), 1 (46×); 32 (22×), 21 (15×), 23 (13×), 12 (12×); 4 (11×); 13, 31, 222, (po 5×); 33, 223 (po 4×); 11, 232, 323, 2221 (po 3×); 34, 42, 111, 112, 123, 2232, 3222 (po 2×); ďalších 33 konfigurácií po 1×; spolu 58 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	2, 3	+ 22, 1	+ 32, 21, 23, 12
Výskyt	226 (335)	320	382
V %	47,7 (70,7)	67,5	80,6

Zarátané príbuzné konfigurácie: 22, 21, 12, 4, 222, 33, 11, 42, 111, 112, 224, 123, 24, 211, 312, 22222, 2121.

Ondrejov: 2 (50×), 3 (36×); 22 (21×), 1 (14×); 32 (11×), 12 (11×), 23 (9×), 222 (6×); 11, 33, 21 (po 4×); 13 (3×); 31, 4 (po 2×) a ďalších 18 konfigurácií po 1×; spolu 32 konfigurácií.
Zarátané príbuzné konfigurácie: 21, 4, 11, 12, 111, 33, 22, 42, 222, 24.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	2, 3	+ 22, 1	+ 32, 12, 23, 222
Výskyt	86 (140)	121	158
V %	44,0 (71,8)	62,1	81,0

Martáková: 2 (66×), 3 (39×); 22 (38×), 1 (24×); 12 (15×), 23 (11×), 32 (10×), 33 (7×); 11, 112, (po 3×); 13, 21, 31, 222 (po 2×); ďalších 13 konfigurácií po 1×; spolu 27 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	2, 3	+ 22, 1	+ 12, 23, 32, 33
Výskyt	105 (180)	167	210
V %	44,1 (75,6)	70,2	88,7

Zarátané príbuzné konfigurácie: 22, 12, 33, 11, 112, 21, 222, 111, 312, 2222, 22222.

Mináč: 2 (104×), 3 (81×); 1 (61×), 22 (49×); 32 (27×), 23 (21×), 12 (19×), 21 (15×); 33 (13×), 11 (11×), 31 (11×), 222 (9×), 13 (6×), 4 (4×), 221 (4×); 42, 111, 122, 123, 211, 223, 232, 2222, 3232 (po 2×); ďalších 35 konfigurácií po 1×; spolu 59 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	2, 3	+ 1, 22	+ 32, 23, 12, 21
Výskyt	185 (224)	295	376
V %	37,8 (45,7)	60,2	76,7

Zarátané príbuzné konfigurácie: 22, 12, 21, 33, 11, 222, 4, 42, 111, 123, 211, 2222, 112, 224, 333, 312, 2121, 2211, 22222.

Sumárne vyzerá zhodnotenie autorov takto:

	K^1	K^2	T	J	O	RM	M
I.	48,3 73,3	40,6 67,9	34,9 52,9	47,7 70,5	44,0 71,8	44,1 75,6	37,8 45,7
II.	66,2	57,7	56,5	67,5	62,1	70,2	60,2
III.	82,1	75,4	74,0	80,6	81,0	88,7	76,7
Počet. konfig.	41	43	62	58	32	27	59
Poradie	2	5	6	4	3	1	7

Aj v konfigurácii úsekov vo vetách sa ukazujú konštanty. Okolo dvoch pätín všetkých viet gravituje k dvom rytmickým centrám, ktoré sú proti ostatným centrám početne väčšinou dosť výrazne vyznačené. S ďalšími dvoma centrami zahrnujú prvé dve rytmické centrá okolo dvoch tretín všetkých viet a prvých osem centier obsahuje v sebe okolo štyroch pätín všetkých viet. Rytmicky sú to oveľa priaznivejšie hodnoty ako pri konfiguráciách taktov v úsekoch (pre jednotlivé skupiny tam boli hodnoty: ¼, ⅓, ½).

Pri konfigurácii taktov v úsekoch je celkové rozpätie užšie ako pri konfigurácií úsekov vo vetách. V prvej skupine vetného plánu je celkové rozpätie 34,9 % T — 48,3 % K^1. V úsekovom pláne to bolo rozpätie 15,0 % K^2 — 24,0 % RM. Podľa vyšších údajov I. skupiny vychádza širšie rozpätie 45,7 % M — 75,6 % RM.

Vážený priemer z týchto vyšších hodnôt je 64,6 %. Jeho rozptyl činí (pri smerodajnej odchýlke ±11, 5) 53,1 — 76,1. Texty T a M sú pod dolnou hranicou tohto rozptylu, RM je tesne pri hornej jeho hranici. Tieto odchýlky sú štatisticky významné: pri T a M v zápornom, pri RM v kladnom zmysle.

Mieru usporiadanosti ukazuje aspoň negatívne i počet konfigurácií. Tento počet udáva vlastne rytmickú rozmanitosť. Podľa nej vychádza toto poradie textov: RM, O, K^1, K^2, J, M, T. S malými odchýlkami vychádza to isté poradie ako podľa závažnosti rytmických centier.

Na porovnanie ešte výsledky z odbornej prózy:

Mráz: 22 (8×), 23 (8×); 223 (7×), 3 (6×); 222 (6×); 12, 2232, 2223 (po 5×); 2, 322 (po 4×); 33, 232 (po 3×); 1, 4, 21, 32, 333, 323, 422, 1321, 3322, 3222, 2222, 1322 (po 2×); ďalších 56 konfigurácií po 1×; spolu 92 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	22, 23	+ 223, 3	+ 222, 12, 2232, 2223
Výskyt	16 (19)	29	50
V %	10,1 (12,0)	18,3	31,6

Zarátané príbuzné konfigurácie: 113, 2222.

Matuška: 2 (33×), 3 (30×); 22 (18×), 1 (14×); 32 (14×), 4 (5×), 33 (5×), 23 (4×); 122 (4×); 13, 321, 322 (po 3×); 12, 21, 31, 222, 232, 223, 233, 332, 1221 (po 2×); ďalších 39 konfigurácií po 1×; spolu 60 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	2, 3	+ 22, 1	+ 32, 4, 33, 23
Výskyt	63 (109)	95	123
V %	32,6 (56,5)	49,2	63,7

Zarátané príbuzné konfigurácie: 22, 4, 33, 321, 12, 21, 222, 1221, 11, 24, 42, 123, 333, 244, 224.

Dejiny Slovenska: 22 (8×); 23 (6×); 222 (6×), 33 (4×); 223 (4×), 232 (4×), 2 (3×), 323 (3×); ďalších 8 konfigurácií po 2× a 108 konfigurácií po 1×; spolu 124 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	22, 23	+ 222, 33	+ 223, 232, 2, 323
Výskyt	14 (18)	24	38
V %	8,2 (11,1)	14,2	22,5

Zarátané príbuzné konfigurácie: 221, 2222, 2323.

Celkový obraz:

	Mr	Ma	DS
I.	10,1	32,6	8,2
	12,0	56,5	11,1
II.	18,3	49,2	14,2
III.	31,6	63,7	22,5
Konfigurácie:	92	60	124

Odborná próza má okrem Matušku nepomerne nižšiu rytmickú usporiadanosť úsekov vo vetách ako umelecká próza. V prvej skupine sú to hodnoty, ktoré tvoria len jednu štvrtinu percent z umeleckej prózy. Celkove nemajú konfigurácie úsekov v odbornej vete také zastúpenie, aby ich bolo možné hodnotiť ako rytmické centrá. O malej rytmickej usporiadanosti svedčí i vysoký počet konfigurácií pri celkove nízkom počte viet v daných textoch.

Výrazne zvýšené percentá u Matušku znamenajú oproti ostatným autorom kvalitatívne rytmický rozdiel. I keď Matuška dosahuje len dolné hranice hodnôt z umeleckej prózy, v rámci odborného štýlu sú jeho hodnoty esteticky významné.

Umelecká próza sa teda vyznačuje proti odborným textom kvalitatívnym rozdielom, ktorý možno pokladať za jej všeobecnú estetickú hodnotu.

Porovnanie umeleckej prózy s poéziou nie je v danom ukazovateli možné, lebo poézia rytmicky nepracuje s vetou, ale s veršom.

U Sládkoviča máme vo verši takýto stav v konfigurácii úsekov: 22 (57×), 12 (18×); 21 (7×), 11 (5×); 3 (4×), 23 (3×), 112 (2×), 4 (1×); 31, 32, 113 (po 1×); spolu 11 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	22, 12	+ 21, 11	+ 3, 23, 112, 4
Výskyt	75 (78)	87	97
V %	75,0 (87,0)	87,0	97,0

Zarátané príbuzné konfigurácie: 112, 4.

Žáry: 2 (34×), 1 (12×); 3 (12×), 13 (1×); 22 (1×); spolu 5 konfigurácií.

Zhodnotenie

	I.	II.	III.
Konfigurácie	2, 1	3, 13	22
Výskyt	46 (47)	59	60
V %	76,7 (78,7)	98,7	100,0

Zarátané príbuzné konfigurácie: 22.

Kvôli rovnakému postupu s prózou som volil aj tu skupiny s dvoma, štyrmi a ôsmimi centrami (u Žáryho všetkých len 5), hoci zrejme sa v obidvoch prípadoch uplatňuje výrazne jedno centrum, ktoré zahrnuje u Sládkoviča 60 % veršov (s príbuznými konfiguráciami) a u Žáryho 58,9 % veršov. V umeleckej próze zahrnuje prvá konfigurácia približne do 25 % všetkých viet. Kvalitatívny rozdiel je tu celkom zrejmý.

Treba ešte urobiť kvalitatívny rozbor konfigurácií úsekov vo vete, a to podľa celkového prehľadu ôsmich najčastejších konfigurácií (str. 59).

Ako rytmické centrá sa uplatňujú postupne konfigurácie 2, 3, 22, 1, 32, 23, 12 a 4, a to zhodne temer u všetkých autorov (miesto 4 je u T 22 a u O

	K1	K2	T	J	O	RM	M
I.	2, 3	2, 3	2, 3	2, 3	2, 3	2, 3	2, 3
II.	22, 1	1, 22	22, 1	22, 1	22, 1	22, 1	1, 22
III.	4, 12	32, 4	23, 32	32, 21	32, 12	12, 23	32, 23
	23, 32	23, 12	21, 33	23, 12	23, 222	32, 33	12, 21

222). Je to silná rytmická konštanta umeleckej prózy. Ukazuje sa to pri porovnaní s odbornou prózou, kde takto konštantné sú len prvé dve konfigurácie (22, 23), zhodné u všetkých autorov, početne však málo výrazné.

V umeleckej próze sa teda prejavujú v členení vety na úseky konštantne tieto tendencie: najčastejšie sú vety s jedným dvojtaktovým a vety s jedným trojtaktovým úsekom, za nimi idú vety s dvoma dvojtaktovými úsekmi a vety s jedným jednotaktovým úsekom; napokon sú tu vety s jedným trojtaktovým a jedným dvojtaktovým úsekom, vety s jedným dvojtaktovým a jedným trojtaktovým úsekom a za nimi ostatné.

O tom, aký celkový rytmický zmysel má prevaha jednoúsekových viet v umeleckých textoch, už sa hovorilo.

VI

Zhrniem výsledky pozorovania.

Pre rytmické skúmanie prichádzajú do úvahy tieto zložky zvukovej stavby jazyka:

V taktovom rytmickom pláne: zastúpenie jednotlivých druhov taktov podľa rytmického spádu a podľa počtu slabík; priemer slabičnej dĺžky taktu v jednotlivých textoch a jej rozptyl; priemerný rozptyl zo všetkých textov a smerodajná odchýlka od neho.

V úsekovom rytmickom pláne: zastúpenie úsekov podľa počtu taktov; zmeny v rytmickom spáde taktov podľa polohy v úseku; priemer taktovej dĺžky úseku v jednotlivých textoch a rozptyl tejto dĺžky; priemerný rozptyl zo všetkých textov a smerodajná odchýlka od neho; konfigurácie taktov v úsekoch; slabičná dĺžka úseku a zastúpenie úsekov podľa jednotlivých slabičných dĺžok.

Vo vetnom rytmickom pláne: rytmický spád začiatkov a koncov viet;

zastúpenie viet podľa počtu úsekov; priemer úsekovej dĺžky vety a jej rozptyl v jednotlivých textoch; celkový rozptyl tejto dĺžky a smerodajná odchýlka od neho; konfigurácie úsekov vo vetách.

Podľa údajov z týchto pozorovaní sa potvrdzuje, že rytmus nie je v próze konštitutívnym prvkom hodnoty prejavu. V próze sa neuplatňuje rytmický zámer a nemožno v nej počítať s vysokou mierou rytmickej usporiadanosti. Sú tu len rytmické tendencie, ktoré tvoria tzv. prirodzený rytmus reči. Tieto tendencie sa môžu do istej miery zosilňovať a vytvárajú nevyhranený rytmický dojem s veľmi všeobecnou estetickou hodnotou.

Prirodzený rytmus konštituujú tie prvky, ktoré sú spoločné pre umeleckú a odbornú prózu. Rečnícku prózu neberieme do úvahy. Treba totiž predpokladať, že odchýlky a zvláštnosti, ktoré sa tam nepochybne vyskytnú, sú funkčným odklonom od prirodzeného rytmu reči. Hovorová reč (dialogická) nedáva súvislý kontext, ktorý by umožňoval rytmické hodnotenie. A konečne rytmus poézie je tiež funkčne zaťažený.

Prirodzený rytmus reči sa podľa stavu v skúmaných textoch prejavuje niekoľkorako.

Rytmický spád taktov je ustálený takto: 86,9 — 92,5 % všetkých taktov je zostupných, 7,5 — 13,1 % taktov je vzostupných. Vzostupnosť taktov sa na začiatku úsekov zvyšuje na 17,8 — 26,1 %, na začiatkoch viet na 17,3 — 30,3 %. Tieto „mäkšie“ začiatky sú i pri nepomerne vyššej celkovej zostupnosti taktov rytmicky význačné. Začiatky úsekov sú vyznačené aj predĺžením začiatočného taktu.

Rytmický ráz textu je ovládaný trochejskými a daktylskými taktami, ktoré tvoria 69,2 — 76,5 % všetkých taktov. Trochejské takty majú prevahu.

V členení úsekov na takty prevláda vcelku dvojtaktovosť, ktorá je ustálená v daných textoch v hraniciach 46,8 — 56,9 % z celkového počtu taktov (t. j. približne okolo 50 %). Z dvojtaktových úsekov sú pre prozaický rytmus charakteristické predovšetkým daktylsko-trochejské a trochejsko-daktylské úseky (DT, TD, t. j. konfigurácie 32, 23).

V rytmickom usporiadaní vety nemá prirodzený rytmus okrem „mäkších“ začiatkov výraznejšie rytmické tendencie.

Medzi umeleckou a odbornou prózou sa ukazujú isté kvalitatívne rozdiely. Predovšetkým v zastúpení dvojslabičných a trojslabičných taktov. V umeleckej próze sú zreteľné dve rytmické centrá, trocheje a daktyly, ktoré zahrnujú od 69,2 (K1) do 76,5 % (O) všetkých taktov. V odbornej próze sú tieto centrá menej výrazné (trochejov a daktylov je 59,5 — 63,4 % zo všetkých taktov). Dvojslabičných taktov (predovšetkým trochejov) je v umeleckej próze 44,2 — 47,7 % a v odbornej próze 25,1 —

36,8 %. Tu sú pomerne vyššie zastúpené trojslabičné a viacslabičné takty. Jedno i druhé znamená menšiu rytmickosť odbornej prózy. Hodnoty z umeleckej prózy sú teda esteticky významné. Je to síce rozdiel, ktorý nevyplýva z rytmického úsilia a je dôsledkom lexikálnych zvláštností v odbornom vyjadrovaní (viac odvodenín), to však neoslabuje jeho rytmický dosah.

Slabičný priemer taktu je v umeleckej próze 2,55 — 2,73 slabiky, v odborných textoch 2,84 — 3,22 slabiky. Priemerný rozptyl slabičnej dĺžky taktu je v prvom prípade 0,86 — 1,00, v druhom prípade 1,13 — 1,43, čo je esteticky významné. Odchýlky jednotlivých textov nad hornú alebo pod dolnú z týchto hraníc majú v rámci daných štýlov individuálny estetický význam (RM, O, Ma v kladnom, J v zápornom zmysle). Medzi umeleckou prózou a poéziou, ktorá nie je prísne sylabotónická, niet kvalitatívneho rozdielu (rozptyly: Sl 0,75, Ž 1,05).

V odborných textoch si v porovnaní s umeleckou prózou zasluhuje pozornosť znížený počet jednotaktových úsekov a zvýšený počet trojtaktových úsekov, čo zoslabuje celkový rytmický ráz odborného vyjadrovania. Druhá z týchto okolností spôsobuje, že odborná reč je rytmicky „ťažšia".

Pri konfigurácii taktov v úsekoch prevládajú v umeleckej próze a v poézii dve centrá so zastúpením 18,2 (K^2) — 37,3 % (RM), priemerne 27,2 ± 7,7 %. Vyššie hodnoty z poézie (Sl 60,6 % a Ž 50,0%) sú rytmicky a esteticky významné. V odbornej próze sú proti beletrii hodnoty o 10 % nižšie (priemer 17,6 ± 3,7 %). Odborné texty majú aj vyšší celkový počet konfigurácií, čo je tiež rytmické mínus. V rytme odbornej prózy má daktylský takt väčší význam ako v beletrii. Konfigurácie taktov v úsekoch ukazujú kvalitatívny rozdiel medzi voľným veršom a rytmicky priaznivou stavanou prózou (text Ž má okolo prvých dvoch rytmických centier sústredených 50,0 % úsekov, najlepší prozaický text len 37,3 %).

Zastúpenie jednotlivých slabičných dĺžok úsekov (predovšetkým päťslabičného a šesťslabičného úseku) je síce štatisticky výraznejšie ako zastúpenie jednotlivých rytmických konfigurácií (33,7 % K^2 — 45,2 O), avšak rytmický význam slabičnej dĺžky je v celkových súvislostiach menší. V odbornej próze je význam tejto dĺžky pre nižšie zastúpenie jednotlivých rytmických centier ešte menší. Naproti tomu je v poézii zreteľná vyššia usporiadanosť (Ž 48,4 %, Sl 81,8 %). Slabičný princíp je v poézii dôležitejší.

V rytmickom spáde beletristickej vety badať výraznejší „mäkší" začiatok. V odborných textoch tu niet jednotnej tendencie. Pre umeleckú prózu je charakteristická vo vete jednoúsekovosť (46,9 — 60,1 % všetkých viet je jednoúsekových). Jednoúseková a dvojúseková veta tvoria

hlavné rytmické centrá (84,3 — 93,7 % všetkých viet). V odbornom vyjadrovaní niet výraznejších rytmických centier. Počet dvojúsekových viet je tu menší, viacúsekových viet pribudlo. Oboje zoslabuje rytmický ráz odbornej vety. Poézia pracuje na treťom rytmickom pláne s veršom, ktorý je rytmickou jednotkou par excellence. Prozaická veta je v prvom rade lexikálno-gramatická jednotka.

Priemerná dĺžka vety kolíše v umeleckej próze medzi 1,51 — 1,76 úseku, pričom priemerný rozptyl je 0,88 ± 0,14. V metrickej poézii činí tento rozptyl 0,22, vo voľnom verši 0,78. Odborná próza má vyššie hodnoty: priemerný rozptyl je 2,16 ± 0,5 pri dĺžke 2,20 — 4,86. Rozdiely v rozptyloch sú tu esteticky významné vcelku i medzi jednotlivými textami (voľný verš — Ž 0,78 — je v hraniciach umeleckej prózy: 0,74 — 1,02).

Pri konfigurácii úsekov vo vetách prevažuje jednoúseková veta s dvoma taktami a jednoúseková veta s troma taktami (spolu priemerne 64,6 ± 11,5 %). Individuálne rozdiely sú tu významné. V odborných textoch niet výraznejších tendencií. Poézia má iné rytmické centrá. Ich zastúpenie je výrazne vyššie ako v beletrii (75,0 — 78,7 %). Prvé centrum je znateľne vyčlenené (Sl), alebo aspoň zdôraznené (Ž) ako metrický impulz.

Ukazuje sa, že rytmus prózy má svoje ťažisko vo vetnom úseku. Javí sa výrazne predovšetkým v zastúpení a druhu taktových konfigurácií v úseku. Najdôležitejšie rytmické centrá 32, 23, 22, 24, 33, ktoré sa tu uplatňujú, sú napospol podvojné (ide tu o dvojtaktové úseky), navzájom sú príbuzné, a preto majú i pri nižšom percentuálnom zastúpení väčší rytmický význam ako slabičná dĺžka úsekov a konfigurácia úsekov vo vetách. Pre svoju menšiu prehľadnosť a pre silnú závislosť od sémantického plánu kladie veta väčší odpor rytmickému úsiliu než vetný úsek. Preto sa usporiadanie na tomto rytmickom pláne rytmicky pociťuje a hodnotí najviac (veršová organizácia v poézii).

Práca nevyčerpala všetky možnosti v rytmickom výskume prózy. Rytmický dojem možno v próze vyvolať aj sekundárnymi príznakmi asociovanými so stavbou verša (rytmicko-syntaktický paralelizmus, anafora, refrén, inverzia, citová povznesenosť výrazu, isté intonačné postupy). S týmito prostriedkami sa stretávame v našich textoch napr. u Matušku a Mráza. Skúmanie týchto prostriedkov však nebolo cieľom tejto štúdie.

GABRIEL ALTMANN, RÓBERT ŠTUKOVSKÝ

ANALÝZA NÁHLEHO KLIMAXU

1. *Segmenty* zvukovej časti textu sa na rôznych *rovinách* môžu líšiť a) čo do *kvality,* napr. fonémy podľa akustických alebo distribučných vlastností, slabiky podľa usporiadania foném v nich, t. j. podľa vnútornej štruktúry, morfémy podľa distribúcie, významu alebo vnútornej štruktúry a pod.; b) čo do *kvantity* či dĺžky určenej počtom segmentov niektorej nižšej roviny, napr. slabiky určené počtom foném, morfémy určené počtom foném alebo slabík, slová určené počtom foném, slabík alebo morfém a pod.

2. V texte, ktorý vytvára lineárnu sekvenciu segmentov na všetkých rovinách (tu neberieme do úvahy zložky suprasegmentálne), vstupujú segmenty do *vzťahov,* ktoré možno rozdeliť a) na *kombinácie* nižších segmentov v rámci vyšších a b) na *následnosti* (sekvencie) segmentov v rámci celého textu alebo jeho vopred určených častí (napr. vo vete, verši). Do vzťahov v texte vstupujú nielen zvukové segmenty, ale všetky ostatné zložky jazyka, od ktorých tu môžeme odhliadnuť.

3. Pri výskume materiálnej časti textu nestačí iba zistenie, že daná materiálna entita sa vyskytla, t. j. nestačí zistenie *inventáru,* ale treba zistiť *frekvenciu* jej výskytu. Subjektívny či intuitívny odhad o váhe ľubovoľnej materiálnej entity pre charakteristiku textu (koreláciu s obsahom, štýl a pod.) má zriedka vedeckú hodnotu. Je nutné kvantitatívne zistenie výskytu daných entít a štatistické testovanie signifikantnosti výsledkov, a to buď vnútri textu, t. j. v *pomere* k ostatným entitám daného textu, alebo v pomere k iným textom toho istého autora, iných autorov alebo k základnému súboru (jazyku). Literárne dielo je text, necharakterizovateľný úplne púhym inventárom materiálnych entít, ktorý je totožný v každom prehovore dostatočnej dĺžky v danej historickej etape. Využitie (frekvencia) týchto entít sa však v každom prehovore

určitej dĺžky líši, a tým dáva materiálnej časti textu patričný charakter.

4. Kombinovaním segmentov a vzťahov dostaneme tak šesť základných aspektov materiálnej časti textu, ktoré udáva uvedená schéma.

Schéma aspektov materiálnej časti textu

Typ segmentu					
kvalitatívny			kvantitatívny		
izolovane	vo vzťahu		izolovane	vo vzťahu	
	kombinácia	následnosť		kombinácia	následnosť
I a) Inventár a b) frekvencia typov segmentov na všetkých rovinách	III a) Inventár a b) frekvencia kombinácií segmentov určitých typov (v segmentoch vyššej roviny)	V a) Inventár a b) frekvencia následností segmentov určitých typov (v texte alebo v jeho časti)	II a) Inventár a b) frekvencia dĺžok segmentov na určitých rovinách	IV a) Inventár a b) frekvencia kombinácií segmentov určitých dĺžok (v segmentoch vyššej roviny)	VI a) Inventár a b) frekvencia následností segmentov určitých dĺžok (v texte alebo v jeho časti)

Každý aspekt má podrozdelenie na inventár a frekvenciu; inventár je podkladom pre frekvenciu a štatisticky sa vyhodnocuje hlavne v jazykovede (bez frekvencie). Jestvujú aj ďalšie podrozdelenia, ktorými možno tieto základné aspekty podľa potreby zjemňovať. Taký je „podaspekt" *pomerov,* v ktorom možno skúmať pomer frekvencie segmentu určitého typu k frekvencii segmentu iného typu, napr. pomer počtu morfém k počtu slov; alebo pomer frekvencie segmentu určitého typu v určitej pozícii k frekvencii segmentu toho istého typu v inej pozícii, alebo k frekvencii segmentu toho istého typu v inej pozícii, napr. pomer frekvencie konsonantov k frekvencii vokálov na konci slova, v rýme a pod., alebo pomer frekvencie konsonantov na konci slova k frekvencii konsonantov na začiatku slova atď.

Pre každý aspekt existuje jednak celý rad problémov, ktoré v literárnej vede dodnes nie sú podrobne rozpracované a ktoré ani zďaleka nevyčerpávajú možnosti literárnej štatistiky, a jednak rad štatistických metód, ktorými sa tieto problémy riešia.

5. Pri používaní štatistických metód v literárnej vede treba mať na zreteli nasledovné zásady:

a) Štatistické metódy nie sú jediným prostriedkom literárneho výskumu. Dá sa nimi riešiť len určitá skupina problémov, hlavne v materiálnej časti textu (§ 1—4). Nemožno ich povyšovať nad metódy, ktoré skúmajú štatisticky nepostrehnuteľné vlastnosti textu. Nemožno ich však ani podceňovať alebo zavrhovať, lebo sú exaktným nástrojom objektívneho výskumu, ktorý vylučuje subjektívne závery a odhady.

b) Štatistickými metódami dajú sa zisťovať, charakterizovať a overovať nielen zákonitosti, ale aj tendencie v texte (§ 6—11), ktoré intuitívny prístup môže len tušiť, nie však dokázať.

c) Štatistické metódy vyžadujú presné definovanie jednotiek, ktoré sa majú počítať (§ 6—7). Nesprávne alebo nejednoznačné stanovenie jednotky vedie k nesprávnym výsledkom. K chybe môže však dôjsť aj pre nevhodné rozčlenenie materiálu alebo pre zle zvolenú výpočtovú metódu. Je najlepšie, keď jednotky určuje a sčíta literárny vedec (jazykovedec) a výpočtovú metódu navrhuje a uskutočňuje štatistik. Spojenie oboch v jednej osobe je ideálne, ale zatiaľ málo realizované.

d) K rozpracovávaniu problémov literárnej štatistiky sa dá pristupovať dvojakým spôsobom: I. Vychádzať z literárneho problému a hľadať vhodnú štatistickú metódu na jeho riešenie. II. Vychádzať z určitej štatistickej metódy a zisťovať možnosti jej použitia pri riešení literárnych problémov. Spôsob I je nepochybne vhodnejší, lebo pri ňom riešime relevantné problémy, podložené jasným cieľom. Spôsob II sa zdá celkom neoprávnený, ale v praxi sa bežne používa. Objavujú sa pritom výsledky nepodložené predbežnou hypotézou, ktoré sa často dajú využívať pri porovnávaní textov. Touto cestou sa objavujú aj nové problémy a neznáme vlastnosti textov. Výsledky získané rozborom jedného textu udávajú vždy jeho určité charakteristické vlastnosti, ale až pri rozbore viacerých sa môžu ukázať medzi výsledkami signifikantné rozdiely. Neefektívnosť prístupu II je v tom, že sa môže vynaložiť mnoho práce bez záruky relevantného výsledku [1], [5].

e) Každý signifikantný výsledok štatistického testovania treba interpretovať literárne (lingvisticky) a objasniť, akú úlohu hrá skúmaný jav pri vytváraní textu (§ 12).

6. V tejto štúdii uvedieme jeden z problémov pomerne málo prebádaného aspektu VI (zo schémy na str. 3). Skúmame následnosti slov podľa dĺžky vo verši a zisťujeme, či ich rozloženie má nejaký systematický charakter. Ako jav tohto druhu je z poetiky známy *formálny klimax* [4], ktorý sa vyskytuje v dvoch podobách: a) *klimax postupný*, pri ktorom dĺžka každého nasledujúceho segmentu v sekvencii je väčšia než dĺžka predchádzajúceho, t. j. priemerné dĺžky segmentov predstavujú monotónne stúpajúci rad; a b) *klimax náhly*, pri ktorom len

jeden segment sekvencie vykazuje signifikantné zväčšenie dĺžky. Sekvenciu segmentov, v rámci ktorej klimax prebieha, nazývame všeobecne *konštrukciou*. Segment, ktorý sa zväčšuje, je *klimaxová jednotka;* segmenty nižšej roviny, počet ktorých kvantitatívne určuje klimaxovú jednotku, sú *faktorom* alebo *faktorovou jednotkou* (napr. faktorom pre klimax slova vo verši môže byť fonéma, slabika a morféma). Ak súbor obsahuje konštrukcie o dvoch klimaxových jednotkách, nedá sa rozlišovať, či ide o klimax náhly, alebo postupný. Pre štatistické testovanie takého klimaxu možno s výhodou použiť vhodný neparametrický test.

7. Ak všetky konštrukcie nejakého súboru majú rovnaký počet klimaxových jednotiek, je zistenie klimaxu pomerne jednoduché. Zložitejší je výpočet a testovanie klimaxu v takom súbore, ktorý obsahuje konštrukcie o nerovnakom počte klimaxových jednotiek. Typickou ukážkou je výpočet klimaxu slova vyjadreného počtom slabík v súbore takých veršov, ktoré nemajú pevný počet slov, ale pevný počet stôp. Čím viac slov je v takom verši, tým musia byť kratšie. Pozície možno stanoviť len relatívne podľa toho, či počítame slová odpredu, alebo odzadu, pričom ani jedno riešenie nie je úplne uspokojivé. Ak počítame odpredu, objavujú sa posledné slová veršov v rozličných pozíciách. Napríklad v básni *Prorok* od Janka Kráľa [7], ktorú tu rozoberieme,[1] vyskytovali by sa posledné slová veršov podľa celkového počtu slov až v piatich rôznych pozíciách:

I	II	III	IV	V	VI
osuheľ	umrlčosivá				
tvár	plamennú	obstúpila			
mesiac	blysol	ponad	horu		
tisíc	rokov	na	svet	volá	
viac	tisíc	liet	na	svet	volá

a tým by sme obdržali skreslený obraz. Pre celú báseň by sme pri sčítaní odpredu dostali (rímskymi číslicami sú označované pozície slov vo verši, arabskými číslicami n_i t. j. počet slabík v slove):

	I	II	III	IV	V	VI
1	7	10	7	5	1	—
2	17	11	8	5	2	1

[1] Neslabičné predložky neboli počítané ako slová. Považovali by sme ich za slová len vtedy, keby faktorovou jednotkou bola fonéma.

3	3	6	4	4	2	—
4	1	—	8	2	—	—
5	—	1	—	—	—	—
$\bar{n}$	1,93	1,96	2,48	2,19	2,20	2,00

Priemerné počty slabík ($\bar{n}$) v slove podľa jednotlivých pozícií budia dojem, akoby sa slovo po tretiu pozíciu predlžovalo a potom zas skracovalo. Že tento dojem vznikol len neoprávneným zaraďovaním slov do numericky síce správnych, ale konštrukčne rôznych pozícií, nám najlepšie osvetlí obraz, ktorý obdržíme pri počítaní pozícií odzadu tak, že slová zaraďujeme podľa vzťahu k poslednému slovu ako posledné (P), predposledné (P-I) atď. Situácia je potom oveľa jednoznačnejšia:

	P-V	P-IV	P-III	P-II	P-I	P
1	1	1	6	13	9	—
2	—	4	10	8	13	9
2	—	—	—	5	6	8
4	—	—	—	1	—	10
5	—	—	—	—	—	1
$\bar{n}$:	1,00	1,80	1,63	1,77	1,89	3,11

Priemerné dĺžky síce dobre vyjadrujú prevahu posledného slova, ale budia nesprávny dojem, akoby prvé slovo verša (pozícia P-V) bolo zásadne najkratšie.

8. Neskreslené výsledky možno obdržať iba vtedy, ak sa berie zreteľ aj na počet slov vo verši (N), t. j. na typ verša. Preto sme rozdelili všetky verše podľa typov na N = 2, 3, 4, 5 a 6. Tieto pôvodné („surové") údaje sú zhrnuté v tabuľke 1, kde je uvedený výskyt slov v_i podľa typu verša (N), dĺžky slova (n) a pozície (I—VI). Čísla vytlačené kurzívou udávajú priemernú dĺžku slov $\bar{n}$ pre ten-ktorý typ a pozíciu.

Dojem o zásadnej krátkosti slova najvzdialenejšieho od posledného pri počítaní odzadu vznikol teda jedine z málo početnej, a preto nereprezentatívnej položky veršového typu N = 6 (vyskytuje sa len raz). Prvé slovo verša môže, ale vonkoncom nemusí byť najkratšie. Proti tomu však badať zrejmú tendenciu, aby posledné slovo v každom type verša bolo najdlhšie.

Keďže typy s N = 2 a N = 6 sa vyskytujú každý len raz, nebudeme sa nimi v ďalšom rozbore zaoberať. Stačí konštatovať, že aj u nich sa uplatňuje tendencia, aby slovo v pozícii P bolo relatívne dlhé. Pre analýzu nám zostávajú len verše typu N = 3, 4 a 5, ktorých je 11, 11 a 4 resp.

Tabuľka 1

Počty slov podľa typu verša, dĺžky a pozície

(Pôvodné dáta)

N_i	n_i	Počet slov v_i v príslušnej pozícii						Σ
		I	II	III	IV	V	VI	
a	*b*	1	2	3	4	5	6	7
2	3	1	-	-	-	-	-	1
	5	-	1	-	-	-	-	1
	Σ	1	1	-	-	-	-	2
	$\bar{n}$	3,00	5,00					
3	1	3	1	-	-	-	-	4
	2	5	6	1	-	-	-	12
	3	2	4	2	-	-	-	8
	4	1	-	8	-	-	-	9
	Σ	11	11	11	-	-	-	33
	$\bar{n}$	2,09	2,27	3,64				
4	1	2	6	3	-	-	-	11
	2	9	3	7	5	-	-	24
	3	-	2	1	4	-	-	7
	4	-	-	-	2	-	-	2
	Σ	11	11	11	11	-	-	44
	$\bar{n}$	1,82	1,64	1,82	2,73			-
5	1	1	3	3	4	-	-	11
	2	3	1	-	-	2	-	6
	3	-	-	1	-	2	-	3
	Σ	4	4	4	4	4	-	20
	$\bar{n}$	1,75	1,25	1,50	1,00	2,50		
6	1	1	-	1	1	1	-	4
	2	-	1	-	-	-	1	2
	Σ	1	1	1	1	1	1	6
	$\bar{n}$	1,00	2,00	1,00	1,00	1,00	2,00	

Ak priemerný počet slabík v slovách podľa pozícií zakreslíme do spoločného grafu (por. graf 1), vidíme aj tu veľmi markantný vzostup dĺžky vždy v pozícii P. Ide teda o *klimax náhly*, ktorý sa v tomto prípade prejavuje predĺžením posledného slova verša.

Zostáva otázkou, či tento dojem sa nezakladá len na náhodných výkyvoch dĺžky slov, t. j. či sme ozaj oprávnení hovoriť o zásadnej tendencii k náhlemu klimaxu. Túto otázku môže vyriešiť jedine exaktná štatistická analýza, ktorej postup je načrtnutý v ďalších paragrafoch.

9. Z tabuľky 1 vidíme, že ide o diskrétnu veličinu, ktorá môže nadobudnúť len hodnoty celých kladných čísel (záporný počet slabík nejestvuje), a že početnosti sú veľmi malé. Pretože väčšina obvyklých štatistických metód predpokladá, že ide o spojitú veličinu a o rozsiahlejšie súbory, odporúča sa v prípadoch, kde výskyt hodnôt sa pravdepodobne riadi Poissonovou distribúciou, použiť transformáciu $y = (n + 0{,}5)^{0{,}5}$, čiže odmocninu z pôvodného čísla zväčšeného o jednu polovicu [2], [8]. Tým sa docieľuje určitá „normalizácia" údajov (v štatistickom slova zmysle). Uskutočnenie tejto transformácie znamená, že sa vo výpočtoch napr. každé číslo „3" pre trojslabičné slovo nahradí hodnotou $\sqrt{3{,}5} = 1{,}8708$ atď. Všetky ďalšie analýzy sme robili s takto transformovanými hodnotami.

10. Prvým problémom je otázka, či *vôbec* jestvujú v dĺžke slov podľa pozícií nejaké rozdiely, o ktorých možno predpokladať, že nevznikli iba náhodnými výkyvmi. Za týmto účelom sme údaje — pre každý typ verša zvlášť — podrobili analýze rozptylu, ktorej hlavné výsledky sú zahrnuté v tabuľke 2. Princíp tohto rozboru spočíva v tom, že celková variabilita sa rozloží na dva komponenty: na rozptyl medzi priemermi skúmaných skupín (v našom prípade pozícií) a na rozptyl vnútroskupinový (v našom prípade vnútropozičný). Potom sa pomocou F-kritéria testuje, či rozdiely medzi skupinami sú signifikantne väčšie než vnútri skupín. Ak variancia (alebo „priemerný štvorec") medzi priemermi skupín je s dostatočne malou pravdepodobnosťou značne väčšia než variancia vnútroskupinová, tak ju pri danej testovacej hladine považujeme za „štatisticky preukaznú". Pre techniku výpočtu odkazujeme na príslušnú štandardnú literatúru [3], [8].

Z údajov 5. stĺpca tabuľky 2 vidíme, že v každom type verša máme do činenia s nadnáhodne veľkými rozdielmi medzi priemermi pozícií. V prípade N = 3 a N = 4 sú tieto rozdiely vysoko signifikantné, v prípade N = 5 — zrejme pre malý počet veršov tohto typu — iba signifikantné.[2] To je jednoznačný dôkaz, že priemerná dĺžka slov vo verši vykazuje také rozdiely, ktoré sa nedajú pripísať náhode, ale treba ich považovať za prejavy štruktúrnych vlastností textu.

[2] V zhode s literatúrou používame výraz „signifikantný" pre hranicu P = 0,05 a „vysoko signifikantný" pre P = 0,01.

Tabuľka 2

Analýza rozptylu dĺžky slov podľa pozícií

(po transformácii $y = \sqrt{n + 0{,}5}$)

Počet slov vo verši	Zložka variability	Súčet štvorcov odchýlok	Počet stupňov voľnosti	Variancia	F-test	P
a	*b*	*1*	*2*	*3*	*4*	*5*
N = 3	medzi pozíciami	1,2324	2	0,6162	12,73	0,001
	vo vnútri pozícií	1,4516	30	0,0484		
	celkom	2,6840	32	—		
N = 4	medzi pozíciami	0,7629	3	0,2543	6,45	0,005
	vo vnútri pozícií	1,5779	40	0,0394		
	celkom	2,3408	43	—		
N = 5	medzi pozíciami	0,5998	4	0,1500	4,20	0,05
	vo vnútri pozícií	0,5362	15	0,0357		
	celkom	1,1360	19	—		

11. Po overení existencie zásadných rozdielov mohlo sa prikročiť k druhému čiastkovému problému, a to otázke, *ktorá pozícia* sa v jednotlivých typoch signifikantne líši od celkového typového priemeru $\bar{n}_N$ a či tieto odchýlky majú nejaký *systematický* charakter. Postupuje sa tak, že sa v rámci každého typu štatisticky overuje reálnosť rozdielu medzi priemerom dĺžky slov každej pozície — ktorý označujeme $\bar{y}_i$, pretože ide už o transformované hodnoty — a medzi celkovou priemernou dĺžkou slov vo veršoch príslušného typu $\bar{y}_N$. Najdôležitejšie údaje sú uvedené v tabuľke 3. Na testovanie sme použili obvyklý *t*-test proti teoretickej hodnote podľa vzorca

$$t = \frac{\bar{y}_i - \bar{y}_N}{\sqrt{\frac{\sigma_v^2}{\nu}}}.$$

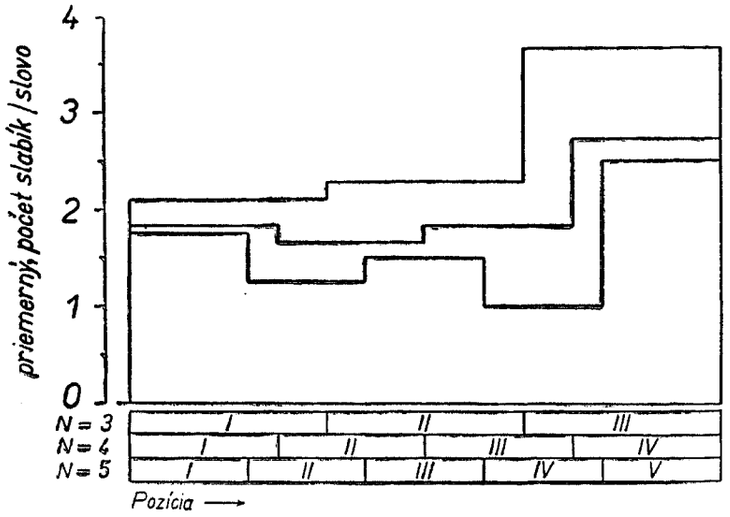
Tabuľka 3

Testovanie rozdielov dĺžky slov podľa pozícií
(po transformácii $y = \sqrt{n + 0{,}5}$*)*

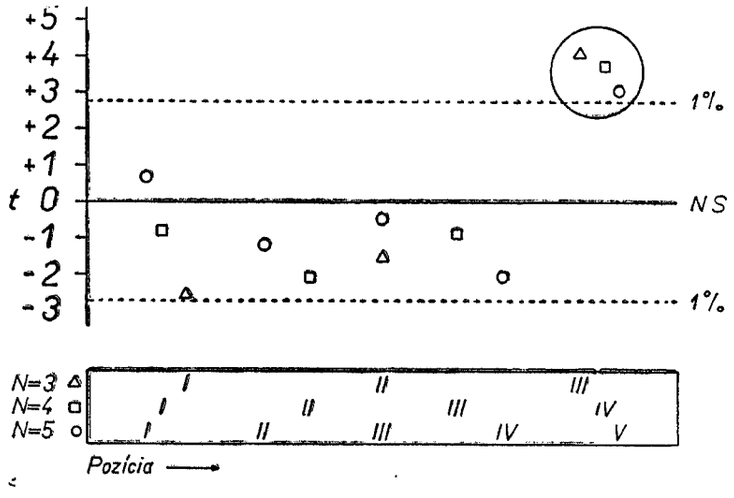
Popis skupiny		Priemer $\bar{y}_i$	Počet slov v_i	Rozdiel oproti celkovému priemeru $\bar{y}_N$	Stredná chyba priemeru (zlúčený odhad)	t	PSV	P
N	Pozícia							
a	*b*	1	2	3	4	5	6	7
3	I	1,5870	11	− 0,1695		−2,56	30	0,02
3	II	1,6556	11	− 0,1009	± 0,0663	−1,52	30	0,14
3	III	2,0269	11	+ 0,2704		+4,08	30	<0,001
4	I	1,5187	11	− 0,0455		−0,76	40	0,45
4	II	1,4402	11	− 0,1240		−2,07	40	0,04
4	III	1,5121	11	− 0,0521	± 0,0599	−0,87	40	0,38
4	IV	1,7860	11	+ 0,2218		+3,70	40	<0,001
5	I	1,4942	4	+ 0,0648		+0,68	15	0,52
5	II	1,3145	4	− 0,1149		−1,22	15	0,24
5	III	1,3862	4	− 0,0432	± 0,0945	−0,46	15	0,65
5	IV	1,2247	4	− 0,2047		−2,17	15	0,05
5	V	1,7274	4	+ 0,2980		+3,15	15	<0,01

kde σ_v^2 je vnútroskupinová (vnútropozičná) variancia, ktorú sme obdržali pri analýze rozptylu (tabuľka 2, stĺpec 3), a v je počet slov v príslušnej pozícii. Použitie tohto všeobecného zlúčeného vnútroskupinového rozptylu pre výpočet strednej chyby priemeru namiesto jednotlivých pozičných rozptylov má tie výhody, že jednak odhad zlúčeného rozptylu sa opiera o viac skupín a je teda presnejší a spoľahlivejší než odhad len z jednej skupiny, ktorý je vo väčšej miere ovplyvnený náhodnými výkyvmi, a jednak že tým získame aj väčší počet stupňov voľnosti pre jednotlivé stredné chyby, čím sa zvyšuje celková citlivosť analýzy.

Výsledky tohto testovania sú znázornené na grafe 2: os vodorovná zodpovedá — obdobne ako pri grafe 1 — relatívnej polohe jednotlivých pozícií v rámci príslušného typu, os kolmá predstavuje výsledok testovania, čiže t-hodnoty (pretože ide o malé súbory, líši sa t-distribúcia trochu od normálnej Gaussovej distribúcie; efekt rôzneho počtu stupňov voľnosti (PSV) pri jednotlivých typoch bol graficky eliminovaný posunmi bodov na miesto zodpovedajúce polohe pri 30 SV). Čím bližšie



Graf 1



Graf 2

leží bod k nulovej čiare uprostred grafu, tým je rozdiel od celkového priemeru menej signifikantný. Pre ľahšiu orientáciu je ešte kritická hranica P = 0,01 zakreslená do grafu ako trhaná priamka.

12. Situácia je celkom jednoznačná: systematickú a vysokopreukaznú odchýlku od celkového priemeru nachádzame jedine pri pozícii III pre N = 3, pri pozícii IV pre N = 4 a pri pozícii V pre N = 5. Ostatné pozície sú bez akéhokoľvek systematického usporiadania jasne oddelené od posledných pozícií. Aj prípadné signifikantné rozdiely ani v jednom prípade nepresahujú 1 % hranicu signifikantnosti a ležia vždy v opačnom smere. Že všetky — s jedinou nepatrnou výnimkou — ležia pod nulovou čiarou, vyplýva z toho, že klimaxom dané vysoko kladné odchýlky poslednej pozície musia byť nevyhnutne vykompenzované negatívnymi odchýlkami ostatných pozícií od celkového typového priemeru. V tom je aj východisko lingvistickej interpretácie: náhly klimax slova nemá ani metrickú funkciu a nie je ani samostatným výrazovým prostriedkom. Je len dôsledkom toho, že inventár slovenských jednoslabičných slov — hlavne rýmujúcich sa — je pomerne malý, takže ich používanie v rýme by viedlo k významovej (i zvukovej) jednotvárnosti a vyžadovalo by si veľké ústupky na sémantickom pláne; preto sa používajú radšej slová dvoj- a štvorslabičné v ženskom a trojslabičné v mužskom rýme. Kompenzácia dĺžky slova v poslednej pozícii sa nedeje systematickým skracovaním v niektorej z ostatných pozícií, kde sa samozrejme bežne používajú aj jednoslabičné slová, ale čisto náhodne, takže tým sa znižuje priemerná dĺžka slova vo všetkých ostatných pozíciách. Relatívna dĺžka slova v poslednej pozícii je prostriedkom na zaistenie významovej voľnosti a pestrosti verša a rýmového slova. Náhly klimax je teda účinok vyvolaný sémantickou príčinou, ktorý sa prejavuje modifikáciou formy. Je jedným z dôkazov vzájomných dialektických vzťahov medzi formou a obsahom.

[1] Achmanova O. S., Meľčuk I. A., Padčeva E. V., Frumkina R. M., *O točnych metodach issledovanija jazyka,* Moskva 1961.
[2] Cochran W. G., *Some methods for strengthening the common* χ^2 *tests.* Biometrics 10, 1954, 417-451.
[3] Dunin-Barkovskij I. V., Smirnov N. V., *Teoria verojatnostej i matematičeskaja statistika v technike,* Moskva 1955.
[4] De Groot A. W., *Algemene Versleer,* Den Haag 1946.
[5] Herdan G., *Type-Token Mathematics,* 's-Gravenhage 1960.
[6] Janko J., *Statistické tabuľky,* Praha 1958.
[7] Kráľ J., *Básne,* Bratislava 1961.
[8] Weber E., *Grundriss der biologischen Statistik,* Jena 1961.

CYRIL KRAUS

K CHARAKTERU BALADY

Keď skúmame slovenskú baladu, jej charakter i osobitnosti vzhľadom na iné literárne žánre, veľa nám nedopovedia heslovité a zovšeobecňujúce charakteristiky, ktoré vychádzajú z etymológie slova (z tal. ballare — tancovať) a ktoré upozorňujú, že v stredovekej francúzskej, španielskej a talianskej literatúre to bola lyrická tanečná pieseň a že z tejto pôvodnej podoby sa v jednotlivých národných literatúrach vytvorili rôzne typy balád. Tieto definície podávajú len najvšeobecnejšie charakteristické črty, napr.: Je to „krátka lyricko-epická báseň obyčajne s tragickým zakončením", hovoria o navodení chmúrnej nálady, začlenení fantastických motívov a pod. S takýmito zovšeobecňujúcimi charakteristikami nevystačíme už aj preto, lebo sám pojem „tragickosti" má iný obsah v počiatočnom štádiu obrodeneckej literatúry, v preromantizme, a iný napr. v romantizme v názoroch štúrovcov. Podobne je to aj s využitím fantastických motívov, ktoré raz jednoznačne podčiarkujú osudovosť, inokedy zasa sa nimi znázorňujú širšie dimenzie fiktívnej „reality".

Východisko pre skúmanie balady netreba teda hľadať iba v tradovaných zovšeobecňujúcich charakteristikách. Je potrebné uplatňovať historický aspekt, sledovať, ako sa balada vyvíjala, aké determinanty na ňu vplývali. Pritom nejde natoľko o určenie tých znakov, ktorými sa typy balád alebo balady jednotlivých epoch odlišovali, ale o postihnutie charakteristických čŕt balady ako literárneho žánru. Prirodzene, chceme predovšetkým zistiť, akú má funkciu a podobu vo vývine našej literatúry. Preto v skúmaní problematiky budeme si všímať najmä niektoré znaky balady ľudovej a inonárodnej, ktoré mali bezprostredný vplyv na slovenskú baladickú tvorbu. Nie je možné určiť presnejšie charakteristické črty balady ako takej. V každej národnej literatúre má totiž inú podobu a funkciu, čo si uvedomili aj poľskí teoretici, keď v slovníku literár-

novedných termínov si všímali rozdielne podoby balady v jednotlivých národných literatúrach.[1]

Pravda, pri uplatňovaní historického aspektu v skúmaní slovenskej baladickej tvorby nevyhneme sa úskaliu, ktoré spočíva najmä v rozdielnych názoroch na baladu. Prejavuje sa už aj v tom, že v praxi básnikov i teoretikov obdobia národného obrodenia sú málo diferencované rozlišovacie znaky medzi baladou a romancou. Na ilustráciu stačí azda uviesť rozdielne chápanie balady v dvoch vydaniach Jungmannovej Slovesnosti (1820, 1846), ktorá aj v slovenských pomeroch zohrala dôležitú úlohu. Jungmann vo vydaní z roku 1820 zaraďuje baladu k tzv. „vyššiemu básnictvu", ktoré podľa neho znázorňuje „vznešenosť ducha", „vyššiu vôľovú činnosť" a bohatou obraznosťou i „pohnutosťou citu" sprostredkúva „vznešené ideály". Charakterizuje ju takto: „Ballada formu historickou s epickou spojuje, a tudy způsob písně pronáší, jako již samo jméno upomíná, pocházaje od gallického bal - t. tanec, ples, protože k tanci zpívána bývala. Starožitná sprostnost a síla jest nejpěknejší okrasa její."[2] Naproti tomu romancu zaraďuje medzi tzv. „nižšie básnictvo" a usiluje sa rozlíšiť baladu od romance: „Jméno romance prošlo ze skaženého romanského t. latinského nářečí, v kterém od desátého století smyšlené rozprávky o vojenských a zamilovaných dobrodružstvích skládáno. Mezi baladou a romancí z počátku nebylo rozdílu, poněvadž obě s hudebním provozením a někdy k tanci zpívány a obě posud týž způsob tlumočení se lidu pospolitého pronášejí. Nyní baladě dějové vážní, tragiční, a tkliví; romanci veselí a směšní se připisují."[3] Keďže medzi prvým a druhým vydaním Slovesnosti uplynulo viac ako dvadsaťročné obdobie, ktoré je zvlášť dôležité pre formovanie novodobého národa, pre nové koncepcie národnej literatúry, obdobie, keď aj naša balada prekonávala zložitý vývin (bürgerovský typ balady, charakteristický pre toto obdobie, čoraz viac ovplyvňujú domáce tradície, ba vytvára sa balada špecificky národná, vrchol ktorej predstavuje tvorba Čelakovského, Erbena a Kráľa), je len prirodzené, že Jungmann v novom vydaní Slovesnosti bol nútený pozmeniť svoje staršie formulácie. A robil to radikálne. Pri rozlišovaní medzi baladou a romancou nie je už základným delidlom „vyššie" a „nižšie" básnictvo. Jungmann zaraďuje balady medzi „fantastické básnictvo", pre ktoré je príznačná nespútaná fantázia, vymyslený svet, v ktorom neplatia fyzické, ale „umné" a mravné zákony. Romanca je zas súčasťou „mícháného normálneho básnictva", v ktorom prevláda cit alebo myšlienka; nezobrazuje zložité vzťahy, ale dôraz je iba na „jednej situácii". Dôraz na „jednej situácii", ktorá je charakteristická pre „mícháné básnictvo", viedol Jungmanna k istému nadradeniu romance nad baladu. Spôsobil to fakt, že romanca vo svojom vývine i vo vývine jednotlivých národných kultúr bola vyhranenejším žánrom a nemala ani takú rozdielnu — niekedy priam protirečivú — podobu ako balada. Balada podľa Jungmanna je „fantastická romance a má její pravidla, až na rozdíl fantastického. Jest opravdová, buď veselá".[4] Odvoláva sa teda na definíciu romance, ktorá znie: „Romance jest dle formy epická báseň. Obsah její jest lyricky provedená situace života, kteráž může býti opravdová až k tragickému, nebo veselá až ke komickému, pročež všecky motivy esthetické připouští, jakož jich umyšlený dojem celkový žádá. Jednotlivé, duchojemné situace hrdinného života jsou látkou opravdové, jednotlivé veselé situace života, vůbec látkou veselé romance. Ráz mluvy jest přirozený jako prostonárodní bez horování lyrického, neboť situace musí býti nanejvýš dojímavá, ale také prostá a vždycky ze života samého. Miluje strofy a stance a jest cele romantická."[5] Jungmann aj v poznámke koriguje svoje staršie poznatky a priznáva balade rozmanité podoby.[6] Medzi baladou a romancou autor vidí popri základnom rozlišovacom znaku (básnictvo „fantastické" a „mícháné") predovšetkým iba látkové rozdiely. Pravda, vo vývine poézie dvadsiatych a tridsiatych rokov sa aj tieto látkové rozdiely stierali, takže často pomenovanie „balada" a „romanca" nemalo pevnejší oporný bod.[7] Zdá sa, že častejšie sa vyskytujúce pomenovanie „romanca" malo oporu najmä v tom, že romanca v porovnaní s baladou sa chápala jednoznačnejšie a nezahrnovala v sebe toľké rozdielne podoby ako balada (stredoveká tanečná pieseň, fantastická báseň, ospevovanie tragických udalostí, dobrodružných komických situácií).

Keď chceme historicky sledovať vývin slovenskej balady a určiť jej špecifické znaky, isteže musíme prihliadať na dobové názory a z hľa-

[1] Porov. heslo balada v zborníku *Zagadnenia rodzajów literackich*, Lódź I, roč. 1958—1959.

[2] Slovesnost 1820, str. LIII.

[3] Tamže, LVIII.

[4] Slovesnost 1846, 153.

[5] Tamže, 143.

[6] „Někteří dělají rozdíl mezi balladou a romancí tak, že první opravdové, druhá veselé látky obsahuje; ale lépe jméno ballada zůstaviti básním fantastickým lyrickoepickým. Ballada vlastně jest báseň při tanci zpívaná, potom rozličně brána. O ni Boileaux praví:

Ballada zas vetchým poddána jsou i pravidlům
svémravnému lepost často svou dlužna je rýmu.

[7] Tu sa opäť možno odvolať na Jungmanna, ktorý v „Praktickej" časti Slovesnosti medzi balady zaradil básne: *Osiřelé dítě*, *Večer před sv. Janem* (Čelakovský), *Utopenec* (Čelakovský), *Vodník* (Čelakovský). Medzi romance básne: *Labutě* (Čelakovský), *Skon dítěte* (Vinařický), *Sňatek* (Čelakovský), *Návrat z Palestíny* (J. Mařek), *Duma o Štěpánu Potockém*, *Hrob v cizině*, *Kořist Litvínova*.

diska dobových názorov brať do úvahy rozdielnosti medzi baladou a romancou. Avšak historický aspekt chápeme širšie, sledujúc vývinový proces balady všímame si aj podnety, ktoré na ňu vplývali, čo nás vyvaruje preceňovať niektoré tradované rozdielnosti. Básne označené baladami a romancami vyvierali z toho istého prameňa: bola to najmä bürgerovská balada, ľudová balada a inonárodná ľudová a umelá balada. V čase, keď naša balada čerpala z týchto podnetov, tak balady ľudové, ako aj balady inonárodné (najčastejšie nemecké a škótske) vo svojom vývinovom procese nadobudli už pomerne vyhranenú podobu. Existovali ako vyhranené literárne žánre, ktoré literárna teória a história jednoznačne označuje termínom balada. Úzke súvislosti básní, ktoré v podtitule mali názov „balada" alebo „romanca" (i básní bez druhového označenia), s baladou ľudovou alebo inonárodnou (umelou a či ľudovou) oprávňuje nás zaraďovať medzi balady aj básne označované ako romance i básne bez označenia, najmä ak berieme do úvahy skutočnosť, že básnici pri druhovom zaraďovaní svojich básní počínali si hodne ľubovoľne, nerešpektujúc ani Jungmannovo látkové rozlišovanie, ani „fantastickosť" alebo „reálnosť" námetu. Dokladov na to, že aj „romance" aj „balady" čerpali z tých istých zdrojov, i na labilnosť dobového druhového označovania je v našej literatúre dosť. Stačí azda uviesť, že Kuzmányho *Lučatínska víla,* označená ako „romanca", zobrazuje „fantastický príbeh", kým napríklad Želllova báseň *Lidunka,* označená ako „balada", zobrazuje zas „reálny príbeh". A tak pri skúmaní slovenskej balady musíme brať do úvahy aj menej vyhranené typy, ktoré však úzko súvisia s baladickým žánrom.

Slovenskú baladu si všímame v čo najužšom vzťahu k balade ľudovej. Aj ľudovú baladu chápeme historicky, pričom sa zameriavame predovšetkým na tie momenty, ktoré súvisia s vývinom umelej balady. Nejde nám teda o to, aby sme nejako presnejšie datovali vznik ľudových balád alebo pri labilnosti chronologického zaradenia uprednostňovali tematické členenie.[8] Pre baladu, rovnako aj pre všetky žánre ľudovej slovesnosti

[8] Jiří Horák v zbierke *Slovenských ľudových balád* (Bratislava 1956) sa pokúsil najmä o ich časové zaradenie. Aj keď vcelku Horákovo historické rámcovanie je správne, predsa len v niektorých prípadoch časové zaradenie podľa hlavných motívov môže byť diskutabilné, lebo vo variačnom procese balady ide o zrejmý synkretizmus.

Rozdelenie balád podľa tematických oblastí, podobne ako chronologické zaradenie, je tiež iba „pomocné", ako to ukazuje pokus Francisa Jamesa Childa v zbierke anglických a škótskych ľudových balád *The Englisch and Scotish Popular Ballads* zo začiatku tohto storočia. Rozdeľuje ich na tri skupiny. Do prvej zaraďuje tzv. „prosté balady", v ktorých sa zobrazuje predovšetkým láska milencov, do osudov zasahujú nadprirodzené sily alebo slepá ľudská odvaha. V týchto ‚prostých baladách" rozpráva sa obyčajne o poslednom stupni udalostí, o katastrofe bez presnejšieho určenia miesta a času, stručne, dramaticky, často dialógom. Druhú skupinu tvoria tzv. „balady pohraničné", ktoré sú na

je príznačný variačný proces. V konkrétnych historicko-spoločenských situáciách z pôvodného znenia sa prejímali iba niektoré prvky, čím často pôvodná fabula nadobúdala odlišnú podobu. Ba jednotlivé príbuzné balady (navzájom alebo s inými útvarmi ľudovej slovesnosti) sa ovplyvňovali, čím vznikali balady nové, ktoré užšie súviseli s konkrétnymi historicko-spoločenskými determinantmi, pričom pôvodné balady (alebo iné útvary ľudovej slovesnosti) nemuseli úplne zaniknúť, ale mohli existovať a prekonávať svoj vlastný vývin v úzkom vzťahu s tými útvarmi, ktorých vznik tieto staršie balady priamo podmieňovali.[9] Teda ide o vzájomné ovplyvňovanie balady inými žánrami ľudovej slovesnosti, pričom však aj napriek tomuto ovplyvňovaniu a často aj prelínaniu je znateľná žánrová diferenciácia. Variačný proces spôsobuje aj to, že jednotlivé balady ťažko možno zaradiť chronologicky i tematicky, pretože znaky, ktoré považujeme za charakteristické pre istý okruh balád, vyskytujú sa v nemalej miere aj v baladách iného typu. (Napríklad ľúbostné motívy sú často hlavné v tzv. balade „vojenskej" alebo „zbojníckej".[10])

Je zrejmé, že každá doba zanecháva svoje stopy aj v baladách, nielen to: každá generácia nepreberá poklady ľudovej slovesnosti v celom rozsahu, ale si z nich vyberá len niektoré prvky podľa svojich záľub, podľa toho, čo najbezprostrednejšie konvenuje pocitom celého kolektívu.[11] Pravdaže, proces vnútornej zmeny v balade, podobne ako aj v iných žánroch ľudovej slovesnosti, prebieha pozvoľna, pričom sa ani výraznejšie nenarušuje jej štruktúra. Súvisí to aj s hospodársko-spoločenskou situáciou, ktorá je v období feudalizmu, keď vzniká podstatná časť ľudových balád, do značnej miery stabilizovaná. Relatívne ustálené je položenie

rozdiel od „prostých balád" realistickejšie a hlavným ich motívom je odvaha a statočnosť. Nachádzame v nich geografické detaily, no niet už nadprirodzených elementov. A konečne balady o Robin Hoodovi rozprávajú už nielen o konkrétnom prostredí, ale aj o konkrétnom hrdinovi. V tomto Childovom vymedzení, nech autor akokoľvek hľadá niečo pevnejšie, o čo by sa mohol oprieť, v konečnom dôsledku sa stráca vnútorná diferenciácia vo vnútri jednotlivých skupín a nevidieť ani ich vývinové formovanie, ako napr. fantastický prvok v prvej skupine sa časom oslabuje priberaním konkrétnych motívov a obrazov — a naopak, v tretej skupine oslabuje sa historická konkrétnosť, ktorá nadobúda črty vymysleného príbehu. (Citované podľa štúdie Viléma Mathesia, *Problémy anglických lidových balad,* Věstník české akademie XXIV, 1915, 247—249.)

[9] Porov. Karel Horálek—Zdenka Horálková, *K dějinám našich lidových balad,* Slezský sborník, 1956, 250.

[10] Na túto stránku upozorňuje aj Mária Kolecsányi v doslove k *Slovenským ľudovým baladám* (Bratislava 1948, 167): „Balada vo variačnom procese je vystavená rozličným zmenám. Jedny vznikajú v jej vlastnej štruktúre a umožnené sú podstatnou vlastnosťou motívov ústnej slovesnosti, a to ich voľnosťou, ktorá dáva možnosť novým spojom v rámci novovzniklých tvarov."

[11] John Meier, *Balladen* I, Leipzig 1935, 7.

dedinského ľudu, ktorého prejavy „patriarchálnosti“ pozorujeme až do najnovších čias. A tak v ľudovej balade badáme prelínanie „fantastičnosti“ s „reálnosťou“: aj fantastické príbehy postupom času nadobúdajú realistickejšiu podobu, a naopak, príbehy čerpané z konkrétnych námetov sú často poznačené fantastikou. Túto skutočnosť si možno vysvetliť tým, že spoločenské vedomie reaguje na súdobé pomery z hľadiska svojich predstáv, ovplyvnených mytologickými a náboženskými predstavami.

Je isté, že na vznik ľudovej balady pôsobili aj iné žánre ľudovej slovesnosti. Stretávame sa aj s názorom, že balady sa líšia od rozprávok len veršom, že tú istú funkciu, čo spĺňa rozprávka prózou, spĺňa balada veršom.[12] Isteže na vznik balady vplýva aj ľudová rozprávka, aj keď v našich pomeroch menej výrazne. Jeden z hlavných rozdielov medzi slovenskou ľudovou baladou a rozprávkou mohli by sme formulovať takto: kým v rozprávke zobrazoval sa súdobý život, názory a pocity ľudu symbolicky, alegoricky, v balade je základom fiktívna udalosť, rozprávač je jej bezprostredným pozorovateľom alebo komentátorom. Len jej ideový zámer sa premieta do sféry symbolickej a abstraktnej v zdôraznení osudovosti, vo vytvorení morálneho ideálu a pod. Vzájomné súvislosti medzi baladou a rozprávkou nie sú v ich štruktúre, ale skôr v istých motívoch, v symbolike a v obraznom vyjadrení. Je zaujímavé, že v našich pomeroch (podobne je to aj v Čechách) prelínanie balady s povesťou nachádzame vo väčšej miere v umelej balade. Ak si všimneme baladu Janka Kráľa, vidíme, že jej obsah tvorí ľudová povesť a či rozprávka, a len tvárne prostriedky sa vyberajú z ľudovej slovesnosti — aj to na prvom mieste z ľudovej lyriky a až potom z ľudovej balady.

Názory na ľudovú baladu sú teda zhodné v tom, že balada vo svojom historickom vývine podlieha variačnému procesu. Ľud si ju prispôsobuje z hľadiska svojich názorov a túžob, pričom sa menia aj výrazové prostriedky, ovplyvnené inými žánrami ľudovej slovesnosti, i vplyvom umelej poézie a poézie poloľudovej, najmä jarmočnej piesne. Tieto vplyvy, hoci sú zrejmé, ťažko niekedy presnejšie diferencovať, lebo často tie isté motívy existujú paralelne vedľa seba vo viacerých typoch balád alebo vo viacerých žánroch ľudovej a umelej slovesnosti. Aj keď v niektorých prípadoch možno vidieť, že na vzniku balád sa podieľali rôzne vplyvy, predsa len najdôležitejší je práve variačný proces, v ktorom sa vyhraňuje jej konečná podoba, ktorá zodpovedá názorom ľudového kolektívu.

Podobne ako ľudová balada, aj balada umelá podlieha rôznym zmenám. Pravda, jej zmeny spôsobuje skutočnosť, že ju vytvára jednotlivec, básnik s istou vyhranenou umeleckou orientáciou. Básnik podáva hotové dielo, ktoré už nedotvára širší kolektív, ale nesie pečať jeho individuality. Rozhodujúce je zobrazenie problematiky z hľadiska estetického vkusu autora, generácie alebo básnickej školy. To je aj najdôležitejší moment, prečo sa v skúmaní balady oddeľuje balada ľudová od balady umelej. Toto hľadisko uplatňuje aj poľský teoretik Juliusz Kleiner, ktorý spracoval heslo balada v zborníku *Zagadnienia rodzajów literackich,* Tom I, Łodž 1958. Je teda len prirodzené, že variačný proces, príznačný pre ľudovú baladu, v umelej balade sa prejavuje len v minimálnej miere. Aj keď sa vyskytujú isté motívy, napríklad lenórsky motív, príznačný pre počiatky našej obrodeneckej balady,[13] tieto motívy sú začlenené v rozličných situáciách a z hľadiska autorovej orientácie sleduje sa zámer buď zdôrazňovať osudovosť, vyvodzovať mravné ponaučenie, poukázať na tragickosť príbehu a pod. Teda kým v ľudovej balade badať postupný a pozvoľný vývin, v umelej balade prejavuje sa z hľadiska dobových názorov vedomé narúšanie starších postupov alebo prehodnocovanie tých hodnôt, ktoré vytvorili predchádzajúce epochy. To sa výrazne prejavuje najmä v prelomových štádiách. Nemecká literárna história dostatočne upozornila na Bürgerovu zásluhu v tom, že tradičnú dobrodružnú, komickú romancu nahradil baladou tragickou, pričom vychádzal z domácich tradícií a zo žriedel anglicko-škótskych balád.[14] A istú obdobu tu možno pozorovať aj vo vývine českej a slovenskej balady, ktorá však už mala oporu vo vyhranenej balade inonárodnej.

Pravda, nemožno hovoriť, že by každá epocha mala do dôsledkov vyhranenú koncepciu. Na materiáli českej balady vidieť, že oproti balade zobrazujúcej tragický príbeh, hry osudu, existuje aj ironizujúca burleskná balada Hněvkovského, ktorý vlastne vychádza z jarmočnej poézie. Zistila to už česká pozitivisticky orientovaná literárna história. Ján Jakubec v *Dějinách české literatury* II (Praha, 1934, str. 212) píše o Hněvkovskom: „Hněvkovský byl první samostatný baladista. Jako osvícenec, nadaný darem humoru, se přiklonil ke gleimovské ironisující romanci a baladě.“ Avšak aj toto krídlo českej balady, reprezentované Hněvkovským, nezapiera v sebe racionalistické jadro. Balada tohto druhu je síce orientovaná na jarmočnú pieseň, no zároveň problémy sa v nej riešia z hľadiska názorov doby, na čo upozorňuje Karel Dvořák: „Hněvkovský s ní (s jarmočnou piesňou C. K.) pracuje jakoby s lidovou pověstí svého druhu, totiž dbá o její místní a často i dobovou lokalisaci v českém pro-

[12] Vilém Mathesius v cit. štúdii uvádza, že reprezentantom tohto názoru v anglickej literatúre bol Andrew Long.

[13] Porov. štúdie Ferdinanda Schulza, *Česká balada a romance* (Osvěta 1877), a Miroslava Hýska, *Bürgerovy ohlasy v české literatuře* (Listy filologické 35, 1908).

[14] Vogt und Koch, *Geschichte der Deutsche Literatur* II, 250.

středí; k její fantastičnosti má lehce parodický postoj osvícenského racionalisty; utlumuje při tom sensačnost a dramatičnost jejích temat tím, že jich využívá pro lidovýchovné záměry: na př. píseň o vyšehradském sloupu pointuje vysvětlením, proč už v Čechách nejsou čerti, píseň o zakletém dudáku má ideou varovat lidové hudce před následky nevázaného života a podobně."[15]

Pri skúmaní balady je však potrebné zamyslieť sa nielen nad vzťahom tvorcu k látke, ktorú spracúva a na čo dáva dôraz z hľadiska svojej ideovo-umeleckej orientácie, ale aj zistiť, aké je jej miesto v istých vývinových štádiách. Keď sledujeme počiatočné obdobie slovenskej balady, balady tablicovskej (a podobne je to aj v balade českej), badáme, že balada v sebe zahrnovala tie najrozmanitejšie znaky epického básnictva. Balada popri bájke bol jediný žáner ľudovej epiky, ktorý sa udomácňoval v umelej spisbe. Balada stvárňovala tie najrôznorodejšie udalosti a jej tvorca sa usiloval čo najviac zainteresovať svojho čitateľa. Teda vyličenie príbehu zaujímalo prvé miesto v počiatočnom štádiu obrodeneckej balady, pričom, pravda, uplatňovali sa najrozličnejšie postupy, ktoré charakterizoval Felix Vodička (dojímavosť a apoteóza smrti; drastické prvky a emocionálnosť v službe výchovnej tendencie; výsmešný tón, burleska).[16] Balada, hlavne v šafárikovskom období, spracúva aj historické námety a zameriava sa na znázornenie tragických udalostí. Vo vývine slovenskej obrodeneckej literatúry však vidíme, že s rozvojom literárnych žánrov balada postupne nadobúda iný obsah a náplň. S rozvojom historického eposu v tridsiatych a začiatkom štyridsiatych rokov balada opúšťa historickú látku. Avšak historický epos ako špecifický žáner obrodeneckej literatúry, ktorý v istom zmysle „prebral" balade historické námety, bol tiež časovo obmedzený. S vývinom prózy, najmä historickej povesti, ustupuje do pozadia. Už v druhej polovici štyridsiatych rokov v slovenskej poézii historický epos nachádzame len vo veľmi skromnej miere. A tak balada, ktorá bola v počiatočnom štádiu obrodeneckej literatúry vlastne jediným žánrom epickej poézie, vzniknuvšej z podnetov ľudovej poézie, neskoršie sa stáva len jedným z viacerých literárnych žánrov. Opúšťa nielen historické námety, ale aj bezprostredné témy súčasnosti, mizne moralizovanie i výsmešný tón a tvorcovia balady začiatkom štyridsiatych rokov čerpajú svoje námety poväčšine z ľudovej slovesnosti. Až v tomto štádiu, ktoré reprezentuje najmä balada Janka Kráľa, sa v hojnejšej miere prejavujú tie črty, ktorými sa bežne charakterizuje balada: chmúrna a tiesnivá nálada, tajuplnosť, záhada, fantastickosť a pod.[17] Dôraz sa kladie na aktivitu človeka, ktorý bojuje proti temným silám. Pravdaže, vo vývine slovenskej literatúry balada nadobúda postupne nové črty, napr. v alegorickej balade Jána Bottu, neskôr v balade realistickej, reflexívnej a sociálnej.

Sledujúc vývin balady, jej podobu, príznačnú pre jednotlivé epochy, narážame na problémy jej druhového zaradenia, totiž nemožno vždy hovoriť o nejakom vyhranenom type lyricko-epického žánru. Už v samom materiáli ľudovej balady badáme, že koexistencia lyricko-epických prvkov niekedy vyznieva v prospech epična, inokedy v prospech lyrična. Často sa stretávame s baladou čisto epickou, ba niekde, hoci ojedinele, i s baladou výrazne lyrickou.[18] Keď v počiatočných štádiách obrodeneckej literatúry balada vlastne suplovala ostatnú epickú poéziu, prevládala balada epická. Len postupne sa oslabuje epická niť vplietaním lyrických prvkov. Súvisí to už so spomínaným osamostatňovaním a vyhraňovaním žánru, keď paralelne s baladou vyvíjajú sa aj iné literárne formy. Vtedy balada začína dávať viac dôraz na emocionálnu stránku príbehu a lyrický prvok sa stáva regulátorom interpretovania dejových situácií.

Avšak tieto diferenciácie, s ktorými sa stretávame v celom vývine balady, nie sú zábranou pri určovaní žánrového typu, lebo nie sú v ostrom protiklade. „Lyrično", „epično", ba i spomínané „dramatično" navzájom súvisia. Potrebné je len stanoviť, ktorá z týchto zložiek je určujúca. Východiskom pre určenie proporcionality týchto zložiek bude charakteristika balady jedného z jej zakladateľov v nemeckej literatúre, Johanna Wolfganga Goetheho, ktorú napísal na okraj svojej balady *O vyhnanom a vracajúcom sa grófovi* (Ballade von vertriebenen und zurückkehrenden Grafen): „V balade je istá tajomnosť, nie je však mystická; táto posledná vlastnosť básne spočíva v látke, oná v spracovaní. Tajomnosť balady pramení zo spôsobu prednesu. Spevák má totiž tak hlboko v mysli presný predmet, svoje postavy, ich činy a hnutia mysle, že nevie, ako ich má priviesť na denné svetlo. Používa preto všetky tri základné druhy poézie, aby najskôr vyjadril, čo má vzrušiť predstavivosť, zamestnať ducha. Môže začať lyricky, epicky, dramaticky a podľa ľubovôle meniac formy, pokračovať, ponáhľať sa ku koncu, alebo ho ďaleko odkladať. Refrén, opakovanie toho istého záverečného akordu, prepožičiava tejto básnickej forme roz-

[15] Karel Dvořák, *Včleňování folkloru do obrozenské literatury*, Česká literatura, 1955, č. 4, 315. Konečne takéto ideové zameranie Hněvkovského balád logicky vyplýva z jeho názorov na poéziu, ktoré formuloval v *Zlomcích o českém básnictví* (1820): „Předmětově nynější poesie nesou na větších dílech zdravá pravidla rozumu, moudrost života, krása přirození, vznešenost ducha, radost, láska, život a čilé obírání." (Cit. podľa F. Vodičku, *Cesty a cíle obrozenské literatury*, Praha 1959, 167.)

[16] *Dějiny české literatury* II, Praha 1960, 81.

[17] Tieto črty zdôrazňuje napr. V. Novák v knihe *Česká balada ve druhé polovici devatnáctého století* I, Praha 1931, 5.

[18] V mnohých ľudových baladách sa udalosť a či „baladický dej" vyjadruje reflexiou.

hodný lyrický charakter. Keď sa s ňou dokonale spriatelíme, ako je to u nás Nemcov zrejmé, balady všetkých národov sú zrozumiteľné, lebo duchovia v istých dobách buď súčasne alebo postupne, pri tej istej práci vždy si počínajú rovnako. Ostatne by sa z výberu takých básní dala veľmi dobre vyložiť celá poetika, pretože tu nie sú jednotlivé prvky ešte oddelené, ale sú pohromade ako v živom pravajci, ktoré má byť iba vysedené, aby sa ako najnádhernejší zjav vznieslo do vzduchu na zlatých perutiach."[19]

Goethe v balade vyzdvihoval „prapôvodnú" poetickú ľudovú formu, ktorá zjednocuje epiku, lyriku a dramatiku. Základom balady je teda koexistencia týchto troch základných literárnych druhov, pričom v ich použití sa prejavuje „ľubovôľa" autora. Pravda, aj táto „ľubovôľa" je určovaná „predmetom" básne, čo najvýstižnejším vyjadrením základnej myšlienky.

Na rozdiel od Goetheho charakteristiky, ktorá balade pripisuje širšie dimenzie, neskoršie sa prejavuje snaha o čo najužšie vymedzenie predmetu. Nezdôrazňuje sa už koexistencia viacerých druhov a postupov, ale preexponúva sa jedna zložka, prípadne poukazuje sa na odlišnosť balady vzhľadom na iné literárne žánre. Ba aj „predmet" básní prestáva byť v centre záujmov a väčší dôraz sa kladie na niektoré vonkajšie znaky (krátke príbehy, dramatickosť a pod.). Doklad na takéto chápanie máme aj v slovenskej literatúre o balade, v charakteristike Bela Kleina—Tesnoskalského: „Balada je epos a dráma v malom. Väčšmi sa podobá dramatu. Epos je, — ospevuje nielen faktum, ale hlavne osobnosť, ktorá ho vykonala, — a natoľko líči boj tejže osobnosti proti osudu. Nemá však balada tak roztiahnutou byť ako epos, a líši sa predovšetkým v tom od eposu, že požaduje jednotu deja, čo eposu schádza. Dramatu sa balada väčšmi podobá aj ohľadom spôsobu prednášky, lebo balada nikdy nesmie byť od počiatku až do konca výpravná, ako sa to u eposu deje, ale má nám básnik dejstvujúce osoby sprítomniť, má ich nechať samých hovoriť, a len leda je to potrebné, aj on sám dej opisovať. Epos už minulé veci vypráva, balada ale podobne nám ich sprítomní, — dej sa zosnuje pred našimi očami a my sme tým bezprostrední pozorovatelia."[20]

A tak sa potom zdôrazňuje predovšetkým stručnosť, zaujímavosť deja, tragický koniec i podtón. To pripúšťa aj Adolf Svätopluk Osvald, keď v polemike proti Tesnoskalskému nesúhlasí s uvedenými predpismi a či receptami. Píše: „Balada môže byť od počiatku až do konca výpravná, nech je nie len rozvláčitá, nech sa nezaoberá s podrobnosťami, k celku nie nutne potrebnými. Básnik jedným ťahom v balade načrtiť musí viac, než desiatimi v epose a v poviedke."[21]

V úsilí vypátrať osobitné črty balady sa často dochádza tak ďaleko, že sa hľadá nejaký jej „prototyp", ktorý by bol základom pre posudzovanie balady vôbec. Tým sa vlastne zatvára brána k výskumu balád iného typu. Nebolo by možné potom sledovať vývinovú líniu balady, ktorá postupom času nadobúdala nielen kvalitatívne nové črty, ale často i nový obsah a náplň. Aj relatívne „konštantné" znaky balady, akými sú napr. líčenie tragických udalostí, lyricko-epická forma, prelínanie dramatických, epických a lyrických zložiek a pod. je potrebné chápať historicky.

Pritom historický zreteľ nie je nám jediným východiskovým bodom pri určovaní žánrovej podoby balady. Preceňovali by sme typy balád, charakteristické pre konkrétne vývinové obdobia literárnych dejín, a balada by sa nám javila aj ako súčasť epického, lyricko-epického i lyrického básnictva. Isteže vo vývine slovenskej balady sú zastúpené všetky spomínané podoby, avšak úzko historickým chápaním problematiky ťažšie by sme zovšeobecnili charakteristické črty. Nutne by sme museli chápať baladu raz širšie, inokedy zúžene. Preto treba mať na zreteli najmä skutočnosť, že vo vývine národnej literatúry a ľudovej slovesnosti vôbec kryštalizuje sa špecifická podoba balady, ktorá vo svojom vývinovom procese nadobudla už isté vyhranené znaky, čo je dôležité najmä v otázke jej druhového začlenenia.

Balada zobrazuje udalosť a zároveň ju aj hodnotí. Zobrazenie a hodnotenie udalosti je síce príznačné aj pre iné, ak nie pre všetky žánre epického alebo lyricko-epického básnictva, no pri skúmaní konkrétneho literárneho žánru ide nám predovšetkým o zistenie vzájomného pomeru medzi zobrazením a hodnotením, čo je (popri formálnych a kompozičných prostriedkoch) najdôležitejším ukazovateľom pre druhové zaradenie. V balade je zastúpený i lyrický i epický prvok, čo nás, pravda, nesmie viesť k mechanickému zaradeniu balady medzi básnictvo „lyricko-epické". Už Hegel, zakladateľ modernej estetiky, ktorého závery v istých obmenách platia dodnes, keď písal o balade, že niektorými svojimi zložkami súvisí s básnictvom lyrickým a inými s básnictvom epickým, jasne diferencoval, čo je v balade „lyrické" a čo „epické". Vychádzal z tézy, že obsah balady je epický, kým jej spracovanie je lyrické. „Dejovosť" a „rozpravnosť" balady by síce nasvedčovali, že ide o epický druh, avšak už samotný „základ", z ktorého básnik vychádza, nie je hocaká realita, ale iba taká, ktorá sa „dotýka" básnikovho subjektu.

[19] Goethes Werke herausgegeben von Heinrich Kurz, zv. XII, 422.
[20] Belo Klein-Tesnoskalský, *O ballade*, Dunaj 1874; 223.
[21] Adolf Svätopluk Osvald, *Bratovi Tesnoskalskému* list o tej balade, Dunaj 1874, 271.

A tak podľa Hegla básnik sa usiluje navodiť náladu zodpovedajúcu jeho duševným stavom takým spôsobom, aby táto nálada rovnako rezonovala aj u poslucháča. Navodenie nálady subjektívnym videním udalosti i pocitov jasne podčiarkuje lyrický charakter balady.[22]

Na tieto Heglove zistenia nadväzujú aj novšie teoretické výskumy. Tak napr. Käte Hamburgerová charakterizuje baladu ako epickú formu v „lyrickom" priestore.[23] Pravda, niekedy v skúmaní vývinového procesu balady, najmä pokiaľ ide o vzťah k iným žánrom, je potrebné zamerať sa viac na „epickú" stránku balady, ako to robil pri výskume nemeckej balady Wolfgang Kayser v knihe *Geschichte der deutschen Ballade* (1936). Dôraz však nutne zostáva na subjektívnom lyrickom prejave.

V súvislosti s druhovým začlenením chceme aspoň v hrubých črtách naznačiť, aké udalosti, aké nálady a situácie znázorňuje balada. Pre slovenskú baladu ľudovú i umelú je charakteristické zobrazenie tragického životného pocitu. Rámcovaním tohto tragického životného pocitu je príhoda, ktorá čerpá námet či už z oblasti mytologickej, zo sveta fantázie, alebo je fiktívnym obrazom skutočného života. V charakteristikách balady sa neraz zdôrazňuje, že príhoda je bez väčšej „epickej šírky", že zaberá malý výsek zo života a že dôraz je na dramaticky sa rozvíjajúcom konflikte. Pravda, pri štúdiu balady nezaujíma nás iba zistenie časového vymedzenia príhody, ale ide nám o zistenie jej povahy. V tejto otázke sa môžeme oprieť o charakteristiku Karla Dvořáka: „Činy, děje, osudy zobrazené v baladách nejsou svou povahou typické. Mají vždycky ráz přestupku mravního řádu, ne-li zločinu; jsou porušením normy, individuální vzpourou proti ní, ať už je tato vzpoura, končící vždycky tragicky, motivována jakkoli, subjektivně, nebo objektivním společenským tlakem. Obecnost balady není tedy v obecnosti situací, charakteru, činu, ale v obecnosti postoje lidového kolektívu k činu, k události. Balada je akt soudu, výstraha před tím, co nemá být. Pro to vše nemá balada dost dobře místo v poesii, pokud jí jde jenom o to, aby zobrazila lid v jeho kladných nebo příkladných vlastnostech. Dále zatím co nebaladická píseň vlastně jenom konstatuje, co jest, balada reflektuje o pohnutkách výjimečného činu. A to je tuším rys, který ji sbližuje s poesii, která se rovněž zamýšlí nad individuálním osudem, pojetým u básníka tohoto zaměření rovněž tragicky. Zdálo by se ovšem možné, že lze proti tomuto pokusu o výklad polemisovat upozorněním na baladu Erbenovu, která přece vznikala za velmi usilovného překonávání individuálního, revoltujícího postoje. Stojí však za povšimnutí, jak jsou Erbenovi hrdinové, jistě ve velké míře typisování, nakonec tragicky osamělí tváří v tvář osudové moci, která nad nimi vládne a ruší její sebesilnější svazky s ostatními lidmi."[24]

Už v samom vyjadrení tragického pocitu na pozadí výnimočnej udalosti máme do činenia s rozhodujúcim činiteľom básnického naturelu, ktorý sa prejavuje v samotnom výbere námetu a prirodzene, v motivovaní deja. Pravda, podobne ako tragický životný pocit má rozdielny obsah v konkrétnych vývinových štádiách, aj zobrazenie výnimočnej udalosti je historicky podmienené. Iné udalosti sa vyberajú v počiatočnom štádiu obrodeneckej literatúry a iné napr. v období štúrovskom. Ba nachádzame aj isté protirečenie medzi reálnym a fantastickým. Tak napr. v Tablicovej balade sú námety z reálneho života, je v nej, podobne ako vo väčšine ľudových balád, snaha o bezprostredné vyrozprávanie príbehu, pričom však v interpretácii udalostí pod vplyvom názorovej orientácie, ako aj preto, že príbehu chýba „subjektívna" zainteresovanosť autora, jednoznačne prevláda moralizujúci pátos. Naproti tomu štúrovská balada zužitkúva námety z ľudovej slovesnosti a používa fantastické príbehy — teda ako by sa zámerne vzďaľovala z konkrétneho života. Práve preto, že stvárňuje skutočnosť v symbolických polohách, hovorí o subjektívnych pocitoch človeka svojej doby často bezprostrednejšie a viac ako ktorýkoľvek iný žáner.

Aj tu názorne vidieť, že dôraz je na lyrickej, subjektívnej zložke, čo už teoreticky zdôvodnil Hegel. V balade sú totiž udalosti nie všeobecné, ba ani nie svojou povahou typické. Iba pocity, ktoré tieto udalosti sprevádzajú a vyvolávajú, majú zovšeobecňujúci charakter. To sa ukazuje aj na postave hrdinu balady. Isteže hrdina reaguje na udalosti v každej dobe ináč a aj jeho myšlienkový svet je určovaný dobovými názormi a dobovým vkusom. Prirodzene — odlišne reaguje vtedy, keď je jednoznačne hnaný silou osudu, a odlišne zas vtedy, keď sa usiluje bojovať proti prekážkam, ktoré mu stoja v ceste. Uvedomujeme si teda, že vo vývine balady zohráva dôležitú úlohu ideová zložka, objektívne spoločenské determinanty, estetický vkus tvorcu i podnety, na ktoré balada nadväzovala. Predsa však pri všetkých spomínaných odlišnostiach — ako sme už mohli vidieť — existujú spoločné znaky, príznačné pre baladu.

Aby sme na konkrétnom materiáli bližšie rozviedli charakteristické prvky balady ako literárneho žánru, všimnime si tri rozdielne typy balád, rozdielne ideove, s rozdielnou motiváciou a s rozdielnym postojom ku skutočnosti. Budeme sledovať zužitkovanie fantastického námetu v preromantizme, v Kuzmányho balade *Děvino hynutí*, námetu ľudovej povesti

[22] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Berlin 1955, 982 a 1003.
[23] Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957, 209 a n.
[24] Dvořák, c. d., 306–307.

v romantickej balade Janka Kráľa *Kríž a čiapka* a sociálneho námetu v Novomeského balade *Slúžka*.

V Kuzmányho balade je jednoznačne preexponovaná osudovosť. Devino utrpenie, „hynutie" je motivované smrťou milého — a tak aj láska je znázornená iba ako posvätná „obeť" v znášaní utrpenia a bolesti. Kuzmányho nezaujíma príčina tragickej udalosti, iba následok, alebo jej posledné štádium. Janko Kráľ vo svojej balade narába už so širším priestorom: námet ľudovej povesti si priam vynucoval väčšiu „dejovosť", potrebu zobraziť nielen tragickú udalosť, ale aj okolnosti, ktoré k nej smerovali. Pravda, Kráľ z ľudovej povesti vyberá si len niektoré motívy, ktoré sú nositeľmi baladického deja, pričom sa usiluje najmä o gradáciu tragickej udalosti. Znázorňuje rozprávanie „o kríži a čiapke", odhodlanie hrdinky vziať kríž i čiapku z cmitera i jej čin — no hlavne následky, neustále zjavovanie sa „umrlca", devino chradnutie a smrť. Novomeského balada kotví jednoznačne v realite. Zobrazuje jedinečný príbeh, tragický osud slúžky, aby poukázal na sociálne korene utrpenia svojej hrdinky. Dejová zložka v tejto balade je úplne v úzadí: znázornená udalosť nemá vyvolávať iba súcit, ale predovšetkým v charakteristických polohách zobrazovať reakciu jednotlivca na spoločenské nezrovnalosti.

Netreba zvlášť pripomínať odlišný prístup k tragickej udalosti, ideovo-umelecký základ a spoločenský dosah týchto balád. Je zrejmé aj to, že sama tragická udalosť a autorov postoj k nej je historicky podmienený. Odlišne sa pociťuje v rozdielnych historicko-spoločenských situáciách a je motivovaný aj rozdielnymi postupmi. Vidíme, že raz je v popredí hra osudu, ktorý si berie svoju obeť, inokedy je dôraz na aktivite človeka bojujúceho proti konvencii (hoci v konečnom dôsledku aj on padá pod ťarchou neúprosného osudu) — a napokon aj v zobrazení spoločenských protirečení. Ťažiskom spomínaných balád je teda Heglom formulovaná subjektívna zložka, ktorá sa neprejavuje iba v autorovom hodnotení a či v „náladách" a „pocitoch", ale aj vo výbere udalostí, v motivácii a v konaní hrdinu, čo je charakteristické pre balady vôbec. Postava hrdinu, ktorý najvýraznejšie predstavuje dobové názory a pocity, prichádza do konfliktu s tým, čo bráni jej rozvoju a uplatneniu. V tomto konflikte s prekážkami (prekážky vo väčšine prípadov sú nepreklenuteľnou hrádzou) hrdina prináša ťažké obete. Obyčajne padá pod ťarchou nástrah, pričom však autorov postoj k zobrazovanému nezvýrazňuje sa iba v zobrazení činov a túžob hrdinu, ale aj v ich hodnotení. Aby sme zbytočne nerozširovali príklady, zostaňme naďalej pri spomínaných troch baladách a všimnime si ich zakončenia, v ktorých je výrazné toto hodnotiace stanovisko. Kuzmány obrazom vetríka znázorňuje morálnu tvárnosť devinej opravdivej lásky a obrazom víchra tragickosť jej utrpenia.

Po zeleném poli větříček zavívá:
na děvčiných rtíkách milost se usmívá;
po spuštěném poli příkrý vicher běží:
běží i ponad hrob, v kterém děvče leží.

Janko Kráľ zas vyzdvihuje hrdinstvo nebojácnej Marišky, ktorej odvahu spomína ľud po celom okolí. Odvaha a čin je v popredí básnikovho vyjadrenia.

Nie priam bude dievky
takej na doline.
Moc dolu Liptovom
tým vytečie vody,
kým sa taká dievka
na doline zrodí.
Nie priam Liptov vidí
takú pannu driečnu —
daj jej, milý bože,
kde je, slávu večnú!

A konečne Novomeského záver je obžalobou súdobých spoločenských pomerov.

Len to neviem:
prečo som musela žiť
a prečo umierať.

(Prirodzene, autori pri zobrazení záhuby nemorálnych hrdinov sa od nich dištancujú, ba obyčajne sa ešte zdôrazní, že smrť je odplatou za ich nemorálny život, z čoho sa často dedukuje moralizátorské ponaučenie.[25])

Z týchto príkladov vidno, akým rozhodujúcim činiteľom je subjekt básnika, ktorý z hľadiska dobových názorov a predstáv ukazuje zmysel zobrazenej udalosti. Vo vývine balady mení sa jej funkcia a spoločenský dosah, v každom období uplatňuje sa iný typ balady. To znamená, že ani pri určovaní charakteristických znakov, spoločných alebo aspoň príbuzných pre isté etapy literárneho vývinu, nemožno obchádzať historický zreteľ. Spoločné a charakteristické znaky balady môžeme totiž zistiť iba konfrontovaním viacerých typov balád, ktoré vznikli v rozdielnych vývinových etapách a sú tak východiskom pre skúmanie vývinového procesu baladického žánru. Ak by sme totiž charakteristické a spoločné

[25] Tento postup je príznačný najmä pre počiatočné štádium obrodeneckej literatúry.

znaky nechápali ako východisko, nutne by sme museli preexponovať niektorú jej zložku, ktorá by sa stala kritériom „baladickosti". Ukážeme to na postave hrdinu. Keby sme mali na zreteli napr. hrdinku Kuzmányho balady *Děvino hynutí*, hrdina balady by sa nám javil ako človek, ktorý dobrovoľne a bez reptania znáša svoj osud. Tento typ hrdinu bol by však v rozpore s Kráľovou hrdinkou balady *Kríž a čiapka*, ktorá sa vlastne búri proti konvencii a aktívne koná, nehovoriac už o rozpore s hrdinkou Novomeského sociálnej balady. Upriamili by sme sa totiž iba na určitú psychickú stránku postavy a za „baladickú" považovali by sme „osudovosť", „rozorvanosť", „revoltu" alebo niektorú inú črtu hrdinu, ktorá je síce príznačná pre istý okruh balád, no nie pre balady iného typu. To znamená, že pri charakteristike hrdinu balady nemôžeme vychádzať iba z psychických čŕt postáv, ktoré sú historicky najviac obmedzené a pri vytváraní ktorých sa uplatňuje dobový vkus, rovnako ako aj iné determinanty, najmä literárne vplyvy a vzory. Budeme si preto všímať funkciu a miesto baladického hrdinu v motivovaní výnimočnej udalosti.

Spomínali sme, že v balade sa znázorňuje tragický pocit života na pozadí výnimočnej udalosti, pričom je dôraz na básnikových pocitoch a náladách a vôbec na jeho postoji k zobrazovanému. Básnik svojho hrdinu znázorňuje len v niektorých charakteristických polohách, zväčša v akcii. Zobrazia sa najprv pohnútky, ktoré formovali hrdinov postoj k vonkajším udalostiam, okolnosti, ktoré určujú hrdinovo konanie a vývin — a nakoniec následky vyplývajúce z nerovného zápasu človeka proti fiktívnym alebo objektívnym prekážkam. Temer nikde sa nestretávame s jeho charakteristikou, s jeho vonkajšou podobou. Tak v Kuzmányho balade *Děvino hynutí* dozvedáme sa o hrdinke iba to, že trpiaca deva „pásavala stádo". O tom, že hrdinka Kráľovej balady *Kríž a čiapka* je prostá dievčina, usudzujeme len podľa lokalizácie deja. V Novomeského balade *Slúžka* náznaky charakteristiky sú iba v reflexii, v psychickom prekreslení postavy. Baladický hrdina nie je teda hybnou silou a či určujúcim činiteľom baladického deja (ako je to v epickom básnictve), ale jeho konanie je určované „vyššími zákonmi" osudu, spoločenskou konvenciou alebo spoločensko-ekonomickými vzťahmi. Nie je reprezentantom širšieho kolektívu, teda nie je literárny typ, ktorý by zovšeobecňoval isté charakteristické znaky. Je to jedinec, ktorý stojí zoči-voči nepreklenuteľným prekážkam. Aj jeho vzťah k životu, k okolitému svetu, k svetu nadprirodzenému je vzťah jedinca — a nie reprezentanta istej spoločenskej skupiny a či triedy. Takto sa javí hrdina na pozadí zobrazovaného príbehu. (V celkovom ideovo-umeleckom pláne autora aj jedinečný typ je tlmočníkom básnikových predstáv, pocitov i nálad v reakcii na niektoré časové otázky.)

V súvislosti s hrdinom balady nás zaujíma, akej povahy je baladický príbeh. Vo vývine slovenskej balady vidíme, že tragický životný pocit je znázornený i na pozadí fantastického námetu, i na pozadí reálnej príhody, že raz sa preexponúva osudovosť, inokedy dezilúzia sna a skutočnosti a inokedy márny boj človeka proti spoločenskej konvencii. Spomínali sme, že hrdina len v málom zovšeobecňuje charakteristické črty, príznačné pre typ konkrétneho vývinového obdobia, a tak aj o baladickom príbehu možno tvrdiť, že je svojou povahou „netypický". Pravda, na pozadí „netypickej" udalosti a činov „netypického" hrdinu zobrazujú sa zovšeobecňujúce pocity a nálady, ktoré sú motivované básnikovým vzťahom k dobovej problematike. Pre baladický príbeh je teda podstatné konanie a osudy jedinca, ktorý sa stal obeťou „vyšších mocí", neľútostnej hry osudu, vidiny alebo objektívnych spoločenských pomerov. Základom baladického príbehu je potom konflikt medzi subjektívnym (činy, predstavy hrdinu) a objektívnym (to, čo je hrdinovi nepreklenuteľnou hrádzou). Na pozadí tohto základného konfliktu sa rozvíja baladický dej, ktorý má v rôznych baladách rozličnú podobu. Tak napríklad v spomínanej Kuzmányho balade sa zobrazujú následky devinho utrpenia po tom, ako sa dozvie o smrti milovaného. V Kráľovej balade sa zobrazujú i pohnútky i následky tragickej udalosti v postupnej následnosti. A v Novomeského balade príčinnosť a následnosť tragickej udalosti nie je už v jednej rovine ako u Kráľa, ale v dialektických súvislostiach. To znamená, že ťažko bližšie stanoviť presnejší postup baladickej motivácie, aj keď uznávame istú platnosť niektorých zistení, ako napríklad rýchly sled udalostí k vrcholu akcie[26] alebo vzťah subjektívnych „pocitov" k zobrazovanej udalosti.[27] Pravda, pokiaľ ide o básnikov postoj k zobrazovanému, môžeme vystopovať presnejšie zákonitosti. Príhoda má v balade povahu fiktívne reálnej udalosti, heglovsky povediac, ide o „realitu", ktorá sa „dotýka" básnikovho subjektu. Básnik všetkými prostriedkami sa usiluje vzbudiť dojem, že zobrazovaná príhoda sa skutočne odohrala. Dosahuje to najmä rozprávačským štýlom v opise prostredia i v samom konaní baladického hrdinu, takže aj príbehy ľudových povestí z fantastického sveta nadobúdajú „reálnejšiu" podobu. Že sa básnik usiluje vzbudiť dojem skutočne odohratého príbehu, nasvedčujú už samy začiatočné verše.

---

[26] Friedrich Wilhelm Neumann, *Geschichte der russischen Ballade*, Königsberg und Berlin 1937, 6.

[27] Miroslav Hýsek v citovanej štúdii, vychádzajúc z tohto vzťahu, načrtáva schému balady: „Líčí se obyčejně nejprve místo a pocity, které se na něm každého zmocňují, potom se vypravuje událost, která se zde stala a je příčinou této nálady, a na konec se básník vrací k počátku — tedy forma A_1+B+A_2." (Str. 111—112.)

Kuzmány:

Ľúbil šuhaj děvče, než mu ho nedali;
pošel šuhaj světem, v světě ho zajali.

Kráľ:

V dedine na kopci,
na tom vyšnom konci
zišli sa dievčatá,
zišli sa paholci...

Novomeský:

Ja
Furko Mária
prišla som s mnohými na svet,
aby sme žalovali...

Dojem „skutočného príbehu" sa vzbudzuje aj tým, že vonkajšie opisy vytvárajú len ovzdušie, v ktorom sa príbeh odohráva. V metaforickom vyjadrení nejde natoľko o mnohoznačnosť významovú, ako o to, že všetky výrazové prostriedky sú podriadené základnej idei. Aj expresívne výrazy úzko súvisia s príhodou a podčiarkujú jej tragickosť. Potom v balade medzi opisom, reflexiami, autorovými digresiami a líčením deja niet väčších diferencií. Všetky tieto zložky úzko súvisia s komponentami na dokreslenie tragickosti. Môžeme to názorne ukázať na Kráľovej balade *Kríž a čiapka.*

Okolo kozuba
ak' v podzemnom sklepe:
„Daj môj kríž i čiapku!"
už rok čo noc trepe.
Daj môj kríž i čiapku!
Tys' mi ich nedala —
postav ich na miesto,
skadiaľ si ich vzala!"
Po celej dedine
všetko smútok nosí,
nadarmo o pomoc
dievka nebo prosí.
Po celej dedine
smutně idú hlasy:

„Už spadla tá Mara
z tej podivnej krásy.
Už je to dievča het,
čo bolo ak' ten kvet —
načo sú viac priadky
pre smutné čeliadky!
Načo viac prekvitá
tá hora zelená,
keď ona vyzerá
sťa haluz zlomená!
Načo ten potôčik
po dedine beží,
keď ona nevstáva,
ale vždy len leží!"

Prirodzene, fiktívne reálna udalosť podčiarkuje tragický pocit života. Preto v balade je zvlášť dôležitá gradácia, navodená atmosférou, v ktorej sa príbeh odohráva, vlastným konfliktom a reakciou na tragickú udalosť. Pritom však výber výrazových prostriedkov, ktoré autor používa na stupňovanie tragickosti, je ľubovoľný, aj keď by sme mohli zjednodušujúco naznačiť istú schému: najprv sa symbolikou znázorňuje duševný stav hrdinu a príznak niečoho neočakávaného. Potom obyčajne formou monológu alebo dialógu vlastný konflikt a nakoniec utrpenie a záhuba nielen ako vyústenie baladického deja, ale aj v symbolizujúcej podobe boj jedinca proti riadeniu „vyššej moci", ktorá má často korene v konkrétnych spoločenských protirečeniach. Ak hovoríme o výrazových prostriedkoch, ktoré sa v balade hojne používajú a ktoré sa neraz považujú za charakteristické, uvedomujeme si, že balada vo svojom vývine nadobudla isté — ak to tak možno nazvať — „konštantné" obrazy, ako napr. znázornenie tiesnivej nálady nočnou scenériou, mrakmi, búrkou, víchrom, letom vtákov, revom divej zveri a pod. Tieto obrazy, ktorými sa znázorňuje hra osudu alebo inštinktívne konanie hrdinu, tajomná moc prírody alebo dezilúzia sna a skutočnosti, prízrak čohosi neočakávaného alebo tragického, vzbudzujú dojem akejsi „baladickosti". Týmto si napr. možno vysvetliť, prečo niektoré lyrické básne z novšieho obdobia majú názov balada. Do istej miery s týmto súvisí aj tzv. „baladické" ladenie prózy v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia.

Pri určovaní charakteristických čŕt slovenskej balady zameriavame sa na to, čo je všeobecné pre baladu ako literárny žáner, aby sme mohli sledovať jej vývin, jej ideový a spoločenský dosah. Tieto charakteristické znaky chápeme ako východisko pre bližšie skúmanie balady v kon-

krétnom vývinovom štádiu. Uvedomujeme si, že nie všetky naznačené črty sú v každom období rovnako zastúpené. Uvedomujeme si aj to, že niektoré znaky v rozdielnych historických etapách majú často kvalitatívne odlišný zmysel, či už ide napr. o rozdielne chápanie samej tragickosti alebo o odlišnú funkciu baladického hrdinu. Ba aj použitie obdobnej symboliky v rozdielnych etapách literárneho vývinu má rozdielny význam a prehodnocuje sa z hľadiska dobových názorov a predstáv. Stačí azda uviesť Vajanského využitie symboliky havranov v básni *Pltník,* ktorou sa nezobrazuje prízrak „mocí zlých" ako v predchádzajúcich obdobiach, ale zdôrazňuje sa iba tragický príbeh „obyčajného" človeka-pltníka.

Vo vývine slovenskej balady badáme tendenciu inklinovania k istému ustálenému a vyhranenému typu (balada bürgerovská, inonárodná, ľudová), čo spôsobuje, že pre istý okruh balád platia približne rovnaké charakteristické črty. No zároveň postupne prechádza proces vyhraňovania špecifickej podoby, štruktúry i ideového zamerania balady. Proces zložitý, lebo samo znázornenie tragického životného procesu, charakteristické pre balady každej epochy, je v inej dobe ináč motivované, má iný význam a spoločenskú platnosť. Nutne teda musíme brať do úvahy aj zorný uhol, spod ktorého sa hodnotí zobrazovaná udalosť, i povahu tragickej udalosti, aby sme spozorovali, že v počiatočnom štádiu obrodeneckej literatúry zdôrazňovala sa téza podriadenosti vyšším princípom pravdy a dobra, u štúrovcov sa preexponúval rozpor medzi vidinou a skutočnosťou, v realistickom období zas tragickosť sa spájala s konkrétnymi udalosťami a v sociálnej balade upozorňovalo sa na triedny charakter spoločenských protirečení. Pravda, v súvislosti so spoločenskou funkciou balady treba osobitne podčiarknuť skutočnosť, že balada sa uplatňuje najmä v prelomových obdobiach, keď sa nová ideológia dostáva do protikladu s vládnúcimi alebo dožívajúcimi ideológiami.

Ak sme teda stanovili niektoré východiskové body charakteristické pre baladu, prihliadali sme na spomínané okolnosti. Uplatňovaním historického aspektu vyhli sme sa preceňovaniu momentov, ktoré platia len pre istý druh balád alebo pre balady určitého obdobia. Na druhej strane mohli sme bezpečnejšie určiť také znaky, ktoré majú všeobecnejšiu platnosť. Vychádzajúc z Heglovho druhového začlenenia ozrejmili sme si vzťah subjektívneho činiteľa k predmetu balady, ktorý sa prejavuje vo výbere námetu, v postave hrdinu balady, v povahe a v motivovaní tragickej udalosti. Týmto vymedzením predmetu nevylučujeme prirodzene existenciu iných prvkov, ktoré sa v literárnej histórii a teórii považovali za charakteristické pre baladu (chmúrna nálada, dramatickosť, refrénovité opakovanie motívov, existencia fantastických motívov, dialóg, úsečná forma rozprávania bez zvláštneho vybočenia a pod.). Lenže ony

nie sú prvoradé. Autor pri konštrukcii si ich vyberá podľa toho, čo chce v balade zdôrazniť. Sú predovšetkým kompozičným činiteľom. Sledovať ich možno iba na pozadí konkrétneho typu balady alebo skupiny balád istého obdobia, kde náležite vystupuje do popredia prvok, ktorým autor vyjadruje svoj postoj k udalostiam. Pravda, spôsob, akým sa tieto prvky využívajú, je podmienený tak vkusom doby, ako aj tvorivou potenciou autora. Iba pri sledovaní historického vývinu balady názorne vidieť, ako niektoré nové prvky do nej vnikajú, ako sa niektoré z nich stávajú dominantnými. I to, ako zanikajú, alebo v nových podmienkach nadobúdajú novú náplň a podobu.

MÁRIA DZUBÁKOVÁ

PREROMANTIZMUS A ĽUDOVÁ POÉZIA

Prvé tri desaťročia 19. storočia v slovenskej a českej literatúre sú obdobím preromantizmu. Charakteristiku tohto smeru rozviedol u nás najmä Felix V o d i č k a v diele *Počátky krásné prózy novočeské* (Praha 1948). Preromantizmus v českej a slovenskej literatúre má svoje charakteristické vlastnosti. Ojedinelé klasicistické tendencie prelínajú sa v ňom s prvkami romantizmu. Historickú a ideovoestetickú situáciu preromantizmu charakterizujú Kollárove slová zo *Slávy dcéry:*

Těžký úřad! Co já učinila?
Romantickou jsem i antickou
stránku věncem smírlivosti ctila.

(Lethe IV, 27)

Preromantizmus je reakciou proti klasicistickej poézii, proti netvorivému napodobňovaniu antických vzorov i proti strohým pravidlám klasicistickej estetiky. Proti nadradenosti „rozumu" stavia sa cit, príroda. Vzormi nie sú už Vergílius, Horácius či Boileau, ale Homér, Shakespeare, Milton, Ossian. Ideály obrodeneckého klasicizmu: humanita, klasickosť a národnosť dostávajú nový obsah. Nastáva obdobie „sňatku hlavy a srdca", ako ho nazýva Kollár.

Táto polarita sa prejavuje aj v dobovom záujme o ľudovú pieseň, v prístupe k ľudovej slovesnosti a v zásahoch do folklórnych textov v publikovaných zbierkach.

Vzťah k ľudovej slovesnosti sa v tomto období koncentruje predovšetkým na najrozšírenejší folklórny veršovaný žáner, na ľudovú lyriku. Záujem o tento druh ľudovej slovesnosti sa i čoraz viac organizačne usmerňuje. Pristupuje sa k jeho systematickejšiemu spracovávaniu. Význam ľudovej slovesnosti pre literárnu tvorbu vzrastá úmerne s rozkladom klasicistických koncepcií a konštituovaním romantizmu. V ňom vyvrcholuje v slovenskej literatúre u štúrovcov, v ich úsilí, v širšom porovnaní s predchádzajúcim obdobím i v hlbšom prístupe k ľudovej slovesnosti, obohatenej už v zberateľskej praxi o novšie žánre, napríklad o prozaické útvary, rozprávky atď.

Ľudová slovesnosť už v prvých rokoch 19. stor. vystupuje ako svojrázny činiteľ, ktorému sa venuje samostatná a zvýšená pozornosť. Zo začiatku iba zberateľská, neskôr už aj odborno-vedecká so zameraním na umeleckú stránku. Folklór sa stáva prameňom inšpirácie, zdrojom nových podnetov, ktoré vtedajšia literatúra mala absorbovať v zápase o nový výraz a umelecký dosah. Zo začiatku išlo len o zapojenie ľudovej poézie do celkového literárneho procesu. Neskôr sa problematika a ponímanie folklóru rozširuje. Od prvých zberateľských pokusov (Šafárik, Palacký, Benedikti, Kollár) nadobúda zvláštnu vývinovú úlohu, ktorá v zmysle zberateľskom i bádateľskom vrcholí v Kollárových *Národných spievankách.* To, čo nasledovalo po ich vydaní, súvisí už bezprostredne s prácou a snahami štúrovcov, ktorých v oblasti spracovania a absorbovania ľudovej slovesnosti čakala heroická, obdiv si zasluhujúca práca.

Hovoriť o ľudovej slovesnosti v posledných desaťročiach 18. stor. na Slovensku znamená všímať si aj živelný, nesystematický prístup k zbierkam folklóru. Tieto otázky sú však mimo rámca našej štúdie. Rovnako nebudeme sa podrobnejšie zaoberať náhľadmi štúrovskej generácie na ľudovú poéziu, náhľadmi, ktoré sa začali formovať už v tridsiatych rokoch. Spomenieme iba jeden z najzásadnejších momentov ich tvorby — transplantáciu ľudovej slovesnosti do umeleckej literatúry, zväčša do poézie. Štúrovci sa jednoznačne priklonili k folklórnemu dedičstvu. Dokázali esteticky pôsobivo využívať folklórnu tradíciu. Neobmedzovali sa už iba na zberateľskú činnosť, ale preniesli hodnoty ľudovej tvorby na pole náročnej umeleckej literatúry. Zdvihli ju na úroveň hodnôt celonárodných a všeľudských.[1]

Zápas o uznanie folklóru v hlavných momentoch vybojoval už Ján Kollár. Jeho úsilie prinieslo pozitívne výsledky pre tvorbu generácií, ktorē nastúpili po ňom. Jeho čin ovplyvnil vývin literatúry i folkloristiky ako vedeckej disciplíny. Záujem o ľudovú poéziu súvisel s viacerými otázkami literárneho, kultúrneho a národného života. Dokresľuje nejednu dobovú snahu. Problém folklóru je v slovenskej literatúre oveľa hlbší a zloži-

[1] Na problém výrazne poukázal Viktor Kochol v knihe *Poézia štúrovcov,* Bratislava 1955. Niektoré otázky osvetlil vo svojich štúdiách Stanislav Šmatlák *(Poznámky k vývinu slovenskej epickej poézie,* Slovenská literatúra, 1957) a Karol Rosenbaum *(Od klasicizmu k romantizmu,* Slovenská literatúra 1959, č. 2).

tejší, ako sa donedávna javil. Novšie a detailnejšie výskumy vzájomných vzťahov medzi folklórom a literatúrou objavia ďalšie nepoznané súvislosti, ktoré môžu mať podnetný význam pre literárnu vedu.

I

Kvôli úplnosti pohľadu na dobový záujem o ľudovú slovesnosť je potrebné vychádzať zo skutočností slovenského literárneho života na konci 18. stor. Tieto majú analógie v situácii českej literatúry a paralelne s ňou v dobovom chápaní folklóru. V Čechách aktívne pôsobil vplyv Dobrovského zásad klasicistickej jazykovej estetiky. Ťažisko hlavného problému literatúry bolo v otázkach jazykových. *(Geschichte der Böhmischen Sprache und Literatur ...)* Pôsobili tu i Jungmannove snahy uskutočniť obrodenecký literárny ideál, úsilie vytvoriť národnú literatúru, oslobodiť jazyk od ustrnutosti, vytvoriť vznešenú, neobyčajnú básnickú reč.[2]

Prenesenie pozornosti od výstavby témy poézie smerom k jazykovej výstavbe zanechalo pečať v dobovom prístupe k ľudovej slovesnosti, spojenom s úsilím o vytvorenie monumentálneho štýlu orientáciou smerom dolu, k tvorbe ľudovej. Mnohé zásahy do textov ľudovej slovesnosti boli ozvenou prevládajúcej tendencie vytvoriť veľkú poéziu pomocou obzvláštnených jazykových prostriedkov. Boli to stopy zápasu vytvoriť jazyk odlišný od priemeru dobového spisovného jazyka.[3]

V štúdii budeme sledovať smer, ktorý sa opieral o ľudovú poéziu.

Príznačná orientácia na ľudovú slovesnosť v čase do vydania Národných spievaniek nadobúdala čoraz významnejšie postavenie v dobovom myslení. Vzrast významu ľudovej slovesnosti a záujmu o ňu nemožno však chápať izolovane od historického diania. Bol dôsledkom meniaceho sa hospodárskeho a spoločensko-politického postavenia ľudových vrstiev. Vládnúca trieda čoraz intenzívnejšie obracala pozornosť k ľudu, k jeho tvorbe, k ľudovej slovesnosti, o ktorej a spolu aj o jej nositeľovi, slovenskom ľude, roku 1853 Ľudovít Štúr písal s romantickým nadšením: „Neni zpěvnejšího národu na světě nad Slovany. Nalézají se i u jiných národů písně, slyšet i tam zpěvy, avšak jich nikde není ani toliké množství, ani nejsou toliké krásy jako u nás. Cokoli z koleje každodenního života vystoupí, cokoli se nad všední obecnost v životě povznese, vše přechází u Slovanů v píseň ... Slované ale vylili duši a mysl svou v pověstech, písních a zpěvích pohnutlivých."[4]

Význam ľudovej slovesnosti v období prechodu k novým literárnym koncepciám v druhej polovici 18. stor. podnetne charakterizoval i Milan Hamada v štúdii *K problematike vzťahu umelej literatúry a ľudovej slovesnosti v období od baroka ku klasicizmu.*[5] Autor prichádza k názoru, že ľudová slovesnosť v tomto prechodnom období nadobúda zásadný význam a že bez nej by sa prechod k novému chápaniu literatúry uskutočnil len veľmi ťažko. Poukazuje ďalej na okolnosť, ako ľudová slovesnosť vplývala už na tvorbu H. Gavloviča, A. Doležala, J. Fándlyho, J. I. Bajzu, Chrastinu a iných. Transponovanie folklóru do literatúry dialo sa u nich rôznym spôsobom, avšak cieľ bol rovnaký. Ľudová slovesnosť im dodávala materiál z reálneho a konkrétneho života. Analógie a rôzne súvzťažnosti medzi literatúrou a ľudovou slovesnosťou čakajú tu ešte na detailný výskum. Avšak už v tomto čase ľudová slovesnosť sa javí ako predpoklad prirodzeného základu jednotnej národnej kultúry. Podporuje ju v tom rozklad feudálnych vzťahov a prenikanie nových spoločensko-hospodárskych tendencií. Ľudová slovesnosť stáva sa tak dôležitým komponentom pri formovaní novej koncepcie literatúry. Analogické pomery boli aj v literatúrach iných národov. Upozorňujeme napríklad na polemiku o práci A. S. Šiškova *Rassuždennije o starom i novom sloge rossijskogo jazyka* (1803). V polemike Karamzina proti Šiškovovi vystúpili otázky ľudovej slovesnosti na pozadí veršového systému, zvláštností ľudového básnického jazyka z hľadiska jeho uplatnenia v literatúre atď.[6]

V Maďarsku v druhej polovici 18. stor. básnik Ferenc Faludi vyzdvihuje štylistické hodnoty ľudovej poézie. Roku 1782 jazykovedec Miklós Révai vyzýva v bratislavskom časopise Magyar Hirmondó, aby sa zbierali ľudové piesne. Roku 1817 István Kultsár vyzýva k zbieraniu živej ústnej tradície.[7]

Záujem o ľudovú slovesnosť prebieha svojrázne v rôznych krajinách. Táto pozornosť však mala hodne spoločných čŕt. Niekde sa prejavila skôr a výraznejšie, ako to bolo napríklad v Anglicku, kde bola jedným z rezultátov priemyselnej revolúcie 18. stor., revolúcie, ktorá do krajnosti vyostrila triedne protirečenia[8]. So záujmom o ľudovú poéziu postupovalo

[2] Zásluhu vytvoriť nový jazykový výraz pripisuje F. Vodička Jungmannovi. *Počátky krásné prózy novočeské,* 44–47.

[3] F. Vodička videl v pokusoch o monumentálny štýl dva smery. Jeden sa orientoval na „umeleckosť" profesionálnej literatúry. Patril k nemu Jungmann, Pollák, Kollár, Palacký atď. Druhý smer sa opieral o monumentalizujúcu prostotu ľudovej piesne, ako napríklad autor *Rukopisov,* Hanka, Čelakovský atď.

[4] Ľudovít Štúr, *O národních písních a pověstech plemen slovanských,* Praha 1853, 3.

[5] Slovenská literatúru, 1961, č. 4, 385–400.

[6] Porov. bližšie N. I. Mordovčenka, *Polemika o „starom" i „novom" sloge.* Russkaja kritika perovej četverti XIX. veka, 1959, 77–98.

[7] József Szauder, *O ľudovosti maďarskej literatúry,* Slovenská literatúra, 1958, č. 1, 47–53.

paralelne hľadanie nových literárnych foriem a novej estetiky. Tak vznikol nový literárny prúd — preromantizmus, ktorý sa postavil proti klasicistickej estetike a racionalistickým tendenciám klasicizmu. Vyjadruje novú etapu zblíženia literatúry so životom. Veľkými osobnosťami európskeho preromantizmu boli Percy, Macpherson, Rousseau, Herder a iní. S ich menami a s ich myšlienkami (predovšetkým s prekladom *Spevov Ossianových* a s Herderovou filozofiou) stretávame sa aj v slovenskom prostredí intenzívne už od začiatku 19. stor.

Záujem o ľudovú slovesnosť v prvých troch decéniách 19. stor. na Slovensku sústreďoval sa predovšetkým na ľudovú lyrickú pieseň. Od prvých zberateľských pokusov až po vydanie *Národných spievaniek* má tento záujem niekoľko fáz. V zbieraní, využívaní a hodnotení folklórneho materiálu vidno isté stupne. Problém štúdia folklóru kryštalizuje sa v otázke hľadania hodnôt, ktoré by boli schopné stať sa hodnotami celonárodnými a pomohli by vytvoriť základ novej literatúry. V náznakoch stretávame sa už v dvadsiatych rokoch u Jána Kollára s tendenciou chápať folklór ako prejav tvorivej sily ľudu. V jeho vedecko-odborných publikáciách nachádzame stopy záujmu o zvláštnosti života slovenského etnika.

Ľudová pieseň sa stáva postupne celonárodným majetkom a zapisuje sa pre budúce generácie ako dedičstvo minulosti. Mala pomáhať preklenúť priepasť medzi ľudovými vrstvami a mladou buržoáziou. Popudy k jej zbieraniu vychádzali zväčša z kruhov vzdelancov, študentov, učiteľov, kňazov. V obrodení sa hovorí o „piesni národnej", „piesni prostonárodnej" i „piesni svetskej". Termín *národná* súvisí už s myšlienkou novodobého chápania národa. V tom čase národy objavujú svoje kutúrne hodnoty, objavujú svoju dávnu históriu ako dôkaz kultúrnej vyspelosti. S touto situáciou bol nejednou nitkou zviazaný aj záujem o folklór, snaha vytvoriť národnú literatúru, objavovanie a konštruovanie rôznych mytologických koncepcií, výskumy historické a archeologické. Tieto tendencie sa prakticky prenášajú až do druhej polovice 19. stor. a nachádzajú dobe primeraný odraz aj v umelej literatúre.

Problematiku ľudovej lyrickej poézie v zberateľských i odborných prácach nemožno izolovať od samého vývinového procesu folklóru, od zákonitostí, ktoré v ňom prebiehali, od diferenciácie žánrov, stupňa umeleckosti, predovšetkým od pravdivosti zobrazenia myšlienkového a citového života ľudu. V porovnaní s umelou klasicistickou poéziou bola ľudová slovesnosť svieža a bezprostredná. V období krízy klasicistickej poézie upútavala pozornosť predovšetkým pieseň lyrická.

[8] Pozri prácu M. K. Azadovskij, *Istoria russkoj folkloristiki*, 1958, 11.

Kríza klasicistickej poézie prejavila sa aj v nepravdivom zobrazovaní citov, vo vyumelkovanosti básnictva. Naproti tomu poézia ľudová, poézia, ktorá spontánne vyvrela zo života, bola citovo presvedčivá, myšlienkovo jasná, formou prostá, nepatetická. Orientácia na ľudovú poéziu vyrastala preto z vnútornej potreby obrodenia literatúry, zo snahy a z nutnosti zblížiť ju so životom. Ľudová poézia stala sa tak vzorom pre umelú poéziu. V takom zmysle ju aj charakterizovali Šafárik a Palacký v práci *Počátkově českého básnictví obzvláště prosodie.*

Umeleckú pôsobivosť srbských piesní pociťoval aj P. J. Šafárik.[9] Z estetického hľadiska hodnotil ich „prostotu" a „milostnosť". Jeho hodnotenie vychádzalo z dobovej orientácie na monumentalizujúcu prostotu ľudovej piesne. Ako príklad záujmu o národnú pieseň uvádza Goetheho a Herdera. Konštatuje, že ľudová pieseň rozbíja zastaralé pravidlá estetiky. „... pravidlá estetyky jak náleží z hlavy vybije, a uměleckého tvoření tam, kdež ho nemá, hledati nebude..." Šafárik vidí v ľudovom básnictve tvorivú silu, ktorá často chýba profesionálnym básnikom. Upozorňuje tým na časté bezkrvné veršovanie a škrobenosť. Ľudovú poéziu odporúča čítať „s neporušeným srdcem", len tak ju možno pochopiť. Vyzdvihuje jej prirodzenú citovosť, úprimnosť vzrušenia, pravdivosť emócií. Podľa Šafárika „neporušené srdce" znamená mať zmysel pre tieto osobitosti ľudovej poézie a vkus nepokazený „prehnanými" poetikami. V súhlase s dobovými intenciami vyzdvihuje aj rečovú stránku ľudových piesní. Nachádza v nich prejav, ktorý nie je zachytený v žiadnych knihách: „... takto u Slováků vlastnímu jejich dialektu odnikud jinud, leč z národních pěsní, se nenaučíš." Intenzívne sústredenie pozornosti na jazyk v preromantizme viedlo nakoniec štúrovcov k uzákoneniu spisovnej slovenčiny, teda k rezultátu, ktorý zákonite vyrastal z pôdy pripravujúcej tento zrod omnoho skôr.

Vo svojom *Promluvení k Slovanům* Šafárik vyslovuje pozoruhodnú myšlienku, že národ možno dobre spoznať najmä prostredníctvom jeho piesní. Nezdôrazňuje priamo štúdium ľudu, ale vyslovuje snahu zblížiť sa s ním, so všetkými jeho vrstvami, jadro ktorých tvorí ľud. Spomína napríklad aj oboznámenie sa s cigánskou rečou pomocou cigánskych piesní. O nárečí hovorí: „... drsnatá reč učených skladatelů není řeč prostého národu. I doufáme, že seberouli písně naše: české, moravské a slovenské o tom, že se náš dyalekt také slyšeti dá, každý se přesvědčí. O spěvavosti Slováků v Uhřích nám po Tablicovi říci a po naší zkušenosti pochybovati netřeba."

Šafárik jasne videl, v čom môže folklór podstatne pomôcť literatúre:

[9] *Promluvení k Slovanům*, Prvotiny pěkných umění, 1817, č. 1.

— umeleckou a životnou pravdou ľudovej slovesnosti, neustále vznikajúcej, a prednosťami živej reči folklórnych útvarov. Tieto dva momenty, životná pravdivosť ľudovej poézie a jadrná, neskostnateľná reč čiastočne vplývali aj na vlastnú Šafárikovu a Kollárovu tvorbu, ktorá už počítala s nutnosťou tvorcu vyjadrovať v umení vnútorné pohnutia, pocity a emócie.

V úvode ku *Geschichte* píše Šafárik o ľudovej poézii ako o prvom vzdelávacom stupni národa, ktorý precitol k povedomiu vyššieho duševného života. Vidí možnosti, ktoré ľudová poézia poskytuje pre národnú literatúru a kultúru. Šafárik v *Geschichte,* Kollár v úvodoch k dvom zväzkom *Písní světských* i v *Národných spievankách* a inde nadväzujú na Herderove myšlienky o Slovanoch, o ich poslaní a o ich neobyčajnom zmysle pre ľudovú poéziu. V súhlase s ním hlásajú, že Slovania spomedzi všetkých európskych národov majú najvýznamnejšiu ľudovú slovesnosť. Je umelecká, čistá, vrúcna a citová.[10]

Súbežne s estetickou stránkou všíma si Šafárik aj zvukové a rečové vlastnosti slovenských a slovanských ľudových piesní. Svoje pozorovanie vnáša už čiastočne do práce *Počátkové českého básnictví obzvláště prosodie.* Názory plnšie rozvíja až v *Geschichte.*

V ľubozvuku na prvé miesto medzi slovanskými jazykmi kladie srbštinu: „Zvuk srbštiny v speve a v poézii porovnal by som s tónom huslí, zvuk staroslovienčiny s tónom organu, poľštiny s tónom citary, alebo ak sa staroslovienčina v Dávidových hymnách podobá zurčiacemu spádu bystriny, poľština takého Felińskeho ľúbeznému šepotu a šumeniu pramienka, tak srbština v ústach domácej Erato sa rovná pokojnému zurkotu a klokotaniu potoka po zakvitnutých lúkach údolia . . ." (*Geschichte,* § 20—24, 204 a n.) Poznatok o ľubozvučnosti jazyka ľudových piesní neskôr sa plne uplatnil v literatúre písanej.

Okrem ľudovej lyriky čiastočne upútavajú pozornosť aj príslovia, porekadlá a povesti. Podobne ako v ľudovej poézii, aj v nich sa hľadalo osvetlenie dávnej národnej minulosti a charakteristika Slovanstva. Nachádzanie prvkov starobylosti vo folklóre privádzalo bádateľov k rozširovaniu názorov o slovanskej mytológii i k vytváraniu ucelených mytologických koncepcií. U Šafárika boli triezvo vedecky podložené, u Kollára viac formované básnicky, často až nereálne romanticky. Na súčasníkov pôsobili však zväčša sugestívne.

Ďalším prínosom, ktorý vyplýval zo záujmu o folklór, bolo odhalenie sociálnych momentov. Vo folklóre sa ukazovali vyostrené sociálne aspekty, ktoré ľudový básnik nikdy nezastieral, nezmierňoval. Ľudová slovesnosť podčiarkovala pocit krivdy spáchanej na utláčanom, zdôrazňovala vzburu proti neprávosti a hrdosť prostého človeka. Ľudová pieseň tak odrážala sociálne rozpory v miere, v akej sa to dovtedy nepodarilo žiadnemu žánru umelej slovesnosti. Vydavatelia a zostavovatelia zborníkov ľudových piesní často uhladzovali a zmierňovali momenty sociálnych napätí, najmä pri piesňach zbojníckych, buričských, odbojných. Ich tematika nevyhovovala dobovým predstavám o formovaní jednotného národa.

Ján Kollár pokladal ľudové piesne za rovnocenné slovenskej umelej tvorbe. Svoju myšlienku zdôraznil aj Montaignovým mottom k *Písním světským* (I, 1823): „Národní písně a zpěvy, jsouli pouhé přirození, mají půvaby a líbeznosti, kterými sa ve hlavní kráse nejdokonalejšímu uměleckému básnictví rovnají."

Úvod k prvému zväzku *Písní světských,* ako by sme sa mohli domnievať, nezameriaval sa na rozbor estetických hodnôt ľudových piesní. Na línii jazykovednej štúdie všímal si možnosť ustálenia spisovného jazyka. Formovala sa v ňom počiatočná Kollárova koncepcia vytvorenia spisovného jazyka Čechov a Slovákov: „Slovák nech něco Čechům a Čech něco Slovákům dá, má li mezi oběma jedna literatura místo míti, totiž: česko-slovenska. My jsme posavad bratry Čechy větší pozorností poctili nežli oni nás z ohledu na řeč, a předce i Slovák ve své řeči tak mnoho krásneho a znamenitého má." V dobovom prístupe k ľudovej slovesnosti prelínali sa viaceré snahy, späté s problémom jazykovým, napríklad poukazy na rečové bohatstvo slovenských nárečí. V ľudových piesňach nachádza Kollár popri hodnotách lingvistických a estetických aj hodnoty etnologické (etnografické — pozn. M. Dz.). Podľa neho „ony (piesne) jsou obrazy, v kterých každý národ svůj charakter nejvěrněji maluje a představuje, jsou klíče do svatyně národnosti, kterými kdo otvírati nezná anebo nechce, ani co jest člověčenství, ještoto se v písních pastýrskych neméně jako v egyptských pyramidách zjavuje, nikdy nepozná." (L. c. XXIV).

Kollár zdôraznil potrebu zbierania ľudových piesní a vyzdvihol význam prostonárodnej múzy pre vzdelaného človeka. V súhlase s Herderom hovoril, že v ľudových piesňach sa obnovuje dávny vek ľudstva. Vyslovil domnienku, že s rozšírením vzdelanosti u Slovanov zotrú sa i rozdiely medzi kmeňmi, zmiznú i ľudové piesne, a preto treba zachrániť pre potomstvo všetko to, čo sa zachrániť ešte dá. Zmysel zberateľskej práce nachádza teda aj v tomto aspekte. V súhlase s dobovými tendenciami objavovať a rekonštruovať národnú minulosť, význam práce v oblasti ľudovej slovesnosti nachádzal Kollár aj v iných momentoch. Stopy „spevavosti" Slovanov objavuje už v dávnych dobách vo svedectvách troch slovanských poslov, vyslaných k chánovi avarskému. (Úvod, XXVII).

[10] P. J. Šafárik, *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten,* 1826, Poznámky § 13, č. 1, 140 a n.

V ľudových piesňach Kollár ocenil najmä ich realizmus. Dával ho do protikladu s romantickou poéziou. „Bar i milovníci básnictví a krasovědných plodů vůbec v takovýchto zbírkach začasté zdravější pastvu naleznou nežli při mnohých parnaských Vulkánech, kteří nás obzvláště v těchto časích svým praskem a třeskem téměř ohlušili, svým popelem a skálím téměř zasypali." (Úvod, XXVII). Kollár odsúdil básnictvo plné „romantických potvor", básnictvo vzdialené slovanskému duchu. V poézii Slovanov našiel rovnováhu rozumu a citu. Tieto dve zložky slovanského básnictva vyhlásil za géniov ľudskej prirodzenosti. V poézii ony vytvárajú harmóniu, z ktorej sa zrodí nový, dokonalejší život. A v takom novom živote sa uskutoční ideál človečenstva. Kollárove myšlienky, oscilujúce medzi poéziou a humanitou, sú blízke názorom antiky a Herderovej filozofii. Jeden z dôležitých momentov, ktorý ovplyvňoval jeho záujem o ľudovú poéziu, bola práve všestranná vyváženosť, harmónia citu a rozumu. Rozhodne aj tento moment zohral v Kollárových názoroch a kritériách podstatnú úlohu pri výbere piesní zaradených do zborníkov. V zhode s Herderovými úvahami a v protiklade k poézii Slovanov určuje Kollár charakteristické črty poézie niektorých národov. Napríklad u Španielov nachádza zmysel pre dobrodružstvo, u Talianov náruživosť, u Francúzov vtip a zdvorilosť, u Angličanov sentimentalitu, u Nemcov rozumovanie, u Slovanov harmonickú obrazotvornosť bez jednostrannosti. O slovenskej ľudovej poézii píše: „Tu všecko čisté, jasné, přirozené, prosté, samorostlé a snadné, tu se písně nedělají, ale rostou jako kvíti na loukách a odtud jich i takové množství, jakovým se žádnému národu honositi nelze." (Úvod, XXX).

Podobne ako Šafárik, aj Kollár hľadá pod vplyvom dobových názorov stopy dávnej minulosti v piesňach. Poukazuje na okolnosť, že v slovenských ľudových piesňach nedominujú bojištia, turnaje, hrady, tróny, ale šíre nebe, lesy, role, lúky, trávniky atď. Živlom ľudových piesní nie je hrdinstvo, udatnosť, vlastenectvo, ale pokojný život, láska, hospodárstvo, svadby atď. Toto konštatovanie, založené v mnohom na triezvej analýze charakteru piesní, čiastočne idealizovalo patriarchálny spôsob života, zmierňovalo spoločenské napätie. Ale predovšetkým doplňovalo Kollárové úvahy o harmónii obrazotvornosti v slovanskej poézii.

V predhovore k druhému zväzku *Písní světských lidu slovenského v Uhrách* charakterizuje Kollár spevavosť ľudu. Poukazuje na spôsoby spievania a na rôznosť melódií: „Tyto slavenské pospolité písně jsou i ovšem památné i zanímavé, zčástky pro jejich zvláštní melodie a způsoby zpívaní, které často velmi utešené jsou, a kteréž ohebnosti jejich řeči ještě více ozdobovány bývají, z částky pro jejich obsah ... Největší díl jejich národních zpěvů dal by hudebním umělcům dosti látky k těm

nejznamenitějším variáciem." (Úvod k II. zväzku *Písní*, 1827, VIII). Hudobná stránka ľudových piesní už v dvadsiatych rokoch 19. stor. pútala na seba záujem. Avšak na spracovanie tejto problematiky nebolo v tomto čase dosť schopných odborníkov.

Popri piesňach, ktoré odzrkadľujú city a túžby ľudu, spomína Kollár aj porekadlá, v ktorých je obsiahnutý stupeň „rozumovania". V rozprávkach je vyjadrená dôvtipnosť, poviedky zas podávajú „obraz zo života." Pod poviedkami rozumie najskôr rozprávky s jadrom realistickým alebo historickým. Už pri vydávaní *Písní světských* uvedomuje si okolnosť, že v zberateľskej i vydavateľskej praxi sa obchádzali v tom čase niektoré žánre ľudovej slovesnosti. V predhovore k druhému zväzku *Písní* vyzýva k zbieraniu piesní žatevných, svadobných a piesní spojených s rôznymi hrami, porekadiel, príslovní, rozprávok a povestí. Snaží sa tak aspoň čiastočne odstrániť disproporcionalitu v záujme o ľudovú slovesnosť. Obrodenecká literatúra totiž využívala z folklóru zväčša pieseň ľúbostnú, pieseň s tematikou intímnych vzťahov a zanedbávala útvary späté s rôznymi pracovnými úkonmi. Obradová slovesnosť ako celok jej zväčša i so svojimi špecifickými vlastnosťami unikala. Unikali jej i piesne detské a recitatívy pri hrách. Folklórna epika bola v zbierkach obdobia preromantizmu zastúpená dosť nepatrne. Popri lyrike zostávala takmer nepovšimnutá. Jednostranný záujem o folklórne útvary vyvieral aj zo situácie v obrodeneckej literatúre, ktorá trpela malou rozpracovanosťou literárnych žánrov a jednostrannou odborno-vedeckou prípravou literárnych bádateľov i zberateľov, ako aj jednostranne zameranou pozornosťou básnikov a spisovateľov. Napriek tomu prvé desaťročia 19. stor. pripravovali pôdu pre neskoršie aktívne nadväzovanie na folklór a pre jeho transponovanie do umelej literatúry.

V súhlase s dobovou predstavou jednotného národa snažil sa Kollár ukázať ľudovú slovesnosť pred verejnosťou ako jeden celok. Chcel európskemu čitateľovi predstaviť Slováka a jeho vlasť v celosti a nielen niektorú jeho vlastnosť alebo časť.[11] Podľa jeho mienky nemožno napr. drotára považovať za vzor a reprezentanta všetkých Slovákov. Drotárstvo je jav úzko lokalizovaný, a preto nemôže vystihnúť charakter národa.

Z tendencie predstaviť ľudovú slovesnosť ako harmonický celok vyplývali často aj Kollárove zásahy do textov ľudových piesní. Mal v úmysle zahladiť prílišnú jednostrannosť obrazov a chcel v nejednom ohľade doplniť folklórne útvary: „... přejináčené ostatky popraviti a to vše k lepšímu poznání svého národa, i ku přesvědčení inozemců, že národ náš tak nevzdělaným není, jak některému neznatelovi a nedoukovi o něm

[11] *Úvod* k II. zväzku *Písní světských* XXVIII.

křivě souditi se uzdalo." (Úvod k II. zväzku *Písní*, XXVII—XXVIII). Pri úpravách textov išlo teda aj o zlepšenie toho, čo sa predstave bádateľov, resp. zberateľov nezdalo byť dosť výstižným a primeraným o reprezentácii národa doma a najmä v cudzine. Pri úpravách a zásahoch neobchádzalo sa, prirodzene, želanie vyťažiť z folklórneho materiálu prvky, ktoré by svedčili o dávnej minulosti a kultúrnej tradícii národa. V tom zmysle sa do folklóru vpašovali i nové prvky.

Kollárove názory na ľudovú slovesnosť prejavili sa v najkoncentrovanejšej podobe v dodatkoch, poznámkach a vysvetlivkách k obom zväzkom *Národných spievaniek*. Hoci prvý zväzok je prevažne súborom ľudovej lyrickej poézie, zostavovateľove pripomienky a vysvetlivky týkajú sa predovšetkým piesní mytologických, rôznych postáv zo slovenskej mytológie, zvykoslovných úkonov a pod. Autor rozvádza niektoré svoje názory o staroslovanských božstvách (Morena, Doda, Did, Died, Lado, Triglav, Parom, Perun, Siva, Koleda atď.). Už tu v hlavných črtách podáva náčrt svojej neskoršej koncepcie slovenskej a slovanskej mytológie a snaží sa vytvoriť systém staroslovanských božstiev.

Otázku nakoľko v preromantizme do slovenskej literatúry prenikali folklórne prvky, bolo by treba rozpracovať na základe špeciálneho výskumu a detailných tematicko-ideových, jazykových a štylistických rozborov. Niektoré folklórne látky, napríklad jánošíkovské motívy, prešli do poézie P. J. Šafárika. V súvislosti s poéziou Jána Kollára sa poukazovalo, že napríklad niektoré znelky písal na melódie ľudovej piesne.

V období preromantizmu má záujem o ľudovú slovesnosť osobitné črty. Možno ich postihnúť v práci zberateľskej, odbornej, bádateľskej i vo vzťahu medzi folklórom a literatúrou. Problematika ľudovej slovesnosti sa rozvetvuje. Od jednoduchého zbierania sa prechádzalo k šiším plánom umeleckým i odborno-vedeckým. Zachováva si zvláštnu dobovú formu v prístupe zberateľov a bádateľov, v ich úpravách a zásahoch do textu. Zameranie hlavnej pozornosti na veršované útvary ľudovej poézie pod vplyvom klasicistického ponímania umeleckosti literatúry výsostne vo forme veršovanej, poetickej, diferencuje sa neskôr smerom k romantizmu, t. j. zreteľ sa obracia aj na iné žánre, napríklad na porekadlá, príslovia, rozprávky, povesti, teda na útvary využívané v pravom slova zmysle až v romantizme. Prístup k ľudovej lyrike je ovplyvnený požiadavkami doby. Vzťah k ľudovej lyrike najlepšie dokumentuje a objasňuje tendencie v prístupe k ľudovej slovesnosti a k hodnoteniu ľudovej tvorby. Ľudová lyrika pripravovala cestu tvorbe štúrovskej generácie. Pomáhala posunúť vývin literatúry smerom k vyšším, rôznorodejším a bohatším formám tematicky aj ideovo.

*

Zberateľský a odborný záujem o ľudovú slovesnosť vrcholí v tomto období vo vydaní dvoch zväzkov *Národných spievaniek* (I, 1834, strán 454, II, 1835, strán 566). *Národnie spievanky* zostávajú i v budúcnosti najväčším a najobsiahlejším výberom slovenskej ľudovej veršovanej poézie. Nachádzali ocenenie vo svete (v Poľsku, v Rusku) už v čase vydania a ich význam sa dodnes nezmenšil. *Národnie spievanky* sa stali zrkadlom slovenskej ľudovej slovesnej tvorby a syntézou sústredenia dobových snáh.

Lyrická pieseň bola v nich prevládajúcim žánrom. Špecifičnosť problematiky folklórnych žánrov vytvára komplex otázok, ktoré by si vyžadovali trvalejšiu pozornosť a systematickejší výskum. Naše predstavy o folklórnych žánroch sú ešte stále dosť zmätené a bolo by potrebné v ich problematike všeličo ešte objasňovať, rozpracovať, definovať. Žánrovú zvláštnosť slovenskej ľudovej lyriky (teda predovšetkým piesne, pretože slovenská lyrika si uchováva piesňovú formu) mohli by sme sa pokúsiť určiť zhruba podľa špecifickosti jej obsahu, ktorý úzko súvisí s piesňovou formou a s umeleckým odrazom skutočnosti. Pri tejto príležitosti odvolávame sa na práce, ktoré osvetlili časť problematiky lyrického žánru. Takou je napr. pokus o definíciu ľudovej lyriky od C. G. Lazutina.[12] Autor štúdie čerpá z názorov Radiščeva, Puškina, Gogoľa a iných. Ľudovú lyriku pokladá za výraz určitého ideovo-emocionálneho vzťahu človeka k faktom, k javom života. Ľudová lyrika neorientuje sa na to, ako odraziť nejakú udalosť, príbeh, dej, ale dáva javom ideovo-estetické ocenenie a zovšeobecnenie. S tým úzko súvisí aj špecifickosť jej umeleckej formy, jej kompozícia a jazyk. O dominantnom postavení ľudovej lyrickej piesne sa môžeme presvedčiť v publikovaných i rukopisných zbierkach. Ľudová lyrika bola v slovenskom folklóre natoľko prevládajúcim a vyhraneným žánrom, že nemohla neupútať pozornosť. V žánrovom rozbore *Národných spievaniek* pokúsime sa poukázať na prevahu lyrického živlu v slovenskej ľudovej slovesnosti vôbec a v zberateľských a bádateľských činoch.

Prvá kapitola prvého zväzku *Národných spievaniek Písně mytologické* obsahuje medziiným aj piesne lyrické. Ponecháme teraz stranou rôzne názory na pôvod, hodnotu a sporný charakter týchto piesní. (Ich problematikou sa zaoberali napríklad Souček, Škultéty, Horálek, Votruba, Dvořák a iní.) V lyrických piesňach v prvej kapitole vyskytujú sa v rôznych súvislostiach názvy Perun, Parom, Čerti, Diabol, Rarášek, Pikulík, Lojda, Lalo, Zmok, Lel, Vlkolak a pod. — teda mená, ktorým Kollár pripisoval staroslovanský mytologický pôvod. Zaradené sú tam ďalej aj

[12] Russkij foľklor V, 1960, l. c., 200—218.

piesne s názvami určitých miest, spojených v ľudovej tradícii s mytologickými predstavami, napríklad vrch Sitno atď. K niektorým piesňam sa viažu pozostatky obradovej činnosti a zvykoslovia, napríklad k piesňam o lipe, o stavaní májov atď.

V prvej kapitole by sme mohli zhruba napočítať viac ako štyridsať lyrických piesní, ktoré si uchovávajú formu kratších alebo dlhších útvarov tendencie ľúbostnej, ironickej až satirickej. Prevláda v nich zväčša podoba popevková, napríklad:

Vyrástla lipka z potoka,
čakaj ma milá do roka.
„Ej jak že ťa já čakať mám:
já som chudobná a ty pán."
(I, 19, č. 1)

Hora, hora, zelená chrasť,
keby mohou diovča ukrasť,
jedno diovča a dva voli
to by bolo k mojej vuoli.
(I, 25, č. 26a)

Podstatu lyričnosti v prvom popevku vytvára dialogické vyjadrenie sociálnej nerovnosti medzi chudobným dievčaťom a jej bohatým partnerom. Obsahuje krátke zamyslenie sa dievčaťa nad nereálnosťou nerovného manželského zväzku. V druhom popevku zachytil ľudový básnik vzdych mládenca, ktorý popri realizácii svojej citovej túžby chcel by dosiahnuť aj zlepšenie vlastných materiálnych podmienok. Ako vidno, ľudová poézia nazýva veci vždy a všade ich pravým menom.

V druhej kapitole prvého zväzku *Zpěvy historicky pamatné* nachádzame 15 lyrických piesní, ktorých ideovo-tematickú osnovu vytvára život vojenský a postava kráľa Mateja. Forma piesní je opäť zväčša krátka, popevková, napríklad:

Na tej skale na tej, na tej Jarabatej,
tam sa my sindeme Matiaško Matej.
(I, 31, b)

Tretia kapitola *Zpěvolibost čili milovanie zpěvu a písní* obsahuje 43 piesní výlučne lyrického zamerania. Prevládajú v nich motívy spevu, piesne, lásky k spevu, lásky k tancu, túžby za vydajom, straty slobody, práce, žatvy, smútku, plaču, lúčenia milencov atď. I tieto piesne si uchovávajú zväčša krátku popevkovú formu.

Štvrtá kapitola prvého zväzku *Mladosť, Krása, Láska* je rozdelená podľa jednotlivých hesiel: Mladosť; Krása (tela, mena, chyby telesné); Povahy mravné, náboženstvo; Láska (piesne ženské, mužské a spoločné). Najviac piesní nachádzame tu s tematikou lásky, napr. prvé city lásky, šťastie lásky, tajná láska, klebety a radorečnosť, prekážky v milovaní, klam lásky, falošnosť, koniec lásky, lúčenie, zanechanie.

Štvrtá kapitola je jedna z najrozsiahlejších. Obsahuje 356 piesní, lyrických popevkov, miestami pretkaných tendenciou ironizovať určité javy.

Piata kapitola *Kostel, roucho, ozdoby, dary, věnec, pero, kvety: jako živlové mladosti a lásky* obsahuje 191 lyrických piesní s občasnou tendenciou ironizovať. (Pieseň č. 16, str. 145 je pravdepodobne umele zložená a pojatá medzi ľudové piesne.) V piesňach prevládajú hlavné motívy zahrnuté už zväčša v názve kapitoly. Dlhšie útvary sú pomiešané s krátkymi lyrickými popevkami.

Šiesta kapitola *Vohledy čili zálety* obsahuje 232 piesní zaradených pod rôznymi heslami. Súvisia najmä s návštevou chlapca u dievčaťa.

Siedma kapitola prvého zväzku *Svatba a manželstvo* (Námluvy, pýtanie, snoubenie, prstenkovanie, ohlášky, sobáš, krestiny, vdovstvo.) obsahuje až 369 piesní lyrického charakteru, z ktorých mnohé si udržiavajú funkciu obradovosti, to znamená, že niekedy súviseli s určitou ustálenou činnosťou, presne zameranou na dosiahnutie predom stanoveného rezultátu. Táto skupina piesní má zložitú a zaujímavú problematiku. Významom sa pohybuje na rozhraní záujmov etnografie a folkloristiky.

Lyrické popevky v týchto piesňach otvárajú pole pre špeciálne zameraný výskum, napríklad v piesni č. 18 *Odbjranie se od domu,* ktorú Ján Kollár opatril poznámkou: „Mladucha v tento čas nayvjce plače, tedy mjsto nj zpjvají družice." (I, 237, 18) Pri rozbore piesní obradových nemožno obchádzať hlavné atribúty obradovej činnosti, ktorá mala v minulosti v živote ľudu dôležité postavenie. Sústreďovala v sebe rôzne momenty, napríklad aj elementy ľudovej teatrálnosti. Konzervovala mnoho starých prejavov zo života ľudu, prejavov svedčiacich o svetonázore, o náboženských predstavách, o materialistickom prístupe k rôznym javom života a prírody. Ľudová slovesnosť, ktorá v minulosti súvisela s obradom, vytvárala eo ipso jeden celok s obradom, slovesne podriadený hlavnej tendencii obradu. Táto často až mnohostoročná spätosť spôsobila, že obradová slovesnosť neprechádzala väčšími peripetiami vo svojom vývine ani v priestore rozsiahleho časového rozpätia. Tým umelecká stránka piesní získavala dosť často zvláštny starobylý kolorit. Uvoľňovanie tejto symbiózy vytváralo na jednej strane miesto pre osamostatnenie obradu, ktorý postupne zanikal alebo prechádzal do hry. Na druhej strane sa

slovesný prejav vydeľoval z dlhodobého zväzku s obradovou činnosťou. Výsledok bol ten, že slovesná zložka dynamickejšie prerastala do sféry ostatných folklórnych žánrov. Proces v oblasti obradovej slovesnosti má svoje špecifické prejavy a zákonitosti, ktoré možno objaviť a objasniť iba na základe vývinu a na pozadí viacerých konkrétnych prípadov. Obradová stránka piesní a ľudové zvykoslovie upútavali pozornosť už prvých bádateľov, medzi nimi najmä Jána Kollára.

V siedmej kapitole uvádza Kollár tzv. *Dětinské zpěvy.* Ide tu o skupinu detských riekaniek a popevkov o lete, slnku, hmyze, vtákoch, kvetoch atď. Mnohé z nich sú v detskom svete aktuálne dodnes.

Kapitola ôsma *Hospodářství a rolnictví. Stav sedlácky.* (Pole, háje, hory, louky, tráva, orba, kosba hrabanie, žatva, mlatba, len, konopě, bielisko, mlýn, jídla) obsahuje 256 piesní. Ich hlavné motívy sa pohybujú v rovine mien a javov obsiahnutých v názve kapitoly.

Kapitoly IX *Pastýřství,* X *Remeslo* a XI *Vojna* obsahujú spolu 172 lyrických piesní. Dodatky k prvému dielu (str. 399) doplňujú tematicky siedmimi piesňami niektoré kapitoly.

Kapitoly XII—XXI spolu s niekoľkými doplnkami, poznámkami a vysvetlivkami (Poznamenánia a pojednania k II. dílu Zpievaniek) nachádzajú sa v druhom zväzku diela. V porovnaní s prvým obsahuje zväzok druhý podstatne menej lyrických piesní. Stretávame sa s nimi v kapitole XIV *Hudba a tanec* (asi 60 piesní). O útvaroch obsiahnutých v druhom zväzku možno všeobecne povedať, že sú nositeľmi výraznejších epických prvkov a často ich charakter vzbudzuje rozpaky, kde ich zaradiť.

Niekoľko lyrických piesní by sme našli i v kapitolách XV *Nápitnice čili písně při pitiu,* XVI *Žertovně, satyrické a allegorické písně* (Skupina B. Inotajné), XVII *Národ, řeč, vlasť, cudzina.* V kapitolách XII a XIII sú piesne, recitatívy a detské hry s prevažným sklonom k žánru epickému alebo epicko-lyrickému. Dejová niť je v nich zväčša súvislejšia a lyrické podfarbenie menej výrazné. Ostatné kapitoly obsahujú piesne zväčša umelého pôvodu, študentské, rektorské atď. V Dodatkoch k druhému zväzku *Národných spievaniek* našli by sme ešte zopár ojedinelých lyrických piesní.

Bolo tu potrebné poukázať na prevahu lyrického žánru piesňových útvarov obsiahnutých v oboch zväzkoch *Národných spievaniek.* Túto prevahu nám potvrdzuje aj zhodnotenie dvoch zväzkov *Písní světských* (1823, 1827) z aspektu lyričnosti. Veď napríklad aj rukopisný sborník Lányiho z 18. stor. obsahuje z ľudovej slovesnosti prevažne piesňové útvary lyrické.

Prvý zväzok *Písní světských,* ktorý pripisujeme predovšetkým P. J. Šafárikovi (sústredenie piesní a rozdelenie piesní), má 92 útvarov, ktoré

Šafárik zaradil do zbierky podľa žánrovej diferenciácie. I. Lyrické (č. 1—č. 38), II. Elegické (č. 38—č. 64), III. Alegorické a satirické (č. 65—73), IV. Rozprávky a balady (č. 74—92).

Do oddelenia piesní lyrických uviedol zberateľ zväčša piesne s prevládajúcimi motívmi ľúbosti a lásky medzi chlapcom a dievčaťom. V elegických piesňach dominuje zložka lyrická, podčiarkovaná smutnými až tragickými okolnosťami. Piesne alegorické a satirické majú raz prevahu v lyrickom obraze, druhý raz v epickom dejovom pásme. Zjavnú prevahu lyričnosti udržuje si napríklad pieseň č. 65 *Hora zelená, cesta kamenná.* Epický živel presahuje lyričnosť napr. i v piesni č. 72 *Keď komára ženili,* ďalej v piesni č. 73 *Kosí zajac otavu* atď. Všeobecne však možno konštatovať, že na rozdiel od prvých dvoch skupín v skupine tretej prevládajú skôr prvky epické. Ako výnimku na slabšiu epizáciu uveďme ako príklad už spomínanú pieseň č. 65.

Hora zelená
cesta kamenná
s kým se ja těšiť mám?
Těšila by se
so svojím otcom
ale ho já nemám.

Chudobný dej tohto útvaru sa rozvíja pomocou paralelizmu a emocionálne zdôrazňuje hlavnú ideu, cit opustenosti dievčaťa, siroty, ktoré nikoho nemá. Dejove je pieseň jednoduchá a statická, dominuje v nej smutná nálada. Dej sa opiera o paralelizmus prvých veršov: Hora zelená (Cesta kamenná) s kým se já těšiť mám? K prvým trom veršom pripojujú sa ďalšie, v ktorých vystupuje ako nedosiahnuteľný objekt potešenia otec, matka, brat, sestra a milý. Ich postavy sú vkladané do ustálenej, takmer nemennej veršovej schémy, v ktorej sa obmieňa iba epiteton postáv.

Skupina piesní IV *Rozprávky a ballady* obsahuje útvary, v ktorých sa buď vyrovnávajú prvky epické s lyrickými, buď prvky epické prevládajú, napríklad v piesni č. 79 *Chodila Zuzanka okolo Dunaja,* v piesni č. 80 *Pod Muráňom pod tým zámkom* atď.

Šafárik pri žánrovom triedení textov v prvom zväzku *Písní* prejavil neobyčajný estetický vkus a cit pre charakteristiku žánru. Nevydeľoval piesňové skupiny tematicky tak, ako to neskôr urobil Kollár v *Národných spievankách* (čo bolo podstatne ľahšie a pri rozsiahlom materiáli prehľadnejšie). Viac sa sústredil na momenty zložitejšie, vyplývajúce z pohybu zážitku v ľudovej piesni, zo stavby a rozvinutosti deja. Pravda, dejovú zložku pri triedení piesní čiastočne rešpektoval aj Ján Kollár.

Šafárik z *Písní světských* vylúčil útvary umelého pôvodu, lebo hlavný dôraz kládol na čistotu ľudovej piesne. Kollár zaradil v samostatných kapitolách do *Národných spievaniek* aj piesne neľudové. Postupoval tak už v zmysle širšieho poňatia koncepcie národných spevov, nesústreďoval sa vyslovene na „prostonárodné", čiže ľudové piesne.

Dobový záujem o ľudovú slovesnosť obracal pozornosť predovšetkým na útvary veršované. Súviselo to s vtedajším prevládajúcim chápaním literatúry ako veršovanej formy, poézie. Prozaizované útvary v dobovom chápaní boli najskôr prejavom neumeleckosti. I kríza klasicistickej literatúry sa prejavila v poézii, v lyrike. Próza sa obchádzala. S tým súvisí aj okolnosť, že prozaizované útvary ľudovej slovesnosti nenachádzali v tom čase taký značný ohlas u zberateľov a bádateľov ako piesne.

Pojmom „rozprávka" — pieseň označuje Šafárik a Kollár niektoré piesňové útvary s výraznejším epickým jadrom, s pokojne sa rozvíjajúcim dejom. Kollár zároveň rozprávkou označuje aj prozaické útvary ľudovej slovesnosti, teda útvary, pod ktorými i dnes rozumieme rozprávku a ktorá už v *Národných spievankách* našla nepatrný ohlas. Termín „rozprávka" — pieseň v *Písních světských* i v *Národných spievankách* označoval najčastejšie žáner stojaci medzi ľudovou baladou a romancou. Ich bližšiu definíciu nepodáva ani Kollár ani Šafárik. Otázka žánrov ľudovej slovesnosti, ich poňatie a definovanie, závislosť od vzorov literárnych vytvára zložitú problematiku, s ktorou sa hojne stretávame vo vzájomných vzťahoch folklóru a literatúry celého 19. stor. Problematika žánrov si vyžaduje špeciálnu pozornosť vzhľadom na vývinový proces literatúry i ľudovej slovesnosti. Rozpracovávanie tém v próze na širokej báze začalo sa v slovenskej literatúre uplatňovať až v romantizme a paralelne s ním sa pozornosť sústreďovala aj na prozaizované útvary ľudovej slovesnosti, napríklad u Rimavského, Dobšinského, Škultétyho atď. Analogická bola aj situácia v prístupe k látkam historickým.

Druhý zväzok *Písní světských* obsahuje 130 piesní zväčša lyrických, resp. lyricko-epických, zostavených a uvedených v náhodnom poriadku. (Do nášho hľadiska zahrňujeme aj žáner lyricko-epický, pretože dominantu v ňom vytvára predovšetkým zložka lyrická.)

Koncepcie Šafárika a Kollára v poňatí vydania zborníkov ľudovej poézie rozchádzali sa v istých bodoch už pri zostavovaní II. zväzku *Písní světských*. Podrobne ich koncepcie vo vzájomných súvislostiach rozoberať nebudeme, ale uvedieme aspoň jeden príklad. Kollár každej piesni určuje názov, vystihujúci hlavnú myšlienku alebo cit. Napríklad pieseň č. 21 (*Písně světské* II, 54) nazval: „Čo sa sníva milej." Pieseň je v podstate dialógom chlapca a dievčaťa. Chlapec sa spytuje milej, čo sa jej snívalo, a ona odpovedá, že každú noc sa jej sníva o ňom.

Každá pieseň v zbierkach upravovaných Jánom Kollárom má svoj názov. Je to jedna z dobových úprav, ktorá mala dodať piesňam „literárskejší" charakter. P. J. Šafárik používal tieto metódy iba pri piesňach uverejnených v *Prvotinách pěkných umění*. Zásahy do ľudovej poézie v mnohom súviseli s dobovou tendenciou zdokonaľovať tradičné literárne formy a vytvoriť plnší a všestrannejší literárny život u nás. Pri hľadaní nových literárnych foriem využívala sa aj ľudová poézia, podobne ako aj pri hľadaní svojského štýlu. Na niektoré momenty z tohto hľadiska poukážeme v ďalšom texte.

Trinásť slovenských ľudových piesní charakteru lyrického, resp. lyricko-epického uverejnil P. J. Šafárik v Hromádkových *Prvotinách pěkných umění* roku 1817. Ukážky zo slovenskej ľudovej poetickej tvorby možno nájsť i v Čelakovského *Slovanských národních písních*, roztratene i v niektorých časopisoch, napr. Ost und West, Časopis českého Muzea, Česká včela, Kwěty atď.

Piesne publikované v zbierkach alebo v časopisoch podliehali zväčša drobným úpravám, kým piesne v rukopisných sborníčkoch uchovávajú si predovšetkým živelnú podobu. Zapisovali sa dosť nesystematicky a často v prvej pôvodnej forme, bez zmierňovania drastickejších výrazov. Pomiešané sú v nich útvary umelecky hodnotné s menej hodnotnými až inhonestnými, ktoré majú iba cenu dokumentu. Upozorňujeme tu na rukopisný dvojzväzkový sborník Lányiho z 2. polovice 18. storočia. Pri rozbore charakteristických upravovateľských zásahov budeme ďalej vychádzať z uvádzaných zborníkov ľudovej poézie. V prvých troch desaťročiach 19. storočia vystupovala do popredia predovšetkým ľudová lyrika ako samostatná zložka slovesnosti, ktorá sa podstatne zapojila do vtedajšieho literárneho vývinového procesu, smerujúceho k väčšej a všestrannejšej dokonalosti literárnych foriem.

Technika ohlasová nenadobudla v slovenskej literatúre väčšie rozmery. Sústredenie záujmu na ľudovú poéziu už v preromantizme malo veľký význam pre vývin literatúry, ktorú ľudová slovesnosť v mnohom dopĺňovala, usmerňovala a pripravovala pre všestrannejší rozkvet umelecky pôsobivejších a životne opravdivejších žánrov.

II

Nové literárne tendencie v prvých desaťročiach 19. stor. vo vzťahu k ľudovej slovesnosti sústreďovali v sebe dozvuky klasicizmu, prvky romantizmu i zvláštne charakteristické vlastnosti, vlastné preromantickému obdobiu. Výrazom estetických emócií sa stáva jazyk, ktorý súčasníci chápu ako obraz duše národa, znak národnej individuality. Nosi-

teľom preromantických snáh v spojitosti s jazykovými požiadavkami je napríklad v Čechách Jungmann.

V literárnych dielach sa značne uplatňoval výber slovného materiálu. Táto okolnosť sa prejavila aj v dobovom prístupe k ľudovej slovesnosti ako odraz (často iba nepatrný) boja o vytvorenie „vyššieho" literárneho štýlu. Pri odtláčaní textov ľudovej poézie uplatňovala sa výrazná jazyková, štylistická i tematická cenzúra. Objavoval sa slovanský dávnovek. Vytvárali sa umelé konštrukcie na podopretie rôznych teórií o ňom. Ľudová tradícia, prevažne slovesnosť, pozostatky mytologických predstáv vo folklóre a zvykloslovie stali sa vhodným a vítaným poľom pre rozvíjanie nových koncepcií. Ľudová poézia čiastočne odstraňovala nedostatok literárnych tradícií a starých textov.

Orientácia na ľudovú poéziu slovanskú, slovenskú a inú bola čiastočne podnecovaná i hľadaním „prírodného" sveta a exotického prostredia. V podmienkach slovenského kultúrneho a literárneho života zachádzalo stopovanie slovanského života až do indoeurópskeho dávnoveku. Prekladali sa slovanské ľudové piesne, upozorňovalo sa na ich existenciu, porovnávala sa mytológia Slovanov. Kollár sa pokúsil aj o niekoľko prekladov z indickej ľudovej poézie.

Od poézie sa vyžadovala originalita a úprimnosť. Ľudová poézia vyhovovala týmto požiadavkám. Odrážala život spôsobom v umelej poézii nezvyklým a nezaužívaným. Odrážala prevažne život prostého človeka a označovala veci ich pravým menom, teda úprimne a bez vykonštruovaného gesta. Táto úprimnosť,ba konkrétnosť sa často zásahmi zberateľov a bádateľov zmierňovala a vyhladzovala. Otvorenosť v otázkach triednych protirečení stála v protiklade s inými požiadavkami doby. (Snaha vykresliť celý národ ako jednu usporiadanú rodinu.) Drastickejšie výrazy a obrazy folklóru nevyhovovali vyššiemu štýlu, Kollárovej teórii o harmónii slovanskej poézie a snahe ukázať slovenský národ v ideálnej podobe domácemu i európskemu čitateľovi.

V zmysle dobových intencií oceňuje sa „citovosť" ľudovej piesne. Táto vlastnosť sa dáva do protikladu s vyumelkovanosťou, až premrštenosťou citového života romantického básnictva. (Kollár, Šafárik.) Zdravý erotizmus ľudovej piesne mohol sa využívať proti osvietenskej jednostrannosti a jednotvárnosti i proti romantickej extrémnosti.

Vo vývinovom procese literatúry od klasicizmu k romantizmu zaujala ľudová poézia dôležité postavenie. Svojimi kladmi a dostupnosťou pomáhala formovať ideál obrodeneckej literatúry. Stala sa v mnohom ohľade poľom, kde sa prejavila dobová snaha slobodne umelecky tvoriť. (Kollárove úpravy piesní, rozdeľovanie dlhších útvarov na kratšie atď.) Tu sa ako na kolbišti stretli prvky romantického ponímania poézie s klasicis-

tickými predstavami o nemeniteľnosti a doslovnom preberaní útvarov ľudovej poézie. Štylistické zásahy do textu ľudových piesní a ich dotváranie umelými útvarmi bolo v preromantizme bežnou vecou.

Porovnajme aspoň v náznakoch úpravu uvedených zbierok a v nich obsiahnutých ľudových piesní. Sborník Lányiho je rukopisná zbierka z 2. polovice 18 stor., ktorá nesie predovšetkým stopy klasicizmu. Oba zväzky obsahujú okrem ľudových piesní rôzne zápisy praktík, citátov, umelých básní. Prvý zväzok obsahuje vyše 100 ľudových piesní lyrických a lyricko-epických. Venujme pozornosť zápisom týchto piesní! V sborníčku sa nachádzajú piesne kratšie, popevky, niekoľkoveršové i dlhšie niekoľkoslohové útvary. Uvedené sú v náhodnom slede, bez systému. Zo začiatku sú ľudové piesne označené latinským názvom, napríklad:

Cantio suavis (I, 77)
Dobra nocka tej materi, dobra
nocka tej materi: která chova pe-
kne dcery, ktera chova pekne dcery. atď.

Pieseň má 11 slôh. Posledná sloha je ukončená slovkom Amen.
Ďalšia pieseň (str. 78):

Alia itidem
Jedna hranka dve hranky ne-
ber sobe zemanky. Hercum, Sstercum,
Cumperatim, Komoratim, cum, cum. atď.

Druhá sloha piesne obsahuje inhonestné výrazy, po ktorých je na zakončenie položené slovko Amen, vybraté z kresťanského obradoslovia. Je to jeden z dôkazov konkrétnosti a klasicistickej presnosti v zachycovaní ľudovej slovesnosti. Ľudovo prostoreký verš vložil zapisovateľ do „literárnej schémy" ešte barokovo-klasicistickej: názov latinský a zakončenie modlitebnou formulkou. Chcel azda zberateľ zmierniť nevyberaný obsah ľudového slovesného prejavu? Ak áno, touto formou sa mu to rozhodne nepodarilo. Neskôr v preromantizme zapisovatelia a zberatelia neprimerané výrazy jednoducho vynechali, alebo nahradili jemnejšími slovami.

Neskoršie zápisy piesní majú zväčša názov slovenský, resp. slovensko-český, napr. pieseň *Oženení Adama* (I, 110—111). Pieseň je tiež inhonestného charakteru. Kollár ju prevzal do druhého zväzku *Národných spievaniek* (118) vo forme upravenej a vhodnej pre každého čitateľa. Vynechal v nej niekoľko slôh.

Posledné zápisy piesní sú bez nadpisov, napríklad pieseň *Široko daleko*

ma ružička kvitne ... (I, 194—195), *Dobra noc, dobra noc, ale ne každemu* (I, 214). Piesne v Lányiho sborníčku sú zachytené verne a vecne podľa ústneho podania. Niektoré z nich pôsobia dojmom, akoby boli ešte len v stave zrodu, akéhosi kvasenia, akoby ešte neprešli sitom kolektívnej tvorby a cenzúry. Do textov piesní zapisovateľ nevnášal žiadne úpravy s výnimkou nadpisu a formulky zakončenia. Ich zapisovanie prebiehalo bez úmyslu niečo zlepšovať, idealizovať, štýlove pozdvihnúť. Rečou týchto piesní je češtiaca slovenčina, ktorá verne nezachováva zvláštnosti dialektu. Ani veršová podoba piesní nie je pri zápisoch celkom dodržiavaná.

Piesne uverejnené P. J. Šafárikom v *Prvotinách pěkných umění* (1817) sú označené názvami, ktoré vystihujú ich tematicko-ideovú osnovu, napríklad *Moje choděnï, Moje piesne, Uprimna milá* atď. V niektorých prípadoch piesne si uchovávajú svoje nárečové zvláštnosti, niekde sa už prejavila snaha jazykove jednotiť, najmä v zmysle zblíženia češtiny a slovenčiny. Texty *Moje piesne, Janíček a Aničkа* sú bez väčších češtiacich zásahov. Pri piesňach zaráža skôr nejednotnosť jazykovej úpravy, stieranie určitých nárečových prvkov. Napríklad predpisuje sa: len na jen; som na sem, resp. jsem; ťa na tě; čo na co a pod. Táto nejednotnosť vyplýva z neustáleného jazykového spisovného úzu. Badať ju prakticky až do uzákonenia spisovnej slovenčiny. Nárečové výrazy, charakteristické iba pre slovenčinu, si piesne v *Prvotinách uchovali*. Ide napríklad o slová: muoj, ludia, poludnie, pekno, topolčianskie, svato-janskie, statie makovičky a pod. Do piesne *Úprimná milá* dostalo sa i niekoľko umelých slôh. Zberatelia teda niektoré texty doplňovali dobovou situáciou. O piesňach *Moje choděnï* a *Úprimná milá* sa Šafárik vyslovil nasledovne: „Tón jejich jest pravý prostonárodný, ale barva není. Však se to na vlas rozsouditi nedá, nebo prostý lid v své písně neobyčejnější slova míchá." *(Prvotiny,* 1817, 52.)

Pod *tónom* rozumie Šafárik najskôr tematicko-ideovú stránku piesní a pod *barvou* esteticko-formálne stvárnenie, ktoré v týchto prípadoch nezodpovedalo vykryštalizovaným útvarom ľudovej poézie. Šafárik, v neskorších rokoch veľmi prísny k podvrhnutým textom, uverejnil v tomto čase aj piesne, o origináli ktorých osobne nebol presvedčený. Neskôr v zbierke *Písně světské* vynechal slohy, ktoré sa mu videli byť neľudového pôvodu. Pri zostavovaní zbierok pridržiaval sa kritérií estetického výberu. Rešpektoval tak čiastočne tendenciu voľnejšieho prístupu k ľudovej poézii, k zápisom ľudovej slovesnosti pri zaraďovaní folklórnych útvarov. Táto tendencia sa vo veľkej miere uplatnila u Jána Kollára. Do viacznačných rozmerov prerástla neskôr v romantizme. Tento moment možno hodnotiť najskôr ako prvok „romantického" prístupu k ľudovej poézii v období preromantizmu.

Úprava prvého zväzku *Písní světských* patrí predovšetkým Pavlovi Jozefovi Šafárikovi.Autorom *Predmluvy* je Kollár. Najväčšiu starosť pri úprave piesní robila pravopisná stránka. Kollár o nej píše: „Pravopísebnost v těchto písních nejvíc nesnadností měla, pro velikou rozličnost vyslovování, krácení a dloužení slabik v rozličných krajích a městečkách, kterou sme ani zmazati, ani příliš od všeobecných pravidel pravopísebnosti vzdáliti nechtěli." (I, XXXIII—IX.) Jazykový problém sa tiahne cez celú zberateľskú a vydavateľskú činnosť v prvej polovici 19. stor.

Šafárik rozdeľuje piesne v prvom zväzku *Písní* podľa žánrovej príslušnosti. Nedáva im vlastné názvy, oddeľuje ich od seba iba očíslovaním. Na konci zbierky podáva vysvetlenie niektorých neznámejších slov z nárečia a odporúča pri niektorých výrazoch obrátiť sa na Palkovičov *Slovník*. Šafárikov spôsob úpravy piesní (bez nadpisu) je blízky posledným zápisom v Lányiho sborníčku. Dominujú však uňho prísne estetické a etické kritériá.

V *Predmluve* k druhému zväzku *Písní světských* Kollár konštatuje, že z ľudovej poézie možno vyčítať zvláštnosti a povahu jazyka. Proklamuje tu tézu vyplývajúcu už z dobových požiadaviek preromantizmu, že totiž staršie útvary piesní treba doplniť a „přejináčené ostatky popraviti, a to vše k lepšímu poznání svého národa, i ku přesvědčení inozemcův, že národ náš tak nevzdělaným není, jak některému neznatelovi a nedoukovi o něm křivě souditi se uzdalo.". Kollárove zásahy a úpravy si overíme na konkrétnych príkladoch.

Druhý zväzok *Písní světských* obsahuje piesne, ktorým názvy dal sám Kollár. Piesne opatril i vysvetlivkami, ako napríklad kru-krev; frkatistříkati; nist-nic, ničto. V týchto vysvetlivkách snaží sa priblížiť slovenčinu Čechom. Za šťastnú vyhlasoval tú literatúru, ktorá môže čerpať z mnohých nárečí.

Kollárove úpravy najviac zasiahli piesne publikované v *Národných spievankách*. V oboch zväzkoch prejavujú sa jeho názory na ľudovú slovesnosť v podobe najkoncentrovanejšej. Kollár si už všíma kompozičné postupy, ustálené výrazy, slová, opakovanie a pod. Hľadá k nim paralely v poézii iných národov. Podrobnejšie sa zaoberá nárečovými zvláštnosťami, ako sú napríklad: oči-joči; mau-mal; vrške, zámke, bičíke; krásnymu, krásnyho atď. Niektoré piesne lokalizuje a uvádza mená zberateľov a zapisovateľov. Vyslovuje myšlienku, že v prípade ďalšieho vydania diela chcel by odstrániť nárečové zvláštnosti. Pozornosť venuje i sotáckym piesňam, tematicko-ideovej zhode piesní Slovákov, Čechov, Moravanov, piesňam slovenským, rusínskym a haličským.

Na niekoľkých príkladoch demonštruje spôsob dobových úprav piesní. Všimnime si text z Lányiho sborníka (124):

Alia.
Nechodil jsem za nou, sama prišla za
mnou, jako ta ovečka za zelenou travou.

Obdobu tohto textu nachádzame i v *Národných spievankách* (I, 248, č. 25):

Ženich a mladucha.
Nechodiu som za ňou, sama prišla za mnou,
jako ta ovečka za zelenou trávou.
„Neprišla som sama, chlapci ma doviedli,
bodaj že ti chlapci sedem hrušiek zedli.“

V príklade *Ženich a mladucha* Kollár použil rozšírenejší variant piesne. Celkom správne vystihol dialogickú formu slovenských lyricko-epických popevkov. Všimnime si však, v akej podobe je pieseň uverejnená v druhom zväzku *Písní světských.* Pod názvom *Neprošené děvče* (83—4) v päťslohovej piesni sú pojaté texty, ktoré Kollár v *Národných spievankách* uvádza ako dva samostatné útvary. (I, 248, č. 25 *Ženich a mladucha* a I, 359, č. 11 *Neprosenie se.)* Texty uvádzame paralelne vedľa seba:

Písně svět. II, 83—84.

1. To sa chlapci to sa
čo šabličky nosia
ně taky šarvanci
čo sa dievkam prosiá.

2. Něpros sa jej, něpros,
sadou jej čert na nos;
keď jej dolu zíde
sama k tebe příde.

3. „Nechodiu som za ňou,
sama prišla za mnou,
jako ta ovečka
za zelenou trávou.

4. Ona sa nazdala,
že sa jej já prosím,
takú holubičku
v podkovičkách nosím.“

5. „Něprišla som sama,
chlapci ma doviedli,
bodaj že ti chlapci
sedem hrušiek zedli!“

1. To sa chlapci, to sa, čo šabličky nosiá!
Nie takí šarvanci, čo sa dievkam prosia.

2. Nepros sa jej, nepros, sadou jej čert na nos,
keď jej dolu zýde, sama k tebe prijde.

3. Ona sa nazdala, že sa jej já prosím,
takú holubičku v podkovičkách nosím.

Kollár upravil pieseň na dva kratšie popevky: *Ženich a mladucha* (použil z *Písní světských* slohy 3 a 5) a *Něprosenie se* (použil z *Písní světských* 1., 2. a 4. slohu). Pieseň previedol podľa svojej teórie o ľudovom verši zo šesťslabičníka do dvanásťslabičníka, čiže do ľudového alexandrínu, blízkeho podľa jeho koncepcie gréckemu a latinskému hexametru. Pri rozdelení piesne na dva útvary vychádzal z ideovotematického obsahu. Delenie sa mu vcelku šťastlivo podarilo. Z piesne tak vznikli dva menšie, tematicky homogénne útvary. Ako ďalej uvidíme, podobných zásahov do piesní je u Kollára veľa. Pokúsime sa však zhruba osvetliť hlavné momenty, z ktorých tieto zásahy vyplývajú.

V období vydania *Národných spievaniek* prenikajú už jednotlivo romantické názory. Prístup k ľudovej slovesnosti je uvoľnenejší a slobodnejší (podnecovaný osobnými, až básnickými invenciami), ako to bolo koncom 18. a začiatkom 19. stor. V mnohom sa upustilo od klasicistického spôsobu zbierania a zapisovania ľudovej poézie, spôsobu, ktorý charakterizovala nevyberaná konkrétnosť a mechanické preberanie jednotlivých útvarov vo forme, v akej pieseň vyšla z úst ľudu. Kollárov vzťah k textom obsahuje už zjavné prvky romantických názorov. Prejavujú sa v ňom prvé zárodky budúcej cieľavedomej transplantácie ľudovej slovesnosti do poézie umelej.

Kollárove upravovateľské tendencie nesú sa prevažne v smere analytickom. Nesnaží sa vytvoriť z ľudovej poézie väčšie útvary na základe syntézy. Priam vycítil charakter slovenskej ľudovej lyriky, ktorá sa vyskytuje najčastejšie v krátkej popevkovej forme. Tieto popevky nazval podľa poľského vzoru *krakoviakmi.* O krátkych piesňových útvaroch sa vyslovil nasledovne: „Ony jsou zlomky a částečky z jiných, ale jsou samy o sobě samostatné a neodvislé, celost, cit, myšlénku, žádost, tužbu, žert, radost, žalost atd., krátce ale okrouhle a uplně vyrážejíce! A proto radíme naším sbíratelům, aby je v jednu dlužší píseň nikoli spolu nespojovali. Ony jsou zpěvky a píseňky zvláštního druhu, pro něž, tuším, europejská školská krásověda ještě třídy a jména nemá!“[13] Podľa Kollárovej mienky nemožno tieto krátke piesne porovnať s piesňami iných národov. Nazýva ich „prostonárodnými básnickými samorozmluvami“. Analógie k nim nachádza iba v slovanskej, napríklad v poľskej a ruskej ľudovej poézii. Esteticky ich vysoko cení a vidí v nich možnosť štúdia zvláštností a povahy jazyka (*Předmluva* k II. zv. *Písní světských,* XXVII).

[13] *Písně světské* II, Dodatky, 165—116.

Na prvom mieste zdôrazňuje poznanie jazyka. Poznanie ich nositeľa, ľudu pristupuje až neskôr. Kollár vystríha zberateľov pred podávaním skreslených informácií o Slovákoch európskemu čitateľovi a pred jednostrannosťou obrazov v ľudovej poézii. Sú to myšlienky známe z jeho teórie o harmónii umenia.

Upravovateľskými zásahmi Jána Kollára, delením dlhšieho piesňového útvaru na kratšie popevkové formy prešli mnohé piesne, napr. *Lúčka zelená* (*Písně světské* II, 118—120, č. 78). Kollár ju rozdelil na útvary: Perunský Perun (*N. sp.* I, 6); *Lúčka* (*N. sp.* I, 296); *Kůň ve dvore* (*N. sp.* I, 374). Podobnými zásahmi prešla aj balada *Zakletá dcéra* (*Písně světské* II, 39 a n; *N. sp.* I, 19; II, 4).

Kollárova práca v oblasti ľudovej slovesnosti neobmedzovala sa iba na činnosť zberateľskú a odborno-bádateľskú. Spracúval piesne aj tvorivo, básnicky. Vynakladal značné úsilie dodať piesňam „vyššiu" umeleckú formu. Nespoliehal sa iba na ich prirodzenú hodnotu a tvar, na podobu, v akej vznikli v ústnej tradícii, prípadne v akej podobe sa v tradícii udržiavali. Do prístupu k ľudovej slovesnosti vnáša prvok stvárňovania, pretvárania. Prispôsobuje ich dobovým vkusovým požiadavkám.

Z tendencie ukázať ľudovú slovesnosť ako celok vyplýva i Kollárov záujem o prozaizované útvary, o ľudové rozprávky. Záznamy o nich nachádzajú sa vo vysvetlivkách k *Národným spievankám*. Zaznamenáva ich však iba veľmi stručne.[14]

Sklon k mytologizovaniu prejavil sa u Kollára už v názoroch na starobylosť textov v druhom zväzku *Písní světských:* „Co se věku a starobylosti těchto slavenotatranských písní týče, tedy znamenáme, že mnohé pocházejí ještě z předkřesťanských věkův a z neeuropejských krajín, ať se v nich takové výpovědě, obyčeje, odrazy, polohy (situace), jména bohův a bohýň (n. p. Parom, Doda, Donda, Morena, Rarášek, Zmok, Pikulík atď), jména stromov Aziatických, odkud Slávové prišli (n. p. Oliva, viz I. svazek těchto písní, Nro 23), též jiné šlepěje a znaky nalézají, kteréž jen vlastní byli ..." (Úvod k II. zv. *Písní* XIV). Mytologické koncepcie v súvislosti s ľudovou slovesnosťou rozvíjal Kollár aj v iných prácach, publikovaných neskôr. V prvom zväzku *Národných spievaniek* v oddieli *Vysvětlenia k I. dílu Zpievaniek* podáva obšírny komentár k mytologickým piesňam. Na základe prameňov ľudovej slovesnosti zostavuje systém slovanského bájoslovia: „I. Dobré bytnosti. II. Zlé bytnosti. III. Bájeslovné lidské osoby. IV. Bájeslovné časy, dny, svátky. V. Bájeslovné obřady a obyčeje. VI. Bájeslovné zvířata. VII. Bájeslovné stromy, zeliny, skály, rosa. VIII. Bájeslovné slova. IX. Bájeslovné choroby a nemoce. X. Bájeslovná místa a města. Jednotlivé heslá rozvádza ešte podrobnejšie.

[14] *Nár. sp.* I, 420—422; niekoľko krátkych zápisov o ježibabách, *Nár. sp.* II. 499—501.

Paralely k slovenskej ľudovej piesni objavili bádatelia najmä v slovanskom folklóre. Porovnávaciu metódu v oblasti ľudovej slovesnosti využíval už P. J. Šafárik, napríklad v korešpondencii s ruskými bádateľmi. Ján Kollár porovnával slovenské lyrické popevky s poľskými krakoviakmi, napríklad v *Dodatkoch* k II. zväzku *Písní světských* (1. c. 166).

Útvary podobné slovenským ľudovým piesňam nachádzal Kollár i v ruských zbierkach, napr. v *Rossijskej Erate* (St. Peterb. 1792), v zbierkach srbských V. St. Karadžiča. Roku 1842 v almanachu Nitra I (176—178) preložil a uverejnil tri cudzokrajné ľudové piesne pod názvom *Indické zpěvanky, čili národní písně plavcův při tahání lodních plachet.* Piesne: *Táhejte, táhejte, dvihejte plece, Sláva Piru Putu, Pětadvacet let.)*

S dobovým záujmom o budúcnosť Slovanov prejavuje sa u zberateľov intenzívna myšlienka — uchovať národné piesne pre budúce potomstvo, ktoré sa má stať sudcom nad zachovaným dedičstvom i nad prácou a snahami predchodcov. Túto myšlienku vyslovil Šafárik v korešpondencii s Kollárom, ktorý sa k nej v budúcnosti často vracal, napríklad i v *Písních světských,* v *Národných spievankách* a inde. V stati *Obrana těchto Zpievaniek proti některým předsudkům a nedorozumení* (*Nár. sp.* II, 490 až 499) obhajuje ľudovú poéziu a jej vydávanie. Bráni ju najmä proti kňazom, ktorí by „všechny národní písně, hry, starozvyky lidu, snad v lyžici vody utopili". Obviňuje ich z odnárodnenia, z neúcty a z nepochopenia. Ich námietky proti ľudovej slovesnosti vyhlasuje za znak literárnej nedospelosti a nezrelosti, za príklad nedoučenosti alebo preučenosti, nenárodnosti a odcudzenosti. Vysvetľuje, že národné piesne nie sú ani duchovné, ani nábožné, ale národné, t. j. predstavujú prirodzený a spoločenský život národa. Smelšie výrazy a obrazy sú vyvolané ich prevažne prostonárodnou povahou. „Jen hrubocitný, zasmužilý anebo v mravnosti své nepevný nad tím se horšiti bude." (II, zv. 491). Waltera Scotta a Herdera uvádza ako vzory v zbieraní ľudovej slovesnosti. Spravodlivý súd vyslovuje nad tými, ktorí nepochopili veľké úsilie zberateľov a bádateľov: „Já aspoň nechápem jakovým serdcem a želem může takový kněz na kazatelnici státi a k takovému lidu mluviti, jehož řeč dokonale nezná, jehož ducha nerozumí a necítí, jehož národnost nectí, jehož štěstí a slávu nenapomáha." (L. c. 492). Aj v zmysle ocenenia tvorby ľudu kliesnil Ján Kollár cestu k ľudovej slovesnosti v období medzi klasicizmom a romantizmom. Štúrovci už nemuseli bojovať s toľkým nepochopením a podceňovaním ľudovej poézie. Pripravil im cestu.

*

Ideovo-umelecké zvláštnosti slovenskej ľudovej lyriky zaujali pozornosť domácich i cudzích bádateľov. Slovanskú i slovenskú ľudovú poéziu oceňoval už Herder a Goethe, na jej estetické hodnoty poukazoval Šafárik a Kollár. Upozorníme tu na niektoré ideovoumelecké zvláštnosti slovenskej ľudovej poézie, ktoré zapôsobili na bádateľov a literatúru.

František Votruba v štúdii *Spievanky* a ich význam v slovenskom národnom a kultúrnom vývine[15] vysoko vyzdvihol realizmus ľudových piesní, priam nabitých skutočným citom a životnými skúsenosťami. V ľudovej poézii niet nič strojeného vymysleného, je v nej pravdivý svet a život. Ľudová poézia vytvorila kontrast k poézii umelej, písanej podľa vzorov antických, rokokových, anakreontských, i k extrémnej poézii romantickej. Na neživotnosť týchto foriem poukazoval už František Palacký roku 1830: „Vzorové nám vládnou a formy mrtvé... Mnohé písně národní jsou krásnější, nežli všechny ódy a hymny aneb elegie, co jich která literatura dohromady počíta." Ľudová poézia dávala sa na jednu rovinu s poéziou Homéra a Ossiana, s nimi spoluvytvárala kult „prírodnej", „naivnej" poézie. Táto poézia vyhovovala dobovým požiadavkám originality a úprimnosti, ideálom nového „realizmu" literatúry. Nenávratne v poézii ustupovala autorita pravidiel klasicistického a pseudoklasicistického vkusu. V ľudovej poézii, ktorá sa v dobovom zmysle počíta k poézii naivnej, vidí Palacký v náznakoch spojenie citu a predmetnosti, vidí v nich prevahu zmyslovosti a obraznosti, ktoré sa však nevzďaľujú od životnej reality, na rozdiel od poézie sentimentálnej, v ktorej panuje skôr rozum a abstrakcia, v ktorej sa city javia byť všeobecnými pojmami a sotva zodpovedajú podmienkam reálneho sveta.

Ľudovít Štúr vystihol podstatu slovenskej ľudovej poézie vo formule, ktorá obsahovala princíp spojenia ducha s prírodou, s predmetnosťou a prírody s duchom. Štefan Krčméry v *Estetike umenia prostonárodného* napísal: „Ako vidno, nie v tom hľadáme podstatu poézie prostonárodnej, že ju dedinský národ spieva, ale v jej obsahu, v tom, aká je."[16] Zdôrazňuje „konkrétum" slovenských piesní, približne to, čo v nich videl F. Palacký, a v určitom zmysle i to, čo Ján Kollár nazýval „zdravým citom". Konkrétum ľudovej poézie je u Krčméryho pojmom, ktorý vystihuje spôsob, systém, ako ľudová slovesnosť citové emócie obrazne, reálne a konkrétne vyjadruje. Konkrétum, teda spôsob umeleckého vyjadrenia, podávania citových zážitkov a dojmov spolu s obrazmi z prírody a zo života je podľa Krčméryho príznakom umeleckosti a ľudovosti poézie par exellence.

[15] *Nár. sp.* I, Bratislava 1953, 7—27.
[16] *Výber z diela* V, Bratislava 1957, 121.

Ľudová poézia stala sa pre literatúru kritériom ľudovej múdrosti a kultúry. Vyjadrovala históriu ľudu, bola nerozlučne zviazaná s jeho životom. Stala sa syntézou rôznych stránok života širokých vrstiev národa.

Pozornosť Jána Kollára zaujala i kompozícia i jazyk ľudovej piesne. Už v *Predmluve* k druhému zväzku *Písní světských* upozorňuje na jeden z ustálených stavebných postupov v ľudovej poézii, na charakteristický začiatok, ktorý sa v ľudovej poézii odvodzuje obyčajne od niektorého prírodného úkazu a obrazu, napr. od slnka, mesiaca, hory, doliny, kvetov atď. K takémuto obraznému začiatku sa nenútene pripojuje ďalšia myšlienka alebo ďalší obraz. Kollárovo pozorovanie vystihuje tu charakteristickú črtu slovenskej ľudovej poézie — začiatok piesne vyjadrený paralelizmom, vlastným predovšetkým poézii slovanskej. Sám Kollár ako príklad uvádza pieseň:

Zahučaly hory
zahučaly lesy.
Kam že sa podely
moje mladé časy?
(*Písně svět.* II, 34, č. 5)

Prvé dva verše vyjadrujú prírodný obraz. Je v ňom zachytená mohutnosť hôr, hlasy lesa, ktoré neprehlušia ani myšlienku pripojenú k úvodnému obrazu, myšlienku, v ktorej sa prostým spôsobom vyslovuje smútok nad zašlou mladosťou.

Pieseň vyjadruje citový zážitok, blízky každému človeku, cit veľakrát vyslovený v ľudovej i v umelej poézii.

Pieseň č. 68 *Přísna máti* považuje Kollár za veľmi starú „jak co do řeči, tak co do věci" (*Dodatky* k II. zv. *Písní svět.*, 165). Na starobylosť piesne poukazujú podľa neho formy: „svoj dceru", „k svoj rodine", „tvoj dcéra", meno vtáka „jaš", mystický počet „sedem" rôčkov, „sedem" týždňov, „sedem" hodín. Archaický kolorit a osnova piesne dominujú v nej ako symptómy starobylosti.Jedným z jej príznakov, ktorý svedčí o dávnom pôvode, je aj veľmi riedko sa vyskytujúci rým.

Kollár upozorňuje ďalej na množstvo deminutív v slovenskej ľudovej poézii (*Nár. sp.* II, 470—471). Deminutíva ako lexikálne prostriedky pomáhajú zvýrazniť emocionálnosť poézie. Formy deminutív dodávajú piesňam „sladkosť" a „ľubozvučnosť". Podľa jeho názoru najrozšírenejšie zdrobneniny v slovenskej ľudovej poézii sú tieto:

milý, milá, milenký, najmilší, najmilšia, laskavý, laskavá, liubý, liubá, drahý, drahá, zlatý, zlatá, krásny, krásna, švárny, švárna, šumný, šumná, herský, herská, úprimný, úprimná.

Rozšírené výrazy sú napríklad: šuhaj, šuhajík..., frajer..., milenec..., kochanka..., tovariš..., priateľ..., Ďundík, ďundíček.

Duša, dušička moja..., srdce, srdiečko, pyštek zlatý, hubička, anjel..., obraz..., život, radosť, rozkoš, potešenie.

Kvet, kvietok, šuhajko biely kvet, ...kvítku drahý, ...ruža biela, ...ružička, hrebíčok, laluja, dúška voňavá, rozmarín, jahoda, malina, kalina, šuhajko kalina, zlatý klas.

Biely vták, zlatý vták, holub, holubička, sokol, sokolík, prepelička, pinka, lastovička, biela hus, ...pelikán, rybka, stvorenie premilé.

Drahý kameň, perla, perlička, diamant, karbunkulus, rubín srdce mého, zlato, poklad, klenot.

Hviezda, slniečko, dennica jasná, zora, jutrenka. Mäkký chlieb, obluda.

Všimnime si bližšie výrazy, ktoré Kollár uvádza. Niektoré z nich sú pre ľudovú poéziu typické, iné však sú jej vzdialené, cudzie a sú v nej najskôr cudzorodým importom. Prvá skupina výrazov, ako milý, milá, je v prvom rade materiálom pre epitetá. Epitetá v ľudovej slovesnosti sú rozšírené a dosť ustálené. Podobne ako ostatné prostriedky umeleckého výrazu, čerpali ich ľudoví básnici z obkolesujúcej ich skutočnosti. Pomocou týchto komponentov mohol ľudový básnik dokonalejšie vyjadriť svoje city v umeleckých obrazoch. Zo všetkých básnických trópov pomerne najväčšiu pozornosť venuje Kollár práve epitetám. Na základe rozboru viacerých piesní z *Národných spievaniek* sme zistili, že najbežnejšie epitetá (v oslovení) v ľudovej poézii sú: švárny, milý, premilý, šumný, pekný, môj, verný, mladý, starý. Napríklad: ...já som švárny, ty si šumná (I, 101, č. 19); Má milá, premilá, však peknié oči máš (I, 70, č. 10). Neznáme v ľudovej poézii, obsiahnutej v *Národných spievankách*, sú výrazy ľubý, ľubá. Zriedkavé sú aj epitetá láskavý, láskavá. Slová krásny, krásna nahrádzajú sa často výrazmi pekný, pekná.Slová ľubý, ľubá, láskavý, láskavá sú prevzaté z literatúry a ak sa v slovenskej ľudovej poézii niekde vyskytujú, sú v nej poväčšine elementom cudzorodým. K cudzorodým epitetám patrí napríklad aj slovo temný. Básnický obraz *„v temnom údolí* kopajú mi hrob" (*Nár. sp.* I, 35, f) je najskôr zvonku, pod vplyvom literatúry vnesený lexikálny prvok do ľudovej poézie. Obraz „kopajú mi dom" značí kopanie hrobu. Jeho charakter je blízky romantickej „temnej" poézii hrobov. Ľudový básnik nevytváral

obrazy ako „temné údolie", ale „tmavá dolina", „hlboká dolina", ako napríklad „tmavá nôcka", „Medzi dvoma jarky hluboká dolina" (*Nár. sp.* I, 120, č. 7) atď. Ako zvláštnosť pôsobí epiteton „číry" vo väzbe: „Stojí lipka v čírém poli listu širokého." Pôvodne tu išlo najskôr o výraz „v širém poli". Upravovateľ zmenil slovo „šíry" na „číry", aby odstránil zvukovú monotónnosť — (šíre pole a list široký). Podobne nevídaným obrazom v slovenskej ľudovej poézii je „čierna líška" („Hore dolinami čierna líška beží"; (*Nár. sp.* I, 139, č. 18). Obraz je najskôr poetickým importom.

Nemožno však úplne vylúčiť ľudový pôvod tých epitet, ktoré sú v určitom zmysle zriedkavosťou v ľudovej poézii. Epiteton, hoci zriedkavé, musí zapadať do charakteru piesňového útvaru a do stavby obrazu, typickej pre folklór. Niekedy práve rýmová zhoda si vyžaduje určité slovo dosť neobvyklé, napríklad:

„Vyšla milá, dala mu len slámy a trávy.
Tak žrau, div sa neobchvátiu, môj koník plavý."
(*Nár. sp.* I, 171)

V slovenskej ľudovej poézii stretávame sa často s obrazom vraného koňa, vraníka, bieleho koňa, belka, sivka. Obraz „plavý kôň" je výnimočný. Možno tu však pripustiť domnienku, že pôvodne išlo v uvedenej piesni o epiteton „vraný". Snaha odstrániť asonanciu a vytvoriť čistejší rým podnietila zmenu epiteta „vraný" na epiteton „plavý", ktoré je zvukove zhodné so slovom „trávy".

Ako lokálne epiteton pôsobí v slovenskej ľudovej poézii aj slovo „jarabatý" v spojení „jarabatá skala" („Na tej skale, na tej, na tej Jarabatej tam sa mi sindeme Matiaško Matej;" *Nár. sp.* I, 31, f). V prípade epiteta jarabatý ide o vlastné meno skaly, o jej pomenovanie, resp. o bližšie kvalitatívne určenie v zmysle sivá skala. Výraz jarabatý, jarabatej vytvára zvukovú zhodu so slovom Matej. Epiteton v ľudovej poézii pomáhalo vyjadriť, umocňovať skutočnosť, vyslovenú v umeleckej forme. Výber epiteta podliehal kolektívnemu vkusu. Najdlhšiu životnosť mali predovšetkým tie epitetá, ktoré nadobudli celonárodný charakter. Popri nich vyskytovali sa i lokálne ohraničené epitetá. Najbežnejšie epitetá v ľudovej slovesnosti sú adjektíva, ktoré označujú farebnosť, napríklad: červený, biely, sivý, zelený, čierny.

Červený pohár horí
s červenýma jahodami.
(*Nár. sp.* I, 17, ee)

Bielu ružu potrhám
po červenej postúpam.

(*Nár. sp.* 26, č. 26b)

Sivý kuoň, sivý kuoň

(*Nár. sp.* I, 81, č. 21)

Podúvaj vetríčku po tej sivej skale

(*Nár. sp.* I, 91, č. 23)

Už Ján Kollár správne vystihol okolnosť, že najobľúbenejšou farbou v slovenských ľudových piesňach je farba biela a farba sivá pre označenie očí. Menej časté sú adjektíva: zlatý, strieborný, belastý („Pod tou zlatou partou so strieborným klasom", *Nár. sp.* I, 125, č. 1; „Belastý ladníčok sedem razí kvitneš", *Nár. sp.* I, 147, č. 32). Zdá sa, že epitetá zlatý a strieborný vyskytujú sa najčastejšie v obradovej poézii. Epiteton „belastý" je lokálne ohraničené.

Obľubu bielej farby (biely, belavý, belastý, bielený) v slovenských ľudových piesňach vyhlasuje Ján Kollár za pamätný úkaz: „...kde jen mohou slova bielý položiti, všudy je rádi kladou Slováci, což se nepochybně ještě z časů pohanských ode ctění Belboha zachovalo." Slovo biely je naozaj veľmi rozšírené v slovanskej ľudovej poézii, napríklad v ruskej i srbskej. Je často synonymom slov milý, krásny, drahý. (Podobne mená Janíček a Anička sú synonymá slov milý, milá, frajer, frajerka.)

Slovenská ľudová poézia pozná aj zložitejšie epitetá, tautologické, objasňujúce, rozvité, napríklad: „Bude to se verně lúbic (verně verně, potajemně), o rok, o dva nedaremně" (*Nár. sp.* I, 18); „Pod dedinou lipka na dva buočky hybka (*Nár. sp.*, 20 g).

V podstate správne vystihol Kollár obľúbené a značne rozšírené výrazy v slovenskej ľudovej poézii. Väčšina z nich prechádza z jedného básnického útvaru do druhého v rámci jedného i viacerých žánrov. Neobvyklé v ľudovej poézii a zväčša z umelej literatúry prebraté sú výrazy: drahý kameň, perla, perlička, diamant, karbunkulus, rubín srdce mého, klenot. Iba „romantický" prístup k ľudovej slovesnosti mohol rozšíriť lexikálne bohatstvo ľudovej poézie o tieto slová. Pravá ľudová poézia ich len zriedka používala.

Pri zaraďovaní ľudových piesní do *Národných spievaniek* dostal sa Kollár k problematike *kontaminovaných textov*. Túto okolnosť spomína v stati *Povaha a zvláštnosti této Zbírky (Nár. sp. II*, 486a n.): „Ne každá píseň v těchto Zpievankách chybí, o níž se někomu zdá že chybí, nebo

může to zde v prostředku upelné písně stati, o čemž se někdo domníva že to, co on zná, začátek písně jest. My sme příležitost a možnost měli mnohé kusé písně zupelniti, k. p. Píseň vohlední: Ništ se šuhaj nenáhli, začínajú mnozí tepruv s 2 v, jiní až s 5 v, my jak ji zde celou podávame. Tak i píseň „Mala sem frajera" jest u nás v celek uvedena, ať jinde téměř každé dva verše o své stoja."

Kontaminácia je rozšírený jav v ľudovej slovesnosti. Je jedným z kompozičných postupov, v ktorom sa pôvodný text piesne pod tlakom rôznych momentov vo vývinovom procese dopĺňal, skracoval, menil. Tak vznikli varianty piesní a rozprávok.

Pieseň č. 20 *Opatrnosť* (*Nár. sp.* I, 180) v niektorých variantoch sa začína 2. veršom, v iných až 5. veršom. Kollár upravil pieseň nasledovne:

1 Ništ sa šuhaj nenáhli,
ešte u nás nelahli,
ani otec, ani mať
ani sestra, ani brat.

Druhou slohou sa začína prvý variant piesne, ktorý spomína J. Kollár:

2 Ticho šuhaj, nebúchaj,
ostrôžkami neštrnkaj
moja mati čujno spí,
hned ona zvie žes to ty.

3 Keď já sviečku zahasím,
sama sa ti ohlásim,
podže šuhaj sem sa vkradť,
už spí otec, spí aj mať!—

4 Bol pod oknom stúlený,
žeby nebol zraděný:
žeby nepovedali
že sme spolu spávali."—

Piatou slohou sa začína druhý variant piesne:

5 Už je milá biely den,
kade že já von vyjdem?
Nestaraj sa muoj milý
vyvediem ťa von humny,

6 Po záhumní chodníčkem,
Prikryjem ťa ručníčkem!
Ručníček je malá vec,
prijde vietor vezme preč!

7 Počkaj milý do rana,
vyženiem ťa s kravama.
Nepuojdem já s kravama,
lebo by ma mať lala.

8 Ale. puojdem s diovčenci
lebo sa mi tak svědčí,
puojdem s vami na trávu
a poněsiem zástavu.

Kollár v tomto prípade spojil dva prirodzené varianty piesne, čiže pieseň „zúplnil". Kratší variant piesne poznáme už z *Prvotin pěkných umění* (1817). Šafárik ho uverejnil pod názvom *Pozdní frejir.*:

Již je milá, biely den!
Jak-že puojdem s hanbou ven?

Nestaray se, muoj mily,
vyvedem tě ven humny.
Vyvedem tě humníčkem,
prikryjem tě ručníčkem.

Ručníček je malá vec!
Prijde vetrik, vezme preč!
(*Prvotiny* 1817, 141)

Tento kratší variant takmer bez zmeny prevzal Šafárik i do prvého zväzku *Písní světských* (60).

V mnohých ľudových piesňach nachádzame rovnaké začiatočné schémy. Sú prípady, kde niekoľko zhodných veršov na začiatku je expozíciou analogického deja, témy blízkych charakterov. Napríklad verše: „Hory, hory, čierne hory, však nad vami smtuno stojí..." sú vstupným obrazom do pochmúrnych, až tragicky vyostrených udalostí, kde sestra odprevádza brata na vojnu (*Nár. sp.* I, 391, č. 7, Brat.). Analogicky sa začína i pieseň, v ktorej mládenec podlo zrádza svoju milú (*Nár. sp.* II, 27, č. 32, *Mládenská láska; Písně svět.* I, 133, č. 87). Takto v prirodze-

nom variačnom procese prechádzajú celé verše a obrazy, najmä začiatočné, z jednej piesne do druhej, charakterove príbuznej.

Prevrstvovanie piesní, rozdeľovanie dlhších útvarov na kratšie, spájanie niekoľkých variantov v jednu dlhšiu pieseň dialo sa v ľudovej poézii rovnako kontamináciou, prirodzeným vývinovým procesom, ako aj vonkajšími úpravami zberateľov.

Aj zvukové usporiadanie básnickej reči v ľudovej lyrickej piesni upútavalo bádateľskú pozornosť Jána Kollára. Zaujala ho najmä výrazná zvukomaľba-onomatopoja. (*Básnické přírodozvuky ve Zpievankách, Nár. sp.* II, 471 a n.) Ich funkciu zhruba vidí buď vo vyplnení rýmu (Tadana, tadana — zabili Adama), buď v úlohe zaostriť pozornosť poslucháča. Používajú sa i vo význame satiricko-ironickom, v snahe zosilniť výraz piesne. Onomatopoju zužuje tu Kollár zväčša iba na „básnické prírodozvuky" a na slová, ktoré vlastne nemajú žiadny konkrétny význam, napríklad: 1. Aj, haj, haja, hais, ej, hej, hejsa, heja; oj, hoj, hoja, hojže atď. 2. Ašta tri drina; putipum, putipum; štidridom, štidridom, šajna driny driny driny drom atď. Kollár konštatuje, že aj táto stránka v ľudovej poézii je neobyčajne výrazná. Niektoré piesne pozostávajú iba zo samých zvukov a slov, ktoré vlastne nič konkrétneho neznamenajú, napríklad pieseň:

Lila lila lila
roztomilá
Lazigazi burenda
hip hop sasa merenda
reverenda
atď. (*Nár. sp.* II, 153, f)

V týchto a podobných ide o bezobsažnú hru so slovami. Bolo by zaujímavé zistiť, akým spôsobom sa tento druh slov do ľudovej poézie dostal a akú úlohu v nej zohral.

Ďalšiu pozoruhodnú vlastnosť slovenských ľudových piesní našiel Kollár v tzv. „básnickom opětosloví", čiže v opakovaní slov vo verši. Vychádza pritom z metrickej osnovy verša a snaží sa nájsť určité pravidlá, podľa ktorých sa opakovanie deje. Vypočítava, že takmer v polovičnom počte piesní v *Spievankách* nachádza sa opakovanie začiatočného slova. Napríklad trojslabičné slová sa opakujú na spôsob daktylu: „Dolina, dolina bodaj sa zvalila" atď., „Šuhaj, šuhaj pre teba ma lajú" (*Nár. sp.* II, 485) atď.

Kollár spomína niekoľko druhov opakovaní. Najčastejšie je spojenie dvojslabičného slova s jednoslabičným (Dobrá noc, dobrá noc, ale nie každému), jednoslabičného s dvojslabičným (Vy žáci, vy žáci vysoko učí-

te), tri jednoslabičné slová za sebou (šla by já, šla by já šuhajko za teba), opakovanie prvého slova v tretej alebo vo štvrtej stope a rôzne nepravidelné opakovania. Všíma si tento jav aj v poézii iných národov, napríklad Grékov, Rimanov, Nemcov, Francúzov a Angličanov. Prichádza k presvedčeniu, že v ich poézii sa opakovania nevyskytujú, a ak by sa aj nejaké našli, všeobecne sa pokladajú za chybu v básnení. Analógie opakovaní nachádza v nordických aliteráciách a asonanciách, v poézii indickej (napríklad: Padam á padam ápad amá padama / Jatam aja tamája tama jata Má). Kollár upozorňuje, že rôzne druhy opakovania sa hodne vyskytujú v slovanskej ľudovej poézii, avšak v tvorbe Slovákov sú najčastejšie.

Vo svojich vývodoch Kollár nezasahoval hlbšie a podstatnejšie do otázok kompozície ľudovej lyrickej piesne. Iba konštatoval niektoré javy, ktoré sú v ľudovej poézii dosť očividné, a zbežne načrtol ich problematiku. Pre slovenskú poéziu bol však jeho prínos nemalý, lebo znamenal nejeden teoretický podnet a posunutie problematiky do oblasti zodpovedného bádania. Mnohé z jeho záverov nemožno však ešte dnes v úplnosti zhodnotiť.

*

Kompozičné postupy slovenskej ľudovej lyriky zasluhujú si zvláštnu pozornosť. Kontaminované texty, variabilita, krátenie a rozširovanie motívov lyrických piesní v *Národných spievankách* vytvára vlastnú problematiku, na ktorú zostavovateľ upozornil a ktorá zostáva vďačným poľom ďalšieho výskumu.

Hlavná váha slovenskej ľudovej lyriky spočíva v krátkych popevkoch. Ich stavba je zväčša osnovaná na dialógoch alebo monológoch. V ich podobe sa realizovalo ideovo-emocionálne zameranie piesní a formovanie obrazu, ktoré podporovali viaceré momenty. Bol to napríklad už spomínaný paralelizmus, opakovania a refrény, ustálené i menej ustálené umelecké prostriedky a prostriedky estetického výrazu.

Ľudová lyrika v priebehu svojho dlhého vývinu vytvorila pozoruhodné umelecké obrazy, do ktorých ľud vkladal svoje myšlienky, ideály, zásady, názory na rôzne javy v živote rodiny i celej spoločnosti. V ľudovej lyrike tak vznikli obrazy milujúcej matky, vernej dievčiny, mládenca, obraz siroty atď. Krátke lyrické popevky často podfarbuje na jednej strane jemná irónia, popritom i smútok a melancholia na strane druhej. Väčšej dramatičnosti dosahuje ľudová poézia predovšetkým v baladách. Dramatické prvky v nich zdôrazňuje dialogická stavba. Symbol v ľudovej poézii má svoje pevné miesto a tradíciu. V ľudovej symbolike ide vlastne o ustálený a skoro nemenný umelecký obraz. Piesne v *Národných spievankách* nás presviedčajú o tom, že ľudová poézia disponuje širokou škálou symbolov, veľmi úzko spätých so životom ľudu. Tento moment správne vystihol už Ján Kollár *(Nár. sp.* II, Miláčkovna slova a věci, 468 a n). Podľa neho napríklad holub, sokol, slávik sú obľúbenými symbolmi mládenca, milého. V ľudovej slovesnosti má svoju symboliku aj bolesť, radosť, sklamanie, smútok, láska, manželstvo a pod. Symboly v poézii Slovanov sú si blízke a majú veľa analógií. Množstvo prirovnaní dodáva ľudovým piesňam sviežosť, stručnosť vo vyjadrení zložitých vzťahov. Ľudová tvorba už v čase, keď umelá poézia ešte len zápasila o pravý výraz a umeleckú podobu, disponovala množstvom praxou vyskúšaných básnických prostriedkov a dlhoročnou tradíciou. Zvláštnu zmienku v slovenskej ľudovej poézii si zasluhuje prirovnanie v protiklade, rozšírené a známe najmä v slovanskej poézii.

Prostriedky umeleckého výrazu v ľudovej poézii (výber slovného materiálu, rôzne zoskupenia slov, zvuková organizácia verša atď.) nie sú dostatočne rozpracované. *Národnie spievanky* vytvárajú materiálovú bázu i teoretické predpoklady pre výskum v tomto smere.

Niekoľko základných pozorovaní vyslovil už Ján Kollár aj o rytmickej a rýmovej stránke slovenských ľudových piesní. Urobil tak najmä v stati *O rozměřích čili metřich ve Zpievankách a jejich potahu ke klasickým řeckořímských (Nár. sp.* II, 479 a n.). Zvukové kvality ľudových piesní všímali si ešte predtým Šafárik a Palacký v *Počátkach českého básnictví, obzvláště prosodie,* v polemike proti puchmajerovskému veršu. Hodnotili predovšetkým ich „lahodnú harmóniu", „spevnosť veršov", „hudobnosť" ľudovej poézie.[17] V prozodickom boji na ziačiatku 19. stor. mala ľudová poézia dôležitý zástoj, napríklad v názoroch Puchmajera a Jungmanna. Ľudový verš zohral značnú úlohu vo vývine od sylabického systému k prízvučnému. Blízku problematiku nachádzame aj v otázke intonačnej nesúdržnosti poézie Puchmajerovcov a v analógiách paralelizmu ľudovej poézie, kde často verš bez prechodov zasahuje z jedného javu do celkom inej súvislosti. Autori *Počátků* odmietali puchmajerovský spôsob sylabického veršovania. Prekážala im v ňom nedostatočná rytmická diferencovanosť, krytie medzislovných predelov s predelmi stopovými a pod. V tom čase všeličo bolo ešte chaotické v otázke prozódie, avšak vývin jasne smeroval k diferenciácii prízvučného verša a k odstráneniu rytmickej monotónnosti.[18]

[17] Pozri bližšie štúdiu Mikuláša Bakoša, *Počátkové českého básnictví obzvláště prosodie a ich význam vo vývine českej a slovenskej poézie, Počátkově,* Bratislava 1961, 7–38.

[18] Por. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* II, 1948, štúdia *„Poláková vznešenost přírody,* 2. časť.

Je dosť dôkazov, že už v období preromantizmu ľudová poézia pomáhala objasňovať mnohé otázky prozódie. „Zbírka národních písní a melodií by nám mnoho světla v metrice dala: avšak dokonalých rozměrů se nenadějeme. Prostý cit se ku pravidlu blíží, ale jen náhodou jeho cele dosahuje."[19] Ľudová poézia mala teda veľký význam i pri dobovom nastoľovaní a riešení otázok prozódie. Na túto okolnosť upozornil už Kollár.

Podľa Kollárových pozorovaní v slovanských ľudových piesňach prevládajú najmä dva rozmery: dvanásťslabičný a desaťslabičný. Oba pokladá za veľmi staré. Dvanásťslabičník Slovákov, Chorvátov a Poliakov je spojený rýmami a v ľudovej poézii má prevahu. Desaťslabičník sa vyskytuje zriedkavejšie. Býva nerýmovaný, iba v poézii Slovákov je zväčša spojený rýmom. Vo veršovom systéme srbských piesní nachádza sa zriedka nerýmovaný dvanásťslabičník. Podľa Kollárovej mienky pod menom alexandrín používajú ho v poézii epickej Francúzi. Je ním prevažne písaná i škandinávska *Edda* a nemecké *Niebelungy*. V ľudovej poézii používajú ho Maďari, Škóti, Galovia, Angličania a iní. Kollár prirovnáva dvanásťslabičník k pôvodnému prirodzenému hexametru, desaťslabičník k pentametru. Gréci a Rimania ich v umelej poézii zošľachtili. Kollár teda rozlišuje hexameter a pentameter prostonárodný a umelecký.

Kollár experimentuje v oblasti metrickej. Pokúša sa previesť samorastlý dvanásťslabičný verš na umelecký hexameter tak, že niektoré stopy (spondej) rozvádza z dvojslabičných na trojslabičné. Analogické prípady v metrickom systéme hľadá aj v poézii iných národov, napríklad Francúzov a Nemcov. Konštatuje, že alexandrínske metrum sa oddávna používa aj v slovenskej umelej poézii, najmä v tkzv. rektorských skladbách. Metrická charakteristika mnohých ľudových piesní v *Národných spievankách* utvrdzuje ho v nedokázanom názore, že väčšina ľudových piesní má za základ alexandrínske metrum starohexametrické, napríklad v piesni *Morena* (*Nár. sp.* I, 3, č. 2), *Zakletá dcéra* (II, 4, č. 2), *Katarína* (*Nár. sp.* II, 8, č. 6). V oblasti metrického experimentovania v tomto období sa Ján Kollár pokúša zbližovať verš ľudovej piesne s klasickými metrami. Všíma si aj slovenské ľudové piesne nerýmované (*Hoja Ďunďa hoja, Ta dala matka svoj' vlastnú dceru* atď.). Podobne ako Kopitar, aj on považuje nedostatok rýmov v ľudových piesňach za znak značnej starobylosti.

V otázkach metra a rýmu nepodrobuje Kollár ľudovú tvorbu hlbšej a detailnejšej analýze. Avšak aj o tejto stránke ľudovej poézie vyslovil niekoľko pozoruhodných myšlienok.

[19] Citát Mladona, Krok I, d. I, č. 2, 30, použil Ján Kollár v stati *O rozměřích čili metřích...*"

Vo vzťahu k ľudovej slovesnosti prinieslo obdobie preromantizmu viac nových podnetov. Živelný prístup, charakteristický pre predchádzajúce obdobie, ustupuje uvedomelej a systematickej práci na zbieraní ľudovej poézie a pokusom odbornovedecky spracovať problémy folklóru. Snahy zberateľov a bádateľov sústreďujú sa predovšetkým na veršovanú poéziu, na ľudovú lyrickú pieseň. V tomto vidíme ešte zjavný vplyv predchádzajúcej epochy. Klasicistická presnosť, konkrétnosť v zaznamenávaní folklórneho materiálu ustupuje však tvorivejšiemu, slobodnejšiemu spracovávaniu a úprave textov. V tomto sa už prejavuje básnická invencia prichádzajúceho obdobia literárneho romantizmu. Vo folklóre sa čoraz viac vidia hodnoty schopné umelecky posilniť celonárodný charakter novej literatúry. Literatúra a folklór sa zbližujú. Začínajú sa chápať ako jeden celok.

Uviedli sme doklady, ktoré poukazujú na niektoré najzaužívanejšie úpravy a zásahy do textov ľudových piesní. Ich realizátormi boli predovšetkým Ján Kollár a Pavel Jozef Šafárik. Ich zbierky ľudových piesní sú výrazom nového prístupu k folklórnym útvarom, výrazom nových názorov a koncepcií folklóru, jazyka, mytológie a poézie vôbec.

Preromantické obdobie uviedlo folklór do blízkej súvislosti s literatúrou i pokiaľ ide o tematické zložky. Pripravila sa pôda generácii romantizmu, ktorá transplantovala ľudovú slovesnosť do umeleckej literatúry vo všetkých dôsledkoch.

PAVOL VONGREJ

RUKOPISY ANDREJA SLÁDKOVIČA

(Materiál a komentáre)

Dvojzväzkový súbor Sládkovičových prác (A. Sládkovič, *Dielo* I, II, SVKL, Bratislava 1961, 611+605 strán, edične pripravil, doslov a poznámky napísal Cyril Kraus) je doteraz prvým celistvým a kritickým vydaním Sládkoviča. Poznámkový aparát už síce obsahovali i Škultétym edične pripravené vydania, no až v tomto poslednom vydaní je náležite rozšírený, takže pomáha na mnohých miestach odkrývať i nuansy básnikových úsilí. Toto vydanie je významné najmä obohatením sládkovičovskej problematiky o novonájdené rukopisné materiály, a to buď o celkom nové práce, alebo o rukopisné znenia už publikovaných diel. S vydaním si dal editor hodne práce najmä pri namáhavom, no veľmi potrebnom skúmaní rôznych Sládkovičových hláskových, slovných, či už veršových verzií, ktoré pozisťoval z rozličných prameňov. Na mnohých miestach však predsa nevyčerpal všetky možnosti zistenia niektorých údajov, ba do podrobností nehľadal ani ďalšie čísla pozostalosti básnika, aby tak súborné dielo Sládkoviča bolo skutočne súborným.[1] (V našom príspevku podávame poznámky k tomuto vydaniu a doplňujeme ho novými, niekde i dosť podstatnými dokladmi.[2]) Pre prehľadnosť jednotlivé problémy z vydania číslujem, aby sa tak ľahšie dalo orientovať v pripojených materiáloch.

[1] Najväčšia časť, ba vlastne celá Sládkovičova pozostalosť je uložená v rukopisnom oddelení Literárneho archívu Matice slovenskej a je *úplne* prístupná od septembra 1960. Definitívne je spracovaná od júla 1961; jej súpis vyšiel ako rozmnoženina v sérii „Fondy LAMS", č. 13, v januári 1962. Ale i po nájdení nových Sládkovičových materiálov zostáva stále veľa jeho prác neznámych. Existenciu mnohých dokazujú zachované názvy, uverejnené v *Diele* II, 568. Práca *Rukopisy A. Sládkoviča* bola odovzdaná redakcii 22. 2. 1962.

[2] Niektoré nové rukopisy sa našli už v priebehu vydávania *Diela,* ale keďže už bola urobená stránková korektúra, nemohli sa dostať do knihy. Tak napr. bol objavený

I. Pri komentovaní vydania Sládkovičovej prózy Posestrima (II, 443[3]) nie je uvedené, že sa rukopis tejto prózy zachoval dodnes[4], ale text vo vydaní sa len mechanicky pretláča zo Škultétyho redakcie.[5] Je preto celkom prirodzené, že si editor nevšimol odchylnosti vytlačeného textu od rukopisného znenia; odchylky uvádzam v poznámkach.[6] Súčasne sa tu (II, 443) pretláča Škultétyho tvrdenie, že okrem *Posestrimy* „peknej prózy od Sládkoviča viac nemáme". V Literárnom archíve MS sa zachoval začiatok ďalšej prózy Sládkoviča *Pošta.* Rozsahom je dvakrát taký ako dosiaľ jediný známy fragment *Posestrimy;* verne ju prepisujeme v materiáloch I. Aj fragment tejto prózy vznikol najpravdepodobnejšie v tom časovom rozmedzí ako *Posestrima,* ba ešte skôr. Na toto začlenenie poukazuje jednak duktus písma, jednak pravopis, ako aj ideové vyznenie úryvku. Ak totiž odhliadneme od anachronistického dobového koloritu starozemianstva, dostávame sa v citovom stave mladej Libušky k podobnému konfliktu, aký prežívala v Sládkovičovej veľbásni Marína: túžby dcéry a intrigy matky, ktorá nakoniec vo fragmente preváži. Škoda len, že Sládkovič ani tento pokus v próze nedotvoril. Možno vysloviť predpoklady, že v čase po tatrínovskom odmietnutí *Maríny* i po stroskotaní vlastných pokusov o jej vydanie tlačou vrhá sa dočasne na prózu; ale po krátkom časovom intervale ju necháva a do smrti ostáva verný poézii!

II. V *Diele* II, 555 sa cituje Škultétyho mienka o uverejnení Sládkovičovej básne *Zjav. Jána kap. VII.* v časopise Evanjelický cirkevník. Editor dodáva, že spomínaný časopis sa mu nepodarilo dostať. Tento časopis má však vo svojich zbierkach i Knižnica Matice slovenskej (SC 1014)

rukopis básne *Posvjäcki Evangelickího kostola novovistaveního v Hodruši 1845.* Nedávno sme ho našli v LAMS medzi nespracovanými variami rukopisov. Báseň osvetľuje zaujímavú stránku príležitostnej poézie Sládkoviča i štúrovcov, ako aj silné doznievanie hlbokého citu ľúbosti k Maríne. — Podrobnejšie ju komentujeme v Slovenskej literatúre, roč. 1963, č. 1 a v glose k nej o odpisoch Deržavinovej *Ódy na Boha,* SL, 1963, č. 4.

[3] Pre úsporu miesta budeme používať pri odvolávaní sa na Dielo A. Sládkoviča len číselné označenie zväzku (latinskými číslami) a strany v ňom (arabskými). Podobne pre rozľahlosť materiálov obmedzujeme poznámky, ako aj úvodnú časť len na tie najnutnejšie závery, hoci by sa dali a mali komentovať obšírnejšie.

[4] Slákovičova pozornosť v LAMS, sign. 19 B 75, 3 ss. 4[0] *Posestrima.*

[5] Slovenské pohľady, 1909, 724—726.

[6] V rukopise je zachovávaný dôsledne štúrovský fonetický pravopisný princíp. Oproti rukopisnému zneniu urobil Škultéty niekoľko zásahov: v rukopise — los pánou: osud pánov; tam tomu: tamtomu; starosťmi: starosťami; polohi, Júlii (nesprávna pádová koncovka): polohe, Júlie; djoučíni: dievčiny; ozívavali: ozývali; zvrzútali: zavrzútali; že obrazí s tím: že obrazí tým; Nu, Jej: ňu, jej; okrem toho by bolo treba vyznačiť i rôzne Sládkovičom pretreté miesta, kde by sa ukázal pohľad do jeho dielne, ale vtedy by bolo potrebné uverejniť diplomaticky verný prepis celej *Posestrimy.*

i Universitní knihovna v Prahe (54 D 755). V materiáloch II prepisujeme i editorom hľadanú báseň, i dosiaľ nespomínanú Sládkovičovu báseň *Žalm III,* ktorá je tiež v tomto časopise uverejnená. Uverejnenie oboch básní už zaznamenal Rizner (*Bibliografia* V, 90). Pripojujeme tu aj prepísané dva listy redaktora tohto časopisu K. E. Lányho Sládkovičovi, ktoré ukazujú česko-slovenskú spoluprácu aj v tejto oblasti.

III. O Sládkovičovom preklade Voltairovej *Zairy* editor poznamenáva, že sa spomína, no „žiaľ, ani tento preklad sa nezachoval" (II, 555). V Sládkovičovej pozostalosti je však zachovaný kompletne, a preto ho v materiáloch III prepisujeme. Je známe, že drámu Sládkovič preložil pre sobotišských ochotníkov začiatkom štyridsiatych rokov, i to, že sám mal hrať starca Lusignana.[7] V *Diele* II, 445, sa uvádza, že „vznik prekladu Racinovej Phedry najpravdepodobnejšie spadá do obdobia rokov 1841 až 1842". Preklad Racinovej drámy však asi vznikol omnoho neskoršie: r. 1860 sa konštatuje v Sládkovičovom životopise od Hurbana, že „pro obmýšlenou sbírku klassiků dramatických přichystal český překlad Fédry Racinovy".[8] Podľa tohto udania preložil Sládkovič *Phedru* kompletne; ale dosiaľ je známy len preklad prvého dejstva.

IV. Sládkovičov preklad Voltairovej básne *O swobodě* sa doteraz vôbec neuvádzal. Našli sme ho v jeho pozostalosti a prepisujeme ho v materiáloch IV. Rukopis básne nie je Sládkovičov, ale na rukopise je jeho vlastnoručný podpis z neskoršieho obdobia a umiestnený je práve na tom mieste, kde býva podpísaný autor. V texte sú na mnohých miestach opravy (pozri poznámky k básni), ktoré iste robil Sládkovič vtedy, keď sa dodatočne na preklad podpísal. I zistenie, že zo štúrovcov okrem Sládkoviča vari neprekladal Voltaira nik, podopiera mienku, že túto báseň preložil Sládkovič. K pochybovaniu o tomto prekladateľskom čine Sládkoviča by mohol zdanlivo viesť fakt, že oproti prekladu *Zairy,* na ktorý neskôr Sládkovič napísal: „preložiu O. Sládkovič" — v tomto prípade sa na rukopis *O swobodě* neskôr len podpísal bez udania prekladu. Ale paralelu i k takémuto spôsobu podpísania vidíme jasne na rukopise drámy „Smrť Césara, preklad z Woltaire — a. Smutnohra." Neskôr sa pod tento nadpis Sládkovič iným písmom len podpísal bez udania prekladu, podobne ako na rukopise prekladu básne *O swobodě.* Preklad básne je zo začiatku štyridsiatych rokov.

[7] Š. Krčméry, *Výber z diela,* IV, SVKL, 1955, E. A. Sopúšek, *Sládkovičova dramatická tvorba,* Ľudová tvorivosť. IV. roč., 28. V publikácii R. Brtáňa, *Ondrej Braxatoris Sládkovič,* Popularizácia klasic. dedičstva, č. 3, Matica slovenská, 1960, je v obrazových prílohách fotokopizovaný titulný list Zairy.

[8] *Slovník náučný,* red. F. L. Rieger, zv. 1, 1860, 877, heslo Braxatoris; značka „Hn" = dr. J. M. Hurban; zm = dr. K. Kuzmány.

V. Pokusy o vydanie Sládkovičových spisov u pražského nakladateľa I. L. Kobera sa neskončili ešte za Sládkovičovho života úspešne. V *Diele* (II, 382) sa síce tento podnik spomína, no bližšie sa jeho výsledky nekomentujú. V materiáloch V odtláčam listy Kobera a Fr. A. Urbánka Sládkovičovi v tejto veci, v ktorých okrem nových dôkazov česko-slovenskej spolupráce s prekvapením zisťujeme, že dva zošity — 9 hárkov zo *Spisov* mali vyjsť r. 1868 a 1869. Nevedno však, či boli expedované. Že zošitky skutočne boli vytlačené, dosvedčujú nielen Koberove listy, kde sa priamo píše o poslaní jedného ich exemplára gratis,[9] ale aj tlačené oznámenie z *Obrazu o činnosti v literatuře národu českého a slovenského v roce 1869:* tu je „seš. 13 a 32." Národní biblioteky udaný ako Sládkovič.[10] V tejto edícii vyšlo Sládkovičovo dielo súborne až o desaťročie, ale prvé pokusy o vydanie tu boli ešte za jeho života. Vychádzalo v zošitkovom vydaní, no pokračovalo veľmi pomaly a zdĺhavo, iste najmä pre malý záujem zo strany slovenských čitateľov, ako aj z neiniciatívnosti redaktora slovenskej časti M. Chrástka. Ale že tu malo ísť o veľký podnik, vidno

[9] List zo 17. III. 1870, riadok piaty.

[10] V tej istej knihe je na str. 6 zaznamenané: „Seš. 32. Andrej Sládkovič: Spisy. Sešit. 2. Detvan. (Dokončení.) — Gróf Mikuláš Subič Zriňsky na Sihoti. (Str. 65—144.)" Toto je pravdepodobne titul na zošitkoch; zošitky sme však v rukách nemali, lebo Knižnica Matice slovenskej, Univerzitná knižnica v Bratislave, Universitní knihovna v Prahe a Národní knihovna v Prahe ani Knihovna Národního Musea ich nemajú. Mohli by sa nachádzať v nejakej súkromnej knižnici, alebo priamo v pozostalej knižnici Sládkoviča, no pri jeho rukopisoch v LAMS sú z nej zachované len dve knihy z hallských štúdií. (Dodatočne zistené osudy jeho knižnice uvádzame nižšie v pozn. 142.) Podľa citovaného udania však možno vysloviť záver, že zošitky Sládkoviča obsahovali jeho práce neukončené: prvý (4 hárky ako 13. zoš. Nár. bibl.) sa končil 150. strofou *Detvana,* druhý (5 hárkov ako 32. zoš.) sa končil uprostred básne *Grôf Šubic* a podobne i tretí (8 hárkov) sa mal končiť uprostred *Svätomartiniády,* štvrtý zas pri 80. strofe Maríny. V kompletnom vydaní s dátumom 1878 však nachádzame ešte inú zaujímavosť: označenie hárkov 1—15 je uvedené vždy dolu ako „Sládkovič I." Od 16. hárku sa však uvádza len ako „Sládkovič". Priedel je však na takom mieste na str. 240, ktoré by podľa udania o zošitkovom vydaní malo byť uprostred štvrtého zošitku. Teda označenie „Sládkovič I." je v tomto vydaní len dokladom toho, že pôvodne vydavateľ chcel vydať Sládkoviča v dvoch zväzkoch, no neskôr celé dielo vyšlo v jednom. Tu však vzniká celkom pravdepodobná domnienka, že toto Kobrovo vydanie v prvom zámysle usporiadal *sám Sládkovič* (pozri korešpondenciu Kobrovu tu uvádzanú), teda práve toto vydanie by bolo *autentické* a posledné zo života autora — na veci v tomto prípade nemení ani ten fakt, že počas postupného zdĺhavého vydávania *Spisov básnických* (desaťročie 1868—1877) Sládkovič roku 1872 zomrel. Uvádzanými dokumentmi sa však dokazuje, že prvé dva zošitky vydania mal Sládkovič pri sebe, a podľa listov možno predpokladať, že i pre ďalšie zošitky si sám stanovil plán usporiadania vydávania.

[11] List tu citujeme preto, lebo sa nezachoval podobný list Sládkovičovi, v ktorom by ho Kober vyzýval k účasti na edícii.

i z pripojeného listu Kobera Paulinymu[11] i z Paulinyho oznámenia o vydávaní diel tejto knižnice v Sokole.[12]

VI. K mienke o reagovaní Matice slovenskej na Sládkovičovu ponuku o vydanie druhého zväzku básní (II, 381) môžeme teraz dodať autentické svedectvo Sládkoviča i matičného výboru, ktoré v mnohom dokresľuje túto ponuku i jej odmietnutie. Uverejňujeme list Sládkoviča i odpoveď s potvrdenkou o prijatí odmeny (Materiál VI). Tu tiež prepisujeme stručnú Sládkovičovu autobiografiu; v II, 571 je citovaný jej začiatok, no hodno ju uviesť celú ako ďalší doklad o pripravovanom vydaní druhého zväzku básní. Životopis pravdepodobne písal ako podklad pre nejakého životopisca a zachoval sa v pretretom koncepte. Na jeho rube sú zapísané veršované vsuvky k stranám nejakého vydania. Editor ich v *Diele* neodtlačil. Uvádzame ich, hoci tiež nateraz nevieme zistiť ani nemeckú pôvodinu, ani k akému vydaniu (str. 12, 27) by sa mali vzťahovať.

VII. *V Diele* (I, 426) sa uvádza: „Škoda, že sa nezachovali Viktorinove listy o vydaní Sládkovičových básní." V pozostalosti sa dva z nich našli a prepisujeme ich v materiáloch VII. Listy skonkrétňujú Viktorinovu účasť na vydaní Slákovičových spisov a dokazujú, aký mal Viktorin na Sládkoviča podnetný vplyv (v názve knihy, v pravopise, v zaradení niektorých básní — napr. Čierna Hora).

VIII. Pri poznámkach k *Maríne* (I, 444) editor si nevšimol tvorbu v rukopise, tie prečiarkované miesta, v ktorých vidieť húževnaté a nespokojné hľadanie najpriliehavejšieho výrazu. Na mnohých miestach sa toto

[12] Na podopretie týchto mienok citujeme pasáž z listu, ktorý nám písal dr. V. Palivec, vedúci retrospektívnej bibliografie Národnej knihovny v Prahe 8. II. 1962: „Národní bibliotéka začala vycházet v r. 1868 (srov. Katalog kněh, hudebnin a děl uměleckých vydaných nákladem kněhkupectví I. L. Kober v Praze. V dubnu 1869, str. 9). Spisy jednotlivých spisovatelů vycházely zde na pokračování v sešitech několik let. Protože současně vycházely práce vždy několika spisovatelů, číslování sešitů a dílů „Národní bibliotéky" se nekryje, čímž vzniká dojem, jako by šlo o dvě různé edice. Básnické spisy Sládkovičovy vycházely v Národní bibliotéce takto:

r. 1868	seš. 13,	Spisů	Sládkovičových	seš. 1,	str.	1— 64,
r. 1869	„ 32	„	„	„ 2	„	65—144,
r. 1873/74	„ ?	„	„	„ 3	„	?
r. 1875	„ 221	„	„	„ 4	„	209—272,
r. 1876	„ 249	„	„	„ 5	„	273—336,
r. 1876	„ 262	„	„	„ 6	„	337—400,
r. 1877	„ 291, 298, 305, 309, 316 ako seš. 7—11				str.	401—704.

Po ukončení sešitového vydání vyšlo ještě r. 1877 (srov. Slovanský katalog bibliografický za rok 1877, s. 7.), úplné vydání Sládkovičových Spisů básnických jako 51. díl Národní bibliotéky. Na titulním listě je patrně z komerčních důvodů uveden rok 1878." Za zmienku ešte stojí spomenúť, že v tejto knihe je podtitul edície uvedený už ako *Výbor prací čelnějších spisovatelů československých!*

porovnanie ukazuje celkom nevyhnutným.[13] Rukopis Maríny odkrýva zaujímavé fakty o postupe prác a o pôvodnom rozčlenení textu do častí.

Marínu v tej podobe, ako je známa teraz a ako vyšla začiatkom septembra 1846 tlačou, Sládkovič nevytvoril *naraz*. Rukopis ukazuje, že najprv mal napísaných 219 strof. Tieto potom doplňoval ďalšími až do čísla 291. Toto je známe i z citovania v *Diele* (I, 444), kde je zaznačené, o aké strofy v tejto verzii išlo, aj ako boli číselne rozdelené. Editor však neurobil na základe rukopisu *Maríny* jediný možný záver o chronológii genézy básne. Definitívne možno vyhlásiť, že ju nenapísal naraz, ale tvoril ju dlhšie, ako sa doteraz myslelo, lebo táto pôvodná verzia básne (219 strof), ktorú posudzovali i pri „sedňici" Tatrína a ktorá bola zaradená ako XIII. (neskôr opravené XIV.) číslo zbierky *Spevi Andreja Sládkoviča,* bola spolu s druhým zväzkom *Spevov* cenzorom povolená 21. VII. 1846. Ak aj uznáme, že rukopis *Spevov* bol pred týmto dňom dlhší čas v Bystrici,[14] predsa je tu dôkaz, že doplňovanie *Maríny* — a veľmi podstatné — muselo sa diať až po tomto dátume, alebo okolo neho, pretože prvá verzia je doplňovaná a číslovanie priamo v nej menené. Z toho vyplýva, že *Marínu* Sládkovič dotváral súčasne s tvorbou

[13] Takéto porovnania by neboli príliš rozšírili poznámkový aparát. Je napr. dosť dôležité, že strofa 46 sa pôvodne začínala takto:

Teutonská závist tuto choďila
Sitnu česť jeho odňala,
Velikost pravú bludňe poznala
A vrch susedňí, susedňí
Teut! či to závisť...

Až za týmito veršami nasleduje známy text z vydania tlačou. Toto však vrhá pohľad trochu i do spôsobu básnického tvorenia Sládkoviča a ukazuje, ako ťažko niekedy písal. Strofa 149 (v kniž. vydaní 150) mala pôvodne na konci toto trojveršie:

Božím sa djelam volne oddáva
A práve prave keď padá vstává
Slávu stavja keď sa ruší.

Strofa 243 mala pôvodne toto zakončenie od piateho verša:

Ústa ku ústam večne primreli
Prsa sa k prsam opreli;
Ruki sa v ruki večne zavreli
Zraky jím slzi zastreli
Zo slz kastalskje zňikli prameňe
Zo srdcov božskje zvreli plameňe.

Porovnania neurobil C. Kraus ani vo svojej štúdii *K problematike vývoja textov Maríny* (Slovenská literatúra III. 1956, 189).

[14] Nemožno súhlasiť s mienkou uvedenou v I, 425, že by list K. Kuzmányho z 15. III. 1845, hovoriaci o Sládkovičovom rukopise, vzťahoval sa na tieto dva zväzky *Spevov:* Kuzmány v liste píše, že cenzor má prezrieť básne čochvíľa („v ten týždeň po Velikonoci"). — Je teda málo pravdepodobné, že by sa tá doba bola tak pretiahla a cenzor držal rukopisy poldruha roka. (Správny dátum listu je 17. III. 1845.)

Detvana, ba poslednú, vsunutú časť až po dohotovenom *Detvanovi*, teda v čase, keď sa už reálne uchádzal o lásku inej ženy. V *Marine* je takto nie ospievaná *len* Mária Pischlová, no je v nej vyjadrená oslava krásy a ľúbosti všeobecnejšie.[15]

V zachovanom prvopise *Maríny* sú však i ďalšie zaujímavosti. V pôvodnej verzii *Maríny* sú pri jednotlivých strofách záznamy ceruzkou v takomto zoradení: 1. —6.: Predspev; (7.—11. boli vsunuté neskôr, tu je len číselný záznam, ďalšie číslovanie je však upravené so vsunutím strof); 12.—33.: Krása; 34.—41.: Lúbosť; 42.—64.: Krása; 65.—71.: Lúbosť; 72.—79.: Krása; 80.—142.: Lúbosť; 143.—153.: Krása; 154.—175.; Lúbosť; 176.—177.: Krása; 178.—186.: Lúbosť. Za strofou 186, sú ceruzkou zaznačené tri hviezdičky a odkazovací znak. Na toto miesto vsunul neskôr Sládkovič cyklus nazvaný pôvodne *Pohronská Vila*, v ktorom opravil pôvodné číslovanie (1—58) na 187—243[16] a aj odkazovacím znakom zaradil túto skladbu ako časť *Maríny*. *Pohronská Vila* bola pôvodne komponovaná ako samostatná báseň. Dokazuje to nie iba číslovanie jej strof, no i zaznačená a celkom nečitateľná prvá verzia básne, z ktorej možno vybadať len to, že rytmický obrazec verša v nej mal byť iný — krátke, úsečné verše. Ceruzkou je na prvej strane zväzočku zaznačený nadpis: Spev II-hí, na ktorý neskôr Sládkovič nadpísal perom *Sláva*. Na konci tohto rukopisu (strofa 243) sú ceruzkou uvedené tieto Sládkovičove poznámky: „Vila. (Spev III-tí — pretreté)". Za strofou 243: „(Vzkrížeňja. — pretreté)" a za ním začiatok strofy 244 („Na Sitňe milí a milá stojí") s číselným zápisom:

219
70
289,

ktorý zas dokazuje myšlienku postupného vzniku *Maríny*. Jej pôvodnú verziu chcel tu doplniť 70 strofami, no neskôr pridal k nim ešte ďalšie dve. Za týmto nasleduje na dvoch stranách ešte neskorší zápis troch posledných strof (289—291) iným typom písma — toto je zrejme časove najposlednejší rukopisný záznam pri tvorení *Maríny*. Celý cyklus bol vsunutý do pôvodnej verzie, ktorá potom opravená v číslovaní (244—288) je zakončená troma spomenutými vsunutými strofami záveru.

Z tohto podrobnejšieho pohľadu na rukopis vidieť, že Sládkovič pôvodne koncipoval *Marínu* striedaním akordov „Krásy" a „Lúbosti", pričom sa mu najmä druhý akord postupne rozrastal. Tak pôvodne vyzerala prvá časť *Maríny*. Druhou mala byť podľa pôvodného úmyslu časť nazvaná *Pohronská Vila*, ktorú neskôr v paralele s názvom časti prvej nazval *Sláva*. Treťou časťou malo byť *Vzkrišeňja*. Kompozične teda celkom zaujímavo zosnovaný celok, ktorý však v konečnom usporiadaní zamenil autor len prostým priebežným číslovaním strof, bez členenia častí. Tým sa však hodne zotreli motivické uzly, ktoré boli a sú také dôležité pre poznanie genézy i myšlienkového výkladu tohto diela.

IX. Nakoniec ešte pár poznámok k menej dôležitým detailom z vydania: Poznámky k básni *Pouť je život* (II, 434) treba doplniť v tom zmysle, že sa dodnes zachoval jej rukopis, ako aj rukopis Sládkovičovho listu sestre. Našli sme ho v dosiaľ neusporiadanej pozostalosti Jozefa Škultétyho.

Podobne aj báseň I. Gáspára *Sládkovičovi*, v knihe (II, 431) citovaná len z Orla (1873, 83), zachovala sa aj v rukopise. O tom však, že ju z maďarského originálu preložil sám Sládkovič, je tu uvedená len veľmi nejasná mienka z citovaného životopisu Grossmannovho. Bolo však treba uviesť jasnejšie, že báseň preložil Sládkovič, a dať tento údaj na čelnejšie miesto poznámky. Sládkovičov rukopis prekladu Gáspárovej básne sa zachoval dodnes.[17]

V Sládkovičovej rukopisnej pozostalosti je zachovaná ešte jedna zaujímavosť: jedenásťstrofová *Óda Deržawinova na Boha*, prepísaná Sládkovičovým písmom latinkou niekedy začiatkom štyridsiatych rokov, rozhodne však pred písaním *Maríny*.[18] Takto sa ukazuje konkrétna súvislosť genézy desaťveršového strofického útvaru *Maríny* s poznaním, prepísaním, ba na jednom mieste i prekladaním tejto Deržavinovej ódy Sládkovičom. (Por. Mikuláš Bakoš, *Literárna genéza Sládkovičovej strofy. Štúdie o Sládkovičovi*, SAV, Bratislava 1950, 5—28.)

Novonájdené sládkovičovské materiály prepisujeme diplomaticky verne i s pretretými miestami v rukopisoch (vysvetľujeme ich v poznámkach),

[15] Škoda, že čas nezachoval čistopis *Maríny*, podľa ktorého ju vydal J. Kadavý r. 1846!

[16] V pôvodnom číslovaní *Pohronskej Vily* (1—58) má Sládkovič chybu — strofa s číslom 28 má len 4 verše a nasledujúca strofa 29 len 6 veršov, spolu teda tvoria jednu, a nie dve strofy.

[17] Je na jednej strane formátu 4° a má signatúru 19 B 155. Na rube má zápis: „Z pozostalosti And. Truchlého—Sitnianskeho." Editorovi sa však stal pri citovaní Grossmannovho zápisu logický lapsus, lebo neodcitoval Grosmannovu mienku tak, ako ju napísal v *A. S. Spisoch básnických*, Praha 1878, 703, ale takto (II, 432): „Sládkovič na to odvetil básňou *Mladému poetovi*, a preložiac *ju* (podč. P. V.) do slovenčiny, i sebe venovanú báseň Gásparovu..." Z toho, že editorovi vošlo do citovania tam nepatriace a v origináli sa ani nenachodiace zámeno („ju"), ako aj čiarka pred spojkou „i", by však vyplývalo, že Sládkovič musel napísať báseň *Mladému poetovi* najprv v maďarčine a len potom ju preložil do slovenčiny, čo však vôbec nie je pravda a Grossmann to ani tak nenapísal!

[18] Sign. 19. B 83, 7 ss. 8°. Zapísaná je charakteristickým písmom Sládkoviča z tohto obdobia (rozvláčne a úhľadne). Prepísal ju ešte v čase, keď písal česky: dôkazom je prvý verš tretej strofy, kde si za neznáme slovo „ciep" do zátvorky uviedol preklad češtinou: „(řetěz)".

lebo reedícia súborného *Diela Andreja Sládkoviča* zrejme nie je taká skoro reálna. Rozdeľujeme ich do skupín (I—VII), ktoré korešpondujú s číslovaním problémov v úvodnej časti nášho príspevku. Ak skupiny obsahujú viac materiálov, používame abecedné označenie v rámci tej-ktorej skupiny.

I

Pošta[19]

„Pre Boha Vás prosím, Slečna — aspoň mi trochu vidíchnuť dovoľte. Bežím už mestom z pošti ako bez ducha a zakľáta Vaša zvedavosť — či čo je — nemá milosrdenstva —" prehltujúc reč schripela Róza. Ale ruka Libušina stískla krčovito ruku varovkiňi svojej, plamennima čjernima očima v boki cez stromorad a stromoradom dol naspak jastrila a ženu zadichčanú za sebou[20] unášala.

„Ale veď tu — už — ňikoho ňjet" vravela Róza skoro s plačom. Ale podozrivá a tužbami rozpálená ďeva šumela záhradou ďaľej so starou korisťou svojou až všetki staviská okolo ňich za líštim hustích ljesok a drjenkovích sťjen zmizli.

„Skoro! oj Bože! v ľuďoch tíchto aňi duši ňjet. Kďe je ten list. Dajte ho. Skoro že! ach, to je spozďilosť!" Pri tich slovách trjásla sa Liba, ako keď mladuo ftáča trepotajúc krídlami pištok natŕča k pisku maťeri. Bjele prsti lavej ruki vistrenje mala k lonu varovkiňi; líca jej zaljali sa zápalom a krú jará cez ťenkú blaňku tvári, jakobi sama zvedavá, vizerala; drječna jej postava trochu sa skloňila a bjeli ranňí[21] šat na ľavej straňe pozhíbau sa do bujnej[22] travi po kraji visipanej cesti virastnutej. Pravou rukou ešťe dosjal držala Rózu a dva[23] bleski jej očí sostredňovali sa na rukách ňemotorno za ňádrami svojmi hľadajúcej ženi.

„Ale, veď som ho tu mala, — sem som ho za šati vložila."

„Straťila!" vikríkla Libuška hlasom v žjáli zaseknutím a streljác[24] zrakom bistrím po svojom okolí a ňič ňeviďjac pritískla jednou dlaňou rozbúreňje prse, druhou zastrela oklamanje oči a zľahka sa spustila do zakvitnutej ďatelini a širokolistej pumpavi. Hlávka jej vrelá, bárs podopretá dlaňou, klesla k rozvlňením ňádram a celá postava v úzkej hŕbočki[25] svinutá zdala sa menšou biť chcjeť abi strele sudbi[26] svojej ňeisťejším[27] cjelom sa stala. Ňedbala na visokú[28] pirinu, čo k plecjam jej sa kloňila a perliňja svoje čerstvej rosi na vábne plecja ďjovčini visípala ranním vetjerkom zachvjevaná; ňedbala na umelectvo mladího dňa, čo tuoňu listov[29] nad ňou visjacich na snežnuo[30] jej hrdlo v ihravom hnutí povetrja prikládau, a sem i tam obracau. Zamlčala sa hlboko.

Róza, tá ňeopatrná, ňemotorná posolkiňa bleskozrakej[31] ňedočkavej ľúbosti, Róza bola za chvíločku očma vivalenima a k práznimu njádru primrznutíma dlaňma pred utrápenou mladuchou zastala, ňevedjac či má tešiť, či sa vihovárať, či straťenú vec hľádať ísť, či v kajúcej shrbenosti ku svojej schovanki sa uložiť. Rozpaki tjeto ňebudú, vjem, ňič ňevídanjeho pre znateľov[32] osobi, ktorá si na svoju prísňe rozmeranú akkuratnosť mnoho zakladá. A toto muselo tím preňikavejšje dojať našu Ružanku, že sa ona kvitnúcej[33] pri ňej paňički bez všetkjeho odporu, za vzor a zŕkadlo, považovala. V svojom veku ale zkúšenosťi predci mala zatolko, že rozhodla, radšej usilovať sa vec napraviť ako v ňečinnosťi hrizotám svedomja sa podhoďiť. Uprela tedi slabje oči svoje k ňízkej zemi a hňed tam hňeď inam sa obzerajúc stromoradom naspak ku vrátom záhradi sa tackala. Jej malí brunatní[34] šťenec z boka na bok obskakovau pri ňej a hňeď na zem, hňeď na zamislenú paňú svoju víznamním okom pozjerau, akobi jej bou chceu sdeliť dobrú poradu svoju, ktorábi na šťastnú prípadnosť osožná biť mohla, to je[35] pochibnú zbitočnosť o potrebe verních jej okuljárov. — Ale dárobná bola aj opatrnost malího Filaxa: lebo kďe ňič ňjet aňi s okuljarmi[36] ňič ňenajďeš.

Sohnutá, zamislená pokračovala paňi Rózka stredňou cestou záhradi: naráz vikríkňe a naspak odskočí! Čo sa stalo? List našla! Ňje! udrela sa chuďinka do mreží železních vrát záhradních a zlostní smjech slúhov na dvore zdvojnásobňovau bolesť utrápenej ňevolňici.

Velkomožná[37] paňi Orlínska z Orlína vizerala celá polákaná z obloka druhjeho poschodja a nahnúc sa na obloční červení vankúšik viďela, že je to len Rózka a že bola trochu obďaleč ňespítala sa ňič čo sa robí a uspokojila sa s tím, že ako[38] má ďivnú jej komorná običaj, nad zazretou žabkou v záhraďe sa sďesila

[19] Rukopis je napísaný na str. 7 formátu 4° a má signatúru 19 B 75. Okrem názvu Pošta je na ňom nečitateľne pretretý pôvodný názov a v ľavom hornom rohu napísané *Marnotratník*. Prozaický fragment priam prekypuje básnicky vyšperkovanou dikciou. Hodno si všimnúť napr. plasticky vykreslený zápas očí zaľúbenej devy so slnkom pri porovnaní s ešte žiarivejším svetlom lásky, do ktorého je navyknutá hľadieť. Alebo jadrné vykreslenie hĺbok, ktoré vidia zažmúrené oči zaľúbenej devy! Objaviť pri opísaní lásky práve takéto detaily môže len umelec. Celkový tón poviedky na mnohých miestach aktualizuje priame oslovenie čitateľa vychýlením výrazu z neosobného tónu rozprávača (niečo podobné ako v Puškinovom Oneginovi). Že v nej Sládkovič reaguje práve na situáciu po odopretí *Maríny*, ktorá sa nakoniec podriadila rodine, dokazuje i zaujímavý povzdych hrdinky *Pošty* Libuše: „Jaziki ľudskje a stuďení, zakrahnutí zvik, a márnomiselnosť roďín: toto sú hadi volnej mladosti záhubnje!"

[20] Pretreté: „ťahala".

[21] Pretreté: „hodbabní okrajok šat".

[22] Pretreté: „do zelenej trávi".

[23] Pretreté: „jeden".

[24] Pretreté: „hňevňe pozrúc".

[25] Nesprávne použité znenie lokálu sg. — novohradský dialektizmus; podobne i na iných miestach.

[26] Pretreté: „osudu".

[27] Pretreté: „ťažšje".

[28] Pretreté: „zvlhnutú rosou".

[29] Opravené z pôvodného „listou".

[30] Pretreté: „na pozahíbanje pási jednoduchích s hodbabnej spadnutích".

[31] Pretreté: „bleskorichlej, bistro".

[32] Opravené z pôvodného „znateľou".

[33] Pretreté: „za vzor".

[34] Pretreté: „červenkaví".

[35] Pretreté: „tojest".

[36] Pretreté: „s bri(lami)".

[37] Pretreté: „Pani".

[38] Tvar „ako" miesto náležitého „akú".

alebo čosi tomu podobnjeho. Skovala sa tedi znovu. V jej ruki tučnej bolo viďjet lístok rozprestrení a ku sklu, trochu ďalej od oka, pre ňepatrnú[39] krátkozrakosť ho držjác, pilňe v ňom[40] čítala. Na jej okolo čtiridcať ročnej tváre páski a ťahi obličajnje hňeď sa roztjáhli hňeď zas skrátili, na znak toho, že obsah lista ňje je pre ňu dosť pokojnjeho smislu[41] a tá pozorná duoležitosť prebjehala jej tvárou, ktorú vídávame zahrávať ťahmi[42] matki, keď sa s budúcnosťou manželskou zralej ceri svojej zaoberá. Prečítala. Vstala od obloka, viťjahla z poza pása blískaví oceloví háčik od ktorjeho z karičkí dakolko malích klúčikov viselo, vibrala jeden z ňich, otvorila malú mahagonovu škrinku,[43] vložila list pokojňe do ňej, zamkla klučik viťjahla, za pas strčila, vzala si svoje višívaňja a sadnúc na sofu[44] pracovala. Vše zpustila na tarkavú sieť ruki svoje a s červenou vlnou alebo s hrubou ihlou po djerkach pohrávajúc sa zamislela. Bola paňi Orlínska z tích verních matjek, ktorje prirodzenou svojou bistrotou znaju nazjerať do náchilnosťí cér svojich a ňiť od srdca djovčího vedúcu aňi za okamih z ruki a[45] z oka ňespúšťaju; bola ona jedna z tích prísnomravních osuob, ktorje, prežívše vek citov, pri všetkích pravidlách žiťja jeďiňe na úžitok, osoh, dobruo meno a charakter svojho stavu sa ohljedajú. Sama naučená v liskanej chiži svojej, pri bohatom stole, na drahích posťeljach, pri hlučnej posluhe, v zábavních dvoranách, v kratochvilních víletoch, v šumních společnosťách, naučená vo všetkích článkoch nádheri všestrannuo pohodlja požívať, ňemala strašňejšieho pomišleňja, ako to, žebi jej Libuška mala v budúcnosťi svojej skušovať ňedostatok a zapreňja sebä. Ale z takíchto smutních,[46] pustích úvah a episód starosťí vitrhávala ju čosi kamsi[47] tá náďejná zora, čo ňedá ňeveriť nám na šťesťja tích na ktorích celá quintessenza[48] dokonalosťi požehnaňe rozljáta sa nám viďí.

Libka ztrhla dlaň z pekních zrakov a popustila úzdu citom svojim.

„Ňič, ňič ňjeto v tichto slabích prsách, krem obrazu jeho a ľúbosťi mojej: a aňi to mi ešťe ňedopraje sudba žiťja muojho marnotratná v pletkách, skúpa v pokladoch!“ Pekná horlivosť viprevaďila slová tjeto na trasúce sa rti panenskje. Tu zastala a ňemohla najsť jedno slovo, v ktorombi bola mohla naraz celú váhu mladej duši vipovedať.

„Prsja tjeto sa čistje, ako tamtá rosa na bjelích ružach, a svedomja pokojnuo ako príroda pred víchodom slnca a predci trpím muki najprežíhavejšie! Ja vládňem životom mojim, či v obeť ho položím, či za záloh blesku nádheri ho zadám: oboje v mojej moci stojí a predci sloboda, sloboda moja zlatá zdá sa mi biť reťazami otrockími povjázaná! Ach, moci sveta, moci žiťja, moci sudbi panenskej! načo stavjaťe hori, načo hádžeťe čari medzi duše jednjemu[49] blahu a jednjemu pádu určenje! Ale všetko to je slabá häť pre ľúbosťi posvecenosť. Jaziki ľudskje a stuďení,[50] zakrahnutí zvik, a marnomiselnosť rodín: toto sú hadi volnej mladosťi záhubnje!“ To povedala jedno za druhím s takím žalobním žjáľom, s takou zimničnou silou že dakolko tích slov strávilo celú moc jasnjeho jej hlasu a oddíchnúc[51] si ťažko a vo dvoje, ostatňí prúd jej duši len šeptom sa hatau labuťím hrdlom krásavici.

„Ňeboj sa ti“ šeptala „ňeboj sa srdce moje uplakanuo! aj slabí znajú mrjeť keď jim žiť v ich[52] sveťe ňeslobodno;[53] buď pokojní, druh muoj srďeční, muoj Vladimír šumní, vernosť moja ňevisí od súdov závistních a preosudních! Tvoja Liba ti to prisahá! — Ale list Tvoj! slová tvoje! — Už štrnác dňí čakám na zlatje písmeni Tvoje a padli do rúk kdo vje čích! Ja každuo slovo Tvoje storáz opakujem, každá vípoveď znovu čítaná novje radosťi nosí do duše[54] mojej roztúženej; dopisi Tvoje ňemajú pre mňa aňi počjatku aňi skončenja a sám ten bjeli papjer na ktorí oko tvoje hľadelo[55] na ktorom ruka tvoja spočívala, na ktorí dích Tvoj padau, sám ten papjer uboskávať[56] a usťiskať dňa a noci málo mi je!“

Tvárou k víchodu obráťená seďela Liba a čjára mladích zrakou traťila sa v ďalekích horách Novohradskích, čo ležali pred ňou, ako verjácimu Mosleními svatá djálka Mekki, skríše svatích citov a naďejí. Na bledobelavích[57] lícach ďevi poletovali[58] bez prekážki zlatje vláski[59] rannjeho svetla a pásli sa na ligotu dvúch velkích slz ešťe ňeskotúleních. Ostrosť slňečná chcela skloňiť peknje mihalňice jej oka: ale ľúbosť má zrak orličí a naviknutá hľaďeť v slávu[60] očí mileních, pred slncom ňežmúri. Ale družka[61] Vladimírova unavená bola bojom a pohnutosťou duši.

Sú krásne okamženja, spomňiťe si krásavice, sú uťešenje[62] okamženja, keď oči ďevi sa zažmúra. Prvíraz pritiskňe mláďeňec vrelje usta svoje na rti vivolenej drúžki svojej: ona sa zabroňje a spustí oponi studlivích zrakov svojich; svitá noví ďen, milje dve duše zabudli na noc, a zraki milenki ustatje v požitkoch svatej láski zakrívajú sa sladkou drjemotou pokoja a nasíceňja; v duši mladistvej otvorí sa vlastní svet sladkích citov, celí svet ostatní je[63] ňezajímaví a ňepríjemní: ďeva oprje[64] čelo na mäkú dlaň, zastrje oči a hľadí len na obraz milenca svojho v srdci jej ukritý; ustanú oči roztúženje a hľaďja dlho do ďjálki a dlho hľaďja a ňič ňemuožu vihľaďeť; jakobi v peknom zúfalstve zavrú

[39] Pretreté: „sl(abozrakosť), krá(tkozrakosť)“.
[40] Pretreté: „pilňe ho“.
[41] Pretreté: „obsahu“.
[42] Pretreté: „smislami“.
[43] Pretreté: „prj(ehradu)“.
[44] Sofa = arabské sedadlo z dreva.
[45] Pretreté: „ne...“.
[46] Pretreté: „trápn(ich)“.
[47] Pretreté: „skoro“.
[48] Quintessenza = podstata, jadro.
[49] Pretreté: „večňe sebe a“.
[50] Pretreté: „pedantskí“.
[51] Pretreté: „vidíchn(uc)“.
[52] Pretreté: „j(ich)“.
[53] Pretreté: „nevol(no)“.
[54] Pôvodne „duši“, opravené.
[55] Pretreté: „písmen(i)“.
[56] Pretreté: „storáz z(bozkávať)“.
[57] Pretreté: „bledích“.
[58] Pretreté: „seďeli“.
[59] Pretreté: „ňiti“.
[60] Pretreté: „v jasnosť“.
[61] Pretreté: „mladucha“.
[62] Pretreté: „krásni(mi)“.
[63] Pretreté: „je neinteresantní“.
[64] Pretreté: „založí rúčku na čelo“; tajdú — ako vo verši Maríny: Tie časy tajdú...

sa príroďe a tajdú sa požalovať oku duši: takto zažmurila oči hvjezdne družka Vladimírova.

„Ráčťe, milostivá[65] slečna, odpustiť. Velkomožná paňi Vás čaká —“ prehovoriu pri ňej sluha.

Libuša[66] sa trhla; vstala; odišla.

II

a)

Zjev. Jana kap. VII.[67]
(Nápěv: Rozpomeň se duše milá)

Aj, zástupy nesčíslné,
Svatých sborů nebe plně;
Plémě a národ všeliký
A všeho lidstva jazyky
Před trůnem Boha živého!

Před trůnem Boha živého,
Před Beránkem, Synem jeho,
Oblečení v roucho bílé,
V rukou palmy ušlechtilé,
Stojí, hlasem velkým pějí:

„Amen! Od žádného není
Život věčný a spasení,
Nežli od Boha na trůnu
A Beránka v jeho lůnu:
Od nich jedině spasení!“

Stojí, hlasem velkým pějí,
Pánu Bohu se klaněji,
Padají na stkvoucí tváři
Anjelé i svati Staří:
Kdo tito a odkud přišli?

Aj, tito k svému spasení
Přišli z velkého ssoužení,
Kteříž roucha svá umyli,

[65] Pretreté: „urodzená“; upozorňujeme na shakespearovský obrat „oko duše“, ktorý Sládkovič neskôr použil ako motto Maríny!

[66] Pretreté: „Ona“.

[67] Uverejnená v časopise Evanjelický církevník, roč. II, květen 1871, č. 5, 97–98, vydavatel a odpovědný redaktor K. E. Lány, ev. farár v Černilově. Sládkovič tu spracoval Zjav. Jána, kap. VII od verša 9. V Diele II, 570 pri chronologickom súpise prác je táto báseň uvedená ako nezvestná pod chybným názvom *Rozpomeň se duše milá*, hoci na str. 555 v tom istom zv. *Diela* sa doslovne pretláča Škultétyho výrok, že báseň bola len zložená na tento nápev, ale vlastný názov mala mať iný.

Umyli je a zbílili
V čistě krvi Beránkově.

Tak před trůnem Boží moci
Slouží jemu dnem i nocí,
Boha, v slávě předivného
Chválí v zlatém chrámě jeho;
On z trůnu je zastěňuje:

Nebudou lačněti více,
Nebudou žízniti více,
Slunce nemá na ně biti,
Horko nebudou cítiti,
Nebude bolesti, smrti:

Nebo Beránek s korunou
Kterýž jest u prostřed trůnu,
Pást je bude milostivě
Při studnicích vody živé
A Bůh setře slzu s očí.

Amen! Sláva, požehnání,
Čest, moudrost a děkování,
Moc, síla Bohu našemu
I Beránku nevinnému,
Až na věky věkův. Amen!

Spracoval Sládkovič

b)

Žalm III[68]
(Nápěv: Což můj Bůh chce)

Hospodine, jak jsou mnozí
Ti moji nepřátelé!
Povstávají, zkázou hrozí,
Hotovět jich ortele;
Mnozí mluví o duši mé:
Nemáť v Bohu pomoci
Tento žádně, —
Jistě padne
V propast pekelně noci!

Ale Ty, můj Hospodine,
Ty jsi štítem vůkol mne,
Když síla má ve mně hyne,
Ty dáš síly nezlomně:

[68] Uverejnená je v tom istom časopise ako predošlá, březen 1871, č. 3, str. 49. Spracovaný je v nej a doplnený pre rýmy celý *Žalm III.*

Tys mou slávou, — já krom Tebe
Nevidím žádné slávy:
Ty, když klesám
Zdvihás mne sám,
Povyšuješ mé hlavy!

Volal sem ku Hospodinu
Hlasem svoji pokory,
On mne v přihodnou hodinu
Slyšel z své svaté hory:
Lehl sem, spal sem v pokoji
A zas z lože sem povstal,
Nebo mne svou
Rukou mocnou
Hospodin můj zdržoval.

Nebudu se tedy báti
Mnoha tisícův lidí:
Hospodine, rač povstati
A vytrhni mne z bídy!
Zbil si bezbožníkův líce,
Zvyrážels vrahův zuby:
Ty,[69] *Bože můj,*
Spasíš lid svůj
A vytrhneš z záhuby!

Spracoval Sládkovič

c)

Velevážený Dvojíctihodný Pane!

Račtež, prosím, přijati mé i mých spoluvydavatelů „Ev. Cirkevníka" nejuctivější díky za překrásnou báseň „Biblí, péro, kříž, kalich, beránek", kterou Jste naše chatrné dílo dobrotivě poctiti a veškeré čtenářstvo jeho tak mile potěšiti i lásku jeho k těm „královským pokladům"[70] oživiti a roznítiti ráčil. Račtež jen dobrotivě odpustiti že pro mnohonásobné časomorné zaměstnání a cestování v rozsáhlém svém sboru tak pozdě vykonávám tuto milou povinnost vděčnosti. Bůh dobrotivý račiž Vaši Dvojctihodnost mnogaja léta zachovati k užitku, k radosti a k chloubě národa i církve, aby jmenovitě i náš „Církevník", který již přes 500 odběratelů má a v příštím roku bezpochyby dvakrát měsíčně vycházeti bude, Vašnostiným vzácným pérem často poctěn býti a zvuky Vašich povznášejících písní daleko nésti mohl. Tať totiž má ponížená prosba, kterou s díky svými k Vašnosti co nejuctivěji vznésti se opovažuji z ohledu na účel listu našeho, kterým Pánu a církvi Jeho dle možnosti nezištně sloužiti chceme k potěšení a k posilnění u víře.

[69] Tu je chybne vytlačené „i": ale tak verš nemá zmyslu a porušuje sa i rytmus. Tvary „sem, si" miesto náležitého „jsem, jsi" sú v texte časopisu takto vytlačené. Výnimka je len v druhom verši druhej slohy: „jsi".

[70] Listy sú uložené v Sládkovičovej pozostalosti, sig. 19 A 73. To je citát z poslednej slohy Sládkovičovej básne tu spomínanej.

Jeden výtisk každého čísla Račtež prosím od nás přijímati zdarma, a líboli pošlu několik více výtisků těch čísel, kteréby Vašnostiny práce obsahovaly dosavád nevytisknuté.

Katechismus dra. Kuzmányho[71] chci brzo oznámiti, ale rád bych jej dříve sám rád viděl, abych o něm něco též povědeti mohl. Snad jej dostanu z Pešti.

Mohlibych i jiným oznámením posloužiti Slavnému „spolku nakladatelskému" tedy budu vždy ochoten k tomu, a přeji, aby působením jeho nám co nejvíce knih vyjíti mohlo k všeobecnému oblíbení a prospěchu nejen na Slovensku ale i v Čechách a na Moravě, kdež my slabí Luteráni daleko zpět zůstáváme za četnými a příčinlivými bratry helv. vyz., tak že posilnění ze Slovenska nutně potřebujeme.

S nejhlubší úctou mám čest znamenati se

Vaši Dvojctihodnosti

V Černilově dne 24. května 1870.

vdečně oddaný ctitel
Karel Lány
red. „Ev. Cirk."

V Černilově u Smiřic 28. ledna 1871.

d)

Dvojictihodný
Velevážený Pane!

Chtěje Lutherův Katechizmus od dra Kuzmányho lépe seznati a pro sousední spolubratry též pohotově míti, prosím úctivě, abyste mi jich dobrotivě poslati ráčil 10 ex. po 40× s jedenáctým nádavkem. Připadající cenu Račte si buď poštovní dobírkou vyzdvihnouti, aneb ji pak pošlu pošt. poukázkou.

Při té příležitosti dovoluji si též, Vaši Dvojíctihodnosť co najšetrněji prositi o laskavé udání, zdali Vašnosti i dále posílati smím „Ev. Církevník" v naději, že list ten poctívati a zvelebovati Ráčíte Svými převzácnymi básněmi, začež jsem při zasílání svých díků lanského léta snažně prosil a začež i nyní se vší uctivosti prositi nepřestávám. Mnozí z nás pohlížejí odtud důvěrně ku domácím víry na Slovensku, nebo tam jest naše síla. Kéž by se i tam vždy více bratrsky ohlíželi k zdejším hloučku skrovnému a v mnohých nesnázích postavenému, a posilnovali i potěšovali tento úd vlastního těla i těla Kristova! Začátek chvála Bohu již učiněn a radostně doufám, že evanjelíci slovanští v zemích obou korun budou si brzo všeobecně vědomi své jednoty v duchovním svazku bratrském. Vždyť nás dělí jen malinká Litava,[72] a ta nepřekážela ani Cyrillovi a Methodovi, když od Vás přicházeli zakládat zdejší církev křesťanskou, ani ev. kazatelům superint. Láho, Leška,[72a] když po vydání tole-

[71] Toto vydanie Kuzmányho Katechizmu vyšlo r. 1869 v Banskej Bystrici u Krčméryho. (Podľa Urbánkovho Bibliografického věstníka na r. 1869.)

[72] Riečka Litava bola od r. 1867 súčasťou hranice medzi Rakúskom a Uhorskom.

[72a] Láho Ján, ev. farár, pôvodom Slovák, v Krucemburku v stodole 9. VI. 1782 konal prvé bohoslužby po patente; Leška Štefan (1757—1818), ev. farár — superintendent v Prahe, pôvodom Slovák, známy ako veršovník. (Por. Jan B. Č a p e k, *Československá literatura tolerační* I, II, 1781—1861, Praha 1933.

rence přicházeli sbírat zdejší ev. sbory, jakož nepřekážela Husitům a česko-moravským bratřím, když odtud se uchylovali na Slovensko s reformačním světlem čistého Evanjelium. Ruka Páně vedla vždycky jedny k druhým. Ve mně pak ozývá se cit ten společenský tím mocněji, an otec můj i matka má ze Slovenska přišli na Moravu a ve mně tudíž proudí krev slovenská. Pročež chci též „Církevníkem" cit ten šířiti ve kruzích nejdalších, napomáhaje všemožně vzájemné se poznání a milování.

Znaje i Vašnost co slavného pěstouna tohoto směru, mám čest s uctivým se poroučením znamenati

Vaší Dvojíctihodnosti

vděčně oddaný ctitel
Karel Lány,
ev. farár a red. E. C.

Sládkovičov
zápis na liste:
odpov. 6. febr. 871
so zasiel. 10 + 1 = 11 ex.
Kuzmán. katech.

III

Zaira[73]

anebo
bog wjry a lásky.

Smutnohra w 5 Jednáních,
dle Woltaira.
Preložiu O. Sládkovič m. p.

Osoby:

[73] Rukopis je napísaný v 5 zväzočkoch (A, B, C, D, E) a má 72 strán 8°; signatúra 19 B 89. Písaný je neustáleným pravopisom. Často nepíše už „j", ale „í", „g", ale „j", hoci zas i v tomto sú odchýlky. Dôsledne sa pridŕža len písania „w" a „au". Sládkovič mal k divadelníctvu blízky vzťah a bol uznávaný i neskôr. Dokazuje to nemecky písaný list Agnesy Vozáryovej z Banskej Bystrice 8. I. 1851 (sig. 19 A 111), v ktorom ho pisateľka žiada o radu pri ľudovom divadelnom predstavení, aj o preklad drám pre tento podnik. Voltairova *Zaïre, tragédie en cinq actes* (1732), ktorej názov pri prekladaní Sládkovič doplnil výrazom: „anebo: bog wjry a lásky", je napísaná v rýmovaných veršoch. Sládkovič ju však, iste pre súrnosť potreby, preložil ako drámu prozaizovanú. Aj iné veci v nej pomenil: napr. v origináli výraz „Français" prekladá aktualizovaním ako „náš krajan, naše wlasť". Výrok Orosmana, že chce rozdeliť svoje srdce „entre la guerre et vous", prekladá „jen s tebau a s wlastí", teda miesto vojny dal vlasť. Podobne zotrel vzťah Fatimy k Zaïre — v origináli jej táto vyká, v preklade však tyká, a ďalšie iné odchýlky, ktoré v texte poznámok nižšie uvádzam. Z toho však vyplýva záver, že preklad drámy si vynútila naliehavá potreba pri ochotníckom predstavení, a preto bol i narýchlo a s náhlením vypracovaný. Rukopis prekladu Zairy prepisujeme diplomaticky verne, lebo ide o celkom nepoznaný text odkrývajúci mnohé zaujímavosti najmä po stránke ortografickej zo štyridsiatych rokov 19. stor. Z tohto dôvodu i ostatné materiály prepisujeme diplomaticky.

Orosman, Sultan Jeruzalemský.
Lusignan, kníže z krwě králů Jeruzal.
Zaira,
Fatima
otrokyně Sultanowy.
Nerestan,
Chatillon
rytíři francauzští
Corasmin,
Meledor
úředníci Sultánowy.
Otrok
Sluhowé.

Jednání 1-ní[74].
Wýjew 1-ní.
Zaira, Fatima.

Fat. Neočekávala sem, mladá, pěkná Zairo, ty nowé city které na tomto mjstě u tebe pozorugi. Jaká zlatá naděge, gaký blažený osud wyjasnil takto mračné dny twoje? — Pokoj srdce twého roste s wnádamy twímy. Tento čistý blesk očí twogich nekalí více smutná slza; neobracíš jich už více k těm šťastným stranám, w které krajan náš wésti nás má! Už mi newyprawuješ více o těch krajech, kde wzdělaný lid wzíwá s wytržením krásu panenskau; kde žena jest milau společnicí muže a wšudy, co králowná bez odporu, maudrá bez protimluwení a wždy stálá w ctnostěch swogich! Netaužíš ty už po této swobodě? jeho smutná přísnost, jméno[75] otrokyně, není ti wšecko toto už wjc obtížné? Milší ti jest Jerusalem tento, než krásné břehy Seiny?

Zaira. Člowěk netauží po tom, čeho nepoznal. Na břehách Jordánu wyměřilo nám nebe bydlo naše. Od dětinstwí mého zawřená w dwoře Sultánowém, nawykla sem žiwotu tomuto. Pro mne není druhé krajiny, krom té w které žijem pod Zákonem Sultána; neznám nikoho krom jeho, jeho sláwu, jeho welikost; žjti pod zpráwau Orosmana jest má jediná naděje, wšecko jiné mi jest jen marný sen.

Fat. Zdáliž si zapomněla na šlechetného toho rytjře, jehož úpřimné přátelstwí nám tak často slybowalo, že zláme tyto pauta naše? jak sme obdiwowali jeho welikau smělost! Jaké sláwy si on wydobyl w té smutně bitwě, kterau křesťané prohrali pod zděmi Damašku! Wítěz Orosman obdiwował jeho hrdinskost a jedině na jeho slowo, propustil ho do Francauzska. Očekáwame ho; jeho welkodušnost má wykaupiti našu[76] swobodu. Byla li-by to marná naděje?

Zaira. Snáď slyb jeho větší byl, než wykonati w stawě jest; už dwě léta a ještě se newrátil. Cizinec, milá Fatimo, neznámý otrok, mnoho slybuje, málo splnj, nebojí se přisahati, jen aby se mohl wyswoboditi ze zajetí. On by měl wyswoboditi deset rytířů,[77] zňati jim řetěze a na sebe zložiti: ja bych se diwila nad tjmto jeho neužitečným horlením; na tom není co mysleť.

[74] Pôvodne: „jednánj".
[75] Pôvodne: „gméno".
[76] Tak v texte rukopisu!
[77] Pôvodne: „rytjrů".

Fat. A jestli on wěrný zůstane, jestli za dost učiní své přísaze, nechtělabys — ?

Zaira. Fatimo, už není času; wšecko se změnilo —

Fat. Jak? co chceš tím powědět.

Zaira. Ačpráwě mnoho na tom záleží abych ti budaucnost mau nezjewila; tajemstwí Sultanowo musí ještě ukryto zůstati; ale srdce mé nemůže ti zawřeno býti. Asi před třema měsíci zanechala si s jinými zajatými břehy Jordana; dobře nebe uwédlo nás pod silnegšj ochranu, aby ukončeno bylo neštěstí[78] našich dnů. Tento hrdý Orosman —

Fat. Nuž?

Zaira. Tento Sultan, tento wítěz nad Křesťany — drahá Fatimo — mne miluje. Ty se zardíwaš — rozumím tě — ale nemysli žebych já taužila po jeho lásce; nemysli že mne wřelá milost jeho podáwá čest proto, abych, bleskem lásky wělikého muže omámená, stala se konečně předmetem jeho pohanění a neštěstí[79]: tá hrdost, kterau w ňádřach našich chowá ctnostný stud, nedopustí mi nikdy natolik se znížiti, a srdce mé se neklamě wělkodušností jeho. Šlechetnost má se nezmění ani při pohledu na pauta a smrt. Ty se diwíš nad tím, že hrdost jeho mne čistě milowati má, že mezi těmy wšeckými, které se wynasnažují získati sobě geho lásku, já sem na sebe zraky jeho obrátila, že brzo sňátek wěčný podrobí mi jeho srdce a mé úhlawní sokyně.

Fat. Twé wnady, twé ctnosti zasluhugí této hodnosti; mé srdce se wíce nad tím těší, nežli diwí, že twé štěstí jest úplné! já s radostí se widěti budu uprostřed twých poddaných.

Zaira. Buď wždy mau přítelkyní: když s tebau sdělím[80] štěstí mé, tím mi bude sladší.

Fat. Ó by jen byl bohumilý sňátek tento! o by jen tato hodnost která tobě jest připrawená a kterau neprawě štěstím naziwají, nenechala zármutek na dně srdce twého! Nic tě od tohoto nezadržuje? nerozpomínáš se už wíce, žes byla Křesťankau?

Zaira. Ach, co mi to mluwíš? proč mi připomínáš mé žalosti? Bože můj, známli já co jsem? Zdáliž mi dopřálo nebe poznati sebe? Zdáliž mi neskrylo rod můj?

Fat. Nerestan, který nedaleko odtud se narodil, howoří, že jsi z křesťanského rodu; a co třeba wíce? Kříž,[81] který dosawád, co okrasu, a památku swatau swého dětinstwí nosíš, který sem ti stokrát zpomínala, jest dostatečný záloh wěrnosti, kterau si Bohu swému powinna, jehož si opustila.

Zaira. Jiného důkazu nemám; a srdce mé prosté, můželi wyznati Boha toho, jehož milenec můj nenáwidí? Zwyk a zákon přiwázali mé dětinstwí k náboženstwí šťastných muzulmanů; o tom sem přeswědčená; prwní péče o naše dětinstwí, ta wštěpuje naše smýšlení, naše mrawy, našu wjru. W Indii byla bych bywala otrokyní neprawých bohů, w Paříži Křesťankau, zde sem Muzulmankau. Wychowáwání dělá wšecko, a ruka rodičů našich křeslí w slabé srdce naše prwní tahy které čas a običej mění,[82] a které zetřet jen sám Bůh snáď w stawě jest. Ty, když si byla w tato místa zajatá we wěku zralším, mělas již jasnau pochodeň rozumu, která ti oswěcowala wíru twau: ach, ale já z kolébky rodičů mých wyřwána jen později sem znáti počala náboženstwí Křesťanů. Mezitím, wěř mi, kdykoli sem pozřela na křížek tento, wždy sem pocítila tajnau čest a lásku w srdci mém, k wíře křesťanské; wziwala sem ju prw ještě, než obraz Orosmanůw wznikl w mysli mé. Já ctím, já milujem tu laskawau wíru o níž Nerestan zde tolikráť rozpráwěl, tu wíru, která sladí bídu lidskau, člowěčenstwo ušlechtilé w bratskau rodinu wáže anať se miluje a jest bezpochyby blažená.

Fat. A proč dnes proti ní mluwíš? proč, wíře muzulmanské na wěky podrobená, jdeš se státi nepřítelkyní Křesťanů a zasnubuješ sa pyšnému jejich podmaniteli?

Zaira. Kdo může odwrhnauti wěliký dar srdce jeho? wyznám úpřimně, bez lásky byla bych snáď zůstala Křesťankau; ale Orosman mne miluje a na wšecko sem zapomněla. Newidím nic jen Orosmana, a duše má okauzlená, blaženau se cítí, že on mne miluje wřele. Představ si jeho sláwu, jeho hrdinskost; pomysli si na jeho wládu která tolikých králů přemohla, na jeho čelo sláwau ozářené: nepowím nic o berle kterau mi darúwá; né, — wděčnost jest slabá náhrada za wřelau lásku. Já milujem Orosmana a né jeho korunu; drahá Fatimo, já w něm jen jeho sameho milujem. Možná, že nadmíř cením pochlebnau moji náružiwost; wšak kdyby nebe na něho bylo hněw swůj wylilo, kdyby on byl w pautách otroctwa, já pak powýšena na trůn Syrie, wěř mi, aneb láska mne klame, bylabych se dnes znížila k němu a k sobě ho powznésla.

Fat. Někdo přichází; snáď je to on sám.

Zaira. Srdce mé předcítí přítomnost jeho. Dwa dni, milá Fatimo, byl wzdálen z palácu tohoto, a úpřimná láska opět ho ke mne dowází.

Wýjew 2-hý.

Orosman, Zaira, Fatima.

Orosm. Cnostná Zairo, prw nežby sňátek na wěky spojil duše a osud náš, musím k tobě o swém předsewzetí, o tobě, o mé lásce, co muzulman, howořiti. Sultánůw kterých swět na kolenách wziwá, jejich običeje, jejich práwa nechcem já míti za wzor: znám, že wíra naše rozkošem přizniwá, wěliké pole dowoluje žádostěm našim; že můžem lásku mau, kterékoli, z mých u nohau mi klečících žen, dle mé wůli darowati a wydáwati rozkazy krajinám z lůna swých zábaw a rozkoší. Wšak sladké jest pohodlí ale trpké jeho následky; widím wůkol sebe sto, tímto[83] spůsobem upadlých králů; widím nástupců Mohameda třásti se při wší swé smutné wládě, a wáleti se mezi zbořeninami oltářů a trůnů jejich; widím pod prázným bez moci jménem chradnauti těch, ktěří, jako jejich předkowé, mohli wládnauti celým světem, kdyby jako oni byli. Bouillon odňal jim Jeruzalem a Syriu; wšak brzo, k pokoření neprátelské roty, wzbudil Bůh silné raměno Saladina: po smrti tohoto, otěc můj zaujal Jordan; a já slabý dědic nowé jeho welikosti, nejistý ještě pán krajiny se klátící, widím křesťanů, po kořisti bažících od západu přicházeti; a když

[78] Pôvodne: „neštěstj".
[79] Pôvodne: „neštěstj".
[80] Pôvodne: „sděljm".
[81] Pôvodne: „křjž".
[82] Pôvodne: „měnj".
[83] Pôvodne: „tjmto".

trauba polní a hlas wojny od Nila k Pont-Euxinu se oziwati slyším, měl bych dny swé, co otrok lásky, w špatném pohodlí trawiti? — Zde přisahám sláwě, Zaiře a lásce mojí, že jen tebe wolím za swau milenku, za swau ženu; že žít chcem twůj milenec, twůj přítel, twůj manžel a děliti srdce mé jen s tebau a s wlastí.[84] Aniž mysli, že čest má tebe podrobí křiwdám stráží sultanských, anebo cnost twau podmaní otrocké wladárů marnomyselnosti; já znám tě ctíti tak, jak tě milujem, a pro cnosti twoje cele se ti swěřím. Po tomto wyznání znáš už srdce moje; cítiš že celé mé štěstí w tobě zpočíwá; znáš jak hrozný žel by zežíral žiwot můj, kdybys přijala dary mé jen s takowým citem, jakowý wděčnost dáwa za přijatá dobrodiní. Já tě miluji, Zairo, a čekám od tebe lásku tak wřelau jako jest moja. Wyznám to, srdce mé wšecko jen wřele žádá; obraženabych se cítil, kdybych jen slabě milowán byl; takowý jest ráz celé duše mé. Nekonečně chci tě milowati, wšak i ty mne tak miluj, a swazek sňátku našého nešťastný jest pro mne, jestli tebe šťastnau neučiní.

Zaira. Nešťastný Pane! ach, jestli-že weliký duch wáš štěstí swé na srdci mém založil, jestli blaženost waše od lásky mé záwisí, kdo jest ze smrtelných šťastnější než wy! swatá jména milence a chotě, jména tato jsau nám společna; já pak od wás mám, pane, wše co mi jest drahé; dobrota waše jest osud můj, štěstí mé jest dílo welebných rukau wašich, radost má jest ctíti a milowati hrdinu, jehož obdiwujem. Ano, jestli mezi srdci wám poddanými mne sobě zraky waše wywolili, jestli welebná wůle waša —

Wýjew 3-tj.

Orosman, Zaira, Fatima, Korasmin.

Korasm. Pane, otrok ten křesťanský, který na své slowo do wlasti své propuštěn byl, se nawracuje a prosí[85] o wyslyšení.

Fat. Nebesá!

Orosm. Nechať wejde. Proč nepřichází?

Korasm. W přední síni se zastawil; pane nemyslel sem žeby před obličej wladáře, na tomto welebném míste, Křesťan mohl se postawiti.

Orosman. Nechať wejde. Wšudy, od tohoto času, s powinnau wážností, každý může mluwiti se mnau. Nenáwidím ty običeje, které činí mnohých králů a tyranů newiditelnými.

Wýjew 4-tý.

Orosm. Zaira. Fatima. Korasmin. Nerestan.

Nerest. Ctihodný nepříteli, jehož Křesťané wysoce si wážejí, přicházím abych dosti-učinil přísaze mé, a ty twé: já sem wykonal wšecko, koney i ty; donáším wýměnu pro Zairu, Fatimu a deset rytířů wznešených zajatých w Jeruzaleme; swoboda, kterau sem jim tak dlauho odtáhl ma jim býti powolená; Sultane, drž slowo swé; oni nejsau wíc twoji, a od toho okamžení wolnými sem jich učinil; wšak majetnost má wyčerpaná jest, wyznám, a pro sebe nemohu wykonati to, co sem pro nich wykonal; šlechetná chudoba jest celé mé jmení: wytrhl sem Křesťanů z bídné poroby, wyplnil sem slyb swůj, zachowal čest a powinnost, na tom přestáwám: oddáwám se twé moci, jsem twůj zajatý, já zustávám w zálohu.

Orosm. Křesťane, sem spokojen s twým šlechetným duchem; wšak mělaliby wělkodušnost twá přewýšiti Orosmanowu? — Mějž swau wolnost, k donešené wýměně připoj sprawědliwé mé dary; na místo deset oswobozenců dám ti jich sto, můžeš je odwésti, nechať se učí krajané twoji znáti, že i w Syrii cnost má swau čest a swé místo; nechať saudí, kdo zaslaužil wíce panowání w těchto zemích, já či Francauzi! Wšak mezi Křesťany jež má dobrota propauští, Lusignan nemůže tě zproważeti on gediný[86] se wynímá z těch, kteří ti býti mají wydáni; jméno jeho byloby nebezpečné wladařstwí mému; on jest z krwě francauzských králů panowawších w Jeruzaléme; měl právo k trůnu, ale už nemá: tá jest wůle wšemožného osudu· kdybych já byl přemožen, jábych byl jak on nebezpečen. Lusignan w pautech dokoná žiwot swůj a nikdy blesk slunce neuwidí. Litujem ho, wšak potřebe k wůli pomsta a přísnost tato nemůže wystati. Co se Zairy týče, — nechci tě obraziti, — nemáš pokladů, nimiž bys ji wykaupiti mohl; wšickní rytíři[87] twoji a wšickni jejich mocnárowé nemohau ju odňati rukám mojim. — Můžeš odjít.

Nerest. Co slyším? Ona jest rozená Křesťankau; mám twé i jeji slowo, že bude swobodná; a co se Lusignana týče, nešťastný stařec, mohlby on — ?

Orosm. Řekl sem, Křesťane, já tak chcem! Ctím twau cnost, wšak neustupnost twá počíná se mi nelíbiti: jdi, a zítra wycházející slunko, nech tě neuzří na břehách Jordánu wíce. (:Nerest. odejde:)

Fat. Bože, pomoz nám!

Orosm. Ty pak, Zairo, jdi, zaujmi panstwí swé nad hářemem, poraučej jako Sultanka, já pak jdu rozkázati slawnost swátku, který má wložiti korunu na hlawu twau.

Wýjew 5-tý.

Orosman, Korasmin.

Orosm. Korasmine, co chce ten newěrný otrok? — On wzdychá, — pozirá na ni, zpozorowal si to?

Korasm. Co mluwíte, Pane? můžeteli snésti podezření žárliwosti?

Orosm. Mne, žárliwost! o by hrdost má tak nízce klesla! o bych znal milowati, tak, jako ona zná nenáwidéti! o bych pocjtil hrůzu tohoto hanebného trápení. Wšak, kdo jest podezřiwý, sám wábí k newěrnosti. Milenka má, zdá se mi pro lásku mau jediné zajatau býti; milý Korasmine, já ju milujem náramně: láska má jest silneyší, větší než má dobrodiní. Nežárlím, — jestliže sem kdy žárlil — jestli srdce mé — ach, pryč s tau omrzlau myšlenkau: duše má zaujatá je rozkoší čistau a sladkau. Jdi, ať se činí příprawy k blaženému tomu okamžení, které žiwot můj spojití má s předmětem želání mo-

[84] Pôvodne: „wlastj". Znenie vo Voltairovom originăli „de la guerre" a vykanie.

[85] Pôvodne: „prosj".

[86] Ceruzkou opravené, pôvodne: „on sám".

[87] Pôvodne: „rytířj".

jich. Hodina péčem mocnárstwj mého náleží, ostatek ale dne celý gest Zairyn. (:Opona spadne:)

Jednání druhé.

Wýjew 1-ní.

Nerestan, Chatillon.

Chat. Zmužilý Nerestane, wznešený rytíři, jenž si tolik nešťastných pautá roztroskotal, ty Bohem samým poslaný oswoboditeli, wystaup, ukaž se, požíwey sladké té radosti, bys widěl společníků našich u nohau twých slzy potešení[88] wyléwajících a ruky wykupitele swého líbajících. Před bránami palácu čekají w zástupích: neodepři nám žádaucí pohled na tebe, oswoboditele swého, nám, jenž sme hotowi wedením twým —

Nerest. Wznešený Chatillone, zmírni twau zdwořilost; já sem wykonal oběcnau rytíře powinnost, učinil sem to, cobys i ty na mem místě byl wykonal.

Chat. Možna, a každý Křesťan, každý hodný rytíř powinen jest obětowati sebe za swé náboženstwí. Štěstí srdcí takových, jako naše jsau, w tom záleží, wšecko opustiti pro štestí cizí. Blažen ten, komu dopřálo nebe, jako tobě wykonati tak šlachetnau powinnost! Co nás se týče, bídné hříčky osudů, my neštastníci, na wěky — bychom byli wzdychali w těch řetězích do nichž nás uwrhla ruka otce Orosmanowa; bez wás nikdybychom nebyli uzřeli milau wlast našu.

Nerest. Bůh mne powolal k tomu, řízení jeho obměkčilo přísnost mladého Orosmana. Wšak smutná wěc jedna kalí radost našu; o, proč pyšný Sultan míchá trpkost náramnau we swa dobrodiní. Bůh ma widí a slyší; on zná, měli sem w mysli jiný záměř, než swatau wůli jeho. Wšecko sem konal pro něho; — doufal sem že mu nawrátím mladau, krásnau duši děwčetě, které w útličkém wěku spolu se — mnau zajal ukrutný Noradin, když nepřátelé wíry naší kaupali Syriu w krwi křesťanské a zotročili w Cesarei přemoženého Lusignana. Z palácu Sultanského skrze Křesťanů wyswobozen, byl sem po třech letech opět w předešlé pauta uwržen; propuštěn do Paříže, jedině na swé slowo, pane, daufal sem, marná naději! že nawrátím Zairu šlechetnému dworu Ludwjkowu: sama královna podporowala snážnost mau, a z trůnu[89] swého podala jí pomocné ruky. Tak koněčně když už přišlo blahé okamžení w němžby otroctwí swé se swobodau směniti měla, zdržená jest — co prawím? — ach, sama ona zapoměnauc na Křesťany swé, pro Sultana kterého miluje — o, pryč s tau myšlenkau! — Pane, ba ještě ukrutneyšj odpor na duši mau se přiwalil; tam jest naděje nešťastných Křesťanů!

Chat. Mau swobodu, žiwot můj položím za nich! rozkáš, Pane, ony jsau twoji!

Nerest. Pane, Lusignan, ostatní z rodu twého hrdinského, jehož sláwa světem celým se roznésla, wýwoda tento Bouillonowec nebude nawrácen zármutku Křesťanů.

Chat. Jeli tomu tak, pane, twůj šlechetný skutek jest podwrácen: nebo, který hodný wojín zloží řetěze své, an wůdce jeho w pautách jest okowan? Neznáš Lusignana tak, jako ho já znám. Děkuj Bohu, pane, žes byl narozen později po těch krwawých, hroznych dnech, w nichž já sem widel ukrutnými tyrany káceti poswatné tyto hradby, otcí našimi podmaňené.[90] Nebesa! Kdybys byl widel tento nádherný chrám opuštěn, hrob swatý toho jenž nás spasil pohaněn; kdybys byl widěl našich otců, naše děti, naše ženy mezi hořícími oltáři umírati, a posledního krále našeho, wěkem zklíčeného, nad mraucími syny mučena býti! — Lusignan, w tomto strašném okamžení, u prostřed mrtwých a mraucích, wítezících[91] a přemožených w jedné ruce třímaje měč ustawičně krwí se brodící, druhau rukau k swatému znaku wíry naší wystřetau maje, wolal welikým hlasem: zůstaňte wěrní, krajané moji —! a bezpochyby pomocí Wšemohaucího, cestu nám proklestil k wítězstwí, a swobodní Křesťané kráčeli s nami do Cesarei. Tu rytířowé naši jednohlasně za krále ho wywolili. — Wšak, drahý Nerestane, Bůh nechtěl snád w tomto žiwotě popráti nám odměnu cnosti naší; darmo sme bojovali za jméno jeho. O, strašné zpoměnutí! hle, Jeruzalem sesipaný, ještě se kauří dýmem, ant w sídle našem newěrne zrazeni nepříteli našemu, widíme opět po třidcetiletem snu, plameň ten nímž hynul zaufající Sion, na hradbách Cesarei hroznym plápolem zaurití: zde sem widěl Lusignana w nehodných pautách, neohroženého w pádu swém, a welikého w bídě swé, — on nelitowal sebe, ale plakal nad swým lidem. Od tohoto času, pane, otěc tento Křesťanů zabudnut od Asie a Europy celé, wzdálen od nás we tmawém wezení, w těžkých pautách sešediwel. Toto jest jeho strašný los: i kdoby tedy mohl se šťastným nazwati, když tento w neřesti umírá?

Nerest. Tak jest! štěstí toto byloby jen pro srdce barbarské. Nenáwidím ten osud jenžby mne od něho měl odlaučiti! o by řeč twá nebyla darmo duši mau rozhorlila! Znám já neštěstí jeho, nebo w něm sem zrozen; wšak bez pohnutí nemohl sem slyšeti slowa twá; twé a jeho wězení, Cesarea w popeli pohřbena, byli prwé předmety které padli w oči mé sotwy ještě rozewřené. Sotwy sem tenkrát ještě z kolébky wyšel: wšak krwawé obrazy wyprawowání twého žiwě se mi ještě předstawují. Ja a několika jiných dětí wyřwáni z ruk třesaucich se matek našich do palácu tohoto donešeni sme byli, pane, kde teráz spolu se smlauwáme. Noradin ma wychowal po boku mladé Zairy, která nyní, poblaudiwši w těchto smutných místech, pro muže barbarského, opustila swého Boha.

Chat. Taká jest lstiwost muzulmanů těchto; oni swázejí mladičký wěk zajatých křesťanů: a děkuji nebesám wíře naší přízniwým, že tebe w dětinství twém wytrhli ze zrádných ruk jejich. Wšak, při wšem tom, pane, sama tato Zaira, která opustila Křesťanstwí pro Sultana kterého miluje, sama tato může nám spomoci: kdo může proti tomu, koho sobě prozřetelnost boží k dosažení záměrů swých wolí? Wěříš mi? maudrý a sprawedliwý zná i z chyby a neštěstí užitek wzíti. Ty získey k swé straně Zairu, ona jest Orosmanowi nad wšecko drahá, jej k wůli propustí nám hrdinu našeho, kterého sám musel obdiwowati a litowati, a který není wíc k obáwání.

Nerest. Wšak chtělliby tento hrdina tak nízkým způsobem wyswobozen býti? a jestli by chtěl, můžemli ja se Zairou howořiti? Myslíš žeby Orosman

[88] Pôvodne: „potešenj".

[89] V rukopise zapísané len: „a z trů-", slovo nedokončené!

[90] Mäkčeň tu daný skutočne takto!

[91] Pôvodne: „wjtezících".

k tomu přiwolil? bylliby hářem otewřen na mé slowo? a jestlibych konečně mohl k ní přistaupiti, co je k daufání od newěrné ženy, pro kterau jen pohled můj bylby pohaněním a kteráby na tváři mé čítala haňbu swau? Težké jest, pane, pro welkého ducha očekáwati pomoc od nectného; nebo příkré jest jestli odepře, a haňebné jestli učiní.

Chat. Na Lusignana běr ohled, jemu poslaužiti chceme.

Nerest. Dobře tedy — ale jakby sme mohli naleznauti stězku, kteráby — Někdo přichází. Co widím? Nebesa! to je ona.

Wýjew 2-hý.

Zaira, Chatillon, Nerestan.

Zaira. (:k Nerestanowi:) — S wami chci mluwiti, šlechetný rytíři; nermauťte se, Sultan přiwolil k tomu; spolehnite na srdce mé, které se třese při waší přítomnosti, a zapuďte z tváři waši ten žel a ty wyčitky: Pane, bojíme a zardíwame se obadwa. Taužím po waší přítomnosti a bojím se jí. W tomtýž wězení obadwa sme dětinství naše tráwili, w těchtýž pautach obadwa sme wzdychali, a tyto pautá utlé prátelstwí naše oblehčowalo. Wzdychala sem w nepřítomnosti waší, když do Francauzska ste se odebral: konečně wás opět widím; předtím žila sem w zástupu nešťastných otroků, neznáma oku Sultanowu, nyní wšak wolněyší los mi jest darowan: wy ste ráčil, buď z welkodušnosti, buď z milosrdenstwa, buď snaď přičiněním čistého prátelstwí, we Francauzsku hledati způsobu wyswobození smutné Zairy: donášíte wýměnu mau, naděje waše je zklamana a mne osud můj na wěky k místu tomuto přiwázal. Wšak jakkoli žiwot můj jest slawný a rozkošný, předce nemohu se rozlaučiti s wámi bez hořkých slz; waše dobrotiwost nikdy mi z mysli newyjde; památka přátelstwí wašeho wždy mi bude drahá; jako wy, krotiti budem bídu lidskau a co pěčliwá matka pomáhati Křesťanům: wy ste mi jich milými učinil, a nešťastní tito —

Nerest. Wy, jim pomáhati! wy, jenž ste jich opustila? wy, jenž šlapajíc nohama prach Lusignanowců —

Zaira. Wysoce si ho wážím, pane: nawracujem wám posledního z krwě této, jenž jest waše láska, naděje: ano, Lusignan jest swoboden, máte ho widěti.

Chat. Nebesa! uwidíme našu podporu, našho otce!

Ner. Jak drahý poklad nawrátila by ste Křesťanům!

Zaira. Bez naději sice prosila sem za něho: wšak welkodušný Sultan zplnil tužbu našu; bude brzo doweden.

Nerest. Jak je pohnuta duše má!

Zaira. Slzy mé kryjí mi bezděky obličej jeho; jako stařec ten i já sem wadla w okowách: kdo nezná saucítiti bolest, kterau i sam trpel?

Nerest. Jaká cnost, weliký Bože, w newěrné duši této!

Wýjew 3-tí.

Zaira, Lusignan, Chatillon, Nerestan, několik otroků křesťanských.

Lusig. Jaký hlas ma wywoláwá z příbytku smrti? jsemli s křesťany? — Podporujte třesaucí mé kroky. Oslabnul sem, wíce žalem trpkým nežli šediwau starobau. (:posadí se:) Jsemli w skutku swoboden? —

Zaira. Ano, Pane, ste swoboden.

Chat. Wy ste žiw, a toto zkončí naši bídu. Wšickní Křesťané —

Lusign. O dni, o sladký hlase! Chatillone, wy jste to? widím wás opět? Mučedlníku, jako já, wíry otců našich, Bůh jehož wzíwáme, zkončí bídu naši? — Kde jsme? pomozte slabým očím mojim.

Chat. Jsme w paláci, který wystawili předkowe waši; jsme w sídle syna Naradínowa.

Zaira. Wladář místa tohoto, mocný Orosman, Pane, zná ctíti a milowati šlechetnost. Tento statečný rytíř, (:ukazuje na Neřestana:) wám neznámý, šťastne se nawrátiw z Francauzska, deset rytířů chtěl wyměniti penězmi: Sultan, welkodušný jako tento, wám i jiným swobodu darowal.

Lusign. Ten jest ráz rytírů našich; šlechetnost jejich byla mi wždy drahá i wzácná. Statečný rytíři, jak! wy ste prošel moře abyste ulewil bíde naší a zlomil pauta naše? ach, powězte kdo ste, komu mám děkowati tu welikau službu?

Ner. Jméno mé jest Nerestan; osud můj, dlauho ukrutný, wywédl ma z panstwí tureckého a sňal pauta moje. Při dwoře Ludwjka wyučil sem se bojownictwí a tomuto, wírau a mocí swau welikému králi, powinen sem můj staw a mé jmění. Nasledowal sem ho ke stranam Korinthu, když pyšný Aňgličan wládu swau hrozil mocnárstwí našemu a když konečně wítězstwí k straně naší se obrátilo, a pokořilo násilí onoho. Pojďte, kníže náš, a ukážte mocnáři našemu welikému slawných okowů waších welebné znaky. Paříž ctíti wás bude, co mučedlníka kříže, a dwůr krále našeho bude útočištem Wašim.

Lusig. Ach, widel sem někdy sláwu dworu tohoto. Bojowal sem proň často a slawně s mnohými jeho hrdinskými syny. Wšak, nikdy wíc Paříž neuwidím: hle, již nad hrobem mým stojím; pospíchám ke králi králů, abych wzal odměnu swau za to, co sem proň wytrpěl. Wy, šlechetní swědkowé poslední hodiny mojí, dokud ještě čas jest, slyšte prosbu moji: Nerestane, Chatillone a wy — jejíž wzácné slzy teď poctu činí neštěstí mému, — ušlechtilá paní, smilujte[92] se nad nešťastným otcem, který zakausil najtežší hněw Neywyššího, a který wylěwá poslední krůpeje slz jež čas ješte newysušil w hasnaucích očích mojich. Jedna dcera a tří synowé, má hrdá naděje, byli mi w dětinství swém odňati: drahý Chatillone, ty se ještě na to rozpomeneš!

Chat. Dosawáď se třesem nad hrozným tím časem.

Lusig. Tys byl mým společníkem w plameni Cesarei, oči twé widěli hynauti dwa syny a ženu moji.

Chat. Zbranné rameno mé nemohlo pomoci.

Lusig. Ach, já otěc jejich, nemohl sem umříti! Bditě z wýšin nebeských, drahé děti mé, nad ostatními dwema, jestli kde ještě živé jsau! Poslední můj syn, má dcera, při žiwotu zachowani jen proto aby do poroby přišli, byli rukau barbarskau w palác tento, daleko od bídného otce odwlečeni.

Chat. Tak jest! wlastní rukau tauto, pokřestil sem já w kolébce waši dceru, ant sem ji uchrániti nemohl; nebo w náhle přišli ukrutní Saraceni a wyřwali ju z krwawých rukau mojich: Wáš neymladší syn, sotwy čtirletý, byl i se sestrau swau odweden do Jeruzalema.

Nerest. Jaké zpoměnutí bauří w prsach mojich! já byl sem we wěku tom

[92] Pôvodne: „panj, smylujte".

osudním w Cesarei, a celý zkrwawený, powázán s Křesťany jinými na toto místo sem byl dowěděn.

Lusig. Wy — Pane — palác tento wychował dětinství waše? — (:hledí na něho:) Ach, wy byste znal o dětech mojich? oni budau we wašem věku, a oči mé snáď — (:widí křížek Zairy:) jaký to klenot máte, paní, newídaný w těchto místech? od kterého času ho máte? —

Zaira. Od mého zrození. Co wám je tak diwno a těskno že wzdycháte?

Lusig. Ach, ráčtež ho zwěřiti mým třesaucím rukám —

Zaira. Jaká bauře nowá zmítá srdcem mojim! Pane, co myslíte?

Lusig. Nebesa! prozřetelnosti boží! Oči mé, neklamte naději moju bázliwau! Bylaby možné? ano, ona jest — dar tento dostala odemne choť má, a při křestu on ozdobował hrdlo dětí mojich; opět uwidím — podlehnu tomuto prudkému citu.

Zaira. Co slyším? jaký tajný cit probíhá ňádra má? ach, pane! —

Lusig. Bože, nedey hynauť sladké naději, wyslyš slzy mé! Bože, mluw, zjew mi! — jak, paní, wy ste zadržela dosawáď tento klenot? Co! zajatí oba w Cesarei?

Zaira. Ano. pane.

Nerest. Bylo by to možné?

Lusig. Její hlas, její tahy jsau živý obraz ženy mé! Ano, weliký Bože, ty chceš abych opět uzřel — posilň smysli mé slabé pro tak welikau radost! Paní — Nerestane — držte mne, Chatillone — Nerestane, jestli wás[93] jménem tím jměnowati mám, mateli wy na prsech wašich jizwu, kterau ukrutníci —

Nerest. Ano, pane, tak jest.

Lusig. Sprawědliwý Bože! Šťastné okamžení!

Nerest. (:padne na kolena:) Ach, Pane! ach, Zairo!

Lusig. Děti mé drahé!

Nerest. Já, wáš syn!

Zaira. Pane! —

Lusig. Šťastný dni žiwota mého! Dcero má! Synu můj milý! obejmite wašeho otce! (:obgíma jich:)

Chat. Jakau rozkoš cítí prsa moje!

Lusig. Z náručí wašeho, děti mé, nemohu se wytrhnauť. Předce wás ještě widím, drahá, smutná rodino má. Synu můj, hodný nástupce — ty — ach, ty, dcero má, wytrhni ma z mé pochybnosti; nezakal neysladší hodinu dnů žití mého. Bože, který zprawuješ los náš, který mi nawracuješ dceru, nawracuješ mi ju Křesťanku? — plačeš, nešťastná, sklopuješ oči? mlčíš? — rozumím tě! o hříšná! sprawědliwý Bože!

Zaira. Nemohu wás klamať; pod zpráwau Orosmana — třescite dceru waši — stala se muzulmankau.

Lusig. Bez tebe, synu můj, bylbych skonal při těchto slowích. — Bože můj, šesdesat let bojowal sem pro sláwu twau; widel sem padnauti chrám twůj; dwacet let w temnici prosil sem tě w slzách za mé děti; a nyní když jich widím, nalezám dceru swau, twau nepřítelkyňu! O, nešťastný jsem — twůj otěc — já — můj žalář odňal tobě wíru twau. Dcero má! předměti posledních mých žalů, aspoň na rod swůj pamatůj; je to rod dwadcátí králů,

[93] Ceruzkou opravené, pôvodne: „tě".

wšickni byli křesťané; je to rod hrdinů, obranců wíry[94] naší; je to rod mučedlníků — ach, dcero milá mi ještě, znášli osud twůj? znášli kdo je matka twá? znášli že w té chwíli, když porodila tebe, ja sem ju widel býti rozsekanau rukama lupežníků těch, jimž ty si se oddala? Bratří twoji, před očima mojimi zařezani, rozprostírají tobě z nebe náručí swé krwawé: wiz tyto zdi, wiz ten chrám zneuctěný twojimi pány, wšecko ti na pamět uwází Boha toho, jehož pomstu konali předkowe naši; obráť oči swé, zde nedaleko tohoto palácu leží hrob Krysta; wiz tam ten wrch, kde on za hříchy naše wydal se bezbožným; nemůžeš krok učiniti na poswatných těchto místech abys newiděla památky wíry otců twých, abys nezapřela otce swého, čest swau a Boha který tě opatruje. Widím tě plakati a trásti se w náručí mém, na bledém čele twém widím obrácení, cítím, že srdce twé prawdě se otewřelo: nalezám tě opět, jenž byla ztracena; přijal sem znowu sláwu a štěstj mé, ant sem zwlékl newěrnost z rodu mého.

Nerest. Widím tedy opět sestru mau! — duše jeji —

Zaira. Ach, otče můj, drahý půwodce dnů mojich, co mám učinit? powězte.

Lusig. Odwrátiť žel a hańbu mau, řeknauti: jsem Křesťankau!

Zaira. Ano, — Pane — jsem Křesťankau.

Lusig. Bože, přijmi z wýsosti swé slyb tento poswatný.

Wýjew 4-tý.

Zaira, Lusig., Chatil., Nerest., Korasm.

Korasm. Paní, Sultan mi rozkazuje abych Wám powěděl, že máte w tom okamžení místo toto zanechati, a především abych wás od těchto nehodných Křesťanů odwédl. Wy pak, mladý muži, pojďte za mnau: musím z wás počet wydati.

Chat. Weliký Bože! Kde sme! jaká rána bauří společenstwí naše?

Lusig. Smělost naše, prátelé, musí pěwnau zůstáti.

Zaira. Ach, Pane!

Lusig. O wy, kterých nesmím jměnowati, přisáhejte mi, že tajomstwí toto nikomu, nijakž nezjewíte.

Zaira. Já wám přisahám.

Lusig. Jděte; ostatní opatří Bůh.

(:Opona spadne:)

Jednání III-tí.

Wýjew 1-ní.

Orosman, Korasmin.

Orosm. Mílíš se, Korasmine, ne, Ludwjk nezdwyhne proti mne zbraň swau; Francauzi jsau unaweni dobýwati krajin, které osud pro nich neurčil; oni neopustí úrodné swé kraje za suché pustiny Arabie, a nechtějí rositi krwí

[94] Pôvodne: „wjry".

swau palmy tyto, které Bůh k našemu užitku chová; lodě jejich sice pokrývají moře Syrii, Ludwjk z břehu Cypru straší Asiu: ale právě slyším, že král tento zanechává přístawy naše a wýspam úrodného Aegyptu wyhrožuje: on hledá Meledina, tajného mého nepřítele; trůn můj najejich roztržitosti stojí. Nic se nebojím ani Aegyptu ani Francauzska; společní nepřátelé naši, upěwnují wládu moji, a mrhajíce křew swau, jeden druhého w obět kladau, aby se nademnau pomstili. Propust, příteli, na swobodu těch křesťanů; já chcem se líbiti mocnáři jejich, a darúwám jim žiwot wolný; nechať jsau odprowozeni přes moře králi jejich, ať mne Ludwjk pozná a ctí wíru moji. Odwez mu Lusignana a řekni, že mu daruji toho jenž jest rodina koruny jeho, kterého otěc můj dwakrát přemohl a který wězněn byl až do smrti Noradina.[95]

Korasm. Jméno jeho drahé Křesťanům —

Orosm. Jména jeho se nebojím.

Korasm. Ale, pane, jestli Ludwík[96] —

Orosm. Již není času k rozwážowání; Zaira to chtěla, na tom dosti; a srdce mé dáwá Lusignana té, která mne přemohla. Ludwjk jest mně málo; ale pro Zairu učiním wšecko: žáden jiný nebylby dosáhl wlády této nademnau. Já sem ji trápil w otroctwí, nyní sprewedliwé jest abych jí wynahradil křiwdu učiněnau; že sem s křesťany trochu přísněji zacházel, příčinau bylo neprawé domnění o dworu francauzském. Wšak, showoř tento odtahuje žádaucí můj sňátek: ještě hodinu jen čekati mám, příteli, na moju blaženost, wšak i tuto užijem k zalíbení její. Zaira chce tuto tajně mluwiti s Neřestanem, tento šlechetný Křesťan —

Korasm. A wy, pane, i to dowolíte?

Orosm. Oni w dětinstwí swém spolu nosili okowy swé a wíce se neuhlídají; a konečně, Zaire nic odepříti nechcem. Ja se jí nechcem zprotiwiti, pro ni nohama šlápem ukrutnau zatwrdilost hářemu; nenawidím ty nepřirozené zákony, jejichž přílišná přísnost smutné nakládá powinnosti. Já nikoli nejsem z krwě Asiatské; narozen sem u prostřed skal w lůnu Tauridu, hrdý sem na Skytických otců mojich, na jejich mrawy, na jejich náruživosti, na jejich šlechetnost! Dowolím, ať Nerestan před odchodem swým uwidí ještě jedenkráť Zairu; nechť každé srdce šťastným se cítí w rozkoši moji. Po okamžení tomto, lásce mé ukradené, příteli, celá ona má bude. Jdi, ten Křesťan čeká, můžeš ho uwésti; náhli jeho showor a poslušen buď Zaiře.

Wýjew 2-hý.

Korasmin, Nerestan.

Korasm. Ještě jedno okamžení můžeš na místě[97] tomto se pobawiti: Zaira brzo se dostawí.

[95] Vo franc. originálí nie je použité toto meno; Théatre de Voltaire, Paris 1891, 159.
[96] Pôvodne: „Ludwjk".
[97] Pôvodne: „mjstě".

Wýjew 3-tí.

Nerestan.

Nerest. W jakem stawu, nebesa! na jakém místě ju zanecháwám! o náboženstwí mé! ó otče můj! ó sestro má! Wšak, uwidím ju.

Wýjew 4-tý.

Zaira, Nerestan.

Nerest. Sestro má, předce ještě mohu s tebau mluwiti! Ach, w jaký čas osud náš položil shlédání naše! neuwidíš wíce otce neštastného.

Zaira. Bože! Lusignan?

Nerest. Právě k smrti pracuje: jeho náramná radost při poznání našem zlomila poslední síly jeho; a toto pohnutí, které mu naplnilo duši, wyčerpalo pokrm žiwota jeho. Wšak poslední žalost jeho, byla pochybnost o smyšlení dcery swé; on w trpkosti umírá, a nejistá duše jeho ptá se, jsili ty Křesťankau.

Zaira. Co! tys bratr můj, a můžeš mysliti o mne, že rodu mému a wíře mé newěrná zůstanem?

Nerest. Ach, sestro má! wíra tato ještě není twá; den tento jest jen zornice náboženstwí twého; nepřijalas ještě tu swátost, která smýwa winy naše, a nebe nám otwírá: přisáhey skrze neštěstí naše, skrze rodičů, jejichž si dcera, že chceš ještě dnes přijati božský ten záwazek, který nás s Bohem spojuje.

Zaira. Ano, přísáhám u přítomnosti twé, skrze Boha kterého wzíwám, skrze wíru tau kteru hledám a kteru srdce mé ještě nezná, že od tohoto času w této swaté wíře žiwa budem. Wšak, drahý můj bratře, — ach, co žádá wíra tato? jaké powinnosti nakládá mi toto náboženstwí?

Nerest. Nenáwiděti mocnářstwí wladaře twého; slaužiti, milowati Boha toho kterého otcowe naši milowali, který nás zde we spolek uwédl, který mne k tobě posílá. Mámli já o tomto mluwiti? má náboženstwí má wíc wěrnosti než známosti, jsem jen woják a mám jen horliwost za swé náboženstwí; zaswěcený byskup přijde na toto místo a donese ti naučení o wíře naši. Pamatůj na swau přísahu; aby poswatná woda nedonésla ti zatracení. Učiň, abych s ním i já mohl opět přijíti. Wšak, kterak to obdržeti? Komu se swěřiti w tomto bezbožném paláci? — Ty, z rodu 20-ti králů, otrokyně Orosmana! rodina Ludwíka, dcera Lusignana, křesťanka a sestra má, býtí máš otrokyní jednoho Sultana! rozumíš řečem mým — nesmím wíce mluwiti. Bože, k této poslední potupě jen zachowal si nás?

Zaira. Ach, ukrutný, tráp mne jen: ty neznáš mé bolesti, mé tužby, mé neštěstí.[98] Bratře můj, smiluj se nad swau zablaudilau sestrau, která wzdychá, mře w swé zaufalosti. Jsem křesťankau: ach! — s plamenným srdcem čekám na poswatnau tu wodu, kteráby oblehčila duši mé. Né, ja nebudem nehodná swého bratra, swého slawného rodu, swého nešťastného otce. Wšak, mluw twé Zaiře a nic jí nezamlč, powěz — jaké jest to náboženstwí, kteréby duši mau od wšech opuštěnau potešiti znalo, když w pautách Sultanowých

[98] Pôvodne: „neštěstj".

wzdychati budem? která jest ta wíra, jenžby mi nedala klesnauti při pohledu na bídu mau a sláwu Orosmánowu? —

Nerest. Sestro má, i samau smrt podstaupiti —

Zaira. Dost je, rukau twau chcem umříti — učiň to hned — předejdi haňbu swau!

Nerest. Kdo? ty? má sestra!

Zaira. Já žaluji sama na sebe — Orosman mne miluje náramně — a zítra — má býť sňátek náš —

Nerest. Sňátek! je to prawda, sestro má? tys to sama? ty, králowská dcera?

Zaira. Zabí mne, prosím tě; já ho miluji!

Nerest. Odrodilá dcero slawných otců, smrt žádáš a zasluhuješ ju: kdybych jen twau haňbu a mau čest, památku domu a otce našeho před očima měl; kdyby zákon Boha twého, kterého neznáš, kdyby náboženstwí mé nezdržowalo ruku moji, w tom okamžení by prohnal ocelí tauto srdce barbarské toho, kterého miluješ, pak twoje, nešťastná, a mé naposledy. — Nebesa! Ludwík slawný mocnář, od přestrašeneho Nilu w krátkem čase přijde sem aby poswatné tyto zdi silnau rukau prawému Bohu wydobil a zde nalezne sestru mau, rodinu swau, swazkem manželstwí spojenau s tyranem muzulmanským! — mám jíť a powěděť umírajícímu otci, že dcera jeho boha cizého si wywolila? w tomto strašném okamžení on poslední své wzdechnutí za spasení twé k nebi odsíla —

Zaira. Přestaň mluwiti, drahý můj bratře, prestaň, pozney ma; snáď ještě Zaira hodná jest slauti sestrau twau. Bratře můj, uskrowni mi twých strašných řečí; twé wýčitky, twůj hněw jest mnohem ukrutněyší pro duši mau nežli smrt, kterau prosím a nechceš mi ji dáti. Staw, w kterém ma widíš znám že jest trápení twé, ale hrozneyší muky já snáším; ó by se byla zastawila na wěky křew w srdci mém, když ono nakažené jedem lásky zahořelo k Orosmanowi; ó by mi byl bywal poslední ten den w němž poznala wnady jeho sestra twá — odpusť mi! kdoby ho nemilowal! On wšecko učinil pro mne; srdce jeho mne sobě wywolilo a hrdost jeho pro mne se snížila: on wyplnil naději Křesťanů, on mi doprál tu radost nyní s tebau se sejíti: odpusť; twůj hněw, můj otěc, má láska, má přísaha, má powinnost, mé swědomí, má slabost ukracují mladost moju, a umírá dnes sestra twá wíce pokáním než láskau utrápená.

Ner. Haním tě ale tě lituji; wěr mi, řízení boží nenechá tebe zahynauti bez newinnosti: já ti odpauštím; Bůh nedopřál ti w tomto boji wítězstwí; on ale nedopustí, aby srdce twé pro křesťanstwí určené dělilo se mezi ním a barbarem tímto. Křest zhasí hříšný ten plameň kterým hoříš, žití budeš šlechetně a umřeš Bohu swemu wěrná. Zkonči tedy započatau přísahu swau; zkonči, a slíb bratru, otci, slíb králí a Bohu twému který se započal už oziwati w srdci twém, že neswolíš k sňatku tomu prw nežby kněz při mé přítomnosti oswítil srdce twé a učinil tě Křesťankau. Slibuješ to, Zairo? —

Zairo. Ano, slibujem! Učiň ma Křesťankau, swobodnau: a wšemu se trpěliwě podrobím. Jdi, zawři oči mraucímu otci; jdi; já rádabych s tebau šla, a prwní rádabych umřela.

Nerest. Jdu tedy. S Bohem, sestro má, s Bohem; dokud tě z haněbného tohoto palácu newyswobodím. Brzo se opět dostawím, abych tebe swědomí a Bohu twému nawrátil.

Wýjew 5-tý.

Zaira. Hle, už sem sama, Bože! co to bude semnau? Bože, podporuj slabost mau, abych ti nebyla newěrnau! Ach, jsemli já w skutku francauzskau či muzulmankau? dcera Lusignana či žena Orosmanowa? jsemli milenka či křesťanka? Ó přísaho má! otče můj, wlasti má, brzo wás uspokojím! Proč nepřichází Fatima? zdáliž ma celý swět opustil w neywětším mém trápení! samau mne nechají! můželi srdce mé bez wšecké pomoci snésti to břemeno které na něm leží? Wíře twé, mocný Bože, duše má se nawracuje: wšak učiň, prosím tě, abych neuzřela wíce Orosmana! Milenče můj, kdoby byl dnes ráno powěděl, že dnes ještě hroziti se budu twého pohledu? já, jenž sem neměla jiné rozkoši, jiné starosti, druhé myšlenky, jen patřiti na tebe, slyšěti wřelau milost twau, po tobě taužiti, s tebau se těšiti! Ach, obdiwují tě, a nesmím tě milowati! —

Wýjew 6-tý.

Zaira, Orosman.

Orosm. Pojď, paní, wšecko je hotowé a láska má netřpí už žádného prodlévání: pochodně snátku hoří pro milence twého; wůně naplnuje chrám; Bůh Mahometů potwrdí přísahu našu; lid můj na zemi rozprostřený modlí se za naše štěstí; wšecko padá na kolena před příchodem twým; pyšné sokyně twé hotowé jsau klaněti se tobě a za štěstí si pokládati budau, tobě, paní své slaužiti; trůn, slawnost, obrad, wšecko je hotowé: započni blaženost žití mého.

Zaira. Kde jsem? nešťastná! ó lásko! ó žěli můj! —

Orosm. Pojď.

Zaira. Kde se ukryji? —

Orosm. Co prawíš?

Zaira. Pane! —

Orosm. Dey mi rameno twé; ráčiž, krásná Zairo —

Zaira. Bože! můj otěc! — ach, co mu mám říci?

Orosm. Jak jest příjemné wítěziti nad tímto ušlechtilým zdráháním! jak ono zwěličuje lásku a blaženost moju!

Zaira. Běda!

Orosm. Zmatek tento tím dražší tě mi činí; nebo on jest znak ušlechtilé cnosti. Kauzelný, wzácný předměte tužby a naděje mé, pojď, neprodléwey už dále!

Zaira. Fatimo, podporuj ma — — Pane!

Orosm. Nebesá! co?

Zaira. Pane, sňatek tento byl neywyšší bláho mé duši přestrašené; nehledala sem sláwy a koruny, čistěyší cit naplňowal duši mau! Ach, žádost má byla abych spojena s cností waší, pohrdajíc trůnami Asii, w samotné pustině živa býti mohla. Ale — pane — tito Křesťané —

Orosm. Jak, Křesťané? co mají tito společného s láskau mojí?

Zaira. Lusignan, tento šlechetný stařec w tau chwíli právě dokonáwá swůj nešťastný žiwot.

Orosm. W skutku? a co wáže srdce twé ku starci tomuto tolikau spoluútrpností? Ty nejsi Křesťanka; wychowaná na těchto místech ty si přijala wíru otců mojich; stařec, který klesá pod břemenem staroby své, může kor-

mautiti pěknau tuto hodinu twau? w takowémto rozkošném okamžení musí se i twá láskyhodná spoluútrpnost ztratiti.

Zaira. Pane, jestli ma milujete, jestli sem wám kdy drahá byla —

Orosm. Jsili mi drahá? Bože! —

Zaira. Dowolte odložiti naše — ráčtež swazek tento wami učiněný —

Orosm. Co prawíš? nebesá! mluwíš to ty? Zairo!

Zaira. Nemohu snésti jeho hněw.

Orosman. Zairo!

Zaira. Hrozné mi jest, Pane, wám se znelíbiti; odpusťte žalosti mojí — né, najednau zapomínám wše i co jsem, i co mám býti. Nemohu snésti ten wražděcí pohled. Nemohu — ach, dowolte abych wzdálená od wás ukrýti mohla mé žele, mé slzy, má želání, mé něštestí, moji zaufalost.

Wýjew 7-mý.

Orosman, Korasmin.

Orosm. Zůstal sem jakoby ma hrom omračil, jazik můj nemůže wyslowiti, co duši mau tak zbaučilo. Ke mne takto howořiti? slyšel sem dobře? ode mne utíká? Korasmine, odkuď w ní takováto změna? nechal sem ju prchnauť! nejsem sám při sobě.

Karasm. Sám ste příčina tohoto zmatku; sám na sebe si ztěžujte; žalujte se, pane, na srdce, jehož wy mocnářem ste.

Orosm. Wšak, co chce ten žel, tan útěk, ten smutek na očích jejich? Jestli to Nerestan —! jaké podezření! jaká hrůza! jaký blesk strašný probehl duši moju! Ha! jeden barbar, otrok by se opowážil? Milý příteli, srdce mé otroka by se báti mělo? Wšak, mluw! tys mohl powažowati obličej jeho; tys mohl na očech jeho čítati: nic mi nezamlč; zradil on lásku moji? pouč me o mém neštěstí — ty se strachuješ — ty se třeseš — dost na tom.

Korasm. Bojím se drážditi nepokoj wáš. Prawda, že slzy se leskli w očech jeho; wšak při wšem tom, pane, nic sem nezpozorowal, coby —

Orosm. Mně by se státi měla hanoba tato! Né; kdyby Zaira mne obraziti chtěla, s větším mistrowstwím by klamala důwěru mau; zdáliž by ona dala na jewo nespokojnost swau kdyby mi srdce její newěrné bylo? Slyš: chráň se w podezření míti Zairu. Wšak, howoříš, že ten Nerestan plače a wzdychá? co nás při tom wšem do jeho smutku? kdo zná zdáliž láska jest příčinau bolesti jeho? a čehobych se já obáwati měl od otroka, který zítra na wěky s ní se rozlaučí?

Korasm. Nedowolil ste, pane, aby on na wzdor náboženstwí našému, již po druhý krát ju nawštíwil?

Orosm. Druhý krát? on! ten zrádce! on směl po druhýkrát k ní přijíti? Ano, nawrátím jí ho, ale umírajícího, potřestaného a před jejima očima krwácejícího, a rukau tauto křew zrádce s krwí milenky jeho smýchám, a — nediw se přílišnému pohnutí duše mé; zrodil sem se náružiwý, milujem a sem obražen. Já znám wztěk můj a bojím se slabosti mé; cítím že pohled její opět mne ukrotí. Né, to je mnoho, w podezření míti Zairu; né, srdce její nemůže zrádné býti. Wšak nemysli, že duch takowý, jako je můj, může se na tolik ponížiti, aby přetrpěl násilí, aby wzdychal w swé náružiwosti, aby se žalowal, aby nedržel slowo swé: nepotřebuji žádného poučení: raději podmaním sobě

smyslnost swau, radeji zapomenem jméno Zairy. Jdi, nech se nawždy zamknau brány palácu mého, nech se hrůza osídlí na wšech jeho stranách, nech wšecko cítí přísnost otroctwa! Običej králů wýchodních zachowáweyme. Jeden dobrotiwý pohled může dán býti otroku a zapoměnauti se poněkuď na swau hrdost: ale báti se ženy jest hanébné! Nízkost tuto necheyme západním mrawům. Jest-li nebezpečné pohlawí toto, které wšecko sobě podrobiti chce, w Europě panuje, zde musí poslauchati!

(:Opona spadne:)

Jednání IV-té.

Wýjew 1-ní.

Zaira, Fatima.

Fat. Jak tě lituji, Zairo, jak se ti diwím! Křesťanský Bůh w tobě přebýwá, onby dodal síly srdci twému k přemožení těch citů, které jsau tak silné a tobě milé.

Zaira. Ach, můžemli já dokonať osudní tuto oběť?

Fat. Pros o milost jeho, on je sprawedliwý, on se zaujme twého úpřimného srdce.

Zaira. Nikdy sem tak pomoci nepotřebowala, jako nyní.

Fat. Jestli i neuzříš wíce wznešenau twau rodinu, Bůh přijme tě za swau dceru; tys pod jeho mocí, on se přimlauwá srdci twému: a jestliže swatý kněz, nástroj wšemohaucího, nebude moci do palácu tohoto se dostati —

Zaira. Ach, já sem zaťala smrtelnau ránu w srdce Orosmanowo! já sem uwedla jej do zaufalstwí! jaké pohanění, Fatimo, jaká hrozná chwíle! Bože můj, to jest twá wůle! — bylabych welice zwinila!

Fat. Co? nawrátiti se jěště w ty hanébné řetezi! zawrhowati wítězstwí po tolikém boji!

Zaira. Bídné wítězstwí! nelidská cnost! Ne, ty neznáš co já utratiti mám. Lásku túto tak wraucí, toto kauzlo z něhož sem daufala blaženost moji, ukryla sem w ňádrach swých. Fatimo, odkrýwám bolesti své před Bohem, slzámi hořkými kropím toto místo, které si on, jak howoříš, za sídlo své byl swolil, a wolám k němu plačíc: odejmi mne lásku mau, wytrhni túžby wřelé ze srdce mého a naplň ma duchem twým! wšak, milá Fatimo, práwě tohoto okamžení widím ten drahý, okauzlující obličej, který miluji, ten příjemný obličej který hluboko leží w duši mé a ustawičně semnau chodí. Nuže tedy, králowský rodě můj, otče, matko, Křesťané, ty můj Bože a pane, wy kteří mne zbawujete dnes milence mého, zkončite dny mé, když nežijem wíce pro něho! abych umřela newinná, abych aspoň drahá ruka jeho zatiskla lehce oči tyto, které tak wraucně milowal! Ach, co dělá Orosman? on nezná, že wzdálena od něho čekám žiwot anebo smrt; on utíká odemne, on ma opaušti, a já zde nemohu déle žiwa býti!

Fat. Jak? ty, dcera králowského rodu, který následowati máš, ty, pod ochranau Boha, jehož silná pomoc —

Zaira. Ach, proč on se nenarodil we wíře Boha tohoto? Orosman má býti zatracen? mohl-li by Bůh nenáwiděti tak šlechetného ducha? on je statečný, dobročinný, sprawědliwý, plný cností: coby byl wíce, kdyby křesťanem byl se

narodil? o by chtěl to Bůh, aby poswěcený kněz, po němž tauží duše má, ze zmatku tohoto mne wyswobodil! Neznám, ale daufám předce, že Bůh ten, o jehož dobrotiwosti stokrát sem slyšela, nehanilby swazek tento; možna, že tajně wzíwan Zairou odpustilby srdci w boji tolik trpícímu; možná, že skrze mne, na trůnu Syrie sedící, zachowalby Křesťanů v Asii žijících. — Fatimo, znáš, že silný Saladin, který rodu mému odňal mocnářství Jordanu, narodil se w lůně Křesťanky.

Fat. Ach, newidíš, že pro twé potěšení —

Zaira. Nechey mne; widím wšecko, já umírám se swým powědomím; widím že má wlast, můj rod, wšecko mne odsudzuje; widím že jsem Lusignanka, že miluji welice Orosmana, že můj cit, můj žiwot k jeho žiwotu jest přiwázán. Jábych se mnohokrát k nohaum jeho uwrhla a úpřimně wšecko wyznala.

Fat. Pamatuj, že toto wyznání mohloby zatratiti bratra twého, Křesťanů, kteří nemají podpory, w nebezpečenstwí uwrhnauti, a Boha toho zraditi, který tě k sobě wolá.

Zaira. Ach, kdybys ty znala šlechetnost Orosmanowu!

Fat. On jest zástupce wíry Muzulmanské, a čím wíc tě miluje, tím méne ti dowoliti chce abys wzíwala Boha, kterého on nenáwidí. Kněz přijde tajně k tobě, a tys přislíbila —

Zaira. Ano, očekáwam ho. Já sem slíbila, přisáhala, že zamlčím toto tajemstwí. Ach, když ho k zlému milence mého tajiti musím! a, aby úplné bylo neštěstí mé, — on mne nemiluje wíce! —

Wýjew 2-hý.

Orosman, Zaira.

Orosm. Zairo, byl čas, kde okauzlená duše má ráda se podrobila milosti twojí. Myslel sem, že mne miluješ a pán twůj jsa u nohau twých wzdychaje zapřel sem panstwí swé. Nedomníwej se, že jako slabý a žárliwý milenec hanebné wýčitky tobě dělati budu. Ukrutně raněn, wšak přihrdý sem abych se ti žalowal, přizmužilý abych se ti wyhrožowal; přicházím, abych ti oznámil, že neychladněyší opowržení jest odměna twojí newěrnosti. — Nehledey pochlebných způsobu k oklamání úpřimnosti mojí, k nawrácení sobě milence, který tě nezná wíce a který, boje se aby do hańby nebyl uweděn, nežádá poznati příčinu obrážliwého swého opowrhnautí. Tak jest, Zairo, hodnost tú, kterau sem tobě dáwal, jiná obdrží; jiná uzná cenu která náleží lásce a ruce mé. Mnoho ma to stojí: wšak odhodlal sem se: wěz, že Orosman wšecko může; wěz, že raděj tě utratím a wzdálen od tebe umírati chci proto že sem tě utratil, nežli abych přebýwaje s tebau, jen jedno wzdechnutí, kteréby nebylo pro mne, slyšeti měl. Jdi, oči mé nikdy wíce wnady twé neuwidí.

Zaira. Bože! tys mi wšecko už odňal, widíš slzy mé; ty řídiš smysli mé — nuže tedy, jestli mne wíce už nemilujete, Pane, —

Orosm. Tak jest, čest má mi rozkazuje, abych se tě odřeknul, nebo ty žádáš abych tě nemilowal a chceš w jiném náboženstwí — Zairo, plačeš?

Zaira. Ach, Pane, newěrtež aspoň že za sláwau Sultanskau želím, znám že wás musím ztratiti, nebo osud můj to rozkazuje: wšak, Pane, wšak, neznáte srdce mé. Něch ma potřesce Bůh, který se hněwá na mne, jestli želím za něčím jiným, nežli za srdcem[99] Orosmanowým!

[99] Miesto ťažko čitateľné pre pleseň.

Orosm. Zairo, miluješ mne?

Zaira. Či ho milujem? ach, Bože!

Orosm. Nepochopuji twrdošijnost tuto! Miluješ mně? Ach, proč trápiš tak ukrutně srdce to, které tě wěrne miluje? Sám sebe neznám; ano, w zaufalstwí mém myslel sem že mám wíce wlády nad sebau: a hle, srdce mé daleko jest od bídné teto wlády! Zairo, ó, by nikdy nedalo nebe zabudnauti milenci twému lásku, kterau k tobě zajat jest! Co, já? aby na trůně mém jiná se pyšniti měla? né, nikdy sem ani nepřišel na tú osudní myšlenku! Odpusť hněwu mému, mým zmateným smyslům, odpusť toto domnělé a neprawdiwé opowržení. Na wěky tě milowati budu — Wšak, proč odkládá srdce twé s blaženosti mojí, jestli mne miluješ? Mluw, je toto zatwrdilost? bojíš se snáď mého panstwí, mého Sultanstwí, které rád pro tebe opustím? Myslíš snáď žeby toto weliká obět byla? uskrowni si té starosti. — Zaněch tú zdwořilost, nemáš jí potřeby; nech ona nikdy nekalí blahý swazek náš! we zdwořilosti jest wždy něco newěrného: já sem ji nikdy neznal, a duše má plná čisté milosti —

Zaira. Nedeyte mi w zaufalost padnauti! jistě drahý ste mi, a neywřeleyší milost jest neyteżší zlé pro srdce toto které wás miluje.

Orosm. Bože, wyswětli mi! Jak! na wěky mne rmautiti? Možnáli — ?

Zaira. Ach, nesmím howořiti!

Orosm. Jaké tajemstwí kryješ předemnau, Zairo? spiknulli se nějaký křesťan proti mne? jsem zrazen? mluw!

Zaira. Mohlli by kdo wás zraditi? Pane, mezi nimi a wámi sem postawená a nemohu ani na tu ani na tuto stranu. Wy nejste zrazen, wy se nemáte čeho obáwati; neštěstí mé jen mne se týče, jen já sem k politowání.

Orosm. Ty, k politowání! Wěliký Bože!

Zaira. Dowolte, abych padla na kolená před wámi a prosila s třesením o jednu milost.

Orosm. Milost? rozkáž a žádey můj žiwot!

Zaira. O by se líbilo nebesám, aby žiwot můj s waším byl wěčně spojen! Orosmane — Pane — dowolte, ať dnes sama, wzdálena od wás a cele sama sobě zanechaná, okem pokojným powažujíc los můj, uším waším ukryji nářek můj — zítra wšecko wám wyjewím.

Orosm. Jakým nepokojem obtěžuješ duši mau! Můžešli — ?

Zaira. Jestli ještě můžete wyslyšeti hlas lásky mé wřelé; neodpířeyte mi tuto prosbu!

Orosm. Dobře! wšecko chcem co ty chceš; zwolujem k tomu, ačkoli to mnoho stojí rozeřwanau mau duši. Jdi, a rozpomeň se, že ti obětuji neykrásneyší okamžení žiwota mého!

Zaira. Řeči tyto bolestně pronikají duši mau!

Orosm. Tak ma předce zanecháwáš, Zairo?

Zaira. Ach, pane, nemohu —

Wýjew 3-tí.

Orosman, Korasmin.

Orosm. To jest přiwčas hledati túto samotnost; to jest přiwčas nadužíwati dobrotu moji; a čím wíc myslím, příteli, tím méně mohu pochopiti příčinu její

zaufanliwosti. Jak je to? wychowaná až k trůnu w rozkošech jakých jen duše zažádá, při milenci, jenž hoří láskau pro ní: a předce oči její plné milosti w slzách plynau. Owšem, mám se nad čím mrzeti, wida tolikė zdráhání: ale při wšem tom, neobrazilli sem ju já nesprawedliwě? jsmeli já k politowání? milowan sem a na tom dosti: w pohnutí mé žárliwosti křiwdu sem jí učinil, nyní powinnost má jest něco jí i přetrpeti. Poddám se. Widím že srdce její jest čisté; slowa její krášlí přirozená prostota: onajest w šťastném tom věku, věku newinnosti; úpřímnost její zasluhuje mau důwěru. Ona mne miluje, bezpochyby; ano, čítal sem w očích jejich wěrnau lásku, kterau howoří ke mne; a duše její, cítíc plamen ten milosti, stokrát wyletela přes rty její, aby mi wřelý ten cit oznámila. Co by to mohlo býti za zrádné, nízké srdce, kteréby dokazowálo tolik lásky a necítilo-by jí!

Wýjew 4-tý.

Orosm. Korasm. Meledor.

Meled. List tento, Pane, Zaiře napsaný, jest chycen na stráži a oddán do rukau mojich —

Orosm. Dey sem — kdo ho donésl? — dey ho —

Meled. Jeden křesťan, Pane, jemuž dobrota waše sňala pauta jeho; on chtěl se kradmo do palácu dostati; jest chycen a okowan.

Orosm. Ach, co je to? Něch nás — já se třesu.

Wýjew 5-tý.

Orosman, Korasmin.

Korasm. List tento, Pane, mohl-by wám wšecko wyswětliti a uspokojiti srdce waše.

Orosm. Ach, ruka má se třese a duše má předcítí že list tento los můj obsahuje. Čtěmež: „Drahá Zairo, čas jest abychom se widěli; nedaleko dworského kostela jest tajný průchod; přes ten můžeš bezpečne a tiše, zklamawši stráž, projíti a naplniti naději našu; musíš se na wšecko odhodlati; znáš tužby mé: budu tě očekáwať; umru nejsili wěrna.“ Ha! co říkáš na to, Korasmine?

Korasm. Já, Pane? mně hrůza probíhá údy nad tauto opowážliwostí.

Orosm. Widíš, kterák sem zrazen!

Korasm. Hrozná zráda! Pane, ještě necítíte hanobu tuto? Wy, jehož srdce nad naymenším podezřením tak těžce se pohoršiti zwyklo? — Ach, snáď hrůza tak černého skutku obrání wás před láskau, která takto hyzdí sláwu wašu.

Orosm. Běž k ní w tom okamžení, jdi, leť, Korasmine; ukáž jí list tento — nechať se třese — a sto ránami dýky této nechať umře newěrna! Wšak prw nežbys ju zabil — Ach! milý příteli, zůstaň; zůstaň, už není čas. Nechať ten Křesťan doweděn pred ňu — né — nic nečiň — umru — podlehnu wztěku mému!

Korasm. Toto jest neslýchané pohanění!

Orosm. Hle, toto jest to hrozné tajemstwí! to tajemství které leželo na zrádném jejim srdci! Pod rauškau lstiwé bázně odtahuje se obličeji mému; já

přiwolím, propustím ji: ona odchází plačíc — a to wšecko aby mne oklamala! — Jak, Zairo!

Korasm. Wšecko to zdwojnásobnuje zločin její. Pane, nebuďte její newinnau obětí; pomyslite si na welikost waši, a —

Orosm. To ten Nerestan, ten hrdina hrozný, ten wychválený Křesťan, který Jeruzalem naplnil pověstí zmužilosti své! Sám ho obdiwuji a stydím se sám před sebau, že jeden Křesťan mne se může w šlechetnosti wyrownati. Ha! zaplatí mi lotrowstwí své! Wšak Zaira, Zaira jest stokrát winneyší: otrokyně, kterau sem mohl nechati zchradnauti w neypodleyší robotě a neznížiti se k ní! Otrokyně! ona zná co sem učinil pro ni! Ha, nešťastný!

Korasm. Pane, jestli dowolíte mé horliwosti, jestli w trápení waším chcete, abych —

Orosm. Ano, chcem ju widěti a mluwiti k ní. Jdi, otroku, a dowěď mi Zairu!

Korasm. Ach, w tomto položení co jí můžete powědět?

Orosm. Neznám sám, příteli, ale chcem ju widět.

Korasm. Ach, Pane, wy budete w zaufalstwí wašem se jí žalowati, hroziti, slzy proléwati; dobrota waše podá jí zbraň na proti wám a swědené srdce waše, na wzdor podezření wašemu, ještě bude hledati důwodů k osprawedlnění její. Wěříte mi? Schoweyte list tento očím jejím; deyte ho jí odewzdati rukau cizí: skrze toto, při wší lsti a přetwarowání, uwidíte to tajemstwí mezi záhyby srdce jejího ukryté.

Orosm. Myslíš, že w skutku Zaira mi jest newěrná? — Nuže, jakkoli jest, zkausím los swůj a poženem úkladnost její až na neywyšší stupeň. Chcem widěti, na kolik jedna smělá žena může ukrýti newěrnost swau.

Korasm. Pane, bojím se pro wás o toto smutné předsewzetí; srdce waše —

Orosm. Ha, nic se neboj; srdce mé nezná se sice přetwarowat tak jako její, ale cítím se na tolik silným abych se zdržeti mohl: ano, když mne tak znížila, že žádám poznati soka swého — Wezmi, zde máš psání pro wšech třech nás tak hrozné; jdi, wybeř k jeho odewzdání jednoho z otroků; wšak do jistých rukau ten list ukrutný swěřiti hleď; jdi, běž — — wíc učiním! wyhnem zrakům jejim,: nech nepřijde — To je ona, Bože!

Wýjew 6-tý.

Orosman, Zaira.

Zaira. Já se strachuji, Pane; jaká příčina nenadálá, jaký rozkaz náhlý mne k wám dowází?

Orosm. Nuže, Zairo, chcem abys mne poučila; rozkaz tento jest důležitěyší než se snáď domníwáš. Já sem se radil — Nešťastní sme jeden skrze druhého a staw můj jest i twůj! Možná, že to co sem pro tebe učinil, — má zapomenutá hrdost, má berla u nohau twých zložená, má čest, mé starosti, má důwěra, — nějakou uznalost od tebe wynautilo. Čas jest abych poznal srdce twé; aby se dále neklamala důwěra moje: sauď, mluw prawdiwě sama; aspoň úpřímnost od tebe zasluhujem. Jestli nepřemožitelnau láskau někdo jiný tebe zaujal, wyzney mi zde prostosrdečně. Mám ještě milosti pro tebe; jmenuj mi toho, jenž se opowažuje tě wzíwati. Pomysli si, že ještě předemnau stojíš, že ještě mluwím s tebau, že hrom můj jedno twé slowo odwrátiti může a že toto jest jedinké okamžení w němž ještě odpustiti mohu.

Zaira. Wy, Pane, wy můžete takto mne kárati? Wy, ukrutný? Wězte, že srdce toto tak pohaněné a tolikau bolestí Bohem nawštíwené, kdyby nemilowalo wás, znalo by wám wzdorowati! — Ničeho se zde nebojím, jen wlastního mého srdce; jedině lásce mé, kterau cítím ještě a kteraubych zapoměnauť měla, přičíteyte hańbu tú,[100] s kterou se teď osprawedlnowati[101] musím. Neznám, zdáliž určilo nebe pro wás nešťastný můj žiwot. Wšak, jakkolwěk jest, přisáham na čest mau, která tak hluboce jako láska sama, jest wkořeněná w srdci mém, přisahám, že Zaira, kdyby sama sebau wládla, neyslawneyšími mocnáři by opowrhla a každého, krom Wás, nenáwiděla! Chcete wíce ještě slyšeti a lépe ma poznati? Chcete, aby srdce toto w želi pohřížené, se wám otewřelo? Zneyte, že w tajnosti wšecko to sem cítila, co dnes před wámi wyjewuji; že sem wzdychala pro wás, když ještě nic dobrého ste mi nebyl učinil; že sem wás wřele milowala když ještě wy ste mne ani neznal; že nikdy jiného nemilowalo srdce mé ani milowati nebude, krom wás; Bůh to widí sám, kterého sem snáď obrazila: a jestliže sem zaslaužila wěčný jeho hněw, jestliže srdce mé zwinilo; newděčný! pro wás to učinilo!

Orosm. Jak? ještě o útleyší milosti ústa její mne přeswedčují? jak wysoký stupeň zlosti! Zairo, znáš že křiwopřísaha —? Kdybych měl jisté důkazy její newěrnosti!

Zaira. Co mluwíte? jaký zmatek opanowal duši wašu?

Orosm. Nejsem nikoli zmaten. Miluješli mne?

Zaira. Jak mohau ústa waše hlasem tímto mluwiti kemne o lásce, kterau wám každodenně, tak milostně dokazuji? Ledowý mráz probjhá pokaždau srdce mé když něco o lásce slyším.

Orosm. Miluješ mne?

Zaira. Můžete ještě pochybowati o útlém citu mém? Wšak, ještě jednau, jaký zmatek smysli waše bauří? Ha, jak strašným pohledem srdce mé prorážíte! pochybujete o mém srdci?

Orosm. Ne, nepochybujem. Jdi, wrať se do twého pokoje, Zairo! —

Wýjew 7-mý.

Orosman, Karamsin.

Orosm. Příteli, úkladnost její i w neywětším trápení nedá se přemoci; pokojná w swém zločinstwí, a lstiwá příjemně, až do konce udržela swau zlost. Naleznul si toho otroka a poslaužil si wztěku mému? poznámli najednau její hřích a mé pohanění?

Korasm. Ano, wykonal sem; wšak od tohoto času, Pane, patřite na ni se wší lhosteyností, aby slitowání nenasledowalo pomstu wašu, aby ste newzdychal milostně pro zrádné wnady její.

Orosm. Korasmine, já ju ještě wíce miluji než předtím.

Korasm. Wy, Pane, Wy?

Orosm. Widím ještě jeden pablesk naděje. Tento odporný Křesťan, rodem Francauz, jest mladý, netrpeliwý, lehkomyslný, podnikawý; on mohl snadno uweřit swým tužbám, on mohl jedným pronikawým pohledem Zairyným oslepen býti a nawzdor opowážliwosti swé, nedowoleně se do ní zamilowati. On myslí, že jest milowan; a jen toto mne bauří; neb oba nikoli nejsau w porozumění. Zaira ještě newiděla tento osudný lístek a nemá podílu na jeho wině. Korasmine, slyš. Jak — náhle smutná noc přijde zločinům smrtelníků půjčiti tmy swé a jaknáhle Křesťan tento newděčný, Nerestan, se ustanowí pod hradbamy palácu tohoto; měj o to starost, aby ho stráž chytila; nech se připrawují pro něho neyukrutneyší muky a nech bude řetězmi obtížený předemne doweden. Zairu wšak, Zairu především nech mi na swobodě! Widíš mé srdce, widíš na kolik ji miluji! Můj staw jest nayhrozneyší a sám se třesu nad ním. Stydím se za bolestění w které pohřížen sem; wšak běda newděčníkům kteří mne pohanili.

(:Opona spadne:)

Jednání V-té.

Wýjew 1-ní.

Orosman, Korasmin, Otrok.

Orosm. Poslal sem pro ni a přijde sem; wěz, že osud wladáře twého jest w twých rukách: odewzdey jí tento lístek od zrádneho Nerestana; wydáš mi počeť ze wšeho, dobře ju wyšetruj: odpoweď mi doneseš. Někdo přichází — ona to. (:ke Korasmínowi:) Poď, nešťastného krále wěrný příteli, poď pomáhey mi ukrywati můj wztěk a můj žel těskliwý.

Wýjew 2-hý.

Zaira, Fatima, Otrok.

Zaira. Ach, kdo může mluwiti se mnau w tomto mém smutném stawu? ach, kdo mne potěší w hrůze této. Palác je zamkuntý! Bože, jestli to byl můj bratr! jestli ruka boží, pro udržení mé wíry, ke mne ho sprowázela! — Co to zde stojí za neznámého otroka?

Otrok. List tento, tajně do rukau mých přišlý, může wás ujistiti o mé wěrnosti.

Zaira. Dey sem. (:čítá:)

Fat. (:ant Zaira čítá:) Bože wšemohaucí, přijď k nám s dobrotau swau; zpust milost na nehodné toto místo; wytrhni přítelkyni mau barbarskému Orosmanowi!

Zaira. Chtela bych s tebau mluwiti.

Fat. (:k otroku:) Jdi, odstráň se; buď pohotowě, budeš opět zawolán; něch nás.

Wýjew 3-tí.

Zaira, Fatima.

Zaira. Čítey lístek tento: ach, poraď mi, co učiniti mám? já bych ráda poslauchnuť rozkaz bratrůw.

[100] Pôvodne: „tau".

[101] V rukopise napísané chybne: „osprawelnovati".

Fat. Pověz raději, rozkaz věčného Boha, který tě wolá k oltaři swému. Ne Nerestan, ale Bůh tě napomíná.

Zaira. Znám to; učinila sem slyb a slowu swému nebudem newěrna: wšak mohuli se já odhodlati? jsme wšickní, já, ty, Křesťané, otěc, bratr můj we[102] welikem nebezpečenstwí.

Fat. Není to nebezpečenstwí naše, co tě kormautí, láska twá jedině hýbá duší twau; znám já srdce twé; onoby smýšlelo jako my, na wšecko by se odwážilo, kdyby nebylo zamilowané. Ach, pozneyže blud ten w kterém wěříš. Ty se bojíš, že obrazíš milence swého, který tebau opowrhuje. Zdáliž newidíš ukrutnost jeho a duši jeho tatarskau za domnělau dobrotiwostí ukrytau? Tento tygř, i w lásce swé úkladný, i tenkráť když tě wziwá wyhrožuje se ti — a srdce twé nemůže se ho sprostiti! a ještě wzdycháš pro něho!?

Zaira. W čem ho mám obwinowati? já sem ho obrazila, ne on mne; já sem taužila po sňátku tomto nešťastném: a když byl trůn hotow a chrám připrawen, on mne wziwal, já sem wšecko odložila. Nemámli se obáwati wlády jeho, když sem ho podrobila swé lásce, tak, že wšecko mi k wůli učinil, obětowal mi srdce swé milostné: a já sem opowrhla wřelé jeho city.

Fat. Můželi ještě i w tomto okamžení nešťastná láska tato w mysli twé panowati?

Zaira. Ach, Fatimo, wšecko ma do zaufalstwí wedé. Znám, že nic ma newyswobodí z háremu; rada bych chtěla zanechati tato místa smutná pro duši mau zablaudilau, radabych uzřela krásné krajiny Křesťanů: a w tomto jistém okamžení cítím tajnau tužbu w srdci mém, nikdy odtud newyjíti. Jak hrozný jest můj los! jaké trápení! né, duše má nepokojná nezná ani co žádá, ani coby žádati měla; nic necítím, jen hrůzu strašnau. Bože, odwrať ode mne hrozné mé předtušení! zaujmi se našich Křesťanů a bdi nad bratřem mojim! pečuj[103] z wysokého nebe o duši jeho tak drahau! Ano, půjdu ho naleznauti, poslauchnem jej: wšak, jaknáhle on odejde z Jeruzalema nepřítomnost jeho mne osmělí a wyzradím hned milenci swému tajemstwí žiwota mého. Powím mu náboženstwí, kterým sem zawázaná; on pozná srdce mé a smiluje se nademnau: wšak, byťbych měla na smrt odsauzená býti, nikoli, nebudu newěrná krwě té w níž sem se zrodila. Jdi, můžeš tam dowésti bratra mého. Pošli otroka toho.

Wýjew 4-tý.

Zaira. Bože otců mojich! Bože wšech předků mojich a mého nešťastného otce, deyž ať mne řídí ruka twá, deyž ať mne oswítí wůle twá!

Wýjew 5-tý.

Zaira, Otrok.

Zaira. Jdi, pověz tomu Křesťanu který tě poslal, že srdce moje není mu newěrné, a že ho Fatima dowedé na místo určené. Nuže, Zairo nešťastná, budiž připrawená!

[102] V rukopise bez predložky: „we".
[103] Opravené z pôvodného „peknj".

Wýjew 6-tý.

Orosman, Korasmin, Otrok.

Orosm. Weliký Bože, jak pomálu mi ubíhá čas w tomto trapném položení! (:k otroku:) Nuž, co ti řekla? odpowěz, mluw!

Otrok. Pane, nikdy nemožná většího pohnutí; bledla, třásla se, očí její zaléwaly slzy; poslala mne pryč a opét ma dala zawolati; hlasem třesaucím a zbauřeným srdcem slíbila, pane, dostawiti se na to místo, kde očekáwati má ten, jenž psal podaný jí lístek.

Orosm. (:k otroku:) Jdi, dost mám na tom — (:ke Korasmínovi:) Klyď se z očí mých; nechey mne samého! Každého smrtelníka nenáwidím. Nech mne w samotnosti, howořím, we wztěku mém nayukrutněyším: celý swět nenáwidím a horším se sám nad sebau!

Wýjew 7-mý.

Orosm. (:po krátkém mlčení:) Kde jsem? nebesá! Kde jsem? a co žádám? — Zaira, Nerestan — strašný, ošklíwý swazek! Zrádcowé lásky mé, wytrhnite mi žiwot můj winau waší poškwrněný! — bídna Zairo, nebudeš požíwati — Korasmine, wrať se!

Wýjew 8-mý.

Orosman, Korasmin.

Orosm. Ha, ukrutný příteli, i ty ma opauštíš? Pojď, — přišelli už ten sok můj zradný?

Korasm. Nikto nepřišel geště.

Orosm. O noci, noci strašná! můžešli raušky swé půjčiti podobnému zločinu? Zaira! — newěrná — po tolike dobročinnosti! Pokojným, jasným okem bylbych hledel na poníženost swau; bylbych znal w otroctwí lásky mé udržeť smělost a spokojenost swau: wšak, widěti se takto oklamaným tau, kterau miluji —!

Korasm. Ha, co tedy míníte w tomto hrozném stawu? co obmíšlíte?

Orosm. Neslyšíš ten kryk? —

Korasm. Pane —

Orosm. Strašný hluk proniknl duši mau. Někdo přichází.

Korasm. Né, na toto místo nepřichází nikdo; celý palác opanowala hluboká tichost; wšecko spí, wšecko je pokojné: a tma nočnj —

Orosm. Jen zločin ten bdí a mne pronasleduje hrůza jeho! Tak dalece dowésti opowážliwost swau! Ty neznáš srdce mé a lásku mau! Jak sem tě milowal! jak plamenně — Ach, Korasmine, její jediný pohled bylby osud můj určil; nemohu ani šťastným, ani nešťastným býti, jen skrze ni! Měj politowání nad wztěklosti mojí. — Ano, běž — ach, tá ukrutnice!

Korasm. Wy plačete? wy, Orosmane? o nebesa!

Orosm. Toto jsau prwní slzy, které padají z očí mojich. Widíš můj staw, widíš hańbu do které se uwázím; wšak hrozné jsau tyto slzy a smrt jich nasledowati bude. Polituj Zaira, polituj mne; hodina ta přichází; slzy tyto jsau předchaudcowé krwě, která má prolitá býti!

Korasm. Ach, já se třesu pro wás!

Orosm. Třes se nad utrpením mojím, třes se nad láskau mojí, třes se nad mojí pomstau! — Přiblíž se, pojď; slyším — neklame ucho moje.

Korasm. Pod hradbamy paláce někdo chodí.

Orosm. Jdi zajmauti Nerestana, jdi, howořím! nech jest těžce okowan a sem dowlečen.

Wýjew 9-tý.

Orosman; Zaira, Fatima procházejí se w noci po zadní straně diwadla.

Zaira. Pojď Fatimo.

Orosm. Co slyším? jde to odtuďto ten hlas, jenž mne tolikkrát okauzlil? hlas ten zrádný, ten nástroj zločinu? — Newěrná — pomstu — gak? je to ona? osude! (:wytrhne dýku:) Zairo! ach, Bože! — ocel tá mi z ruky wypadne.

Zaira. Toto je ten průchod; pojď, zdržuj mau smělost.

Fat. On přichází.

Orosm. Slowo toto zbauří moji neyhorší wztěklost.

Zaira. Já se strašně bojím: neznám ani kde stojím — jsi to ty, Nerestane? tak dáwno tě čekám.

Orosm. (:beží k Zaire:) Já sem to, jehož si zradila; padni k nohám mojim, newěrná!

Zaira. (:padajíc při stěně:) Umírám — Bože můj!

Orosm. Pomstil sem křiwdu moji. Zanechme toto strašné místo. Nemohu — co sem učinil? — Nic, jen co bylo sprawědliwě — nuže, potřestal sem její zločin. Ha, zde její milenec, kterého mi osud posílá k doplnění pomsty a ukrutné radosti mé.

Wýjew 10-tý.

Orosman, Zaira, Nerestan, Korasmin, otroci.

Orosm. Přistaup, nešťastný, kterýs mi wyrwal, odňal na wěky to co mi bylo drahé; nehodný nepříteli, jenž se opowažuješ spojiti ještě hrdinskau tu smělost se zrádnau swau duší: tys mne oklamal a o čest mne připrawil, nuže, hotowá jest twá odměna, měžeš se připrawiť. Twé trápení se wyrowná tomu, kterés mne wykonal a twá newděčnost hrůzi té, kterés ty příčina. — Jest hotowé jeho poprawiště?

Koras. Ano, Pane.

Orosm. Muky twé se již w twém srdci započínají; oči twé hledají wšudy tu newěrnau, která tě miluje a mnau opowrhuje. Pohleď, zde jest.

Nerest. Co mluwíš? jaký blud! —

Orosm. Pohleď na ni, howořím.

Nerest. Ha! co widím! ach, sestro má! Zairo! — není ji wíce! Ha, obludo! ha, dni hrozný! —

Orosm. Jeho sestra! Co slyším? Bože, byloby možné?

Nerest. Tyran, prawda jest! wyceď i ostatek té slawné krwě z těla mého. Lusignan, ten stařec, byl nešťastný otec její; on skonal právě nyní w náruči mém, donáším jí poslední žádost jeho a poslední jeho s Bohem; přicházím abych nawrátil slabé a citelné srdce její prawému náboženstwí Křesťanskému. Ach, ona obrazila našeho Boha, naši wíru, a on ji potřestal, že tebe milowala.

Orosm. Zairo! — Ona mne milowala? jest to prawda, Fatimo? jeho sestra? — byl sem milowan?

Fat. Ukrutný! jaký zločin! — Tygře krwěžízniwý! zamordowal si tu, která proti swé wlastní wůli tě milowala: daufala, pochlebowala si že Bůh otců jejích wyslyší slzy její srdečné, že on se smiluje nad nešťastnou láskau její, a, snáď bude wás chtít obau spojiti. Ach, tímto bludem se trápila, tauto naději se zaneprazdnowala duše její; tys byl příčina boje toho mezi láskau a wírau, který tak hrozně trápil duši její.

Orosm. Přestaň mluwiti dále. Nebesa! já sem byl milowán! jdi, nechcem znáti wíce —

Nerest. Ukrutníče! čeho ještě žádáš k nasicení wztěkloty swé? Nikoho už není wíce, jen já ze slawné krwě této, w které táto místa potápěli předkowé twojí; připoj nešťastného i mne k rodine mojí, k hrdinowi jehož dceru si právě teď zaklal. Jsauli twé muky připrawené pro mne? ničeho se nelekám; to, co může býti mi neyukrutneyšího sem již pocítil. — Jestli mi ještě krwežížeň, která tě zežírá, něco žádati dowoluje: když i wyřweš mně žití moje, rozpomeň se na přísahu swau, níž si mi slíbil, že propustíš křesťanských otroků swých na swobodu; můželi surowé srdce twé míti ještě tolik statečnosti? Mluw, učiníš-li to, dobrořečiti ještě budem smrti swé.

Orosm. (: jde k tělu Zairy:) Zairo!

Korasm. Ach, Pane, kam jdete? Wráťte se, bolest waše se jen rozmnožuje; dowolte, ať Nerestan —

Nerest. Co rozkazuješ, surowče!

Orosm. (:po dlauhé přestáwce:) Snímte mu řeteze. Slyš, Korasmine, wšickní společníci jeho ať jsau hned propušteni. Wšecky mé poklady rozdey mezi Křesťanů nešťastných;[104] pak, osipaných dobrodiním mojim, obtížených bohatstwím, až na meze mocnárstwí mého jich wyprowodíš.

Korasm. Wšak, Pane —

Orosm. Buď poslušen a neodmluwey: leť, a wáž si wůli Sultána swého který ti rozkazuje a přítele, který tě miluje. Jdi, neodkladey, wykoney — (:k Nerestanowi:) Ty pak, nešťastný wojíne, wšak né tak bídný, jako sem já, zanech krwawé toto místo, zanes do wlasti swé předmet tento lásky mé, který wztěkem mým žiwota jest pozbawen. Když twůj král, twojí Křesťané wšickní poznají neštěstí twé, nikdy nebudau mluwiti o něm, leč s proléwáním hořkých slz: wšak, jestli prawdu mluwiti budeš, proklínati budau skutek můj, ale mne snáď litowati budau. Zanes twojím krajanům dýku tuto, kterau zablaudilá ruka má zbrodila w ňádrech těch, jenž mi poswatné býti měli; powěz jim, že já sem hrozně usmrtil tu neyušlechtileyší ze wšech, kterým kdy nebe popřálo newinných wnad; powěz jim, že tato ruka krwi její se zbarwila; powěz, že jí dosawáď wzíwám a že sem se pomstil za ni. (:překole se:) Ctětě rytíře tohoto a nasledujte ho.

Nerest. Zprawuj mne, mocný Bože! já se neznám sám sebe. Musíli mne hněw twůj donautiti k tomu abych tě obdiwowal? Nešťastný na wěky, nemám, krom tebe, komubych se požalowal!

(:Opona spadne poslednj kráť:)

[104] V rukopise bez koncového „ch": „nešťastný".

IV

O. Sládkovič, m. p.

O swobodě[105]

Překlad z Woltaira

Gestli věků našich krátkých, a letjcjch
Blaženost gest prawá odměna maudrosti?
Kdo že mi dáti můž poklad tento skwostný
Záležj to na mne? aneb dar to nebes?
Geli to gak rozum, krása, Urozenost
Podjl nezáwislý od chytrosti lidské?
Gsemli w skutku wolný? Aneb duch tělo mě
Gsou gen sjly cizj zaslepený nástrog?
Konečně, wůle má, genž mne řjdj, geli
W paláci duše mě služka čili panj? —
Pohřjžen we této mračné pochybnosti
Oči zaslzené k nebesám obrácjm:
Ať duch, gehož bytnost neywyššj, ráčila
Umjstit pri swém trůnu, by poznán byl
Těmy genž w něm žigj, ohněm geho planau,
Zstaupil ke mne dolu ze sklepenj nebes
Neb začasto syn tento světla božského
Swým pableskem duše prostě oswěcuge
A pyšných mudrců pilně se waruge,
Genž na swém řečnisti bohy se byť mněgj
A magjce mozek párami zmautěný,
Mhlu[106] *swau hustau držj za slunce nebeské.*
— Slyš mluwil on ke mne, tešiti ma chtěge
Toto slyšet můžeš, toto zgewiť mohu.
Ljtost mám nad tebau; a čistá duše twá,
Ant zná pochybowat, hodnáť oswětlenj.
Owšem člowek wolný gest na zemi, gak gá,
Toto neykraššj gest daň našého krále;
Swoboda, giž dáwá mysljcjm swým tworům
Gest bytnost a žiwôt i neymeňsjch duchů
Kdo chápe, chce koná, wolnyť w swé činnosti
Wlastnost toto božská gest Wsemohaucjho
On z nj[107] *uděluge miленým swým detěm.*
My sme děti geho, my sme stjny geho;
On poznal, on chtěl; a wšehomjr se zrodil
Tak i chtěnj twému látka ge poslušná
Pánem země, králem gsi skrze twůg rozum,
Ty chceš, a w ruce twé otrok ge přjroda
Rozkazuges moři i hlaholům větrů,
Twé wlastnj myšlence, ba i žádostem twým;
Ach cožeby byly[108] *duše bez swobody?*
Wěci newiděným zmjtané osudem,
Naše tužby, činy, naše slasti, strasti,
Slowem, bytnost, celá nebylaby naše,
Slabé stroge w rukách umělce věčného,
Awtomaty rozumné, rukau nadlidskau
Hýbane[109] *we věčnem dlelibychom klamu,*
Nástrogowě boha, gen žby nás ošjzel.
— Gak, beze swobody, a obrazy geho?
Coby mu bylo z těchto howadských tworů?[110]
Tak nemuž býti mu libým, ni odporným
Nemá co odmjnět,[111] *nemá ni*[112] *co třestať.*
W nebesjch na zemi takto prawdy nenj.
Puselle ctnosti nemá, bez hrjcha ge Fontaine[113]
K ohawnosti našj osud náš nás[114] *nutj*
A swět ten nesmírný[115] *gest bydlo zločinců.*
Tyran nezkrocený, dešpot zošklivený
Kartouche, Miriois a těm podobný barbár,
Winněgšj nad těch pomluwáč, řeklby:
Ničjm negsem winen, sám Bůh to učinil,
On a ne gá zrušil prawdu[116] *a swědomj*
On skrze ruky mě krade, pálj, hyzdj.
Takto bylby potom Bůh mjrů a práwa
Původcem rozbrojů a bohem zločinů,
A hrozného toho dogmu bjdný ctitel.
Cožeby giného mohl wěriť mluwiť?
Tak prawil. Gá sem byl co člowek zpilý
Gehož ze spánj náhlý blesk wytrhne
A gehož wjčko mýhawě a slabé
Sotwy mu w světlo patřiti dowolj
Konečne hlasem třesawým odpowjm;

[105] Rukopis je napísaný na 6 stranách, 8° a má signatúru 19 B 163. Na viacerých miestach je opravovaný pravdepodobne Sládkovičovou rukou. Pravopis je tu však veľmi neustálený a menený.

[106] Pôvodne: „Mhlau".

[107] Pôvodne: „znj".

[108] Pôvodne: „byla".

[109] Pôvodne: „Hýbame".

[110] Pôvodne: „tuorů".

[111] Opravované slovo.

[112] Pôvodne: „nic".

[113] Puselle = asi Pucelle = Jeanne d'Arc; La Fontaine, Jean de, 1621—1695, autor známych bájok.

[114] Opravené; pôvodné: „nás náš".

[115] Pôvodne: „nesmjrný".

[116] Pôvodne: „zrušil zákon prawdy"; Kartouche, Louis Dominique, povestný franc. zločinec, 1693—1721.

Tlumači swatý[117] *prawěčných zákonů*
Proč, wolný člowěk gsa, má tolik slabostj
Nač mu ge pochodeň maudrosti daremně
On gi nasleduge, blaudj; a potlačen
Ať w cnosti se kochá předc'[118] *hřjšnost obgjmá*
Proč král tento země tak wolný, tak maudrý
Předce tak začastě w otroctwj stonáwá?
Tu můg Utěšitel w tá slova odpowj:
O gak neprawý bol ti ducha kormautj,
Prawjš, že swoboda často ti wyrwaná,
Bůh že ti gi wečnau nezměnnau powinnen,
Rownau w každem stawu, w každem času mjstě?
Lidský ge twůg osud, tužby twé božské.
Co! w tom oceanu plawagjcj atom
Řekne: weškerenstwo mým gestit dědictwjm?
Né, wše mdlé ge w tobě, změnně obmezené;
Twá sjla, twůg rozum, twé wlohy, twá krása,
Přjroda má we wšem wytknutě swé meze
A gen člowěka moc byť chce nekonečnau;
Wšak rekni mi, když twé náružiwé srdce
Nechtě w tomto bogj wášni se poddáwá;
Když cjtj se[119] *wolnost byti přemoženau,*
Máš gi předce w tobě, ač si gi utratil?
Zimničná horaučost sjly twé premáha,
Wšak tjmto tisjcjm žitj nebezpečjm,
Zdrawj twé na wěky předc nenj zničeně;
Z brán smrti se wrácjš mnohem spokogněgšj,
Pěwněgšj, mjrnegšj, a mnohem silněgšj,
Pozneg lépe blahý dar twogjch bolestj;
Swoboda člowěků sluge zdrawjm duše
Tratjme gi mnohdy; žjžeň welikosti
Hněw pýcha, skrbectwj, těž láska podwodná,
Žadostj wšetečných nezklonná šjlenost:
Ach kolik má duše člowěka nemocj!
Wšak proti gich můžeš zmocnit se náskokům;
Wem zde maudrau knihu, zde raď se přjtele
(:Přjtel gest dar nebes a gměnj maudrého:)
Zde máš Helvetia, Sylvu a Vernage[120]
Gichž Bůh člowečenstwu hotowj k pomoci,
Zeslati nám ráčil w chwjli zahynautj;
Geli mezi lidmi geden nesmyslnjk,
Genžby w nebezpečj ginau měl myšlenku?
Hle zlaté wolnosti bauřliwý nepřjtel,
Slepý nasledownjk osudu slepého.

[117] Pôvodne: „sweta".
[118] Pôvodne: „předce".
[119] Pôvodne: „swé".
[120] Helvetius, Claude Adrien, filozof francúzsky, 1715—1771; Silva da, António José,

Slyš gak on se radj, schwaluge a wáhá:
Slyš námjtky swému odpurci činěné;
Wiz gak nad sokem swým pomstiti se taužj;
Kterák třesce syna, chtěge ho naprawit.
On mnj že ge wolný? owšem, gistě, a sám
Každým swým pohnutjm sobě protimluwj;
Klame sám swau duši wyswetlowat chťege
Domněnku genž nemá prawdy, ni žiwota;
Blázniwe wzdoruge wlastnjm swogjm citům,
Činj co swobodný a mluwý co otrok.
Gist gsa twé swobody, děkug tworci tomu
Genž dar tento ti dal k blaženosti twogj;
Rozkaž mysli twogj, zanechať žaloby
Gež ty rany ducha wěčně opetugj.
Pewný w twém swědomj a prostj w twém srdci
Milůg prawdu; ale odpusť prowiněnj;
Chraniž se zápalu černožlučj wášně,
Člowek zablaudilý gest bratr twůg wlastnj;
Buď maudrým pro tebe, saucitliwým pro něg;
A štestj twé založ w blaženosti cizj.
Takto zněla slowa božského mudrce
Reči geho wznesli ma nad mně saměho,
Chtěl sem se ptáti w mých tužbách nenasýcen —
O tagnem žitj národů nebeských,
Co ge duch, co látka, a co ge prostranstwj,
Co wěčnost, co ge čas, sjla a co swětlo;
Otázky diwně, saměho začasto
Grawesande-a aneb Mairanta mataucj,[121]
A gež darmo swětlil, w swých učených bludech
Půwodce wychrjc, w gaké nik newěřj, —
Wšak, giž zmizna z očj mogjch okauzlených
Wzlétl do stánu kde wečná prawda swjtj,
On nezstaupil ke mne aby mi tagnosti
Odhalil nebeské gichž neznám chápati.
Gasněgšj blesk by byl obrazil mě zraky.
Rekl: Bud blažen; tjm dosti mi poweděl.

V.

a) Panu Andr. Braxatorisovi, faráři v Radvani[122]
Z Prahy dne 21. 8. 1869

Velectěný pane!

Jest to věru kříž s pracemi Vašimi. Pan Chrástek, přijmuv redakci části

portugalský básnik dramatický, 1705—1739.
[121] Gravesande, Wilh. Jakob, matematik a filozof holandský, 1688—1742; Mairant = možno tu ide o chybný zápis mena Jean de Mairet, franc. dramatik, 1604—1687.
[122] Rukopisy listov sú uložené v Sládkovičovej pozostalosti, sig. 19 A 66, 19 A 108.

slovenské, nestará se o ni, ba nedal nám ani zprávu o svém přesídlení do Sv. Kříže. A když jsem se o tom náhodou dozvěděl ze slov. novin, posýlány mu korektury do Sv. Kříže, leč ni jednu jsme neobdrželi *zpět*, tak že, čekavše 8 neděl na vrácení korektury a nemohše se dočkati, požádali jsme p. prof. Hattalu, který obstarával sám korektury, a zůstala-li tam tedy lecjakás chyba, dlužno ji účtovati na konto p. prof. Hattaly. Rádi bychom ukončili jeden[123] díl Vašich prací, leč jak zařídíti korekturu? Račte o tom psáti p. prof. Chrástkovi, uvidíte, *co* Vám a zdali Vám odpoví! Nevím ani, co si mám mysleti o jednání jeho.

Chyby přidají se v seznamu ku konci I. dílu.

Sl. redakci „Pešťb. Ved." račte laskavě *sám* psáti, by „Národní bibl." zejména práce Vaše v ní, odporučila.

Se vší úctou

Fr. A. Urbánek
obchodvedoucí

b) Panu Andr. Braxatorisovi, faráři v Radvani
Z Prahy 26. ledna 1870

Velectěný pane!

Samo sebou rozumí se, že když byl přijat výbor prací Vašich do „Národní bibliotéky", bude postaráno všemožně o to, by výbor *všech* spisův Vaších vyšel, a týka se to tedy také nabízených mi roztroušených spisův, které Jste ráčil v jedno sebrati.

Do „Národní bibliotéky" přijaty celkem 2 sešity spisův Vašich; za 1. sešit čili aršík 1—4 ráčil Jste honorář už obdržeti, za 2. sešit („Národní bibliotéky" sešit 32.) nebo aršík 5—9 tuto zl. 25.— přikládaje, žádam Vás za laskavé ztvrzení příležitostné.

Lituju velice, že spisův Vašich v „Národní bibl." si Slováci *pranic* nevšímají, a bylo by žádoucno, kdybyste mohl v slov. novinách k jich rozšíření působiti. P. Chrástek co redaktor ani nepíše, nevím věru, co si mám o něm mysliti.

S úctou

p. I. L. Kober
Fr. A. Urbánek
obchodvedoucí

c) Panu Andr. Braxatoris, farář v Radvani per B. Bystřice
Z Prahy 17. III. 1870

Dvojctihodný pane!

Velice jsem se podivil ct. Vašemu dopisu ze dne 9. t. m. kde mi sdělujete, že Jste za prvý sešit spisův Svých posud honoráře neobdržel. Já poslal dle dopisu od 17. října 1868 p. Chrástkovi zl. 24.— v hotovosti, totiž zl. 4.— pro něho co redaktora a zl. 20.— pro Vás co spisovatele a mimo to také pro Vás gratis ex.

[123] V rukopise veľmi poškodené a nečitateľné miesto.

Věřte, že nepořádku toho mám až po krk a shledal jsem pohříchu, že jest p. Ch. nad míru nespolehlivý a nepořádný člověk, neodpovída-li na tolikero dopisův a — zadržuje-li honorář jemu nepatřící. Račte mu tedy *rekom.* psáti stran honoráře a dejte mu lhůtu: nepošleli Vám honorář, aniž Vám odpoví, musel bych celou záležitost v „Národných Novinách" uveřejniti a jeho vyzvati, by učinil, jak učiniti se zaručil.

Redakce si od něho *naprosto* více nepřeju: račtež, prosím, vyjádřiti p. t. p. prof. Bedř. Baltíkovi mimo úctu moji i snažnou žádost, by ráčil dále vésti redakci slovenské části „Národní bibliotéky". Za aršík 16-tistránkový dávám redakci jeden zl. a musí revidovati rukopisy, by měly *stejný* pravopis a ku konci každého dílu seznam slovenských slov od českých se *lišících* by české čtenářstvo, které pilně odebírá i slov. spisovatele, vědělo jak zní na česky ten onen slovenský význam.

Když vydám I. díl spisův Vašich, vydám i II., a račte se v tom ohledu srozuměti už s p. prof. Baltíkem a vyžádati sobě — třebas i veřejně — rukopisův od p. far. Chrástka. Nejen Vám neodpovídá na četné dopisy, ale i ostatním pánům, jak mi tito pišou.

Se vší úctou

p. I. L. Kober
Fr. A. Urbánek
obchodvedoucí

d)

Dvojctihodný pane!

Račte mi laskavě *vracejíci se poštou* oznámiti, poslal-li Vám p. farář Chrástek ony peníze, které Vám zadržel co honorář za 1. sešit spisův Vašich, nebo ne?

Jestli tak nebyl učinil, uveřejním celou záležitosť v „Nár. Novinách", poněvadž jsem mu psal 20. července na zpátečný recepis, který také už mám v rukou.

Se vší úctou

Fr. A. Urbánek
obchodvedoucí

22. IX. 1870.

Pan far. Andr. Braxatoris v Radvani u B. Bystřice.

e) Panu far. Andr. Braxatorisovi v Radvani
Z Prahy 24. ledna 1871

Dvojctihodný pane!

Jest oprávněná stížnost Vaše co do volného vydávání Vašich spisův i co do zapravení zbytku honoráře, jejž tvrdošijně zadržuje sobě p. far. M. Chrástek.

Bohužel ni rekomandovaný s retourecepisem dopis můj, ni několik korespondentek nepřinutilo p. Chrástka k nahražení Vám honoráře, tak že zároveň s tímto dopisem posílám inserát do Turčanských „Nár. novin"[124], kde ho vy-

[124] V Národných novinách z prvého štvrťroku 1871 niet takéhoto oznámenia. Ale že M. Chrástek nerád vyplácal peniaze, dosvedčuje i list V. Paulinyho z 22. IX. 1869 (matičný archív v LAMS), v ktorom musel opätovne urgovať Chrástka, aby u seba nezdržoval, ale vyplácal honoráre za príspevky v matičných Letopisoch.

zývám, by dostál povinnostem svým k Vám, než ho soudu oznámim, poněvadž jest to patrné zproněvěření cizího jmění. Račte míti laskavé strpení tedy: že já nejsem tím vinen, dokáže Vám inserát můj.

Co se týče dalšího vydávání Vašich spisův, počne se dále sázeti v příští době: půjde to arciť *zvolna,* poněvadž hodlám *každý* arch ku korektuře posílati Vám: Vy hleďte ale pak *rychle a bezpečně* vyřizovati korektury zpět.

Se vší úctou

I. L. Kober

ť) Oznamovatel „Obrazu činnosti“[125]
— Knihy české, —

nákladem kněhkupectví: I. L. KOBER v Praze vydané, jež dostati lze ve všech kněhkupectvích, jakož i u našich jednatelů:

NÁRODNÍ BIBLIOTÉKA

Výbor prací čelnějších spisovatelův československých

Pro redakci „Národní bibliotéky“ získány jsou síly v literatuře české známe a oceněné, jako pp. *Václav Nebeský* (hlavní redaktor části české), *Jiří Vrat. Jahn, Václ. Štulc, Fr. V. Jeřábek, Mich. Chrástek,* hlavní redaktor části slovenské, *Mat. Procházka* a mn. j.

Vycházíť *„Národní bibliotéka“* ve lhůtách 14-denních po sešitech čtyr- až sedmiarchových formátu klasikův, z nichž každý prodáva se za cenu 30 kr. r. m.

Při 80. sešitu celého díla obdrží *jen odběratelé celé* „Národní bibliotéky“ za nepatrnou náhradu 80 kr. překrásný velký obraz Dvořáčkův „Kde domov můj“ nově litograficky provedený v ceně 2 zl. co prémii.

Posud vydané sešity obsahují:

Seš. 1. Čelakovský *s fotografií* (Růže stolistá. Báseň).
Seš. 2. Jungmann *s fotografií* (Prosa).
Seš. 3. Chmelenský *s fotografií* (Láska Čechova, dramat. báseň).
Seš. 4. Jungmann (Pokrač.).
Seš. 5. Tyl (Dva bratří, aneb Český jazyk moje škoda).
Seš. 6. Furch (Poslední boje baltických Slovanů, dramatická báseň).
Seš. 7. Šnaidr. (Básně).
Seš. 8. Jungmann (Pokrač.).
Seš. 9. Štulc (Harfa Sionská. Hlasy a ohlasy hebrejské).
Seš. 10. Němcová (V zámku a podzámčí).
Seš. 11. Vinařický (Drobné básně).
Seš. 12. Jungmann (Pokrač.).
Seš. 13. Sládkovič (Básne).
Seš. 14. Tyl (pokrač.).
Seš. 15. Čelakovský (Pokrač.).
Seš. 16. Němcová (Pokrač.).

[125] Uverejnené v publikácii *Obraz činnosti v literatuře národu českého a slovenského v roce 1869,* Praha, I. L. Kober, 1870, str. 93, sig. Knižnice MS SD 4552/10.

Seš. 17. Šnaidr (Ukončení *s fotografií a životopisem).*
Seš. 18. Tyl (Pokrač.).
Seš. 19. Furch (Pokrač.).
Seš. 20. Němcová (Pokrač.).
Seš. 21. a 22. Chmelenský (Pokračování).
Seš. 23. Jungmann.
Seš. 24. Čelakovský.
Seš. 25—30. Němcová (v tom i slovútná její „Babička“).
Seš. 31. Tyl.
Seš. 32. Sládkovič.
Seš. 33. Chmelenský.
Seš. 34. Chmelenský.
Seš. 35. Tyl.
Seš. 36. Chmelenský.
Seš. 37.—41. obsahují dram. spisy G. Pflegera-Moravského.

g) I. L. Kober, kněhkupectví a národní kněhtiskárna v Praze, č. 1369-II[126]

P. T. panu V. Pauliny — Tóthovi, místopředsedovi „Matice Slov.“, spisovateli v T. Sv. Martině. Z Prahy, 14. dubna 1868.

Velectěný pane!

Redakci slovenské části „Národní bibliotéky“ přijmul laskavě p. Mich. Chrástek, jehož Vám, co muže v tomto ohledu zcela způsobilého netřeba líčiti. Znáte zásluhy jeho a vědění líp než kdokoliv jiný.

Tedy prosím, byste především dobře a zřetelne psané práce své nebo tištěné co nejdřívě poslati ráčil p. M. Chrástkovi, s nímž se pak o dalším račte srozuměti. *Nemohl byste co hlava „Matice slovenské“ nějak pp. členům „Národní bibl.“ odporučiti?* Zajisté bych Vám byl *velmi* vděčen. Za nedlouho obdržíte všichni naši pp. odběratelé Turč.-Martinští prvé sešity na ukázku. Neodbyl byste jich Vy 10 výtiskův? Pak byste dostával *měsíčně* franko zásýlku a jedenáctý výtisk nádavkem. Račte se věci ujmouti, k *Vám* mám především v tomto ohledu důvěru. Číslo „Sokola“[127], v němž „Nár. bibl.“ odporučíte, račte mi poslat; referátu Vašeho užiju.

Se vší úctou přátelskou

Fr. A. Urbánek

Na rube Paulinyho poznámka: *83.* prišlo 18. apríla *1868.*

[126] Rukopis v starom matičnom archíve v LAMS.

[127] V Sokole, 1868, č. 4, str. 127 je oznámenie o inej Koberovej edícii „Kronika práce“. Nasleduje referát o dvoch zväzkoch tejto edície a potom text: „To isté kníhkupectvo vzalo sa i na veledôležitý podnik vydania veľkolepého diela pod názvom: *„Národní Bibliotéka. Výbor prací čelnějších spisovatelův československých.“* V tomto diele sosústredený bude kvet celej literatúry česko-slovenskej a jako *hodnoverne* počujeme, zahrnutá bude v ňom i naša spisba slovenská (Hollý, Záborský, Kalinčák, Chalupkovci, Štúrovci, Hurban, Kráľ, Grajchmann, Hostinský a j.). Každých 14 dní vyjde jeden sošit po 30 kr. a po ukončení spisov jednotlivého spisovateľa pripojený bude jeho životopis s vernou fotografickou podobizňou; ... i tento rodoľubný podnik menovaného kníhkupectva čo naj-

VI

a)

Slovutný Výbore Matice slovenskej![128]

Bezmála deväť rokov už, ako vyšlo prvnie sobranie básnických spisov mojich. Behom doby tejto služba moja v národe vnukla mi a rozkázala — pri rozličných príležitostiach a zjavoch národnieho obcovania jednodruhé slovo, jednodruhé dielo poetické.

Údy tieto postavy národnej rozmetané ležia literárnym poľom naším, ako „Medea siala morom telo brata svojho“[129]. Čujem z mnohých strán hlasy, vyzívajúce ma, abych k vôli celku a priehľadu, k vôli poriadku knižničnému, k vôli novej vrstve vzrastajúceho nášho pokolenia, ktoré piesne tieto na trhu již nenachodí a t. p. — obstaral vydanie *druhého sväzku* spisov mojich.

Že vraj „collecta revivescunt“[130].

A naozaj i mne zdá sa, jakoby sa vo mne ozívalo: umreš, chlape! shromáždi deti svoje okolo sebä, počítaj a ulaskaj si jich a povedz ím: deti, nazpät do sveta! ale nie každé o sebe, — *rúče spolu* pojdete na pole slávy i hanby slovanskej,[131] pomáhať spojenými silami pri veľkej budove budúcnosti.

Mimo toho, sú niektoré dielca dosial v pulte zavrené — i vážnejšie — ktoré čakajú aby po prvô uvideły svet v spoločnosti tamtých.

Nuž, Slovutný Matičný Výbore, umienil som si múdrej rade Vašej predložiť ponuknutie a návrhy v záležitosti tejto prv, nežbych inde zakročil s vyjednávaním o diele,[132] — ba vidí sa mi povinnosťou prednosť dať vo veci — spolku milovníkov národa, aby spolok tento, jakoby svojím právom — položil ruku na vystrojenie knihy, *nemajúcej listu, na ktorom by nehlásala sa láska a česť Slavianstva.*

Tak predpokladajúc, že Sl. Mat. Výbor prisúdiť ráči dielam mojim poetickým česť tu, aby II-hý sväzok jejich nákladom Matice vyhotovil sa: — opovažujem sa i hned zo svojej strany predložiť žiadosti a výmienky svoje — nasledovne:

1. Kniha — asi tak veľká, jako už predtým vyšlý sväzok I. — zahrnie v sebe básne pôvodcove väčšie — menšie, tlačené i netlačené — *všetky, ktoré v prvšom dielu nenachodia sa.*

2. Usporiadanie materiálu, revisiu osnovy a ostatniu korrektúru tlače podržať si — ráčite mi dovoliť.

3. Formát a papier ten istý, ktorý je pri I-vom sväzku: ale *literu väčšiu* a *vkusnejšie oddelenie* jednotlivých kusov.

4. Ku porade a pomoci mojej prosím vyslať cteného svojho spoluúda p. prof. Baltíka v B. Bystrici z jednej strany a z druhej obstaraním tlače a porozumením so mnou poveriť — už i uradom k tomu povolaného — tajomníka matičného — pána V. Sasinka v T. Sv. Martine.

Kritika odboru obyčajná — tuším tu nenie potrebná, keď národ sám práce tieto — temer všetky — už videl a nezavrhnul.

5. Honorár, aspon v 450 zl. prisúdit tak, aby *zaraz z tohoto zasadnutia* sl. Výboru assignovalo sa vyplatenie polovice úhrnu tamtoho, — druhej polovice ale potom, keď kniha z pod tlače vyjde.

Pri uzavretí takomto ráčiž dať sa viesť Slovutný Výbor nie len ohľadom na *knihu*, ktorá má vradenou byť pod číslo spisov matičných, ale i ohľadom na *osobu* spisovatelovu, ktorej podporovanie Sl. Výbor za súhlasné so stanovami Matice už i dosial, slovom i skutkom laskave uznal.

Pán Boh s Vami!

Slovutného Výboru Matice Slov.

v Radvani 1. Januara 1870.

k službám hotový

Andrej Braxatoris

b) Č. 27. Matica Slovenská

Dvojctihodný Pane!

Výbor Matice Slovenskej vo svojom XXVII. zasadnutí pod č. 9. uzavrel dať Vám 100-zlatovú odmenu za zásluhy, ktoré ste Matici Slovenskej a literatúre slovenskej svojimi básňami a spisami preukázali.

Uzavretie toto tým cieľom sdelujem Vám, žebyste si horespomenutú odmenu s doručením Pojisteníky u Veľkomožného Pána Pokladníka vyzdvihnúť ráčil.

Ohľadom Vášho návrhu o vydaní sbierky Vaších básnických umoplodov uzavreno pod č. 8. podržať už ráz vyslovenú zásadu: že Matica neprejíma vydanie takých básnických spisov žijúcich ešte básnikov.

Dotyčne ale Petianovskej základiny k sostaveniu životopisu+Nathana Petiana Výbor pod č. 8. osvobodzuje Vás od starosti o túže základinu, ktorú opatere p. Pokladníka sveruje. Pod jedným ale prosí Vás, byste ráčil nelen sám sbierať, no i druhých primať k sbieraniu zpráv, k sostaveniu tohože životopisu potrebných; vyzvanie ale ku peňažitým sbierkam na vydanie tohože životopisu, nateraz, kde spojiť nám treba všetky snahy na matičný dom, jako i ohlásenie súbehu k sostaveniu tohože životopisu odloženo na budúci čas.

Turč. Sv. Martin, 4. marca 1870.

Franko V. Sasinek
tajomník Mat. Slov.

Adr. Dvojctihodný Pán Andrej Sládkovič, farár v Radvani, Beszterczebánya.

c)

Na tom istom liste vo vnútri hárku je Sládkovičov vlastnoručný koncept poistenky, napísanej ceruzou v tomto znení:

Quietancia

Na 100 fl. r. č. to jest sto zlatých rakúskeho čísla, ktoré som ja nyžej podpísaný v smysle uzavretia Výboru Matice Slov. pod č. protokolu 9. zasadnutia

---

lepšie odporúčame ct. obecenstvu.“ Iste je povšimnutiahodné, že medzi slovenskými spisovateľmi tu nie je uvedený Sládkovič, ktorý nakoniec jediný vychádzal v tejto propagovanej edícii.

[128] Rukopisy listov i potvrdenka sú v starom matičnom materiáli v LAMS.

[129] Medea, z gréckej mytológie, dcéra kolchidského kráľa. Pričinila sa o smrť svojho brata Absytrosa pri úteku z Kolchidy s Jasonom.

[130] Súbory oživujú.

[131] Pretreté „a“.

[132] Sládkovič tu nehovorí presne: skôr sa pokúšal preraziť u Kobra, ako to dosvedčuje tu uverejnená korešpodencia i prvé dve čísla zošitkového vydania *Spisov.*

XXVII-ho z pokladnice tejže Matice v hotovosti prijal. Soznávam v Radvani 7. Marc. 870.

V staromatičnej agende z r. 1872 pod č. 205 som dodatočne našiel zapísanú túto Sasinkovu poznámku: „Poslané knihy po neboh. Sládkovičovi. Písalo sa vdove: či bude spokojná s 10 zl. za poslané knihy?" Nevedno síce, koľko kníh po Sládkovičovi Antónia Braxatorisová Matici slovenskej poslala, no suma je v každom prípade prinízka i na vtedajšie pomery! Podrobnejšie o tom v pozn. 142.

d)[133]

Andrej Braxatoris (:menom spisovatelským „Sládkovič":) farár evang. aug. vyzn. zakladatel Matice Slovenskej.

Narodzený dňa 30. Marc. 1820 v Krupine, slob. a král. meste župy zvolenskej.

Otec Andrej Braxatoris (:učitel takzvaných „normálno-národňo hlavných miešaných" škol, spisovatel viac dejo- a prírodopisných a pedagogických knižočiek+15 Nov. 1846:) Matka Terezia rod. Bartholomeidesova.

Študoval v Štiavnici, v Požone[134] a v Halle.

Roku 1847 prišiel za farára na Hrochoť, kde oženil sa s Antoniou Sekovičovskou;[135] odtial prešiel r. 1856 do Radvani pri B. Bystrici.[136]

Písal zvätša básne, medzi ktorými obšírnejšie sú epické: *„Detvan"* — *„Svätomartiniáda"* — *„Grôf Mikuláš Šubič Zrinsky na Sihoti"* — *„Sôvety Dušanove"* a j. Mimo toho vetšiu lyrickú básen pod názvom *„Maríny"* a viac ballad, piesní a t. p. zostavil „Akta národnieho Slovenského Shromaždenia z 6 a 7 Junia 1861" a t. d.

Prvý sväzok *„Spisov básnických"* jeho vyšiel v B. Bystrici 1861: druhý sväzok pripravuje sa k tlači. Diela tamté i jiné — pôvodnie i preklady — roztratené sa po rozličných časopisoch slovenských: niektoré ležia v rukopisoch.

e) ku strane 12

Nedávaj mi rúčku bielu
Hrsť moja je žeravá:
Nakže tieni sňahoskvelú
Ružu zrosená tráva;

Nedávaj mi srdce mladé,
Hruď moja je žeravá:
Motýlka v úmornej zrade
Lampy plamen bozkáva.

ku strane 27

[133] Rukopis na dvoch stranách formátu 8^0 má signatúru 19 B 41. Na prvej strane je životopis, na druhej zapísané vsuvky k básňam, prepísané v nasledujúcom texte.

[134] Pretreté je pôvodné: „v Prešpurku".

[135] Pôvodne napísané: „Sekovičovou".

[136] Tu pôvodne chcel vo vete pokračovať, no neskôr napísané „kde" pretrel.

Máš ty zlato, ja slobodu,
Máš otčinu a ja svet,
V ňom vždy čerstvú polahodu
Bärs pokoja nikde niet;

Ty pod ťarchou diamantovou
Stláčaš čela lalije:
Mne, — či dolinou, či horou
Prielet volný, ľahký je;

Zostaň si na pyšnom hrade,
Dievča grófskeho rodu:
Mňa nak nese koň môj ztade —
Preč, — svetom, — na slob...[137]

dľa nemeckého, Sládkovič m. p.

VII.

a) Slovutný Pane! Veľactený Priateľ môj![138]

Krčmery mi písal onehdy, že nezadlho pošle rukopis, a tak prv nežli sa do práce dáme, dovoľte, abych vám predložil k lepšiemu dorozumeniu daktoré otázky.

1. Mám-li sa v poťahu na pravopis celkom dľa mojej gramatiky spravovať? čili snáď daktoré odchylky mať žiadate? Ja bych rád, keby ste to na mňa sveril. — 2. Rozdelil ste spis vy sám a jako? Či i to mne ponecháte? — 3. V ohľadu na básne drobné jaký sa má poriadok zachovávať? Majú-li byť uverejnené jedna za druhú dľa času povstania, čili sa má na predmet ohľad brať? — 4. Mne sa pozdáva, že ste i daktoré české básne bol uverejnil, ale neviem kde. Budú i tieto v sbierke? a jestli ano, kam jich vložiť? — 5. Má-li sa pri každej básni udať spis, v ktorom poprve uverejnená bola? — 6. Mnoho-li je básni nových, doteraz ešte neuverejnených? jako s nimi zachádzať? kam ich vložiť? — 7. Jaký titul má dielo nosiť? Ja myslím takto: Spisy básnické Ondreja Sládkoviča. Tak ako to Krčmery udával, že vraj: Sbierka spevov, to nestojí nič! —[139]

Ja navšetek pád chcem dakoľko slov či v predmluve, či na záverok podať tým viacej, že sa i podobizňa uverejní; bude to opatrno, keď ja poviem, že sa podobizňa len na moje výslovné doliehanie pripojila — no však rozumiete! A tak bych mohol pri tej príležitosti i v poťahu na váš život dakoľko slov prerieť, keby ste bol s tým usrozumený a mne potrebné dátky zaslal. —

[137] V rukopise sú takto zaznačené tri bodky miesto dokončenia výrazu do rýmu: „slob(*odu*)". Tu vzniká domnienka, či tieto vsuvky k stranám (12, 27) nemajú patriť do pripravovaného druhého zväzku Sládkovičových prác, ktorého rukopis i usporiadanie je dosiaľ nezvestné. Verše obsahujú i paralely k tvorbe H. Heineho!

[138] Rukopisy listov sú v Sládkovičovej pozostalosti, sig. 19 A 110.

[139] Viktorinov zásah vo veci titulu knihy Sládkovič schválil a pod týmto navrhovaným novým názvom aj kniha vyšla!

U Podhradského[140] som bol po tieto dni osobne. Medzitým som ho doma nenašiel, a jeho žena mi povedala, že ešte ani slovenská ani nemecká brožura hotová nieto. Tak hľa, sverili ste to peknému človekovi! Ale dobre sa vám stalo. Viete alebo by ste aspoň vedeť mohli, čo za neporiadny človek je Podhradský, a predsa ste sa naňho obrátili! —

Opakujem moje želanie straniva zaslania rukopisu, lebo chcem, aby sa dielo čím skôr tlačiť započalo. So slušnou úctou a srdečným pozdravením zostávam v Budíne 5. Jan. 1861

Vašnosti uprimný ctiteľ Viktorin

b)

Slovutný Pane!

Písal som Vašnosti asi pred 14 dňami ale odpovede nedostávam[141]. Či ste môj list neobdržal? No veru ste sa s tým rukopisom pochlapil! Ledva to sám prešlabikujem a len sa domyslieť musím, čo to byť má. Básnik ste vítečný, ale za vašu kaligrafiu a gramatiku Vás pochváliť nemôžem. Ej, bodaj Vás hus kopla, narobil ste mi zbytočnej babraniny! A teprv sadzač ten Vás bude požehnávať! — Na pripojenú charetku A. vpíšte každú báseň, kde bola vytlačená? a ktorého roku? Tak jak som to ja urobil na básne mne známe. Báseň *„Čierna Hora"* v 68 čísle Orla prečo je nie vo vašom rukopise udaná? Zapomenul ste na ňu, alebo sa to stalo schválne? Nože mi to dajte na vedomie.[142] — Básne už vytlačené môžem s rukopisom porovnávať a tak si pomáhať, ale s novými básňami je bieda. No, však to už len dáko usporiadam —

Titul: „Sbierka spevov" je nie dobrý. Ja myslím, že bude o veľa dôstojnejšie takto: *„Spisy básnické"* i k tomuto mi sdeľte Svoje „placet"! — So srdečným pozdravením Vašnosti úprimný ctiteľ

15. jan. 861. Viktorin

[140] Jozefovi Podhradskému zverili vytlačiť text Daxnerovho memoranda *Hlas zo Slovenska.* Ferienčíkov list Hurbanovi (uverejnený v knihe *Memorandum v slovenskej literatúre,* SVKL, 1961, 313) skutočne dokazuje, že národovci Viktorinovi vtedy s tlačou publikácie neverili, takže ťažkanie Viktorina je oprávnené. *Hlas zo Slovenska* vyšiel takto potom oneskorene a ani vývoj memorandových udalostí nemohol ovplyvniť v tej miere, ako sa od neho čakalo. Tento Viktorinov list je odpoveďou na list A. Sládkoviča z 15. XII. 1860. S malými nepresnosťami ho uverejnil C. Kraus, SL, 1961.

[141] Sládkovič písal odpoveď Viktorinovi dňa 14. I. 1861, teda v čase, keň Viktorin písal tento druhý list, Sládkovičovu odpoveď ešte skutočne nemohol mať.

[142] Vo vydaní *Spisov básnických A. S.,* 1861, str. 270 je báseň *Čierna Hora* uverejnená, teda išlo zrejme o Sládkovičovo prehliadnutie. Toto prvé vydanie vyšlo v náklade 1000 exemplárov; no iste nesvedčí o výnimočnej populárnosti básnika v tej dobe fakt, že ešte po jedenástich rokoch zostala skoro polovica celého nákladu nerozpredaná, ako o tom svedčí list kníhkupca-nakladateľa E. Krčméryho F. V. Sasinkovi zo starého matičného archívu: „Velebný pane priateľko! Ako Vám známo, že Matica odkúpila právo Sládkovičových spisov výmuc toho dielu ktorý som já mojím nákladom vydal, tedy dokial ten náklad trvá, toho dielu právo a vlastníctvo je moje. Ja by sa toho ale rád sprostil, keby ten náklad Matica odkúpiť chcela a síce: Sládkovičových spisov mám ešte niečo vyše 400 vytiskov na sklade, jeden výtisk koštuje 2 zl. 50 x, keby to Matica odkupila ja by

jej pustil jeden výtisk po 1 zl. Ráčte toto v budúcom výborovom zasadnutí predstriet. V BBystrici 20. XII. 1872, Váš úprimný ctitel EKrčméry." Výbor Matice však na to reagoval nepriaznivo — „nateraz neprijalo sa" — bez vysvetlenia dôvodov (Letopis MS, 1873, X, 1, str. 84). Na doplnok tu ešte uvádzame: Mienka, že Sládkovič za *Spisy básnické* nedostal viac ako 15 zlatých (I, 431), nie je správna. Nemám síce nateraz konkrétny doklad o vyššom Sládkovičovom honoráre, no keď uvážime, že od Kobra dostával za hárok 5 zlatých, od Matice za vydanie druhého dielu požadoval aspoň 450 zlatých a Matica platila za hárok Letopisu honorár 20 a 10 zl. (podľa charakteru vedeckosti), s mienkou, že by za 24 a pol hárkovú knihu, ktorej jeden vytlačený exemplár stál 2 a pol zlatky, dostal len 15 zl., súhlasiť vonkoncom nemožno. K materiálom VI. c. uvádzam tu dva listy Sládkovičovej manželky Viliamovi Paulinymu-Tóthovi, ktoré som našiel pri spracovávaní staromatičného archívu v LAMS: „Velkomožný Pane! Knihi matici Slovenskej po nebožtíkovi poslané nemám na žiaden spôsob úmisl domou vziať; prijmem teda i tých 10 Zl. vzdor tomu že sa mi to prichatrná cena vidí za tie knihi. Prosím ráčte i polročný predplatok na Národnie noviny zdržať 3 Zl. Porúčajúc sa do priatelstva Vášho Som ctitelka Vaša Antonia Braxatoris. V Radvani 24 Maj 1873." Druhý list má toto znenie: „Velkomožný Pane! Odpustite, že následkom nemoci, ktorá ma už dlhší čas morý, nemohla som na ctený dopis Váš skorej odpoveď dať. Za knihy ktoré prevzala Matica prisúdená mi je velmo chatrná cena. Je to predca z najvyberanejších kníh nášho nebožtíka a tak malá cena jích by bola? Ráčite spomínať že sú neuplné diela, viem že sa najdu neúplnie ako n. p. Nitra je len jedna, ale zvätča sa úplné. Ráčte prosím do povahi vziať položenia moje a mojích neopatrených detí a tak uznáte že mi i na groši moc záleží. Keby postavenie moje kelko telko lahšie bolo, držala bych si to za česť a svatú povinnosť Matici našej k napomoženiu čo kolvek dať. Prosím Vás teda Velkomožný Pane, prerieť za mňa slovo aby dostala sa mi lepšia odplata za tie knihy. Ráčte byť laskavý aj písmo na ktoré mi vidajú tých 500 Zl. čo najskorej mi poslať. Vaša ctitelka Antonia Braxatoris. Radvan 20 Aug 1873." Na túto skutočne úprimnú a úpenlivú prosbu ohľadom kníh však Matica nereagovala kladne — v zápise sa v agende odvolávajú len na staré vysvetlenie: „54. 1873. Sládkovičovej odpoveď na č. 205 r. 1872". (Číslo 205 sme vyššie citovali v Mater. VI, c.) Sumu 500 zl. mala dostať vdova a pozostalé deti Sládkoviča od Matice za odkúpenie vlastníckeho práva „na všetky mimonáboženské práce nebohého oslávenca" (Zápisnica výboru MS zo 14. V. 1873, Letopis Matice slovenskej, 1873, X, 2, str. 79.) Podľa agendy z 15. mája 1873 bolo týchto 500 zlatých skutočne odoslaných. V poistenke L. Turzu sa dozvedáme o ich ďalšom osude: „Nižedoložený týmto soznáva: že dnes od Jeho Velkomožnosti pána Tom. Cherven jakožto Pokladníka Slovenskej Matice päť sto (500) zlatých rak. Čísla jakožto vyjadrenú cenu za odkúpenô právo vlastníctva na Spisy Sládkovičove, cieľom odovzdania takových tunajšej Sirotskej Vrchnosti k opatrovaniu pre siroty Sládkovičove, skutočne prijal. V BBystrici 20-ho Mája 1873 Ludevít Turzo, plnomocník Matice Slovenskej k uzavretiu Spomenutej Smluvy."

Matica slovenská podporovala Sládkoviča ešte za jeho života. Roku 1869 dostal podporu 150 zlatých (Letopis Matice slovenskej, 1869, VI, 1, str. 71) s dodatkom, že „ďalšie žiaducie podporovanie jeho výbor budúcemu valnému shromaždeniu odporúčať bude". V tomto roku však ďalšiu podporu nedostal, lebo Matica sa rozhodla kúpiť dom, takže valné zhromaždenie „za dobré uznalo na teraz od podpor upustiť" (Letopis MS, 1869, VI, 2, str. 105). Uvádzame tu však list „od správy Matice Slovenskej" pokladníkovi Tomášovi Červenovi vo veci odovzdania skoršej podpory Andrejovi Sládkovičovi. List je zo staromatičnej agendy. „Veľkomožný Pane! Na návrh pána Ludevíta Turzu matiční dňa 13. jan. 1869 zasedavší výbor, uvážac trudné okolnosti nášho ťažko prechorevšieho slavného pesníka Andreja Sládkoviča, a chcejúc mu dať dôkaz svojeho iskrenného súcitu

a uznalosti, pod č. záp. 15 uzavrel tomuže Andrejovi Sládkovičovi povoliť predbežne podporu 150 zl. r. č. a jemu tento chatrný dar kroz zvláštniu, z pp. Turza, Sasinka a Baltika záležajúcu deputáciu doručiť, ktorí tlumočiť majú i city vyšeudaného dňa zasedavšieho Výboru, oproti menovanému prvému slovenskému pesníkovi. Keď Vašu Velkomožnost o tomto uzavretí Výboru týmto uctivo uvedomujem, zaroveň otazných 150 zl. r. č. z matičnej pokladnice vykazujem, a Vašu Velkomožnosť prosím, týchže 150 zl. menovanej deputacii laskave doručiť, ktorá na ne poistenku Andreja Sládkoviča Vašej Velkomožnosti odovzdá. V turč. Sv. Martine dňa 15. jan. 1869. Viliam Pauliny Tóth, podpredseda." Zachovala sa i poistenka, písaná Sasinkom, o prijatí tejto podpory v takomto znení: „Poistenie na 150 zl. r. č., ktoré nižepodpísaný, jako podporu od »Matice Slovenskej«, výborovom zasadnutí, dňa 13. Jan. 1869 hlasovanú, z pokladnice tejže „Mathice Slovenskej" skutočne prijal. V Radvani, 23. Jan. 1869." K tomu je ťažko čitateľne pripísané chorým Sládkovičom: „Sumu vyšej vyloženú jako čestný dar Matce Slovenskej mne laskave venovaný a v zasadnutí zpomenutom vykázaný z rukú patričného cteného poslanstva dnes v hotovosti s uprimnou vďakou prijal som. Píšem ako vyšej udano Andrej Braxatoris-Sládkovič, farár radvanský."

Dodatočne tu ešte uvádzame výpisky z troch dokumentov, ktoré sa našli v novozískaných materiáloch Dobšinského pozostalosti. (Literárny archív Matice slovenskej ju získal od spisovateľa Jána Čajaka ml. z Bratislavy.) Sládkovič písal v liste P. Dobšinskému z 2. IV. 1867 pri posudzovaní Graichmannovej drámy *Romanca* veľmi zaujímavé zhodnotenie dramatickej literatúry a účinkov divadla: „Pripomínam len to príležitostne, že nijako neviem smieriť sa s horlivým tým dobíjaním na písania a predstavovania divadelných kusov. Moje presvedčenie je, že divadlo, dráma nenie pre národ mladučký, jako je slovenský. Dráma je vrchovisko poézie a my sme sotvy ešte lyriku prešli. Už epos je nám priťažký, keď národ ešte nemá histórie prítomnosti. Preto nedaria sa pokusy. Jediný kus dobrý máme a to je „Kocúrkovo". J. Chalupka je majster a postavil sa na pole svojmu času primerané. Žiadúco by bolo, aby dakto ujal sa poslovenčenia a vnovevydania diela tohoto! — Mimo toho, divadlo je stelesnená poézia života: potrebuje velké nákladky a obecenstvo rozvažité. Nič neuráža estetický cit toľme, jako karikatúra umenia. — Konečne, mravné nebezpečenstvá a pokušenia divadla sú (jako i nočných plesov) nesmierne. Kresťanstvo, tradícia citu mravnieho dosial opovrhuje hercov = komediantov; civilizacia sveta podporuje nad mier, nad kostol, nad školu, nad nemocnicu a t. d. Dost." (Por. Bratislava, I, 1927, 137 a Literárne listy I, 1891, 87.)

Z Bottovho listu P. Dobšinskému z 20. V. 1872 sa dozvedáme zaujímavé a dosiaľ neznáme okolnosti pri Sládkovičovom pohrebe, najmä z cirkevného hľadiska, kde bol i po smrti vystavený perzekúciám maďaróna Radvanského. Botto píše: „Braček, sme Ti osiroteli; pochovali Ondreja ako s jednej strany čulo, tak z cirkevnej podlo, bezcitne, darebácky až na zapľuvanie. Ja som bol velmi pohnutý ako neviem kedy v živote i za to, že Ho ja nemám, i za to, že Ho nemáme — a mať nebudeme; — či nám ani netreba? — temer, temer tak sa vidí; canicula materializma chce mať len svojich ludí, — fiat piscis. Bože! a ten váš Gemer a ten Zvolen to je len blato! Deukaleon, Deukaleon! kdeže si?". Roztrpčenie básnika Jána Bottu treba chápať ako oprávnené nie iba pre pomerne skorú a nečakanú smrť Sládkoviča, no iste najmä pri ujasnení si položenia Sládkovičových drobných nezaopatrených detí. Práve o takýchto „posmrtných" dohrách Sládkovičovho životného zápasu svedčia i dokumenty jeho manželky, ktoré sme uverejnili, no najmä list Andreja Červenáka, posledného pokladníka Matice slovenskej Pavlovi Dobšinskému z marca 1878: „Známe sú Ti, Vysoko ctený Priateľ môj, neblahé peňažité pomery, v ktorých nebohý náš Sládkovič celý svoj život pracoval, žil. Že mu Radvánskovci, patróni cirkve jeho, ani vocatorom zaviazané congrua neplatili, a aby dali pocítiť „panslavovi", „patentalistu",

„zradcovi cirkve i vlasti" ruku svoju, — akým to naložením móderný „patriotismus" chúťkom feudálnej svevole nepríhodných si mužov u ľudu depopularisúvať zvykol — i na cirkevníkov v neprajnom smysle pôsobili: to takže Ti známo je. Akože sa má a môže mať úbohá, s 5 nezaopatrenými dietkami ostarevšia vdova, keď jej manžel, celým životom posvetený gniavenému národu svojmu, často ani dobrého kabáta nemal! Uverí to každý že vesti, prichodiace z viac stráň o neblahých pomeroch vdovy a sirôtka, vcele základné sú. Najmladší syn Sládkovičov, Martin, študuje na B. Bystrickom ev. gymnasiume s chvalitebným prospechom. Dve dcérušky poskytujú úbohej matke a bratovi podporu. Ale čo tieto, vydaté za „panslavov" na chudobných farách, podstatného poskytovať môžu? Taký, hlá, stav vdovy a nadanej, *príkladne* pilnej sirote povestného pevca národu nášho! — Krušnú dobu žijeme, kde na výdatnú sbierku, potrebnú ku stálej podpore vdovy a sirôtka národu veľazaslúžilého muža, pomyslu niet. Však, obťatí sme zo všetkých stráň všeci a obtínaní vždy a zakaždým. Len to má jedenkaždý z nás, čo mu posial vonkoncom nebolo možné z rúk vyrvať. A za túto chatrnú pozostalosť, ledvaže k hmotnej výžive dostatočnú, tolko a tolko potrieb národa na všetky strany. — U rakve Sládkoviča zachvel úbohý národ. Zaviedol sbierku k postaveniu čestného pomníka pevcovi svojmu. Chtiac ním uctiť povestného pevca svojho, poctil ním sám seba; za čo mu vďaka i slušná pochvala. No nie nám teraz pomníky stavať. A pomínky klásť mužovi národa na hrob, a u tomže národom ozdobenom hrobe nahať sirotu, vdovu oslávenca snášať útrapy biedy výživy: to nie ľudské, nie kresťanské, aniže dôstojné mužov! Keď mrazivé víchry, žúriace práve nad národom, utíšia, nezapomne národ na hroby veľkých mužov svojich. Vystaví ím pomníky, zásluhám jích primerané a dôstojné seba. Nám vo víchrach týchto zachrániť siroty, vdovy v službe národa proslávivších sa mužov. A toto nám teraz u mohyle Sladkoviča. Keďže na výdatnú, stálu, k tomu zodpovednú sbierku v týchto časiech výhladu niet; — národ náš žiadnych základín nemá, bo ích ani mať nesmie; aniže národ kopaný, opovržený, vystavený od stáliet za tŕč posmechu, hanby a biedy, Mecénov nemá:

Dávajme tedy úroky od základiny na pomník Sládkovičov, na podporu úbohým opuštencom jeho. Až priaznivejšia doba príslušnejšie dovolí porobiť zmeny. Je to nie veliká summa týchto úrokov. Celá základina i s jistinovanými úrokámi vynáša dnes asi 1400 zl., z ktorých 1100 zl. v Martinskej sporitelne na 7,5 % uloženo, ostatné v Úverkovom spolku B. Bystrice. Ale podpora táto, poskytúvaná v MENE národa vdove a sirote muža prosláviviehio sa v národe, vyjadrí skutočný, vrelý, nelíčený povďák a úctu, uznalosť k vehlasnému mužovi národa, ktorého si tento práve, šta svoju chlúbu, osláviť chce. Nebude pomník ten chvastovným mŕtvym pomníkom pre vystavitelov a razom i pomníkom necitu ľudskosti u ních. Venovaný ľúbezne od národa, bo ktože iný, ako osvedčení synovia, reprezentuje slovenský národ?, bude živým, srdce i ducha oživujúcim pomníkom v očach celého národa i ľudu. I samým neprajníkom národa v mraziech týchto života nášho, vynúti uznalosť a úctu. Poslúži za oduševnujúci príklad mládeži, odchovávanej terajším svetom v púhom materialisme a honiacom sa po ňom vo slep, bez najmenšieho oduševnenia za vyššie úkoly života, ba i len bez poňatia takéhoto života. Česť výnimkám! No jak poriedke sú tieto v tolkom počte mládeže slovenskej krve, celým ústrojom života Uhorska národu svojmu napovždy, a to v takom bahne hniloby zahynúť pripravovanej. — S oddávaním úrokov pomníkovej základiny vdove a sirote na podporu, je Martin usrozumený. Základinu spravuje Ludevít Turzo, pravotár v B. Bystrici. On sám, propria auctoritate, tu nič počať nemôže. A svolať k tomu hromadu prispievatelov: takže teraz nie čas. Vedený známou šlechetnosťou hruďe Tvojej, utiekám sa Vysokoctený priateľ môj! k Tebe s prosbou: abys' bol tak laskavý vyzvať súkromne vehlasných mužov národa M. Hontu a Gemera, známych čo prispievatelov na pomník Sládkovičov. Aby oni v mene

svojom a *kraja svojho* prispievatelov vyzvali a splnomocnili Ľudka Turzu k odvádzaniu úrokov základiny ku podpore vdovy a študujúcej sirote Sládkoviča. A pričinili sa o to láskave, aby z čím viac stráň vyzvania takéto zaslaly sa na Turzu. Turzo, odvádzajúc úroky vdove a sirote na podporu, bude stáť vcele zaokrytý proti povstať mohúcim hlasom za zlé šafárenie so sverenym mu majetkom. V pokračovaniu jeho podá ím vyslovenú mu *všeobecnú* vôlu a naloženie národa k tomu. Buď teda taký laskavý a zaujmi sa za vdovu a sirotu Sladkoviča. Stojíme u mohyle presláveného muža národa; muža, ktorý živší byv v druhom národe: jakým by sa stal proslávencom a v jakých pomeroch žili by drahí pozostalci jeho! A národ náš u mohyle takéhoto si muža musí stáť sám takto holoprsí, holoruký! Úbohí pozostalci muža toho vystavení takému osudu! No statný Sloven v takýchto víchrach života dokazuje povestný onen ráz slovenskej šlechetnosti a veľkodušnosti. Odchováme i my nadaného syna Sládkoviča národu!" Dobšinský sa za vec zaujal a už 9. IV. 1878 mu Červenák v druhom liste ďakuje za podporu. Sládkovičov syn Martin, iste i za takejto účinnej pomoci, neskôr mohol vyštudovať a stal sa slovenským spisovateľom. Červenák sa v tomto druhom liste vyslovuje už nádejnejšie: „Je veliká nádej, že nadaná sirota Sládkoviča nášho nezostane opuštená, lež že ju odchová národ, a to nie zo základiny pomníkovej, ktorá nenarušená ostane, ale novými obeťami, čo tým chvalitebnejšie preň, pre národ." Z týchto dvoch posledných dokumentov vidieť, že Sládkovič i po smrti ostával stále stredobodom záujmu slovenskej kultúrnej verejnosti a táto starostlivosť sa preniesla aj na jeho pozostalú rodinu, najmä na deti.

VILIAM TURČÁNY

HVIEZDOSLAVOVA KRATŠIA EPIKA

„A veď maľuješ-li i to nevidomé,
farieb nakladáš, čo tu v jej plajú dome."

Takýmito slovami akoby uzatváral Hviezdoslav svoju polemiku s Dantem o márnej snahe preniknúť za pozemský svet, lebo i najprenikavejší duch pri opise záhrobnej ríše musí ju kresliť iba tými farbami, ktoré nachádza v okolitej, zmyslami hmatateľnej prírode. Túto polemiku v *Steskoch* vedú zaňho *kvety* ako tlmočníci v podstate materialistických názorov na svet a údel človeka. Vedú ju predovšetkým so samotným Hviezdoslavom, ktorý ich argumenty o nejestvovaní posmrtného života nevie síce vyvrátiť, v závere však vyjadruje nesúhlas povzdychnutím, že duši je to málo uspokojiť sa premenou na iné tvary vo večnom kolobehu prírody. Báseň, písaná niekedy na vrchole veku ľudského, má už hneď v začiatočnom verši veľa hovoriace zameranie: „Na bujnej si lúke ležím *horeznačky.*"[1] (Podč. V. T.) Ale obrátený pohľad k oblohe nebráni básnikovi, aby nepočul reč zeme. Od začiatku svojej tvorby hľadal slnko a hľadel hore k hviezdam, kam okrem túžby ho vyháňala i protivná, falošná tvár jeho súčasnej spoločnosti. Ale ani v ich blízkosti sa nezbavil problematiky svojej doby, presvitala mu i cez nebo plné hviezd, vo svetle ktorých skúmal ľudskú biedu. Z tejto výšky osamotenosti začal prísne súdiť i svoj národ, ukazovať na jeho neduhy a vnútorné choroby v lyrických *Steskoch.* Krátko pred nimi sa začína i jeho „kratšia epika", ktorá sa nevyhýba v jednotlivostiach ani najboľavejším stránkam samého ľudu.

VZNIK A CELKOVÝ CHARAKTER

Pravda, „kratšia epika" v tom rozsahu, ako ju poznáme dnes, nepochádza z jednotného obdobia. Pred *Steskami,* a súčasne s prvými prekladmi v Pohľadoch uverejnil z nej iba sedem básní. Najrozsiahlejšiu

[1] P. O. Hviezdoslav, *Stesky,* SVKL, Bratislava 1955, 302.

skladbu *Na Luciu,* ktorá po tejto stránke ťažko znáša označenie „kratšia", a epika vôbec, pretože vlastne ide o svojrázny dramatický útvar, napísal roku 1904, aby potom desať rokov nesiahol po tomto obľúbenom žánri. Podstatnú väčšinu zložil až po roku 1918. Je isté, že počas takého dlhého obdobia i obsah označenia sa značne menil, predovšetkým rozširoval, jednako súvislosť medzi plodmi oboch období aj ich druhovú odlišnosť oproti ostatnej svojej epickej tvorbe potvrdzuje opätovne sám autor. Už pri zostavovaní tretieho zväzku (epického) svojich *Zobraných spisov,* keď mal hotové i niektoré čísla „kratšej epiky" (vlastne okrem básne *Na Luciu* všetky plody prvého obdobia — 6 básní), určuje, že báseň *Prvý záprah* musí byť zahrnutá už v tomto zväzku, a o kratšej epike výslovne uvádza, že ju necháva pre Pohľady.[2]

Ak *Prvý záprah,* ktorý sa na prvý pohľad ničím nelíši od kratšej epiky s dedinskou tematikou, začlenil do iného okruhu, a na druhej strane dramatický útvar neskôr zahŕňa do jedného zväzku s „kratšou epikou", oprávnene vzniká otázka, ktoré znaky pokladá autor za rozhodujúce pre druhové určenie vlastnej „kratšej epiky". *Prvý záprah* sám charakterizuje ako *„kratšiu* (podč. V. T.) populárnu historku".[3] Dokonca je tu i čiastočná zhoda v epitete „kratšia", a jednako nie je to „kratšia epika", z ktorej v tom čase už 5 čísel Hviezdoslav odoslal Pohľadom, a teda *Prvý záprah* ako báseň neskoršiu[4] mohol smelo k nej priradiť. Neurobil tak, pretože toto označenie vyhradil spočiatku výlučne pre *baladu.*

Už s prvým číslom kratšej epiky zaslaným Škultétymu upozorňuje na jej charakter i na pozadie, ktorým ju meria: „Nečakaj dáku *aranyovskú balladu* (podč. V. T.), vidím, dač takého nenapíšem nikdy!" (23. VIII. 1900.) Nadšené prijatie Škultétym, ktorý tu môže právom reprezentovať vtedajšiu čitateľskú obec, ukazuje nielen spoločenský dopyt po tomto druhu, ale potvrdzuje, že skutočne ide o baladu, vlastne chce presvedčiť

[2] „Zamýšľal som i niekoľko kúskov z kratšej epiky zahrnúť do zväzku, no tých ešte len so pár jesto pohotove, a myslím, 9 dlhších básní (môj 2-hý Vlkolinský na pr. je celý dedinský román) úplne dostačí pre sväzok. Preto tedy tie „kratšie" dáme »Pohľadom«..." List J. Škultétymu 23. VIII. 1900.

[3] „Do toho 3-tieho, okrem už zaslaných rád by som umiestnil ešte nasledovné kusy: 7. (lebo predošlých i s úvodňou je vlastne 6) Večera (už známu Ti z Pohľ.-ov); 8. Prvý záprah (kratšiu populárnu historku) a 9. i 10. dvoch Vlkolinských, z ktorých druhý je asi o 3-tinu objemnejší než Ežo." — List Škultétymu 18. II. 1901.

[4] V tom istom liste, keď podáva rozvrh druhej polovice 3. zväzku, píše: „Z tej »kratšej« leží v mojom stolíku už len jedno číslo." Je to šieste, ktoré o 4 dni mu posiela i s ohlásenými prácami pre tretí zväzok. „Večeru, Prvý záprah, Eža Vlkolinského a Gábora Vlkolinského a v tomto poriadku prosím ich aj vo zväzku umiestniť. Tak je, tie prvé práce nevydajú toľko: a rozmanitosť predsa len bude väčšia, k tomu »Prvý záprah« je *novým kúskom.*" (Podč. V. T.)

Hviezdoslava, že prekonáva Aranya, alebo sa mu aspoň vyrovnáva: „Po prečítaní ballady som tlieskal rukami, ako malé dieťa, keď veľkú radosť pocíti. (A to nielen preto, že pred U kaplice kázal si dať Nr. 1.) To je ona, ballada! Taká kompozícia, akej sú národné uhorské (rumunské, maďarské a škótske, z ktorých učil sa Arany, i niektoré zlomky slovenských) ... Veru, to je ballada, *U kaplice!*" (Podč. J. Škultéty, list P. O. Hviezdoslavovi 27. VIII. 1900.) Nepriame presvedčovanie sa, či vôbec vytvoril baladu, o ktorú sa usiloval, obsahuje pravdepodobne vlastné vedomie o značnej odlišnosti svojich básní nielen oproti Aranyovi, ale aj k vzhľadom na domácu tradíciu, reprezentovanú baladou štúrovskou. Vydanie Bottových *Spevov* a básní Janka Kráľa[5] mohlo poskytnúť tiež jeden impulz na prekonanie domáceho odkazu v tomto žánri, tým viac, že sklamaním nad úrovňou Kráľa-básnika sa táto generácia ani príliš netajila pri Vlčkovom vydaní jeho básní.[6] No okrem Aranya boli tu aj iné méty, ku ktorým cielil Hviezdoslav so svojou baladou. Veď súčasne s ňou prekladá i Goetheho: „Pripojene posielam Ti preložené 4 ballady Götheove čo príspevok pre aprílové číslo; vari sa Ti sídju." (Dolný Kubín 14. III. 1901.) No rozhodujúci význam pre odlišný charakter Hviezdoslavových balád od domácej balady mala predovšetkým jeho vlastná básnická tradícia, jeho realistická skúsenosť, ktorá nevyhnutne prvé balady značne odromantizovala. Je pravdepodobné, že práve táto ich vlastnosť najväčšmi povzbudzovala Škultétyho, predstaviteľa realistického pokolenia, k obdivu i núkaniu básnika, aby pokračoval v ich tvorbe: „Nad *Ančou* — som plakal od radosti!! Tak mi odľahlo v bystrickej väzbe, tak mi dobre bolo, že v slovenčine mojej, vtedy, keď je vytvorená i zo škôl, tvoria sa takéto poetické diela." (Škultétyho list 7. XII. 1900.) Hviezdoslav týmito šiestimi číslami vytvoril nový typ balady, posunul vývoj baladického žánru o ďalší stupeň vo vývine našej poézie. Lenže i žánre, čo ako narušované, majú svoje vlastné zákonitosti, a pri nespornom vzájomnom pôsobení formy a obsahu baladická forma spätne vplývala aj na ideové zložky ďalšej Hviezdoslavovej kratšej epiky.

Už Nr. 1, *U kaplice,* samotným názvom naznačuje dotyk *s oným svetom,*

[5] Bottove básne 1880 a Janka Kráľa 1893.

[6] Škultéty o básňach Janka Kráľa píše Vlčkovi: „Začína krásne, milo, no hneď ztratí sa, pletie *akési mystické veci,* a strašne nepoeticky." (9. X. 1892 — podč. V. T.)

A Vlček potvrdzuje: „Veru máš pravdu, brat môj, s Kráľom bude sklamanie. To je čiry naturalizmus, to neni umenie." (17. X. 1892).

Teda Škultétymu ako príslušníkovi realistickej generácie vadila na Kráľových baladách *mystika,* čiže jej neprítomnosť v baladách Hviezdoslavových viedla ho tiež k ich vysokému oceňovaniu, a zas jej „presila" v básni *Na Luciu* vyvolala jeho zamĺknutie. Ako uvidíme neskôr, zas realistická motivácia nadprirodzených zjavov, čiže rozbíjanie mystickej atmosféry bude predmetom kritky u predstaviteľa ďalšej generácie, Štefana Krčméryho.

ktorý síce mlčky, ale výrečným sledom udalostí odpovedá na matkine vychvaľovanie svojho šťastia pred Sedembolestnou, že sa nemá človek vystatovať, že jeho blaho a bohatstvo je len časné. Podobne sa tresce i pýcha majetného gazdu *Jana Garazdu.* Kým matku len za chválu svojho šťastia stíha postupná smrť jej troch synov, v ktorých jej blaho spočívalo, Jana Garazdu za rúhanie priamo zasahuje bleskom zrazená jedľa — trest prichádza bezprostredne. A hoci *Zuzanka Hraškovie, Ošetrovateľky, Mlatba* i *Anča* sa zdajú zbavené nadprirodzených síl, všetky vedú k smrti, k hranici tohto sveta, k posledným veciam človeka, a z onoho ako by vysielali výčitky (macoche v *Zuzanke Hraškovie),* alebo k nemu ako by viedla istá, nevysvetliteľná osudovosť *(Anča),* proti nemu je bezmocná i nesmierna láska detí *(Ošetrovateľky).* Najpokojnejšie, najvyrovnanejšie stretnutie s druhým svetom, so smrťou celkom prirodzenou, podáva posledné — a hádam i pre túto „nebaladičnosť" samým Hviezdoslavom za najslabšie označené — číslo „kratšej epiky" *Mlatba.* Sociálny moment (i keď v Anči je do istej miery prítomný: v prvej, rozváženej, „vypočítavej" časti tancovačky ju neberú aj preto, že je chudobná) je v celku týchto balád potlačený. Cez baladu, ktorou sa ešte iba ostýchavo dotýka nadprirodzených síl, prechádza Hviezdoslav do bájoslovia v skladbe *Na Luciu,* a najmä v neskoršej básni *Topeľci* vytvára s nimi hotové orgie. Ale je dôležité uvedomiť si práve túto počiatočnú rozpačitosť, s ktorou básnik--*realista* zostupuje do novej ríše. Píše Škultétymu: „Keď tak prezreš pripojenú paštétu, nemálo sa zadivíš, kde sa vzaly u mňa takéto taľafatky? Nu, stalo sa; asi spred 25 alebo 30-tich rokov našiel som vo svojej théke sopár črtov o večeri Luciovom: i voľky-nevoľky polapil som to, mysliac, spracujem ho na dakoľko strániciach a — basta! bude odbavené; ale vidz len! rozvlieklo sa mi na množstvo hárkov, a ešte asi 2 odseky mám na mysli; *no pritom všetkom bude len zlomkom — bo v takýchto okolnostiach, kto zná, kam bych až zabŕdnuť musel?"* (Podč. V. T.) Dolný Kubín 3. I. 1904.

Ak uvážime, že tento stostránkový zlomok sa končí vystúpením *neznámeho,* ktorému šibne oheň z úst na zablúdenú dievčinu, čarami si chcejúcu získať ženícha — zdá sa nám logické, že pri takomto krátkom spojení skutočných ľudí s nadprirodzenými bytosťami musela sa vybiť odvaha realistu, tým skôr, že súčasne onemeli zdroje povzbudzovania, priamo nevyčerpateľné pri predošlej kratšej epike. Škultéty doslova žobroniaci o jej ďalšie čísla, plačúci od radosti nad *Ančou* — nad *Luciou* už mlčí, nezmieni sa o jej hodnote ani slovkom, ba čo viac, musí sa ospravedlňovať i za meškanie s jej odtláčaním: „Vyšla z toho pre mňa len tá nepríjemnosť, že Lucia vyvstala jeden mesiac. Toho dosiaľ ešte nebolo, že by u mňa ležal Tvoj rukopis." (27. III. 1904.)

I keď Hviezdoslav zaiste prijímal ďalej silné náboje zo Shakespeara (predtým preložil Hamleta), Aranya a predovšetkým zo Shakespearovho *Sna noci svätojánskej,* ktorý sa práve chystal prekladať (začal ho prekladať ešte v lete 1904 v Železnom), zacítil jasne, že sa tu ocitol na hranici svojho realistického kánonu, a v danej etape nevedel, ako a či mu ju slobodno prekročiť.

Po tejto stránke pozoruhodné je neskoršie jeho stanovisko, keď už ďaleko za onou hranicou, za ktorú ho objektívne tlačil vývoj z viacerých strán, a ktorému v umelcovom tvare dal jasný výraz spomenutými *Topeľcami* — inak súdi o svojom zlomku: „Čo sa týka mojej skromnej prácičky »Na Luciu«, tej zakončenie veru nemám, a dnes po toľkých rokoch ani pomyslieť — na to. Vyšumelo mi z hlavy dávno všetko, trebárs zahodno by bolo vari (těžko čitelné) bývalo pokročiť v pláne a ho cele uskutočniť. Možno, škoda, že sa to nestalo a pri mojom veku i sotva sa viac môže." (List Josefovi Svítilovi-Karníkovi 15. I. 1919.)

Je teda zrejmé už i z toho, že po skladbe *Na Luciu* Hviezdoslav v tomto smere najbližších desať rokov nepokračoval, že tu začrel do novej problematiky vzhľadom na svoje tesne predchádzajúce dielo. A skutočne, ak si zoberieme Hviezdoslavovu vrcholnú epiku z dedinského prostredia, nikde sa nestretávame s nadprirodzenými silami, zasahujúcimi do deja, ba ani so zdôrazňovanou poverčivosťou ľudu. V *Hájnikovej žene,* ktorej dejište je vlastne vysunuté z dedinského rámca (i keď symbolika lesa ako dedinského ľudu je nepopierateľná, jednako je len druhoplánová), ľudia bezprostredne nažívajúci s prírodou by mali byť plnšie vystavení nadľudským, či mimo ľudských vzťahov existujúcim silám — a predsa ani tu sa s nimi v určitej podobe nestretávame; sú prítomné len v akejsi hmle, vykukujú cez sny, v ktorých sa zvestúvajú budúce pohromy. Hájnikova žena predovšetkým týmito črtami predstavuje posledný výbežok romantizmu vo Hviezdoslavovej tvorbe, do ktorého ju zaraďuje ešte Vlček, a o ktorom prúde ako najsilnejšom vo svojich začiatkoch vraví i sám Hviezdoslav. Ale ak sa priblížime k *Vlkolínu,* ani v drobnejšej epike pred ním, a tým menej v ňom, nedeje sa nič zázračného, všetky zlé i dobré udalosti sú dôsledkom jedine konania charakterov a vzťahov medzi nimi. Veď predovšetkým o týchto dielach platí vlastné autorovo doznanie, že najradšej sa uberal v ľudovom a realistickom smere. V *Ežovi Vlkolinskom* máme iba zmienku o poverčivosti strýca Eliáša, ktorému šupla pri súde jeho žena do vrecka „čepček" z novorodeniatka, aby mal šťastie, a v *Gáborovi Vlkolinskom* sa o tejto istej postave dozvedáme, že hľadal i poklady. V tomto diele však vyvstane nám už pred zrakom jediný murovaný dom z Vlkolína, prezývaný i „Mačacím zámkom", vystupujúci zo samého opisu skôr ako prízrak, ktorý vzápätí nadobúda podobu jej obyva-

teľky, chodiacej v noci po dedine mátať. Nečiní tak, pravdaže, v styku s nijakými nezemskými mocnosťami, naopak, autor využije zvrátenosť tejto postavy na komický efekt, keď jej strašidelnosť dá odhaliť dedinskému hlásnikovi. A ďalší význačný moment v tomto nemátožnom traktovaní strašidiel spočíva v tom, že Hviezdoslav spája túto nenormálnosť so sociálnym aspektom: ukazuje, že oná pleseň sa usádza v zahnívajúcej spoločenskej vrstve: na akúsi rodovú parádu ešte trpiacej, ale nepracujúcej zemianskej rodine. Realistický obraz *Gábora Vlkolinského* nemohol vynechať ani túto skutočnosť dedinského života príslušnej doby, ktorá bola ešte natoľko živá, že Hviezdoslav v *Slovenskom Prometejovi* pri útoku na neresti ľudu nazýva povery upírmi. Ako by cítil dlh voči Vlkolínu, vracia sa hodne neskôr k tomuto obydliu v *Pánovi Boldkovi,* kde „strašná" hrdinka dostáva dôstojného partnera vo svojom *nepracujúcom* bratovi. Pravda, to sme už ďaleko v „druhom období" Hviezdoslavovej kratšej epiky, ktorá naberá na tematickej pestrosti; no návrat k balade v počiatočnom období a obnova romantických prvkov v celom tomto žánri sa dotvrdzuje aj tým, že Hviezdoslav siaha nielen k motívom, ale i celým zlomkom a náčrtkom z mladosti, teda zo svojej romantickej periódy. Balada, najpestovanejší veršovaný druh romantizmu, bude sa síce vyskytovať aj v ďalšej kratšej epike, bude tvoriť i ďalej jej silný prúd *(Margita, Smelá Katka, Studnica, Krivoprísažník, Jedlica),* pristúpia však témy historické a bájeslovné. Aj napriek občasnej „starodávnej" dedinskej tematike a motívom z malomestského života sám autor vyníma spoločného menovateľa do motta pre všetky zväzky „kratšej epiky":

Romantika, romantika,
hej, nech nikdy nezaniká,
v poézii!

(Podč. V. T.)

Práve táto romantická črta v najrozmanitejšej časti posledného Hviezdoslavovho obdobia kreslí dráždivý otáznik nad dielom realistu; a hoci mnoho z jej charakteru vysvetľujú uvádzané literárne súvislosti, nedávajú odpoveď na to, aké podmienky umožnili ich vplyv a súčasne modifikovali tento vplyv na vytvorenie diel takej podoby, aby realista pod romantickú látku neraz ukryl živú, súčasnú realitu. Preto treba trochu poodtiahnuť závoj zo života i z doby, v ktorej tieto básne vznikali.

Odchod z Námestova predstavuje zlom nielen v občianskych osudoch Hviezdoslava, ale i v jeho tvorbe, i keď sa táto skutočnosť dosiaľ neberie dosť na vedomie. Predovšetkým neodchádzal z Hornej Oravy dobrovoľne, ale na naliehanie ženino, pričom jednako len dúfal, že i v zmenenom pro-

stredí bude môcť ešte pracovať aj ako advokát. Vyplýva to priamo z jeho listu Andrejovi Hanzlíkovi, bankovému úradníkovi, ktorému posielal svoje vklady: tesne pred odchodom s vkladom 200 zlatých zasiela Hanzlíkovi i tieto riadky: „Môjmu zamýšľanému odchodu odtiaľto si porozumel tak, ako bych sa ja už chystal do penzie. Ani zďaleka . . ." A ďalej: „Mám u seba dve siroty po bratovi . . . a tedy mám i dosť hodnú čeliadku . . . ak sijdeme do Kubína, budem ešte robotovať i naďalej, kým silami postačím . . ." (Námestovo 18. I. 1899.) Nepriame, ale veľmi výrečné svedectvo prináša Kardošov list Jánovi V. Veselému, redaktorovi pražských Národních listů, na základe ktorého už J. V. Ormis vyvrátil doterajšiu tradíciu vo výklade Hviezdoslavovho odchodu na odpočinok do Dolného Kubína (Slov. literatúra, 1956, č. 2, 228). List je datovaný 6. dec. 1902, teda 3 roky po opustení Námestova, kde už prvé čísla kratšej epiky mal napísané. „Hviezdoslav je rovnako, cíti sa dobre, len je veľmi citlivý, nervózny, a vôbec naproti domácim, rodine veľmi dráždivý. Mrzí ho to osvetlenie ženino, — a dáva jej vinu, že mu prax advokátska neide, že prečo ho sem priviedla. Ako viete, on v Námestove bol pravotárom, kde mal celý horný vidiek a teraz keď prišiel do D Kubína, poroztrúsali, že on už ide na odpočinok, tak že ďa toho už potom nik k nemu nišiol a on bol nútený vzdať sa advokácie. — I Banka Tatra ho nehala na lade, ktorá mu *slúbila,* že ho zrobí za direktora tunajšej filiálky a tak on *nadmieru* pracovitý upadúva do melanchólie, keďže nemá jemu zvyklé zamestnanie, ktoré mal v Námestove, preto i jeho takmer zúfalé veršíky vo Vašom albe." Ako vidno, z dvoch strán sa tu zasahuje Hviezdoslavov vzťah k národu, ak odhliadneme od čisto osobného neúspechu v advokátskom zamestnaní na novom pôsobisku. Vo vlastnej rodine, na vlastnú ženu sa musí mrzieť pre jej prílišnú lojalitu voči miestnym Maďarom a maďarónom, keď zo strachu pred vybíjaním okien na štátny sviatok ich osvetlí („mrzí ho to osvetlenie ženino"), čo Hviezdoslav pociťuje ako zradu na svojom národe. Na druhej strane predstavenstvo Tatry banky ako predstaviteľky vedenia národa, ktorému obetoval všetky svoje sily, ho odmrští a v ťažkej situácii mu odriekne i sľúbené miesto, ním by si bol ako-tak nahradil stratenú klientelu. Preto niet divu, ak o necelý rok odmieta Škultétyho výzvu, aby sa ujal vedenia kubínskej filiálky Tatry banky a pomohol ju uviesť do poriadku. Zaiste nie aj bez osobnej trpkosti sledoval Hviezdoslav neuveriteľné šafárenie jej vedúcich a výročná správa o hospodárení najväčšieho nášho národného finančného podniku vyvolala útočnú, ironickú báseň o blahobyte z Tatry vyvierajúcom. Je možné, že väčšina čitateľstva nechápala jej pravý zmysel, no rozumeli jej zaiste miesta v nej napadnuté, okrem toho i v korešpondencii Hviezdoslav nezakryte vyhlasuje, že nemieni nechať bez povšimnutia vredy nášho spoločenského života, čo priam

bude vyhlásený za hlasistu. No na ozdravenie pomerov v Tatre banke pod novým Štefanovičovým vedením vyslovene odmieta prispieť osobnou účasťou vo funkcii vedúceho miestnej odbočky, teda na tom mieste, na ktoré sa pôvodne sám chcel dostať. Osteň urážky dal pocítiť i Škultétymu pri vysvetľovaní svojej nesúcosti za vedúceho, na čo mu Škultéty odpovedal: „Že vari tri roky nevideli Ťa, o tom nehovorme, to patrí do histórie tej nešťastnej periódy." (3. X. 1903.) No Hviezdoslav opätovne to pripomína, znova dotvrdzujúc i svoje pôvodné plány s príchodom do Kubína: „Ej, braček, áno, tie 4 roky tu zmrhané, tie ma tak zložily, znevolily, všetkej pružnosti a energie pozbavily, takrečeno zhrýzol som sa . . .; lebo stojí, že sišiel som sem ešte dosť jarý, čerstvý na tele i na duchu, s nádejami a — trebárs skromný vždy — i s istou ambíciou: no čo som našiel, bol chlad, cudzota, odskok a práve so strany »Tatry« i zaobíjdenie, akého som si vari nezaslúžil." (6. X. 1903.) Napokon po veľkom nátlaku pristal, no ustavične žiadal o zbavenie funkcie, až kým mu nevyhoveli.

V hrubých obrysoch, ale vo veľmi výstižných formuláciách tu vystupuje životná postať prvých rokov kubínskeho pobytu, ktorá sa stala živnou pôdou jeho *Steskov,* začínajúcich sa príznačnými veršami: „Hľadám sa, hľadám, nenachodím sa", pokračujúcich „Ach, nie som viac ten, čo som býval" a stále viacej útočiacich na choroby vo vlastnom národnom organizme. No obdobie pred *Steskami* vyplňujú práve začiatky kratšej epiky a prvé preklady, ktoré majú i vnútorne veľa spoločného. Suplujú zámery, s ktorým išiel do Kubína, lebo je jasné, že za zmienenými ambíciami neskrývajú sa iba chlebové záujmy, ale aj literárne plány. Básnik, ktorý v Námestove dosiahol vrcholky realizmu v epike *Ežom Vlkolinským* a *Gáborom Vlkolinským* i ďalšími obrázkami z dedinského prostredia a rovnocenne i vo svojej lyrike vyspieval chválu roľníkovi a jeho práci v *Prechádzkach letom,* v zmenenom prostredí temer zmĺka a namiesto pokračovania v obrazoch dedinského života volá po látkach — „len látok, látok niet naporúdzi" (14. II. 1901), a uchyľuje sa k prekladaniu poézie, azda i tam hľadajúc popudy pre vlastnú tvorbu. Podobne, ako chce pracovať vo svojom občianskom povolaní, chce tvoriť diela i zo svojej súčasnosti, no so stratou zamestnania ako by prestal i jeho dotyk s ňou, ako by mu vzali spod nôh pevnú pôdu. Vzťah vyšnokubínskych rodákov i neľúbosť nad pomermi vo vlastnej rodine, úder zo strany oficiálneho národného podniku narušujú základne jeho predstavy o rozvrstvení slovenského života, ako ich vykreslil napríklad vo Vlkolinskovcoch. Bližšie zoznámenie sa s „našskou" inteligenciou a jej postojom k svojim ľuďom i svojmu ľudu určí smer jeho kritiky v neskoršej lyrike. A hoci i v *Letorostoch* je plno výčitiek vlastnej inteligencii, v epických obrazoch *Vlkolína* inteligencia vcelku stojí s ľudom, pomáha mu k osvete. Úhlavným nepriateľom slovenského života v *Hájnikovej žene* i *Vlkolíne* je cudzia alebo odcudzená šľachta, zatiaľ v *Steskoch* hlavné zlo vidí v buržoázii, v zburžoáznenej inteligencii, mrhajúcej rovnako mozole ľudu ako páni, nestarajúcej sa ani o mravné ani hospodárske povznesenie národa a nechápajúcej alebo priamo odmietajúcej varovný hlas jeho poézie. Táto nová, zmenená podoba medzitriednych vzťahov nenašla už priamy odraz vo veľkej epike; v epike kratšej, v jej romantickom háve vytvorili sa predpoklady pre alegorické zachytenie týchto nových, vlastne novo videných protirečení. Prvé balady sú po tejto stránke neutrálne, povedali sme, že v nich sociálne triedny moment je v úzadí. No už v skladbe *Na Luciu* je pozoruhodný súvis jej druhej časti — opis snemovania bohov, kde zosmiešňuje „opozíciu" Černokňažníka oproti Černobohovi, — s Hviezdoslavovým listom Škultétymu, v ktorom mu odoslal prvú časť tejto básne. „Je to napospol prihrubá osnova, no keď je z ľudu, náč nejde. Veď dalo by sa to i hladšie, príjemnejšie spracovať — no teraz už, kde vziať k tomu potrebného času i *pokoja?* Uver mi, som večite ročúlený, ani na tŕňoch; ale ani nemyslím, že by som pri tom správcovstve vydržal dlho." (DK 3. I. 1904.) Správcovanie v Tatre banke a poznávanie našich neduhov zblízka, tvárenie sa vedúcich národných činiteľov na opozičníkov voči vláde a pritom rovnaké šafárenie s duchovnými i hmotnými majetkami ľudu pravdepodobne našli svoje miesto v scénke bohov tohto svojrázneho dramatického útvaru. Inak pokračuje pri ňom v tendencii z *Eža Vlkolinského* (svadobnej scény), zachovať čo najviac národopisných zvyklostí, ba ešte ju zosilňuje pri podávaní bájeslovného života ľudu, no súčasne ju i prekračuje narážkami na aktuálne otázky národného života.

Treba ešte poznamenať, že baladou, formou označovanou aj ako „skrátená dráma", ale najmä skladbou *Na Luciu* završuje sa ďalšia tendencia predošlej Hviezdoslavovej lyriky aj epiky, presýtenej dialógmi, a to *smerovanie k dramatickému prejavu.* Posledná skladba predstavuje prechodný útvar medzi epikou a drámou: nieto tu už rozprávača, ale ani nijakých spojovacích článkov medzi samostatnými výjavmi z reálneho života, napojeného poverčivosťou práve v „najväčší strýdží deň" na Luciu — a scénou so starými slovanskými božstvami i záverečnou scénkou s blúdiacou dievčinou; pritom všetky výjavy pozostávajú výlučne z dialógov a monológov vystupujúcich postáv, nadprirodzených bytostí a personifikovaných javov (napr. *Ohlas,* mačky a pod.). Túto báseň, neprijatú s nadšením v redakcii Pohľadov, i sám básnik pravdepodobne tiež pod týmto dojmom označuje počas jej odtláčania za „slátaninu" (8. III. 1904); a veru, okrem mnohosti látkovej a rôznosti veršových útvarov v nej použitých zhŕňa dovedna znaky predošlej tvorby i s náznakmi budúcich ideových zákrut básnika-realistu. Napriek neúspechu tohto po-

medzného útvaru, podnecovaný aj prekladmi drám, napokon rozhodne sa vytvoriť drámu vlastnú, a nie je náhodné, že po prípravnom štúdiu tém z národnej histórie (Matúš Trenčiansky, Mária Séči) volí jednako látku ešte výsostnejšie núkajúcu sa na alegóriu, a to tému z histórie cudzieho národa. Nejde tu len o návrat k biblickej epike: konfrontovanie národného a s ním spätého osobného údelu dostáva podobne prostredníctvom látky z gréckej mytológie najsilnejší výraz aj v lyrike, v *Slovenskom Prometejovi.* Po tejto stránke dráma *Herodes a Herodias* nie je dostatočne preskúmaná. Ale ani túto svoju skladbu nepovažoval Hviezdoslav za úspech; už i pre chudobnú divadelnú činnosť na Slovensku a nedostatok nákladnej scény, akú si *Herodes a Herodias* nevyhnutne vyžadovala, nemohol dúfať v jej predvedenie na javisku. A tak i ďalšie vybrané témy na divadelné spracovanie odpadajú, prípadne neskôr sa zúžitkúvajú pre kratšiu epiku.

K jej oživeniu prichádza zase nárazom zvonku. Z českej strany od nakladateľa Ottu dostáva žiadosť o rukopis do Světovej knihovny, v ktorej mu odtlačia básne biblické, pričom obsiahne tiež slušný honorár (108 K, honorár za „Básně biblické", otištěné v čís. 994/6 Světové knihovny, poukážka z 29/III. 1912). Niečo neskôr ho žiada Menšík: „Ráčte tudíž, slovutný mistře, poslati redaktoru »Ruchu« prof. Strejčkovi v Mladé Boleslavi, své verše, nejlépe něco epického, bude-li možno" (28. října 1913), a vzápätí prichádza priama výzva na vydanie „kratšej epiky" od Jána Páričku, majiteľa kníhtlačiarne v Ružomberku: „...neboli by ste náklonný vydať u mňa menšiu sbierku Vašich básní. P. Slávik odporúčal mi vydať cyklus „Z kratšej epiky". V Martine ide vydávanie veľmi pomaly a obecenstvo by rado vidieť i ďalšie pokračovanie v knižnej forme." (Ružomberok 12. nov. 1913.)

Hviezdoslav nielenže súhlasil, skutočne nespokojný s vydávaním svojich prác v Martine, ale ponúkol zároveň i preklad I. dielu *Fausta* na vydanie. Párička povzbudzuje Hviezdoslava, aby čím skôr dodal materiál: „Blahorodný pane, srdečne ďakujem za Vašu ct. zprávu zo 16. t. m. Veľmi ma teší, že na môj návrh pristávate, len by som prosil, na koľko Vám to bude možné, aby sme mohli k tlačeniu pristúpiť čo najskôr." (21. nov. 1913.) A hoci k tomuto vydaniu nedošlo, niet pochýb, že ďalšie impulzy k pokračovaniu v kratšej epike prichádzajú teraz z nemartinského krídla. Z Bratislavy sa dozvedá, že „Štefan Krčméry (teológ, znamenitý, veľmi sľubný mladík, talent literárny!) ...veľmi zručne prekladá slovenské básne do maďarčiny: medzi iným preložil Vašu »Zuzanku Hraškovie«, ktorú ako vidíte na pripojenom programe, rečnil som na vojenskom večierku." (Ď. Slávik, 17. V. 1914.) A príduc do listovného styku so samým Krčmérym, oznamuje mu, že oné impulzy neboli márne: „Od času zakončenia onoho ďalšieho, tedy V-ho zväzku sbieram a vlastne utváram nový zväzok epický, a to z tej »kratšej epiky...« (V Kubíne 29. III. 1915.) Zamýšľaným vydavateľom i tohto zväzku však ostáva Martin, ako vysvitá z listu Škultétymu: „Do nasledujúceho zväzku (VI., pozn. V. T.) umiestnil bych zase epiku: a tu mi nastáva ešte len otvorená (ohromná?) práca, keďže dosaváď aj (dosavádnej) ‚Kratšej' je veľmi poskrovnu, a dlhšiu skladbu mám iba jednu, tú ‚na Luciu'; akokoľvek ale, toto je môj plán, od ktorého by mi bolo ťažko upustiť. No — uvidíme; a tej ‚Kratšej' na pr. mám už tiež dač pohotove..." (10. VIII. 1915.) Podobný oznam obsahuje i list Zawilińskému (z 10. I. 1916): „Pracujem pozvoľna, avšak predbežne len pre svoj stolík. — Chystám totiž a dopĺňam materiál pre V-ty sväzok a ďalšie sväzky svojich vecí, súc vyzvaný k tomu naším nakladateľstvom martinským." (Že pracoval skutočne len veľmi pozvoľna, svedčí i vzdych v liste P. Gallovi z nasledujúceho roku (16. VIII. 1917): „...len dožiť sa daj Panebože!... šťastného konca vojny a potom i vydania prác mojich, hoc i len už spomenutého a ešte 6-ho, zas čisto epického sväzku, na ktorom práve pracujem."[7] Prevažnú väčšinu kratšej epiky napísal však až po oslobodení, veď ešte roku 1919 predpokladá, že po dokončení plánovaných prác bude ich možné zhrnúť do jediného zväzku: „Prácu tú sotva ‚zlomok' (rozumej *Na Luciu* — V. T.) zahrniem do VI. sväzku svojich spisov, tak k ostatku s inou novšou dlhšou skladbou *(Na salaši* — V. T.); predchádzať však majú skladby »kratšej epiky«, ktorých mám už hodný počet, no ešte mnoho toho utvoriť treba, bo knihu túto rád by som považil za svoju hlavnú..." (List J. Karníkovi-Svítilovi.)

Akú váhu prikladal práve tejto časti svojej tvorby v posledných rokoch života, vidno i z toho, že sa priamo bránil žiadostiam po príležitostnej lyrike, a z lyriky nič iné už vtedy netvoril. Stále preťahovanie a pomalé napredovanie v plánovanej kratšej epike, ktorá sa preniesla prevažne na pole národnej histórie, pripisoval na vrub redaktorom: „Ešte vždy nedošiel som k svojej meritornej práci, súc ustavične vyrušovaný, žiadosťami o príspevky zasýpaný. Čo môžem vykonám vďačne; no musí tomu už raz byť koniec. Po 1-vom listopade budem sa jednoducho zavierať do svojej pracovne." (List A. Pražákovi z 25. X. 1919.) Veľa vraví v tejto súvislosti i jeden z posledných bolestných výdychov tohto pracovitého života, že chcel žiť ešte aspoň rok, aby mohol nasadiť korunu svojmu dielu, ktorá mala byť zrejme zložená, dovŕšená z ďalšej kratšej epiky. V tomto zmysle ju môžeme považovať za nedokončenú.

[7] Taktiež roku 1918 píše Pražákovi: „VI.-ty (epický) sväzok práve sbieram... Tento sväzok však len vtedy mohol by som Vám poslať k nahliadnutiu, keď ho dokončím, čo, pravda, ešte dlhšie potrvá. Bude tak?... Do VII-ho sväzku zahrnem snáď len cyklus »Dozvuky«." (28. VIII. 1918, cit. z knihy A. Pražáka *S Hviezdoslavom,* SVKL, 1955.)

A predsa vzhľadom na *Vlkolín* predstavujú tieto čísla zväčša úlomky, čriepky, a to tiež poväčšine sveta vlkolínskeho, osvetľovaného v nich z iných stránok, na vyššom stupni vývinu spoločenských pomerov, no neraz na nižšom stupni ideologických názorov na ne. Netreba zabúdať, že smerovanie k baladickému charakteru aj v iných skladbách nieslo samo so sebou, práve cez dotyk s „oným svetom", zastieranie alebo aspoň presúvanie sociálnych momentov do úzadia a na prvý plán sa dostávali spory s morálkou vôbec, otázky svedomia, hriechu a trestu. A „onen svet" sa privoláva na vysluhovanie spravodlivosti. Realistické pozorovanie skutočného života prechádza iba do detailov, no pre Hviezdoslava je príznačné, že ani v najfantastickejšej skladbe *(Topeľci)* takéto detaily nechýbajú. Opis michalskej zábavy, ktorá je prvým stupňom a prirovnaním zábavy utopencov a vodných bytostí v časti druhej, aby ich v tretej časti *Topeľcov* spojil — a spojil tak oba svety priamo — obsahuje výstižnú charakteristiku dedinských zábav ako trhu, jarmoku, na ktorom sa dojednávajú v rečiach materí osudy detí na základe čisto majetkových záležitostí. Ale druhoradé postavenie sociálneho aspektu dotvrdzuje v oveľa vyššej miere presun trestu ani nie zo zvodcu, ale šľachtického násilníka na nedobrovoľnú mater, ktorá pre zatajenie svojej hanby ide zavraždiť a utopiť novonarodeniatko, no pritom sama padne do *studnice* v rovnomennej básni. Pravda, tento stručný dej je vpradený do rozprávania starého koniara v kruhu mládencov, kde je postupne vyrozprávaný a zároveň ako by aj vysvetľovaný proces spoverčovania a videnia vecí nadprirodzených, pretože trest onej dievčiny sa utopením nekončí; vychádza zo studnice nocou i so svojím dieťaťom. Pod dojmom sugestívneho líčenia rozprávača napokon prestrašení mládenci ju uvidia. „Vysvetľovanie" tohto procesu, také podobné vysvetľovaniu, „zodievaniu" obrazov, je tiež jedným z výrazov realistického prúdu v tejto romantizujúcej epike, a nie náhodou naráža na odpor predstaviteľa neskoršej, symbolistickej orientácie, Štefana Krčméryho, ktorý ich Hviezdoslavovi zazlieva rovnako v ďalších skladbách, v *Smelej Katke* a v *Topeľcoch.*[8] V *Smelej Katke* tým viac, že ju bolo možné porovnať s Kráľovými *Bezbožnými dievkami:* Hviezdoslav „nadprirodzený" zásah zvedie napokon na reálny motív. Dievča vracajúce veniec mŕtvemu starému mládencovi na kríž, zachytí sa oň vlasmi, a v ľaku, že ju to chytil sám umrlec, zomiera. Rovnako ako tu — po niekoľkonásobnom opise mátania umrlca, ktorý chodí žiadať svoj veniec pod okno smelej Katky — i v *Topeľcoch* neorganicky — po vyslo-

[8] „Inde usiluje sa Hviezdoslav privodiť zmier medzi romantizmom a realizmom tým, že naznačí racionálne vysvetlenie zázračnej udalosti, sotva na osoh poézie." Š. Krčméry, *Kratšia epika Hviezdoslavova.* Výber z diela IV, 1955, 192—193.

bodení bezbožnej mládeže, zakikiríkaním kohúta — prikladá postavu sedliačky, jeho majiteľky, ktorá od zachránených chce odmenu. Takéto náhle a temer parodické podávanie baladického princípu nie je ničím iným ako záťažou realistu, ktorý však nedotiahol k priamej paródii motívy s nadprirodzenými bytosťami, lebo sám je zas do značnej miery zasiahnutý názormi dedinského, poverčivého človeka, čo sa prejavuje i v nabádaní k pokore pred neznámym a k úcte i dodržaniu zvykov.

Bolo by možné zostaviť jednotlivé čísla „kratšej epiky" do protikladných dvojíc na základe zachovávania alebo narúšania zvykov, spätých do určitej miery s poverčivosťou dedinských ľudí. Ak trest mladej vdovy je určený už dvakrát sa opakujúcim, obmedzeným i stupňujúcim sa mottom — „Sotva muža pochovala, už by sa ti zabávala" a „smútku doba neodstála, už by sa ti vydávala" — mladá vdova „Pani z Mahoču" práve preto, že cez predpísanú dobu smútku je akoby celkom odrezaná od sveta, nájde nové šťastie v podobe rytiera, ktorý ju vrúcne miluje. V tomto triedení svetov i postáv je základný postoj Hviezdoslava, typický pre jeho kratšiu epiku. Pritom však v niektorých mimoriadne silných skladbách, inšpirovaných mocnými výbuchmi v spoločenskej skladbe, predovšetkým svetovou vojnou a národným oslobodením, v *Proťajškoch* a vo *Dvoch návštevách* (najmä v druhej časti, návšteve Vlkolína za zmenených podmienok) protiklad sa presúva na sociálne a nacionálne prvky a vyznieva v neodvolateľný protest proti zotročovaniu národa národom. Tu priznáva právo na ozbrojený odpor potláčanému, a oslobodzujúc na pomyselnom tribunáli atentátnika Principa, volá na zodpovednosť vládnúce vrstvy. Vo Vlkolíne, kde vojnou stvrdli srdcia zemanov ešte viac, objavuje Hviezdoslav ďalšiu sociálnu kvalitu: popri starej zemianskej pýche badá, že ešte väčším zlom je honba za majetkom, že samo bohatstvo odľudšťuje kedysi jeho kladný typ — Eža Vlkolinského, že tu vyrastá vo Vlkolíne nová sociálna vrstva dedinských boháčov. Pri dotyku so sociálnymi skutočnosťami nebráni Hviezdoslavovi ani ich zaodetie, zafarbenie, prenesenie do onoho sveta. Ak už v *Gáborovi Vlkolinskom* odhaľoval, že sociálne vydeľovanie boháčov prekračuje i hranice smrti, že i v cintoríne sa chcú odlíšiť spupnými kryptami a cudzími nápismi na nich od pospolitého ľudu — pričom už sama príroda sa im pomstí mŕtvou plesňou a hnilobou, kým hroby obyčajných ľudí nechá obrastať vždy bujnou zeleňou, symbolom života — v *Pomste mŕtvych* zas nadprirodzenými rekvizitami líči vzburu bedárov proti boháčovi, ktorého krypta si vyžaduje likvidáciu ich hrobov a premiestenie ich poprehadzovaných kostí k plotu cmitera.

Ak Hviezdoslav v polemike s Dantem uviedol, že aj pri maľovaní záhrobnej ríše musí používať farby z tohto sveta, nevdojak vystihol aj

podstatu Danteho poézie, ktorá pri motivovaní nadprirodzených zázračných úkazov narába zákonitosťami odpozorovanými veľmi presne z pozemských javov, ako to formuloval G. Parodi: „Zatiaľ zázrak spočíva v neprekonateľnej jasnosti vízie, bez toho, že by odnímala veciam nadprirodzeným a fantastickým to, čo je vlastné ich povahe, predstavuje ich našej obrazotvornosti v čistých a presných obrysoch skutočnosti známej, ktorá jedine sa môže premeniť v poéziu." (E. G. P a r o d i, *Inferno,* Canto XV, Letture dantesche I, Sansoni, Firenze, pag. 273.) To rovnako platí pre najlepšie čísla kratšej epiky, kde za „nadprirodzenou" látkou sa skrývajú rozpory reálneho sveta, kde rovnako motivácia nadprirodzených úkazov, napr. vyvrhnutia kostí a poklesnutia rozostavanej hrobky, sa prelína s možnosťou reálneho úkazu, tu zemetrasenia. Všetky nadreálne motívy sú tu len vonkajšou látkou, hávom, alegóriou na vyjadrenie reálnych rozporov a pomer medzi nimi nie je v podstate odchylnejší než *pri historických látkach, ktorými interpretuje súčasnú problematiku,* ako to vynikajúco robí v cykle veľkomoravskej kratšej epiky. No aj pri historických látkach máme druhý pól, kde upadá do idealizácie určitej časti šľachty a zastiera triedne rozdiely. A tak všade sa stretávame s dvoma svetmi, s ich dotykom tu násilným, tu opravovaným rukami realistického umelca, no základný rozpor kratšej epiky prechádza i do oblasti, ktorú Hviezdoslav vždy vylučoval zo spoločenského kontextu, zbavoval ju akýchkoľvek rozbrojov a dával ju za vzor ľudskej spoločnosti — do prírody. A prechádzajú i sem, na rozdiel od jeho lyriky, ľudské nešváry, nadutosť, pýcha a nespokojnosť s osudovým nadelením, ktorú najviac trestali jeho prvé balady na ľuďoch. V neskoršej básni *Háj a luh* obaja „hrdinovia" repcú na to, že nemajú, čo má partner; až v zoťatí jedného a skosení druhého vidí básnik zaslúžený trest, končiac kľúčovou formuláciou pre pochopenie ideového základu veľkej čiastky jeho kratšej epiky:

Ba nik sa — šomraním pre údel — rozpustile
nebeskej netkni povaly! *(229)*

CHARAKTERISTICKÁ VÝSTAVBA EPICKÝCH CELKOV

Ak predošlá báseň s prírodnou tematikou poskytla nám kľúč k ideovému jadru kratšej epiky, príroda v inej básni ukáže názorne jeden z najhlavnejších Hviezdoslavových postupov, zväzovanie ideovej problematiky s formou, niekedy bezprostredne so zvukovou podobou pomenovaní v prirovnaniach a obrazoch.

Dva vŕšky — v rovnomennej básni — týčiace sa nad dolinou, prirovnanou k dievčine, prú sa o prvenstvo v zásluhách na jej ochrane a skrášľovaní:

„Ja v noci nad ňou pristavujem hviezdy,
že zradia sa jej v slávy diadém —"
„A v mojej štici mnohý slávik hniezdi:
čo sen, *to pie*seň veň *jej zaplet*iem."[9]

Posledný verš miesto zvratu *„čo noc"* spätnou reakciou eufonickej organizácie nahradil *noc* metomymicky *snom.* Bezpochyby práve eufónia podoprela oživenie, aktualizovanie bežného zvratu („noc čo noc"), lebo že ide o noc, to vysvetľuje časové určenie z prvého verša, ktoré sa má zopakovať aj u druhého partnera. Gradácia sa dosahuje teda nielen na obsahovom pláne, kde sa zdôrazňuje, že druhý vŕšok *každú* noc slávikom ospevuje dolinu, ale i novým slovným spojením, ktoré sa tu kryje už so zisteným princípom odlišovacím pri jeho prekladoch. Ak totiž u Hviezdoslava sa má v blízkosti zopakovať niektorý jav, už pre štylistické odlíšenie Hviezdoslav nepoužije to isté pomenovanie, ale jeho synonymum. Pravda, výber tohto synonyma je zas určovaný ďalšími zreteľmi kompozičnými a jeho okolím. Tu je podpora eufónie nesporná, lenže nové synonymné pomenovanie, nevyhnutne spojené i s novým, vlastným významovým ovzduším, treba ešte upevniť a podoprieť aj z inej strany a vytvoriť ním súčasne most pre zapojenie ďalšieho člena. To urobí kompozícia, presná, až matematicky zákonitá. Citovaná strofa, v poradí *štvrtá* od úvodnej, okrem udania polohy („Lahodne, milo medzi dvoma vŕšky si hovie pekná, šťastná dolina") vykladá i úvahu samej doliny o príčinách jej krásy:

sa obdivujúc, m á j o v e j hneď p ŕ š k y,
hneď priazne s l n k a s vďakou spomína.

Ako protiklad vlastného povedomia musí vypočuť dolina svárenie sa dvoch vŕškov nad sebou, pripisujúcich iba s e b e zásluhy na jej *kráľovskom* výzore a ustrojení (pozri slávy diadém). Po ich dlhom dialógu nasleduje znova obmena *prvej* strofy, zhrnujúca hrdopýšstvo oboch, a to zas v protiklade so skutočnými tvorcami jej krásy: „ak svárili sa dlho oba vŕšky, zmraštené čelá, boky podpreté";

m á j o v e j žiaden nepovážil p ŕ š k y,
ni lúčov s l n k a pri jej rozkvete. *X, 225*

[9] *Spisy P. O. Hviezdoslava,* zv. 11, SVKL, Bratislava 1956, 224. Ďalšie citáty z „kratšej epiky" budú z tohto a predošlého X. zväzku. Ďalej v texte iba X, resp. XI a príslušná strana.

A od tejto, znova akoby úvodnej, alebo lepšie, *hraničnej strofy,* za ktorou nasleduje zvažovanie ich rečí samotnou dolinou, prichádza opäť *štvrtá* strofa i s hviezdami i *snom:*

A nado mnou sa hviezdy n a k o r u n u
zobručia, oviť sa mi kol čela;
a s e n môj jemnosťou sa rovná r á n u . . .
Ach, áno! sú mi dobrí priatelia — 226

Zopakoval sa i *diadém hviezd* v podobe hviezdnej *koruny* a vystrel sem svoj nový obraz i *sen* z tejže strofy, ktorý takto v skladbe básne dostáva novú svorku, nové upevnenie. Opakovanie strof a motívov nie je, pravda, ustrnuté, ale cez obmenu jednak zachytáva rameno už vystreté, jednak vystiera druhé za novými javmi, ktoré strháva do prúdu básne a usúvzťažňuje s nimi predošlé obrazy na vyššej alebo jednoducho na inej rovine. Tu sa stýka princíp ponechávací s odlišovacím. *Tu i vo vzdialenom súznení motívov vidíme prejav tej istej zákonitosti, ktorá sa prejavuje u Hviezdoslava v rýmovaní veľmi ďalekých, dvanásť i štrnásť veršov vzdialených členov.*[10] Rovnako, ako musí mať na pamäti rým, ktorý ešte nie je uzavretý, uchováva a znova uvedie na scénu i motív, niekedy i významné, povedali by sme, jadrové slovo. Takým je, alebo takým sa stáva na základe protikladu, ktorý sa uplatnil už v zopakovaní a obmene úvodnej strofy, aj slovo *sen,* ako nový odtieň pre pomenovanie *noc* (jeden vrch za *noci* slávi dolinu hviezdami, druhý taktiež *čo noc* zasa slávikom.) Mohlo by sa zdať, že v ďalšom rozvití obrazu sna, ktorý „jasnosťou sa rovná *ránu*", je zase zopakovanie začiatku ďalšej strofy: „Ja na *svite*" . . . Lenže!

Ani opakovanie nie je nekonečné, a najmä nie u realistického básnika, a nie je možné bez ďalšieho rozvíjania iných zložiek. Dostali by sme možno pekný obraz, ale pre Hviezdoslava akýsi *neurčitý* (sen jemnosťou sa rovná ránu), vybočujúci zo zámeru, ktorým táto strofa podčiarkuje *kráľovskú* výzdobu doliny, k nej okrem *koruny* hviezd pristúpi ešte ďalší prvok — náramok. Podozrenie, že *ráno* nie je tu celkom náležité, nám, žiaľbohu, nemôže potvrdiť originál, ktorý zatiaľ nie je známy, no, *„ránu"* ako chybu prechádzajúcu všetkými doterajšími vydaniami výrazne odhaľuje *zákonitosť* Hviezdoslavovho rýmu, ktorá tu práve vytvára rýmové echo: na *korunu: rúnu!* Rúno ako súčasť pomenovania vysokej hodnosti v rámci kráľovského dvora „rytier zlatého *rúna*", zároveň ako súčasť

[10] „V básni »Mladá vdova« zaznie mu rým i po tridsiatich šiestich riadkoch, ak tak vzdialený vôbec zaznieť môže, ale toto plytvanie rýmami má i tienisté stránky, prispieva k nepokojnosti a trhanosti štýlu." Š. K r č m é r y, *Výber z diela* IV, 1955. 195.

obrazu doliny, prispieva na jej ďalšie kráľovské ustrojenie. Veď tento obraz má i pokračovanie, má tiež svoj „rým" znejúci o pár strof ďalej v prirovnaní skášanej doliny k *ovečke* nemej, hluchej; tento obraz by ostal osihotený, bez svojho partnera, a zatiaľ práve on tvorí *skutočnostnú* svorku obrazu — ním totiž vstupuje do prirovnania jav, ktorý sa svojou reálnou existenciou v zobrazovanej realite (teda na vŕškoch a doline) vyskytuje! Rúno za súčinnosti rýmu pristupuje ako ďalší článok bohatej výzdoby pre dolinu, aby zároveň pripravilo, odôvodnilo príchod *ovečky,* z ktorej *strihajú* vlnu, do prirovnania pre *skášanú* dolinu. A takto spätne i prvé prirovnanie sna k rúnu, zastupujúcemu vôbec jemné rúcho doliny celé, obracia sa a vyzdvihuje jemnosť jej rúcha, ktoré je — mohli by sme povedať — krásne ako sen. Posunutím ovčej vlny do „poetickej" reči a hlavne do susedstva *koruny* cez *rúno* je len naznačený ten istý postup pri premenovaní reálnych tráv a bylín v doline na drahocenné látky: „A vozy pohly s nákladom jej rúcha: šuchoril *hodváb, kment i mušelín.*" (XI, 226.)

Všetky tieto pomenovania poukazujú na kráľovský výstroj personifikovanej doliny a zároveň na jej podpieranie skutočnými predmetmi v zobrazovanom jave, ktoré vysielajú do obrazu svojich zástupcov (slávik — pieseň, ovca — rúno). Ešte pred rúnom pristupuje k výzdobe i šperk, ktorý prináša had svojím leskom na slnku: „Nasluchovala, *na rameni hada čo zlatý náramok,* ich trenici dolina s úsmechom." (XI, 225.) A tuná tiež sa stretávame s novým uzemňovaním obrazu.

Zdá sa, a obyčajne u mnohých básnikov to tak je, že po vyzdvihnutí prvého člena skutočnosti do obrazu (i po jeho logickom spojive s ňou) ďalšie členy rozvitého prirovnania nie sú povinné stále dokladať reálnu, logickú spätosť so skutočnosťou; dostávajú sa do nového prúdu, pochodujú na novom poschodí, čiste na základe vonkajšej podobnosti. Tak i prirovnanie *hada k náramku zdanlivo* iba vonkajším leskom vstupuje da radu ozdôb, ktoré začali reálne hviezdy, vytvorivšie kráľovský diadém. A predsa ani pri ďalšom šperkovaní sa nezrieka Hviezdoslav aspoň bočného väziva. V smere základnej personifikácie, ešte plne nevyslovenej na začiatku, no tam už danej premenovaním oboch vŕškov na *mládencov,* žiarliacich na seba pre dolinu — i vozvýšenie samotnej doliny na akúsi princeznú alebo priamo kráľovnú musí prenášať jednotlivé znaky tejto hodnosti na určité jej časti. Hviezdna koruna sa jej teda ovíjala okolo *čela* a kráľovský šperk v podobe hada jej ovíja zas *rameno.* Rameno samo je už trópom vo vzťahu k základnému javu — k doline — a môže z neho, t. j. z doliny, zastupovať napr. cestu, chodník a pod. No zároveň vo vzťahu k hadovi predstavuje medziposchodie, novú realitu, ktorá svojím pomenovaním *odôvodňuje* premenu hada ležiaceho napr. cez cestu — rameno —

na *náramok*. Hviezdoslav tu odkrýva etymologickú súvislosť, alebo ju aspoň vkladá medzi dve slová, v ktorých sa príbuznosť bežne už ani nepociťuje. Had ako *náramok*, čiže skvost, ktorý sa kladie na *ramä*, dostal tu reálny základ, logické odôvodnenie svojej premeny i premenovania.

Dvojica: ramä — náramok nie je v tejto básni nijako izolovaná. Základná personifikácia napokon vyústi tiež v združené pomenovanie spojené rýmom: dolina — dievčina. Zhoda prirovnaných vecí sa potvrdzuje i zvukovou zhodou. To je základ Hviezdoslavových slovných dvojíc, alebo ako ich Krčméry nazýva, párových slov. Pri ústrednom prirovnaní doliny k dievčine a zároveň i k mŕtvole sa ich sústredí viac, a to v čistej i zastretej podobe, pričom plnia úlohu spojok medzi obrazom a realitou. Hodno odcitovať celú strofu:

„Hľa, prečo sme sa p r e l i —“ „Po čom m r e l i“...
len toľko z pŕs im sústrasť vyvolá,
keď videli h r a b - p o h r a b : — na posteli
d o l i n a - d i e v č i n a včuľ — *mŕtvola!* ... (227)

Hrab tu nepredstavuje nijaký strom, ale Hviezdoslavov poetizmus, skrátený tvar pre *hrabanie*. Teda tvorí opäť zdôvodnenie pohrabu, ktorý sa koná *skosenej* doline. Nie je to ojedinelý, a len touto situáciou diktovaný trópus, nachádzame ho už v *Prechádzkach letom,*[11] čím sa dotvrdzuje určitá konštantnosť Hviezdoslavových obrazov, prináležitosť oboch členov obrazu, ktoré prechádzajú rozličnými jeho dielami, či už v rovnakej forme alebo v určitých obmenách. Ďalšia dvojica preli — mreli je rozdelená medzi oba vŕšky, pričom druhé slovo (mreli) opäť súznie so základným prirovnaním doliny k mŕtvole, a teda i s pohrebom. Odhliadnuc nateraz od ďalších eufonických podpier a zviazaností (*pre*čo ... *pre*li ... *pŕs* a pod.), môžeme nájsť podobný jav i v strofe, z ktorej sme pôvodne vyšli, kde nachádzame voľne rozložený dokonca Hviezdoslavov pseudonym

... pristavujem h v i e z d y,
že zradia sa jej v s l á v y diadém,

no, vzápätí i tento voľne rozložený člen dostáva akúsi podperu v ďalšom blízkom pomenovaní, a to zas na základe protikladu a jednoty v pomenovaní: ak prvý vrch vytvára doline korunu, diadém slávy, čiže prispieva k jej *sláve*, rovnako ju *oslavuje* i druhý vrch piesňami svojho vtáctva, no sláva, oslava musí tu byť i *menovite* prítomná, preto na druhom vŕšku z celého možného vtáctva práve

mnohý s l á v i k hniezdi!

Výber synoným z väčšieho možného celku — ako tu z najrozmanitejšieho možného vtáctva práve slávik — je na určitom mieste zrejme určovaný eufonickým zreteľom, a to nielen pri paronomázii, oproti ktorej obyčajný eufonický sled predstavuje iba nižšiu jednotku toho istého druhu. Pri epitete *rúči*, ktoré možno pokojne nahradiť „krásnym“, „švárnym“, „šumným“ a pod., iste rozhodoval predchádzajúci prísudok *„prú sa“* (že o ňu p*rú* sa *rú*či mládenci — 225); podobným spôsobom zastúpil *sen* v citovanom verši *noc*. Pravda, kým v prípade „prú sa rúči“ sa nevytvorí nijaká nová významová klenba nad týmto spojením, *„sen“* neočakávane vnesený do bežného zvratu a protikladu *stáva sa jednak prvkom záväzným i pre ďalšiu kompozíciu básne*, musí sa objaviť ešte raz ako súčasť nového obrazu, *jednak voľne položený do susedstva piesne stáva sa jej voľným prirovnaním:* akoby slávičia pieseň bola *snom* doliny. Okrem toho môžu vznikať voľné asociácie i s rozkladom samého slova *pie-seň*, ktorého druhá časť sa skutočne temer do písmena rovná snu, pričom i prvá časť si ponecháva v rámci licencií a Hviezdoslavových poetizmov určitú významovosť, súhlasnú práve so slávičou činnosťou a zmyslom prirovnania: pieť sen. Pritom je tu nepochybne prítomná i malebná úloha týchto koncoviek (-eň, -en, -iem), ktorých opakovaním ako by sa už uskutočňovalo zapletanie snov do diadému slávy.

Jednako ani tieto voľné, sotva však mimovoľné prirovnania nie sú plne významotvorné, nedostávajú sa na prvý obsahový plán. Podobne ako eufonické ohnivá typu „prú sa rúči“, ktoré dvíhajú Hviezdoslavov verš do zvýšených polôh, i tieto obrazy a prirovnania iba obohacujú názornosť a pestrý predstavový svet tejto poézie, no, čo je dôležité a čo je zhodnou črtou oboch vrstiev, *idú v smere*, podporujú základný obraz a cezeň i základnú ideovú osnovu.

V tomto zámernom primkýnaní slov zvukovo blízkych je výrazná Hviezdoslavova črta, o ktorej sme sa mohli presvedčiť už pri preklade

---

[11] *„Tuliti! Prichvátali h r a b á č k y*
sťa skočné srnky, v zdobe svetlých háb,
jak na svadbu a predsa na p o h r a b“
(Spisy VII, 182.)
Tu je „zdôvodnenie“ vzdialenejšie oproti našej tesnej dvojici. Až v treťom verši sa spätne pri slove *pohrab* uvedomuje súvislosť s *hrabáčkami*. Niekedy táto vzdialenosť medzi samým trópom a jeho zdôvodnením presahuje i sto strán v knihe, ale podopiera sa obyčajne príbuznou témou (pozri „rakovina“ hlodajúca *Slovensko* a „rak“ ako trópus, rakovinu zastupujúci, v *Slavianstve — Stesky*).

Puškinových *Cigánov* (por. Slovenská literatúra VII, 1960, č. 4 a VIII, 1961, č. 1), kde syntagmu „hviezda slávy", oddelenú v pôvodine inými slovami, zomkol Hviezdoslav do tesného spojenia „slávo-hviezdy jas". Nie všade sa týmto spôsobom Hviezdoslav podpisoval; tak v básni *Dva vŕšky* „hviezdy" a „slávy" v dvoch susedných veršoch znamenajú len toľko, že tieto slová sa vždy Hviezdoslavovi núkajú do blízkosti, ako to dosvedčuje rad „hviezdosláv" už v jeho prvotinách,[12] — že tvoria vyššie jednotky jeho básnického slovníka a že sa môžu ocitnúť na inom mieste v najtesnejšom spojení.

Zatiaľ „sláva" a „slávik" v tejže strofe pripomína iný postup Hviezdoslavov, známy nám už z rozvíjania dialógu napr. z *Eža Vlkolinského.* Veď i táto báseň pozostáva väčšinou z dialógov, a preto niet divu, ak sa tu zopakuje najcharakteristickejší spôsob ich vytvárania. Aj tu ide o dve súperiace stránky, z ktorých nasledujúca prevezme jadrové slovo z prehovoru predošlej a oponuje jeho zmeneným významom. V *Ežovi Vlkolinskom* na synovu námietku, že jeho dievča po materi tiež zo zemianskeho rodu *pochodí,* Estera odsekne: aj *pochodila,* t. j. zle dopadla, že sa vydala za sedliaka. Nemožno povedať, že by sa týmto protikladom nezískaval osobitný významový odtieň pre pomenovanie slávika. Tým, že reaguje na významovo najzaťaženejšie slovo „slávu", i sám sa dostáva do jeho osvetlenia, ba ako pri kontrovaní vôbec sa práve jeho slávna a oslavovateľská funkcia zosilňuje. Je postavený do toho istého protikladu ako *noc:sen,* s ktorým on zas po boku svojho partnera, teda *sláva-slávik,* tvoria os celej strofy, celého jej dialógu.

Zámerne sme sa zapodievali väzbou obrazov so zvukovou organizáciou v básni, kde nevystupujú konkrétne osoby, iba personifikovaná časť prírody, kde teda tieto postupy nenadobúdajú takú presvedčivú významovosť ako pri básňach s konajúcimi ľudskými charaktermi a jasne odhalenou ideovou náplňou, ktorej *závažnosť až celonárodná* prichádza na program dňa. Ale ak tieto postupy prenikajú i diela typu *Dva vŕšky,* vraví to tým dôraznejšie o ich neoddeliteľnosti od Hviezdoslavovej tvorby, v ktorej predstavujú najdôležitejšie nervy.

PROTIKLADY V HISTORICKEJ KRATŠEJ EPIKE

To isté slovo *„sláva"* v básni *Rastislav,* vyskytujúce sa ako súčasť mena už v jej názve, *rozhraničuje* so svojím zvukovým partnerom — a jeho protichodným významom — *„sclav* — otrok" oba svety tejto básne. Biskup Richbald, reprezentujúci Nemcov a Rím, na Rastislavovu

[12] Porovnaj A. P r a ž á k, *S Hviezdoslavom,* SVKL, 1955, 130 a 336—337.

obhajobu svojho ľudu, ktorý túži po pravde, ale nemeckým kňazom nerozumie, pretože „nie je Nemec" (XI, 15), spupne odpovedá, že je „Sclav", to je „otrok!" (XI, 15). Nato Rastislavovi radcovia skríknu „Lužeš, ‚Sláv'! (15). A dokladajú ešte „Slovák". Že je „Sláv" význam celkom protichodný významu „Sclav", dotvrdzuje ďalej sám Rastislav, keď diktuje Richbaldovi list pre cára Michala, v ktorom predstavuje svoj národ ako „Slávy syn to tiež", pričom jeho veľkosť dáva do súvisu s prijatím kresťanstva, ktoré oproti pohanstvu zastupuje osvetu, svetlo: „Národ ten tiež prijal krst . . ." Prekážka v raste tejto slávy spočíva v cudzom jazyku, ktorým sa nová viera hlása. Preto Rastislav slovanským kňazom, žiadaným od cára Michala, predpovedá, že dôjdu *slávy hviezd* (17). Teda opäť sláva sa tu spája s hviezdami. No predovšetkým Hviezdoslav tu aktualizuje svoje dávne presvedčenie, ktorému už v mladistvej tvorbe dal svoj jasný výraz: „Keby nie meno od *slova,* meno nie od *Slávy"* (*Básnické zrenie* I, SVKL, 1957, 385). Odôvodnenie mena Slovák a Slavian sa tiahne od nášho národného obrodenia, stretávame sa s ním u Hrdličku, Fándlyho, Šafárika, z ktorých práve posledný ho odovzdáva Hviezdoslavovi, aby aj touto črtou naplnil Hviezdoslav v sebe typ quasi „obrodenského" básnika.[13]

Všetka snaha nemeckých kňazov politicky si podmaniť Veľkomoravskú ríšu vo Hviezdoslavovej interpretácii sa skrýva za jazykovú otázku. Nemci podceňujú a nie sú ochotní naučiť sa reč ľudu, ktorý by sa priklonil k novému učeniu, na čo Rastislav napokon reaguje: „Nedbám; mám už kľúč." Týmto kľúčom je žiadosť o vierozvestov, ktorí by preložili „knihu kníh" do slovanského jazyka a v ňom ju vyučovali.

V rodnom jazyku je i kľúč k Hviezdoslavovej poetike, k vytváraniu obrazov, k básnickému pomenovaniu vôbec. Nadovšetko nám to dotvrdzuje táto báseň, ktorá sa obracia k začiatkom národných dejín a ktorej základnú problematiku zhustil do niekoľkých významovo protikladných a zvukovo zhodných dvojíc!

Ak na podloženie rozdielu medzi Slovanom a Nemcom siaha Zemežízeň po význame všeobecného pomenovania „nemý", z čoho nutne vyplýva, že Slovan je tvor hovoriaci a chcejúci sa vyjadrovať, Richbald vidiaci v tomto protipostavení urážku, odpovedá rovnako ostro, a práve v pomenovaní Slovanovi vlastnom — Sláv — jeho „prekladom" či vlastne prispôsobením k podobnému latinskému tvaru vracia Zemežízňovi urážku v plnom rozsahu: sclav(us) — t. j. otrok, ktorý v otrokárskom zriadení tvoril s *nemými* nástrojmi jednu kategóriu. A odveta, ako sme

[13] Pozri o tom bližšie u S. Š m a t l á k a, *Hviezdoslav,* SVKL, 1961. Záverečná kapitola sa nazýva *Obrodenecký typ lyriky.*

videli, sa odvoláva na súvis s domácim slovom „sláva“, pričom Zemežízeň sa vracia i k prvému protikladu „nemec — nenemec“, kde druhý člen už nahrádza priamym pomenovaním vlastného národa *Slovák;* teda človek nie nemý, ale vládnúci slovami, jazykom, čo je už samo dôvodom, aby bol zahrnutý medzi synov Slávy, medzi osvietené a slobodné národy, nie medzi otrokov.

Ak v celej básni sa vedie boj o právo na vlastný jazyk, tento boj sa odohráva práve cez prostriedky pre tento jazyk najcharakteristickejšie, iba jemu vlastné. Jedine v slovenčine *Rím* — tuná predstaviteľ cudzej moci — tvorí hononymum k *prvku básne,* vždy a predovšetkým u samého Hviezdoslava *signalizujúceho pieseň.* Preto ak biskup tvrdí o slovanskom národe, že *„nechce Rím“,* nevyvracia vlastne (ako sa, ostatne, iba on sám domnieva) predošlé Zemežízňovo tvrdenie:

„s p e v n ý n á r o d — s v o j c h c e r ý m“
(15)

„Svoj chce rým“ — čo hneď i vysvetľuje synonymom, „zvuk svoj slýchať v omši, *piesni“.* Ťažko nepriradiť k týmto veršom iný Hviezdoslavov verš: „Slovenčina — samý rým!“ Tá istá charakteristika, tými istými slovami, pravda, z inej básne, oveľa skoršej — z lyrických *Letorostov.* Rým — to je súzvuk. Lenže Rím a rým — podobne ako Sláv a sclav si nesúzvučia.Tu plnia práve o to viac funkciu rozdeľujúcu, *rozhraničujúcu.* A to nielen pre túto báseň. Cyklom veľkomoravským sa u Hviezdoslava iba začína obraz dejín nášho národa, ktorého pozitívne hodnoty chce vidieť *vždy práve v odklone od Ríma* (Alžbeta Turzová, Imro Tekeľ). Predovšetkým preto, že

jazyky
veriacich však zhŕdnúc Západ,
v chrámoch dá im strádať, kapať . . .
(XI, 16)

Je zrejmé, že už i tu jazyk zastupuje všetky národné práva; práve pre Hviezdoslavove časy je príznačné, že boj o ne sa zužoval hlavne na jazyk. Aktualizácia, dobová zahrotenosť tejto básne je nesporná, i keď to ešte nemusí presne hovoriť o čase jej vzniku, ako ho na tomto základe určuje A. Kostolný: „Tieto slová v časoch apponyiovských školských zákonov, za stupňujúceho sa náporu maďarizácie iste mali svoju jasnú adresnosť.“ (XI, 248.) K jasnej adresnosti chýba trochu aj ten fakt, že list nebol odoslaný — báseň v tých časoch nebola uverejnená. A pre jej

vznik v tomto období Kostolný neuvádza nijaké argumenty; v súvislosti s historickou epikou udáva iba prameň k *Alžbete Thurzovej* v Lombardiniho štúdii zo zborníka československého *Od Šumavy k Tatrám* (vyd. K. Salva a K. Kálal, Ružomberok) s poukazom, že v zborníku je i článok *Veľkomoravská država* (str. 250), z čoho by mal čitateľ vyrozumieť, že aj tu je inšpiračný zdroj pre cyklus veľkomoravský. No hoci to nie je nijako vylúčené a hoci zborník vyšiel r. 1898, pravdaže, to všetko nemusí znamenať, že báseň vznikla ešte za Rakúsko-Uhorska. Aktualizácia mohla spočívať v inom zacielení, za inej situácie. A tu sa musíme vrátiť menší kúsok k začiatku druhej periódy v tvorbe kratšej epiky.

Jedným z prvých impulzov mohla byť už Menšíkova žiadosť o nové, neuverejnené epické básne pre Ruch. Niet pochýb, že by práve veľkomoravská tematika bola mohla splniť i požiadavku československej vzájomnosti, ako to dosvedčuje samotný československý zborník, v ktorom okrem zmieneného článku k Veľkej Morave — ako styčnému bodu oboch národov v minulosti — obracajú sa aj iné príspevky, ba priamo siaha po nej i Sládkovičovova báseň, vyzývajúca k svornosti. Vo veci Menšíkovej žiadosti Hviezdoslav píše A. Pražákovi: Tieto dni písal mi i prof. Menšík, žiadajúc ma o príspevok pre štud. časopis „Ruch“; pravda, nemohol som mu aspoň nateraz ničím poslúžiť, čoho mi veľmi ľúto.“ (8. XI. 1913, citované z Pražákovej knihy s Hviezdoslavom, 381.) Ak už v Uhorsku by boli bývali ohľady na cenzúru pri uverejňovaní napríklad básne *Rastislav* bezpredmetné — ako to dokazuje odtlačenie Sládkovičovovej básne s oveľa otvorenejšou protimaďarskou tendenciou — tieto ohľady mohli celkom odpadnúť pre jej vydanie v Čechách. Bude teda správnejšie klásť jej vznik do neskoršieho obdobia, i keď presného dáta zatiaľ nemáme. Ale sú tu aspoň niektoré bočné údaje, ktoré nás oprávňujú k ďalšiemu rozboru.

Báseň *Rastislav* tesne súvisí s predošlou kratšou epikou o Pribinovi, ktorej odpis odovzdal dr. A. Pražákovi 25. X. 1919. Potvrdzuje to aj autorova poznámka na origináli i korešpondencia s Pražákom. Pražák uvádza, že ďalšiu historickú skladbu *Alžbetu Turzovú* písal v Ľubochni (1920), kde v rozhovore s ním Hviezdoslav prezradil, že „chcel by vraj napísať ešte niekoľko takýchto básní, všetky zo „slovenského veku“ (A. Pražák, *S Hviezdoslavom,* Bratislava, SVKL, 1958, 212), a oživiť takto slovenskú históriu, bez ktorej národ sa vidí chudobný. I podľa Pražáka Hviezdoslav sa usiloval o vlastnú „legendu vekov“, ktorej hlavnú časť mali tvoriť slovenské dejiny. Je veľmi pravdepodobné, že tieto historické skladby písal v jednom súvislejšom období, prípadne v etapách nie veľmi od seba vzdialených. Teda dátum odoslania odpisu básne *Pribina* nemusí byť oveľa starší od jej dokončenia, ako aj ďalšej básne *Rastislav,* ktorá na ňu bezprostredne nadväzuje.

Úzku súvislosť oboch básní vidno i z rovnakého vysvetľovania opisovaných úsekov histórie, opierajúceho sa tu o jednotný prameň (Šafárikove *Slovanské starožitnosti);* napokon i z ďalšieho spoločného popudu, zo sborníka československého, pre epiku veľkomoravskú aj pre *Alžbetu Thurzovú* možno usudzovať na časovú blízkosť ich vzniku. Priamu spätosť *Pribinu* s *Rastislavom* dosvedčuje ešte iný, formálny prvok: zovretie ideového protikladu, vyjadrujúceho odpor Slovanov oproti novej viere, do pôvodného významu odhaleného v pomenovaní národnosti cudzích kňazov: *Nemci.* Tak sa ohradzuje Pribina pred Mojmírom, vysvetľujúc mu návrat svojich ľudí k pohanstvu:

...nemí Nemci
jak by mohli učiť ľud (8)

Zvýznamňovanie pomenovaní, zlučovanie viacerých významov do jedného názvu, pripomína špeciálne v tejto básni archeologickú prácu básnika, ktorý akoby vykopával zmysel dodnes sa ešte zachovavších mien. „Na *Zobore,* svätej hore" (7) postaví *sobor!* Tu teda základný zmyslotvorný princíp Hviezdoslavov spája sa so zámerným archaizovaním. Zobor sa volá preto Zoborom, lebo na ňom stál už za Veľkej Moravy kostol: dotvrdzuje to jeho meno, ktoré v staroslovienskom a napríklad ešte i v dnešnom ruskom jazyku značí katedrálu, *hlavný chrám.*

V súvislosti s kompozíciou básne hodno si všimnúť, že Hviezdoslav túto spojitosť neuvádza ihneď, ale v prvej strofe pripraví postavenie „soboru" prekladom, neutrálnym pomenovaním, vlastne „zníženým" opisom:

na Zobore, svätej hore,
s k r í ž o m c h r á m dal poboriť,

a iba v druhej strofe, po tejto príprave, vytvára určitú gradáciu už samým zopakovaním oboch veršov, ale najmä náhradou *chrámu* jeho archaickým pomenovaním:

na Zobore, svätej hore,
s o b o r, čuj, dal rozboriť.

Stupňovanie je podčiarnuté ešte i zmenou predpony k slovesu — boriť, čím jednak vytvára až tretí člen zvukového obrazu:

Zobor — sobor — po(roz-) boriť,

jednak, a to je tu najdôležitejšie, dostáva *„sobor"* a *„rozboriť"* do základného významového protikladu, ktorý neskôr zopakuje cez *nemých Nemcov.*

Ak sme už skôr boli spomínali prevahu dramatického živlu, dialógových partií v kratšej epike práve na príklade „sobor: s chrámom kríž", ktorý vo Hviezdoslavovej poetike predstavuje *odlišovací* princíp, môžeme sledovať jeho funkčné využitie ako dramatického prvku. „S chrámom kríž" sa vyskytuje v reči rozprávača v prvej strofe, ktorá aj zopakovaním „Na Zobore, svätej hore" s vnútorným rýmom — tento sa dodržiava v každom piatom a siedmom verši všetkých osemveršových strof, z ktorých sa celá báseň skladá — *pripomína spev nejakého potulného alebo jarmočného pevca. „Sobor"* hneď v druhej strofe je pomenovanie *z listu biskupa Urolfa.* Pomenovanie chrámu vyjadruje teda už protiklad medzi biskupom, zástupcom Ríma, a rozprávačom, ktorý stranní Pribinovi. Tento rozpor sa hneď zosilňuje pri označení novovystavaného pohanského chrámu a jeho boha Svätovíta. Ak s perifrázou soboru ako „s chrámom kríž" znížil rozprávač kresťanskú *svätyňu,* práve tento už náboženský termín použije ako výraz úcty a spriaznenosti pre pohanský svet:

vstaviť iný, vo s v ä t y n i
b o h kde znova: S v ä t o v í t. (7)

Zatiaľ to isté miesto v biskupovom liste podstatne mení pomenovanie, zdrsňuje výrazy pre označenie tých istých javov, pravda, z hľadiska biskupovej viery:

z r u b sklásť podlý, klát kde m o d l y
čnie: o h a v n ý S v ä t o v í t. (7)

Názorne		
ku kresťanstvu	biskup:	rozprávač:
	sobor	s krížom chrám
k pohanstvu	zrub podlý	svätyňa
	klát modly	boh
	ohavný Svätovít	Svätovít

Ľudového speváka pripomína už prvý verš básne: „Mrcha v Nitre novina", *ktorého zopakovanie tvorí vyšší protiklad v rámci celej básne* a vlastne rozdeľuje ju temer na dve presné polovice (prvá má 12, druhá 11 strof): v prvej „mrcha novina" znamená žiaľ Urolfa nad víťazstvom

pohanstva v Nitre, ktoré podnietilo jeho žalobu Mojmírovi; v druhej polovici je mrchavou pre Pribinu, proti ktorému tiahne Mojmír a prinúti ho k úteku. S podobným funkčným zopakovaním strofy sme sa už stretli v básni *Dva vŕšky,* rovnakú úlohu bude mať zopakovanie motta v *Mladej vdove* a temer v každej básni ako stavebný prvok budú fungovať rámcujúce i viackrát sa vracajúce verše.

Na línii *nemí — Nemci* a najmä *Zobor — sobor — poboriť* pristupuje práve k poslednému významovo presne protikladné rozloženie iného staroslovanského mena — boha Svätovíta. Pozoruhodná je už jeho úprava proti básni *Na Luciu,* kde na sneme bohov sa označuje ešte s nosovkou, teda ako Svantovít, kým v tejto básni práve v dotyku so *svätyňou* mení prvú časť mena na *Svät* (-o-vít), objasňujúc tak zmysel mena, že totiž ide Slovanom o vec svätú, posvätnú, jedným slovom o božstvo, čím zároveň protiklad v pomenovaní „sobor: s krížom chrám" spätne prechádza na vyšší stupeň v protiklad „sobor — svätyňa", v ktorom je vyššie postavená, prirodzene, svätyňa pohanská. Tento posun — opakujeme, spätne — učiní Pribina v odpovedi Mojmírovi, v ktorej vysvetľuje motívy svojho činu.

No hlavné ostrie proti novej viere a nemým Nemcom nesie oddelená druhá časť mena Svätovítovho. Ak *poborením soboru* tamtých vypúdza, lebo im ľud nerozumie,

čul bys' včul v ples: V i t a j, V i t" (9)

Naozaj, do týchto troch mien ako by bol zhustený celý ideový zmysel básne: Pribina musí *sobor zboriť* a s ľudom *vítať Víta,* pretože *Nemci* sú preň ako *nemí.* So Svätovítovým menom urobil to isté, čo v básni Rastislav s Rímom a rýmom (Svoj chce rým — Nechce Ríim) a Slávom — Sclavom. Na biskupovu urážku *ohavný* Svätovít rozkladom samého mena, pravda, opierajúc sa o rodný jazyk, berie zbraň Urolfovi, ukazujúc, že ide o božstvo, o *svätého* Víta, svätého v dnešnom význame slova, ktoré praslovanskému svant- (s pôvodným významom „mocný") dalo kresťanstvo. A historické, anachronistické etymologizovanie Hviezdoslavovo len zaostruje ideový protiklad podčiarkovaný jazykovými prostriedkami: veď ľud už preto musí *vítať Víta,* že je to v jazyku, že mu to vlastne rodný jazyk káže.

Mohlo by sa zdať, že celé etymologizovanie, jav založený naskrze na jazyku a núkajúci sa každému jeho pestovateľovi chceme pripísať výlučne Hviezdoslavovi, keď hovoríme, že tvorí jednu z najprízačnejších čŕt jeho poetiky. To by zaiste nebolo správne. Lebo už v samom sborníku, z ktorého mohol Hviezdoslav získať popud, a to i na súťaženie

v básňach s veľkomoravskou tematikou, Sládkovičov podobne rozkladá meno Svätoplukovo:

S modlitbou s v ä t o u p l u k y svoje
kráľ vodil boj za domov biť

(M. S l á d k o v i č o v, *Prikázanie,* Sborník československý, *Od Šumavy k Tatrám,* 205.)

Zrejme v tom netreba vidieť ani Sládkovičovovo epigónstvo, pravda, ani impulz pre použitie tohto postupu u Hviezdoslava — postupu, ktorý možno nájsť už u Sládkovičovovho otca, okrem veľkej svetovej literatúry pred nimi a za nimi. Čo však Hviezdoslava pri tomto postupe vyznačuje, čím sa líši od jeho ostatných pestovateľov u nás, je *využitie,* jeho posunutie až do centra problematiky diela, jej zovretia doň ako do skratky, či už ide o mená ním vytvorené alebo ním objavený zmysel mien historických, ktoré pojme, prípadne musí pojať do osnovy básne.

Podľa Pražáka prameňom k Alžbete Thurzovej bola pre Hviezdoslava Lombardiniho štúdia *Palatín grófj Ďuro Thurzo z Betlenoviec* z uvádzaného sborníka. V ňom je tiež článok *Država veľkomoravská,* ktorý asi Hviezdoslav poznal. No neprijal jeho výklad vo veci Mojmírovho útoku na Pribinu: „Majúc Pribinu, vojvodu Slovenska v podozrení, že sa kloní k Nemcom, vypudil ho z kniežatstva nitrianskeho." (Str. 151.) Hviezdoslavov výklad je presne opačný. Obžaloba na Pribinu prichádza práve z nemeckej strany, od nemeckého biskupa. Najpravdepodobnejšie (i podľa Pražákovho tvrdenia) sa Hviezdoslav opieral o Šafárika. V jeho *Slovanských starožitnostiach* nachádzame rovnaký výklad: jednak už pri Mojmírovi je zmienka, že ho pokrstil ten istý *Urolf,* biskup, ktorý píše u Hviezdoslava sťažnosť na Pribinu (P. J. Šafařík, *Slovanské starožitnosti,* Praha 1837, 798); no predovšetkým charakteristika samého Pribinu mohla byť Hviezdoslavovi východiskom pre postavenie svojej zápletky: „Oddjlný, k *pohanstwj urputně lpjcj* (podč. V. T.) a záměrům knjžete protiwný knjže Nitranský Pribina byl od Mojmjra panstwj swého zbawen a z wlasti wypowědjn (830)." (Tamže, 799.)

Toto stopovanie robíme vlastne kvôli Zemežízňovi z ďalšej básne *Rastislav,* pretože Zemežízeň sa pri posolstve k cárovi Michalovi u Šafárika nespomína, a v článku *Država veľkomorovská* sprevádza síce Metoda, ale až na jeho ceste do Ríma, ktorú už báseň *Rastislav* nezakresľuje. No Hviezdoslav nemusel Zemežízňa „svojvoľne" posúvať, ako by sa to mohlo javiť iba na základe týchto dvoch prameňov, pretože Zemežízeň ide so žiadosťou do Carihradu už v Hollého *Cyrillo-metodiáde,* ktorú Hviezdoslav pravdepodobne poznal. Pri jeho známej snahe získať čím viac

poznatkov a detailov o spracúvanej látke môžeme predpokladať, že našiel v Hollého poznámkach k tomuto dielu i vysvetlenie významu mena *Zemežížeň:* „... znamená toľko, čo zemi úroda." (*Dielo Jána Hollého,* zv. 4, 159.) Na znalosť týchto vysvetliviek by mohol poukazovať i doplnok *sobor* k heslu *zoborský:* ZOBORSKÍ, ZOBOR, SOBOR: „... hora nad Ňitrú, ktoréj víno z ňitranských vín je najľepšé, najsilňejšé." (Tamže, 159.)

Zemežížeň ako úroda zeme je teda bližšia súčasnému významu v ruštine *žizň* — život, no Hviezdoslav zámerne doň vtláča dnešný zmysel, naplňuje ho v súhlase s poslaním Zemežížňa, ktorý vyjadruje *smäd* zeme, teda ľudu po pravde, túžiaceho ju počuť vo svojom jazyku. „Spevný národ — svoj chce rým", vraví Zemežížeň, a cudzia reč, podľa Rastislava v liste Michalovi, je príčinou, pre ktorú sa nemôže ukojiť zeme žížeň: „Ľud môj trpí zúfale, hlad — *smäd* jak kto trpieť môže ... bude ti ľud vďačný ... ba za *žízne* muku pobozká ti, hej, i ruku." (17)

Ak teda i priamo do mien vkladá Hviezdoslav súčasné významy, možno predpokladať, že aktualizuje, zosúčasňuje celú historickú látku, že je ona rovnako alegóriou ako v niektorých prípadoch látky bájeslovné alebo vôbec „nadprirodzené", za ktorými sa taja reálne, sociálno-politické problémy básnikovej súčasnosti.

Pritom je ešte pozoruhodné, ako určité ustálené spojenia, ako „hlad — smäd", vyskytujú sa v básňach s obdobnou tematikou. V básni *Od východu*[14] (teda ako aj slovanskí posli, lenže tu je viera v oslobodenie zamierená na Rusko) sľubuje básnik zemi, že oblaky jej „smädnúť, lačnieť nedajú". Takéto spojenia, podobne ako hviezdoslávy, prechádzajú básňami, až sa z nich vydelí napokon jediné, hlavné vzhľadom na základnú ideu, či postavu v konkrétnom diele. Tu teda Zemežížeň svojím posolstvom, vyjadrujúcim túžbu, žížeň zeme a ľudu, napĺňa zmysel svojho mena a Hviezdoslav dovádza svoj normálny formálny postup k splnovýznamneniu, k zobsaženiu, zhrnutiu idey. Ale nielen tým sa odlišuje od svojich vrstovníkov.

Rovnako ako v iných obsahových zložkách vie konfrontovať zobrazované deje so svojou činnosťou, so svojím pôsobením v národe (Šmatlák),[15] i tomuto formálnemu postupu pribúda ešte jedna úloha pri mene Zemežížňa: je dva razy významovo zaťažená, tak ako sám Zemežížeň je *dva razy poslom.* Teda nielen vyslanec do Carihradu, ale aj, ako sa sám predstavuje na výzvu Rastislavovu, aby vyjadril pravé zmýšľanie ľudu:

P o s o l som či neposol,
ľudu stesk tuť máš

[14] H v i e z d o s l a v, *Sobr. sp. básnické,* zv. XI, 388 (III. vyd.).

(a ja v tom mu uverím):
spevný národ — svoj chce rým ... (15)

— označuje sa za posla, keď ešte nik nevie o Rastislavovom úmysle obrátiť sa na Carihrad s posolstvom, a teda tým menej, že práve bude tým poslom Zemežížeň. Toto slovo tu má zrejme iný význam — a to taký, aký má ešte i dnes v ruštine: poslanec, zástupca ľudu, ktorý vyjadruje a obhajuje jeho záujmy. Presne to poslanie, aké určil vo svojom čase básnikovi: „No on je najprv poslom k svojmu ľudu ... je hájnym reči ... mravov" atď. Ak pri Zemežížňovi vtláča starému pomenovaniu, *menu,* súčasný význam (tento postup kryje sa s princípom odlišovacím, vedie k aktualizácii, a napr. v preklade predovšetkým cezeň vniká prekladateľovo hodnotenie problematiky diela), v slove „posol" z básne v *Dozvukoch* objavuje predovšetkým starý dávny význam (teda v historickej epike stretávame sa tu vlastne s obmenou ponechávacieho princípu). Ale podobne, ako ešte uvidíme v alegóriách s mytologickou látkou a s obrazmi z prírody, práve týmto druhoplánovým, prirovnávajúcim významom sa mieri bezprostredne ku skutočnosti, k tomu javu, ktorý je v alegórii zastúpený. Postava nášho staroveku, za ktorú sa básnik skrýva (poslanie básnika), obohatila a potvrdila tu hodnosť, ktorú Hviezdoslav básnikovi v národe už predtým prisudzoval! Nezdajú sa nám totiž za označením *posol* nijako náhodnými ani slovo *stesk,* ktoré — ako názov rozsiahleho lyrického cyklu *(Stesky)* — v básnikovej tvorbe predchádza tejto básni z *Dozvukov,*[16] ani významová zhoda pri verši „spevný národ — svoj chce rým" s úlohou básnika, definovanou v onej básni aj ako obrana reči, ani ďalšia významná zhoda, ktorá sa i tvarovo kryje s inou básňou, začínajúcou veršom: „Slovenčina — samý rým" *(Letorosty).*[17] — Zemežížeň je prirovnaním básnika samého, veď predovšetkým za svoju zem, za svoj ľud vylieval svoje STESKY, veď v *jeho mene* útočil na inteligenciu, ktorej vinu chcel vtlačiť na náhrobok: tu leží ten národ, ktorý túžil po *osvete,* po vzdelaní a slobodnom živote, ale ktorý usmrtila,

[15] Vnútornú podmienenosť tejto významnej črty Hviezdoslavovej poézie vôbec potvrdzuje Šmatlákovo zistenie o charaktere jeho lyriky: „... je tak nerozlučne introspektívna a zároveň extrovertná preto, lebo básnik (lyrický subjekt) neprestajne, vždy znova situuje seba samého do vonkajšej reality spoločenskej i prírodnej a že znovu a znovu formuluje svoj vzťah k tejto realite. Hviezdoslav bol básnicky činný pol storočia a za tento čas prešla spoločenská skutočnosť nielen mimo nás, ale aj u nás predsa len veľkými zmenami. Hviezdoslav vždy dobrovoľne a spontánne podroboval svoju umeleckú a najmä ideovú výzbroj konfrontácii s týmito zmenami..." *(Hviezdoslav, zrod a vývin jeho lyriky,* SVKL, 1961. Kapitola Básnik storočia, 411.)

[16] *Spisy* XII, 80.

[17] *Sobr. sp. básnické* II, 340.

pochovala jeho vlastná znať,t. j. inteligencia, nechcejúca poučovať svoj ľud v jeho rodnej reči.

Ale treba ísť ešte ďalej. Že tu ide konkrétne o *Hviezdoslava,* prezrádza prísľub kráľa Rastislava tým, ktorí prinesú pravé učenie v národnom jazyku: „dôjdu *slávy hviezd*" (17). Okrem *Žalmu na privítanie vierozvestov*[18] i touto básňou *Hviezdoslav* plní Rastislavov sľub.

Hviezdoslavova doba, v ktorej bránila ľudu na jeho ceste k osvete cudzia, natláčaná mu reč, je tu jasne alegorizovaná, prenesená do čias Veľkej Moravy, do toho obdobia, kým ešte Rastislav nezískal z Carihradu učiteľov znalých národného jazyka. A hoci zastupovanie básnika Zemežížňom by si podržalo svoju platnosť i v tom prípade, ak bola báseň napísaná ešte za Rakúsko-Uhorska, ako by sa bolo možno domnievať z Kostolného poznámky, dovolíme si, i keď nemáme zatiaľ konkrétny, celkom presvedčivý dôkaz v podobe dátumu jej vzniku, klásť ho do neskorších rokov. Mohli by sme už na základe Pražákom odtlačenej korešpondencie určiť značnú časť chronológie kratšej epiky, žiaľ, k veľkomoravskej zostáva len oznam z 25. X. 1919: „Žiadaného ‚Pribinu' posielam Vám v prílohe, napochytro zrobiac jeho odpis", čo bolo proti Hviezdoslavovmu zvyku; prenos svojich originálov zveroval dôveryhodným osobám, no odpisy básní nerobieval. Viac než z dohadov a úsudkov o možných dátach vzniku z korešpondencie, možno zistiť ďalším rozborom obrazov porovnávaných s udalosťami vo verejnom básnikovom pôsobení obdobia, z ktorého pochádza i dátum opisu *Pribinu.*

Ak *posol* Zemežížeň prednáša *stesk* ľudu — ako to robil *básnik* — ani básnik nie je bez významného *konkrétneho posolstva* v štátnickom zmysle slova. Išiel tak isto k bratskému národu na májové slávnosti do Prahy ako posol, kde vyjadril túžbu svojho ľudu po osvete, po spolužití s bratským národom. Ba tento básnik, *rovnako ako Zemežížeň, bol dvojnásobným „poslom":* okrem toho, povedali by sme, doslovného posolstva v súčasnom význame slova po oslobodení obohacuje toto svoje poslanie o jeho historický význam — *stáva sa poslancom!*

Ak len nejde o splnenú predpoveď veštca (pozri Ovídiovo „si quid habent veri vatum praesagia — vivam"), ktorý po vtelení sa do sebou vytvorenej postavy i vo vlastnom živote sa dočká osudu a ďalších úloh, ktoré jej vo svojom diele pridelil, inými slovami, ak len Hviezdoslav nenapísal *Rastislava* pred zložením svojho poslaneckého sľubu, potom i v samej Zemežížňovej formulácii „posol som či neposol" (ktorá je inak vysvetliteľná už z rytmických dôvodov verša, no ako sme videli už častejšie, Hviezdoslav určitú nutnosť, „daň" forme spája súčasne s no-

[18] Tamže, 15. *(Žalm na tisícročnú pamiatku sv. Cyrila a Metoda.)*

vým záväzkom) možno vidieť odraz konkrétnej udalosti, samotného *skladania poslaneckého sľubu, pri ktorom Hviezdoslavova pripravená reč musela odpadnúť.* Teda Hviezdoslav chcejúci predniesť *ľudu stesk* mohol si vlastne pripadať ani nie ako poslanec. O tom ostatne vraví i vo svojej reči, že jeho poslanectvo treba chápať ako formálnu záležitosť: pre svoj ľud oveľa viacej môže vykonať vo svojej tichej dielni, a jednou z takýchto prác mohla byť konkrétne báseň *Rastislav* i celý veľomoravský cyklus. Ním básnicky objavoval národu dejiny práve v tom úseku, ktorý už vymanením sa spod jazykovej i politickej nadvlády cudzincov a privítaním *slovanských bratov* tak pripomínal skutočné národné oslobodenie a spojenie s Čechmi v jeden štát. Zastupovanie Prahy Carihradom (kde náš sídli jasný brat) a teda i Pešti Rímom by bolo len logickým dotiahnutím alegórie.

Uveďme aspoň niekoľko súvislostí, podobných formulácií z nepredneseneJ poslaneckej reči Hviezdoslava, s výrazmi z básne *Rastislav,* týkajúcimi sa úlohy a poslania Zemežížňovho:

Reč: „Vlani máličko viac ako v tomto čase prijachal som do zlatej matičky Prahy ... *hladný — smädný* na duchu." (Podč. V. T.)

Rastislav: jak hlad smäd kto cítiť môže ...

Reč: Dnes prišiel som z domova, ale prišiel zase *domov* (podč. Hviezdoslav).

Rastislav: bratia prídu, temer *zemci.*

Reč: Stal som sa členom tohoto slávneho zákonodarného sboru ... Ako? zákonodarca ja ... str. 99 (Cit. z diela A. Pražáka, *S Hviezdoslavom).*[19]

Rastislav: Posol som či neposol.

Ďalej básnik vo svojej dielni kuje *rýmy* (*Rastislav:* spevný národ — svoj chce rým), vyznanie bratstva k slovanským vierozvestom a Carihradu v básni *Rastislav* má obdobu vo Hviezdoslavovej reči, kde sa vyznáva z nového československého vzťahu, ako by v ňom videl naplnenie veľkomoravského zväzku. Aj okrem tejto reči manifestoval Hviezdoslav úzku spätosť s bratským národom, takže keď „vznikla v Martine nová národná strana s heslom slovenskej autonómie", Hviezdoslav vyhlásil

[19] P r a ž á k, *S Hviezdoslavom,* SVKL, 1955, 99, 100, 295.

v Slovenskej politike (27. IV. 1921), že „žiadať slovenskú autonómiu znamená veslovať do prístavu Horthyho".

Podľa takéhoto politického vývoja básnikovho zdá sa pokračovaním *Rastislava* a zároveň aktuálnou výstrahou proti separatistickým tendenciám posledná báseň veľkomoravského cyklu *Lútosť Svätopluka*, vyzývajúca k svornosti známym príkladom troch prútov. Mladý štát bol obkľúčený tými istými nepriateľmi ako za čias Svätoplukových. Pravda, sama osobnosť tohto panovníka bola oveľa zložitejšia než predošlí hrdinovia, ktorých kladná kresba, dokonca aj zhustenie kladných vlastností do mien a zovretie hlavnej problematiky do protikladných, ale zvukovo zhodných dvojíc predstavuje v nich určitý schematizmus. Vo Svätoplukovi siaha najhlbšie do psychiky, a hoci sa snaží ospravedlňovať veľa z jeho tienistých činov (súhlasne so Šafárikom), predsa sa neubráni v podtexte akémusi smutnému súhlasu, že rozpad ríše je zaslúženým trestom za zločin na strýcovi Rastislavovi:

„V starobe si pomaľovať mladosť krásou cností z príprav skúsenosti: planý kvet to, bez vône ... Čo po ňom, po výsledku pôvabnom bár? Dotaz, dotaz kričí — čaká na odpoveď: počiatok ký? jaro — žatvy pôvod ...? (27)

(Šafárik: „Tím způsobem Svatopluk upevniv své panství hleděl slávy vznešeného strýca svého, ovšem nechvalným způsobem na sebe převedené, moudrým panováním, miłováním národu a nade všecko přísnou spravedlivostí dostihnouti, a vinu mladosti své cnostmi zkušeného stáří v zapomenutí uvésti." *Slovanské starožitnosti*, Praha 1837, 804.)

Svätopluk sa touto svojou črtou vymyká z hlavného zámeru, ktorý svojou historickou epikou Hviezdoslav sledoval, ako ho uvádzal pri Alžbete Thurzovej: ukázať celkom svetlé príklady z minulosti. A skutočne, tam, kde vyhraňuje ostro proti sebe dve skupiny bez sporu kladné a záporné, predovšetkým tam sa stretávame aj s ich dotiahnutím do protikladných dvojíc. Vidno to jasne v spomenutej *Alžbete Thurzovej*. Idealizácia Juraja Thurzu a jeho druhej ženy Alžbety Czoborovej rozdeľuje okolo Thurzovho mena dve dvojice protipostavených svetov. Tak ako hlavným nepriateľom vo vzťahu k Thurzovi a jeho žene je vonkajšie nebezpečenstvo, hroziace krajine v podobe *Turkov (Thurzo — Turci)*, tak druhému, poddanskému páru, ktorého vzťah k predošlej dvojici tvorí ideovú osnovu básne, hrozí bezprostredne domáci nepriateľ, ale podobného mena — zeman *Turček*. Na zhodu spoločných záujmov a obrany proti tureckej i turčekovskej hrozbe poukazuje ešte i zhoda krstných mien: i poddanský pár sa menuje rovnako: Ďurko a Betka. Tento základný pomenovací princíp, ktorý má zrejmý symbolický charakter, prechádza i do obrazného plánu: ak prirovnaním constans pre šľachtický pár je holub a holubica, ktorý v dotyku s nepriateľmi sa mení na sokol-sokolica, tak sokol bohatier musí doslova honiť hajná *tureckých*, žiaľ, i *domácich* kaní ... (66). A tento bohatier na začiatku prirovnaný i k dubu, z ktorého *listy* prilietajú k osike (žene), v závere svojho partnera premenúva zo Sloju na *Dubovského* a vyslobodzuje ho i z poddanstva, urobiac ho šoltýsom.

Rozpor zámkov a chalúp je tu nielen zotretý, ale priamo prečarený na zhodu zviazanú spravodlivosťou pánov a príchylnosťou poddaných. Pravda, tento prípad je podávaný ako ideálny, príkladný, a nezatajuje sa pritom, že je tu aj iná šľachta, ktorá nielenže proti Turkom nebojuje, ale sama sa snaží uchvátiť, čo môže. Konflikt z *Hájnikovej ženy* sa neposunul len tým, že zvodcu v obrane svojej dievčiny zabije mládenec, ale predovšetkým v tom, že Villáni zostúpil z kaštieľa do zemianskej kúrie; rovnako odsúdenie obrancu cnosti svojej milej pripadne iba nižšiemu panstvu, zatiaľ však múdry a udatný veľmož väzňa oslobodí, poctí ho svojou prítomnosťou na svadbe a urobí ho šoltýsom. Idealizované obcovanie vysokej šľachty a poddanstva je ešte užšie v *Imrovi Tekeľovi*, kde mladému kniežaťu detinská láska s poddanským dievčatkom pomôže uniknúť z obľahnutého hradu; v *Žofii Bošňákovej* ľud hlboko súcití s hradnou paňou, zmietanou žiarlivosťou a modliacou sa za návrat svojho muža. Predsa najvypuklejšie vystupuje „triedny zmier" práve v *Alžbete Thurzovej*, kde sedliacka svadba za účasti panstva akoby predstavovala i sobáš oboch tried. Na túto povesť Hviezdoslav už nemal podklad v Lombardinim, ani v iných historických prameňoch. Iba ak niečo podobného mohol počuť z rozprávania ľudu. Rozprávkovosť skladby zvýšil ešte aj rovnakým rozložením mien medzi porovnávané strany, aby vyjadril ich zhodu, ktorá ozaj mohla existovať iba v rozprávke.

Taký istý postup použil aj v dotyku so skutočnými rozprávkami, ale na zdôraznenie celkom opačného zámeru. V protiklade k rozprávkovému svetu s víťazstvom dobra, ktorý sa objavuje opusteným sirotám v ľudovej slovesnosti, je zobrazený ich drsný osud zavinený materou, mladou vdovou, ktorá chodí radšej po zábavách a deti nechá doma samotné. Autor pre každé z troch detí vybral rozprávku podľa ich mena, alebo podľa rozprávkových hrdinov určil mená deťom. Rozprávky sa volajú: *Ružová Aničkа, Janko Hraško, Martinko Klingaš.*

DVA SVETY

Nielen hrdinovia rozdelení medzi dva tábory tvoria tieto dva svety. Dvoma sférami, ktoré sa navzájom prenikajú, sú predovšetkým zobrazovaná realita a tá látka, ktorá má ňou presiaknuť. Iba pri úspešnom realistickom diele vzniká dojem, že určitá látka s jej konkrétnym spraco-

vaním je práve to a všetko to, čo chcel autor zobraziť. Pri historickom habite, bájke, bájeslovnej látke vidno až hmatateľné napätie medzi látkou a tým, čo má vyjadrovať, čo sa za ňou skrýva. Treba lúštiť, aký jav si asi vynútil tento lem a onen záhyb. Najmä pri dotyku s nadreálnym svetom vyvstáva pred realistickým spisovateľom ťažká úloha, ako motivovať prítomnosť bájeslovných bytostí a úkazov. Ak báseň *Na Luciu* ukazuje začiatočné ťažkosti tejto cesty smerom k *Topeľcom,* kde Hviezdoslav ako by sa vzdával ohľadov na svoju realistickú minulosť a podáva tieto javy ako skutočnosť (aspoň na prvý pohľad), *Mladá vdova* poskytuje príklad na niekoľkoraké využitie rozprávkového sveta, no predovšetkým ako *prirovnanie* prírodnej reality, pričom i toto rozvinuté prirovnanie si zachováva svorky s reálnym svetom; práve cez jednotlivé prirovnania — prímery nadskutočných javov k reálnym — vracia sa v ňom bezprostredne k podkladu či základu rozprávkového zobrazenia.

V rozprávke o Martinovi Klingašovi leši, vlkolaci, raráškovia a podobné bytosti stavajú Černokňažníkovi za noci palác v hore. Pritom tieto nadprirodzené tvory sú vlastne silami prírody. Musia za noc vystaviť palác, z ktorého cez rozličné prirovnania prekukáva sama rozvíjajúca sa hora. „Ozaj noc im horúca! z tvári znoj až tečie, stromy potia živicu." (X, 219) Teda ide tu o skutočnú *horúcu* noc, keď sa príroda začína „budovať", stromy púšťať živicu. To je reálny podklad, ktorý oprávňuje básnický opis povestí. Podobné široko rozvinuté personifikácie prírody nájdeme i v *Gáborovi Vlkolinskom* i v *Prechádzkach letom,* kde svadba stromov má svoj reálny podklad: svadobný pohyb je motivovaný príchodom búrky.

Živica je zdanlivo položená voľne ako partner: ako napríklad v *Ežovi Vlkolinskom* k *šedivej* Estere, prudko vyrazivšej z okna a hromžiacej na svadobný sprievod, šustne z hrušky *inovať.* Tu však voľný partner predstavuje viac než prirovnanie: on sám je predstaviteľom reality. Tu je postup obrátený naopak a spolu s obrátenými prirovnaniami tvorí Hviezdoslavov vklad, ktorý zrealističňuje povesti. Pravda, Hviezdoslavov vklad *pre poéziu a poetickými prostriedkami.* Pretože inakšie sa mohol už pri tomto postupe oprieť o interpretáciu niektorých zložiek ľudových povestí v prácach domácich zberateľov a teoretikov, napríklad P. Dobšinského: „Takže stretáme sa v povestiach s postavami ježibáb a ježibábeľov, strýg a strygôňov, vlkolákov, drákov, šiarkanov ako bytnosti človeku živočíšstvu a zrastlinstvu nepriateľských, na zeme i krajiny a či v ních živé všetko zlé uvaľujúcich ... V menovaných teda postavách a bytnostiach predstavme si dľa dnešných a vlastných pojmov: zimu, mrazy, chmáry, mlhy, sňahy, vetry studené, tmu, noc."[20]

[20] Pavol Dobšinský, *Úvahy o slovenských povestiach,* MS, 1871, 151.

Hviezdoslav tieto súvislosti prezrádza prirovnaniami. Podobný prejav sme videli pri jeho prekladoch, kde prostredníctvom vlastných prirovnaní a metafor taktiež prezrádzal dopredu vývoj udalostí, alebo vyjadroval svoje vlastné stanovisko k nim. Sledujme ďalšie prímery pri stavbe paláca: „Budova, hej, hučí ni smrek." (220) *Ni* smrek? Práve, že *smrek.* A jeho hučanie prispieva tiež k dojmu anonymného tvorcu povesti, že sa stavia rozprávkový palác. Posiaľ išlo len o jednoduché prirovnania, ktorých obrátenie a reálnu hodnotu chápeme iba po rozpoznaní správneho pomeru základného, či celého rozvinutého prímeru: hora — palác. No niekde tieto dva svety sa musia zovrieť tým, čo im obom ako rovnako skutočným je spoločné, čo oprávňuje tu také úzke zomknutie — ide o tzv. skutočnostnú svorku, a tú tvoria *hniezda.*

Budova, hej, hučí ni smrek, tu hrubý, tenký
hore: starosť o štítky majú, o výklenky,
rímsy, vence: aby vtač mala viť kde h n i e z d a.
220.

Vtáctvo si stavia hniezda rovnako na *stavby* ako na *stromy.* Čo je v oblasti základného básnického pomenovania súzvučnosť, zvuková zhoda prirovnávaných predmetov, to je vo vyššej rovine, pri rozvinutom prirovnaní *jav* spoločný obom svetom. Napokon ani menná zhoda tu nechýba, ba zasahuje nielen jednotlivé slovo, ale celý zvrat, ktorý je zasadený do „rodného" prostredia a nadobúda plnú platnosť iba v tomto rámci — iba že je postavený akosi bokom, do úlohy voľného partnera:

I jak z vody rastie s t a v z kryštálových skalák.
220

Osou tohto prímeru je zrejme slovo *stav,* na prvom pláne ako poetizmus, skrátený tvar pre *stavbu,* resp. stavanie; na druhom pláne, ktorý je však jeho reálnou základňou, iba zásluhou ustáleného zvratu — „rásť ako z vody" — *vynára svoj prvotný význam: hať* (jäz), pričom v celom obraznom zoskupení premietnutý spätne vytvára ešte vnútorný, tretí obraz: rastu, narastania reálneho stavu — hate, ako by táto vystupovala, naplavovaná priamo pred našimi očami.

Na línii doterajších prirovnaní, odkrývajúcich vzťah „zázračný palác — jarná, prebúdzajúca sa príroda" (pričom treba mať stále na pamäti ich obrátený pomer), musíme sledovať hrdinu povesti, ktorý si chce nabrať zlata zo stavby paláca a okrášliť ním svoj vlastný domček. Známy obraz z rozprávok — zlato premení sa ráno na blato — Hviezdoslav práve

týmto obrátením vecí ozmysľuje. Reálne blato je v prírode, pri jej „výstavbe" skutočným zlatom. Po odmäku, po príškach (o jarnom daždi sa vraví ľudovo, že padá zlato), keď je zem vlhká, blatistá, toto blato vytvára podmienky pre rozvoj, skrásnenie prírody, ktorá je potom krajšia nad zlato! Zatiaľ Martinko Klingaš, ktorý omazal svoj domček takýmto *zlatom:*

kukne ráno; pozerá: okyckaný b l a t o m. (221)

Hrdina, hoci tiež rozprávková postava, sa tým však vymyká z bájneho sveta, nadobúda reálne črty; napokon rozprávka nie je tu sama pre seba, básnik ňou neplní len národopisné zberateľské ciele: je priložená k niektorej účinkujúcej postave, ktorej určitú vlastnosť, tu chamtivosť, má predstavovať. Rozprávka tu totiž plní funkciu *prirovnania,* funkciu charakterizačnú (podobne v *Bútorovi a Čutorovi* úvaha o piesni je súčasne príspevkom k charakteru Bútorovej spevomilnej dcéry), čo dotvrdzuje ďalšia postavička tejto básnickej rozprávky — *Janko* — o svojom bračekovi *Martinkovi,* keď mu hovorí na záver rozprávania:

„druhý M a r t i n Klingaš" (221)

aby sa Martinkovou replikou

„A ty, ty — Janko Hraško!" (221)

prešlo k ďalšej rozprávke, venovanej zas staršiemu, rovnomennému dieťaťu (Jankovi).

Ak chceme teda dostať reálny základ prvej rozprávky, musíme v jej prirovnaniach škrtnúť iba všetky *„ako"* a rad prirovnávajúcich členov vo svojom súčte

(ni)	*smrek*
(jak)	z vody rastie stav z kryštálových skalák
(voľný prímer)	stromy potia živicu
(ako na stromoch)	vtáctvo bude viť hniezda

dá nám reálny výsledok, t. j. jarnú horu, presadenú do rozprávkového prostredia ako stavbu paláca. Básnik týmto spôsobom podal výklad rozprávky. Podobným postupom pracuje Hviezdoslav aj pri iných bájeslovných látkach aspoň v náznakoch, hľadajúc či vkladajúc tam realistickú motiváciu. Akoby tým zámerne spĺňal svoje umelecké krédo,

vyslovené v polemike s Dantem: „A veď maľuješ-li i to nevidomé, farieb nakladáš, čo tu v jej plajú dome", t. j. v dome prírody. Zároveň tento realistický prvok v romantickej, bájeslovnej látke spája s výkladom našich romantických bádateľov (pozri Dobšinského úvahy o zmysle povestí), potvrdzujúc i výberom a spracovaním látky svár, rozpor medzi romantizmom a realizmom, typickým pre celú jeho kratšiu epiku.

Špeciálne v tejto básni má stále odhŕňanie rozprávkového hávu osobitnú funkciu: poukazovať na základný protiklad medzi rozprávkou a skutočnosťou detí. K nemu sa viažu ďalšie protichodné momenty: jar opisovaná v rozprávke, a zima vonku; ale predovšetkým stavanie rozprávkového paláca, a zborenie či zhorenie vlastnej chalúpky i s deťmi. Tieto protikladné vzťahy sa prenášajú aj do iných metafor už vo „vlastnom" dejovom prúde: hasnúce plamene ohňa v peci sa prirovnávajú k ľuďom, ktorí sa odťahujú od spolkov a družnosti, ako obrazný protiklad k charakteru matere prahnúcej za spoločnosťou; s „leitmotívom" vatry na vysunutých miestach sa objavuje prirovnanie matky týchto troch sirôt ku *kvočke,* ktorej pri požiari jej domu, v ktorom deti zhoria, oznamujú, že *„kohúta" má na dome.* Obraznými prostriedkami sa tu vyjadruje, že miesto ľahkomyseľnej, neopatrnej a nestarostlivej materekvočky stará sa o deti *oheň, ktorého ľudové označenie pri požiari tvorí „skutočnostnú svorku" prirovnania matere s kvočkou v súvislosti s celou kompozíciou básne;* a skutočne, on deti nielen zohrieva, ale umožňuje im aj prenos do rozprávkového sveta prvým taktom, maľbou, odrazom svojich plameňov na stene, v ktorých deti vidia hneď hadov, hneď cválajúce kone, tančiace panny, mesiac, hviezdy (215). Temer v každej básni, v ktorej sa vyskytne ten „druhý" svet, *Hviezdoslav sa usiluje postaviť aspoň jeden reálny bod, z hľadiska ktorého sa veci nadreálne začínajú javiť skutočnými.* V básni *Studnica* podáva proces, ako pod vplyvom rozprávača začínajú postupne aj ďalšie osoby vidieť ženskú postavu vychádzajúcu zo studne, no všade Hviezdoslav podáva „opravy", popierania, poukazy, že je to ten alebo onen prejav reálnej skutočnosti: ak ju napríklad počujú vzdychnúť, jeden z mládencov poznamenáva, že to bolo zabzučanie muchy (X, 49) a pod. V *Mladej vdove* teda už oheň navodil rozprávkovú atmosféru, pravda, k nemu pristupuje ďalší činiteľ — sama rozprávková kniha, a cez ňu i vzťah k autorovi, ba i jeho ďalším zážitkom z vlastného života (vyhorenie rodného domu).

Oheň-otec, na rozdiel od nedobrej matere, nahrádza teplo deťom, no keďže vzťah rozprávky ku skutočnosti je *„zlato-blato",* jeho privinutie je ešte bolestnejšie. Ak v poslednej z troch podávaných rozprávok *(Aničke Ružovej)* „zaúdeného" Janka bolo možno vrátiť životu zázračnou masťou, skutočnosť detí, pravdaže, nič takého nemôže podať, a ma-

ter zošalená bolesťou nad uhorením svojich dietok starostlivo vyhľadáva každý deň ich kostičky v popole — ako to káže zákon odplaty, protikladného trestu pre mater neopatrnú, neopatrujúcu svoje deti.

Podobne ako v *Studnici* proces „zázračného" videnia, v *Mladej vdove* podáva Hviezdoslav proces vnikania do ľudových rozprávok cez mladého školáčika Janka, v ktorom zaznamenáva skúsenosti vlastného detstva (príbuznosť s ním dotvrdzuje znova prirovnanie „constans" — čí ž na str. 212: tak sa označuje sám ústami matky, tak nazýva herolda jari, ktorý šteboce používajúc hyperboly ako v ľudových rozprávkach — *Stesky*). Písmenko za písmenkom zhŕňa školáčik svojím ukazováčkom, až sa mu vylúpne zmysel viet. Okrem tohto jedného zdroja zachycuje aj rozvíjanie rozprávok; obmieňanie — i vlastné — práve v tejto básni motivuje postavou chlapca-rozprávača, ktorý odhadzuje knižku a rozpráva spamäti rozprávku z knihy; ostatné dve počul od hájnika, ktorý si ich možno vymyslel. K tomu sa hneď dodáva, že to „vyjde najednako", čiže ľud má právo si vymýšľať a pozmieňať rozprávky. Teda nielen vznikanie a proces ich obmien sa vysvetľuje týmto kľúčom, ale Hviezdoslav tu predkladá i svoje oprávnenie na zmeny postáv a miešanie rozprávkových motívov pri Martinkovi Klingašovi, pretože vo Hviezdoslavovej podobe a úlohe túto postavu nenachádzame ani v jednej známej rozprávke.[21] Hviezdoslav pravdepodobne spojil meno postavy s inou povesťou, z nej stavba paláca vytvorila protiklad k zhoreniu chalúpky s deťmi — a jej hrdina poslúžil charakteristike Martinka, ktorý požiar bezprostredne zapríčinil. Preto Hviezdoslav potreboval Jankovo „rozprávanie spamäti" i ďalšej rozprávky *Aničky Ružovej*, ktorá jediná je v uvádzanej knihe *Slovenských povestí* Janka Rimavského, čo konštatujú i samy deti pri jej prezeraní. Charakterizačnú úlohu rozprávok aj ich vzťah k dejovému toku bude treba mať stále na pamäti, ony budú určovať tiež niektoré zmeny v texte rozprávky, ktorej „prerozprávanie", prebásnenie potvrdzuje sám autor udaním pôvodiny. Vzťah k nej predstavuje podobný pomer ako preklad k originálu diela — s určitým posunom. Ide o preklad z prózy, i keď básnickej, do verša. Tvorí teda akýsi medzičlánok, ďalší stupeň medzi skutočným prekladom básnického diela s jeho vzťahom k pôvodine a medzi pôvodným dielom so vzťahom k realite v ňom zobrazenej.

Na preklade Puškinových *Cigánov* mohli sme si určiť tvorivú a pretvárajúcu účasť Hviezdoslava, vlastne na odchýlkach oproti predlohe mohli sme usudzovať o uhle jeho prístupu aj k iným častiam zobrazenej skutočnosti v jeho pôvodnej tvorbe. Napriek niekoľkorakému začleneniu

[21] Porovnaj Polívkom uvádzané varianty v *Slovenských rozprávkach*, IV. diel, 203—206.

do stavby „vlastnej" básne, pri prerozprávaní celej *Aničky Ružovej* uplatňuje Hviezdoslav — podobne ako v *Ežovi Vlkolinskom* pri reprodukcii ľudových piesní — aj dokumentarizačný, národopisný zreteľ: to nám zaručuje, že tu máme do istej miery čosi podobné ako preklad.

Pri jeho skúmaní však treba určiť najprv predlohu, z ktorej básnik vychádzal. Zdalo by sa, že priamym údajom („Janka Rimavského" — „Slovenské, však, povesti" — 239) nám ďalšie hľadanie odpadá. No je podozrivé, že značná časť odchýlok od textu v tejto knihe sa kryje naopak s textom *Aničky Ružovej* z vydania P. Dobšinského z r. 1880. (Pavol Dobšinský, *Prostonárodné slovenské povesti* IV, 53—60. Citáty budú z vydania SVKL, Bratislava 1958, zv. III.)

Napríklad Hviezdoslavovo: „Čo jajkáš? Nad sluhu vo *švagrika* zmenou . . . ? (225) má zrejmú oporu v Dobšinského vydaní: „Ak mi ju dovezieš, lepšieho *švagra* nikdy by si nemal." (133) Zatiaľ v Rimavskom „švagor" chýba; pán vraví Jankovi iba: „Ak mi ju dovezieš, veľká odmena ťa očakáva, ak ňedovezieš, dám ťa za živa v kochu zaúdiť." (104) Podobne i macochino ukrytie svojej dcéry pod sedadlo v koči chýba v Rimavskom; tak sa zdá, že i to „odmrštenie knižky" u Janka má svoj pendant v skutočnom rozprávaní Hviezdoslavovom spamäti, alebo aspoň poznaní variantu i z Dobšinského vydania, z ktorého mu utkvelo viac detailov. Je pritom zrejmé, že Hviezdoslav mal v rukách i Rimavského originál, ako vysvitá zo spomínaného prezerania tejto knižky, z ktorej deti vypočítavajú mená rozprávok v nej obsiahnutých, a ďalej ešte z jedného významného detailu, na ktorý poukážeme neskôr.

Ponechávací princíp, zistený ako jedna z hlavných tendencií pri preklade z príbuzného jazyka, prejavuje sa teda aj pri povesti, a to aj vo vyšších jednotkách, pri motívoch, nielen pri jednotlivých pomenovaniach. Pri posledných zasahujú predovšetkým ľudové zvraty, napríklad: „Pučilo aj macochu." (Hviezdoslav, 223) Tuná zas aj táto podoba je bližšia Dobšinskému: „Pukalo to macochu." (131) Zatiaľ v Rimavskom: „Dosť sa tu pukala macocha." (103) Aj vo výrazných, charakterizujúcich epitetách (zlatoperé kačičky, 223; so strapatou Katou, 223) ponechávací princíp sa ešte zdôrazňuje veršovými a vetnými činiteľmi. Kompozitum „zlatoperé" síce rozkladá, no jeho rozhraničením cez veršový predel

s pierím
zlatým.

— a zároveň i ukončením vety prívlastok ešte zosilňuje. Tým istým rytmickým prostriedkom, umocneným ešte rýmom medzi koncom jedného a začiatkom druhého verša, podčiarkuje epiteton špatnej macochinej dcéry so *strapatou*

Katou . . .,

pričom samotné epiteton je odvodené zo syntagmy „strapaté tŕnie", ktorým neskôr v protiklade k Aničkiným ružiam začala táto obrastať. Zachovanie výrazných adjektívnych charakteristík i za cenu presunu vlastností, pravda, stále medzi negatívnymi postavami, stihlo epiteton *„mrchavá"*, ktoré v tejto podobe vyznačuje u Rimavského (i u Dobšinského) macochu; no Hviezdoslav doň „preložil" epiteton „ňedobruo", ktorému predchádza epiteton „špatnuo" pri charakteristike macochinej dcéry Katy.

Podobný typ ponechávacieho princípu sme našli i v preklade Puškinových *Cigánov:* „Ptička božija ne znajet ni zaboty ni truda — Vtáča božie *nepracuje,* nezná *trudu* žiadneho." Aj tu, ako v preklade ponechanie tvaru *„truď"*, do neho prelial obsah „zaboty" — podoba epiteta je zachovaná, i keď preložená inej osobe. Pritom je tu ešte ďalšia zhoda s prekladom *Cigánov,* že do „mrchavej" preložil vlastnosť dcérinu, to *„ňedobruo"* — rovnako, ako na inom mieste Puškinovo epiteton *„zol"* (Moj muž revniv i *zol*[22]) preložil na *mrcha* (Môj muž mrcha, žiarlivec).[23] Tým sa znova potvrdzuje jednotnosť a pevnosť Hviezdoslavovho básnického systému, významová ustálenosť pomenovaní i obrazov a ich vzájomná spätosť.

Už samo ponechávanie expresívnych a predovšetkým — ak nie výlučne — iba takýchto epitet ukazuje smer, ktorým sa budú niesť i Hviezdoslavove odchýlky, krátko jeho odlišovací princíp. Pri preklade Puškinových *Cigánov* sme zistili, že ponechávací princíp sa uplatňuje predovšetkým v rýme a — v rámci väčších úsekov — v jadrách výpovedí; zatiaľ princíp odlišovací preniká najmä cez nejadrové časti. V našej rozprávke ponecháva dôležitú Katinu vlastnosť, protikladnú Aničke, taktiež v rýme, ktorého druhý člen poskytuje príklad na princíp odlišovací — a spolu na ich vzájomné zopätie:

...Katou: lebo táto zas o b r a s t a l a t ŕ n i m
mrchavá a — (Ale fuj! povesť nepoškrvním) (223)

Tu prichádza odlišovací princíp so všetkými sprievodnými znakmi, charakteristickými pre Hviezdoslavovu poetiku: elipsou „mrchavá a —", ktorá vynecháva druhý člen z pôvodiny: ňedobruo a š p a t n u o, expresivita, zvýšená už vetnou stavbou, nachádza priamy výraz v citoslovci (fuj!) a špatnosť Katy sa vyjadruje „zápornou hyperbolou", tým, že sa nevysloví priamo: čiže jej škaredosť je priamo nevýslovná, aspoň pre tohto hrdinu; tým odlišovací princíp spĺňa i dramatizačnú funkciu a v rámci celej básne

[22] „Môj muž revniv i z o l." A. S. P u š k i n, *Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach.* Moskva—Leningrad, 1949, zv. IV, 226.

[23] „Môj muž *mrcha, žiarlivec."* H v i e z d o s l a v, *Sobrané sp. bás.,* zv. XI, XII, 29 (III. vyd.).

cezeň pôjdu spojivá s vloženými rozprávkami a vlastným dejom. Vybočenie z povesti je takto priamym príspevkom k charakteristike hovoriacej postavy. Môžeme si takmer názorne zmerať odklon od pôvodiny a zároveň pomocou priamo úmernej trojčlenky určiť istú Jankovu vlastnosť, jeho čistotu a slušnosť. Ak „ňedobrú" hyperbolizoval na „mrchavú", Katinu špatnosť by musel označiť už takým menom, ktoré by mu milú povesť poškvrnilo. Tým je spätne udaný a uvedomený zdvih predošlého epiteta.

Odlišovací princíp, svojrázne tu zastúpený zexpresívňovaním, je pritom zrejme vyvolaný rýmovou potrebou, pretože rozhodujúci člen rýmu *(tŕním)* bol už daný ponechávacím princípom. Vo sfére trópov, básnických obrazov, bude sa odlišovací princíp taktiež „rýmovať", pochopiteľne, na základe podobnosti *s ponechanými základnými obrazmi a v súvise s celkovou kompozíciou i charakterizačnou funkciou.* Anička chodieva k potoku za vodnými paničkami, ktoré sa premieňajú na zlatoperé kačičky. Hviezdoslavovi to však nestačí. A tak rozprávač, „slušný" Janko, dokresľujúci charakter Aničky podľa svojho obrazu, predtým, než ju uvedie k vode, pridáva predmet, ku ktorému sa vodná hladina často prirovnáva:

Ona, dievča, ako to také pekné robia,
rada uzierala sa v z r k a d i e l c i ? — Ba nie!
Toho v dome nebolo; o pýche ni zdanie...
K potôčku len chodila, a to neraz vo dne,
nie však vidieť sa; (223)

Tento Hviezdoslavov príspevok k Aničkinej skromnosti, neustále doplňovaný (vzápätí vydelením spomedzi ostatných dievčat, ktoré nie sú úprimné atď.) súvisí zároveň aj s jej obrázkom (zrkadlo — obrázok), ktorý pošle neskôr, keď už začne ružami obrastať, bratovi do služby. Kým ľudovej rozprávke stačí, že sa Anička dala jednoducho odmaľovať, Hviezdoslav hľadá i maliara:

dala sa čajs' odmaľovať
u pláne, môž — šidlo kde maliarom či ovad;
kúzlo všade! hĺbku nech prenikneš, nech výšku... (224)

Teda rozprávka stavia ešte ďalšie rozprávkové poschodie. A doplňuje i postavu pána, u ktorého Janko slúži. Keď pán zbadá obrázok jeho sestry, pošle Janka po ňu, aby mu ju priviedol za ženu. Hviezdoslav urobí tohto pána starým, a teda nevrlým mládencom prchkej nátury; paripy jeho zas obohatí všetkými vlastnosťami tátošov z iných rozprávok a všetko to — podobne ako v *Cigánoch* — vyjadruje oveľa expresívnejšími výrazmi

než pôvodina a jej dej dáva do prudšieho pohybu. Tento smer máme možnosť sledovať nielen vo vzťahu k pôvodine, ale i k prvému variantu vlastnej básne, tzv. duplicitným stranám, ktorých odchýlky oproti definitívnej podobe majú spomenuté znaky.

Sú to strany 209a) a 210a) rukopisu uloženého v archíve Matice slovenskej. Na pôvodných stranách sa vyskytlo viacej opráv, preto sa básnik rozhodol ich prepísať, no našťastie ponechá i prvotné stránky, ku ktorým pripísal a) (210a má o niekoľko veršov viac, ktoré sa zopakujú už na dvestojedenástej strane), ale aj text v *Zobraných spisoch,* ktorý sa zhoduje takmer úplne s bezpríznakovými stranami, zatiaľ čo odchýlky zo strán s označením a) sa ani jedna nevyskytujú v *Zobraných spisoch.*

Zaznamenali sme zexpresívňovanie už v pomere k pôvodine pri Jankovom odbočení, ktorý nechce poškvrniť povesť. Definitívna podoba je až druhým stupňom zexpresívnenia: v pôvodnom variante čítame za elipsou „mrchavá a" — iba *Dosť o nej!* povesť nepoškvrním". No v konečnej úprave, keď sa autorovi zdalo, že to „dosť o nej" je už vlastne obsiahnuté v elipse a pomlčke ju zastupujúcej — u Hviezdoslava sú tieto grafické znaky významné a zvýznamňované, čo obyčajne editori nedoceňujú! — nahradil ho a v započatom smere zosilnil, zexpresívnil túto zamlčanú *škaredosť* citoslovcom vyjadrujúcim hnus a odpor k nej. (Ale *fuj!*)

S týmto postupom, nahrádzaním výrazov neutrálnych alebo len málo výrazných expresívnejšími alebo priamo citoslovcami sme sa stretli v preklade Puškinových *Cigánov.*[24] V nich sme našli aj „výplnkové" slová kvôli metru, ktoré však z hľadiska celkovej zexpresívňujúcej tendencie zintímňovali atmosféru, členili vetu a dej robili vzrušenejším.[25] Že práve *tento moment môže sa stať prevládajúcim,* dosvedčuje oprava na str. 209 (rkp.) oproti 209a: na poslednej je vyškriabaný neznámy výraz, ktorý nahradil slovom *knižočku:*

k n i ž o č k u šmyknul za almaru.

V ďalšom variante, hoci rytmická potreba si to vôbec nevyžadovala, nahradil „knižočku" knižkou a prisunul ešte časovú príslovku:

[24] P u š k i n: *A zavtra s utrennoj zarej*
v odnoj telege my p o j e d e m.
Hviezdoslav: *„A zajtra, ako zora blesne*
h a j s ' ! v kiaroch jedných v končiny!
Alebo ešte bližší príklad, temer sa kryjúci s naším: Zemfírino sebaprerušenie v reči — podobné ako tu („*Dosť o nej!*") — „n o t i š e" preloží sa u Hviezdoslava — rovnako ako tu (na „*Ale fuj*") — taktiež do citoslovca: *pst!* Pozri štúdiu *K poetike Hviezdoslavových prekladov,* Slovenská literatúra, 1960, č. 4, 425—426.

[25] *S nim černookaja Zemfira — S ním Zemfira p r e d s ' černooká. Tamže, 38.*

k n i ž k u v t o m šmyknul za almaru.

Takto vyzerá i text v knižnom vydaní. Vidno, že u Hviezdoslava sa uplatňuje stále a znovu snaha čo najbližšie a najpresnejšie vymedziť detail miesta, času, spôsobu, akým dej prebieha.

Drobnokresba súvisí tu až s úzkostlivosťou o presný, najpriliehavejší výraz, keď vo verši

a brat, po v e č e r i len uzavrel sa v chyžku
(210a)

namiesto večere kladie po *„posluhe",* pretože sluhova robota sa nemusí končiť vždy pred večerou, tým skôr, že jeho pána vykreslil prv ako „omrzľa", tvrdého, strmého, hromkého, práve preto, že bol „neženatý". Takým bol doslovne v prvej verzii:

n e ž e n a t ý letkom
trebárs shonil pár ráz svet . . .
(210a)

No ak sme už pri *Cigánoch* videli celkom zreteľne, že opäť v dôsledku zexpresívňujúcej tendencie voľné adjektíva, tzv. epitetá ľahostajné vynechával, a iné, nesúce dôležitý charakterizačný prvok, menil najčastejšie na substantíva (pozri už citované: Môj muž revniv i zol: — na „môj muž *mrcha, žiarlivec*), tak v tomto verši pri definitívnej úprave adjektívne „neženatého" tiež zosubstantívnil:

n e ž e n á č, hoc letkom
pár ráz opálil už svet . . .
(210)

Pritom expresívnosť sa stupňuje nielen ďalšou náhradou „opálil" namiesto „shonil", ale aj vsunutím spojky „hoc", a teda bohatším vetným členením. Zvyšovanie expresivity dosahuje totiž aj vtedy, keď slová ponecháva celkom nedotknuté čo do ich zvukovej podoby, a zmení iba ich miesta vo vete. Oproti normálnemu slovosledu vo vete, v ktorej sestra sa dala odmaľovať šidlom alebo ovadom u pláne, lebo:

v š a d e k ú z l o, hĺbku nech prenikneš, nech výšku . . .
(210a)

v definitívnom znení vymieňa poradie prvých dvoch slov:

kúzlo všade! hĺbku nech...

210

Iba zmena slovosledu, a predsa rozprávkovosť novej metafory (Hviezdoslavom vloženej) je ešte viac zdôraznená. Jednako v súvislosti s touto zmenou sa pohlo viac prvkov v jej okolí. Napokon je to logické v *systéme,* kde každá zmena vyvoláva nutne ďalšie. Hviezdoslav v preklade Madáchovej básne, chtiac vymeniť jeho neslušné slovo („nahá"), uvažoval o prepracovaní celej strofy. V inej zas (Aranyovej), kde pri preklade „ponechal" tykanie medzi dieťaťom a macochou, v maďarčine bežné, chcel ho v korektúre opraviť: svetla *nezahas* — čo to za úkaz"; opravuje na „svetla nezhaste" a zodpovedajúci verš na „zriem čos' belasté"; odvrhol však aj posledné adjektívum na označenie strašidla, nadprirodzeného úkazu, pretože v nasledujúcej strofe sa znova opakovalo slovo *biele.* Definitívne ho upravil na „zriem čos' vo vzraste", dôvodiac Škultétymu ľudovým opisom mátoh, ako narastajú.[26] Podobne sa opisuje i Martinkovo „videnie" mŕtveho otca v obloku.

Už v preklade Puškinových *Cigánov* sme videli, že v základnom protiklade medzi „pokojnosťou" originálu a „zrýchlením" prekladu hrá veľkú úlohu odlišovací princíp, ktorý namiesto niekoľkonásobného opakovania toho istého slova v origináli nájde i šesť synoným. Že tento jav súvisí so zrýchľovaním deja, dokazuje tu prvý „nezrýchlený" variant, v ktorom sa v tesnej blízkosti zniesla rovnaká podoba spôsobovej príslovky „m ô ž".

obrázok, čo dala sa „m ô ž" tam odmaľovať
u pláne, m ô ž — šidlo kde maliarom či ovad...

No v definitívnej úprave pri zmene slovosledu, a teda určitom oživení deja, cíti potrebu i štylisticky rozrôzniť túto príslovku a prvé *„môž"* mení na *„čajs"* (pozri v knihe na str. 224).

Lebo že sa nezmenil iba slovosled, dosvedčuje i ďalší znak, ktorý netreba podceňovať. *Čiarku* nahradil *výkričník!* „Kúzlo všade!" A všade sa zvýznamňuje i tento grafický znak. Hviezdoslav ďalej osamostatňuje vety i jednotlivé jej členy.

Už tu môžeme poukázať na celkom protichodný charakter Kraskovej tvorby. Hviezdoslav vysúva každé slovo, aby vystúpilo so svojím samostatným významom čo najjasnejšie. Naproti tomu u Krasku zámerná neurčitosť lyrického hrdinu má svoj odraz i v splývaní jednotlivých vetných členov a vety s veršom vôbec, utužované ešte i eufóniou samohláskového typu.

[26] Listy J. Škultétymu 17. XII. 1905 a 16. VIII. 1907.

Oproti pôvodnému zneniu pridáva k bodke ďalšie, alebo za ukončenou vetou doloží ešte pomlčku na výraznejšie rozhraničenie.

O Aničke Ružovej. Hoc... 209a. O Aničke Ružovej. — Hoc... 209
Krásna bola ako kvet. Nečud Krásna bola ako kvet. — Nečud

Je nadmieru poučné, s akou zákonitosťou doplňuje ďalšie grafické znaky. Jankovo rozprávanie, podávané nepriamo už „rozprávačom-autorom", delí na jednotlivé úseky, ktoré na prvom variante dodatočne i graficky vyznačil pomlčkami (tieto sú predznačené ceruzkou). Táto oprava prešla do definitívnej úpravy rukopisu i do knižného vydania. Lenže! Ak oddelil menšie úseky pomlčkou, teda nižšie jednotky oproti celku Jankovej nepriamej reči, ktorú ako celok bol už pôvodne vymedzil pomlčkou, tak k tejto pomlčke na podčiarknutie, preto, že ide o väčší komplex, pridal ešte jednu pomlčku!

Priama reč sa končí:

Preto zabiehala k nim." — — A tu vyrozprával
povesť, jak mu pomyslov našeptával nával.

Ešte aj v treťom vydaní máme na tomto mieste aspoň jednu pomlčku, no Kostolného posledné vydanie už vynechalo na tomto mieste obe.

Takto „odsek odsekov" zostal graficky nevyčlenený, pretože to editori nepokladali za dôležité. Zatiaľ autor úplne zákonite, po vyznačení nižších celkov pridal ešte jedno oddeľovacie znamienko pre celú nepriamu Jankovu reč. Spresňovanie detailov temer do nekonečna vedie ho k oprave „kde je" v detskej, v Aničkinej reči na de je (209a—209); charakteristickú detskú reč využíva i na utvorenie rýmu, ktorý by mimo nej nebol možný: „Boltá *líčto* — nič to" (215) — t. j. boľká líčko.

Zmeny v slovoslede, vysúvajúce významovo najzaťaženejšie slovo na koniec vety, prípadne zvýznamňujúce slovo koncovetové, naznačujú i mimoriadne vážnu úlohu sémantickú pri Hviezdoslavovom rýme. Presnosť pri kresbe detailov, používaní grafických znamienok má svoju obdobu i vo zvukovej presnosti Hviezdoslavovho rýmu a spolu s ním ako s vetným mikročlenením, a teda významovým osamostatňovaním jednotlivých slov Hviezdoslav sa snaží dosiahnuť vždy a všade významovú určitosť na prvom pláne. Niet preto divu, že práve proti Kraskovi, u ktorého „neurčitosť", splývanie je vysloveným programom, zamieril predovšetkým svoje výhrady adresované novej generácii: prúd výlevov neurčitý, bez kryštálu city... atď. Na druhej strane druhoplánový vzájomný súvis i medzi vzdialenými obrazmi, vysúvanie čo možno najväčšieho množstva významov ho spája s Kraskom a výrazne oddeľuje od čisto logického, „rozumového", skôr suchého Vajanského.

Vernosť detailom, najdrobnejším životným javom, snaha po ich presnom opise sa prejavuje u Hviezdoslava i v citovaní iných diel, a to v ich pôvodnej podobe. V rukopise (str. 226) bol ešte i názov Jankom čítanej knihy uvádzaný dokonca v štúrovskom pravopise, ako svedčí vyškrabovanie písmen práve na tom mieste, kde sa štúrovský pravopis líšil, teda

u je je ť

„Janka Rima v sk é ho" „Slovensk é, však poves t i?" —

Prepis do súčasnej spisovnej normy je zas vysvetliteľný Hviezdoslavovým úplným sa podriaďovaním autorite filológov[27], ak ho tu nechceme dávať ešte do súvisu i s voľným reprodukovaním rozprávky o Ružovej Aničke, ktorá má dosť odchýlok od pôvodiny, no vysvetľuje ich sama postava básne: Janko, ktorý hovorí svojim súrodencom, že vyjde narovnako, či si ich vymyslel on či hájnik, či sú priamo z knihy. Tu je vlastne dovŕšenie autorovej úvahy zo začiatku básne, keď sledovaním Jankovho čítania ešte „pomocou prsta" pripomínal si podobné zážitky zo svojej mladosti.

Neustála konfrontácia rozprávok, ich obrazov so svetom detí a s prezrádzaním ich nešťastného konca prechádza miestami do ich priamej reči — napr. prirovnanie ohňa ku kohútovi (ku ktorému sa dostali zas od Slncového koňa pri vypočítavaní rozprávok obsiahnutých v Rimavského knižke). Oheň-kohút sa zopakuje v závere básne, keď už odkryje svoj plný, hrozný význam. No vyskytol sa on už vlastne dávno predtým v trochu obmenej podobe a utvoril rámec celej básni, zapojený i do ideovej osnovy. Mater, aby deti za jej neprítomnosti nevychádzali von, straší ich *šarkanom na streche,* teda rozprávkovou bytosťou, z ktorej *papúľ šľahá oheň.* Rovnako i Martinko, ktorý straší sestričku pri hre, že je mŕtvym ňaňom, vzápätí sám uverí svojmu klamu: len uzrie rásť, pohybovať sa tône v oblokoch, sám sa preľaká. Je tu akási autorom priamo nevyslovená sentencia: „Nemaľuj čerta na stenu", neprivolávaj obludy, lebo skutočne prídu. Zato je táto myšlienka vyslovená anonymnou postavou, ktorá prichádza s oznámením o „kohútovi na dome" k zábavou rozpálenej vdove a ktorá na jej ďalšie dva „osudové výroky" (vytvárajúce tu krutú slovnú hru) jasne hovorí: *K hriechu neprikladaj!*

„Zuza, vieš, že— h o r í š ?"
„H o r í m ? — Tak som červená, Marka? ..." trkla v smiechu
„K o h ú t a máš na dome! —" „K i k i r í k a?" „K hriechu
neprikladaj ... Hor í ti dom!" *(244)*

K tomu ešte pokračuje rúhavými slovami frajer, že *hôr* je dosť, že

[27] List S. Chorváthovi: „Ponechajme len tieto záhady našim filológom a nasledujme ich slepo: ja aspoň tomuto absolutizmu sa vďačne podrobím." (10. III. 1909.)

postaví kaštieľ atď. Znova slovnou hrou navodená *hora* dostáva sa na koniec skladby ako rámec a odpoveď na stavanie paláca v hore z prvej rozprávky. Motolička, smutná hrdinka tejto básne, prehrešila sa proti *zvykom,* ako to vyjadruje dvojnásobné motto, deliace báseň na dve polovice: „Sotva muža pochovala, už by sa ti zabávala" (209) a „Smútku doba neodstála, už by sa ti vydávala" (235). Úplne ináč sa správala Pani z Mahoču, ktorá po predpísanom smútku našla ešte šťastie. Lebo v tejto básnickej poviedke okrem voľného reprodukovania rozprávok do susedstva reálneho života nikde nadprirodzené sily nezasahujú do deja: smutný osud detí i matere samej je zapríčinený priamo jej nedbanlivosťou. A jednako romantičnosť, presne poverčivosť je vložená už do ideovej osnovy, napriek ďalším reálnym súvislostiam, ktoré sa za touto básňou taja, ba priamo vystupujú v reči rozprávača, v závere sa odhaľujúceho ako autor sám. Odbočenie s úvahou o vlastnom detstve završuje básnik po požiari Motoličkinho domu spomienkou na zhorenisko rodičovského hniezda. Už touto črtou, príznačnou pre romantické lyricko-epické skladby, líši sa i *Mladá vdova* od rýdzo epickej skladby *Eža Vlkolinského,* v ktorej básnik akoby bol neprítomný. No súvislosti s Vlkolínom sa ani v *Mladej vdove* nepretŕhajú, naopak, predstavuje hrdinka ďalší vývoj jednej z postáv vlkolinských, a to Gáborovej matere, pijanky, ktorá s mladou vdovou má zrejme spoločný prototyp v básnikovej švagrinej, korhelici, ktorej deti po bratovej smrti vzal k sebe, vidiac, „že zolvica sa spravuje špatne, o deti nedbá, majetok mrhá ... s pritiahnutím pomoci patričnej vrchnosti oddelil som vdovu majetkovo a prevzal jej deti, ktoré s ľahkým srdcom nám prepustila, súc už spletená s mužským, za ktorého sa onedlho vydala ..." *(Hviezdoslav o sebe. Hviezdoslav v kritike a spomienkach,* 240). Básnikove osobné vklady v tejto básni dotvrdzuje aj iný výrok o pohorenisku rodného domu, smerujúci k jej ideovej osnove — vidí v tom „naplnenie mojej predpovede o ňom v ktoromsi verši z rokov 70-tych, že bude z ich fundamentu vyvrátený ..." (Tamže, 236—237.) Predpovede, nepriame veštby, krátko *slovo* má najväčšiu váhu v básni *Mladá vdova.* Rúhanie sa, kliatie dostáva sa v balade do takého svetla, ako by bolo hlavnou a jedinou príčinou zlého osudu. V tomto smere veľmi výstižná i pre obsah *Mladej vdovy* je Kráľova poznámka k vlastnej básni, k jednému jej veršu: *„Či sme ťa v kolíske malú preklínali* — Slováci veria: akoby v kolíske alebo v kúpeli, keď dakto malému dieťaťu, ale najmä rodič zakľaje, to zaklínanie bolo pôvodom najnešťastnejšieho budúceho života a skorej smrti." (Janko K r á ľ, *Súborné dielo,* Martin 1952, 540.)

Opitá mater sa vyhráža deťom, že ich „pomárni". No nielen priama odpoveď, ale i strašenie *šarkanom* na streche a pritom prechod rozprávkových oblúd do charakteristiky matere v rozprávačovej reči, ktorý ju

neskôr prirovná k *sani* — to všetko vytvára jednotnú, strašidelnú atmosféru básne. Prevracanie prirovnaní a zlých veštieb sa i kompozične využíva v tejto dvojdielnej básni na vykreslenie dvojakého charakteru matere. Ak v závere prvej časti je hrozba s „pomárnením detí", v začiatku druhej sa ukazuje rub jej zlostnej povahy, presladenosť, líškavosť voči deťom, len aby zostali doma, aby jej neprekážali pri zábave. A tu zas kompozícia uskutočňuje ten istý cynizmus predpovede, pohrávanie si s dvoma významami slova, ktorým mater povoľuje deťom všetko:

„Bavte sa, hej! ako chcete: —
že vás rada, dobre, viete;
a čo i d o m p r e v r á t i t e,
nebudete, oj nie! — bité..."

(238)

Dom skutočne *prevrátili.* Prevrátil sa na popol. Zlato v blato. A iba preto neboli bité, ako boli bité prvý raz. Rúhavé predpovede i predpovede mimovoľné ako bezprostredné príčiny zla sa nachádzajú v ideovom základe diela: potvrdzujú to zámeny a prechádzanie „osudných" slov a prirovnaní z reči postáv do rozprávačovej, pričom priamy zásah nadprirodzených síl, trestajúcich tieto rúhania, sa nikde výslovne neuvádza.

DIAĽKA A BLÍZKOSŤ

Jasne vyslovil túto súvislosť medzi privolávaním zla, reprezentovaného „oným svetom", už v záverečnej scéne básne *Na Luciu* (z roku 1904), kde hrdinka, chcejúca si čarami získať ženícha, zablúdi cestou domov a v mdlobách ju unáša na korbe „neznámy", ktorému oheň šľahne z úst. Táto skladba, presýtená poverčivosťou, má i druhý pól práve v scéne zdanlivo najvzdialenejšej realite, v scéne praslovanských bohov a iných bájnych bytostí, ktorých konanie je také podobné ľudskému, že vzniká oprávnené podozrenie o ich zastupiteľskej úlohe pre konkrétne osoby a udalosti tých čias, keď báseň vznikala.

Všetky božstvá uvádzané Máchalom, povymýšľané romantikmi a ešte upravené Hviezdoslavom, ktorý sa tu pokúša o vytvorenie slovanského Olympu, delia sa na božstvá dobré i zlé. Lež aké nebožské problémy ich trápia! Napríklad Zmoka, ktorý takto vidí súčasných ľudí:

„Ide im len o pohodlie,
o peniaz... Ťú! tejto modle,
pred ňouž vše sa sťa psi kúšu,

obetujú hoc i dušu,
cudzí dychot ten v ich tele."

(186)

To je predsa jasná aktualizácia ľudovej predstavy o kurčati, ktoré nosí ľuďom spriazneným s tajnými mocnosťami peniaze. Peniaze — modla! Teda ľudia si sami vytvárajú svoje božstvá. Hviezdoslav znova zopakuje porekadlo z *Martinka Klingaša* o márnosti tohto snaženia: „a kde zlato, tam i blato." No má tu zároveň aj iný význam, a vlastne až od neho sa začína pravá aktualizácia *zmoka;* jeho dosiaľ ladom ležiace vlastnosti až teraz začínajú nadobúdať zmysel: preto je zmokom, *zmoknutým,* lebo ho ľudia stále naháňajú:

vo vlastnom až z m o k n e š znoji
— — — — — — — — — — —
Tak upachtí, hľa, ma človek
nenásytný —

(186)

Ľudová etymológia, ktorú Hviezdoslav tu iba dotiahol, má svojich partnerov v ozmysľovaní mien pri každom božstve. *Tur* je *turo,* inde zaktualizuje bežný zvrat „reve ako t u r", keď hovorí o Perúnovi. *Lela* akoby hľadal zasypaného v slove *lelkovať,* ktoré priamo neuvedie, ale „prekladom": „ja v ňu žarkým *Lela vtipom"* (174). *Kúpala* zasadzuje do „prúdu znoja", vkladá sem Hoja, Ďunďa hoja", pieseň dodnes živú. Pochopiteľne, mená blízke gréckym bohom už zo starších výkladov prijíma — Devana — Diana (taktiež bohyňa lovu), ba nachádza i náhradu za grécky Olymp v mene dodnes existujúcom na Morave — „r a j h r a d" — čím teda slovanský Olymp lokalizuje na Veľkú Moravu a Perúna priamo do Sitna. No pri ňom nezabudne — podobne ako sme videli v *Steskoch* — ani na literárneho tvorcu, ktorý so spomínaným miestom súvisí (v *Steskoch:* tam hrnie Sitno s vencom Maríny), teda na Sládkoviča, no zase iba cez jeho obraz:

k Perúnovi v mračnom sitne,
či sa spí mu s l a d k o c i t n e.

(176)

V obraze zvučí okrem „sladkých túžob" a rojov „sladkých citov" i začiatok Sládkovičovho mena. I ďalšia vec sa ešte viaže k Sitnu, povesť o spiacich rytieroch, ktorí majú oslobodiť slovenský národ. Hviezdoslav

spomenie aj ich, „zo sna či ho nezburcujú, v podsklepí čo hromy kujú". Činnosť niektorých božstiev zastupujú priamo prírodné sily (Kykymora — zima, Vesna — jar atď.) pričom sa hľadajú i rovnomenné svorky z prírodnej reality pre ich prenesenú činnosť. Napr. Kykymora rozsnúva mrákoty, ktoré stkala v *brde* (súčasť nástroja i vrch).

Okrem snahy predstaviť súbor slovanských bohov čo najbohatší (zas národopisný zreteľ) vnáša i do tohto „druhého sveta" ešte svety dva, delí ich na dobrých, ktorým predsedá Veles, boh stád, a zlých na čele s Černobohom, ktorý však priamo na scéne nevystupuje. Práve v rozdelení na dva tábory je reálne jadro báje a predovšetkým v poukaze na temné božstvá, za ktorými sa skrývajú aktuálne politické udalosti Hviezdoslavovej súčasnosti. Odhaliť presný zmysel obrazu bude možné až po dôkladnom preskúmaní politických a hospodárskych pomerov tohto obdobia.

Doterajším spôsobom odhaľované súvislosti nás pobádajú, aby sme v rovnomennosti niektorých javov v tomto obraze s javmi vzatými z politickej oblasti videli priamy dotyk s pomermi doby. Rarášek ukradne koncept prednášky Černokňažníkovi, ktorý sa ju nacvičoval ako *„schôdzkovú* čajs' *povedačku"* (193); ešte predtým zazrel Rarášek z Černokňažníkovho sídla sa tône peľať, asi jeho čeľaď *„posolstvom* snáď *k rovným vládam"* (192).

Ak prvý raz si pri balade podal Hviezdoslav ruku s Jankom Kráľom, ak do jeho romantickej osnovy predsa vniesol realistické detaily, druhý raz nevedomky oproti Kráľovi-realistovi, Kráľovi vykresľujúceho Zloboha, vystiera ruku s romantickejšou látkou Hviezdoslav, no pod ňou ukrýva podobné reálne problémy. Domnievame sa totiž, že kľúč, skutočnú svorku medzi politickými činiteľmi a bohmi nám predkladá sám Rarášek pri charakterizovaní Černokňažníkovho listu, pri jeho lúštení:

„zdúvajú sa hlučným slohom,
spodobať sa kustriac bohom..."

(193)

No predovšetkým samotný list je pamfletom na nejakú oportunistickú opozíciu nižších politických činiteľov *„z najzapadlejších ríše predielov"* (194). Pravda, prvotný plán sa ani vysúvaním týchto dobovo-politických reálií nenarúša, všetko sa tu kryje s mytologizujúcim priebehom i výkladom deja: *Černokňažník* ako nižší druh (kňažník — kňaz) píše chválu Černobohovi (teda bohovi), v ktorom mu želá napokon, aby blud — v tom je ich spoločný menovateľ *černo* (-kňažník, — boh) — zmocnel, stuhla *„povera, skaď k vládcovi tmy láska vyviera —"* (194). Takýmito

výrokmi však akoby parodoval celú vážnosť napríklad záverečnej scény, ktorú napokon predvádza ako skutočný príchod nadzemských síl, v ktoré povera verí.

Tak isto povolanie na *„snem"* práve v luciový deň, ktorý sa pokladal za najväčší deň stríg, v básni sa uvádza ako predelný, ním fakticky u duchov rok sa končí a nový sa začína. Je to deň, keď vláda tmy bilancuje výsledky svojej činnosti.

Práve krytie sa oboch plánov, útok vnútri poverčivej atmosféry i na povery a zároveň na politickú situáciu vôbec (Černoboh reprezentuje vládnúcu moc v krajine — „duchov"), predovšetkým na stranu *„s trochou odporu"*, ktorá však mu vyjadruje svoju plnú pokoru a privoláva svojím reprezentantom „Černokňažníkom" napokon: „...nech žije Černoboh", takže Pikulík si neodpustí poznámku:

„vraj, že vláde odporuje,
a jak krútichvostikuje"

(195)

to všetko naznačuje, že tu môže ísť o nejakú opozíciu" priamo na Slovensku („z najzapadlejších ríše predielov"), a môže to mať súvislosť práve s hospodárskymi ťažkosťami či už krajiny vôbec, alebo niektorého peňažného ústavu konkrétne. Netreba zabúdať, že Hviezdoslav v tom čase bol — hoci nedobrovoľne — príliš dobre oboznámený so situáciou Tatra-banky ako správca dolnokubínskej odbočky a cez ňu i s praktickou, odporujúcou politikou Martina. Zmok sa už pred touto pasážou sťažoval, že jeho pokladňa je vyčerpaná (čo ešte zdôrazní „žobrák som, hej, do — doslovne)

musím zajtra do m i n c o v n e,
kde ich tlačia, razia, kujú...
Dnes ich výpust odhlasujú
ďa predlohy, akú Znachor
zložil pred s n e m...

(188)

A táto opozícia útočí na Zmoka, ktorý sa zastavuje u dobrého boha Velesa. Tento pri počúvaní o všetkých neriadoch niekoľko ráz opakuje: „žijú ešte bozi svetlí!", ktorí by mali zabrániť predovšetkým tomu, k čomu vyzýva záver Černokňažníkovho listu:

„Buď drahota,
čo za peniažtek chce pol života! . . .
Jak civá tôňa hlad brús po poliach"

(196)

Ba signalizuje i vojnový požiar, ku ktorému táto politika má podľa jeho želania viesť:

Sťa vlkov načim vášne rozoštvať,
nech hladinu tú hnilú, pokojnú
rozsápu, roztrhajú na vojnu . . .

(196)

Zhonom po majetku, po moci, po tom „spodobovať sa bohom" — charakterizuje Hviezdoslav vyššie vrstvy na viacerých miestach svojej tvorby. Ak schôdzovanie šľachty či už v *Hájnikovej žene* alebo v *Gáborovi Vlkolinskom* prirovnáva k snemovaniu bôžikov a nad jej hradmi a kaštieľmi necháva tiahnuť strašidlá, niet divu, že v „strašidelnej scéne", v scéne bohov podľa zákona reciprocity vo Hviezdoslavových prirovnaniach dostanú sa do prímeru skutočné činy a problémy šľachty a štátnych činiteľov.

Vo Hviezdoslavovej tvorbe akoby sa sústreďoval celý svet, a to i vtedy, keď priestor básne, jej dejisko je úzko vymedzené krajovým rámcom. Veď i *Gábor Vlkolinský* má predstavovať iba básnikovo rodisko, no na jeho rozbúrenej hladine sa odrážajú problémy celokrajinské (Októbrový diplom, vojna v Taliansku a i.). Vlkolínom „obráteným", preneseným do bájeslovného sveta je aj báseň *Na Luciu.* Jedna z postáv výslovne uvádza, že sa stretnú na *Choči,* vrchu nad básnikovým rodiskom, ako strigy s pastierovou ženou (135). A predsa keď budeme sledovať dej len na pláne bájeslovnom, prenesie doň celú slovanskú mytológiu so Svantovítom na Rujane, moravský Rajhrad povýši na Olymp atď. Ak budeme pozorovať dedinu s jej obyvateľstvom, stretneme tam aj dedinského veršovníka, ktorého by chcel predstaviť na spôsob nejakého slovenského Hansa Sachsa, pričom sám veršovník sa odvoláva i na domácu tradíciu, na časy, keď dedinskí veršovníci ešte požívali úctu: „Hoj, Hrebendu doba zlatá!" (144). Hviezdoslav mu dá hovoriť jeho vážne, lyrické partie (ako ukážky jeho tvorby) iným, rozmernejším veršom než trochejským osemslabičníkom, v ktorom prebieha celý dej u pospolitých ľudí aj u bohov. Veršovníkov verš je kombinovaný trochejský dvanásťslabičník a štrnásťslabičník (čiže verš štúrovský a gavlovičovský). Aj tento osemslabičník má signalizovať ľudovosť kusu, ako ho označuje Hviezdoslav

v liste Škultétymu. A „nižším typom verša" oproti Černokňažníkovmu listu a záverečnej scéne s blúdiacou dievčinou je vyznačený i dedinský veršovník. List i záverečná scéna s blúdiacou sú napísané v jambickom päťstopovom verši ako obaja „Vlkolinskovci" (blankvers), iba tu je združene rýmovaný. Teda i rytmicky sa upozorňuje na odlišný obsah, azda i na pôvod, prebratie z konkrétneho časopisu alebo úradnej zprávy, ktorú Hviezdoslav sparodoval v Černokňažníkovom liste. V *Ežovi Vlkolinskom* aj v iných nerýmovaných básňach sme videli, že „náhodným" rýmom alebo vychýlením z metrickej predlohy, prípadne zvláštnou stavbou rytmicko-syntaktickou naznačoval neraz citáty, úryvky piesní alebo zmenený, ironický tón rozprávania.

Konečne priamy realistický prúd básne predstavujú priame zábery z prinášania zôsypu pastierovi, pri ktorom sa dedina predstavuje svojimi najrozličnejšími typmi, klebetnou a jazyčnou Šumihorkou, pripomínajúcou podobnú klebetnicu z Vlkolína: neresťami, ako pijatikou, poverami a zvykmi, aké opriadli luciový večer. To posledné tvorí nóvum oproti jeho predchádzajúcej, čisto realistickej epike.

Nemožno povedať, že by Hviezdoslav poverčivosť nejako triedne rozdeľoval medzi svoje postavy. Jednako rysuje sa istá zákonitosť medzi jeho dielami: tam, kde opisuje zdravý sedliacky ľud, nevystupuje ani strašidelnosť. Napríklad vôbec jej niet v predvlkolinskej epike (*Poludienok, Večera, Bútora a Čútora* a i.), ani v *Ežovi Vlkolinskom.* Presila realistického prúdu spôsobuje i v *Gáborovi Vlkolinskom,* že „strašidelná" postava vyjde na posmech, ale jednako tu je. Viaže sa na akúsi pleseň, zahnívajúcu rodinu, síce cítením „panskú", ale poriadne schudobnenú.

ZAOKRÚHĽOVANIE VLASTNEJ TVORBY

Ak sa teda Hviezdoslav sám začudoval v liste Škultétymu, kde sa to uňho nabralo, nuž vzalo sa to celkom zákonite. Bol to dlh realistu oproti Vlkolínu, v ktorom len ukázal na parenisko povier: tetka Tonka na „Mačacom zámku" sama chodí strašiť po dedine. Že tu je zväzok s Vlkolínom, a zároveň kompozičnou zložkou dotvrdený súvis nepráce a oného druhého sveta, poverčivej tmy, ktorú treba premáhať prácou, dokazuje samostatná rozsiahla báseň *Pán Boldko,* v ktorej popri hrdinke upodozrievanej z mátania vystupuje jej nepracujúci, práce neznalý a neschopný brat, uvádzaný v *Gáborovi Vlkolinskom* už ako mŕtvy. V tejto básni iba umrie. Ten istý Boldko v *Gáborovi Vlkolinskom:*

Toť, Boldko, najstarší
ten, čo sa, akže pravda, prisahal
že videl už raz morskú pannu ... kde?
na peci v lekárni —; a ktormu tiež,
ním nevídaný nikdy do tých čias,
tak znázornili boli pomaranč
figliari z kruhu: ani súdok vraj
to jablčisko — navŕtajú ho,
dva vysadnú naň, stisnú koleny,
a víne š-š-š, a nie var ločprda,
lež tokajské! ... i uveril vraj
(105, *Spisy P. O. H.*, zv. 6)

sa zase v básni, podľa seba nazvanej, pýta sluhu na Taliansko, kde sluha bojoval:

„Pomaranče kde, však, ako súdky
rastú, padnú: len ich načapovať ...?“
(192)

ba pýta sa ho i na morskú pannu:

„A si videl morskú pannu
v mori tam kde, alebo var' v rieke?“
(192)

A na sluhovu otázku, či on „pán urodzenký“ videl, celkom vážne odpovedá:

„Hej: v apatieke
za vysokou plávala si pecou
ani ryba.“
(192)

Tak isto bol predčasne poslaný na penziu ako jeho menovec v Gáborovi, čo mu vyčíta jeho sestra, ktorá ho má v opatere a ktorú rovnako ako tetu Tonku v *Gáborovi Vlkolinskom* — tuná sa volá Ninkou — upodozrieva dedina z tej istej zvrátenosti:

„O polnoci,
vysoká, vraj, ani viecha,
do dlhokých po zem, bielych plachát

poubratá za ďubalo ...
... od topoľa vyššia ... atď.“
(175)

V príslušnom úryvku z *Gábora Vlkolinského* môžeme pozorovať k tomuto opisu ešte i slovné zhody: „I mátavala kedys': *ďubalom, vraj ...* Jak *biela* smrť ... vzrastúc na *topoľ (Spisy P. O. H.*, zv. VI, 104).

A ten istý „krupovec kliatby, najtarkavejšie kvietie prezývok“, ktorým vedela častovať kde-koho v *Gáborovi Vlkolinskom*, zosýpa sa zas tu na hlavu jej brata, ktorý sa síce cíti pánom — a rodina doň vkladala nádeje, že bude živiť ju celú — no je

skôr Papan,
Papaj, de, de ... s predikátom
že mu páru nieto
(182)

V tejto degradácii „pán — papan — papaj“ stredný člen spája oba významy, popierajúc prvý, teda pa — pán, lžipán, nijaký pán, ale iba jedáč, ako to vysvetľuje posledný člen „Papaj“, zvukovo zhodný s častým zakončením mien maďarskej alebo pomaďarčenej vyššej šľachty (čiže Papay). Veď práve tento moment navodzuje u sestry ironické „de“ (pán z ...), za ktorým by mal nasledovať titul získaný v „službe“. Napokon i touto drobnou črtou mieri Boldko do Vlkolína, kde protiklad medzi chudobným a vyšším zemianstvom, ku ktorému sa Boldko cez úrad mal preškriabať, je zvýraznený prekladom mena do maďarčiny *(Vlk*-olinský: Farkaš).

Zhody a podobnosti medzi postavami z rozličných diel predstavujú v rámci celej Hviezdoslavovej tvorby určitý typ ponechávacieho princípu, ku ktorému, pochopiteľne, pripája sa odlišovací, ukazujúci novú stránku javu. Tu kompozičným prostriedkom: tým, že k hrdinke-strašidlu sa postaví hrdina-lenivec, odhaľuje sa súvislosť, temer príčinná závislosť medzi oboma javmi. Kde sa nepracuje, tam má povera blízko. Práca uzemňuje, práca je údelom i jedinou radosťou pozemšťana. Dostávame ideový výťažok, ktorý nespočetnekrát výslovne formuloval vo svojej lyrike (napríklad: „i hriech musel pôjsť z rajskej lieni“) a ktorým vlastne polemizuje i s Dantem pri jeho putovaní „oným svetom“. Tento názor, prejavujúci sa cez kompozíciu na rozlohe rozsiahlej básne, nájdeme zhustený i vo voľnom prirovnaní, vlastne len priradení prostej následnosti synonym na obrátenú charakteristiku *lipy:* nie je predsa *„jalovec,* hen, *plánka* sprostá“ *(Prechádzky letom,* 153). Jalovec, čiže nerodenie, nerobenie

predchádza planosti, zlu. Vnikáme do oblasti, kde bude síce ťažko hovoriť o vedomej zámernosti autora, no *zákonitosť prejavujúca sa v iných zložkách s vedomým autorovým zámerom zaraďuje i náhodilé prvky do pevného systému hodnôt.* Nebolo by totiž správne len ľahkou rukou odsunúť motívy v určitých, pomerne dosť pravidelných vzdialenostiach sa opakujúce pri určitom cykle alebo aj knihe (pozri štúdiu *Hviezdoslavove Stesky).* A siahanie k fragmentom i motívom z mladistvej tvorby ukazuje, že tento proces sa rozprestiera na celú Hviezdoslavovu tvorbu. Preto sú pochopiteľné opätovné výroky, že chce zaokrúhliť svoju tvorbu. Vyrovnávajúc sa s novými skutočnosťami v živote, v literatúre ich vždy konfrontuje i s doterajšou svojou tvorbou.

Najlepšie bude poukázať na túto kompozičnú sceľovačnosť pri zdanlivom protirečení, ktorého sa dopustil pri zostavovaní tretieho zväzku svojich zobraných spisov. Ide o *umiestenie* Doslovu vypravovateľa v Gáborovi Vlkolinskom, na ktorom sa manifestuje určitá romantická či symbolická zložka celého Hviezdoslavovho diela, a to podkladanie prvého plánu ďalšími možnými významami, ktoré však idú vždy v smere základného obrazu.

Tretí zväzok (epický) sa rozrástol nadmieru. Uvažoval, čo z neho vylúčiť: „Vyhodiť vôbec „Večeru" a „Prvý záprah"? Alebo prvej umiestniť Vlkolinskovcov (lebo títo neomylne oba musejú dnu byť) a tak potom, zbudne-li miesto, oné dve práce? Lenže ani toto by nešlo, lebo *Vlkolinský No2. má závierku zrovna i zväzok zakľučujúcu."* (List Škultétymu 14. II. 1901. Podč. V. T.)

O necelých sedem mesiacov, keď prišli korektúry, čítame zjavné protirečenie:

„Ak konečne možno „Doslov vypravovateľa" umiestniť hneď za poslednou básňou tak, aby jedna čistá nebola medzi nimi: daj to, prosím Ťa, previesť: *takto s medzerou prázdnej strany zdá sa sám doslov patriacim k celému zväzku: čo nemá byť;* najlepšie by bolo, keby tenže hneď na str. 563-tiu prešiel." (9. IX. 1901. Podč. V. T.)

Nie je to však iba zdanlivé protirečenie? I keď predtým „čo nemá byť" musí logika kapitulovať, treba si bližšie všimnúť odtiene, o ktoré tu básnikovi išlo. Škultéty sa „doslova" zachytil prvého Hviezdoslavovho želania, že Doslov má završovať celý zväzok, a preto ho celkom oddelil od *Gábora Vlkolinského,* ku ktorému bezprostredne patrí. No zabudol na slovíčko „zrovna", ktoré vysvetľuje, že súčasne so završením *G. Vlkolinského* uzatvára i celú knihu. Túto úlohu však plní už samým *umiestením* na konci knihy, svojím miestom v kompozícii väčšieho celku. Vzťahuje sa na všetky čísla, pretože to tiež sú dojmy z mladosti, počuté a spracované ako Vlkolín. Je zrejmé, že túto úlohu Doslov nemohol plniť

(aj ako bezprostredná súčasť Vlkolína) niekde na začiatku alebo uprostred, ani ako samostatná časť v závere knihy, odtrhnutá od Vlkolína. Napokon s Vlkolínom je spojená i jednotným veršom (blankversom), na rozdiel od ostatných prác 3. zväzku. Umiestenie Doslovu a jeho funkcia v rámci celej knihy je taká, akú majú motívy opakujúce sa v *Steskoch,* ktoré sú tiež samostatné v rámci básne a pritom zaručujú gradáciu, rytmus celého cyklu. Z podobných dôvodov musel *Prvý záprah* vypadnúť z *kratšej epiky.* Tu všade sú vnútorné spojivá, ktoré autorovi vydeľujú a znova spájajú do vyšších celkov jednotlivé zložky, nadobúdajúce oprávnenie a ďalší zmysel až svojím umiestením.

Dvojitosť a príbuznosť hrdinov v *Pánovi Boldkovi* vedie i k dvojdielnosti tejto skladby, spojenej „duelom": v prvej časti medzi predstaviteľmi príbuzných vlastností, teda mátožnice a lenivca; v druhej sa konfrontuje svet záhaľky so svetom práce, s jeho zástupcom, želiarom, s ktorým Boldko na rozkaz nahnevanej sestry odchádza na pole. Na tomto bojovom poli utrpí Boldko niekoľkonásobnú porážku v pracovnom zápolení so želiarom, i v slovnom dueli s ním, a napokon i doslovnú *porážku:* na prácu nezvyknutý pán sa dá s chuťou do práce, ktorou sluhovi robí iba novú robotu, no vypovie mu srdce a mŕtveho privezú ho sestre. Rozbor kompozície tejto básne si zaslúži osobitnú štúdiu. Je ďalším rozvinutím Vlkolína: „súbojom" pána s človekom práce pripomína zvadu zemanov a sedliakov na Ežovej svadbe. Kým však zemianstvo — porážané i na nej — tvorí ešte mocnú silu, tu svoju porážku platí životom. K zemianskemu problému a priamo k Vlkolínu sa vracia Hviezdoslav ešte vo *Dvoch návštevách,* v druhej časti tejto básne (prvá tvorí doslov k *Hájnikovej žene),* kde výslovne konštatuje, že zemianstvo vyhýňa, vlastne, že je už temer mŕtve. No i to životaschopné, prelievajúce sa do ľudového prúdu, strácajúce na jednej strane črty zemianskej spupnosti, nadobúda v jeho bývalom kladnom hrdinovi Ežovi Vlkolinskom nové zlé príznaky: zhon po majetku, lakomstvo, bezcitnosť k núdznym. To všetko zakúsil Hviezdoslav cez vojnu na sebe v styku so svojimi rodákmi. Svedčia o tom úryvky zo state *O sebe,* ktoré sa i slovníkovo zhodujú s charakteristikami zemanov, predovšetkým Eža Vlkolinského v *Dvoch návštevách,* s ktorým vystúpila na dedine nová vrstva buržoázna — dedinský boháč. Takto dokreslil Hviezdoslav sociálny vývoj svojho Vlkolína až do vojnových a tesne povojnových pomerov, ako ho podáva i v lyrike:

Ja v ľude iný poznal mrav
hen jarma cez útisk.
K slobode našiel, stratil k srdcu kľúč.
(X, 275)

Dokreslil tak i svoj profil v kratšej epike. Všade tam, kde sa dostanú do popredia sociálne problémy, silnie realistický prúd a vyúsťuje v pokrokové riešenie. Na *Pánovi Boldkovi* odhalil zároveň najzákladnejšiu skutočnostnú svorku medzi dvoma svetmi, nečinnosťou a mátožnosťou, sociálnu pôdu, z ktorej tento strašidelný svet vyrastá. Z tohto zorného uhla je v kratšej epike obsiahnutá i kritika poverčivosti dedinského človeka, ktorú v *Slovenskom Prometejovi* (v lyrickej básni zo *Steskov*) prirovnáva k upírovi sajúcemu krv. Do istej miery nachádzame aj tu parodovanie strašidelných motívov tým, že sa im podkladá realistická motivácia. Hviezdoslav sa vracal nielen k romantickým náčrtkom zo svojej mladosti, ale znova spracúval témy našich romantikov *(Margita, Smelá Katka)* i cudzích. Opísal tak oblúk svojou kratšou epikou od romantizmu až k jeho novej obdobe, k symbolizmu, ktorý paralelne s Hviezdoslavovou kratšou epikou sa ujíma vesla v slovenskej poézii. Teda i zmenená literárna situácia, isteže podmienená v prvom rade hospodárskymi a sociálnymi zmenami, veľa vraví aj o charaktere Hviezdoslavovej kratšej epiky, v ktorej je silnejšie poplatný svojej ideologickej obmedzenosti. V jej mene vyzýva k pokore a spokojnosti i s tvrdým životným údelom. No nielen v kratšej epike. I v *Steskoch* Hviezdoslav preberá niektoré motívy a výrazy typické pre Krasku. Na druhej strane polcestnosť, cesta realistu k neoromantizmu narazí na kritiku práve u predstaviteľa novej orientácie, Krčméryho, ktorý Hviezdoslavovi zazlieva *realistickú* motiváciu nadprirodzených úkazov. „Z kusosti jeho nie *mystika* veje, lež rozbitosť *akási.*" (*Hviezdoslavove balady.* Výber z diela III, 211. Podč. V. T.) Chýba mu presne to, čo Škultéty ako tlmočník realistickej generácie vyčíta Kráľovi: „pletie *akési mystickě veci*" (pozri pozn. 6). No práve v realistickej motivácii spočíva nóvum, Hviezdoslavov prínos k vývoju žánru. Pritom je však zrejmé i z rozboru jednotlivých básní, že ide iba o detaily, úseky z veľkého vlkolinského sveta, s ktorými súvislosť je síce nepopierateľná, no i jeho zúženie očividné. Podobne ako v lyrike, kde už v *Steskoch* sám si priznáva, že viac nezrkadlí celok sveta, že jeho básne sú už len čriepkami, v ktorých sa odráža svet za súmraku,[28] i jednotlivé čísla kratšej epiky sú iba úlomkami veľkého sveta, aký zobrazil vo Vlkolínie. V nich zažiaria detaily ešte prenikavejšie, zachytené s väčšou kompozičnou a formálnou virtuozitou, no nikdy nie v pôvodnej úplnosti.

[28] O lyrike rovnaké zistenie nachádzame u S. Šmatláka: „... od obdobia *Steskov*... básnik sám začína pociťovať, že jeho poézia je iná než predtým, že už neodráža celistvosť sveta, ale iba jeho rozbité zlomky." — *Hviezdoslav (Zrod a vývin jeho lyriky)*, SVKL, 1961. Kap. *Básnik storočia,* 416.

Pre posledné obdobie (dolnokubínske) okrem lyriky a kratšej epiky je príznačná bohatá prekladateľská činnosť. Ak sme hovorili aj o jej vplyve na kratšiu epiku (a v *Steskoch* na lyriku), aj ona sama svojím výberom, ale aj prekladateľskou metódou zvýrazňuje svár romantika a realistu. J. Levý porovnávajúc prekladateľské typy Vrchlického a Sládka, označuje prvého pre jeho zreteľ k *celku* (a forme) diela za realistu (parnasistu), kým Sládka pre vernosť *detailu* za blízkeho romantickému typu prekladateľa. Posledná vlastnosť je typická pre Hviezdoslava, ktorý však detail v preklade ešte prepracúva, obohacuje o „básnické obrazy" (ktorých je napríklad nepomerne menej v jeho rýdzo realistickom *Ežovi Vlkolinskom*), no súčasne s tým vytvára nový celok, systém, ale robí to všetko akoby na základe zvýšenej vernosti originálu. *Rozširovanie obrazov založených na výklade textu — to je obdoba realistickej interpretácie romantických motívov v kratšej epike.* Aj do prekladaného diela vkladal názory získané pozorovaním svojho sveta, aj do romantických látok vnášal problematiku reálneho života. V tom je jadro realizmu Hviezdoslavovej kratšej epiky.

MILOSLAV DAROVEC

KONTEXTOVÉ POSTUPY V PRÓZE D. TATARKU

Kontextovými postupmi podľa L. Doležela[1] nazývame isté ustálené kombinácie jazykových prostriedkov, ktoré sa uplatňujú pri výstavbe kontextu prehovoru. Najrozmanitejšie sú takéto postupy v epických prehovoroch, a to predovšetkým v umeleckej próze. Vcelku tu možno rozlišovať dva základné druhy kontextových postupov: reč priamu (reč postáv) a reč autorskú (reč rozprávača). V modernej próze vyvinuli sa na pozadí týchto dvoch základných typov ďalšie typy kontextových postupov: reč polopriama a subjektivizovaná autorská reč. Polopriamu reč považujeme za modifikáciu reči priamej, subjektivizovaná reč je zvláštna forma reči autorskej. Kontextový postup je formou výstavby jednotky, ktorá v hierarchii jednotiek prozaického prehovoru je jednotkou najvyššou. Ukazuje sa, že štylistický rozbor prózy bez analýzy tejto najvyššej jednotky je značne atomizujúci, pretože sa obmedzuje na zisťovanie kratších úsekov kontextu a nezahrnuje kontext ako celok.

V tomto príspevku chceme charakterizovať štýl Tatarkovej prózy práve z hľadiska využívania kontextových postupov a ich vzájomných vzťahov.[2] Sústreďujeme sa predovšetkým na skúmanie vzťahov medzi pásmom reči postáv a autorskej reči. Preto pri charakteristike autorskej reči obmedzujeme sa iba na tie jej zložky, ktoré sú najbližšie pásmu reči postáv. Ide o tzv. subjektivizovanú autorskú reč. Pri charakteristike reči postáv si zas všímame najmä tie prvky, ktoré svojimi vlastnosťami inklinujú k sfére prvkov autorskej reči. Menej si všímame charakterizačnú platnosť prostriedkov reči postáv. Takáto orientácia práce vyplýva z cieľa, ktorý sledujeme: zistiť, ako sa z hľadiska všeobecnej tendencie modernej prózy k zbližovaniu dvoch základných vrstiev prozaickej reči javí próza D. Tatarku, ktorá počnúc jeho prvými prácami a poslednou končiac, prezrádza sklon autora k výstavbe útvarov nekonvenčných z hľadiska obsahového i formálneho.

Pokiaľ ide o rozčlenenie materiálu, ukazujú sa dve možnosti: triediť materiál podľa formy kontextového postupu, alebo podľa vzťahu prehovoru postavy k adresátovi prehovoru. O formách kontextových postupov sme už hovorili. Podľa vzťahu prehovoru postavy k adresátovi prehovoru rozlišujeme dva druhy prehovorov: reč vonkajšiu a reč vnútornú (vnútorný monológ).

Vonkajšou rečou nazývame reč zvukovo realizovanú a adresovanú druhej osobe. Vnútorným monológom reč zvukovo nerealizovanú, adresovanú samému pôvodcovi prejavu (postava hovorí sama sebe).

Nášmu cieľu bude primeranejšie toto triedenie, pretože umožňuje lepšie postihnúť vzťahy medzi zložkami jazykového štýlu diela a mimojazykovými zložkami literárnoumeleckého štýlu. Všeobecné tendencie výstavby vonkajšej reči postáv a vnútorného monológu sú odlišné napriek tomu, že sa realizujú rovnakými kontextovými postupmi. Vnútorná reč je totiž tesnejšie spojená s autorskou rečou ako monológ hovorený. Hovorený monológ zas predpokladá existenciu počúvajúceho, je obrátený k inej postave, teda často býva súčasťou dialógu. To určuje i jeho celkovú stavbu.

Skúmanie vonkajšej a vnútornej reči postáv bude obsahom prvých dvoch častí práce. V tretej časti podáme charakteristiku autorskej reči z hľadiska problému, ako na ňu vplýva reč postáv (subjektivizácia autorskej reči), a konečne obsahom štvrtej časti bude charakteristika vzťahov medzi jednotlivými kontextovými postupmi.

A. VONKAJŠIA REČ POSTÁV

Vonkajšia reč postáv v Tatarkovej próze sa realizuje vo forme priamej a polopriamej reči.

1. *Priama reč ako forma vonkajšej reči postáv*

V prvých Tatarkových prózach (najmä v knihe V *úzkosti hľadania*) je priama reč obmedzená na minimum. Kontext jeho prvých noviel je

[1] L. Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960, 13. M. Šalingová v štúdii *K výstavbe kontextu v próze Mila Urbana*, JČ IX, 1958, 23 používa na pomenovanie tohože pojmu termín kompozičné prostriedky.

[2] Materiál čerpáme z týchto Tatarkových prác: *Pach* (Slovenské pohľady LIX, 387–396; pri citovaní SP), *Panna zázračnica*, Martin 1944 (pri citovaní PZ), *Farská republika*, Martin 1948 (FR), *Prvý a druhý úder*, Bratislava 1950 (PÚ), *Radostník*, Bratislava 1954 (Rst), *Rozhovory bez konca*, Bratislava 1959 (R).

tvorený prevažne striedaním autorskej reči a vnútorného monológu. Vonkajšia reč postáv sa uplatňuje predovšetkým v prejavoch monologických; o dialógu v prvých dvoch prácach sotva možno hovoriť.

Hovorený monológ postáv v priamej reči je charakteristický pre novelu *Panna zázračnica.* Tvorí tu buď osobitné celky (realizuje sa ním rozprávanie príhody), alebo je obrátený na postavu, potencionálneho účastníka dialógu. Tak je to napríklad v príhovoroch Tristana k Anabelle:

Prišli ku mladému buku. Ten buk si bol Tristan vyvolil pre svoju spoločnosť.

„Vždy srší iskričkami," hovoril o ňom Anabelle.

„Pohladkaj ho po kôre," ponúkol ju. „To je elektrický strom."

Anabella zaváhala. Ale keď sa odhodlala, dlho mu viedla prsty po kôre. Skúmavo ho počúvala. Mlčky šli ďalej.

Pri ohrade v slnnom kúte stál platán. Do nebeského priestoru vrastal konármi. Vždy bývalo pod ním ticho. Obstieral ho rozjasnený pokoj starých južných krajín.

„Jemu nerozumiem," hovoril Tristan Anabelle. „Pri ňom mi prichodí, ako by som sa musel vzdať čohosi zo svojho života i zo spôsobu práce, keby som ho mal pochopiť. Nie sme dôverní, ale ponechám si ho ako tušenie."

„Pohladkaj ho, Anabella, po kôre," ponúkal ju Tristan, ale si nebol už istý, či dobre robí, keď ju predsa podrobil novej skúške. Ospravedlňoval sa: „Jeho pokoj mi je neprístupný, ale vždy mi urobí radosť, lebo z dotyku tuším jeho meňavú farebnosť i svoju premenu."

„Pohladkaj ho, Anabella, po kôre," naliehal.

Anabella ho pohladkala...

„No povedzte, Anabella, čo ste počuli?" dozvedal sa...

„Jedovatý!" zašepkala s úžasom. (PZ 50-51)

Uvedený úsek sa skladá z niekoľkých na seba nadväzujúcich prehovorov Tristana, ktoré sú spojené úsekmi autorskej reči. Jej obsahom je predovšetkým opis mimojazykovej reakcie Anabelly na obsah prehovorov jej adresovaných. Iba v závere úseku je pôvodcom prehovoru druhý účastník dialógu. Samotný príklad, pravda, nám ešte nič nehovorí. Nie je nijakou zvláštnosťou, že i v dialógu môže byť jedna strana takmer pasívna. Pre Tatarku je však takýto dialóg typický. Prehovory Tatarkových postáv, ak sú súčasťou dialógu, sú doň zasadené veľmi slabo. Postavy zúčastnené na dialógu majú iba v malej miere alebo im vôbec chýba to, čo je základnou vlastnosťou dialógu: totiž spoločný kontext. Čím je miera tohto spoločného kontextu menšia, tým viac sa jednotlivé prehovory blížia k monologickej samostatnosti. A to je pre Tatarku príznačné nielen z hľadiska rozoberanej práce, ale všeobecne.

Samostatné monológy v *Panne zázračnici* sú charakteristické jednak svojou dĺžkou (sú osobitnými dejovými celkami v rámci hlavného dejového pásma), jednak svojím obsahom a formou jeho jazykového pretlmočenia. Druhou vlastnosťou sú hovorené monológy blízke monológom vnútorným. Napr.:

Tristan: „Predsa som ju chytil na udicu. Unikla mi medzi rybkami. Láry-fáry, poznal som ju po tvári a lapil. Okálila na mňa očima, v ktorých nič nie je: Ty si môj mládenec. Zahnala sa plutvičkou, keď ja jej mládenec. Vzal som si ju, vykĺzla sa mi."

„Prišla rýchlikom zďaleka, razila siným morom. Vlasy mala z južných krajín. Tvár polárnej žiary bledú, veľmi bielu. Mala v sebe smrť a ľadovú púšť bez hlasu. Studená Panna Anabella vzala mi všetku silu."

„Chvela sa mi v ruke: Chladno mi, nie som ešte doma. Kdeže doma. Za horami za dolami. Zo svitu jej očú sa skvapalnili drúzy. Polygónne tetraédre, kázala mi to pamätať. To je môj život, nijaký. Studená Panna ma zľadovatela." (PZ 30)

Hoci Tristan hovorí z horúčky, predsa samotný fakt, že ide o reč hovorenú (a to autor jasne naznačuje), a nie o zobrazenie predstáv, ukazuje, že vonkajší monológ postáv u Tatarku inklinuje k typu úvahového monológu. Názorne nám to ukáže porovnanie so stavbou vnútorného monológu, o ktorej hovoríme osobitne.

Farská republika je vlastne prvou Tatarkovou prózou, v ktorej autor vyskúšal svoje schopnosti stavať dialóg. A je iste zaujímavé, že sa mu to podarilo tak ako v žiadnej inej práci.[3] Z tejto skutočnosti sa dá usudzovať, že istý druh tém a im zodpovedajúce charaktery nielenže provokujú uplatniť dialóg vo väčšej miere, ale i pozdvihnúť ho na patričnú úroveň.

Aj v dlhších monologických úsekoch *Farskej republiky,* pokiaľ ide o zobrazenie postáv intelektuálov, autorovi sa podarilo primeranými jazykovými prostriedkami zvýrazniť podstatné črty charakteru. V takýchto monológoch (a tie sú v prevahe) charakterizačné prostriedky sa pevne začleňujú do základnej roviny kontextu. Vidno to napr. na monológu riaditeľa gymnázia:

„Našej mládeži dosť starostlivo nesejeme do duše semiačko kresťanské. Iba raz na tieto turíčne sviatky nebol určený pedagogický dozor v chráme božom. S úzkosťou, môžem povedať, že s úzkosťou som pozoroval prázdne lavice na študenských službách božích. Naša materská mládež sa nám rozutekala. Nuž položme si otázku: Kdeže sa rozutekala naša mládež? Oj, rozutekala sa nám, pedagógovia, poza kríčky. A čo robí naša cezpoľná mládež, ktorej máme na ústave väčšinu? Čo robí teraz na jar? Vo vlakoch, na cestách, po dedinách a po krčmách, hovorím, aj po krčmách, počúva skazené reči, je vystavená rozvratným myšlienkam, poškvŕňa svoju citnú dušu hriechom." (FR 68)

Charakterizačné prostriedky, ktoré majú naznačiť pátos rečníka (zdôrazňovanie opakovaním výrazov, citoslovcia, zisťovacie otázky), sú tu v zhode s charakterom postavy, i keď je badateľná irónia.

Na celkový charakter Tatarkovho narábania prostriedkami reči postáv

[3] Porovnaj hodnotenie Tatarkovho dialógu vo *Farskej republike* v knihe A. Matušku *Od včerajška k dnešku,* Bratislava 1959, 216.

výrazne poukazuje najmä výstavba prehovorov ľudových postáv, predovšetkým z románov *Prvý a druhý úder* a *Radostník*. Na konštrukcii priamej reči vidno uvedomelú snahu autora štylizovať reč hrdinov. Tak sa často stáva, že charakterizačné prostriedky vystupujú na povrch a tvoria nad základným kontextom akúsi nadstavbu, nesplývajú s ním v jeden celok. Vidno to najmä na dlhších monológoch ľudových postáv. Ako príklad nám poslúži niekoľko úsekov z dlhého monológu partizána Urdu z knihy *Prvý a druhý úder:*

1. „Joj, Ukrajina je zem bohatá! Tam sa urodí dosť chleba pre celý ruský národ. Keby len pre ruský národ, pre nás všetkých, čo sme tu. Kým ju Nemci ešte nevyrabovali, na poliach sme videli nazosýpané vrchy pšenice, na kolchozoch čriedy bravov a statku. Vám tu chcú nahovoriť, že ruský národ chcel dakoho napadnúť. To je klamstvo, lož. Každý chlap na Ukrajine videl pravdu, nazosýpané vrchy chleba pre celý národ.

Nemci napadli ruský národ a berú všetko...“ (PÚ 13)

2. „Na vlastné oči som videl zverstvá, čo Nemci robia. Tak nahnali národ do stodoly a zapálili ju. Ja sa nebojím. A ani vy nie ste takí hlúpi, aby ste šli žalovať. Veru, takí sú Nemci, že nad nich na svete nikoho niet, ani boha na nebi.

Keď nás Rusi poznali, že nie sme Nemci a že sa s nimi vieme dohovoriť, hneď sa na nás ináč dívali. A my tiež. Prídeš do dediny s kuchyňou, bieda hrozná, z každej strany vyliezajú hladné deti a ženy, obstúpia kuchyňu, že sa ti hrdlo stíska. Hlad je strašná vec. Doparoma, na všetko sadli Nemci, všetko je naraz nemecké. Př, počkajte, nemôže byť všetko vaše, a nebude. Nedá sa ti dívať na hladné deti, keď máš len kus citu v tele. Dávali sme, nie zo svojho, z ich sme dávali.“ (PÚ 13—14)

3. „No a tak. Mať auto, to je výhoda. Vezieš bravy do kuchyne, aj v plnom behu sotíš jedného z voza dolu, zhodíš vrece múky, na, tu máš, na jed Nemcom. Veď ktosi príde a nájde si...

No a tak. I ja som si myslel, že Števko Reptiš je taký človek, kde ho postavíš, tam bude stáť...“ (PÚ 14)

4. „...Štefan je inakší chlap, vy neviete. Ale každý neobstojí pred skúškou. Mal som ísť so Štefanom, a nešiel som. Mal som. Teraz je vo mne choroba. Na ničom človeku nezáleží, všetko mu odpadlo od chuti, keď to videl, čo som videl ja. S Nemcami chodí tá choroba, mor. Aj sem príde. Štefan bojuje. Povedal si: Na mne už nezáleží. Ale keď na mne nezáleží, keď mám skapať, nech skape aj Nemec so mnou, jeho poriadok, vojna a všetka pliaga. Tak rozmýšľal Štefan Reptiš. Tak aj tu prichodí rozmýšľať chlapovi.“ (PÚ 17)

Oveľa presvedčivejšie a názornejšie by, pravda, pôsobilo uvedenie celého monológu. No i tie úseky, na ktoré sme sa obmedzili, nám poslúžia ako ilustrácia všeobecného konštatovania vysloveného vyššie.

K ukážke č. 1: V tomto úseku monológu silne príznakovo pôsobí niekoľkokrát opakované spojenie „ruský národ“. So zreteľom na charakter monológu by už i ojedinelý výskyt tohto spojenia pôsobil príznakovo — v protiklade k hovorovejšiemu „Rusi“, ktoré by sa v týchže podmienkach tesnejšie začlenilo do kontextu.

K ukážke č. 2: Tu chceme upozorniť na kompozičnú a syntaktickú stránku úseku prehovoru. Nápadná je myšlienková a slohovodruhová rozdrobenosť. Kontext je plný zlomov a prerušovaní, vyplývajúcich jednak zo snahy obracať Urdovu reč na jeho poslucháčov, jednak z rýchleho striedania epických a úvahových úsekov kontextu. Pritom sa nijako nesignalizuje prechod z jedného kompozičného celku do druhého. Myšlienková dvojkoľajnosť viet na hraniciach dvoch kompozičných celkov nie je nijako formálne vyjadrená. Ako príklad uvedieme tieto vety: *„...Tak nahnali národ do stodoly a zapálili ju. Ja sa nebojím...“* Prvá z viet je súčasťou epického úseku. Druhá úplne prerušuje predchádzajúcu myšlienkovú líniu a začína myšlienkovú líniu novú. Tento prechod však formálne nie je vôbec naznačený. So zreteľom na nedostatok prostriedkov vlastných zvukovej realizácii prehovoru (intonácia, pauza) žiadala by sa istá grafická signalizácia predelu (tri bodky, pomlčka, výkričník po druhej vete, alebo nový odsek), resp. jazykové zachytenie mimojazykových zložiek pri prehovore (opis gesta, mimiky, prípadne hlasových kvalít a pod.). Na princípe bezprostredného priraďovania významových celkov je stavaná aj veta. Najvýraznejšie sa to prejavuje na poslednej vete úseku. Sémantické vzťahy syntaktických jednotiek tejto vety sa formálne nevyjadrujú a tým, že sa tieto jednotky začleňujú do jedného súvetia, stierajú sa i predely medzi nimi.

K ukážke č. 3: Veta *„No a tak“* je pre Tatarku typická. V Urdovom monológu sa opakuje viac ráz. Nám tu však nejde ani tak o konštatovanie jej výskytu, ako o to, zistiť jeho príčinu. Častý výskyt tejto vety je potvrdením tézy o myšlienkovej rozdrobenosti monológu. Veta *„No a tak“* je totiž formálnym spojivom medzi významovými celkami kontextu, ktoré nemôžu na seba bezprostredne nadväzovať.[4]

K ukážke č. 4: Tento úsek Urdovho monológu nám pomerne najlepšie ukazuje, ako riešil autor jazykové vyjadrenie úvahových pasáží monológu postáv. Pre stavbu vety úvahy je najprimeranejšia forma súvetia s formálne vyjadrenými vzťahmi medzi vetami. Takéto vyjadrenie by však nezodpovedalo požiadavkám jazykovej charakteristiky pôvodcu analyzovaného monológu. Preto volí autor aj pre takéto úseky kontextu jednoduchú stavbu vety. Charakteristické je tu najmä refrénovité opakovanie istých vetných konštrukcií. *(„Mal som ísť so Štefanom a nešiel som. Mal*

[4] Presvedčivý dôkaz o spomenutej rozdrobenosti kontextu poskytuje Tatarkova kniha *Človek na cestách.* Odkazujeme na ňu v tejto súvislosti preto, lebo je písaná formou priameho rozprávania (rozprávanie v 1. osobe). I keď tu ide o autorskú reč, forma priamej reči zbližuje kontext tejto knihy s monologickými prejavmi postáv. A porovnanie oboch kontextov ukazuje, že v kompozičnom pláne majú tieto kontexty veľa spoločných čŕt.

som.“ „Tak rozmýšľal Štefan Reptiš. Tak aj tu prichodí rozmýšľať chlapovi.“)

Rozoberaný monológ reprezentuje typ monológov, v ktorých epické pásmo je neustále prerušované úvahovými prvkami. Tieto dokonca nadobúdajú prevahu, a tak má celý monológ v podstate kontemplatívny charakter.

Úvahové monológy ľudových postáv v Tatarkovej próze sú založené na protiklade zložitá myšlienka — jednoduché vyjadrenie. Tatarka sa nechce zrieť možnosti hodnotiť opisovanú skutočnosť ani v oblasti monologickej reči ľudových postáv. Uvedomuje si ťažkosti, s ktorými sa stretáva pri jazykovom vyjadrovaní zložitých myšlienok, a snaží sa, aby toto vyjadrovanie bolo v zhode s celkovým charakterom postavy. Avšak tento rozpor je príliš silný a autorovi sa ho nedarí riešiť dôsledne. Dôkazom toho je skutočnosť, že v úvahových monológoch ľudových postáv narážajú na seba dve vrstvy štylistických prostriedkov: jedna z nich je vlastná reči samého autora, druhá je súhrnom prostriedkov charakterizujúcich reč postáv. A práve na tejto druhej vrstve prostriedkov prejavuje sa nadmerná štylizácia, prýštiaca zo snahy upozorniť na spoločenskú zaradenosť postavy a rešpektovať situáciu, za ktorej sa prehovor uskutočňuje.

Prejav autorskej reči v monológu postáv, ako to vyplýva z ukážok, badať najmä na pláne kompozičnom (slohovodruhová rozdrobenosť kontextu). Avšak aj v pláne čiste jazykovom je spomenutý rozpor badateľný. Tak je to napr. v monológu Štefana Reptiša:

„...Ja si myslím, že nemám... rozumové stanovisko, ako vravíš. Náš komisár, Igorko, má také čertovské stanovisko. Tým svojím stanoviskom každú žilôčku v tebe rozihrá, potom hrabeš nohami ako kôň, potom cválaš a je ti dobre, oj, dobre, ľahko. Ale nebyť Igorenka, dávno by som bol skapal. Ja by som tak vedel nabrať niečo na rohy a roztriasť, aby som dobre užil toho pľuhavstva. Tak a potom si ľahnúť pod hrušku a podaromnici hľadieť do neba cez konáriky. Náš komisár, Igorko, to je rozum, má už v hlave i v srdci tvoje rozumové stanovisko, ako vravíš. Hoď ho po hlave, hoď ho do blata, vždy sa odrazí na vzpružine, vždy vyskočí hore koncom. Je jasný človek, sovietsky...“ (PÚ 71)

Obsahom tohto úseku kontextu je porovnávanie osobných vlastností Štefana Reptiša ako pôvodcu prehovoru a komisára Igora Žilku. Centrálnou významnou jednotkou je tu abstraktný výraz *„rozumové stanovisko“*, teda výraz, ktorý nie je súčasťou aktívnej slovnej zásoby hovoriaceho. Toto spojenie dostáva sa do významových vzťahov s oblasťou prostriedkov vlastných reči postavy *(...také čertovské stanovisko...„ ...má už v hlave i v srdci tvoje rozumové stanovisko...)* a kontrastuje s ňou. Autor však čiastočne zotrel hrany, ktorými na seba tieto dve oblasti

narážali, poukazom, že spojenie *„rozumové stanovisko“* hovoriaci prevzal a vyložil si ho po svojom. Že to urobil uvedomele, dokazuje dvojnásobný poukaz: *„...má už v hlave i v srdci tvoje rozumové stanovisko, ako vravíš...“* Narážaním na oblasť štylistických prostriedkov ľudovej reči sa znižuje stupeň abstraktnosti uvedeného spojenia. Tendencia skonkrétniť abstraktnú myšlienku je konečne vlastná celému úseku kontextu.

V porovnaní s románom *Prvý a druhý úder Radostník* znamená v riešení uvedeného rozporu vyšší vývinový stupeň. Uvedieme si príklad na monológ Jozefy Masiaričky, stavebne podobný Urdovmu monológu:

„No povedzte, súdruh Podmaník, nie je to kríž pre ženu, keď si vezme za muža takého Klinu? Rozumiem, dobre, s otcom — krutáňom krutým — gazdovať nechcel, kým mu nepodpíše. Rozumiem, išiel do fabriky. V poriadku. Tam si našiel dobrú, ej, veru, poklad — ženu, aj zarobil. Aj keby tam nič inšieho nebol našiel, len Peničku, líhajúc-vstávajúc ďakovať by mal za ňu. Ale on? Vymyslí si: stavať. To si najprv vymyslel. Mladí Klinovci mohli si aj v meste nájsť izbičku a bývať, ale Klino nie. Bývať a žiť jemu sa dá iba vo Vieske. Penička na svoje veľké trápenie pristala: keď stavať — stavať, keď vo Vieske — teda vo Vieske, hoci tu nikoho nemá a nikoho nepozná. Joj, keď žena ľúbi muža, osprostie a na všetko pristane...“ (Rst 59)

Predovšetkým v kontexte nie sú také výrazné zlomy ako v predchádzajúcich ukážkach. Rozprávanie je teda plynulejšie a pokojnejšie. Je to tak napriek tomu, že slohovodruhová povaha tohto úseku kontextu sa v podstate zhoduje s úsekmi Urdovho monológu. Rozdiel je však v tom, že hranice medzi kompozičnými celkami sú splývavejšie. Autor totiž jednak uvoľňuje spojivá medzi významovými celkami vo vnútri kompozičných celkov, a tak relatívne otupuje ostrie predelov medzi kompozičnými celkami (kompozičným celkom rozumieme slohovodruhovú príslušnosť daného úseku kontextu), jednak v úseku kontextu mieša prvky rozličných kompozičných celkov. Tak napr. v úseku: *„...Rozumiem, dobre, s otcom — krutáňom krutým — gazdovať nechcel, kým mu nepodpíše. Rozumiem, išiel do fabriky. V poriadku. Tam si našiel...“* sa prestupujú prvky plánu epického a úvahového (hodnotiace jednotky), a tak sa hranice medzi nimi vlastne eliminujú.

Z monológov ľudových postáv vo *Farskej republike* upozorňuje na seba najmä reč starého Johna Menkinu. Najrozsiahlejšie a najsúvislejšie sú tie jeho monológy, v ktorých hovorí o svojich životných zážitkoch. Tieto monológy majú však prevažne epický charakter, a tak spomínaný protiklad (zložitá myšlienka — jednoduché vyjadrenie), na ktorom sú budované úvahové monológy ľudových postáv, nie je základným určovateľom ich stavby. Predsa však aj tu sa stretávame so zjavom, na ktorý

sme upozornili v súvislosti s analýzou úvahových monológov ľudových postáv, totiž s nadmernou štylizáciou. Napr.:

„... Mňa len do sveta bralo... Raz som tak sedel na kraji cesty. Pozri, tamto, poniže Strongovej lavy. Tak som rozmýšľal a čičral som bičiskom v zemi. Nevedel som, v čom sa to čičrem, ako som hútal, že ovce nechám a pôjdem do mesta na remeslo. Predstav si, predo mnou bola kopa hnoja. V nej som sa čičral. Vieš, nebola to celkom kopa hnoja, ale bolo to suché lajno od vlaňajška. Bolo na samom kraji cesty na chodníku. Oči mi len tak padli na to miesto, kde som čičral suchú mrvu bičiskom. Pod mrvou, na môj veru, bol načisto sprhnutý pugilár. Otvoril som pugilár. Neuveríš, tri zlaté dukáty boli v ňom..." (FR 39)

Nachádzame tu prostriedky, ktoré samy osebe pôsobia príznakovo (čičrať sa, sprhnutý, pugilár); ich príznakovosť sa zvyšuje tým, že sa opakujú na pomerne malom priestore. Ďalším príznakovým postupom je časté obracanie sa na počúvajúceho. Bez kontextovej súvislosti je tento postup nepríznakový. Príznakovým ho robí práve časté opakovanie. Týmto autor dáva najavo, že si uvedomuje vlastnosti monológu vyplývajúce zo vzťahu k počúvajúcemu. Z toho potom vyplynulo, že tieto vlastnosti nadmerne zvýraznil.

Z hľadiska nášho problému má zvláštne miesto v Tatarkovej próze kniha *Rozhovory bez konca,* obsahujúca dve novely.[5] Obe novely sú rovnako stavané a dominuje v nich reč postáv nad rečou autorskou. Je to konečne vyjadrené aj v názve knihy. Dejová zložka je potlačená na minimum. Nad hlavným dejom prevláda pásmo dejov vonkajších. Rozprávanie o príhodách sa realizuje v monológoch vonkajších, ich hodnotenie sa podáva v monológoch vnútorných, v realizácii ktorých rovnocennou v pomere k priamej reči sa stáva reč polopriama. Najprízna kovejšou črtou reči postáv je v súhlase s mimojazykovými zložkami emocionalita. Dialógy sú statické, ich centrálne témy sú vystihnuté v názvoch noviel. Obe centrálne témy sú však iba pozadím, na ktorom sa rozvíjajú úvahové a epické zložky monológov. V prvej novele dialóg medzi bratom a sestrou je založený na spore zabiť, či nezabiť kohútika. Úvahy a epické prvky, ktoré tento dialóg obsahuje, sú variáciami na základnú tému, takže dialóg je monotematický a silne retarduje postup hlavného deja. Podobne je to v druhej novele. Dialóg je založený na opozícii mať — syn, nevesta s centrálnou témou predtuchy smrti matky. Aj tu sa na prvky základnej témy refrénovite sa opakujúce viažu epicko-úvahové monológy. Uveďme si príklady z oboch noviel:

[5] Rozbor oboch noviel i z hľadiska výstavby kontextu som podal v článku *K forme Tatarkových Rozhovorov bez konca,* SR XXVI, 1961, 280—291.

1. — A preto ho ty ľutuješ (kohútika)?

— Ty, sprostá, nedobiezaj už: preto, preto. Vravím: neviem. Ale keď človek ani seba nepoľutuje, už nikoho na svete nepoľutuje, žiť, alebo zabiť, jedno mu je, všetko jedno... Teraz ho pusť.

— Kohútik moj, hlúpučký si. Ach, hlúpučký. Pozri, Paľko, čiernym očkom na nás pohadzuje, nasršený, nahnevaný, že mu nedáme spať v pokoji. Rozumieš mu? Zlostí sa, a preto takto krákorí. A nevie, netuší... Ako môj chlapec. Ako ja, jeho mater. Nič nevieme, netušíme, obidvaja sme nevinní, nikomu na svete sme ani vláska na hlave neskrivili. Len sme sa mali radi, len sme si rozumeli. Ale komandantovi sa pozdá môj chlapec a obidvom nám krk podreže.

— Ty teda ľutuješ kohútika?

— Ľutujem.

— Aspoň čosi. Konečne!

— Keď chceš vedieť, ľutujem ho. Aspoň kura. Lebo koho poľutuje biedna mater? Môj chlapec, teličko moje voňavé, poľutovania už nepotrebuje, ani lásky, ani citu, nič na svete nepotrebuje. Leží v zemi. A môj mladší, Janko? Otcov je, našťastie. Ten ma nepotrebuje. A seba? Seba? Seba, biednu mater okmásanú, tiež nepoľutujem. Akosi neviem. Zabudla, nenaučila som sa v robote. Keď pomyslím, ktože som ja, aby som sa ľutovala? Bola som rada na svete, kým som mala môjho Milka, kohože som mala kedy ľutovať? Nestihla som. Nuž, a preto iba teba, kohútik môj, ľutujem. (R 35)

2. — Mama moja, a čože chcete?

— Vravím. Druhý raz už za tebou neprídem. Čo bolo, bolo, ale sa už všetko zbolo. My dvaja sme sa mali radi, ale aj to sa zbolo. Synáčik môj, ty mi teda neveríš, že už sem k vám neprídem?

— Mama, mama, vy si to len vymýšľate. Ako viete?

— Len sa mi pozri do očí. Ako viem? Jednoducho, viem. Ale už za ničím, ničím nebanujem. Len ešte chvíľočku takto poseďme. A dosť.

— Mama moja, hrozíte mi? Ale dobre, dobre, keď tak chcete, keď ste si to tak vymysleli, že už k nám druhý raz neprídete. Lebo si myslíte, že je to pre mňa veľká vec. Dobre, dobre, majte dušu na mieste, už si myslite, čo chcete. Ale hroziť by ste sa mi nemali.

— Myslíš? Nože sa len pozri, sám uvidíš: Nič už zo mňa nezostalo. Nič. Ja už ani nebanujem. Dosť mi bolo, ej veru dosť všetkého, dosť roboty, dosť trápenia, dosť aj toho, že sme sa my, syn môj, radi mali. Teraz si ešte spolu chvíľočku takto posedíme, tu na prahu tvojho bývania. Ty nechceš, neveríš, že je tak, ako vravím: Bolo, bolo, všetko bolo, no zbolo sa, zbolo sa všetko. Ale tak je. A dobre je tak, že nie ja tebe, ale ty mne, materi, oči zavrieš. (R 112)

V prvej ukážke osud kohútika symbolizuje osud Katarínineho chlapca, ktorého zabili Nemci. Rozprávanie tejto udalosti je fakticky hlavným dejovým pásmom. So zreteľom na charakter postavy (matka) je reč silne emocionálna. Silná emocionalita reči jedného partnera dialógu asimiluje do značnej miery aj reč druhého partnera (brata), takže možno hovoriť o emocionalite všeobecnej. Charakterizujú ju tieto základné prostriedky: emocionálne oslovenie, apozičná variácia, opakovanie slov za sebou, slovná a vetná synonýmia. Všetky prostriedky majú jednu spoločnú vlastnosť — vyjadrujú emocionalitu osobitným výrazom, rozširujú teda vý-

raz po formálnej stránke. Rozsah vyjadrenia nezodpovedá jeho obsahu; na veľkej ploche povie hovoriaci pomerne málo. Autor zrejme uvedomele chce, aby sa jeho postavy vyvraveli; v tomto názore posilňuje nás napr. Katarínino opakovanie celej pasáže z reči brata. (R 37)

Čo sme konštatovali o reči dialógu prvej novely, platí i pre novelu druhú. Objavujú sa tu tie isté prostriedky s rovnakým vyznením. Proti rovnakému vyzneniu prostriedkov nemožno namietať. Práve naopak, ono posilňuje jednotu sémantickej stavby diela ako celku. Avšak výber rovnakých výrazových prostriedkov v reči postáv zmenšuje možnosť ich charakteristiky pomocou jazyka.

2. *Polopriama reč ako forma vonkajšej reči postáv*

Pre Tatarkovu prózu je táto forma typická, hoci všeobecne ako forma vonkajšej reči je zriedkavá. Využíva sa predovšetkým ako forma vnútorného monológu. Základné formálne znaky má zhodné s autorskou rečou (najmä využívanie tretej osoby pri pomenúvaní osoby podávateľa a prijímateľa), avšak viacerými vlastnosťami sa zhoduje s priamou rečou. Napríklad:

Kňazi im ďakovali za pomoc v diele kresťanskej obnovy. Boh a štát im zveril mládež dobrú, prístupnú večným pravdám. O to však je väčšia zodpovednosť vodcov mládeže pred súdnou stolicou, ak zverenú im mládež nebudú predchádzať kresťanským vzorom čnosti. (FR 95)

Ak by sme v tomto úryvku zamenili tvary osobných zámen tretej osoby za druhú, resp. prvú osobu a minulý čas za prítomný, dostali by sme priamu reč so všetkými jej znakmi. Ostatné znaky priamej reči úryvok obsahuje. O tom, že všetky vety vytvárajú jeden kontextový celok napriek tomu, že základné znaky chýbajú, svedčia sekundárne signály *(... súdnou stolicou ... kresťanským vzorom čnosti ...)*. Funkciou tejto formy reprodukcie je jednak parodovať reč postáv (sekundárne znaky), jednak vystihnúť najdôležitejšie časti reči kolektívu, ktorý takto konštruovaná reprodukcia (tretia osoba) reprezentuje. Na ilustráciu ešte jeden príklad:

Presvedčil Darinu, že si ju Tomáš natoľko váži, no natoľko, že zabíja svoju lásku s inou ženskou. To by mala predsa vidieť. (FR 134)

Tu sú špecifické vlastnosti uvedeného druhu polopriamej reči tlmené tým, že vyrastá z bežného typu nepriamej reči, a to vo vnútri jedného súvetia *(..., no natoľko ...)*. Charakteristické znaky sú jasne badateľné až v nasledujúcej samostatnej vete.

Vo *Farskej republike* ide autor vo využívaní tohto postupu tak ďaleko, že konštruuje v tejto forme celý dialóg:

— Aj tak by variť nevedela, — povedala Margitka. — Mali by kuchárku, — namietal sviatočne Amerikán, — kým sa variť nepriučí. Ale že však sa priučila pri učiteľkách. Jemu najlepšie chutná kapusta. Ona, Margitka, má pravdu. — Ale v meste by sa musela ináč obliekať, — vyhovárala sa. — Aj v meste sa môže obliekať každý, ako sa mu zapáči. — V múranom dome by si nezvykla. — Ba áno, v múranom dome by si zvykla. Teraz sa budú stavať iba múrané domy... (FR 25)

V tomto prípade ide o reprodukciu dialógu vo vnútornom monológu postavy (Johna Menkinu), čiže o vonkajšiu reč postáv vo vnútornej reči postavy. Vzťah s autorskou rečou je tu teda fakticky sprostredkovaný vnútorným monológom, avšak formálne je bezprostredný *(namietol sviatočne Amerikán)*. Tento postup možno teda postaviť na tú istú rovinu ako predošlé ukážky.

Zaujímavé príklady na tieto zjavy poskytuje i *Prvý a druhý úder*. Príklad podobný predošlému:

Prihlásil sa k nim najprv akýsi Šesták z Babkova.
— Chce bojovať? —
— To sa rozumie, — povedal celkom iste a odovzdane. — Na to prišiel medzi nich. (PÚ 31)

Alebo:

— Tu je sústredená nemecká posádka. Obloky prízemia sú vo výške hate. — A ďalej vysvetľoval obdĺžniky, ktoré Guznár zakresľoval pri plote. Proti trati a mostu, kde stáli nemecké stráže a guľometné hniezdo, bude ich chrániť takmer súvislý front učiteľovho bytu, drevární a záchodov. Násyp trate bol dvojnásobne vysoký ako kamenná hať. Na ostreľovanie hate zblízka nebol guľomet pri prvom oblúku mosta najvhodnejšie umiestnený. Guľometčík musí zísť na hrádzu. Pre tento prípad rýchle musia prebehnúť hrádzu, ktorá ich potom bude výborne kryť od chrbta. (PÚ 76)

Prvé dve vety úseku sú priamou rečou. Z tejto sa prechádza samostatnou uvádzacou vetou do polopriamej reči. Keďže však v nej niet výrazných signálov reči postavy, zdá sa, že ide, aspoň v niektorých častiach, o nepriamu reč. Uprednostnenie polopriamej reči pred priamou rečou vyplýva v tomto prípade zo snahy zostručniť reč postavy, vybrať z nej iba najzákladnejšie a najpodstatnejšie časti. Ešte jeden príklad na podobný jav:

... cudzí človek veľmi začal chváliť socializmus. Socializmus bola slušná úroveň pre každého. Keby Zariečania a oni všetci vedeli, čo je to socializmus, ani deň by nemohli žiť bez neho. V našej krajine nie je socializmus, ani tak skoro nebude ... Jesť z kotla,

tridsať chlapov spáva, s prepáčením, v jednom brlohu, to nie je a nemôže byť socializmus... (PÚ 188)

Vzdialenosť od reči postavy sa tu zväčšuje uprednostnením tvaru minulého času (socializmus bola slušná úroveň) pred prézentom.

Oba predchádzajúce príklady ukazujú, že voľba takejto formy reči je podmienená predovšetkým potrebou zovšeobecnenia, snahou skrátiť monológ, ktorý by pri úplnej reprodukcii bol príliš dlhý. Tak je to i v nasledujúcich ukážkach z *Panny zázračnice:*

Úmyselne dával odpovede, vyhýbavo naznačujúc, aby si odporovali. Bol z Báčky alebo z Juhoslávie. Majetok získal prevážaním valút z Francúzska alebo z úplatkov. (PZ 58)

Keď sa pýtali, skúšal len možnosť i takýchto odpovedí. Že sa narodil tam a tam (nepravdivé), hoci povedal pravdu, že sa zamestnáva zváraním heterogénnych kovov u firmy Liperta, odpovedal na zbytočnú otázku, čím sa takto zamestnáva. Odkiaľ je? Odpovedal vrúcne, že prichádza zďaleka. (PZ 68)

V druhom príklade ide o jasný prechod k nepriamej reči. Potvrdzuje to forma vety (podraďovacia spojka že na začiatku vety).

Uvádzané postupy pôsobia niekedy dojmom formálnej nerozvitosti. Tam, kde reč postavy má spočiatku formu priamej reči a potom sa prechádza do polopriamej, pôsobí tento zvrat dosť neorganicky. Tak je to napríklad i v monológu starého Klindu z *Radostníka.* Z priamej reči prechádza autor do formálne polopriamej reči bez zrejmej príčiny:

— Teda, teda, — prikyvoval sváko Klino. Pomaly, pomaly sa rozhovoril.

Najstaršia jeho dcéra Magduša bola kedysi hrdá dievka, najkrajšia vo Vieske. Tá sa mu zahľadela — zaľúbila do Vraniaka. Ale to by ešte nebolo nešťastie. Mládenec bol Vraniak súci, hoci bitkár zádrapčivý, honor si viedol, ale to by nebolo — rozprával sváko. A čo slovo, to mu bolo ľahšie na duši.

Nebolo by, ale starí Vraniakovci, tí! Odkázali Klinovi: Magdušu prijmú do gazdovstva, za nevestu, keď tak lipne na synovi. (Rst 49)

Sviežejší a vďaka štylistickej vynaliezavosti autora bezprostrednejší je takýto postup pri zovšeobecňovaní častí reči dlhého monológu Jozefy:

„Ach ták! Aj vy poznáte jeho otca Klinu Dolného?" Jozefa sa roztrkotala milá radosť.

Podmaníkovi bolo treba lietať ako vietor od Peničky k jej mužovi Klinovi Poľnému, od neho zas ku Klinovi Dolnému, jeho otcovi, s ním zase ďaleko do minulosti, keď sa Klino Dolný vrátil z prvej vojny ozbrojený a na celom širom okolí robil „levorúciu" ako zbojník, matička nebeská. Keď raboval pálenicu, chytil sa v ňom špiritus plameňom, až mu celkom zuby zaťalo, keby mu neboli vyrazili predné zubisko a neboli tade — tou dierou — do neho liali mlieko, bol by veru životom doplatil na tú rabovačku pálenice. Veru, ženské mu život zachránili, a preto je on na ne taký. — Od rabovačiek, vybitého zuba v „levorúcii" a prvej vojny krkolomnými cestami sa vrátili na jeho syna, Jana Klinu, z jedného dreva kresaného ako otec. Jozefa Masiarička rozprávala, rozprávala o Peničke.

Penička, drobné žieňa Klinu Poľného, taká troška, pred týždňom dostala materskú dovolenku. Ona, Jozefa, si jej predtým ani dobre nevšimla. Len toť popásala kravu na priekope pred ich chalúpkou... (Rst 56)

Prechod do oblasti polopriamej, resp. nepriamej reči postavy je tu sprostredkovaný autorskou rečou, zovšeobecňujúcou hlavné časti monológiu. V jej závere objavujú sa signály reči postavy: *„robil ‚levorúciu' ako zbojník, matička nebeská".* Nasledujúce dve vety reprodukujú časť monológu. Problém, o aký kontextový postup ide v tomto prípade, vyriešiť však nemožno; neuvádza sa totiž osobitným výrazom pôvodca reči. Rozpaky vidno i na interpukncii: začiatok konkrétnej reči interpunkčne signalizovaný nie je, koniec naproti tomu je, a tak vyznačuje prechod do inej formy reči. Za vlastnú polopriamu reč rozoberaného typu možno jednoznačne označiť iba časť posledného odseku.

Ukážka je názorným príkladom spätosti rozličných kontextových postupov v jeden celok; hranice medzi nimi sú nebadateľné a prechody nepôsobia rušivo.

Vonkajšia polopriama reč nie je iba formálnou obmenou priamej reči. Polopriama reč má v pomere k priamej reči isté obmedzenia, pokiaľ ide o vyjadrenie vzťahu hovoriaceho k počúvajúcemu i k obsahu vlastnej reči. Tatarka tieto obmedzenia často nerešpektuje. Nevzdáva sa možnosti vyjadriť spomenuté vzťahy i v rámci polopriamej reči; inak povedané, nevzdáva sa formy polopriamej reči kvôli vyjadreniu týchto vzťahov. Vznikajú tak nezvyklé útvary:

(Sochár Šimon:) Vrsoval sa. Keď bol v najlepšom prišla slúžka od starého pána z dramatickej, však *vedia.* (PZ 94)

Začala byť i zlá. Aby jej ponúkol miesto, *nevšimavý.* (PZ 114)

Z laikov len profesor Cabrhel dovolil si poznamenať, že rádio sa už dávno osvedčilo ako výborný prostriedok, *aby som tak povedal,* svetskej propagandy. (FR 134)

(Kylián:) Kým mu sedliak zoširoka rozprával, že pre dcéru a pre zaťa stavia dom, *„viete,* zať je poriadny chlap a pri železnici konduktorom", ľad sa medzi nimi preboril. Volal sa Kylián, bol z Chlumca. Dobre ju vydal, *každý uzná,* najstaršiu svoju dcéru. Má však ešte mladšie dievča ako malinu, svoju blizňu najmilšiu, ktorú nedá hocikomu. Najmladší chlapec, *„však ste ho videli",* vychodil meštiansku školu, nechytila sa ho panština, ale on sa riadne chytil roboty pri gazdovstve. (FR 105)

Problém umiestnenia prvkov vlastných iba priamej reči vo vnútri reči polopriamej rieši autor, ako vidno z príkladov, v podstate dvojakým spôsobom. Kým v ukážkach z knihy *Panna zázračnica* nenarúša formu polopriamej reči ani na spomenutých citlivých miestach, v ostatných prípadoch volí na týchto miestach formu priamej reči, ktorá však s kontextom polopriamej reči tvorí jeden celok. To dokazuje aj skutočnosť, že autor ju niekedy ani interpunkčne nenaznačuje.

Vonkajšia polopriama reč v Tatarkovej próze spĺňa teda tieto funkcie:

1. Umožňuje autorovi zostručniť monológy postáv, pričom sa zachovávajú osobitnosti reči postavy.

2. Zbližuje pásmo reči autora a reči postáv a vytvára medzi nimi plynulý prechod.

3. Jej obsah (sprostredkovaný touto formou — jedine možnou) je reprezentantom reči kolektívu, vyjadrenej prostriedkami jemu vlastnými.

B. VNÚTORNÝ MONOLÓG

Berúc zreteľ na celkový ráz Tatarkovej prózy, predpokladali by sme, že vnútorná reč postáv bude mať v štruktúre jeho diel význačné postavenie. Rozbor autorovho diela z tohto hľadiska nám to však celkom nepotvrdzuje. Analýzu duševných stavov postavy podáva Tatarka prevažne autorskou rečou, i keď do značnej miery subjektivizovanou. Výnimkou sú iba *Rozhovory bez konca,* kde vnútorný monológ je významným stavebným princípom. O príčinách tohto zjavu budeme hovoriť neskôr.

Je zaujímavé, že ani prvé Tatarkove novely, kde by sme skutočne čakali široké rozvinutie vnútorného monológu, nespĺňajú v tomto smere očakávanie. Vnútorný svet postáv podáva autor opisom duševných stavov a vonkajšieho konania. Vnútorný monológ je roztrúsený po texte najčastejšie v rozsahu jednej, dvoch viet. Na pomerne krátkych ukážkach, na aké sa obmedzujeme, ťažko názorne ilustrovať toto konštatovanie. Bol by na to potrebný dlhší úsek textu. Na potvrdenie nášho názoru však postačí i príklad vybraný z novely *Pach,* z časti, kde autor zobrazuje duševné rozpoloženie hrdinu, ktoré vyvolal neznesiteľný pach krásnych ruží:

Nie, ani tu nezachytil pach, ktorý ho v dorze mrazil, najodpornejší pach, aký len poznal. Ako napínal svoje zmysly a sústreďoval sa na ten pach v stave akejsi nepríčetnosti, o čiernych príkrovoch sa mu začalo plieseť, tlmili sa na nich hlboké hlasy, pachy, zdusené povlakmi, kvetinami, riedené celebrálne kadidlom.

Juj, a kde mám dýku? Nikde nemám dýku. Vytiahol v parku z vrecka nožík a rozkrojil najkrajšiu ružu napoly. Bola prázdna vnútri, v srdci. Trhal z nej lístky zubmi a hrýzol, v prstoch drvil obe polovičky.

Násilím vynútil si z nej ostrú chuť zelene. Očuchával si prsty, či nepáchnu. Boli mu krvavé. Striasol sa, strčil hroznú kyticu do krovia. Ponoril si obe ruky do kyprej zeme kvetinovej hriadky. V hrstiach zeme, čo vytiahol, boli všetky vône, všetky pachy. Na chvíľku vstrebával tú nerestnú opojnosť vilne. Bol z toho nepríčetný a bol by hrýzol. Pred zrakmi menili sa mu všetky kvety, aké len videl, všetky dýchali zemou. (SP 394)

Podobne postupuje autor v celej novele. Z našej ukážky vidno, že vnútorný monológ je obmedzený na minimum, hoci by bol pre tento útvar

primeraný. Presvedčuje nás o tom najmä skutočnosť, že na vnútorný monológ dali by sa pretvoriť priamo niektoré úseky autorskej reči, nehovoriac o impulzoch, ktoré by mohli vnútorný monológ vyvolať. Ukážka zachytáva i charakter vnútorných monológov a metódu ich včleňovania do kontextu autorskej reči. Vnútorný monológ je roztrúsený po autorskej reči, nevytvára dlhšie úseky; sú to iba náznaky, fragmenty monológu.

Dlhšie monologické úseky sú pomerne málo frekventované i v ostatných prácach. Iba knižka *Rozhovory bez konca* je z tohto hľadiska výnimkou.

Pokiaľ ide o formu vyjadrenia vnútorného monológu, možno konštatovať, že okrem novely *Ešte s vami pobudnúť* z knižky *Rozhovory bez konca* prevláda monológ vo forme priamej reči, hoci by sa so zreteľom na ostatné súvislosti očakávalo hojné využívanie polopriamej reči. Príčinu tohto zjavu nám odhalí analýza Tatarkovej polopriamej reči a jej vzťahu k reči autorskej.

3. *Vnútorný monológ vo forme priamej reči*

Vnútorný monológ vyjadrený priamou rečou vystupuje v pomere k polopriamej reči ostrejšie na pozadí autorskej reči. Spôsobujú to predovšetkým jeho základné formálne príznaky: uplatnenie všetkých troch osôb oproti tretej osobe autorskej reči, všetkých troch časov oproti minulému času autorskej reči (okrem prípadu využitia historického prézentu), intonačná pestrosť priamej reči oproti intonačnej monotónnosti autorskej reči.

Skutočnosť, že autor volí túto formu vnútorného monológu pred polopriamou rečou, do istej miery prekvapuje, pretože v oblasti hovorenej reči prejavuje sa u neho tendencia tlmiť priame vyznenie reči postavy využitím formálnych príznakov autorskej reči.

Špecifické vlastnosti priamej reči vnútorného monológu prejavujú sa na dlhších monológoch. Charakteristická je silná emocionalita Tatarkovho vnútorného monológu. Tatarkove postavy rozmýšľajú akoby nahlas. Prihovárajú sa samy sebe i iným postavám, takže izolovaný monológ pôsobí ako replika dialógu. Napr.

(Reptiš:) „Akože to spieval ruský sbor na rozlúčku? Slávici, slávici, nebuďte vojakov. „Štefan," hovoril si Reptiš k sebe, akoby sa ho bol Emil dotýkal a vravel mu: „Štefan, teraz na teba prišiel rad. Súdruh Guznár ukazoval cieľ. Áno, Emil, ak nie viac, aspoň tieto mosty budú predsa naše. A kedykoľvek prejdem tadeto, poviem si: naše mosty, naše budú." (PÚ 173)

(Justín Mikleš:) „Ach, Paľko-predseda, čo sa to len s tebou stalo?" žalostí v duchu.

„Ani človek už nie si, ale skala, kus ľadu. Povedz, rúbali ťa na tom aktíve, alebo si musel robiť sebakritiku?“ (Rst 125)

(Mať Klinová:) „Slniečko, kým ty sadneš za horu!“ — roztúžene si povedala. „Kosci, žnice ustanú, umoria sa do západu. Ale čo ty, Peničká naša? Ja sprostá, ešte ti predpovedám ako vedomkyňa: až do svitu sa potrápiš...“ (Rst 162)

(Tomáš Menkina k Lyčkovi:) „Bola by ťa škoda,“ oslovil ho teraz po prvý raz dôverne. „Ty si chlap,“ povedal mu ešte. (FR 161)

Blízkosť k prehovorenej reči sa pri poslednom príklade pociťuje tak intenzívne, že autor hneď pokračuje:

Lyčko vzal na vedomie, že je zver, na ktorú sa poľuje, preto sa celý rozosmial... (FR 161)

(Syn:) „Mama, mama, vy ste vždy dosiahli svoje. Aj teraz — tak. Už ste sa tu usadili. Toto všetko už obývate. A toto je tá vaša večnosť.“ (R 157)

Jazykové prostriedky, ktorými sa postava obracia na seba alebo na inú postavu v rámci vnútorného monológu, majú samy osebe funkciu emocionálnu. Ich emocionalitu Tatarka zvyšuje rozličnými spôsobmi. Tak vo vnútorných monológoch syna v *Rozhovoroch bez konca* nestačí napríklad prosté oslovenie *„mama“*, ale buď sa oslovenie opakuje *(mama, mama)*, alebo ho autor umocní emocionálnym prívlastkom *(mama moja)*; podobnú funkciu, ako vidno z našich príkladov, má aj prístavok a menný prísudok. Málo sa však využíva intonácia. I vety, ktoré možno chápať ako rozkazovacie, resp. zvolacie, sa ako takéto graficky nesignalizujú. Intonácia sa takto stáva monotónnou. Napr.:

S každým tasnutím prúta si pomyslí: Ej, bolí, bolí. Zabili ho, zabili. Zdvihni hlavu. Prichodím zďaleka. A nemusel som. Ako tvoj chlapec. Nie raz, sto ráz rozhodovala o tom náhoda... Aspoň toľko by mala vziať na vedomie, že sa tu zniesol dáky vták a usadol. (R 12)

Vnútorný monológ poskytuje autorovi vhodnú formu na zobrazenie chaotických stavov v myslení postáv. Autor zdanlivo akoby sa chcel zbaviť zodpovednosti za jazykovú interpretáciu týchto stavov a formálne ju presúva na postavy — ich nositeľov. Zaujímavým dokladom tohto postupu sú napríklad monológy maliara Tristana a básnika Vnuka z knihy *Panna zázračnica:*

(Tristan:) „Časy som prespal a časy som sa prebúdzal. Pálilo ma polnočné slnko, ktoré nezabúda. Lialo sa do mňa cícerkom. Keď sa nalialo celé do hluchých pŕs, začal som prehliadať zvnútra, napoly stvorený. Tušením vyhmatkal som v sebe sprvu chaos, ale ako som prehliadol, zahliadol som, ako sa čas stupňoval.“ (PZ 23—24)

(Vnuk:) „Sprevádzala ma panna, rozvíchrená, čo to všetko v sebe mala, i na čo si

nikdy nespomeniem. Medúza, Efemeridka, Kirké, s neotupeným ohňom Erínia. Rozputnáva chaos a podpaľuje búrku!“ (PZ 86)

Forma vnútorného monológu v priamej reči pri zachytávaní duševných pochodov má tú výhodu, že čitateľ vníma duševný proces akoby bezprostredne, nie jeho obraz. Z tohto aspektu treba posudzovať i výrazové prostriedky, ktorých komunikatívna funkcia je menšia.

Vo *Farskej republike* v monológu Tomáša Menkinu uvažujúceho vo väzení o svojom osude stretávame sa s istou modifikáciou tohto postupu: Menkina si v mysli takto pripravuje svoju výpoveď:

„...Dostal som sa sem náhodou. Zložil som kufre zo schodíkov a poniesol som ich asi šesť metrov po peróne, keď mi ich z ruky vzal úslužný železničiar,“ vyprával tajomníkovi. „Moja priateľka z detstva zomrela. Ráno ma strýko stiahol z postele. Môj strýko prežil celý život z citových dôvodov v emigrácii. V akom ustavičnom stesku to človek žije v emigrácii, že mu duša takto prejemnie? Sú takí ľudia, s takou duševnou aparatúrou, že majú kontakt so živými tvormi. Paulínka sa zastavila vo svojom pohybe, znehybnela a prestala. Môj strýko sa strhol zo spánku. Do vedomia mu padol mŕtvy predmet, mŕtva Paulínka. Preto ku mne prišiel a stiahol ma z postele. Stop.“ (FR 189)

Tu sa stretávajú dva postupy pri vnútornej výstavbe monológu: prvý postup sa formálne kryje s monológom hovoreným, druhý sa blíži k opačnému pólu a vyplýva zo snahy zachytiť nerozčlenený, a tak ťažko vyjadriteľný psychický stav. Prvý postup, ktorého charakter naznačuje aj uvádzacia veta, plynule a bez znateľnej hranice vystriedava postup druhý, ktorý v priebehu monológu nadobúda svoju extrémnu podobu. *(„Paulínka sa zastavila vo svojom pohybe, znehybnela, prestala.“)* Možno teda povedať, že hoci formálne je vnútorný monológ prípravou na hovorenú reč, nemá vlastnosti hovorenej reči. Tento rozpor medzi zámerom a jeho realizáciou je konečne opretý o realitu. Nebolo by typické, najmä pri zobrazovaní duševne rozpoložených hrdinov, riešiť celý monológ v rovine hovorenej reči, ako je to napríklad v prípade priznania viny v monológu Justína Mikleša. (Rst 36)

Pokiaľ ide o vzťah Tatarkovho vnútorného monológu k mimojazykovým zložkám diela, možno vcelku konštatovať, že nadmerne je zastúpený monológ úvahový, teda monológ zameraný na dotváranie charakteru postavy. Monológ epický, ktorý sa aktívne zúčastňuje na sujetovej výstavbe diela, je zriedkavý. V čistej podobe vystupuje azda iba vo vnútornej reči Anzelka, odpovedajúceho v mysli na otázku komisára Žilku, čo robia u nich doma. (PÚ 47)

4. *Polopriama reč vo vnútornom monológu*

V tejto časti sa pokúsime odpovedať na nasledujúce otázky:
1. Ktoré z prostriedkov typických pre priamu reč prenáša autor do reči polopriamej; 2. ktorými vlastnosťami sa jeho polopriama reč primkýna k reči autorskej; 3. aké je miesto polopriamej reči na línii autorská reč — priama reč.

Už pri analýze vnútorného monológu vo forme priamej reči sme konštatovali silnú emocionálnu zaťaženosť výrazových prostriedkov. Túto vlastnosť priamej reči prenáša Tatarka i do reči polopriamej, hoci nie v takom rozsahu. Emocionálne najsilnejšie sú výrazové prostriedky polopriamej reči v novele *Ešte s vami pobudnúť* a potom v *Radostníku.* Z príznačnejších postupov treba spomenúť najmä opakovanie slov a hromadenie synonymných výrazov.

Opačné pôsobenie v kontexte polopriamej reči má nevýrazná intonačná signalizácia modálnej platnosti viet. Pri konkurencii grafiky oznamovacej vety s grafikou inej modality autor všeobecne (azda okrem noviel v *Rozhovoroch bez konca)* uprednostňuje grafiku oznamovacej vety. Príklady:

Na brehu riečky stratila sa vo svite luny ako čosi priesvitného. Ako sa v tom len vynašla. (SP 389)

Asi ustrnutím činnosti modzgu vnímali sa neosobne. Panna a mládenec. Ako sa to mohlo stať. (SP 389)

Levuš vybehol od Chylkov, akoby ho vykúril. Veď naozaj, prečo by nedal záprah? Inokedy bol rád zárobku. Ale nedá, veru nedá. Zarobil dosť na pálenke, nepotrebuje peniaze. Aspoň raz si môže postaviť hlavu. A just nedá. (PÚ 258)

Tendenciu k intonačnej uniformite viet v polopriamej reči najlepšie badať na poslednom príklade. Tu sú totiž vo vnútri vety lexikálne signály modálnej platnosti viet, no v rozpore s nimi je intonácia. Vo vete „Nedá, veru nedá" opakovanie slov predpokladalo by skôr intonáciu zvolacej vety ako vety oznamovacej. To isté platí aj o slove „just" vo vete „A just nedá". Uvedenou vlastnosťou sa Tatarkova polopriama reč zbližuje s kontextom autorskej reči.

Uprednostňovanie intonácie autorskej reči pred intonáciou priamej reči nielen prekáža plnému vyzneniu polópriamej reči, ale tlmí ju natoľko, že takmer splýva s autorskou rečou. Je to najmä v prípade, keď polopriama reč je časťou epického celku vnútri reči autorskej. Napr.:

Pri moste (prúd) narážal na hať a krajný pilier. Mlel sa v krútňave. Tam sa nesmie dať strhnúť. Kus prejde a kus prepláva k druhému brehu. Odtiaľ sa pustí dolu... S ľútosťou ukryl automat do vrbiny, pocit neurčitej ľútosti týkal sa iba jeho automatu. Nebude mu nič prekážať pri plávaní. (PÚ 121)

Hoci polopriama reč je tu signalizovaná gramaticky, nedostatok signalizácie intonačnej, ktorá v tomto prípade by bola možná pri prvej vete polopriamej reči, a epický kontext polopriamej reči, splývajúci s epickým kontextom reči autorskej, spôsobujú, že polopriama reč vystupuje iba nebadane. Ako celok by bola oveľa výraznejšia, keby jej prvá veta bola graficky označená ako zvolacia („Tam sa nesmie dať strhnúť!"). Pri gramatických znakoch splývajúcich s predchádzajúcim kontextom bola by totiž táto forma vety jediným prostriedkom vonkajšieho vyjadrenia výraznejšej vlastnosti polopriamej reči a zároveň impulzom pre rovnaké hodnotenie aj viet nasledujúcich.

Ďalším činiteľom, ktorý zabraňuje plnému vyzneniu Tatarkovej polopriamej reči, je zhoda kategórie času pri slovese autorskej a polopriamej reči. Táto zhoda niekedy úplne bráni chápať formu daného útvaru ako polopriamu reč. Niekedy, keď platnosť polopriamej reči potvrdzujú aj iné faktory, tlmí jej vyznenie.

Príklad na prvú možnosť:

Objavila rozkošnú hru:
S Tristanom bola vzdušne úchylná, živel na dýchanie.
S Vnukom v temnotách elektrická, bavili sa na prskanie iskier.
S Vratkom červená niť na blúdenie izbami, bavili sa na spájanie detských príhod... atď. (PZ 46)

Príklad nám rozmnožuje počet dokladov na mnohorakosť foriem Tatarkových kontextových postupov. Prvá veta, podobná uvádzacej, by naznačovala, že ďalší kontext bude mať formu priamej reči; je to však skôr forma reči polopriamej, ale i tá je tlmená práve zhodou slovesného času autorskej a polopriamej reči (minulý čas). K možnosti interpretácie kontextového postupu ako polopriamej reči by značne prispela forma prítomného času.

Príklad na druhý postup:

Prišlo mu to tak veselé, že ešte ráno smrteľne vážne so žiakmi rátal hriechy. Teraz pracoval takto s lopatou. Mohol by byť robotníkom, lebo je zdravý a silný, mohol by byť čímkoľvek... (FR 105)

V tomto úseku kontextu je problémom určiť hranicu autorskej a polopriamej reči práve pre nedostatočný gramatický signál (minulý čas: *pracoval).* Za súčasť polopriamej reči pokladáme túto vetu iba na základe iných kritérií: skutočnosť, že Menkina pracoval ako robotník, bola už známa, a tak vetu treba považovať za súčasť úvahy hrdinu, a nie epického kontextu autorskej reči.

Aj v novele *Ešte s vami pobudnúť,* v ktorej je ináč polopriama reč

hojne využitá, pôsobí jeden činiteľ, ktorý tlmí jej vyznenie. Je to skutočnosť, že v autorskej reči dominuje historický prézent, a tak v mnohých prípadoch dochádza ku zhode času slovesa autorskej reči a polopriamej reči. Je to opačný postup ako v prípadoch vyššie uvedených, ale výsledok ten istý. Nejde tu o znižovanie polohy polopriamej reči smerom k reči autorskej, ale o zvyšovanie polohy autorskej reči smerom k reči polopriamej. Diferencia medzi autorskou rečou a rečou polopriamou je v oboch prípadoch rovnaká. Zhoda slovesných časov spôsobuje tlmenie polopriamej reči, ale pôsobí aj opačne: autorská reč vzbudzuje zdanie polopriamej reči. Vidno to napríklad z nasledujúcej ukážky:

(Muž volá telefonicky svoju ženu, dozvie sa však, že práve odišla.) Ale, jaj. Už odišla, práve pred chvíľočkou. Pravda, sobota je, poludnie. Žena vyšla z redakcie, voslep letí domov. Trošku je krátkozraká. Stavila sa v mäsne, ale kým ta dôjde, bude ďalej, nakupuje v zelovoci, potom si vyzdvihne chlapca v škôlke a potom, potom, ak nebude veľmi ustatá, pôjdu naproti Zuzke do družiny. Kde ju stihne? Žena začala opisovať svoj poludňajší okruh, krúži ako obežnica. Zacnie sa mu. Sotva ju stihne cestou. Napíše jej lístok a zastokne jej ho doma do dverí.

Napochytre zhltne obed v závodnej kuchyni — jesť treba, aj keď nemáš práve chuť — a uchodí. (R 97)

Prvý odsek je takmer celý (okrem vety: *„Zacnie sa mu“*) polopriamou rečou, hoci lexikálne signály najmä v prvých vetách nie sú najvýraznejšie. Ale i tak spolu s intonačným signálom (opytovacia veta) a kontextom autorskej reči stačia na to, aby sme i epické partie odseku považovali za súčasť polopriamej reči. Nič nám nebráni, aby sme z formálneho hľadiska za súčasť polopriamej reči považovali i prvé dve vety druhého odseku. Forma prvej vety druhého odseku je totožná s formou poslednej vety odseku prvého práve zásluhou historického prézentu, v ktorom je sloveso zhltnúť a formy prítomného času slovesa napísať. Iba posledná veta súvetia *(„-a uchodí“)* formou svojho slovesa (nedokonavý vid) dokazuje, že druhý odsek patrí do kontextu autorskej reči.

Zvláštnosťou Tatarkovej polopriamej reči je ďalej to, že je niekedy signalizovaná graficky ako priama reč. Z toho možno vyvodiť, že autor si v týchto prípadoch neuvedomoval rozdiel medzi rečou polopriamou a priamou. (Ak, pravda, pripisujeme tento postup autorovi, a nie apretúre.)

V *Radostníku* sme sa stretli dokonca s takýmto prípadom:

Blanka ho zradila. Patrila k devám svojej spoločnosti, ktoré sa síce vedia zamilovať na prvý pohľad, ale iba do pekných mužov so zaistenou budúcnosťou. „Práca, ten nešťastný pracovný proces, do ktorého sa mal zapojiť, aká to bola budúcnosť pre neho.“

Darmo sa drel náuku o spoločenskom zriadení, darmo sa snažil osvojiť si *ich* svetonázor, darmo sa pokúšal rečniť v krúžkoch a na schôdzach Sväzu mládeže ... (Rst 12)

Začiatok polopriamej reči je naznačený graficky, ale koniec je signalizovaný predčasne. To jednoznačne potvrdzuje zámeno *ich,* s ktorým si v ďalšej časti graficky nesignalizovanej polopriamej reči autor akoby nevedel poradiť, a tak naň upozorňuje zvláštnym typom písma.

Grafická signalizácia polopriamej reči ukazuje, že jej používanie je skôr spontánne, nevyplýva z uvedomelého hľadania možností jej uplatnenia. Z tohto všeobecného konštatovania sa nevymkýna ani posledná práca, hoci, ako sme už na to poukázali, polopriama reč má tu významné zastúpenie. Činitele, ktoré vplývajú na jej výber, nevychádzajú priamo zo štylistickej individuality autora, ale z požiadaviek daného literárneho žánru. Iba pôsobením tohto sprostredkujúceho činiteľa stáva sa polopriama reč súčasťou Tatarkovho individuálneho štýlu.

C. SUBJEKTIVIZOVANÁ AUTORSKÁ REČ

Pod pojmom subjektivizovaná autorská reč rozumieme formu úsekov kontextu autorskej reči, v ktorých základnú rovinu autorskej reči prestupujú prvky reči postáv. Ak sme doteraz poukazovali na povahu prvkov autorskej reči na pozadí reči postáv, pôjde teraz o zisťovanie prvkov reči postáv na pozadí autorskej reči.

Na úroveň prvkov reči postáv treba postaviť i tie zložky autorskej reči, ktorými autor priamo vyjadruje svoj vzťah k postavám, čiže vstupuje do oblasti postáv a ich vzťahov. I keď tieto zložky autorskej reči nemajú svoje ekvivalenty v útvaroch reči postáv, sú v pomere k základnému kontextu autorskej reči na tej istej rovine ako tie prvky, ktoré v sfére reči postáv svoje ekvivalenty majú.

Subjektivizovaná autorská reč je v Tatarkovej próze výrazná. Vyplýva to z faktu, že autor patrí k spisovateľom, ktorí hodnotia spôsob myslenia, názory, konanie a vlastnosti svojich hrdinov, vyjadrujúc tak i svoju vlastnú ideológiu a vzťah k zobrazovanej skutočnosti.

Tatarka využíva oba spomenuté druhy subjektivizácie: subjektivizáciu z hľadiska postáv i z hľadiska autora.

Pre názornosť uvedieme si hneď príklady na oba postupy:

1. Z dosky plota, ktorým bol ohradený dvor a ihriská bývalej Sokolovne, teraz Hlinkovho domu, vypadla hrča. Zostala po nej *chutná dieročka, taká chutná dieročka,* že každého chodca zvádzala priložiť oko a dívať sa, čo sa deje za plotom, i keby sa tam nič nebolo dialo ... Keď gardisti precvičovali bojové cviky, diera bývala vždy obsadená okom ktoréhosi nezamestnaného inteligenta. *Ktovie, čo na tom mali, prilepiť sa k plotu*

a dívať sa na chodcov v čiernych uniformách, ako sa plazia po zemi alebo preskakujú v pote tvári prekážky. (FR 129)

2. (Gabriš:) — A budeš naším dobrým gazdom? — opýtal sa nástojčivo nakoniec.

(Reptiš:) — Gábriš, fuj!

Reptiš s hnusom zapľul minulosť, ktorú mal Gábriš na mysli. Sezónni robotníci nazývali gazdom predáka, s ktorým statkár uzavrel zmluvu. Statkár, dobre poznajúc mentalitu svojho robotníctva, vyberal si z neho gazdu, najponíženejšieho, najpobožnejšieho, alebo, ako sa vravelo, najstatočnejšieho človeka podľa kraja, z akého prichodili. Vybral si vždy takého, ako by im z oka, ak nie z duše vypadol... Gazdovia a gazdiné boli *čertovským vynálezom statkárov, najhoršim bičom, najnehanebnejšími zlodejmi. Svätý* gazda z Oravy, predspevák v kostole a na púťach, ponížená úctivosť, nakoniec vždy musel byť *najväčšou sviňou.* Nech bol akýkoľvek, nakoniec svojich ľudí *nehanebne* okrádal o plácu a deputát. Jeho žena — gazdiná, z pridelenej stravy pre seba kŕmila bravy. Gábriš pripomenul Reptišovi ich rovnakú minulosť, najtrpkejšiu skúsenosť sezónneho robotníka. (PÚ 196)

V prvej ukážke vyjadruje autor svoj vzťah k opisovanej skutočnosti. Používa pritom prostriedky humoru (deminutíva, opytovacia veta).

I v ukážke druhej z formálneho hľadiska musíme pripísať hodnotenie skutočnosti autorovi. Avšak kontext, do ktorého je toto vložené, ukazuje, že autor podáva vlastne hodnotenie postavy. Túto skutočnosť potvrdzujú tie časti, kde jazykové prostriedky odkazujú na postavu.

Stupeň napätia medzi oboma aspektami hodnotenia je podmienený aj kompozične: vzdialenosťou hodnotiaceho úseku od miesta uvedenia postavy. Keby sme hodnotiacu časť druhej ukážky presunuli k miestu uvedenie postavy, bola by prevaha hodnotenia z hľadiska postavy výraznejšia. Ukazuje sa teda, že medzi oboma krajnými aspektami existuje celý rad prechodných typov. Niektoré z nich sa prikláňajú k jednému pólu, iné k druhému. Čiže v jednom prípade možno hovoriť o subjektívnom hodnotení z hľadiska autora modifikovaného hľadiskom postavy, v druhom o hodnotení z hľadiska postavy modifikovaného hľadiskom autora.

Tatarka využíva všetky spomenuté možnosti subjektivizácie.

Výber daného typu je podmienený činiteľmi, ktoré determinujú aj ostatné zložky diela. Potvrdí nám to porovnanie *Farskej republiky* a románu *Prvý a druhý úder:*

Vo *Farskej republike* nevyjadruje autor svoj vzťah k zobrazovanej skutočnosti priamo. Nemožno tiež povedať, že by autor jednoznačne vyjadril odmietavý postoj k postavám negatívnym a pozitívny postoj k postavám kladných hrdinov. Subjektivizačné prostriedky autorskej reči vo *Farskej republike* zakladajú sa prevažne na irónii; — irónia sa však nevzťahuje len na oblasť postáv negatívnych, ale i kladných — pravdaže, v oboch prípadoch má iné vyznenie a inakšie ju posudzuje aj čitateľ.

Niekoľko príkladov na iróniu vo vzťahu k negatívnym skutočnostiam:

Bzučala (škola) na všetkých poschodiach a zo všetkých dverí *jednotnou vlasteneckou modlitbou a krikom.* (FR 43) — To bolo *najväčšie dobrodenie,* za ktoré ďakovali každý večer vodcovi (FR 53) — *Pratal* Minár Čechov zo Slovenska. (FR 54) — Pod podobizňou stál *tučný* citát z *nesmrteľného* básnika, ktorý dávno pred prevratom v metaforách *veštil slovenskú štátnosť.* (FR 61) — Tak sa pohrúžil (riaditeľ) do roboty v *jazykovej svojej záhradke...* (FR 63) — Reagoval (riaditeľ) ako *dobrý Slovák a katolík.* (FR 76)

Príklady na využívanie irónie a prostriedkov humoru pri zobrazovaní skutočností, ku ktorým má autor vzťah kladný alebo indiferentný:

Nemci tiež mierili veľmi dobre. Obidve *žabky odpadli* z jabloní krvavé. (FR 24) — Amerikán si bol vtedy pozrieť svoje *hniezdo* pokoja. (FR 25) — Zabalil (Pižurný) svoje *krámy* a odišiel *čaptavým* krokom do Protektorátu. (FR 65) — Keď predsa nešiel (Motulko) *rovno do neba,* dali ho do kláštora. (FR 30) — Iba dieťa, čo (Paulinka) nosila v sebe, nebolo ešte *rišskym občanom.* (FR 78) — (Lašut) chmatol Tomáša za plece a *vybuchoval* mu do tváre svoju geniálnu myšlienku. (FR 102) — (Menkina) Cítil v sebe útrpnosť, že bol *slepý, blbý, blbý, až to bučalo.* (FR 161)

Práve skutočnosť, že subjektivizačné prostriedky majú vcelku rovnaké ladenie a využívajú sa, hoci nie s rovnakým vyznením, pri zobrazovaní rozličných oblastí života, vyvoláva silný emocionálny účinok. Jednotou subjektivizačných prostriedkov vyjadril autor jednotný pohľad na výsek zobrazovanej skutočnosti. Ironické prostriedky vo sfére, ku ktorej má kladný vzťah, vyznievajú sarkasticky; to v konečnom dôsledku len podporuje zámer vzbudiť v čitateľovi odpor k zobrazovanému obdobiu. Vcelku možno povedať, že z hľadiska autora tlmené vyjadrenie vzťahu k zobrazovanej skutočnosti pôsobí mocnejšie, ako by pôsobilo priame hodnotenie.

Inakšie je to v románe *Prvý a druhý úder.* Tu subjektivizačné prostriedky viac ukazujú na autora; vyjadrenie vzťahu autora k zobrazovanej skutočnosti je teda priamejšie. I druh tohto vzťahu je určitejší ako vo *Farskej republike.* Autor buď priamo pozitívne hodnotí zjavy, ku ktorým má kladný vzťah, alebo negatívne hodnotí skutočnosti, ku ktorým má vzťah záporný. Zaujímavé pritom je, že subjektivizačné prostriedky, v ktorých cítiť stanovisko postavy, prezrádzajú priamo stanovisko autora. Je to preto, že autor sa vyhýba neurčitému vyjadreniu vzťahu; vyjadrenie musí vyznieť jednoznačne: buď úplne kladne, alebo úplne záporne. Niekoľko príkladov:

Kto nechce bojovať? — vyzval ich. Vystúpili *najbiednejší.* (PÚ 35) — Kresáň vyšiel do pol schodov a svietil, *oplan.* (PÚ 43) — Komisár obce Chylko bol *zradcom* a sám sa cítil zradcom, to bolo *najčudnejšie.* (PÚ 95) — Gazdovia a gazdiné boli *čertovským vynálezom statkára, najhoršim bičom, najnehanebnejšími zlodejmi. Svätý* gazda z Oravy,... vždy musel byť *najväčšou sviňou.* (PÚ 196) — Medzi prvými hlásili sa mu statoční

chlapi, nádenníci, čo z nedostatku sebavedomia náboženstvom *pobalamútených ľudí,* nechceli hriešne riskovať život, ktorý *im boh dať ráčil.* (PÚ 197)

Jednoznačné hodnotenie opisovanej skutočnosti je dôvodom, ktorý nás oprávňuje tvrdiť, že v subjektivizačných prostriedkoch autorskej reči v tomto románe prevažuje stanovisko autora. Zoberme si na ilustráciu jeden z uvedených príkladov: „Kresáň vyšiel do pol schodov a svietil, *oplan.*" Kontext ukazuje, že v subjektivizačnom prostriedku sa odráža v istom stupni negatívne stanovisko postáv. V románe však nenájdeme príklad na subjektivizačné prostriedky, v ktorých by sa odrážalo pozitívne stanovisko postavy k negatívnej sfére zobrazovanej skutočnosti, resp. negatívne stanovisko k sfére pozitívnej. Autor akoby si v týchto prípadoch uvedomoval, že hodnotenie vychádza z neho samého. A tak, hoci subjektivizačné prostriedky pod vplyvom kontextu ukazujú na zainteresovanosť postavy, treba zo spomenutých dôvodov považovať zainteresovanosť autora za prevládajúcu. Autor v románe *Prvý a druhý úder* vystupuje z úzadia, stáva sa nielen zobrazovateľom, ale súčasne i priamym hodnotiteľom zobrazovanej skutočnosti. Nie je našou úlohou hlbšie skúmať dosah tohto postupu pre celkovú hodnotu diela, možno však konštatovať aspoň toľko, že subjektivizačné prostriedky v románe *Prvý a druhý úder* v porovnaní s *Farskou republikou* sú celkove menej účinné, pôsobia monotónnejšie a čitateľa ochudobňujú o možnosť urobiť si vlastné hodnotenie.

V ďalšej charakteristike subjektivizačných prostriedkov obrátime pozornosť na problém vzťahu týchto prostriedkov k ich ekvivalentom v oblasti reči postáv.

Všimneme si z hľadiska tohto vzťahu významovú i formálnu stavbu subjektivizačného prostriedku. Stupeň subjektivizácie je totiž závislý od stupňa priblíženia sa významovej i formálnej stavby subjektivizačného prostriedku stavbe jeho ekvivalentu v útvaroch reči postáv.

V Tatarkovej próze je najčastejším subjektivizačným prostriedkom hodnotiaci prístavok a prívlastok, na ktorom sa prejavuje zvýšená emocionalita:

Stiahla pod seba nohy, *také čudo* ... (PZ 18) — ... prekĺzla bez dychu cez dva dvory nájomných domov, zelených kostier, *prišer dvoch vycivených.* (PZ 42) — Naveľa Tristan, *smiešny pajác,* zjavil sa vo dverách ..., kde vystrájal orgie osamote, pohoršlivé obrázky, *ten nimravý mládenec.* (PZ 42) — *Ľahkomyseľník a dívoch* Jozef sa ruval na Štefana pre ňu ... (FR 20) — Azda ony dve prvé odpadli v obrane Poľska, *tie dve žabky zvedavé.* (FR 24) — Ale *zvrátená* schopnosť chápať druhého mu zostala. (FR 112) — Čakala ho (Menkinu) *otravná* návšteva. (FR 120) — Pomenší Geňo, *figliar,* bol by skákal ako lopta ... (PÚ 26) — Kresáň vyšiel do pol schodov a svietil, *oplan.* (PÚ 43) — Dvorčík bol z nich najmenší, *kratiš krátky.* (PÚ 159) — Radšej mu, tomu *pochábľovi pochabému,*

ešte raz zahúkli na pozdrav. (PÚ 304) Len ťažko sa dala presvedčiť, že ona, *dievenka, vtáča v poli,* nezavadzia nikomu. (Rst 155) — Ale Jozefa Masiarička sa zas prvá vynašla, *jazyčnica.* (Rst 163)

Pri jednotlivých príkladoch by bolo treba uviesť väčší úsek kontextu, aby sa videlo, či prevažuje hodnotenie autora alebo postavy. O to nám tu však nejde. V tejto súvislosti nás zaujíma stupeň subjektivizácie. Príklady ukazujú, že hodnotiacimi prístavkami sú výrazy emocionálne, z lexikálneho hľadiska blízke výrazom reči postáv. Z hľadiska syntaktického nie sú príliš nápadné. Príznakovejšie sú prístavky vzdialené od svojho nadradeného výrazu: „... stiahla *nohy* pod seba, *také čudo* ..." Je to preto, že sa blížia k vetnej samostatnosti, a tak sú v pomere k základnému kontextu voľnejšie.

Náš materiál však ukazuje, že autor využíva aj subjektivizáciu založenú predovšetkým na forme výrazu. Ide najmä o využívanie osobitných syntaktických konštrukcií. Napr.:

... čítal adresu, *správna, odosielateľ neznámy.* (PZ 97) — Tým vzácnejší im bol naraz, veď, *áno,* z Ukrajiny bol a na Ukrajinu ide. (PÚ 86) — Opáčil bráničku; *zamknutá.* (Rst 134) — Na čerstvom povetrí ju hojdá, hojdá, *nech si vydýchne, nech si vydýchne.* (R 54) — Potrhne otca za ruku, *nech sa pozrie, koľko len vlniačikov má babička.* (R 129)

Príklady ukazujú, že subjektivizačné prostriedky sú súčasťou vety základného kontextu autorskej reči aspoň graficky, a tak vystupujú na jeho pozadí menej nápadne. Na druhej strane však trieštia syntaktickú súdržnosť vety autorskej reči.

Subjektivizačným prostriedkom narušujúcim súdržnosť vetnej stavby sú i citoslovcia a frazeologické spojenia. Napr.:

Voda sa mu penila na väzoch, rezala mu kožu po chrbte. *Juj,* báječné. (PZ 12) — *Juj,* zem mi uchodila pod nohami. (PZ 86) — ďalej nespytovali jej osud, lebo sa bol prihrnul, *hurá,* Kadanec. (PZ 110) *Šušušu,* ale mierili veľmi dobre. (FR 24) — Bol mu razom, *čert aby ho vzal,* odporný ... (FR 53) — Komisára nemohli len tak pustiť z domu, na ďalekú cestu, *joj,* ďalekú ... (PÚ 86)

Aj v týchto prípadoch interpunkcia v citoslovnej vete ukazuje, že autor nechce nápadne vyzdvihovať subjektivizačný prostriedok nad úroveň základného kontextu autorskej reči.

Zriedkavejšie sa vyskytuje subjektivizácia signalizovaná zvukovo. Súvisí to s už spomenutou tendenciou tlmiť využívanie intonačných prostriedkov. Ak sa predsa intonácia využíva, blíži sa takýto postup k polopriamej reči, hoci kontext ukazuje, že o polopriamu reč nejde:

Každým krokom vymýšľal si pre ňu *toľko* zázračností! (PZ 50) — Iba na staré kolená — *kto by sa bol kedy nadial také niečo?* — vše priletí Jolanka... (R 93) — Prisviedča čomusi, priam ako nemá tvár. — *Ale čomu prisviedča?* (R 133)

Najvyhranenejším subjektivizačným prostriedkom Tatarkovej prózy je však parodovanie reči postáv. Najhojnejšie je tento postup využitý vo *Farskej republike*. Tu je predovšetkým prostriedkom irónie. Autor paroduje buď reč konkrétneho hovoriaceho, vystupujúceho ako postava diela, alebo istého kolektívu, reč uskutočnenú alebo potenciálnu. Reprodukuje ju verne, alebo ju karikuje.

V reči Tatarkových postáv sa zriedkavo stretávame s charakterizačnými prostriedkami v užšom slova zmysle, t. j. takými, ktoré sú vlastné iba danej postave, ktoré sa v jej reči sústavne opakujú, a tak postavu samostatne signalizujú. (Typom takéhoto charakterizačného prostriedku je napríklad výraz *„Paľko — predseda"* v reči Justína Mikleša z Radostníka.)

Charakterizačné prostriedky tohto druhu nie sú hlavným žriedlom paródie v oblasti autorskej reči. Aj tu sa prejavuje viac ráz spomenutá tendencia tlmiť príznakovosť postupu. Tatarka si vyberá jednorazovo využité prostriedky reči postáv, ktoré „povyšuje" na charakterizačné len ich parodovaním v kontexte autorskej reči. Napr.:

Azda ony dve prvé padli v obrane Poľska, *tie dve žabky zvedavé*. (FR 24) — Keď si potom sadli s Rusom, *čo mal dušu ako Slovák*, častovali sa a hovorili. (PÚ 206) — V kuchyni na stole — ľaľa — toto mať doniesli — stojí *košisko*, zaviazané v rohovej plachtičke... (R 119) — Chlapec na štyroch ako veľký pes, *dobrý havo*, stráži. (R 163) — Sváko Klino obecal aj *chládoček voňavý*. (Rst 48)

Prvky reči kolektívu stojaceho mimo diela možno rozdeliť do dvoch skupín: Do jednej z nich patria tie, ktoré sú formálne vernou reprodukciou reči kolektívu, do ktorého sa zobrazovaná postava zaraďuje. Hlavnou funkciou tohto postupu je vyjadriť ironický pohľad autora na zobrazovanú skutočnosť:

— To bolo najväčšie dobrodenie, za ktoré ďakovali každý večer *vodcovi*... (FR 53) — *Pratal* Čechov zo Slovenska. (FR 54) — Tak sa pohrúžil do roboty v *jazykovej svojej záhradke*. (FR 63) — ...musel pripustiť, že naozaj bude nespoľahlivý, keď sa mu hnusí práca *na národa roli dedičnej* (FR 107) — Bola tu stará mať, ako na ňu spomínali, *Pán Boh jej daj slávu večnú*. (FR 19)

Do druhej skupiny zaraďujeme tie typy paródie, v ktorých ide o vernú reprodukciu významu s potenciálne vernou formou vyjadrenia:

— Vodca štátu chodieval ako *poriadny synačik* domov k rodičom. (FR 64) — Reagoval ako *dobrý Slovák a katolík*. (FR 70) — Pod podobizňou stál tučný citát z *nesmrteľného* básnika, ktorý dávno pred prevratom v metaforách *veštil slovenskú štátnosť*. (FR 60) — Hlavný veliteľ ľudsky práve oplakával *životnú tragédiu* Čechoslovákov. (FR 133) — Medzi prvými hlásili sa mu statoční chlapci, nádenníci, čo z nedostatku sebavedomia náboženstvom pobalamútených ľudí nechceli hriešne riskovať život, ktorý im *boh dať ráčil*. (PÚ 197)

Osobitne silná irónia zaznieva zo spojenia, v ktorom prvok reči postavy kontrastuje s prvkom základného kontextu autorskej reči, vyjadrujúceho vysmievavý postoj autora k hodnoteniu postavy:

Bzučala (škola) na všetkých poschodiach a zo všetkých dverí *jednotnou vlasteneckou modlitbou a krikom*. (FR 43) — Boli ako v mrákotách, ale *ampliónový hlas boží* nedoprial mladým kajúcnikom sa ani nadýchať. (FR 74)

Vo všetkých uvedených príkladoch zjavné hľadisko postavy prejavuje sa v subjektivizačných prostriedkoch roztrúsených po autorskom texte. Nápadnejšie však vystupuje vtedy, keď subjektívne zobrazovanie skutočnosti zasahuje väčší nepretržitý úsek autorskej reči. Možno tu hovoriť o subjektivizácii motívu. Takýto úsek textu vyznieva, akoby jeho obsah tlmočila postava. Formálne sa však ničím nelíši od autorskej reči.

Príklady:

1. Bolo už po výbuchu, po obrovskom výbuchu, po ktorom spoločnosť vyletela od základov. Bolo už ticho. Menkina už neexistoval... Všetko bolo aj bez neho. Trvalo aj po obrovskom výbuchu spoločnosti, ktorý ho pod troskami pochoval... (FR 103—104)
2. Komisár obce Chylko bol zradcom... Mohol trpieť alebo i zomrieť pre politiku, ale nevinnosť duše si nedal vziať. Zodpovednosť za neho niesol nadriadený vyšší nástroj. V konečnej inštancii všetku zodpovednosť niesla božská prozreteľnosť, ktorá riadila svet a sledovala svoje nevyspytateľné zámery. (PÚ 96)
3. Jano vstúpil do dvora. Rodičia ustrnuli prekvapením. Hľadeli na neho ako premenení v stĺpy. Mama poriadne ostareli za tie roky, líca im ovisli a pohľad mali starecky plachý. Tato ako územčistý, mocný peň, naširoko rozkorenený v zemi, ešte sa držali, postoj im zostal ten istý, čo teda chcete? — tak sa tato odjakživa ku všetkému stavali. Ich celé sebavedomie spočívalo v ich sile, že všetko strhnú a že sa im v robote nikto na svete nevyrovná... (Rst 83)

Každý z uvedených príkladov predstavuje osobitnú modifikáciu subjektivizácie motívu. V prvom prípade sa zdanie postavy podáva ako skutočnosť, v druhom sa názor postavy podáva ako názor autora, v treťom sa skutočnosť hodnotí z hľadiska postavy. Vlastné subjektivizačné signály, ako vidno, vystupujú najzreteľnejšie pri treťom type, a to preto, lebo sa tu využívajú prostriedky špecifické pre postavu (mama, tato,

vnúčence). V prvých dvoch typoch takýchto signálov niet, a tak by stačil malý zásah na to, aby sa z uvedených úsekov subjektivizácia zotrela. (Zdalo sa mu, ... myslel si ...)

Analyzovaný materiál nám ukazuje, že Tatarka uplatňuje najmä prvý typ subjektivizácie motívu. Príznačné z tohto hľadiska sú najmä prvé novely a *Rozhovory bez konca.* Subjektivizovaný motív je tesne spätý so základnou rovinou autorskej reči. Jeho začiatok sa zdanlivo kryje so zobrazovaním skutočnosti z hľadiska autora. Napr.:

Nie, nestihne domyslieť, lebo zároveň v tej tme, ktorá sa tu okolo nich rozložila ako prázdna, clivá záľaha, sa poľahčí, deň a noc a znova pošmúrny deň a hmlistú noc tápa, kadiaľ uniknúť smrti, on i jeho druhovia, keď už toľko prečkali. Ide, ide, umára sa, svoju šľapaj snaží sa klásť do šľapají tých ostatných, čo tiahnu pred ním a ťahajú ho silou vôle za sebou... (R 57)

Prvá veta prvého súvetia sa významovo vzťahuje na predchádzajúci opis myslenia postavy, nasledujúca príčinná veta a celý nasledujúci kontext sú už v oblasti subjektivizovaného motívu. Je ním opis predstavy postavy, ktorý sa však formálne podáva ako aktuálne uskutočňovaný dej. Iba pomocou ďalšieho kontextu možno sa v texte správne orientovať. Uplatňovanie tohto postupu niekedy prekáža rýchlemu vybavovaniu obsahu čítaného textu. Čitateľ sa často musí vracať k hranici základného kontextu autorskej reči a subjektivizovaného motívu, aby zistil hľadisko, z ktorého sa zobrazovanie uskutočňuje.

Pred čitateľom, ktorý si na tento postup zvykol, vynoruje sa však problém opačný; takýto čitateľ je niekedy náchylný považovať za subjektivizovaný motív i taký úsek textu, ktorý ako celok je v základnej rovine autorskej reči. Napríklad v *Panne zázračnici* z dialógu medzi Anabellou a básnikom Vnukom prechádza sa do základnej roviny autorskej reči, ktorú však čitateľ pre jej formu, ale najmä pod vplyvom nadobudnutých schopností vystihovať prechody do oblasti subjektivizovaného motívu je nútený považovať za subjektivizovaný motív:

Hovorila k nemu nežne, potom náruživo. Sivé oči jej povyvstali. Celý sa dal ňou preniknúť. Víchor nimi zalomcoval. Chytili sa za ruky a utekali po nábreží. Bolo to krásne a úchvatné, ako utekali po nábreží, alejou horiacich stromov a parkom. Bolo to radostné, ako sa dopĺňali druh druhom a celým svetom. Brali všetko a odnášali so sebou všetko na prvý pohľad. Kam, nevedno. (PZ 85—86)

Vety: *„Víchor nimi zalomcoval. Chytili sa za ruky ...“* svojím epickým charakterom natoľko narúšajú plynulosť kontextu, že obsah úseku, ktorý začínajú, hodnotí čitateľ ako spôsob zobrazovania predstáv a zachytávanie citových stavov. Iba ďalší kontext ukazuje, že ide o uskutočňovaný dej.

Spomienka, predstava, sen — to sú skutočnosti, ktoré v Tatarkovej próze, najmä v spomenutých prácach, majú významné zastúpenie ako vnútrosujetové prvky. Subjektivizácia takýchto úsekov autorskej reči umožňuje nebadane prechádzať z opisu vonkajších vlastností do oblasti duševna postavy a upevňovať tak spojivá medzi motivickými celkami autorskej reči.

D. PRECHODY MEDZI KONTEXTOVÝMI POSTUPMI

V predchádzajúcich kapitolách sme charakterizovali jednotlivé kontextové postupy. Aby náš celkový pohľad na výstavbu kontextu Tatarkovej prózy bol úplný, treba si ešte všimnúť osobitosti prechodov medzi jednotlivými kontextovými postupmi. Celú problematiku možno rozčleniť do dvoch častí:

1. prechod z autorskej reči do oblasti reči postáv;
2. prechody medzi kontextovými postupmi v oblasti reči postáv.

Zistenie osobitostí prechodov medzi kontextovými postupmi nevyžaduje detailnú charakteristiku všetkých možných kombinácií. Preto si všimneme iba tie, ktoré vystupujú ako príznakové na pozadí bežných typov kombinácií.

5. *Prechody z autorskej reči do reči postáv*

Problém prechodu z autorskej reči do reči postáv je vlastne problémom existencie, či neexistencie a výstavby uvádzacej vety. Možnosť vynechať uvádzaciu vetu existuje vtedy, keď je pôvodca jazykového prejavu známy. Vyskytuje sa to predovšetkým v dialógu, v ktorom sa striedajú repliky dvoch postáv. Pri existencii uvádzacej vety vynára sa problém jej výstavby. Táto je založená na dvoch základných elementoch: na uvedení pôvodcu prejavu a na vyjadrení spôsobu, akým sa prejav realizuje. V uvádzacej vete môžu byť zastúpené oba elementy, alebo iba jeden z nich.

Pokúsime sa zistiť, aký je celkový charakter Tatarkovej uvádzacej vety a ktoré z uvedených postupov sú pre jeho prózu príznačné.

Pri riešení tohto problému nemôže byť, pravda, štatistické kritérium kritériom prvoradým. Niet hádam prozaika, u ktorého by v celom jeho diele početne neprevažoval bežný typ prechodu z autorskej reči do reči postavy; totiž typ prechodu pomocou uvádzacej vety s oboma základnými stavebnými elementami. Nás zaujíma, nakoľko tento bežný typ alternuje

s príznakovými postupmi a ktoré z týchto postupov sú najnápadnejšie.

Najprv sa sústredíme na otázku alternácie uvádzacia veta — Ø.

Možno hneď povedať, že pokiaľ je to len možné, Tatarka sa uvádzacej vete vyhýba. Zdá sa, že si jasne uvedomuje ťažkosti, s ktorými sa prozaik stretáva pri prechode z autorskej reči do reči postáv. Tieto ťažkosti sú dvojakého druhu: Systematické uplatňovanie uvádzacej vety pôsobí monotónne, šablónovite a nepružne, akosi exaktne. Prozaik musí sa tu teda vyrovnávať s prvkom pre umelecký štýl nepríznačným. Vypúšťanie uvádzacej vety vyvoláva opak spomenutých vlastností, ale niekedy pôsobí nevhodne, strojene, a čo je najdôležitejšie, zatemňuje osobu pôvodcu jazykového prejavu, znižuje teda komunikatívnu funkciu jazyka.

Spisovateľ je takto postavený pred problém: vybrať v danom prípade tú z dvoch možností, v ktorej sa sústreďuje viac pozitívnych vlastností.

Už sme spomenuli, že na reči Tatarkových postáv, najmä vonkajšej priamej reči, badať prílišnú snahu po štylizácii, ktorej výsledkom je často strojená konštrukcia. Toto možno zistiť i na oboch spôsoboch prechodu z reči autorskej do reči postáv. Treba však povedať, že Tatarkovo dielo prekonalo v tomto smere značný vývin.

V prvých prácach je dialóg zastúpený veľký skromne, a tak nebezpečenstvo šablónovitosti, vyplývajúcej z obmedzených možností uvádzania reči postáv, bolo menšie. Napriek tomu autor aj v týchto prácach sústavne využíva možnosti vynechať uvádzaciu vetu. Vypukle sa to prejavuje napríklad v novele *Pach:*

... Žena bola dojatá, plavne sa niesla, Bože môj, aká som ja krásna.

Počuj, moja milá, keď otvorím raz škatuľu, oveje nás slabá vôňa, vtedy budeme už starí a budeme mať už veľa detí.

Ale ty si mi smutný. Nemysli na smutné veci, veď teraz, keď si už prišiel, budeme si tínom-tánom.

Objednaná izba 75, na druhom. Zaveď, Janko.

Vrátnik vyzeral za nimi zdola. Mňam, mňam, novomanželia. Tí sa vám budú oblizovať. Podívajte sa, Klárka, tí sa vám budú oblizovať.

Chyžné sa vždy žalujú, že postele vždy zhrebú, ako to len môžu. Ondro vždy len to chcel. Dospelého chlapa len očami neudržíš. (SP 388)

Napriek tomu, že autor vynecháva uvádzacie vety, pôvodca prejavu je náležite vyznačený. Iba pokiaľ ide o posledný odsek, je nejasné, či je pôvodcom vrátnik, či Klára.

Vynechávanie uvádzacej vety zbližuje autorskú reč s rečou postáv. Toto zbližovanie však často pôsobí rušivo, lebo oba kontextové postupy na seba ostro narážajú. V novele *Pach je* zbližovanie podporované aj tým, že priama reč je s autorskou rečou niekoľkokrát v jednom súvetí.[6]

Podobne ako pri prejavoch dialogických vyhýba sa autor uvádzacej

vete aj pri prejavoch monologických. Neuvádza najmä vnútorný monológ, či už je tento rozptýlený v kontexte autorskej reči, alebo v jednom celku. Príklad z tej istej novely:

Na brehu riečky stratila sa vo svite luny ako čosi priesvitného. Ako sa v tom len vynašla. Bližšia k zemi, neosobná, vkĺzla do vody po pás. To bol možno nepriznaný sen, na ktorý si celkom nespomeniem. Vkĺzol za ňou do priehlbne, sen, ktorý sa snuje zo sna vodnej panny. Prebudili sme sa v podobe prarodičov. Tancúvali vo svite luny a od nej v zabudnutí úkonov lásky čakali oplodnenie ... (SP 389)

Cvičil sa, ale aj smútok visel na ňom, ťažoba. Aspoň Magduši treba povedať, že reku ja som sa pobral na takéto chodníčky za synom: družstvu som podpísal majetok. (Rst 110)

Hojnosť príkladov na tento postup poskytujú najmä *Rozhovory bez konca.*

Poukaz na spôsob uskutočnenia jazykového prejavu je niekedy obsiahnutý vo význame niektorého člena vety autorskej reči, tesne sa primkýnajúcej k reči postavy:

„Nikdy nenadobudne iný zmysel!" *prepadlo* ho znovu také čiré zúfalstvo ... (PZ 26) „Človek môj, ja idem z Ameriky," — *zatrmal* ho Amerikán. (FR 10) „To je nič — mrzute mávol rukou Geňo. (PÚ 55)

Vynechanie uvádzacej vety alebo nejasné vyjadrenie spôsobu realizácie prejavu niekedy prekáža pri indentifikácii druhu reči postavy: — nevedno, či ide o vonkajší, či o vnútorný monológ:

Anabella sa tešila celé popoludnie dobrodružstvom, ale potom pred kolegyňou sa rozplakala, čo ak tí chlapci naozaj zdivejú? (PZ 55)

Rozhodne poprel: Nemožné! Ale pozrieť nepozrel. (PZ 97)

— Paľko! Žiješ?

Žijem? Úškrn prebehne mu tvárou: a či ja viem? (R 15)

V *Panne zázračnici* a vo *Farskej republike* autor nepoužíva uvádzaciu vetu ani pri nepriamej reči, pritom však formu nepriamej reči ponecháva tak, ako keby uvádzacia veta tvorila nadradenú časť súvetia. Ide tu v podstate o vetnú elipsu:

[6] Priama reč, ktorá sa nesignalizuje graficky (úvodzovkami), volá sa aj nevlastnou priamou rečou. L. Doležel v citovanej práci (str. 64) ju považuje za osobitný kontextový postup. Sme toho názoru, že tu nejde o osobitný kontextový postup, ale iba o istý spôsob začlenenia priamej reči do kontextu, o formu prechodu z autorskej reči do reči postáv. Vychádzame totiž z toho, že za osobitný kontextový postup možno považovať iba taký úsek textu, ktorý sa vyznačuje špecifičnosťou svojej vnútornej výstavby. Prostriedky vnútornej výstavby má však tzv. nevlastná priama reč zhodné s priamou rečou.

Ale chlap len drnčal smiechom. *Že to záleží na fantázii dotyčného.* (PZ 36) — Začala byť i zlá. *Aby jej* ponúkol miesto, nevšímavý. (PZ 114) — ... prišla slúžka od starého pána z dramatickej, však vedia. *Aby prišla Anabella bez meškania,* že ju veľmi potrebuje. (PZ 94) — A tí dvaja misijní bratia z Močenku, s krížikmi v rukách, chodili po palube. *Aby som sa aj ja modlil.* (FR 22)

Vo všetkých prípadoch ide o vynechávanie uvádzacej vety v kontexte reči postáv. Formálne ide síce o ten istý vzťah, aký je medzi autorskou rečou a rečou postavy, ale funkcia využitia tohto postupu je iná: ide o prostriedok jazykovej charakteristiky postáv.

V prvých Tatarkových prácach vidieť experimentovanie i na výstavbe uvádzacej vety. Prejavuje sa na nej najmä tendencia po výrazovej skratke. Nápadnosť tejto vlastnosti narúša niekedy plynulosť rozprávania.

Skracovanie uvádzacej vety uskutočňuje sa najmä vypúšťaním prísudku alebo celej prísudkovej časti:

Muž: „Nie je čas na idyly." (SP 388) „Ale Tristan nahliadol" — na to Anabella nadšená. (PZ 85) Chlap, že zvonec zazneje. (PZ 35) Keď sa neozýval: „A čo bude, Tristan?" (PZ 100) Počínal si ako chlapec, divotvorca, zoznámený s čarami. Ako: „Keď za tento vŕšok zájdeme, uvidíme krajinu." (PZ 50)

Príznaková je i forma časti uvádzacej vety vyjadrujúcej spôsob podania reči postavy. Miesto bežne používaného slovesa je jej základom substantívum:

„Anabella (ako výkrik), mal som halucináciu." (PZ 85)
Keď sa pýtali, skúšal možnosť i takýchto odpovedí. Že sa narodil tam a tam. (PZ 68)

V ďalších Tatarkových prózach sa s podobnými zvláštnosťami stavby uvádzacej vety nestretávame.

6. *Prechody medzi kontextovými postupmi v oblasti reči postáv*

Pôjde nám tu predovšetkým o zistenie foriem prechodov vo vnútri vnútorného monológu.

Pokiaľ ide o tento problém, zistili sme niekoľko zvláštností, ktoré potvrdzujú náš názor o spontánnosti vo výbere foriem vnútorného monológu.

K plnému vyzneniu vnútorného monológu formou priamej reči sa autor niekedy dostáva stupňovite na línii subjektivizovaná autorská reč — polopriama reč — priama reč, alebo: autorská reč — polopriama reč — priama reč.

Polopriama reč ako sprostredkujúce ohnivko medzi autorskou rečou a priamou rečou vnútorného monológu zoslabuje hranice medzi kontextovými postupmi. Polopriama reč je impulzom pre plné vyznenie vnútorného monológu v priamej reči. Napr.:

Cítil k sebe útrpnosť, že bol slepý, blbý, blbý, až to bučalo. Načo si pýtal lístok od šatne? Alebo ho mal skrčiť, pustiť vedľa seba a pristúpiť. „Dobre mi tak, že som teľa. Vonkoncom som nič nepochopil." (FR 161)

Ale tá červená tvár s posmešným úsmevom, naozaj, stratila sa mu. Ako sa mu stratil mládenček, ktorý mi dal prednosť. (R 58)

Dívali sa (deti) spolu v spálni do veľkého zrkadla, skúšali pred ním úlohu — Mama a otec a babička — dospelí nech si chodia, vravia si čosi, čo oni nesmú počuť, my sa hráme na babičku, už sa teraz nebojíme.

„Pravda, Janko? Ty iné nič nevieš robiť ako hlúpeho hava..." (R 163)

Skutočnosť, že polopriama reč je stimulom pre spontánne prechody do priamej reči, dokazuje najmä fakt, že Tatarka prechádza z polopriamej reči do priamej v rámci jedného súvetia. V poslednom príklade sa dokonca línia striedania kontextových postupov predlžuje až k vonkajšej priamej reči, pričom stimulom pre jej realizáciu je predchádzajúci úsek vnútorného monológu, vyjadrený priamou rečou.

Zaujímavé variácie kontextových postupov v oblasti reči postáv poskytuje aj dialóg. Popri bežnom type dialógu: priama reč — priama reč, ktorý je, pravdaže, najproduktívnejší, nachádzame aj nekonvenčné typy: sú rozmanité, i keď nie početné.

Najproduktívnejším z nich je striedanie priamej reči v rámci typu vonkajšia reč — vnútorná reč — vonkajšia reč, pričom hranice kontextových postupov sa tu stotožňujú s hranicami replík. Vnútorná reč je reakciou na obsah vonkajšej reči predchádzajúcej repliky. Rozdiel medzi týmto typom dialógu a jeho bežným typom je ten, že prehovor nasledujúci po vnútornej reči nereaguje na ňu, ale je pokračovaním vonkajšej reči.

Príklady:

(Riaditeľ:) „Pohovorme si, veď sme svoji," naliehal znova. ... Na Menkinu zapôsobilo riaditeľovo odvolanie. Uznával bez výhrady. „Áno, sme svoji, ja a tento bojko, slaboch a piplavý milenec čistej slovenčiny. Sme svoji..."

„Veď sme svoji, pán profesor," opakoval riaditeľ... (FR 101—102)

„Náš Igor, komisár," prešiel do veľmi vážneho tónu (Guznár), akoby sa šiel s ním rozlúčiť, „náš Igor, komisár, česť a nesmrteľná sláva jeho pamiatke."

„Náš Igor, komisár, môj brat a ešte viac, leží v Kostelci na briežku," myslel si nežne Reptiš a sňal si čapicu. „Necháme ho tam od sveta bokom ležať?" — chcel sa opýtať Guznára.

„Náš Igor, komisár, bol banským prevádzkovým inžinierom," inde zamieril Guznár. (PÚ 169)

„Nemyslíte, že si rozumieme? Dám vám ešte času pomeditovať si o tom. Som si istý, že potajme túžite mať moje prostriedky..."
„Ty hovädo."
„...držať v dobrodružnom napätí sieť ľudí, vybrať hniezdo, jednu bunku..." (FR 203)

Pôsobivá je najmä posledná ukážka, kde vnútorný monológ nie je zapojený do kontextu pomocou uvádzacej vety. Týmto postupom sa autorovi podarilo zvýšiť dynamiku a zvýrazniť tak napätú atmosféru, v ktorej sa uskutočňoval rozhovor Menkinu s vyšetrujúcim orgánom.

Zriedkavejšie sa vyskytujú aj iné nezvyklejšie formy striedania kontextových postupov v dialógu.

Nepriama reč — priama reč:

Kamarátsky, napoly s iróniou, povedala mu len, že sa mu dlaň potí.
„To nič", vôbec ho to nevyrušilo, „chcel som len vedieť, ako je to s nami." (PZ 39)

Alebo priama reč — vonkajšia polopriama reč:

Nie, len by sa chcel popýtať, či by ste mohli opatriť kvety, akože sa volajú, také a také georgíny. Zatiaľ sliedil po všetkom, privoniaval, všetko rozkladal.
Nie, nepestuje kvety, ach, kdežeby, sotva stojí na nohách. Synovec, dobrý chlapec, čo je v záhradníctve u Škovránka, jej ich prináša. (SP 394)

Suplovanie priamej reči iným kontextovým postupom je prejavom tendencie splývania kontextových postupov v oblasti reči postáv.

ZÁVER

Na základe analýzy Tatarkových kontextových postupov dospeli sme k týmto všeobecným záverom:

V konkurencii prvkov dvoch základných útvarov prozaických prehovorov — autorskej reči a reči postáv — víťazia u Tatarku prostriedky autorskej reči. Prejavuje sa to najmä tým, že Tatarka málo využíva dialóg, teda útvar, v ktorom sa reč postáv prejavuje v najvýraznejšej podobe. Dáva prednosť monologickým prejavom postáv, ktoré svojou stavbou sú bližšie autorskej reči.

V monologických prejavoch postáv prevažuje monológ úvahový, a to nielen pri monológu vnútornom, ale aj vonkajšom. Úvahový typ monológu využíva autor aj pri postavách ľudových. Tu je monológ budovaný na rozpore zložitá myšlienka — jednoduché vyjadrenie. Tento rozpor sa autorovi nedarí riešiť dôsledne. Príčinou je samotný výber monológu tohto typu, ako aj skutočnosť, že autor prostriedkami ľudovej reči ne-

narába spontánne. Ako primeraný prejavuje sa úvahový typ monológu pri postavách, ktorých vyjadrovacie prostriedky sú autorovi blízke.

O inklinovaní Tatarku k autorskej reči svedčí aj to, že autorská reč sa prevažne uplatňuje i pri konkurencii s vnútorným monológom.

Prechodné kontextové postupy (vonkajšia i vnútorná polopriama reč) sa vyznačujú rozmanitosťou, ale táto rozmanitosť je v priamej súvislosti s nerozvitosťou ich foriem. To možno povedať aj o prechodoch medzi kontextovými postupmi, najmä o využívaní a výstavbe uvádzacej vety.

Formálna nervozitosť kontextových postupov, resp. tlmenie ich vyznenia spôsobuje splývanie hraníc medzi nimi. Táto tendencia k splývavosti hraníc medzi kontextovými postupmi je pravdepodobne dôvodom, prečo sa v Tatarkovej próze tak výrazne uplatňuje subjektivizovaná autorská reč. Subjektivizačné prostriedky totiž nevytvárajú kompaktné celky so signalizovanými hranicami, ale sú voľne roztrúsené po kontexte autorskej reči, ktorá ich takto stačí absorbovať a ich prejav obmedziť na minimum. Preto v zhode so spomenutou tendenciou pri uplatňovaní prvkov reči postáv využíva autor najmä tieto možnosti.

Pokiaľ ide o frekvenciu jazykových prostriedkov objavujúcich sa na línii, ktorej pólmi sú vonkajšia priama reč a autorská reč, možno konštatovať, že sa tu prejavuje protismerné prúdenie. Po stránke významovej inklinujú jazykové prostriedky k typu prostriedkov priamej reči postáv: ide teda o prúdenie od autorskej reči k priamej reči postáv. Po stránke formálnej má prúdenie opačný smer. Názorne sa to ukázalo najmä pri charakteristike vnútornej polopriamej reči. Možno povedať, že polopriama reč je v strede spomenutej línie. Z tohto stredu uskutočňuje sa prúdenie prostriedkov významovej stavby (najmä emocionálnych) smerom k priamej reči a prostriedkov formálnej stavby (najmä intonácie) smerom k reči autorskej.

Uvedené základné fakty, často protirečivé, odhaľujú protirečivosť Tatarkovej umeleckej osobnosti. Ukazujú, že ide o spisovateľa, ktorý úporne hľadá priliehavú formu pre vyjadrenie myšlienky, ktorý sa snaží vyhnúť stereotytu a vytvára originálnu, nekonvenčnú konštrukciu. V oblasti tej zložky formálnej stavby prozaického diela, ktorú sme práve analyzovali, je Tatarka v priebehu celého svojho vývinu spisovateľom hľadajúcim. Preto tá rozmanitosť postupov, z hľadiska ktorej Tatarkovo dielo, prvými novelami začínajúc a poslednými končiac, zaujíma popredné miesto vo vývine našej súčasnej prózy.

Pravda, všeobecnejšie závery o charaktere Tatarkovho štýlu a jeho mieste vo vývine štýlu našej prózy bude možno urobiť iba po analýze nižších plánov štylistickej výstavby jeho diel.

OBSAH

František Miko, Rytmus v próze 5

Gabriel Altmann, Róbert Štukovský, Analýza náhleho klimaxu 62

Cyril Kraus, K charakteru balady 73

Mária Dzubáková, Preromantizmus a ľudová poézia . . . 94

Pavol Vongrej, Rukopisy Andreja Sládkoviča (Materiál a komentáre) 132

Viliam Turčány, Hviezdoslavova kratšia epika 193

Miloslav Darovec, Kontextové postupy v próze D. Tatarku . . 252

LITERATÚRA A JAZYK

Litteraria VI

Obálku navrhol Ľudo Juračka
Technická redaktorka dr. Zuzana Višnyiová
Redaktorka publikácie Viera Rybárová
Korektorka Vilma Repáňová

Prvé vydanie. Vydalo vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave 1963 ako svoju 833. publikáciu. Strán 292, obr. 4

Vytlačili Polygrafické závody 2, n. p., Bratislava. AH 21,28 (text 21,11, obr. 0,17), VH 21,82. Náklad 800 výtlačkov — K-06*31060, SNR-OŠ 48.566/62-VO

71-032-63
12/13 — I-9
22,— Kčs