SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED

ÚSTAV SLOVENSKEJ LITERATÚRY SAV A LITERÁRNOVEDNÁ SPOLOČNOSŤ PRI SAV

VEDECKÝ REDAKTOR
DR. OSKÁR ČEPAN, CSC.

RECENZENT
PROF. MIKULÁŠ BAKOŠ, DRSC.

Z HISTORICKEJ POETIKY

I

AUTORI

VILIAM TURČÁNY, GABRIEL ALTMANN, RÓBERT ŠTUKOVSKÝ, FRANTIŠEK MIKO,
OSKÁR ČEPAN, ANTON POPOVIČ, MÁRIA ŠALINGOVÁ, ANNA ŠEBESTOVÁ,
VINCENT ŠABÍK, KAROL TOMIŠ

LITTERARIA VII-1964

1964

VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED, BRATISLAVA

C-601/VII

K. 6345/69
26,50

© Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1964

VILIAM TURČÁNY

Z DEJÍN SLOVENSKÉHO RÝMU
(Vývinové postavenie Kraskovho rýmu)

I

Naša práca nie je prvým pokusom o charakteristiku tohto dôležitého prvku v poézii Ivana Krasku. V početných rozboroch jeho neveľkého diela venovali sa rýmu tu menšie, tu väčšie partie s rozličným stupňom i rozdielnym zameraním pozornosti. Treba priznať, že len zriedka išlo o jeho samoúčelný opis bez vzťahu k iným zložkám Kraskových básní, ba vo väčšine prípadov bol rým zaraďovaný do vývinových súvislostí celej slovenskej poézie, alebo aspoň k jeho bezprostredným predchodcom a nasledovníkom. Zhromaždilo sa mnoho čiastkových poznatkov, z ktorých niektoré sú celkom spoľahlivé a majú trvalejšiu platnosť, iné bude treba poopraviť najmä z odchýlneho hľadiska na triedenie rýmov oproti väčšine doteraz použitých kritérií. Pre hlbšie pochopenie spätosti Kraskovej poézie s predošlým vývinom domácej básnickej produkcie pokúsime sa aspoň načrtnúť problematiku rýmu v štúrovskom i hviezdoslavovskom období. Domnievame sa, že práve Kraskova rozsahom neveľká tvorba sa priamo núka na stanovenie alebo aspoň naznačenie všeobecnejších vlastností slovenského rýmu. No i v jeho vlastnej tvorbe skôr než o detailný opis a presné vyčísľovanie rozličných rýmových typov pôjde nám o naznačovanie súvislostí s prvkami básnickej skladby — a cez ne a spolu s nimi budeme chcieť objaviť charakter a zmysel celého diela. Ako sa javí práve — v zrkadle rýmu.

Rým treba skúmať predovšetkým v súvislosti s rytmom verša. Býva predsa vo väčšej či menšej miere jeho spolutvorcom, ba niekedy najvýznamnejšou súčiastkou rytmického impulzu. S obmenou možno povedať o rýme to čo o rytmickom impulze, že totiž po zvukovej jednotke určitým spôsobom zakončenej — a koniec verša, čiže hranica vydeľujúca pravidelne určité zvukovo-rytmické úseky, je práve najvýznamnejším znakom poézie oproti próze — bude nasledovať verš so zakončením rovnakým. Čiže prichádzame k jeho známej definícii ako *zvukovej zhody na koncoch veršov*. Podľa stupňa zhody hovorieva sa o rýmoch

zvukovo rozvitých, tzv. bohatých alebo v protiklade k nim o rýmoch chudobných. Zaiste týmto označeniam možno vyčítať hodnotiace hľadisko, pravda, netreba sa ich ani príliš obávať. Na základe izolovaného hodnotenia rýmu sa predsa neoceňuje celková umelecká pôsobivosť diela a básnik, ktorý v jednotlivých prípadoch alebo v celej svojej tvorbe volí „dobrovoľnú rýmovú chudobu" ako funkčný a systémový prvok, môže v súlade s ostatnými zložkami básne práve takýmto typom rýmu podčiarkovať i jej ideové zameranie. Okrem toho treba mať na pamäti, že funkcie rýmu sa menia nielen od básnika k básnikovi, ale veľmi výrazne najmä od školy ku škole, od generácie ku generácii. Niekedy až príliš protikladne, takže najčastejšie slová v rýmových pozíciách u jednej školy sa v druhej alebo vôbec nevyskytnú, alebo sa nahrádzajú slovami s opačným významom. Ak sa z dôvodov štylistickej diferenciácie nebudeme na niektorých miestach vyhýbať ani označeniam rým „chudobný" a „bohatý", jednako dávame prednosť termínom *rým zvukovo rozvitý* (Himaláje—primalá je) alebo *nerozvitý,* resp. rým zvukovo neúplný (Himaláje—neopije).

Pravda, kvantitatívna stránka zvukovej zhody nie je jediným kritériom pre triedenie rýmu. Totiž už jej rozsah býva nezriedka určovaný niektorými činiteľmi až do takej miery, že po poznaní zákonitostí rýmu u niektorého básnika, prípadne celej školy môžeme bezpečne rozoznať tlačovú chybu i v takom okolí, kde nevzniká priamo nezmysel, ba ani sa nemusí chybný výraz veľmi odchyľovať od skutočného zmyslu s náležitým slovom v rýmovej pozícii. Podľa rozsahu hláskovej zhody na konci veršov — čiže *rýmovky* — vo vzťahu k metrickej osnove verša budeme hovoriť o rýme *presnom* alebo *nepresnom: šedá—sedá* (rýmovkou je teda — *edá*), naproti tomu *šedá—sadá* (kde rýmovkou je iba — *dá*) vysúva zo zhody korennú samohlásku v prízvučných slabikách a vytvára rým nepresný. Totiž definícia rýmu, ako sme ju podali vyššie, je príliš široká, k nej sa obyčajne dodáva, že hlásková zhoda sa začína prvou prízvukovanou slabikou od konca. To skutočne platí pre verš prízvučný, pričom sa počíta i s vedľajším prízvukom. Ukáže sa, že skúmanie rýmu, zdanlivo vec samoúčelná, má celkom praktický dosah napríklad pre textológiu: ako súčasť estetickej analýzy pomôže stanoviť definitívny text najmä v takých prípadoch, keď chýba autorizované vydanie a nieto ani rukopisu. Pravda, rým presný sa žiada dôsledne iba vo verši prízvučnom.

Ďalšie hľadisko, z ktorého sa skúma rým, je sémantické: podľa toho, aké významové kategórie sa v ňom konfrontujú, hovoríme o rýme gramatickom čiže „planom" (zhodujú sa len koncovky), alebo „štepnom", čiže protikladne by sa malo vravieť o negramatickom. Budeme dávať prednosť označeniam *koncovkový* a *kmeňový* rým (pozri *šedá—sedá,* teda kmeňový; *kupujú—milujú,* čiže koncovkový).

Všetky tri hľadiská, ktoré bádateľ uplatňuje spoločne, sú výrazom troch zá-

kladných funkcií rýmu — eufonickej, rytmickej a sémantickej — z ktorých určité prevládajú u rozličných básnikov a rozličných škôl. Pre hlbšie poznanie rýmových zákonitostí u konkrétneho básnika treba pripojiť aj aspekt historický, určiť základné znaky predchádzajúcich poetík, z ktorých dotyčný autor vychádza. Kraskova poézia časovo bezprostredne nadväzuje na Hviezdoslavovu tvorbu, pokiaľ ide o domáce zdroje. Nadväzovaním sa rozumie nielen prejímanie, ale aj vývinová polemika. Preto sa najprv pozrieme na Hviezdoslavov rým.

1

A nado mnou sa hviezdy *na korunu*
zobručia, oviť sa mi kol čela;
a sen môj jemnosťou sa rovná *ránu* . . .
Ach, áno sú mi — dobrí priatelia —
(Dva vŕšky. Spisy P. O. Hviezdoslava,
Bratislava 1956, zv. 11, 226)

V tomto štvorverší máme časť úvahy personifikovanej doliny, povýšenej na kráľovnú, ktorá oceňuje služby dvoch okolných vrchov, rytierov jej dvora, vystatujúcich sa zásluhami o ňu. Jeden jej nasadzuje korunu z hviezd, druhý prispieva k jemnosti jej sna slávičími piesňami.

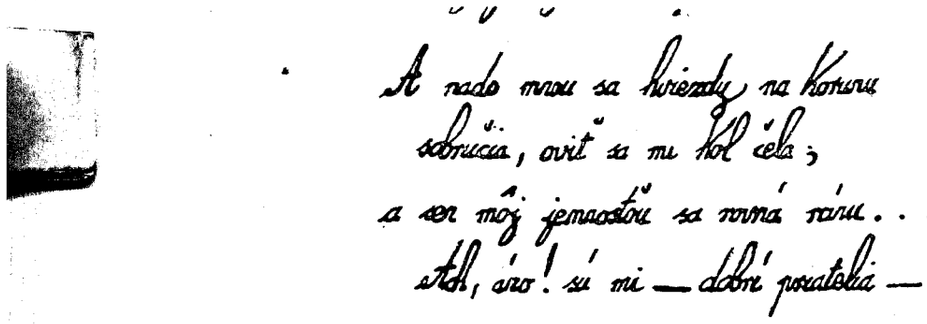
V poslednom vydaní Hviezdoslavovej „kratšej epiky", rovnako ako v predošlých, nachádzame teda rým: *na korunu—ránu.* Podľa toho rýmovku by tvorili iba dve hlásky poslednej slabiky: *nu.* Izolovane berúc rým, ťažko by bolo niečo namietať, ba zdá sa, že vôbec by nebolo možné opravovať, pretože, ako sa dozvedáme z poznámok k tomuto poslednému vydaniu (tamže, 273), rukopis chýba; mohli by sme sa iba dohadovať, že ide o tlačovú chybu, ktorú už autor nemohol opraviť, pretože „kratšia epika" vyšla až po jeho smrti.

No pri pozornejšom čítaní i laikovi sa možno bude v slede Hviezdoslavových rýmov práve tento zdať zvukovo chudobnejším. Pravda, zasvätenejšiemu znalcovi Hviezdoslavových trópov — hoci spojením sna a rána nijaký nezmysel tu nevzniká — bude sa tento obraz vidieť trochu nevýrazný, neurčitý, vágny, skôr bližší Kraskovej poetike. Pravda, až keď podľa Hviezdoslavovho rýmového zákona namiesto „rána" dosadíme náležité slovo, vystúpia aj iné súvislosti: spolu s prvým rýmovým členom — *korunou* — i druhý člen bude prispievať ku kráľovskej výzdobe doliny, ktorá už v predošlých strofách má na ramene skvostný *náramok,* vytepaný básnickými prostriedkami z *hada;* a to tak, že cesta, cez ktorú leží preložený, sa prirovná k *ramenu* doliny, a teda to, čo je *na ramene,* ľudovou etymológiou pomenuje (či vlastne v básnickom obraze ľudovou etymológiou odhaľuje a súčasne si zdôvodňuje tento obraz) *náramkom.* Každý jav, vstupujúci priamo či nepriamo do základného, celú báseň prestu-

pujúceho obrazu, prirovnania doliny k dievčine kráľovského vzozrenia — je povyšovaný na súčiastku jej kráľovského vystrojenia: rosa dodáva *perly*, trávy sú *kmentom, hodvábom, mušelínom, slávik* ju *oslavuje* ako dáky dvorný *básnik* (obraz priamo nevyslovený), pričom zasa ako zdôvodňujúca zložka nepriameho prirovnania *slávik—oslavovateľ* vystúpi ľudová etymológia. Pravda, tento druh paronomázie je dosť vzdialený od figurálnej paronomázie štúrovcov. Tu sa siaha priamo po významovej blízkosti, ktorá sa medzi dvoma pomenovaniami sklenutými takto v básnický obraz už nepociťovala. Kým Hviezdoslav paronomáziou obyčajne vytvára tróp, u štúrovcov ide pri nej iba o figúru (kvet kvitne, bijú bojom, pravda pravá ap.).

Ak pripojíme k týmto úvahám poznatok o zákonitosti Hviezdoslavovho rýmu, že v párnoslabičných slovách, v ktorých je prízvuk na predposlednej slabike (i vedľajší — čiže ide o tzv. ženský rým), musí byť rýmovka dvojslabičná — budeme musieť v slove rúnu nahradiť kmeňovú samohlásku *á* samohláskou *ú*, aby sme dostali nielen presný rým, ale i slovo, ktoré má v danom kontexte zmysel. „A môj sen jemnosťou sa rovná *rúnu* . . .“ Vo Hviezdoslavovom rýme dĺžka rýmujúcich sa samohlások nehrá nijakú úlohu (u:ú, na kor*u*nu—r*ú*nu).

Že tam skutočne patrí, dokazuje rukopis, ktorý sa predsa len našiel a je v Literárnom archíve MS. V slove rúnu je trochu rozmazaný ľavý vrchol v písmene *u*, napriek tomu však jasne vidno dva vrcholy


A nado mnou sa hviezdy na koruse
sobrúcajú, oviť sa mi hlboč čela;
a sen môj jemnosťou sa rovná rúnu . . .
Stoh, úno! sú mi — dobrí poradcia —

ako vo všetkých iných *u*, zatiaľ čo každé malé *a* má vonkajší polokrúžok vždy plne dotiahnutý k jedinému vrcholu.

Teda jemnosť spánku je tu prirovnaná k *ovčej vlne*, ktorá v slede prirovnaní, dvíhajúcich zobrazené javy na súčasti kráľovskej výzdoby, tiež sa nahradí „zvýšeným“ pomenovaním, archaizmom pociťovaným ako poetizmus — rúno — tým skôr, že ku kráľovskému dvoru, reprezentovanému už slávikom—básnikom a predovšetkým oboma vrchmi, ktoré ako rytieri vedú slovný turnaj o priazeň kráľovnej, nie je slovo rúno nijako nenáležité, naopak, ako súčasť titulu „rytier zlatého rúna“ má tam plné domovské právo. Ešte raz sa potvrdzuje toto právo,

obrazne povedané, „motivickým rýmom“; tak ako ostatné ozdoby náramok—had, perla—rosa, básnik—slávik svojimi prirovnanými členmi boli priamo zasadené do prostredia doliny, tak isto neskôr sa vyskytne aj obraz, prirovnanie doliny k ovečke, ktorá sa v takomto prostredí bežne vyskytuje:

Trpela, *ovečka jak nemá, hluchá,*
keď drsnatý ju strižie čeľadín . . .
A vozy pohli s nákladom jej rúcha,
šuchoril hodváb, kment a mušelín.

(Tamže, 226)

Ak záverom tejto úvahy prichodí podčiarknuť, že k odhaleniu chyby nás priviedla práve súvislosť zvukovej stránky rýmu s metrickou osnovou verša, čím sa zdôrazňuje v prvom rade zaťaženosť *rytmickej funkcie* rýmu (Porovnaj Bakošovo zistenie o Hviezdoslavovom rýme: „. . . rým je tu významným rytmickým činiteľom, ktorý vyzdvihuje a výrazne signalizuje koniec veršového radu. To podporuje i fakt, že v rýmoch sú obyčajne významovo závažné slová (zväčša substantíva). Rým je akoby pointou a vyhrotením konca verša, čím sa vyvažuje divergentná orientácia rytmicko-syntaktická.“[1] — Treba ešte dodať, že okrem samotnej konfrontácie významovo najdôležitejších súčiastok básnického obrazu (koruna—rúno) rým súvisí aj so vzdialenejšími obrazmi a prirovnaniami (teda rúno viaže sa ako rýmový člen s neskorším prirovnaním celej skášanej doliny k ovečke, ktorú strihajú, čím sa vlastne rúno—vlna získava) — to, pravda, ukazuje taktiež na silne zaťaženú *sémantickú funkciu* rýmu.

Závislosť rozsahu rýmovky od metrickej osnovy verša je taká silná, že by sme mohli hovoriť o jedinej *konštante*, ktorú Hviezdoslavov rým vždy plní. Výrazná snaha klásť do rýmu substantíva alebo významovo dôraznejšie slová je iba *tendenciou*. Dvoj alebo párnoslabičné slovo musí mať u Hviezdoslava dvojslabičnú rýmovku. Tam, kde nie je, vykonáva rým úlohu *charakterizačnú* (imitačnú), naznačuje, že ide o nápodobu, napríklad jediná výnimka v Prechádzkach letom: m*a*ť — vyd*a*ť je ozvenou, ak len nie priamo citátom z ľudovej piesne:

Môj otec, moja mať nestihli ma vyd*a*ť,
ani len vychovať otec môj, moja m*a*ť.

(Hviezdoslav, *Sobrané spisy básnické*, Martin 1948, zv. 5, 74)

„Ľudovosť“ citovaného úryvku dosvedčujú aj figúry, zopakovanie prvého polverša na konci druhého verša, čím samozrejme vzniká v prvom verši vnú-

[1] M. Bakoš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, Bratislava 1949, 143.

torný rým, vďaka spomenutej figúre totožný s rýmom koncoveršovým (okrem toho je vnútorný rým i vo verši druhom). Obidva javy (opakovacia figúra a náhodný vnútorný rým) aj oddelene, a tobôž už spolu, sú pre Hviezdoslava naskrze nie príznačné. A práve rým tu signalizuje „cudzorodý" prvok. Skutočne, tento nepresný rým sa objavuje v cykle nápodôb ľudových piesní, priamo titulom „Piesne" označených, nasledujúcich po básni, v ktorej narieka nad hynutím ľudovej piesne. Sám veľmi vzdialený od jej poetiky, predsa pri imitovaní použije i jeden jej znak, hádam najrozdielnejší od svojej tvorby. Nepresný rým je tu na úrovni citátu, zámerne preberaných obrazov, nápodoby rytmu v príležitostných básňach venovaných určitým básnikom.

V ženskom rýme môžu sa však stretnúť i viacslabičné slová navzájom, napr. štvorslabičné so štvorslabičnými: úžerníctva—uličníctva—odpadlíctva—príživníctva *(Slovenský Prometej, Stesky. Spisy P. O. Hviezdoslava*, zv. 8, 355); pôžitkárstva — prospechárstva (tamže, 355), licomernosť—ľahkovernosť—malichernosť (tamže, 358). I pri štvorslabičných slovách stačí dvojslabičná rýmovka, pretože Hviezdoslavova poetika počíta s vedľajším prízvukom ako úplne dostatočným na vypĺňanie ťažkých dôb verša. Kladie sa zväčša na každú nepárnu slabiku od začiatku slova, pričom v určitých prípadoch možno ho presúvať — pri slovách dlhších alebo skupine dvoch slov, z ktorých je jedno „príklonkou" — i na tretiu slabiku od hlavného prízvuku. Ak by sme v slovách štvorslabičných našli iba jednoslabičnú rýmovku, napríklad kontinuít—povystrojiť *(Stesky,* 387), je to bezpečným znakom, že sa práve využila licencia s presunutím vedľajšieho prízvuku, aby sa spĺňalo iné metrum než *podvojné!*

A skutočne, stačí pribrať ešte prvé dva členy tohto rýmu s príslušnými veršami, aby nám presne vykreslili daktylský pôdorys i k ďalším dvom členom, v ktorých práve štvorslabičnosť tento pôdorys zastiera:

a či ho | zalieva | zlatý dňa | svit (str. 386)
od hniezda | odbíjať | povíchric | hyd
najvyššiu, | najkrajšiu | z kontinu | ít
Takto si | hľadel, hľa, | povystro | jiť (378—378)

Tieto rýmy sú ozaj výnimočné, podčiarkujú však vôľový, skoro násilnícky pomer Hviezdoslava k jazykovému materiálu. Umelosť tohto členenia, rozpor medzi normálnym prízvukovaním a ťažkými dobami sa zdôrazňuje práve osihotením poslednej slabiky s rýmovou náložou, zatiaľ čo s transakcentáciou na tretiu slabiku v päťslabičných celkoch (keď za posunutým vedľajším prízvukom ešte nasleduje slabika či už toho istého slova alebo jednoslabičná príklonka) začiatky jambických veršov počítajú bežne, a nielen u Hviezdoslava. I tam, kde sa napríklad kompozitum týmto transakcentačným rezom nenáležite rozčlení: velepo | hrebu. Všetkých na vežiach (tamže, 342).

A tým sa vlastne dostávame k základnej spätosti rýmu Hviezdoslavovho, spätosti s metrickou osnovou verša:

A nado mnou sa hviezdy na kor*unu*
xx´|xx´|xx´|xx´|xx´|x

a sen môj jemnosťou sa rovná r*únu*
xx´|xx´|xx´|xx´|xx´|x

V slovenskom stopovo organizovanom verši musí byť *pri ženskom rýme* nutne *dvojslabičná rýmovka.* Ako vidno, nie každá ťažká doba je vyplnená hlavným prízvukom, no táto poetika plne využíva na túto úlohu i prízvuk vedľajší. Ďalšia zvláštnosť spočíva v tom, že pri jambickom verši ženská rýmovka je vlastne súčasťou dvoch stôp; predposledná stopa vyznieva prízvučnou slabikou. rýmovka sa ňou začína, a končí sa neprízvučnou, jedinou slabikou poslednej stopy. I tu môže byť jedna príčina, prečo niektorí bádatelia považujú slovenský jamb len za *trochej s predrážkou.* A hoci má pravdu Mukařovský, Hrabák a i., že pre český a v podstate i pre slovenský jamb sú rozhodujúce vzostupné vyznenia verša a polverša, predsa sa domnievame, že i tzv. trochej s predrážkou, ktorý okrem nej nemá iných prvkov zosilňujúcich vzostupnosť, líši sa podstatne od čistého trocheja. Skutočne, rozhodujúci je protiklad trochej:netrochej (pri podvojnom metre), z ktorého druhý člen sa konvenčne označí jambom a v jednotlivých prípadoch môžeme hovoriť o jambe so zvýšenou vzostupnosťou.

Pokiaľ ide o uvedený rým, k rýmovke do vnútra verša pribúda ešte zhodná spoluhláska, tzv. oporná (*r*-únu), a keďže v jednom člene rýmu je súčasne začiatočnou, vzniká tu osobitný typ, tzv. *rýmové echo.*

Pravda, tento typ rýmu, hoci sa mu nevyhýba ani Hviezdoslav, je častejší a charakteristickejší pre Ivana Krasku, pre jeho zrelú tvorbu.

2

Ku Kraskovej poézii, v našom prípade k jeho rýmu, treba sa priblížiť ešte z inej strany. Doterajšie bádania zisťujú značnú spojitosť, pokiaľ ide o domáce zdroje, s tvorbou štúrovcov. Podľa vlastného priznania jeho programová, „manifestová" báseň *Poetika starej lyriky* má na zreteli ideál tejto generácie. A zaiste nielen z jeho obsahovej stránky. Veď jeden zo základných znakov Kraskovho verša, výrazne odlišný od Hviezdoslavovho, spája ho práve so štúrovcami. *Rytmicko-syntaktická zhoda.* „Vo veršovaní Kraskovej školy sa kanonizuje zhoda vetnej stavby a veršovej konštrukcie."[2]

Touto paralelnou výstavbou veršovou a vetnou — a na druhej strane zasa

[2] Tamže, 166—167.

pevným metrickým pôdorysom verša, ktorým sa Hviezdoslav odlíšil od štúrovcov — predstavuje Krasko vlastne *syntézu oboch predošlých škôl.*

Treba určiť v hlavných obrysoch podobu rýmu u našich romantických básnikov, u ktorých nemôže byť spätý s metrickou osnovou verša, pretože ako vieme, ich verš je sylabický, nie stopovo organizovaný. Uvedieme ukážku z tvorby Kraskovho menovca a príbuzného: v *Smrti Jánošíkovej* od Jána Bottu sú verše pripomínajúce ľudovú pieseň:

Janíček, zbojníček, samopašné *dieťa!*
Kebys' boł nezbíjał, nemučili *by ťa.*

(Ján Botto, *Súborné dielo,* Bratislava 1955, 270)

Keby sme oba koncové polverše osamostatnili, dostali by sme presné trochejské (trojstopové) verše, ktoré by bolo možné pokojne prijať i v rámci Hviezdoslavovho veršového kánonu — pravda, okrem rýmu. Pri ženskom ryme nestačí rýmovka ťa—ťa, musí k nej pristúpiť aj predchádzajúca samohláska, a to aj v tom prípade, keď rýmovka presahuje dovnútra verša cez medzislovný predel.

Pravda, dnešná podoba tohto rýmu nebola ani u Bottu takto zúžená, ale je poznačená zásahom korektora, ktorý (Jaroslav Vlček) píše Bottovi, inak s veľkými výhradami prijímajúcemu jeho opravy: „Tiež ponechal som v II. speve Ján(ošíka) rým „samopašné *dieťa* (miesto Vašnostou opraveného „diťa") — a „by ťa" ohľadom na jiné rýmy ešte nezvučnejšie jako príkladom „nôťa" a „vrkoča" v piesni „Dunaju, Dunaju" atď."[3]

Ako vyplýva z Vlčkovho listu, autor v korektúre svojich *Spevov* nesúhlasí s jeho opravou a opravuje dieťa na pôvodné *diťa.* Tým pozoruhodnejšia je odvaha významného kritika z obdobia realizmu, vlastne do značnej miery jeho iniciátora a kliesniteľa v slovenskej literatúre, i s jeho jednostranným východiskom pri tomto zásahu, opierajúcim sa o celkove nižšiu úroveň štúrovského rýmu, pokiaľ ide o jeho zvukovú podobu. Sú totiž prinajmenšom dve možnosti, pre ktoré Botto trval na tvare „diťa": okrem zmieneného ohľadu na rýmovú úplnosť, ktorú mu Vlček uprel pre „väčšie poklesky" na iných miestach — môže pri tomto verši ísť o citát priamo nevyznačený, o prebratie z ľudovej piesne. V takom prípade totiž Botto nehľadí naozaj na kvalitu rýmu, ponechá aj oveľa chudobnejší, napr.:

Boli časy, boli, ale sa minu*li* —
po maličkej chvíli minieme sa i *my!*

[3] Citované z *Bibliografických poznámok* J. Martáka k *Súbornému dielu J. Bottu.* Bratislava 1955, 512.

Ak teraz obídeme vpätie tohto rýmu do eufonickej stavby veršov, ktorá akoby vyvažovala jeho zvukovú nerozvitosť (druhý člen asonuje s polveršom — chvíli : i my — a okrem toho vytvára typ rýmu metatetického — *mi*nuli : *my*), dokážu nám aj ďalšie príklady, že táto zvuková nedostatočnosť rýmu sa prejavuje v zrelej Bottovej tvorbe predovšetkým v citátoch alebo parafrázach ľudových piesní, prípadne básnikov najväčšmi zopätých s ich tvarovou podobou. Podobnú nepresnosť ako „dieťa — by ťa", ba ešte vo zvýšenej miere — pretože v obidvoch rýmových členoch je iba jedno slovo — možno nájsť v inej parafráze[4] z tejže piesne, ktorú spomínal Vlček:

Ostávajte zdravy, vy domové pra*hy* —
nebudú viac na vás moje biele no*hy.*

(Tamže, 273)

Tu sa stretávame s vnútornou asonanciou, mohli by sme povedať bohatou, zas v prvom verši: zd*ravy*—pra*hy*. (Asonanciou budeme nazývať iba čistú zhodu samohlások pri nezhode príslušných spoluhlások.) Ako vidno, asonancia je rozvitejšia než vlastný koncoveršový rým: pra*hy*—no*hy* — asonancia zasahuje dve slabiky a okrem toho ide ešte dovnútra verša pred „rýmovku" opornou spoluhláskou. Je to bežný jav v ľudovej piesni, že prvé dva členy rýmu, resp. asonancie sú bohatšie, hoci vyznačujú zvyčajne len hranice polveršov, než tretí člen, ktorý s druhým rozhraničuje konce veršov; napríklad porovnajme si ďalšiu parafrázu ľudovej piesne zo *Smrti Jánošíkovej:*

Voľnosti, voľnosti, | mával som ťa do*sti,*
a teraz ťa nemám | ani za dve hr*sti.*

(Tamže, 276)

I tento „citát" sa vyskytuje v oddelenej časti od ostatného textu, zasa v 5. speve. Z doterajších príkladov by vysvitalo, že ide v štúrovskom dvanásťslabičníku o rýmy ženské; ako by v tomto slabičnom verši bol „zasypaný", zastretý trochejský pôdorys, prejavujúci sa predovšetkým v ryme, dvojslabičnou rýmovkou, pričom niektoré nepresnosti sú do istej miery funkčné, vyznačujú citáty a parafrázy.

No ak sme konštatovali, že i Hviezdoslav pri rovnakom použití nepresného rýmu smeroval k ľudovej piesni, je jasné, že sa k nej prikláňal z inej strany. Odhliadnuc aj od jasného ideového zámeru, ktorý ho nútil oddeliť tieto *„piesne"*

[4] Porovnaj Kollárove *Národnie Spievanky* (Bratislava 1953, 468):

Zostávajte zdravy této naše prahy,
čo vás prekráčaly moje biele nohy.

rovnocenným titulom ako prvok cudzoradý v jeho tvorbe, vidíme práve v zrkadle rýmu, že volil veľmi striedmo prostriedky tejto poetike vlastné, že iba raz použil jej charakteristický rým. Zatiaľ Botto v takýchto veršoch vidí ideál, s trochou voľnosti mohli by sme povedať, že je priamo šťastný, ak sa vmontované citáty z ľudových piesní pociťujú v jeho diele ako vlastné. Hoci ich značná časť sa vyskytuje v partiách aj graficky odlíšených, možno ich nájsť predsa i v ostatnom texte. Pravda, je pritom zaujímavé, že dvanásťslabičným veršom výlučne sú napísané iba prvé dva spevy, v ktorých je Jánošík ešte na slobode alebo bojuje o ňu. *Ďalšie spevy vo väzení* sú okrem piesňových vložiek aj iných než dvanásťslabičných *čisto v trinásťslabičnom verši.* A len na jednom mieste, v poslednom vydaní graficky nerozrôznenom sa za týmto veršom vyskytne dvanásťslabičníková partia s Jánošíkovou evokáciou zašlých *voľných čias,* čias jeho spravodlivého zboja (tamže, 277—278).

Okrem uvedených „nepresných rýmov ženských" — týmto termínom v štúrovskom verši operujeme, pochopiteľne, ako čisto pracovným — nájdeme niekoľko rýmov, kde jednoslabičná rýmovka je celkom náležitá i z hľadiska metrickej presnosti, vyskytuje sa v slovách jednoslabičných, prípadne konfrontovaných s trojslabičnými. Pravda, s ďalším dôležitým znakom, s uzavretím rýmovky spoluhláskou. Predošlé presné i nepresné rýmy, ktorých však v samej *Smrti Jánošíkovej* a vôbec v zrelej Bottovej tvorbe je pomerne málo, *končili sa všetky samohláskou.* Hoci *otvorená rýmovka* nie je výlučným ani pravidelným znakom iba ženského rýmu, jednako ho signalizuje až do takej miery, že aj určitý druh mužského rýmu (v Durdíkovej poetike nazývaný *„ostrým"* na rozdiel od „plnorázneho", *„tupého", Poetika,* 407) niektorí bádatelia zamieňajú za ženský. Napríklad R. Brtáň v *Poetike a štylistike* (Bratislava 1943, 143) napriek správnej formulácii o rozdiele medzi mužským a ženským — rozhodujúcim pre ženský rým je metrický pôdorys rýmovky, ktorá musí mať druhú slabiku od konca pod prízvukom aspoň vedľajším — zaraďuje do ukážok ženského rýmu aj troslabičné slová: priekoru—oporu atď.

Výrazné mužské rýmy v *Smrti Jánošíkovej,* a to vo všetkých spevoch i s piesňovými vložkami, sú málo početné: pán—dolomán 265, moc—noc 267, svet—kvet 267, len—len jeden 268, tulipán—dolomán 269, mať—liať (vnútorný rým) 272, sen—len 275, položiť—žiť 278, máš—na sobáš 288. A to sú všetky. Ešte zriedkavejšie sú slová s jednoslabičnou rýmovkou otvorenou, už spomenutý rým „minuli—my", alebo v oboch trojslabičných slovách: Janíčko—slniečko (vnútorný a podopretý spoluhláskami dovnútra verša -n—čk).

Obidva typy mužského rýmu nájdeme i v mladšej „sestre" *Smrti Jánošíkovej:*

Zelenal sa javor, už sa nezele*nie,*
chodieval Jánošík po zboji, už viac *nie.*

Prekvital mi krásne, prekvital mi ten *svet,*
ale už odpadol menistý z neho *kvet.*

(Súborné dielo, 253)

V týchto prvých štyroch veršoch z *Piesne Jánošíkovej* sú obidva a súčasne jediné mužské rýmy z celej skladby; nápadne sa ponášajú i rytmicko-syntaktickými figúrami i slovníkom na Kráľovu *Moju pieseň:*

Believal sa *pekný kvietok, viac* sa nebelie,
bolo v *svete* potešenie, už ho *viacej* nie . . .
— — — — — — — — — — — —
kolembal sa pekný *javor* . . . atď.

(Janko Kráľ, *Súborné dielo,* Bratislava 1952, 61—62)

Zdalo by sa teda, že i tam, kde parafrazuje Janka Kráľa, podobne ako ľudovú pieseň, objavuje sa rým chudobnejší (v ryme mužskom je tu len jednoslabičná rýmovka). Táto súvislosť vynikne tým viac, že skutočne len pri tejto ozvene Kráľa z 86 veršov celej básne sa vyskytnú dve mužské dvojice. Je síce pravda, že medzi uvádzanými veršami oboch básnikov je rozdiel, u Kráľa máme trinásťslabičník, ktorý má až sedem mužských dvojíc na priestore skoro o polovicu menšom (36 veršov).

Je otázka, či skutočne štúrovský trinásťslabičník objektívne prináša väčšie možnosti pre výskyt mužského rýmu. Stretli sme sa s ním predsa už v *Smrti Jánošíkovej* a z citovaných desiatich výrazne mužských rýmov s jednoslabičnou rýmovkou a zakončenou spoluhláskou sedem sa ich nachádza práve v dvanásťslabičníku! Hoci Kráľov tieň leží aj nad *Smrťou Jánošíkovou* — pri jej prvom odtláčaní stálo motto z jeho *Zverbovaného* — mužský rým nevnáša tam jeho trinásťslabičník (z *Mojej piesne*) už preto, že má inú vnútornú štruktúru.

Ak v *Smrti Jánošíkovej* a rovnako napríklad v Chalupkovej básni *Mor ho* všetky trinásťslabičníky majú prestávku záväzne po *siedmej* slabike, v Kráľovej *Mojej piesni* konštantná prestávka prichádza až po *ôsmej.* Z toho vyplýva, že u Chalupku i Bottu druhá polovica je totožná s polveršom dvanásťslabičníka, a teda rým má tie isté podmienky ako v najtypickejšom štúrovskom verši, ku ktorému pristupuje trinásťslabičník v úlohe variantu. A naozaj sme videli, že počet mužských rýmov v ňom nijako nestúpol, naopak, ešte sa znížil, celý rozdiel však môžeme považovať za náhodný. No ak by sme z toho chceli vyvodiť, že i trinásťslabičník svojím ženským rýmom dosvedčuje v základe trochejské a teda zostupné smerovanie, tvrdili by sme asi pravý opak pravdy.

Mnohé z prvých polveršov v týchto trinásťslabičníkoch majú výrazné jambické členenie, na ktoré sa napája druhý polverš, poznačený však už touto vzostupnou líniou, ako ukazuje hneď prvý verš z *Mor ho:*

KNIŽNICA

Zleteli orly z Tatry, tiahnu na podolia

x x̄x | x́ x | x x | x x | x x | x x

(S. Chalupka, *Básnické dielo,* Martin 1952, 24)

Okrem prvej prízvučnej slabiky verša (známa licencia v slovenskom jambe) prízvuky padajú na párne slabiky. Porovnajme si ešte niektoré prvé polverše: Belia sa rady šiatrov; Modré ich oči bystro; Rastom sú ako jedle; A Tatra skalnou hradbou; Tá zem, tie pyšné hory; Slovenský rod ich poslal; Lež božie dary nesú; A smelými sa jemu atď. (str. 24—25).

Pravda, nevyskytuje sa vždy v tejto „čistej" podobe a okrem neho je silne zastúpený aj polverš s dvoma trochejmi na začiatku, zakončený daktylom, ktorý vo svojom trinásťslabičníku pre epiku z dedinského prostredia kanonizoval Hviezdoslav *(Bútora a Čútora, V žatvu, Na obnôcke, Mladá vdova).* Zdá sa však, že pri jeho zavádzaní do štúrovskej poézie okrem domácej ľudovej piesne stál *ako vzor poľský „alexandrín"*, ktorý vďaka poľskému prízvuku i polverš zakončoval tak ako uvedené príklady z Chalupku.

Protichodné smerovanie trinásťslabičníka pociťovali iste aj štúrovskí básnici, určite Ján Botto, ktorý ho funkčne využil na významové *odlíšenie dvoch častí Smrti Jánošíkovej:* oproti prvým dvom spevom so zábermi voľného života a rytmicky podloženým práve „prirodzenejším", ľahším trochejom, tretí spev začínajúci sa väzením hrdinu a úvahami pred popravou sa podčiarkuje ťažším, proti prirodzenému spádu slovenčiny idúcim „jambom". V spojitosti s Chalupkovým *Mor ho* by sa ukazovalo, že trinásťslabičník tohto členenia sa využíval pre témy vážnejšie, s hrdinsko-tragickým obsahom.

Zatiaľ trinásťslabičník v Kráľovej *Mojej piesni* sa pravidelne rozpadá na *osemslabičník,* verš v ľudovej piesni veľmi bežný, najľahšie uskutočňujúci trochejský spád, skoro až „klapanciovitý" — a *päťslabičník,* verš samostatne takmer v štúrovskej poézii neexistujúci. No práve on dáva najväčšie možnosti pre mužský rým. Hoci jednoznačný výklad M. Pišúta k tejto piesni možno brať s rezervou, zdá sa, že určitú humornú črtu, ktorá nás v súvislosti s rozdielnym rytmickým ladením tu zaujíma, postihol správne: „Je to ponáška na ľudovú pieseň so zjavnými umelými prvkami tónu žartovného s motívom pyšnej krásavice, ktorá stratí pre pýchu milého i česť. Jej nadpis by naznačoval, že báseň môže mať v úzadí niečo osobného. Nie je vylúčené, že ju písal na skutočný prípad. Nepatrí svojím charakterom do baladiky Kráľovej." (J. Kráľ, *Súborné dielo,* 533)

Rozhodne nie, ani pokiaľ ide o rytmus. I trinásťslabičník v začiatku básne *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko,* či menšia partia v básni *Pán v tŕní* (str. 119) a väčšie vo *Výlomkoch z Janošiaka* majú také isté členenie, ako sme videli u Bottu a Chalupku. To však neznamená, že by *Moja pieseň* nemohla mať iný, symbolický význam. Patrilo by len k väčšej rozpornosti a mohli by sme povedať i modernosti Kráľovej, že aj do hravých rytmov a látok vedel zakryť

svoje trúchle osudy, do najchatrnejších prostriedkov ľudovej piesne mučivú zložitosť svojho intelektu.

Podobnosť s ľudovou piesňou v tejto básni dokazujú i spomínané mužské rýmy: Obanuješ—oklameš, svet—niet, týždeň—deň, ráničko—srdiečko, nastal—žiaľ, nebelie—nie, nie—nezmyje (str. 61—62).

Väčší počet jednoslabičných rýmov nachádzame u Kráľa aj v iných nepárnoslabičných veršoch, napr. v básni *Pierko* zo 16 dvojíc 7 mužských rýmov (zlatovlas-nás, k nám-mám, kľaješ-miluješ, mal-miloval, mám-vyberám, vytrčpán-tulipán, rúk-za klobúk) alebo v básni *Orol vták* z 12 dvojíc 4 mužské, z nich jeden „presahový", typický pre ľudovú pieseň: dážď-nič nedbáš (ďalšie: vták-nad oblak, svet-let, let-svet). Za povšimnutie stojí, že podobne ako v ľudovej piesni sa zopakúvajú tie isté slová v tých istých tvaroch a v rozličných rýmoch jedinej básne, čím sa vytvárajú akési mimovoľné „rýmové refrény" a podporuje sa hudobnosť básne.

Nás však na tomto mieste teraz zaujíma predovšetkým otázka, či skutočne práve nepárnoslabičný typ verša dáva väčšie možnosti pre mužský rým. Na dôkaz kladného tvrdenia môžeme porovnať rýmy z Kráľovej básne *Husár* a z jeho variantov: variant najstarší bol uverejnený v Slovenskom pozorníku r. 1854; osemslabičné verše sú organizované do štvorveršových strof rýmami ABAB. Zo 16 rýmových dvojíc je iba jediný mužský rým: môj—tvoj *(Súb. dielo,* 71). Konečná podoba básne, ako je uvedená aj v *Súbornom diele,* bola odtlačená v Orle r. 1874, kam ju poslal sám autor: je prevedená do sedemslabičných veršov so združeným rýmom AABB a tu už máme úplnú hojnosť jednoslabičných rýmov: karabín—nebojím, má—má, svet—kvet, noc—na pomoc, vrán—strán, brat—zať, mám—neznám, nemôžem—zem.

Čiže oproti najstaršiemu variantu, kde bol pomer všetkých rýmových dvojíc k mužskému rýmu 16 : 1, po prevode do nepárnoslabičného verša máme pomer 22 : 9.

Ďalší variant, nedatovaný, ale zdá sa niečo skorší, je už tiež prevedený do sedemslabičníka; úmerne zväčšenému rozsahu básne má i zvýšený počet mužských rýmov — 34 : 13 (sersám—mám, môj—môj, karabín—nebojím, má—má, tulipán—pán, strasť—slasť, váš—vás, vy—milí, brat—bojovať, klásť—vlasť, nemôžem—zem, tvár—žiar). Je možné, že autor kvôli obsahu zmenil i verš; mužské vyznievanie rýmov videlo sa mu azda vhodnejšie pre opis „mužného", veselého, bezstarostného života. Potenciálnu významovosť tohto rozmeru v naznačenom smere by potvrdzoval napríklad aj Chalupkov *Valibuk,* ktorý rovnako združeným rýmom spája iba samé sedemslabičné verše. Pravda, jednoslabičný mužský rým sa uňho vyskytne iba v jednej dvojici dva razy zopakovanej, v ktorej je zasadené meno hrdinu (rúk-Valibuk). Ale Chalupkov rým je osobitná kapitola.

Zámerne sme pripomínali, že iba nepretržitý sled sedemslabičníkov potenciálne plní takúto funkciu. Inú hodnotu nadobúda sedemslabičník ako diferen-

ciačný činiteľ kombinovaný s inými veršovými rozmermi. Pokiaľ ide o ďalšie nepárnoslabičné verše, deväťslabičník sa nevyskytuje samostatne, a jedenásťslabičník sa už rozpadá na dva polverše, pričom jeho ženské vyznievanie rýmové je dané ako pri trinásťslabičníku polveršovým rezom po nepárnej, konkrétne po piatej slabike, čiže druhý polverš sa rovná svojmu druhovi z dvanásťslabičníka celkom a bez zvyšku. Z toho vyplýva, že možnú nálož pre mužský rým nesú najčastejšie kratšie, ďalej už nedeliteľné nepárnoslabičníky, najmä sedemslabičník ako samostatný verš a päťslabičník kombinovaný s osemslabičníkom (pozri Kráľova *Moja pieseň).*

To isté platí aj z druhej strany o osemslabičníku: takmer absolútne ženské zakončenie vzťahuje sa len na jeho samostatné sledy. A hoci štúrovská poézia, pokiaľ ide o rýmovú organizáciu, uprednostňuje rým združený, jednako pozná aj niektoré strofické útvary vyššie. U Sládkoviča okrem štvorverší máme — a to veľmi často — aj desaťveršovú strofu. Práve v nej kombinácia desaťslabičných veršov s osemslabičnými, ktoré uzatvárajú obvykle dvojveršia — i trojveršia syntakticky uzavreté, prináša štúrovskému osemslabičníku, akosi od prírody trochejskému, aj opačné smerovanie. Podľa zistenia M. Bakoša v *Maríne* osemslabičné verše majú výrazný jambický spád: „Aj osemslabičný verš, ktorý je spoluorganizátorom strofy v Maríne, má výraznú tendenciu sústreďovať slovné priedely (resp. slovné prízvuky) pred párnymi slabikami."[5] Rovnakoslabičný veršový rozmer opačného smerovania nesie sám so sebou oproti ženskému rýmu svojho príslušného partnera mužský rým. Pravda, v stopovo organizovanom verši. Ak by sme tu pracovne uplatnili určitú charakteristiku slovenského jambu ako trocheja s predrážkou, po odlúčení tejto predrážky osemslabičník v *Maríne* by bol vlastne sedemslabičníkom, a ten podľa doterajších príkladov mal vždy vyššie percento mužských rýmov. Stačí si pozrieť diagram osemslabičného verša v *Maríne,*[6] aby sme sa presvedčili, že na rozdiel od absolútneho nedostatku jednoslabičných slov na konci desaťslabičníkov s daktylotrochejským rytmom má jambický osemslabičník určité percento výrazne mužských rýmov (7—8 %). Pravda, sme stále na poli neurčitých rytmických tendencií, pretože sme na pôde stopovo vratkého štúrovského verša. Ak aj možno pripustiť do určitej miery súvislosť, konkrétne na tomto mieste, vo výskyte mužského rýmu s jambickým rytmom v osemslabičníku (čo je súvis celkom prirodzený, napr. vo Hviezdoslavovej *Hájnikovej žene),* jej absolutizovanie ako jediného činiteľa by vyvrátil ďalší Bakošov poznatok o charaktere osemslabičníka v rovnakej strofe z *Detvana.* Presvedčivo ukazuje, že „má práve opačnú tendenciu trochejskú",[7] a predsa stupeň mužských rýmov je ešte vyšší než v osemslabičníku *Maríny* (asi 11 %). Zrejme, rozhodujúcim činiteľom v oboch skladbách je diferenciačná úloha osemslabičníka oproti desaťslabičníkom. A tá sa prejavuje aj vo výskyte mužských rýmov proti ich absolútnemu nedostatku vo veršoch desaťslabičných.[8]

V tomto závere by nás utvrdil aj návrat k *Smrti Jánošíkovej.* Ak sme uvádzali, že vo všetkých jej spevoch je iba desať výrazne mužských rýmov (ak aspoň jeden člen je jednoslabičný a jednoslabičná rýmovka je uzavretá spoluhláskou), pravda je i to, že medzi spevy sme nepočítali Úvod. V ňom sa vyskytujú ďalšie štyri mužské dvojice. A to práve v osemslabičníkoch kombinovaných s desaťslabičníkmi presne s takými rytmickými konštantami ako prvé štyri verše Sládkovičovej strofy v *Maríne* a *Detvanovi:*

Oj, city moje, iskry hromové!
Čože robíte taký zhon?
Veď vás už idem v slzách i slove
z úzkych prsov vypustiť von!

(Súborné dielo, 261)

Zo štyridsiatich štyroch rýmových dvojíc oproti absolútnemu nedostatku mužského rýmu v desaťslabičníkoch Úvodu stojí štvorica mužská práve v osemslabičníkoch (zhon—von 261, hor—hor 262, potok—krok 262, diaľ—brál), teda dostávame pomer 44:4, podobne ako v *Maríne.* Ešte väčšmi vynikne odlišná rytmická kvalita tohto osemslabičníka kombinovaného s desaťslabičníkom, a teda spôsobilého vo vyššej miere niesť mužský rým, ak ho porovnáme so samostatným sledom osemslabičníkov v piesňových vložkách vlastných spevov *Smrti Jánošíkovej.* V 7. speve štvorveršia s rýmovou organizáciou ABAB a v 9. speve okrem toho i združené rýmované osemslabičníky spolu v počte 108 veršov, teda 54 rýmových dvojíc (viac ako v celom Úvode) nemajú ani jediný mužský rým. Pravda, ide o *piesňové* vložky, a netreba nikdy zabúdať na funkčné využitie toho-ktorého rozmeru práve v danej skladbe. Ak iná rytmická a teda potenciálne aj sémantická kvalita trinásťslabičníka oproti obligátnemu dvanásťslabičníku sa využila na podčiarknutie dôležitého významového rozdielu medzi spevmi voľnosti a väzenia, podobne aj *samostatný* osemslabičník v piesňových vložkách má inú úlohu než v inom rytmickom *„obložení"* Úvodu, ktorý má úlohu výkladu, objasňovania obsahu, teda charakter celkom protichodný piesni. Táto odlišnosť sa prejavila aj v zrkadle rýmu. No pritom všetkom treba pokladať tento jav iba za tendenciu, možnosť, ktorá sa v inom okolí a pri inej úlohe nemusí vôbec prejaviť, uplatniť — ako ukazujú iné Bottove skladby, písané týmto štvorverším (*Povesť bez konca, Žiaľby Svätobojove* a i.).

[5] *Vývin slovenského verša,* 104.
[6] Tamže, 105.
[7] Tamže, 104.
[8] Tamže, porovnaj diagramy na str. 103, 105.

Na desaťslabičníkoch Úvodu je pozoruhodný ešte fakt, že na rozdiel od ostatných spevov tuná v čistej „autorskej reči", bez „citátov" z ľudových piesní sa nestretávame s nepresnými ženskými rýmami, teda s viacslabičnými slovami v rýme, kde by bola iba jednoslabičná rýmovka. Hoci ojedinele nájdeme aj u Sládkoviča dokonca v dvojslabičných slovách iba jednoslabičnú rýmovku (šuha*j*—hyba*j*), nepomerne väčšie množstvo nepresností sme objavovali už v citovaných ukážkach z Kráľa.

Okrem zvukovej nedostatočnosti (i v slovách viacslabičných len jednoslabičná rýmovka: obanuješ—oklameš) a nepresnosti pristupuje ďalší výrazný znak: v Kráľovom rýme sa vyskytujú predovšetkým koncovky, slová významove blízke (môj—tvoj, váš—vás), ba aj tie isté slová (má—má). A predsa práve Kráľ ukazuje smerovanie počiatkov štúrovskej poézie k ľudovej piesni, najplnšie stelesňuje jej kánon, a teda aj pre tieto „chyby" bol v revolučnom období oceňovaný ako najväčší štúrovský básnik.

Typy rýmu „šuhaj—hybaj", „prahy—nohy", asonancie „milý—sivý" a i. sú u všetkých štúrovcov *možné,* prípustné, i keď sa ich neskoršia tvorba od nich odkláňa. Zatiaľ u Kráľa sú celkom obvyklé a s ich zvukovou nepresnosťou a nedostatočnosťou sa spája i ďalšia vlastnosť — do rýmovky sa dostávajú najčastejšie iba koncovky, čiže ide o rým gramatický, planý — proti ktorým vlastnostiam práve sa konštituoval rým nasledujúcej generácie. Veď iba z jej hľadiska môžeme plným právom použiť na uvádzané rýmy hodnotiaci termín „planý".

V tých druhoch verša, kde sa u iných štúrovských básnikov stretávame s dvojslabičnou rýmovkou (pomocne, pracovne sme nazývali tento rým „ženským", bez ohľadu, či sa tu stretali slová dvojslabičné s trojslabičnými), u Kráľa je často iba jednoslabičná rýmovka: ľúbiť—napiť (príklady sú zo *Súborného diela)* 58, nutná—samotná, sedieť—trpieť 63, polámať—poomínať 64, do líc—tisíc 78, sirota—brata 80, robiť—pustiť 81, ide—zájde 81, riadiť—urobiť 81, poprchovať—hľadať 81, z pamäti—samotnosti 86 atď.

No i tam, kde sa rýmovka zdá dvojslabičnou, ide často iba o asonanciu alebo rým nepresný, keď intervokálna spoluhláska, prípadne skupina sa nezhoduje vôbec (ale rýmovka je uzavretá zhodnou spoluhláskou), alebo len čiastočne: mihnúť—rozplynúť 53, chudáka—škovránka 57, perečko—všetko 60, husársky—žobrácky 66, cudzina—má milá 68, brúsená—posledná 69, budú—zrúbu 71, šuhaj—Dunaj 75, 76, 77, vymaľoval—poznal 80, hýbať—objímať 86 atď. Okrem toho u Kráľa sa vyskytuje väčšie množstvo mužských rýmov s konfrontáciou jednoslabičných slov s dvojslabičnými, pričom oba členy sú z významovo blízkych oblastí, nezriedka odvodené z toho istého slovného základu, ba priamo rým prechádza v epiforu, v zopakovanie toho istého slova v rýme: vídať—mať 63, hlas—ohlas 63, priedom—dom 64, s ním—svojím 82, sneh—na breh 82; *má—má* 63, *jeho—jeho* 85 atď.

Nie div, že práve uňho sme našli ten istý rýmový typ (vídať—mať), ktorý použil Hviezdoslav ako charakteristický prvok ľudovej piesne (vydať—mať) v cykle svojich ponášok. No ako vo vydaní Bottových *Spevov* mizne motto z Kráľa pri *Smrti Jánošíkovej,* Kráľov tieň s jeho rýmami blízkymi ľudovým piesňam a začiatkom štúrovskej poézie, postupne sa stráca zo zrelej tvorby štúrovských básnikov a pravdepodobne cez rozvíjanie zvukovej i sémantickej zložky (konfrontovaním nerovnakých slovných druhov) pripravuje sa *spätným pôsobením rýmovej presnosti a ustálenosti na celý verš* — prechod k prízvučnému veršu.

Skutočnosťou však zostáva, že ako priamy protiklad, proti ktorému v oblasti rýmu vystúpila ďalšia básnická škola, pociťovali sa vlastnosti reprezentované Kráľovým rýmom: pokiaľ ide o eufonickú zložku — minimálny počet zhodných hlások, prechádzajúci často do asonancie; v rytmickej — absolútny nesúvis s prízvukom v rýmových slovách; v sémantickej — slová druhove nediferencované, často totožné (čiže miesto rýmu prichádzala epifora). Veď najväčšie sklamanie nad štúrovským básnikom prejavila hviezdoslavovská generácia práve pri vydaní Kráľových básní! K veršovému-rytmickému „šlendriánu" sa zákonite pripája i šlendrián rýmový. Pravda, rozbor ukázal, že sú značné rozdiely medzi jednotlivými básnikmi i skladbami toho istého tvorcu, že netreba prezierať funkčné hľadisko a zdá sa, ani časový moment — že totiž vývin všeobecne smeroval k rýmu bohatšiemu a presnejšiemu i v samej štúrovskej poézii.

Podľa doterajších „licencií" u Janka Kráľa (a nielen uňho) mohli by sme bez najmenšieho zastavenia pokojne čítať tieto Chalupkove verše:

Za synov národa
Môjho som sa modlil,
By sa žiadon Sloven,
Ako ja nesplodil.

Že tu netreba hľadať nijakú tlačovú chybu, dokazuje i staršie vydanie *Spevov Sama Chalupku* (T. Sv. Martin 1921). Rým *„modlil—nesplodil"* — ako sme videli u Kráľa i Bottu — úplne zodpovedá štúrovským normám a vôbec nemusel vzbudiť podozrenie editora ani r. 1952 pri vydaní inak temer bezchybnom. A predsa nové a nové čítanie a skúmanie Chalupkovho rýmu, objavovanie jeho osobitných čŕt práve na tomto mieste signalizuje chybu, ktorá sa stala práve vo vydaní r. 1921 (a r. 1952 sa iba prebrala), pretože vo vydaní predchádza-

júcom, z r. 1912, už čítame v rýme „m o *d l* i l — ne s p o *d l* i l". Rovnako i v prvom odtlačení tejto básne *(Starý väzeň)* v Lipe r. 1862 pod názvom *Väzeň* na str. 228:

Za synov národa
Môjho som sa modlil,
By sa žiaden Sloven
Jako já, nezpodlil;

Z roku 1921 máme ešte iné vydanie, pražské *(Spevy Sama Chalúpky)* s poznámkou, že je odtlačené „dle vydání z r. 1868", teda prvého vydania Chalupkových *Spevov;* tu taktiež v básni *Starý vaezeň* je rým „modlil—nezpodlil" (str. 18).

Ani pri rýme modlil—nesplodil síce nevzniká nezmysel, ba zdalo by sa, že mužnosť a tvrdosť Chalupkových hrdinov je touto chybou ešte podčiarknutá, dotiahnutá — a predsa pri pozornejšom zvažovaní ideového zmyslu Chalupkových básní vidno, že vniká do jeho tkaniva prvok cudzorodý. Starý väzeň, ktorý pre osobnú krivdu od svojeti sa dopustí zrady na národe, po storočnej pokute sa dočká odpustenia. Pravoslávny pop ho vyspovedá a on očistený rozpadne sa na prach. Hriešnik, ktorý podľa tejto viery tak či onak dosiahne odpustenie, je spasený a nebude modlitbou (čo už samo by bolo paradoxom, či nevysloveným oxymorom: modlitba kľajúca, vec u Chalupku naskrze nemožná, ako ukazujú jeho priamočiare, pravé paronomázie) dodatočne privolávať kliatbu na svoj zrod, ako sa to obyčajne pri zatratencoch uvádza v staršej literatúre. Chalupka tu odsudzuje len prečin, „spodlenie sa" hrdinu, a nie jeho „splodenie", čo je zrejme aj vec druhých, jeho rodičov.

Už u Bottu sme mohli vidieť, že zriedka sa vyskytujú v rýmovke medzi dvoma vokálmi väčšie skupiny spoluhlások, pričom väčšina z dvojspoluhláskových skupín sa grupuje zo zdrobňovacích prípon. Ani u Chalupku nie sú veľmi časté takéto skupiny, a väčšie už vôbec nie sú. Na dôkaz jeho rýmovej presnosti uvedieme všetky rýmy s takýmito skupinami:

čierna—verná 23, sto*lci*—paho*lci* (porovnaj s Kráľovým „ko*nci*—paho*lci*" 108, 111) 24, pásti—vlasti 25, darmo—jarmo 25, vládli—padli 25, hoslom—poslom 25 (miestom „he*slom*" — aby rýmovka bola dvojslabičná!), blyští—na bojišti 27, svetovládny—zradný 28, úprimnosti—ohavnosti 37, bimbonka—Ilonka 38, jedno—biedno 38, neveste—neste 41, zavisli—mysli 42, z pekla—vzteklá 42, surmy—múrmi 45, *modlil—nespodlil* 45, svetlo—rozlietlo 46, na Tatry—vatry 48, vojna—zbrojná 49, v pästi—vlasti 49, bleskom—nebeskom 50, padne—zradne 51, výborný—strieborný 52, bezpečná—večná 54, *vinným—iným* 55, bezpečná—večná 54, holúbočko—očko 56, venca—milenca 57, zahliadla—padla 56, dávno—slávno 58, do sta—zarostá 58, darmo—jarmo 59, ty mne—úprimne 59, na Tatry—vatry 59, padla—zvädla 60, mesta—cesta 60, bil som—ľúbil som 61, urobte—kopte 61, vyvýšte—vpíšte 61, v pästi—vlasti 64, búrka—Turka 64, cestu—mestu 67, svitne—zakvitne 68, pásti—pästi 69, nebeská—roztrieska 70, cesta—nevesta 71, sukničku—udičku 71, rybárku—ku jarku 72, riekne—pekne 72, zo sna—skazonosná 78, padla—zbľadla 78, zvonky—kaplonky 79, utekajte—nedajte 81, k mestu—cestu 82, novinka—synka 83, uvädli—upadli 86, Tatru—vatru 88, v pästi—vlasti 88, priepaste—dvanáste 92, zelienka—halienka 92, priepasti—dvanásti 93, do výsosti—kosti 94, vienky—piesenky 94, pamätajte—pochovajte 95, zubiská—zablýska 97, pokojným—prehojným 97, utiekla—do pekla 98, ohromnou—podo mnou 98, pokojným—prehojným 98, lavička—malička 100, po stebielku—postielku 102, postieľočku—kolísočku 102, padne—vädne 106, dvesto—mesto 106, *všetci—pleci* 109, nedobre—žobre 109, hodný—slobodný 110, jedna—biedna 112, vo vlasti—do pästi 114, jesto—miesto 115, pierkom—pod večierkom 116, svitne—vykvitne 120, omladne—padne 120, svitne—vykvitne 121, a Boh dá—inohdá 122.

Týchto 85 rýmových dvojíc tvorí neveľký zlomok, asi 10 % všetkých Chalupkových rýmov (podľa približného odhadu asi 800—900 rýmových dvojíc) v slovenčine napísaných veršov.

Prekvapuje absolútna zhoda intervokálnych spoluhláskových skupín v rýmovke, ktoré sa skladajú nanajvýš zo dvoch spoluhlások, prípadne jednej zdvojenej, pričom je jediná, nepatrná licencia, že totiž oproti zdvojenej spoluhláske v jednom člene môže stáť iba jediná v člene druhom: vinným—iným, všetci—pleci. Tu, pravda, pristupuje otázka „autorovho čítania" takýchto miest podobne ako pri samohláske *ä,* ktorá je oveľa častejšia u Chalupku (ale i u Hviezdoslava) než v dnešnej spisovnej slovenčine a je spôsobilá — pre svoju blízkosť tak k samohláske *a,* ako aj *e* — stáť v rýmovke oproti obom. Jej nárečové širšie uplatnenie, ktoré autor prenáša do svojho básnického systému, však editori (dedičná edičná vina takmer všetkých vydaní klasikov) nie vždy rešpektujú: tým sa rým znehodnocuje (napr. veže—stráže, správne má stáť v *ä ž e,* str. 87 *Básnického diela;* že aj tu ide o dvojslabičnú rýmovku, u Chalupku jedine možnú, dotvrdzuje prepis tejto samohlásky v pražskom vydaní pri básni *Lykavský vaezeň:* vaeže—stráže, str. 42 a tiež písanie ä v ostatných typoch tohto rýmu i vo vydaní z r. 1952, napr. väže—čierťaže; čiže v tomto prípade išlo len o tlačovú chybu) a vo vydaní napr. Hviezdoslavových diel aj stráca.

Dôkaz na absolútne dodržiavanie zhody intervokálnych skupín v rýmovke možno doložiť aj tzv. „negatívnym" príkladom: kde by sa mala takáto zhoda narušiť, použije jazykové násilie alebo znova radšej nárečový tvar, v ktorom je skupina zjednodušená na jedinú spoluhlásku — „oky*tí:* pažiti" namiesto nále-

žitého „okypí". Ten istý postup vidno pri dodržiavaní dvojslabičnosti rýmovky: „*hoslom*—*poslom*" zámenu kmeňovej samohlásky *e*, teda miesto náležitého tvaru heslom. Tak isto siahne po nárečovom tvare genitívnej koncovky v rýme „kovadál—rozpadal" (76) miesto správneho kovadiel.

Konštantná dvojslabičná rýmovka je i tam, kde sú rýmové členy zakončené spoluhláskou (týchto prípadov je však nepomerne menej, v čom je tiež dôležitá črta Chalupkovho a štúrovského rýmu vôbec): modlil—nespodlil, pokojným—prehojným; ba i tam, kde cez rýmovku prechádza medzislovný predel, čiže v jednom rýmovom člene stojí jednoslabičné slovo. Takmer u všetkých štúrovcov bez rozdielu (výnimka viditeľnejšia len u Bottu diťa—by ťa) sa tu rýmovka obmedzovala iba na jednu slabiku. U Chalupku i v „ťahších" prípadoch, ako „v Boh*u je*—var*uje*" (55) alebo už v citovanom *Starom väzňovi*, kde však posledné súborné vydanie by — síce iba jediným dokladom — uvádzalo v pochybnosť naše tvrdenie o absolútne dodržiavanej dvojslabičnej rýmovke: vo troje—strašné je (32). O to presvedčivejšie, že na tomto mieste i najstaršie odtlačenie *Väzňa* v Lipe má tak isto: vo troje—strašné je (215)! Pravda, v spomínanom pražskom vydaní (z r. 1921, odtlačenom podľa vydania z r. 1868, v ktorom autor trval na všetkých svojich odlišnostiach od vtedajšieho úzu!) čítame jedine správne: vo troje—strašn*ô* je (str. 10). Keďže nateraz nemáme rukopis dodaného textu do Lipy, musíme pripustiť aj eventualitu, že by Chalupka začiatkom šesťdesiatych rokov ešte používal pri zoskupení viacerých slov do rýmovky „chudobnejší" rým. Je však pravdepodobnejšie, že ani vtedajší editor nepovažoval za potrebné v takomto prípade rešpektovať rozvinutejší rým: je to jasný doklad i na generačné súhlasné cítenie štúrovského rýmu ako celkove chudobnejšieho. Na jeho pozadí sa chalupkovský rým videl prebytočný! Pravdaže, vo vyššej miere potvrdzuje sa Chalupkova odchýlnosť v poslednom citovanom rýme, kde do jedného rýmového člena vstupujú až tri slová: „*a Boh dá*", a kde teda by bola „vítaná príležitosť" upustiť od absolútnej zhody intervokálnej spoluhláskovej skupiny. Chalupka ju však presne dodrží: „a B*oh dá*—in*ohdá*" (122).

Iným významným a významovým rozdielom Chalupkovho rýmu oproti Kráľovmu je pomerne malý výskyt čisto koncovkových rýmov (úprimnosti—ohavnosti, pamätajte—pochovajte), lebo i tam, kde sa stretávajú rovnaké slovné druhy, rýmovka okrem koncovky presahuje do kmeňa slov, čiže ide o rým kmeňový, inak nazývaný štepný (č*ierna*—v*erná*, vl*ádli*—p*adli*, h*oslom*—p*oslom*, svetovl*ádny*—z*radný*, T*atru*—v*atru*, h*odný*—slob*odný* atď.); prípadne v oboch členoch sa stretávajú iba koncovky, ale koncovky rozdielne, slúžiace rozličným rodom, napr. strebiel*ku*—postiel*ku* (stred. rod -*ko*, žen. rod -*ka*); v danom prípade síce zasahuje do rýmovky ešte i súčasť kmeňa, inakšie pri čisto rozdielnych koncovkách sme už najbližšie rýmu vyslovene gramatickému. Ale nijako nemožno hovoriť o rýme gramatickom, ak sa v ňom stretajú síce rovnaké slovné druhy, pritom však rozličných rodov (pri substantívach), vzorov (cestu—mestu, novinka—synka), rozdielnych osôb, časov, spôsobov (pri slovesách, napr. zvonia—vonia ap.).

Ako vidno, aj gramatický rým je u Chalupku možný. A hoci väčšina sa radí ku kmeňovým, nemožno obísť istý významový „paralelizmus rýmový", radiaci oba členy do rovnakého pádu, času, osoby ap. Platí to vo zvýšenej miere pre jeho mladšiu tvorbu: stačí si vziať báseň *Smútok*, ktorou urobil prielom do českého veršovania (1834), kde okrem dvoch výnimiek je tento paralelizmus dôsledne uskutočnený: kalí—valí; hromovými—uvädlými; rosí—nosí; ronia—zvonia; čierna—verná; vykopala—liala; osvieži—pobeží; novým—Slovákovým. Výnimku tvoria rýmy štvrtej strofy: mati—prevráti; tmavý—hlavy *(Básnické dielo*, 23). No aj tu sa ukazuje, že oba rýmové členy napriek rozdielnym slovným druhom tvoria významovú jednotu (mati—prevráti), alebo členy nie sú aspoň v príkrom významovom protiklade. Významová súbežnosť rýmových členov je význačnou črtou Chalupkovej poetiky, súvisiaca priamo s jedným z jeho najobľúbenejších postupov, prebraným z ľudovej piesne: paralelizmom; vôbec spätosť s opakovacími figúrami prináša návrat tých istých rýmov, ako aj rozhojnenie rýmového obrazca v niektorej strofe:

Vykvetal kvietoček	O
Na pustom pol*ome:*	A
Dorastalo dievča	O
V matky svojej d*ome.*	A
Na pustom pol*ome*	A
Bieluška bimb*onka:*	B
V matky svojej d*ome*	A
Nevinná Il*onka.*	B

(Básnické dielo 38)

Ešte jedna figúra, nezriedka spätá s rýmom, odzrkadľuje doplňovanie sa rýmov do významovej zhody. Zriedka vytvára obraz—trópus, za to častejšie pojmovo formulované ideové postuláty tejto poézie. Je to figúra etymologická (paronomázia), postuláty vytvárajú určité návratné „rýmy constans", obmieňajúce základnú požiadavku, ako „rodu—slobodu" (29) alebo (meč) v päsť—vlasti (49), podčiarkujúci junácky charakter poézie a súčasne udávajúci spolu smer i prostriedky boja za národnú slobodu.

Chalupkova paronomázia je skutočná, pravá figúra, ktorá nijako nemení základný obsah spojených pomenovaní, iba jedno z nich podčiarkuje: A mňa do tej veže *Múrom zamúrali*, na moj' biednu hlavu *Kliatbu mi nakliali* (44). Etymologická figúra môže byť dôležitým spojovacím článkom medzi rýmom a metaforou. Ako sa v rýme konfrontujú nezriedka slová, ktoré v bežnom jazy-

kovom prejave nebývajú pri sebe, podobne metafora spojením slov zo vzdialených významových oblastí klenie predovšetkým nové zobrazenie skutočnosti. *Rým* v tomto zmysle by sme mohli nazvať *vertikálnou metaforou.* Ak sa v ryme stretávajú slová vďaka zhode svojich zakončení, v etymologickej figúre vďačia za svoju blízkosť spoločnému kmeňu, čiže svojim začiatkom. Pravda, zhodné začiatky slov nemusia byť odvodené z rovnakého kmeňa; potom však paronomázia nie je pravá. No v Chalupkovej poézii (a štúrovskej vôbec, s čiastočnou výnimkou Sládkoviča), ktorá pracuje predovšetkým s figúrami a pokiaľ ide o básnické obrazy—trópy ponajviac s ustálenými symbolmi orlov, sokolov—junákov, ide vždy o paronomáziu pravú, ktorá má taktiež svoje dvojice „constans" (zasurmili surmity, boj bili, kvitol kvet, honia honom; jedinou výnimkou je „duní Dunaj").

Chalupka iným spôsobom než Kráľ predstavuje absolútne naplnenie ideálu štúrovskej poézie, jej vzoru: ľudovej piesne. Vyhmatal základné kompozičné postupy, predovšetkým spomenuté figúry opakovacie, preto jeho básne pôsobia na nerozoznanie dojmom najčistejšej ľudovej piesne. Vyryžoval z jej rýmov tie najzvučnejšie. Práve na nich najlepšie vidno, akou úpornou prácou, pripomínajúcou citlivého zlatníka, zdokonaľuje sa básnický tvar, naoko síce neveľmi, ale v skutočnosti veľmi vzdialený od priemeru ľudovej piesne. Ak Botto charakteristickú rytmicko-syntaktickú figúru ľudovej piesne — spojenú s trojitým rýmom — preberal najčastejšie ako citát spojený aj s rýmovou nedostatočnosťou tretieho člena (voľnosti—dosti—hrsti), Chalupka tento postup očisťuje a „ozdobuje" i tretím členom s plnou dvojslabičnou rýmovkou: Poniže Jelšavy, Zelené moravy, A na tých moravách Vejú dva zástavy (62), ďalej Pätí—letí—deti (63), tmavá—mrákava—poblyskáva (64) a i. Na poslednom príklade i rýmová trojica potvrdzuje významovú jednotu, doplňovanie. Ak sa stretneme v Chalupkovom ryme s členmi významovo protichodnými, bude to dôsledok inej figúry, veľmi častej v ľudovej piesni — antitézy, nezriedka spojenej s paralelizmom: Tu moja hospoda | Na skale *vysokej:* | Tu ja junák väzeň | Vo veži *hlbokej*" (85).

Chalupkova básnická tvorba pochádza zväčša z porevolučného obdobia, keď aj u iných básnikov vidno odklon od „primitívnych" prvkov ľudovej piesne, pokiaľ ide o rým. Pravda, u Chalupku i v raných básňach bolo možné zaznamenávať väčšiu dokonalosť a cizelérstvo v tomto smere. Vnútorná rozpornosť a dramatičnosť Kráľovej poézie prejavila sa preberaním tých zložiek z ľudovej poézie, ktoré vtláčali jeho básňam pečať improvizácie, nedohotovenosti. U Chalupku stačí porovnať piesne z jeho *Poznamov,* ktoré boli základom pre spracovanie ľudových balád, aby jeho miniatúrna robota bola očividná. Dokonca i pieseň, ktorú podáva ako ľudovú, je — pokiaľ ide o rýmy — veľmi vzdialená svojmu základu, ak už raz prešla jeho rukami. Je to zjavné z textu *Starého väzňa* (Zpievanka. Sdělil: Samo Chalupka. Časopis Musea království českého, 1858, str. 394, odtlačená tiež v *Básnickom diele,* 173—177). Nepravidelné rýmy

z najkrajšieho variantu, ktorý v *Poznamoch* Chalupka uvádza, nesú všetky znaky licencií známych z príkladov od Kráľa i Bottu, napr. rýmovanie jednoslabičného slova s dvojslabičným: Väzeň som ja, väzeň, Sto rokov i *jeden;* Nikdy som nevedel, Kedy noc, kedy *deň* (*Básnické dielo,* 163). Už len „úprava" prináša v texte uverejnenom v Časopise Musea typický, chalupkovský rým s dvojslabičnou rýmovkou napriek medzislovnému predelu v druhom člene: Väzeň som ja, väzeň, Sto rokov i jeden; Nikda som nevedel, Čo je noc, čo je deň (*Básnické dielo,* 176). Ba dokonca nám tu vzniká kalambúrny typ tzv. rýmu tklivého, homonymického — *jeden—je deň.* No Chalupkova cizelérska práca sa tým nekončí. Vo vlastnom básnickom výtvore i tento rým odchádza do úlohy náhodnej asonancie, a priamo do rýmovej pozície prichádza slovo, ktoré sa stalo „jadrovým" práve cez oslovenie v predošlej strofe (Povedz nám, *väzeň* náš) a vytvára rým i metricky oveľa presnejší, jednoznačnejší:

Sto rokov i jeden
som ja, páni, *väzeň:*
Dávny to čas, veľa
Búrok išlo *cezeň.* (44)

Druhá tendencia teda dotvrdzuje, že i cez rým smeroval Chalupka k ustaveniu metrického pôdorysu verša (v ryme jeden: čo je deň — práve opakovaním „čo je noc, čo je deň" vetný prízvuk podčiarkol skôr *čo* a úplne potlačil dôraz na slovese *je,* čiže v ryme sa stretli predsa len jednoslabičný, resp. trojslabičný slovný celok s dvojslabičným; rým väzeň—cezeň túto nezhodu odstraňuje).

Treba si tiež povšimnúť, že tento rým sa oveľa intenzívnejšie zapája do eufonickej štruktúry i predošlej strofy: Povedz nám väzeň náš, Ktorýže rok beží, Ako ťa vsadili Do tej tmavej veži?" — „Sto rokov i jeden Som ja ‚páni' väzeň: Dávny to čas, veľa Búrok išlo cezeň." Ba *väža* (lebo tak ju vlastne Chalupka písal i vyslovoval) touto eufonickou väzbou akoby dotvrdzovala večitú zrastenosť s *väzňom*!

Zameranie štúrovského verša na spevnosť sa okrem iného dotvrdzuje aj tým, že mnohé básne boli skladané priamo na nápev určitej piesne. Pravda, ťažko si predstaviť, že by napríklad *Marína* alebo *Detvan* boli komponované s podobným zámerom, ale tejto predstave by sa nepoddávala dobre ani Chalupkova báseň *Mor ho.* Sládkovič ostal akosi bokom nášho výkladu. Nie náhodou. Je už z viacerých strán dokázané, že i svojou predrevolučnou tvorbou *(Marínou* a *Detvanom)* tvorí most k nasledujúcej generácii, ktorá vo svojich začiatkoch prejíma jeho strofu, čo naskrze nemožno povedať o generácii kraskovskej.

Zameranie na hudbu sa prejavuje v neskoršej tvorbe štúrovskej predovšetkým obohacovaním eufonickej stránky verša, čo u Chalupku nesie so sebou aj rozvitejšie rýmy. Aj v prípadoch (v nepárnoslabičných veršoch), kde sa u iných

básnikov objavujú jednoslabičné mužské rýmy, Chalupka má rýmovku dvojslabičnú (báseň *Valibuk*). Iba v troch prípadoch nájdeme uňho jednoslabičný presný mužský rým: rúk—Valibuk (do rýmovej pozície prichádza meno hrdinu, str. 98, 99) a v básni *Juhoslovanom* v trojslabičných refrénovitých veršoch (3-krát sa zopakujú): Už je *čas;* Trúby *hlas* . . . — a čo je dôležité — jedenásťslabičníku celkom ojedinelého typu, ktorý má predel po šiestej slabike (čiže druhý polverš končí sa päťslabičníkom ako v Kráľovej *Mojej piesni):*

Srb i Bulhar verne | brat pri bratu stoj:
A sláva ovenčí | víťazný váš boj. [119, 120 (3×)]

Domnievame sa, že tým sa jednoznačne potvrdzuje predpoklad vyslovený v príkladoch menej „čistých" na materiáli Bottovom a najmä Kráľovom: podmienky pre výskyt výrazného mužského rýmu v štúrovskom verši prinášajú predovšetkým nepárnoslabičníky, či už ako samostatné kratšie verše alebo súčasť — a to druhá polovica — verša dlhšieho.

V rozsiahlom okolí, ako je celá Chalupkova tvorba, s absolútnou prevahou rýmov s dvojslabičnou rýmovkou vyskytnú sa iba tri jednoslabičné rýmy, a to práve v sedemslabičníku (A varuj sa mojich rúk: Ja som víťaz Valibuk) vo verši trojslabičnom — a päťslabičnom ako druhom polverši jedenásťslabičníka. Ak sa teda dvojslabičná rýmovka ukazuje konštantnou v Chalupkovom verši, za zmienku stojí aj zrejmá tendencia, že jediné mužské rýmy sa vynorili v nepárnoslabičníkoch, ktoré skutočne majú určitý veselší alebo vervnejší tón v obsahu samej básne.

Naproti nedostatku jednoslabičných rýmov u Chalupku máme skôr rýmy tzv. bohaté. Už doterajší materiál ukázal rým tklivý (jeden—je deň), echá (holúbočko—očko, ktoré by bolo možno rozmnožiť o ďalšie príklady oko—hlboko 93, naša—prináša atď.), rýmovku rozšírenú o asonanciu dovnútra verša spravodlivú—*na* odivu; oporné spoluhlásky b*l*udu—ľudu.

Chalupka ukazuje teda jednu cestu nastúpenú od ľudovej piesne k umelejšiemu tvaru cez zdokonaľovanie rýmu. Sládkovič naznačuje svojou neskoršou tvorbou, *Svätomartiniádou* a najmä *Dohovorom pri náhrobku Karola Kuzmányho,*[9] kde slabičný verš stráca aj svoj rovnakoslabičný podklad, inú—cestu, na ktorej mizne aj rým.

II

Pri vstupe Ivana Krasku do slovenskej literatúry vrcholila prízvučná prozódia v slovenskom verši, ktorú vypestovala a v niektorých skladbách k absolútnej

[9] Porovnaj zistenia S. Šmatláka v knihe *Hviezdoslav*, Bratislava 1961, 17 a 67–71.

dokonalosti priviedla dvojica básnikov — Hviezdoslav a Vajanský. Za medzník sa označuje vyjdenie zbierky *Tatry a more,* kde však viaceré básne zostávajú príliš v zajatí štúrovského slabičného verša. Ešte začiatkom deväťdesiatych rokov sa pýta Vlček Škultétyho: „Kto je M. B.? Má rytmické verše — vzácnosť!"[10] Bol ním Sládkovičov syn Martin Braxatoris-Sládkovičov, ktorý podľa odpovedi Škultétyho „spreneveril sa svojmu otcovi a vzal si za vzor Hviezdoslava".[11] Celé osemdesiate roky sú stále vyplnené zápasom o prízvučný verš. Aj u vedúcich predstaviteľov sa vyskytnú ešte hriechy minulosti, ako vidno z Milkinovej výčitky adresovanej Vajanského zbierke *Zpod jarma* (1884): „rým ako vyje—svoje (Vzdych) — aleko kotle a metle a či ozaj motle? či to básnik zamenil len kvôli rýmu, a či sa to aj dakde vraví, neviem, neni bezvadne vzorný."[12] Hoci tvar motle sa používa v turčianskom nárečí, už siahnutie po nárečovom tvare u samého Vajanského, ktorý brojil za jazykovú čistotu, ukazuje, ako urputne sa usiluje básnik dosiahnuť metrickú presnosť, aj či predovšetkým na mieste rýmu. Pravda, už jeho *Verše* roku 1890 znamenajú v tomto ohľade vzorovú dokonalosť, takže mu právom Vlček gratuluje listovne ako ku skvostu, ktorý nemá čo do jazyka a verša obdoby v slovenskej literatúre; i v recenzii vyzdvihuje Vajanského verš, jeho „sladký" rytmus.[13]

V tom istom roku však už Milkin prichádza s návrhom reforiem prízvučného verša. V momente, keď stopová organizovanosť verša je na vrchole, chce ju narušiť štúrovskými „licenciami", zámenou troch trochejov dvoma daktylmi (čím vzniká v štúrovskom verši väčšina nezhôd pri rýmovaní dvojslabičných s trojslabičnými slovami) a požiadavkou transakcentácie: „I v umeleckej spisbe môžeme, ba máme v takých zloženinách, jako sú tam dolu, tam hore, tak skoro atď. dávať prízvuk na jednoslabičné slovcia."[14]

Aj v čase, keď už priami potomci štúrovcov prisahali na prízvuk, slabičný verš bol ešte dosť živý i pre nasledujúcu generáciu. O Jesenskom píše Krčméry: „Keď básnicky zrel, ešte veľmi šumela v slovenskej poézii ozvena popevku štúrovského, nuž našiel on svoje variácie i pod perom martinského básnika."[15] Najlepším príkladom na túto rozpoltenosť, na oscilovanie medzi štúrovským a hviezdoslavovským veršom je príslušník básnickej medzigenerácie, sám Milkin, ktorý z hľadiska hviezdoslavovskej poetiky vyčíta aj jej tvorcom chyby a odchýlky a súčasne preberá tendencie nasledujúcej básnickej školy, opreté o prvky

[10] List zo 7. IV. 1890, cit. zo *Vzájomných listov* J. Vlčka a J. Škultétyho, Bratislava 1963, 40.
[11] Tamže, 40.
[12] Tichomír, *Zpod jarma.* Básne Svetozára Hurbana Vajanského. Literárne listy 1906, 1—6.
[13] Slov. pohľady 1891, 67.
[14] *O prostonárodnom básnictve.* Slov. pohľady 1890, 511.
[15] Citované z knihy *J. Jesenský v kritike a spomienkach,* 408.

štúrovského verša. Možno predpokladať, že práve jeho stať *O prostonárodnom básnictve* zohrala určitú úlohu pri nástupe mladých.

Nie je iste náhodné, že nastupujúca generácia, ktorú teoretickými požiadavkami Milkin predhlasuje, vychádza pri všetkom obdive k práve vládnúcim velikánom (Jesenský k Vajanskému, Krasko k Hviezdoslavovi) z poézie svojich dedov či starších strýkov. Jesenský nielen v skutočných prvotinách, ale i v zbierke *Verše* (1905) jednu časť vydeľuje ako oddiel *Piesní* s výraznými znakmi ľudovej a štúrovskej poézie, pričom formálnym znakom prisudzuje aj určitú významovosť: symbolizujú mu čistú, súčasnými hmotárskymi záujmami spoločnosti nedotknutú lásku. Rovnako i v prvej Kraskovej zbierke nachádzame už v názvoch ako *Pieseň, Balada, Romanca* (teda najčastejších druhov štúrovskej poézie) styčné body. No podobne, ako sme sledovali vývoj štúrovskej poézie s jej formálnym „skultúrňovaním" a odďalovaním sa od ľudovej piesne — i v tejto podobe štúrovských foriem u zrelých básnikov (Jesenského i Krasku) sú to už prejavy, v ktorých je zlúčená skúsenosť aj zažitie poetiky bezprostredne predchádzajúcej a hlavne svetovej literatúry novšej, než mohli poznať štúrovci. Typické znaky štúrovskej poézie, pokiaľ ide o rým, sú príznačné najviac teda pre ich prvotiny. Tak isto vzhľadom na rytmus verša je v nich zrejmá prevaha trochejského živlu, ktorý je silne zastúpený ešte i v Kraskovej *Nox et solitudo,* kým vo *Veršoch* už len *Pieseň* a *Balada o smutnej panej* (teda znova názvy štúrovských druhov) sú výrazne trochejské (a krátka odpoveď *Kritikovi).*

V *Piesni nášho ľudu,* najstaršej známej Kraskovej básni (1893), stretávame sa v ženskom rýme s jednoslabičnou rýmovkou: *príd*u—ľu*du.* Taktiež v básni *V tajnom* (1905) súčasne i s transakcentáciou: „tŕnie—len nehynie". Týchto nepresných rýmov bolo ešte viac v prípravných variantoch. Postupne sa im teda vyhýba — a len pod veľkým tlakom jazykového materiálu oproti zvolenej veršovej a strofickej forme ich ponecháva.

V básni *Pre teba len* náčrt druhej strofy, v nej bolo z druhého verša naznačené len rýmujúce sa slovo „dumné", rýmuje so slovom „durné". V definitívnom texte dáva sem rýmovú dvojicu zo štvrtej, z poslednej strofy: „piesní—lesný", v ktorej zas stáli pôvodne: „piesní—besný". Na tomto príklade možno si všimnúť dve charakteristické vlastnosti Kraskovho rýmu i práce na ňom. Vo dvojici dumné—durné je síce nezhoda intervokálnej spoluhláskovej skupiny, ktorá by sa napríklad nemohla vyskytnúť u Chalupku. No u Krasku je zas pozoruhodné to, že okrem jednej nezhodnej spoluhlásky sa skoro celé slovo zopakuje, čiže dostávame tzv. rým tklivý, homonymický. Ako by tamtá čiastočná nezhoda bola vyvažovaná spoluhláskou pred rýmovkou. Pravda, ešte v súvislosti s obsahom básne by bolo možné poukázať na vyčleňovanie expresívnejších výrazov zo systému tejto poézie (durné a besný), ale tu nás zatiaľ zaujíma len eufonická stránka rýmu. Podopieranie rýmovky do vnútra verša preukazujú i ďalšie „nepresné" rýmy: p*l*ápol—h*l*ahol (23) a žiaľ*n*a—žiad*n*a (39).

Pozoruhodný osud stihol rým „po ňom—ohňom" vo variante básne *Nepýtajte sa ma:*

Od vetra háj šumí
vetor blúdi po ňom,
vo mne blúdia city
palia jako ohňom

Už v ďalšom variante sa rým stráca, no dôležitý je prechod z básne ľúbostnej do tematiky národnej:

a mňa skormucuje,
dumou zaťažuje,
to čo tlačí teba,
tichý národ môj"

(Dielo, 22)

Podobnú premenu zažil Hviezdoslav v *Prvosienkach:* iba jeho v ľúbostnej básni k národu usmernili oravskí rodoľubovia. Krasko to urobil sám.

Pravda, na tomto mieste je pre nás oveľa dôležitejší iný moment, totiž ten, že Krasko oproti štúrovskému kánonu v rýmovanej básni naraz ponecháva dva za sebou idúce verše bez rýmu. Je to nesporné uvoľnenie. No rovnakým uvoľnením oproti panujúcemu Hviezdoslavovmu kánonu sú aj rýmy dvojslabičných slov s trojslabičnými. Hneď prvá známa báseň *Pieseň nášho ľudu* sa predstavuje v prvej strofe, ktorú potom z prvého variantu vynechal, s takouto milkinovskou licenciou: „Vše, keď pritlačí ma ruka zlá osudu, zaspievam si pieseň, pieseň nášho ľudu." Teda v rýme stoja nerovnakoslabičné slová: osudu—ľudu. Podobných nezhôd nájdeme v jeho prvotinách veľa: vina—počína, nepozostáva—dáva, potôčka—v očká, bez rosy—nosí, pery—večerí atď.

Ako by najväčšmi vychádzala z verša štúrovcov, a pritom sa najviac líšila od ich strofiky, prikláňajúc sa v tomto smere k Hviezdoslavovi — stojí báseň *Šelest hory* presne na pomedzí prvotín a zrelej, už i do zbierky zahŕňanej tvorby (1906). Prvky štúrovskej poetiky možno vidieť vo výbere veršových typov, trochejského šesť a osemslabičníka a vo vnútorných rýmoch v prvom a šiestom verši strofy, pričom koncoveršový rým prvého má i tretí člen rýmu v poslednom, t .j. siedmom verši strofy. S trojicou rýmovou sme sa stretali ako s charakteristickým znakom štúrovského dvanásťslabičníka, pravda, iba náhodným, a to so zvukovým oslabením tretieho partnera (s výnimkou Chalupku). Lenže tento trojitý rým okrem tendencie po zvukovej plnosti prechádza inou vlastnosťou do Hviezdoslavovej poetiky: svojou vzdialenosťou (rýmuje sa tu až siedmy verš!) pripomína iba vzdialené echo, a skutočne celý siedmy verš

odchýlnym, pravidelne dodržiavaným dvojdaktylom (miesto troch trochejov v ostatných šesťslabičných veršoch) je aj štylizovaný ako ozvena. Ostatne tento postup využíva i neskôr, rozširiac tú istú ozvenu na celé tri strofy v básni *Topole* (rýmy: pole—bôle:topole; vôle—holé:topole; kole—dole:topole) a postavením echa na začiatok i koniec strofy. Ak sa vnútornými rýmami síce hlási do štúrovskej školy, na druhej strane ich pravidelné dodržiavanie, ich využitie ako konštantného kompozičného činiteľa pripomína znova Hviezdoslava. K nemu sa blíži aj rámcovaním básne, jej začiatku i záveru tým istým typom rýmu síce, ale s výmenou niektorých členov:

Šelest hory zas hovorí
piesňou v moje uši.
Veselého nečuť tónu,
samé žiaľne plačú, stonú:
hora možno tuší,
že ju jeseň skoro vo sen
voženie, ponorí.

(Dielo, 25)

V záverečnej strofe rámec udržuje rýmové členy toho istého typu, čiže rýmovky (ako v prvej strofe -ori: hory—hovorí—ponorí) s výmenou stredného člena: hory—*storý*—ponorí. Väčšia zmena nastáva ešte v predposlednom verši, kde oproti prvej strofe „jeseň—vo sen" stojí na záver dvojica „tieseň—vo večný sen" (26). Za zmienku ešte stojí, že hoci rýmuje takto na diaľku, teda typicky hviezdoslavovsky, robí tak rýmami až veľmi svojskými, totiž proti sebe stoja rýmy zapojené do eufonickej štruktúry verša

že ju jeseň skoro vo sen
— — — — — — — — — — —
storá tieseň vo večný sen

„Storá" z druhého verša svojím začiatkom súzvučí so slovom „skoro" vo verši prvom, ktoré ako by sa tu núkalo do štvorslabičného rýmu: skorá jeseň—storá tieseň. Pravda, táto bravúra je vyvažovaná inými nedostatkami, ktoré názorne ukazujú, ako básnik ešte zápasí so zvolenou strofickou formou: kde sa chce ňou najviac priblížiť Hviezdoslavovi, platí mu za ňu štúrovskými „dukátmi", ako ukazujú nepresné rýmy: „jeseň—vo sen", „tieseň—vo večný sen" — i rýmy v ďalších strofách, kde treba k metrickej presnosti použiť transakcentáciu: „*Zas* hovorí (hory) vše *obzrie* sa *(breza)* a rovnako už v spomenutých refrénoch: ponorí, vráťte sa, zaspáva, ponorí.

Bolo by možné sledovať tento zápas aj na inom pláne. Zvolená strofická

forma núti básnika k určitej strojenosti, umelkovanosti vetno-významovej: prostý fakt, že hora šelestí a jej šelest pripomína pieseň, musí previesť do ťažkopádneho zvratu: „šelest hory zas hovorí piesňou . . ." Vyhoďme sprievodné členy a dostaneme: šelest hovorí piesňou. No podobne ako nahromadené rýmy v celej básni, poukazuje na Kraskovu osobitosť napriek už všetkým zisteným vplyvom bohatší typ rýmu, či už určitý typ metatetického *hory—hovorí,* ktorý sa mu bude vracať ako rým constans i v neskoršej tvorbe, alebo iný typ rýmu — echo — opustená—stená (taktiež sa vracia tento typ, napr. opustený—steny, viď báseň Šesť hodín je . . .). Podobne aj tento vetný a pomenovací spôsob ukazuje smer, ktorým bude Krasko vytvárať svoje obrazy. V nich sa riadiaci člen (tu hora) dostáva do podriadeného postavenia — miesto „hora šelestí" teda *šelest hory* hovorí.

Pokiaľ ide o rytmus a rým, zmienené odchýlky od Hviezdoslavovho kánonu možno vysvetliť dvoma príčinami: jednak ešte živou tradíciou „štúrovského popevku", jednak Milkinovými reformami, ktorých stopy sú citeľné a ktoré vraj (súkromná informácia od P. Bunčáka z rozhovoru s Kraskom) Krasko v počiatkoch tvorby vedome rešpektoval. Hoci Milkinove formulácie v spomenutom článku sú zamerané výlučne na rytmus verša, majú svoje dôsledky aj pre rým. A práve odpútavanie sa v neskorších časoch od týchto licencií a z toho vyplývajúce zlepšovanie rýmu vedú u Krasku k najvýznačnejším opravám v jeho inakšie textove veľmi stabilných zbierkach.

Budeme si teraz všímať jednotlivé zložky a funkcie rýmu na zrelej tvorbe Kraskovej, porovnávajúc ho s bezprostredne predchádzajúcou, tiež zrelou tvorbou Hviezdoslavovou, aby sme si určili zvláštne črty Kraskovho rýmu a jeho osobitné zopätie s ostatnými zložkami básní.

1

Milkinovská licencia — v slovných zoskupeniach s jednoslabičnou príslovkou na začiatku klásť prízvuk na ňu — vstupuje hneď v druhej básni zbierky *Nox et solitudo* (1909) až dvakrát do rýmu a utvára z hľadiska hviezdoslavovskej poetiky rým po metrickej stránke nepresný: proti štvorslabičnému *„nedôvera"* stojí (pretože predložka je tu prízvukonosná a vytvára s nasledujúcim slovom jeden celok) trojslabičné slovo *za* šera (ale po licenčnej transakcentácii, za prítmia, *tak* za šera: stratí sa *ne*dôvera, 6) a rovnako v poslednej strofe:

A večerom — dva spolu došli sme
bez pýchy, *tak* nesvojskí!
a jedno srdce skučalo, och,
tak biedne *psovsky, psovsky* . . .
(Str. 6)

Ale odhliadnuc aj od tej istej transakcentácie, ktorá presúva vedľajší prízvuk na *„svoj“* (*tak nesvojski psovsky*), čím vlastne utvára štúrovský typ rýmu, predsa nemôžeme považovať tento rým u Krasku za skutočne „svojský“. Ťažko si nevšimnúť, že výrazná intervokálna skupina v rýmovke, ktorej druhá, väčšia časť (odvodzovacia adjektívna prípona) začína sa so „sk“, je bezprostredne zapojená do eufonickej štruktúry s významovo zaťaženým slovesom „skučalo“, vytvárajúca touto ozvenou akúsi zvukovú ilustráciu. Už tento postup, Kraskovi nie celkom vlastný, ukazuje skôr na Hviezdoslava. Upomína naňho ešte iný detail: pravidelné vychyľovanie sa prvého verša oproti náležitému partnerovi — veršu tretiemu o jednu slabiku. „Pravidelné nepravidelnosti“ v metre Hviezdoslavov kánon pripúšťa, ba víta na rytmickú diferenciáciu inak jednotvárnej strofy.

No predovšetkým prítomnosť až troch spoluhlások vnútri rýmovky je pre Krasku ojedinelý a skutočne v celej zbierke *Nox et solitudo*, ba aj vo *Veršoch*, pokiaľ ide o ženský rým — ozaj jediný. Treba síce podotknúť, že obe spoluhlásky — *j* — aj bilabiálne *-u-*, predchádzajúce odvodzovaciu príponu, sú ako spoluhlásky menej hodnotné, blížia sa samohláskam. Veď práve hláska -j- vytvára u Hviezdoslava väčšinu nie celkom zhodných rýmoviek (*nájsť*—chrasť). Ba jej nižšia hodnota sa dotvrdzuje takým javom, ktorý inak u Hviezdoslava je vylúčený: tzv. presahovým rýmom, keď za zhodnou rýmovkou nasleduje v jednom člene ešte spoluhláska, resp. skupina spoluhlások (dobrodení—géni*j*; biely—evanjelí*j* — príklady sú zo *Steskov*). Spoluhláska *-v-* na konci slov (a všade, kde sa vyslovuje ako bilabiálne *u*) sa normálne rýmuje so slovami zakončenými na *u* v celej slovenskej poézii, vo všetkých básnických školách (idealov—malou ap.). Predsa trojspoluhlásková skupina je tu prítomná (aspoň z vizuálneho hľadiska) a práve proti zhluku spoluhlások v rýme, ako aj zakončovaniu rýmu spoluhláskou bojuje predbojovník Moderny Milkin. Keďže takéto typy sú u Krasku zriedkavejšie, možno povedať, že sa stavia i v jeho mene práve proti hviezdoslavovskej poetike, v ktorej tvoria jednu z hlavných čŕt.

„Pekný rým je veľkou ozdobou verša. A čím je lahodnejší rým, tým je on aj krajší. Ale najlahodnejšie rýmy sú *otvorené* (podč. V. T.), teda otvorené rýmy sú najkrajšie a najväčšou ozdobou verša. Platí toto najmä o piesňach určených ku spevu. Prečo divadelné speváčky najradšej spievajú po taliansky? Preto, lebo talianska pieseň má najviac otvorených rýmov. A keď jej už ťažko padne vyspievať rým končiaci s d, t, ch, k, p, b, f, jak vyspieva tieto Hviezdoslavove rýmy . . . (tu Milkin uvádza celé tri strofy, z ktorých podčiarkuje Hviezdoslavove „zatrateniahodné rýmy“: „brk—polomrk“, „čln—vĺn“, „krst—hrsť“), alebo str. 79, čistých zĺn—ostrý tŕň—nezakrň—poodhrň. Bulla do takýchto slov ešte aj v riadku kázal vsuť samohlásky, lebo mu boly pritvrdé; no na konci slova by si iste speváčka cudzozemská zlomila jazyk, keby musela tieto rýmy spievať, ako sa nám aj vysmievajú Maďari. Keď ich už aj upotrebí básnik v takom výtvore,

ktorý nenie určený ku spevu, nech ich aspoň neupotrebí v piesňach . . . A ešte o jednej tvrdosti, ktorá pochodí z prílišného nakopenia a najmä jednako zvučných spoluhlások: napr.: v chvoji, s stromu, vzkvitne, zvolá, môžš' (str. 70). Oh, my máme aj bez týchto dosť tvrdosti v reči, načo si ju máme ešte aj sami robiť? Miesto toho, že by sme si reč robili mäkšou, ľubozvučnejšou, my si ju ešte i sami robíme tvrdšou, odpornejšou. To je už nerozum. Náš ľud takéto tvrdé tvary nikdy neužíva . . .“[16]

Odcitovali sme zámerne dlhšie úryvky z Milkinovej recenzie, aby vynikli viaceré základné požiadavky tejto normatívnej poetiky, zbiehajúce sa v zacielení na *hudobnosť* verša, a to skoro doslovne (pozri argumentovanie speváčkou). Uvedené príklady vyčítajú slabikotvorné -r- a -l- v rýmovke, ktoré spôsobujú nahromadenie spoluhlások obzvlášť ťažko vysloviteľných, keďže obe spoluhlásky -r- a -l- fungujú len „výpomocne“ ako samohlásky, ktoré tu celkom chýbajú. To je zrejme krajná hranica tvrdosti v rýme, ktorý, ako sme si všimli, je výrazne mužský.

Už samotný fakt, že u Krasku je nepomerne menší počet mužských rýmov (ktorý pri svojom najvýraznejšom type prináša i bez r, l sonans obyčajne skupinu spoluhlások alebo aspoň spoluhláskové zakončenie rýmovky), naznačuje, že u Krasku bude týchto „tvrdostí“ nepomerne menej i v rýme ženskom, a že teda hudobnosť rýmu bude bohatšia. Skutočne, iba v jedinom mužskom rýme (krv—brv, *List slečne Ľ. G.)* sa stretneme u Krasku s odsúdeným typom. Zato ženské rýmy v absolútnej väčšine sú u Krasku otvorené. Okrem troch jasných dvojíc: „uhnetených—ponížených“, „stĺpom—dlhom“ a „hrotom—bodom“ možno uvažovať ešte o ďalších dvoch „ďalej—malej“ (iba -j-, ktoré je spoluhláskovo diska (vyslovuje sa *ɣ*), aby sme vymenovali všetky uzavreté ženské rýmy z celej menejcenné) a „milionov—stonov“, kde ide iba o spoluhlásku z grafického hľa- zbierky *Nox et solitudo.*

Druhý úryvok z Milkinových výčitiek mieri na eufonický, pravda, „protihudobný“ charakter Hviezdoslavovho verša vôbec. Nie náhodou do zorného poľa sa dostávajú začiatky slov, lebo ak rámcovo možno povedať, že Kraskova eufónia je samohláskového typu, Hviezdoslav zdôrazňuje súhlasné či protikladné radenie spoluhlások. Z charakteru slovenčiny vyplýva teda pre Hviezdoslavov verš, že eufónia bude zameraná na začiatky slov, pretože ich väčšina sa v slovenčine začína spoluhláskou. Toto zameranie potvrdzuje aj rým, najmä ženský, lebo hoci nepomerná väčšina slov sa končí otvorenou slabikou, Hviezdoslav v porovnaní s inými básnikmi bude mať oveľa viac uzatvorených rýmov. Táto tendencia sa prejavuje dokonca i vnútri rýmovky.

Na porovnanie vybrali sme si Hviezdoslavovu báseň zo Steskov *Ja s plnou*

[16] Mentor, *Sobrané spisy básnické Hviezdoslava* II. Literárne listy 1897, č. 1, 24—25.

Ústav slovenskej literatúry a jazykovedy SAV — KNIŽNICA — Dúbravská cesta — Bratislava

dušou vrátil som sa v rodné strany (Spisy P. O. Hviezdoslava, zv. 8, 109—116), publikovanou r. 1904 v Slov. pohľadoch, teda v čase nie veľmi vzdialenom od vystúpenia Kraskovho s prvou zbierkou. Báseň má čisto ženské rýmy, 222 veršov, čo je zhruba priemer medzi zbierkami *Nox et solitudo* a *Verše*, z nich prvá má ženskými rýmami pospájaných 205 veršov, druhá 264 veršov.

Kým Hviezdoslavova báseň má výlučne rýmové dvojice, nepárne číslo veršov v *Nox et solitudo*[17] vychádza z toho, že k 99 dvojiciam sa pripája 7 veršov navyše, čiže máme tu sedem trojíc. Okrem toho tieto verše sú sčasti začlenené do štvorverší s jediným rýmom (OAOA), čím by počet veršov spojených s týmito rýmami ešte stúpol, no keďže tieto zväčša nepárne verše strof sa nemôžu k rýmu „vyjadriť", jednoducho ich vypúšťame.

Na 205 ženských veršov v *Nox et solitudo* pripadá iba 28 rýmových členov so spoluhláskovou skupinou vnútri rýmovky, čiže 14,6 %. Zakončených spoluhláskou je iba 10 členov (a to včítane i s -j- a -u-), čiže necelých 5 %.

Naproti tomu vo Hviezdoslavovej básni z 222 veršov 50 rýmových členov má skupinu spoluhláskovú v rýmovke — čiže 22,5 % — a taktiež 50 rýmových členov je *uzavretých* spoluhláskou.

V Kraskových *Veršoch* počet intervokálnych spoluhláskových skupín síce stúpne: na 264 ženských rýmov 42 členov. Aj tak to znamená iba 15,9 % — no ak vezmeme do úvahy nielen cifry, ale aj funkčné hľadisko, zbadáme, že plnú polovicu z tohto počtu zaberajú posledné dve básne *Kritikovi* a *List slečne Ľ. G.*, ktorý je taktiež, či ešte vo vyššej miere kritikou, a to nielen literárnou, ale aj spoločenskou, adresovanou celej slovenskej spoločnosti. A čo je nanajvýš dôležité, kritikou používajúcou odlišné tvarové prostriedky než ostatná časť zbierky. Potvrdzujú to aj názvy básní vymykajúce sa z piesní, balád atď. Zakončených spoluhláskou je 28 členov, čiže niečo vyše 10 %.

Ak si prezrieme len túto časť porovnávaných rýmov, teda 50 Hviezdoslavových a 70 Kraskových (z oboch zbierok spolu), ukáže sa nám ďalší významný detail: vo Hviezdoslavových rýmoch sa nezopakuje ani raz ten istý typ s rovnakou rýmovkou, kým u Krasku týchto rýmových „refrénov" bude viacero. Aj tam, kde so skutočným refrénom nesúvisia (napr. rýmovka *-iste:* iste—hmlisté, NS 39, lístie—čisté, V 8, isto—iste-by ste—liste V 30; rýmovka *-arne:* márne—starne NS 9, jednotvárne—starne NS 19; rýmovka *-esky:* viesky—blesky NS 11, stesky—blesky—viesky V 32). S rovnakou rýmovkou vracajú sa i niektoré slová. No aj pri vymenených členoch rýmu nie je významová vzdialenosť k predošlým partnerom veľká (napr. proti konštantnému „starne" stoja *„márne"* a *„jednotvárne"* — skoro synonymá jedného zo základných a „návratných" pocitov tejto poézie). Okrem toho tie isté slová z inej rýmovky v rámci jedinej básne sa použijú v ďalších rýmoch, len sa dajú do iného pádu (napr. „stesky—blesky—viesky" — slovo „stesk" z tohto rýmu sa zopakuje 3-krát v básni *List slečne Ľ. G.:* lesku—stesku V 31, piesku—stesku 32 a už uvedená trojica na tejže strane) — čím všetkým sa znižuje faktický počet týchto rýmov s intervokálnou skupinou oproti Hviezdoslavovi, u ktorého *každý rým je odlišený rýmovkou!* A ďalšia skutočnosť, že u samého Krasku, u ktorého opakovanie a variovanie slov, obrazov a motívov je jedným z hlavných znakov symbolistickej orientácie, menej sa vracajú rýmy tohto typu než rýmy otvorené a bez intervokálnej skupiny. To dosvedčuje jeho zameranie na hudobnosť rýmu, na jeho eufóniu, teda ľubozvučnosť v ňom samom. To práve postuloval Milkin.

Pravda, rým ako zdôraznené miesto verša len ostrejšie vyznačuje tendenciu vlastnú celému dielu, ktoré svojou príslušnosťou k symbolizmu túto hudobnú črtu nijako nezapiera. Rým však nestojí vo verši sám osebe, ale viaže sa pri takto zacielenej poézii aj zvukovými zložkami s veršom celým a nezriedka s celou básňou. Jednako zrkadlí sa to aj v rýme samom, ak si pozorne všimneme čo len dosiaľ analyzovaný materiál; teda najprv rýmy s intervokálnou spoluhláskovou skupinou v rýmovke z Hviezdoslavovej básne *Ja s plnou dušou vrátil som sa v rodné strany:*

poťahučky—slučky, túžbu—službu, so sústrasťou—plástov, čistí—listy, toľkou—do podolkov, skladby—hradby, hviezda—hniezda, trosky—božský, klíčky—lastovičky, veľmi—šelmy, metla—svetla, misky—u kolísky, povychádzkou—hradskou, bočnou—dostatočnou, bezprostredne—zbledne, prstom—krstom, nedozračné—mračne, bleskom—na nebeskom, dostáť—postať, dobrý—obri, naklonnosťí—prostý, bázne—kázne, do žalúdku—vskutku, blesku—piesku, zaspať—nespäť.

V Kraskovej *Nox et solitudo* (NS):

tak nesvojskí—psovsky, márne—stárne, spešne—hriešne, viesky—blesky, už horúčka—rúčka, vysočizné—zmizne, slietlo—svetlo, jedno—bledno, jednotvárne—starne, žiaľmi—žalmy, žiaľmi—žalmy (refrén), chystá—Krista, svätca—mešca, iste—hmlisté, slietnu—kvetnú.

Vo *Veršoch* (V):

listie—čisté, lesťou—cestou, chladných—ranných, bojácnosťou—hosťov, hasla—triasla, vyšla—prišla, tepla—nenatiekla, nevinnosti—hostí, zhasli—triasli, praská—vráska, dva-tri—vatrí, isto-iste—by ste—liste, lesku—stesku, blýska—jej kolíska, veľký—lelky, istá—Pišta, značka—pre Čecháčka, piesku—stesku, stesky—blesky—viesky, baťko—krátko.

Teda ešte na menšom priestore zisťujeme stále tú istú tendenciu: u Hviezdoslava väčšie zacielenie na spoluhláskové zvuky, ktorými má uňho vyznievať dokonca i ženský rým; u Krasku zase na samohlásky. Z 50 rýmových členov

[17] Ivan Krasko: *Nox et solitudo*, T. Sv. Martin 1909. Pokiaľ sa vyskytnú citáty bez uvedenia vydania iba s príslušnou stranou (resp. skratkou NS), budú vyberané z tohto prvého knižného odtlačenia. — Tak isto citáty z druhej zbierky *Verše* buď so skratkou V, alebo len príslušnou stranou budú z prvého vydania *Veršov* (T. Sv. Martin 1912).

u Hviezdoslava je 16 súčasne zakončených spoluhláskou, kým u Krasku v *Nox et solitudo* ani jeden, a spolu z vyše 70 členov (v poslednej básni sú dve rýmové trojice) iba 6 členov sa končí spoluhláskou.

Ďalší rozdiel, súvisiaci s Hviezdoslavovým zameraním skôr na koniec rýmu, na jeho vyznenie, črtá sa na niektorých príkladoch u Krasku tak, že *jeho rýmovka chce skôr pokračovať* do vnútra verša. Vidno to už aj na niektorých rýmoch s nezhodnou intervokálnou skupinou (ktorá sa u Hviezdoslava nevyskytla; možno i takéto a podobné drobnosti zvádzali niektorých bádateľov k predstave o chudobe Kraskových rýmov, zatiaľ čo ide len o určité uvoľnenie). Ak rým chladných—ranných túto nezhodu vyvažuje skôr „hviezdoslavovsky", teda spoluhláskovým „obkladaním" rýmovky, už rým ‚tepla—nenatiekla" vytvára (až na tú nezhodu) vlastné rýmové echo: te—la: tie—la. Stretávame sa iným slovom s *opornou spoluhláskou.* No čo je predovšetkým dôležité, vytvárajú sa ňou v poézii pracujúcej s ozvennosťou — *rýmové echá* a dokonca i *homonymný rým:* už hor*účka—rúčka, jedno—biedno, iste*—hml*isté, dva-tri—vatrí, iste*—by *ste, istá*—Pi*šta* (nepresné) — a tklivý rým dvakrát sa zopakujúci: žiaľmi—žalmy. Zatiaľ u Hviezdoslava iba „dobrý—obri". Okrem tohto jediného echa ešte jedna oporná spoluhláska: „nedoz*račné—mračne*". „Prstom—krstom" sem nemôžeme, pochopiteľne, zaraďovať. Spoluhláska -r- je tu slabikotvorná, zastupujúca samohlásku. Patrí, pravda, medzi najodsudzovanejšie typy a v tejto kombinácii (slabičné -r- alebo -l- plus spoluhlásková skupina) sa u Krasku v ženskom rýme nikdy neobjaví. Hviezdoslav skôr ako by sa oporným spoluhláskam vyhýbal. Zatiaľ u Krasku okrem už uvedených ech máme ďalšie oporné spoluhlásky v rýme: bl*ýska—jej kolíska* a v rýme *praská—vráska,* ktorý akoby pokračoval v nasledujúcom verši („*v láska*vom oku atď.) čiastočne zastretý v adjektíve, kým *láska* ako substantívum v tejto ľúbostnými motívmi preplnenej poézii sa v rýme vôbec nevyskytne.

No kým prejdeme k väzbe rýmu s eufonickou štruktúrou verša, čiže eufóniou horizontálnou, treba si ešte všimnúť ďalšiu vlastnosť, ktorá u Hviezdoslava chýba. Okrem „rýmových refrénov" zaťaženosť zvukoslednej zložky rýmu sa u Krasku dotvrdzuje aj ich radením podľa eufonického zreteľa podľa určitej hlásky, a to vlastne vždy predovšetkým samohlásky, ktorá sa viac-menej vo všetkých rýmoch básne opakuje. Čiže môžeme hovoriť o *eufónii v slede rýmov,* o eufónii vertikálnej, ktorá sa však neobmedzuje iba na konce veršov, ale ako si neskôr všimneme, vytvára zastreté rýmy na všetkých bodoch verša.

V básni *Prší, prší . . .* (NS 19) sú samohlásky rýmoviek tak rozostavané, že v prvom dvojverší strofy samohláska pod prízvukom je vždy *-a-,* pričom aspoň jeden člen má vždy dĺžku, v druhom dvojverší je samohláska *-e-* s výnimkou tretej strofy, kde sa presúva do neprízvučnej slabiky. Okrem toho -e- sa trikrát zjaví v neprízvučnej slabike prvých dvojverší:

jednot v *á* r n e — s t *a* r n e	á — e
ženou—opustenou	e — o(u)
neprest*á*va—hl*a*va	a — a
čelo—chcelo	e — o
neust*á*le—di*a*le	a — e
hrobe—vo žalobe	o — e
až prest*a*ne—str*á*ne	a — e
nič nevyberete—svete	e — e

Isté mimovoľné rámcovanie sa prejaví aj vzájomným „rýmom" medzi druhými členmi rýmu zo začiatkov prvej i poslednej strofy — metatetickým rýmom: starne—stráne.

Podobne zas v básni *Moje piesne* (NS 11) určujúcou samohláskou pre eufonickú jednotu v slede rýmov sa stáva *-e-,* ktoré okrem jedinej dvojice, kde sa nachádza v neprízvukovanej slabike rýmovky, nesie na sebe prízvuk. V siedmich veršoch obohacuje sa ešte o intervokálnu spoluhlásku -s-, v ďalších dvoch nasleduje bezprostredne za ňou (š—s):

šedá—sedá	(š) s	*e* — á
chce sa—lesa		*e* — s — a
na strmine—nezahynie		i — *e*
viesky—blesky		*e* — s — i
kvetom—letom		*e* — o
pne sa—na nebesá—chce sa		*e* — s — a

Ešte v hojnejšej miere než tieto vertikálne eufonické reťazce vinú sa zvukové spojivá do vnútra verša, vytvárajúc celé obrazce, ba dokonca rýmy. Pravdu má síce J. Brezina, pokiaľ naznačuje, že u Krasku ťažko hovoriť o vnútorných rýmoch,[18] ak si nimi predstavujeme typ rýmu spájajúci dve rovnaké polovice veršov (napr. v poézii štúrovcov). Aj tak síce jeden vnútorný rým tohto druhu nájdeme (Nie, to *zdola* na mňa *volá),* pravda, v osemslabičníku (*Na cmiteri,* NS 21), zatiaľ čo u štúrovcov sa objavoval predovšetkým v dvanásťslabičníkoch. Možno dokonca zbadať aj rýmovú dvojicu za sebou bezprostredne nasledujúcu — tzv. párové slová, ako ich Krčméry u Hviezdoslava nazýva, spájané uňho obyčajne pomlčkou: „*vädne,* bledne mladou ženou" (NS 19). Ako vidno, spája sa tento hviezdoslavovský prvok i s ďalším typickým znakom pre jeho poetiku, s inštrumentálom porovnávacím („mladou ženou" — čiže ako mladá žena). Ale ani štúrovský ani hviezdoslavovský typ vnútorného rýmu nie je pre Krasku charakteristický. Jeho zhody vo vnútri verša sú výsledkom stupňovanej eufo-

[18] J. B r e z i n a, *Ivan Krasko,* Bratislava 1946, 33.

nickej tendencie. Nemajú rytmickú funkciu vyznačovať hranice veršov ani ich časti. Kraskova poézia skutočne pozná pokušenie dovádzať eufonický obrazec, rozširovať ho až do absolútneho opakovania, pozná však aj medze vzpierajúce sa tejto potenciálnej základnej tendencii, pričom dôležitú úlohu hrajú ďalšie prvky, obmedzujúce jej krajnosti. Napríklad vo verši: „šalvia vodná hlávku kloní, chvie sa" (podľa doteraz zisťovaného smerovania k vylúčeniu spoluhláskových skupín — pravdaže, aj z ďalších estetických príčin)[19] pôvodná „šalvia" už v *Nox et solitudo* bola nahradená „ľaliou". Už pri jej výbere mohla pôsobiť núkajúca sa zhoda, „hudobná slabika" obsiahnutá v slove „hlávka". A pravdepodobne tieto dve ohnivká pýtali si ďalšie, ktoré v texte pre preklad svojich zbierok do češtiny (tzv. pražské rukopisy) aj doložil náhradou slovesa „kloní" za *skláňa,* obsahujúce taktiež tento hudobný prvok: *„ľa*lia vodná h*lá*vku sk*láň*a, chvie sa". Potom však *skláňa* preškrtol a ponechal pôvodne kloní. Tu i bez pôsobenia iných tendencií mohla zakročiť vnútorná miera v zacielení na hudbu, kde presila určitého prvku by už narúšala symetriu a vytvárala by skôr účinok rušivý.

I v *Plachom akorde* (NS) sa tento typický hudobný prvok zúčastňuje na stmeľovaní eufonického obrazu v druhej strofe:

Bez smeru šiel som vo svet
a h*ľa*dal *úľa*vu:
papršlek do tmy srdca,
liek v h*la*vu bo*ľa*vú.

Pritom jeho spätné rozšírenie o hlásku -h- utvára na týchže miestach v párnych veršoch bohatú kolmú asonanciu *hľa*(dal)—*hla*(vu), pravda, zastretú v rozličných slovách. Zato v poslednom verši sa skutočne už vyskytne (rytmicky) nepresný rým s druhým rýmovým členom, podporený ešte aj spoluhláskou: h*lav*u:bo*ľav*ú. Tým sa však rýmovo-eufonická väzba nekončí: práve variant či protiklad onej „la"-ovej hudobnej slabiky, a to „-le-" sa rozširuje na začiatku posledných dvoch veršov v rým obzvlášť bohatý — v echo: papršl*ek:liek.* Netreba zvlášť upozorňovať, že v zbierke, ktorá už názvom silno podtrhuje obsah NOCi blížiacej sa zo všetkých strán, pohlcujúcej ducha i srdce — rým „papršlek: liek" je mimoriadne významovo zaťažený: je druhom *rýmu-metafory,* ktorý zhŕňa základné zacielenie Kraskovej poézie, smerujúcej po svetle (ako protikladu noci), pre ktorú *papršlek* môže byť presne, ani viac ani menej, ale práve iba *liek!* Tým sa však predčasne dostávame k významovej zložke rýmu. No

[19] Porovnaj zistenia S. Šmatláka v *Poézii Ivana Krasku.* Litteraria III, Bratislava 1960, 160: „... v Nox et solitudo mení „šaľviu" na „ľaliu", čím ešte viac podčiarkuje význam „nevinnosti", mravnej čistoty, ktorej až klišéovitým symbolom je práve tento kvet".

už tu treba doložiť, že popri eufonickej väzbe koncových i začiatkoveršových rýmov je medzi nimi aj rovnako silná významová spojitosť. Ak rým papršlek—liek iba ako súčasť eufonickej stavby ukazuje smerovanie tejto poézie (a presne, ako jej želal i jej „krstný otec" Vajanský: od tieňov ku svetlu), skutočný, koncoveršový rým dáva odpoveď až príliš konkrétnu na bezcieľnu, bezsmernú cestu a hľadanie: na jeho konci nachádza *„úľavu—boľavú".* Znova *rým-trópus,* a to práve druh pre Krasku veľmi charakteristický — *oxymoron.* V ňom sa spájajú významy navzájom sa vylučujúce.

Okrem takýchto výrazných rýmov, do ktorých eufónia vykryštalizovala, a jednako nepoverených takmer nijakou rytmickou funkciou, sú typy zastretejšie, skryté v rozličných slovách alebo vzdialenostiach. V básni *Je márna prosba* (V 6) v prvej strofe s výrazným eufonickým vzorcom

Celú noc neusína,	e ú o (eu) ía
celú noc narieka	eú o aca
bolesťou človeka	oeo oca
strápená meluzína.	ácá eu ía

prvé slovo *„celú"* sa nezopakuje iba svojimi samohláskami hneď v poslednom slove prvého verša a cez bohatý rým znova i slova posledného v strofe, ale práve v tomto sa zopakuje aj ako *rým* s jeho začiatkom, a to celou svojou rýmovkou (-elu-): *celú*—*Melu*(-zína). Ani ďalšie slovo — *„noc"* — nezostáva bez ozveny, ale nachádza ju na tomže mieste v druhej strofe: „Ani *moc,* ani sila."

Na rozličných miestach môžu byť rozdielne motivácie tohto bohatšieho navrstvenia eufónie; prevažujúcou sa ukazuje snaha zdôrazniť miesta najdôležitejšie, istým spôsobom jadrové, nezriedka i vydelené a postavené proti ostatnému textu ako rámec alebo úvod dokonca mimo neho. Napr. v básni *Na Nový rok* v oboch rámcových častiach sa to prejavilo osobitným rýmom (tklivým, homonymným) žiaľmi—žalmy — podobne v básni *Srdce moje* rámcujúci rým z prvej strofy *„hrudi—lúdi"* prechádza v poslednej strofe do rýmu homonymného: *„hrudi—hrudy".* Podčiarkovanie rámcového, vydeleného postavenia nedeje sa vždy iba zosilnením tendencie vlastnej celému dielu a len čisto na pláne zmnožovania zvukových zhôd a ich opakovaní. Siahne sa aj po iných zložkách a práve protichodných základným vlastnostiam diela. Môžeme si túto súhru rozličných prvkov názorne ukázať na začiatočnom dvojverší z *Mojich piesní.* Celá báseň je rámcovaná veršom: „Tú všednosť-mlhu nikedy vyhnať chce sa". Je to tretí a posledný verš básne. Medzi nimi sa rozvíja plachá túžba hrdinu po svete svetlejšom, po plnšom, činorodejšom živote, než ktorý prežíva a ktorý je zastretý všednosťou. Protikladná skutočnosť oproti ideálu je zhrnutá do prvého dvojveršia básne:

Ach, všednosť v dušu, jako mlha šedá
v dolinu, mĺkvo, jednotvárne sedá.
Tú všednosť . . . atď.

(NS 11)

Prvý rýmový člen, slovo z najzávažnejších v tejto poézii, je epitetom constans pre „mlhu", ktorá je autocharakteristikou, prirovnaním základných duševných stavov hrdinu i jeho názorov na svet, ako ukazuje záver básne JA v zbierke *Verše:* „Nie, iba chaos všetkého toho, dusná neurčitosť, šíra, rozptýlená *šedá hmla* (podč. V. T.) . . . (A to som ja, i ty, pokrytče.)"

Teda v tejto básni sa prirovnanie rozvíja a „dokazuje" zvukovou zhodou: všednosť (života) súvisí so šeďou natoľko, akoby práve faktom, že sa hrúži v hmlu, *v šeď,* stávala sa sebou, čiže *všednosťou.* Eufónia tohto obrazca sa ešte zosilňuje zastretým rýmom *všednosti* s príslovkou *jedno*-tvárne. Z výraznejších skupín treba upozorniť ďalej na celoslabičnú zhodu začiatkov slov: *mlh*a a *mĺk*vo. Toto nahromadenie zvukovej podobnosti je však sprevádzané osobitným znakom vo vetno-veršovom členení, nie príznačnom pre Kraskovu poéziu: je tu výrazný presah „jako mlha šedá | v dolinu . . ." Zatiaľ ostatné verše básne majú prevažne paralelnú výstavbu veršovú s vetnou, čo skutočne tvorí jeden zo základných znakov Kraskovho verša v protiklade k Hviezdoslavovi. U Krasku „rytmicko-syntaktická konvergencia, zhodná orientácia syntaktickej stavby a veršového členenia je dostatočným faktorom, charakterizujúcim verš ako metrickú jednotku, preto sa nevyžaduje výraznejšie vyzdvihovanie koncového rozhrania veršov ešte aj inými prostriedkami veršovej výstavby".[20]

A skutočne sa zdá, že je tu rytmická funkcia zdôraznená a že pri tomto presahu má aj dôsledok pre zdôraznenie kvality rýmu, ktorá sa prejavuje absolútnou zhodou kvantity i jej umiestením na poslednú slabiku: šedá—sedá. Okrem toho sa konfrontujú aj iné slovné druhy na rozdiel od ostatných veršov básne. Kým tam aspoň jeden z rýmových členov predstavuje *substantívum,* tu sa stretávajú *sloveso s adjektívom. „Ideál"* vytyčuje konkrétne *predmety,* súčasná *všednosť* a neurčitosť sa postihuje v rýme *vlastnosťou* (adjektívom) a jej neustálym, jednotvárnym *opätovaním* (slovesom).

Ešte pokiaľ ide o kvantitu, treba poznamenať, že J. Brezina právom pochybuje, že by Krasko a jeho škola mala nejaké presné pravidlá pre kvantitu hlások v rýmujúcich sa slovách.[21] To, ako nám je známe, nemožno sledovať pri nijakej škole v slovenskej poézii od štúrovcov po Krasku. Jednako pri verši hudobne zameranom treba predpokladať aj určitú závažnosť kvantity. Zdôrazňoval ju už Milkin, ktorý za ideálnu prozódiu pokladal takú, ktorá spojí prízvuk s kvantitou.

[20] M. Bakoš, *Vývin slovenského verša,* 170.
[21] J. Brezina, *Ivan Krasko,* 36.

Na ukážku zložil i báseň, kde sa prízvuky mali kryť s dĺžkami (samozrejme aj pozičnými). Je zaujímavé, že práve pri posudzovaní rýmu priberá aj hľadisko kvantity, pričom jeho výčitky sa zameriavajú predovšetkým na ženské rýmy s protikladnou dĺžkou v oboch slabikách, čo, pochopiteľne, viacej ruší (v slovenčine časomerný jamb sa nie veľmi dobre rýmuje s trochejom). Takýchto prípadov, zdá sa, bude u Krasku menej. U neho dokonca nachádzame aj verše vyznačované ojedinele prízvukom spojeným s kvantitou (Zmráka sa, stmieva sa, k noci sa chýli). Táto otázka zatiaľ nie je preskúmaná a bolo by ju treba založiť práve na porovnaní Krasku a Hviezdoslava, u ktorého — ako sa zatiaľ zdá — hrá kvantita ešte menšiu úlohu.

Významová súvislosť sa nevyčerpáva zhodou medzi „všednosťou" a „šedou" mlhou. Bolo by mylné domnievať sa, že napríklad ďalšie označenie vlastnosti pri *„sedajúcej mlhe"* je dané už iba čisto eufonickým zreteľom, zhodou *mlh*a a *mĺk*vo, a že by bolo možné ho nahradiť iným ľahostajným prívlastkom, ako napr. „ľadné", „dlho", „stále" — alebo aj „ticho", prípadne „hlucho". Hoci týmito dvoma už skôr! A práve výber z takéhoto významového okruhu mohol byť už riadený eufonickým zreteľom. Dal prednosť práve tvaru „mĺkvo", lebo obsah tejto príslovky je tu veľmi presne zasadený a súvisí so systémovým delením javov na „mĺkve" a „hovoriace". Tento protiklad vstupuje nijako nie náhodne do mnohých základných obrazov Kraskovej poézie. To, čo je záporné, čo zastiera jas a svetlo, prináša mĺkvotu a hluchotu. „. . . život môj je pustou, čiernou nocou, pretemnou, *hluchou,* tmavou na hlboko . . . atď." NS 16. Tieto epitetá variujú *Nox* et *solitudo: temná, hluchá.* Na vyššom stupni symbolistickej obraznosti: *„tma* . . . mohutná sa z mojich *hluchých* husieľ vila." (V 5). Ba i svetlo spojené s nocou, teda svetlo mesiaca, je *nemé* (veľký mesiac, *nemý,* bledý, obličaj sťa mŕtvoly, NS 15) v dvoch aspektoch: 1. vzhľadom na atmosféru celej básne (tá vždy určitým spôsobom upravuje základné gesto spoločného okruhu určitých motívov, obrazov ap.), v ktorej je podstatná práve samota, neprítomnosť ľudského slova, hovoru, reči („zrovna, zrovna jako vtedy! . . . . . Mesiac sadá za hory, len ty nejdeš dokončiť tie započaté hovory" NS 15). Pritom všetkom je však celkom možné, že mesačné svetlo, ktoré je iba odrazom, úplne korešponduje s atmosférou aj inakšie. Tu, kde chýba hlas a iba „ozveny sa duté vlnia", mesiac, sám síce nemý, odráža dávne svetlo, čiže onen hlas, čo chýba, lebo — 2. práve v *protiklade so spievajúcim slnkom sa mesiac zákonite javí nemým:* „A slnko chlácholive svoju večne mladú pieseň *peje."* V 24.

Pravdaže, netreba podceňovať ani tlak určitých prvkov, ako napr. zvoleného rýmového typu, na podobu a umiestenie pomenovania, obrazu atď. Napr. v ďalšom verši *Z mojich piesní:* „by vidieť bolo horu, šíru zeleň lesa" je zrejmý rozdiel medzi priamym pomenovaním v štvrtom páde „horu" a „zeleným lesom", ktorý už preto, že treba dosiahnuť rým na „chce sa", treba dať do podriadeného postavenia a riadiacim členom syntagmy sa stane vlastnosť: „zeleň lesa". Lenže

neslobodno takéto činitele ani preceňovať, tobôž absolutizovať, *treba vidieť konečný tvar ako výsledok navzájom zápasiacich tendencií.*

Ak sme rovnako z rýmových potrieb videli už v básni *Šelest hory* podobnú premenu „Šelest hory zas hovorí" namiesto: Hora zas šelestí, musíme si už v tejto zrelej Kraskovej tvorbe všimnúť, že tento typ tvorenia syntagmy v *Mojich piesňach* sa objavuje hromadne, a to aj bez priameho tlaku rýmu: modro neba (miesto modrého neba), belosť diaľnej viesky (miesto diaľnu bielu viesku), striebro riavy. Ešte sa črtá ďalšia tendencia potvrdzovaná i predošlým typickým symbolistickým postupom: veci kladu, ktoré sú ideálom, sú v singulári; vidno to i na formálnych prvkoch, totiž tam, kde by sa takýto jav mal vyskytnúť v pluráli (tisíce kvetov v doline), gramatická stavba dosiahne aspoň formálny singulár: „v dolinu skvetlú tisícerým kvetom" (NS 11). Zatiaľ predmety znásobujúce tmu alebo chýbajúce klady sú zväčša v pluráli (započaté hovory, slnko sadá za *pohoria*, ako by aj toto množstvo malo vystupňovať jeho neprítomnosť a vzdialenosť atď.).

Ako teda vidno, aj ideálne, túžené predmety dostávajú sa do podriadeného postavenia. Riadiacim členom sa stáva ich vlastnosť, najčastejšia určitá a výrazná farba, ktorá zas na rozdiel od neurčitých farieb či odtienkov súladných so šerom a tmou zahaľuje reálnu prítomnosť. Jednako prítomnosť predmetov v rýmovej polohe podčiarkuje ich závažnosť oproti prvému dvojveršiu, oproti tej *šírej* (všimnime si priamy protiklad tohto epiteta z básne JA, ktorý sa objaví pri ideálnej, vytúženej farbe *šíru* zeleň lesa), neurčitej šedej *hmle,* ktorá sa nikde v rýmovej polohe neobjaví. V predchádzajúcej básni *Balada o jednej milej* je však zatlačená do podriadeného postavenia nie už inverziou, ale podobne ako ostatné substantíva z rýmov *Mojich piesní:* hmlami dňa (NS 10), čiže *hmlami dennými.*

Zámerne sme sa vzďaľovali od čisto eufonického zreteľa pri Kraskovom rýme, aby sme ukázali jeho súvis s ostatnými zložkami a v mnohých prípadoch organizujúcu úlohu. Kraskove básne ako by mali vopred určenú hudobnú podobu, v ktorej zmeny sa môžu odohrávať jedine bez naštrbenia zvukovej línie. Ak rýmy zastreté i odkryté a plnozvučné vytvárali eufonické obrazce, zmeny v eufonickej organizácii verša sa dejú zas iba cez „rýmy" — i vo vnútri verša: zamieňa sa napr. epiteton *„snivej* hrudi" na *„nyvej" (To dravé kúzlo . . .).* Pri zvukovej podobnosti — rýmové echo — ani významová vzdialenosť sa nezväčšuje. Napokon prevládnuvší tvar „nyvej" bolo by možné dať do súvisu i s tendenciou odstraňovať spoluhláskové zvuky. Do určitej miery už i táto tendencia (pričom neustále treba opakovať, že ide iba o základný smer, ktorý pripúšťa výnimky) mohla brániť položeniu „mlhy" do rýmovej polohy. Hoci takýto typ rýmu sa vyskytne aj u Krasku (prší—po návrší NS 14, stĺpom—dlhom NS 20, plný—zvlní NS 7, tvrdým—hrdým V 10), predsa v oveľa menšej miere než u Hviezdoslava. K uvedeným treba dodať i výrazný mužský rým: *„krv—brv"*, teda presne

ten typ, ktorý Milkin vyčítal Hviezdoslavovi! Ale to sú takmer všetky (ešte v tretej slabike od konca: prstami—prsami). Vlastne je ich ešte menej. Práve o tento posledný rým, lebo práve slovo krv sa nachádza v úseku danom do úvodzoviek: kás vášeň, že až „v popol spáli krv" — nie . . . atď. Či už ide o priamy citát, alebo len naznačenie cudzorodého obrazu tejto poézie, potvrdzuje sa funkčné hľadisko, ktoré pri bohatšom výskyte nenáležitého prvku v systéme odhaľuje zmenený žáner a hľadá ďalšie súvislosti. *List slečne L. G.* sa skutočne už i názvom i štýlom vydeľuje z ostatnej Kraskovej tvorby. Už aj úvodzovkami, ktoré vlastne túto odlišnosť len dosvedčujú.

Ďalšie súvislosti sa už núkajú priamo samy. Ak sme pri rýmoch s intervokálnymi spoluhláskovými skupinami konštatovali, že ich počet vo *Veršoch* oproti *Nox et solitudo* stúpol (pritom však nedosahoval stále ani zďaleka počet vo Hviezdoslavovej básni dokonca s menším počtom rýmov tohto typu), treba teraz dodať, že zo 42 členov v celej zbierke plných 20 sa ich nachádza práve v tejto štýlovo odlišnej básni. Pritom bezprostredne 9 členov s intervokálnou spoluhláskovou skupinou sa dotýka Hviezdoslava a 7 z nich je výsledkom rýmových variácií so slovom *„stesky"*.[22] Názov i zmysel Hviezdoslavových básnických cyklov, vtedy práve vychádzajúcich, ladí v duchu Hviezdoslavovom i Kraskovu báseň ako kritiku slovenských literárnych a spoločenských pomerov; nie je teda lyrickou básňou v plnom zmysle slova ako predošlé piesne a balady, ale kritickým veršovaným fejtónom. Zlatý klinec prikladá nasledujúca básnička, adresovaná priamo *Kritikovi* — čiže ide tu o ďalší stupeň, o „kritiku kritiky" či kritizanta, ktorým nie je nikto iný ako Hviezdoslav vítajúci Kraskovu prvotinu nie práve s nadšením. Úvodný rým *„baťko*—krátko" s charakteristickým oslovením dovršuje počet rýmov s intervokálnou spoluhláskovou skupinou na 22, teda na tesnú nadpolovičnú väčšinu celej zbierky. Ak vyjmeme z nej tieto výnimočné básne, počet rýmov vlastne prudko klesne i v pomere k *Nox et solitudo.*

Dlhšie sme sa zaoberali eufonickou zložkou rýmu, hľadiac na ňu z rozličných aspektov, aj preto, že už podľa doterajších bádateľských výsledkov je v Kraskovom rýme prevažujúca. Preto aj v predchádzajúcich kapitolách o rýme štúrovskom a Hviezdoslavovom sme sledovali predovšetkým túto stránku. V nasledujúcej kapitole už iba stručne porovnáme rytmickú zložku Kraskovho rýmu s Hviezdoslavovým, u ktorého podľa doterajších zistení má prvoradý význam.

Ak rým so slovom „krv" sa ocitá v úvodzovkách ako prvok nie vlastný tejto poetike, dosvedčuje to nielen svojím zvukovým skladom, ale aj umiestením

[22] „Treba priznať, že *List slečne L. G.* by sa bol vskutku príliš vynímal na pozadí ostatných básní zbierky (t. j. *Nox et solitudo,* pozn. V. T.) svojou odlišnou slovesnou štruktúrou, svojím *„hviezdoslavovským" veršom i štýlom* (podč. V. T.), ale aj svojím priamočiarym vzťahom ku skutočnosti (svojím „realizmom"). S. Smatlák, *Poézia Ivana Krasku.* Litteraria III, 182—183.

v odlišnom prostredí, pokiaľ ide o metrický podklad rýmu. V básni, v ktorej okrem dvoch veršov rýmom nezviazaných je *71* veršov spojených *ženským* rýmom, vyskytnú sa bez určitého poriadku rozosiate *3* výrazné *mužské* rýmy: krv—bŕv, brat—vyžobrať, moc—noc.

Oproti *205 členom ženských* rýmov stojí v *Nox et solitudo 82* veršov spojených *mužským* rýmom. Ale i väčšina mužských rýmov má dvojslabičnú rýmovku — 48 členov — (podľa Durdíka sú to tzv. „rýmy ostré" na rozdiel od jednoslabičných zakončených spoluhláskou — čiže tupých).[23] Vo *Veršoch* oproti 266 členom ženského rýmu máme 114 veršov s mužským rýmom. Z toho iba 33 s jednoslabičnou rýmovkou so spoluhláskovým zakončením (v NS ich bolo 34).

Prevahou ženského rýmu a dvojslabičných rýmoviek v mužskom ukazuje Krasko smer k štúrovskému rýmu. Možno predpokladať, že u Hviezdoslava na rovnakom rozsahu, a čo je ešte dôležitejšie, *približne v rovnakom druhu,* teda *v lyrickej poézii,* bude výskyt mužských rýmov pomerne hojnejší, a to aj jednoslabičných, zakončených spoluhláskou. Bolo by totiž možné, a tu sa ukazujú úskalia nesprávneho používania štatistických metód, dostať celkom obrátený obraz, ak by sme vybrali napr. z Hviezdoslavovej epiky báseň *Na obnôcku* s vyše *900* veršami — teda viac ako v *Nox et solitudo* a *Veršoch* spolu, pokiaľ ide o verše zakončené rýmami — s pravidelne sa opakujúcim združeným ženským rýmom. Oproti 900 členom ženského rýmu by nestál ani jediný mužský. Pravda, treba siahnuť po veľkom cykle, taktiež lyrickom, prípadne celých *Steskoch,* v ktorých sa vyskytne taktiež vyše 20 básní vôbec nerýmovaných, zo 100 básní presná polovica, t. j. 50 rýmovaných so strofickou organizáciou, a z nich vysoká väčšina (okrem deviatich) alternuje v rozličnom stupni mužský rým a ženský, podobne ako v ostatných rýmovaných básňach tejto knihy. Väčší výskyt mužských rýmov jednoslabičných možno predvídať už i v súvislosti s Hviezdoslavovým jambom, ktorý ho núti vytvárať množstvo jednoslabičných slov pre začiatok veršov, rozličných skrátených tvarov, ktoré prechádzajú aj do rýmu.

Ak by sme porovnávali iba Hviezdoslavov jednoslabičný mužský rým (hoci v podstate nieto veľkých rozdielov), jednako i dva jeho odlišné typy v určitom detaile by ukazovali na protichodné smerovanie u Krasku.

V prvom prípade, keď by sa mohlo hovoriť aj o asonancii, rýmujú sa len koncové samohlásky s malou spoluhláskovou oporou do vnútra verša. U Hviezdoslava je síce tento typ rýmu zriedkavejší, ale vyskytne sa aj uňho, napr. rozkoše—vše *(Stesky. Spisy P. O. Hviezdoslava,* zv. 8, 408—9).

U Krasku sú len o málo častejšie: mňa—dňa, bohyne—mne, mne—svätyne NS 10, ľnú—západnú V 18, lží—naprší V 9. Rozdiel je v tom, že jeden z týchto rýmov u Krasku vytvára predsa rýmové echo (západnú—ľnú) a ďalšie dva

[23] J. Durdík, *Poetika,* 406.

priberajú ešte do vnútra verša zhodnú samohlásku bohyne—popri mne, popri mne—svätyne. V predošlom dokonca dve samohlásky. U Hviezdoslava toho niet: rozkoše—po nešpore vše.

Ale ak u oboch muselo stáť pri tomto rýme aspoň jedno slovo jednoslabičné, druhý prípad, v ktorom sa ukazuje významnejší rozdiel, stretávajú sa u Hviezdoslava oba členy trojslabičné. Pritom stačí jednoslabičná zhoda, pravda, uzavretá spoluhláskou, napr.: nadšenec—nedbalec 387, za príklad—do zásad 388, zároveň —do ramien 392, drahokam—odmenám 394, za údel—na povel 403, škovránok—vozvysok 406, podolok—útulok 409 atď.

Zatiaľ u Krasku v takýchto prípadoch nutne sa rozširuje rýmovka do vnútra verša o celú slabiku: odtienok—spomienok NS 13, odpoveď—na spoveď V 4, poskladal—vykladal 28, kameňoch—plameňoch 28, k pokladom—príkladom 28.

Znova sa teda potvrdzuje, že Kraskov rým tiahne do vnútra verša a potvrdzuje tak svoj súvis s jeho eufonickou štruktúrou, zatiaľ u Hviezdoslava sa mimoriadne podčiarkuje význam vedľajšieho prízvuku, ktorý i sám vie uniesť rýmovku a hlavne zacielenie na koniec verša, na jeho zakončenie výraznejším zvukom (spoluhláskou) — teda *na rytmickú úlohu rýmu.*

Súvisí to už s doteraz spomínaným zacielením na spoluhláskové skupiny a nimi tvorené eufonické obrazce a spolu s podčiarkovaním vedľajšieho prízvuku na členitú, stopovú organizáciu verša, na pláne sémantickom s jasným, prvoradým významovým plánom a snahou po jednoznačnom výklade. U Krasku a v symbolizme vôbec je cieľom mnohovýznamovosť a významová zastretosť. Tieto rozdiely základného smerovania sa odrážajú aj v rýme, i v jeho najmenších odtieňoch.

Správne zdôrazňuje M. Bakoš závažnosť rytmickej funkcie v rýme Hviezdoslavovom a jej oslabenie u Krasku *(Vývin slov. verša,* 143, 170). To je skutočne základný rozdiel medzi Kraskovým a Hviezdoslavovým rýmom. Neznamená to však, že základná tendencia iba jednej zložky plní ako jediná určitú úlohu a na každom mieste rovnako intenzívne. Na signalizovaní veršovej hranice sa vo Hviezdoslavovom verši okrem rýmu zúčastňuje i samo metrum mierou ešte významnejšou, keďže i v nerýmovaných veršoch vyznačuje hranice verša dostatočne napriek rovnako sa vyskytujúcim presahom. Hoci niet pochýb, že práve vo veršoch s presahmi sa „pociťuje" rytmická úloha rýmu oveľa viac. To však ďalej nemusí vôbec znamenať, že rozvitosť zvukovej podoby rýmu je závislá iba od tejto jeho úlohy!

Stačí poukázať na charakteristický znak rozloženia rýmových členov u Hviezdoslava, na ich veľkú vzdialenosť, ktorú mu už viacerí vyčítali: „... rozvláčené rýmy nemôžeme schváliť, ony jestvujú len na papieri, uchu sa tratia. A keď nie sú na mieste v umeleckom básnictve, tým menej sú na mieste v básnictve napodobňujúcom prostonárodnú pieseň, ako sú piesne maliniarok. Kde nájdeme takéto rýmy: abaccddb (str. 133) alebo tamže: aabccdbc; a na 135, sa tiež

druhý riadok s ôsmym rýmuje."[24] Osemveršová vzdialenosť medzi členmi rýmu nijako nepredstavuje krajnú hranicu u Hviezdoslava, u ktorého Š. Krčméry dokonca zisťuje, že v *Mladej vdove* „zaznie mu rým i po 36 riadkoch", ale hneď nadhodí aj otázku, či „tak vzdialený vôbec zaznieť môže".[25] Skôr než na rytmickú funkciu núti táto „rýmová pamäť" autora, ktorá presahuje schopnosť bežného čitateľa počuť ozvenu až na takú diaľku — myslieť na analógiu s obrazmi, motívmi a vôbec obsahovými prvkami, vracajúcimi sa po svoje opory a svojich partnerov rovnako dlhými cestami. A cez určité významové priesečníky vo vnútri strofy alebo celej básne — ako sme to videli v prípade rýmu „na korunu—rúnu", kde rúno bolo spojené prirovnaním doliny k ovečke a rýmom zasa zapojené do rovnakého významového okruhu obrazného, t. j. kráľovskej výzdoby doliny — spájajú sa a nachádzajú rýmy i vo veľkých vzdialenostiach tiež vďaka závažnosti sémantickej zložky.

Súvisí to s jednou z dvoch základných tendencií Hviezdoslavovho diela, ktorá napr. pri prekladoch z ruštiny sa prejavila ako dopĺňanie originálu prekladateľovými názormi, obrazmi, výrazným prekresľovaním detailov množstvom synoným (na Puškinovu stále sa vracajúcu „tolpu" našiel Hviezdoslav 6 synoným) — čo sme pracovne nazvali „odlišovacím princípom" oproti druhej tendencii, snahe dokazovať zhodu oboch jazykov na základe tvarovo blízkych slov, i keď významovo odchylných. Tú sme pracovne nazvali „princípom ponechávacím". Výrazom odlišovacieho princípu v rýme — ktorý sám je predovšetkým prejavom ponechávacieho princípu, ponecháva čiastočnú tvarovú zhodu významovo vzdialených slov — je práve veľká pestrosť rýmových typov, ďalej vzdialenosť jednotlivých členov rýmu a konfrontovanie rozličných slovných druhov. Odlišovací princíp by žiadal i pre samu zvukovú podobu rýmu, aby sa vyhýbala úplnej zhode.

Hoci nemáme zatiaľ štatisticky zistený pomer medzi množstvom presahov v rýmovaných a nerýmovaných veršoch, možno predpokladať na základe prehliadnutého materiálu v *Steskoch,* že v nerýmovaných veršoch počet presahov nebude podstatne nižší. Už sama ukážka z *Eža Vlkolinského* vo *Vývine slovenského verša* to čitateľovi naznačí a dotvrdí to i sám autor rozboru: „V Ežovi Vlkolinskom je v 43 % veršov enjambement." (Str. 130) Rovnako v nerýmovanej básni *Vianoce* „percento vetných priesahov dosahuje 44 % (!)". To, pravda, značne oslabuje hypotézu, že by potreba vyznačovať veršové hranice si vyžadovala zvukovo bohatší rým, keď metrum samo je schopné plniť túto úlohu, ba ešte v niektorých prípadoch ako by prepožičiavalo zo svojej sily i rýmu, ktorý s jednoslabičnou rýmovkou v trojslabičných slovách práve vďaka pevne dodržiavanému metru získava na výraznosti. Možno síce právom pripomenúť, že v týchto prípadoch ide o jamb, ktorý vlastne zdvižným začiatkom nasledujúceho verša vyznačuje hranice. Upozorňuje na to sám Bakoš: „Pomer medzi veršom a syntaxou je natoľko uvoľnený, že by takmer bolo možné hovoriť o voľne plynúcej prozaickej vete, členenej do desaťslabičných úsekov, keby verš nemal vyhranený vzostupný rytmický charakter, robiaci dojem vznosnej deklamácie, zosilňovaný častými slovosledmými inverziami."[26] Zdá sa, že tohto nebezpečenstva, či jednoducho tejto možnosti prejsť po odpadnutí jambu do „voľne plynúcej prózy" je si vedomý aj sám Hviezdoslav a funkčne využíva túto vlastnosť svojho nerýmovaného verša v štvorstopovom trocheji na podčiarknutie osobitného útvaru — *listu,* adresovaného Kukučínovi. Ak v blankversi z *Eža Vlkolinského* nahromadené trojslabičné slovné celky (zo 16 veršov citovanej ukážky v 14 sú trojslabičné slová) na konci verša a výrazné vzostupné začiatky stavajú príliš silnú hrádzu proti inak, vnútri verša, trochejskému frázovaniu, už v štvorstopovom trocheji tieto hate sú úplne odstránené a presahmi sa prelievajúca veta v koryte pevného metra len pravidelným, monotónnym striedaním prízvukov a neprízvukov dáva na vedomie, že tu beží nižší literárny útvar — fejtón, list. (*Stesky. Spisy P. O. Hviezdoslava,* zv. 8, 327—336):

Prichádzam Ti zaďakovať,
priateľu môj, z plna srdca
úprimného pošlú vďaku
vyjadriť ti — Bár by bola
čo i približne len rovná
na hodnotu tomu skutku,
za ktorý ju zasluhuješ. atď.

Ak u Krasku tento druh, veršovaný list, je signalizovaný nenáležitým rozmiestením mužských rýmov a bohatším výskytom rýmov nie celkom vlastných jeho systému (v porovnaní s Hviezdoslavom), u Hviezdoslava sa ohlasuje zas stratou rýmu a s ňou spojeným trochejským metrom ako nižším druhom, pripomínajúcim štúrovský verš, a to práve takým, ktorý stopovou ukončenosťou (pri trochejskom sedemslabičníku by koniec verša predsa len signalizovali jedno alebo trojslabičné slovné celky) a neprítomnosťou rýmu stráca pevnejšie obrysy verša. Tým sa nepriamo, na „negatívnom" príklade znova len dosvedčuje zaťaženosť rytmickej funkcie rýmu.

No jej prvoradosť, napriek uvádzaným obmedzeniam, potvrdzuje iný významný fakt, protikladný Kraskovi. Dôležitý poznatok o Kraskovi v tomto bode prináša J. Brezina: „Pozná aj umenie nerýmovať. Päť básní v zbierke nemá

[24] Mentor, *Sobrané spisy básnické Hviezdoslava* I. Literárne listy 1893, 41.
[25] Š. Krčméry, *Výber z diela* IV, 195.
[26] M. Bakoš, *Vývin slovenského verša,* 131.

rýmovú schému. Tento fakt úzko súvisí so slohovou výstavbou básní a s ich metrickou organizáciou vôbec. *Sú to napospol voľné verše.*"[27]

Umenie nerýmovať pozná aj Hviezdoslav. Len v *Steskoch* zo 100 básní 22 je nerýmovaných. Iba s nepatrnou výnimkou básne *Tak sám a sám* (str. 269—273 — kde variácie medzi veršami aj okrem refrénu presahujú stopu a na niektorých miestach i dve) *všetky nerýmované verše majú pevný metrický pôdorys (väčšinou čisté blankversy), nanajvýš s jednoslabičnou variáciou.* Čiže metrum presne dodržiavané samo vystačí signalizovať koniec verša. Pravda, Hviezdoslavova lyrika na rozdiel od väčšiny jeho epiky pozná už i verše uvoľnené, s rozmanitým počtom slabík v tejže básni, ba na niektorých miestach i s rozdielnym metrom a jeho protichodným smerovaním *(Som decko zas,* str. 222—232 — *jamb a daktyl).* A tu sa práve ujíma rytmickej úlohy, vyznačovania veršových hraníc — rým! *Všetky básne s rôznoslabičnými veršami sú rýmované!* Závažnosť rytmickej zložky dokazuje zákonite ďalší fakt: Ak rýmované básne s metricky i slabične rovnakým (resp. s jednoslabičnou variáciou) veršom mali rýmové členy príliš roztratené, až stratené — v básňach s veršami nerovnakoslabičnými práve pri najväčších rozdieloch (napríklad pri veršoch troj- a deväť- až jedenásťslabičných) sa rýmy zbližujú, najčastejšie do tesného susedstva:

a s *nima,*
bujnýma, na sneh zlie*nenýma* 364

Bo *nielen*
že poteší ho kyprá siatin *zeleň* 365

alebo s mužskými rýmami: „Nič zhola *nič!* | ni toľko ako chasník-poho*nič* (364)"; „tých *sklamaní!* | a pred ošiaľom ich, ach nikdy *ochrany* (371)", alebo dokonca jednoslabičné slovo-verš, v ňom vrcholí Prometejova bolesť: „Nestrpiteľno! . . . Vr*ah!* . . . *Ach*" (371). V poslednom prípade, ale i niektorých predošlých, dostávame týmto zblížením zvláštny, bohatý druh rýmu — echo — vlastný skôr Kraskovi, ako uvidíme neskôr.

Brezina teda zisťuje u Krasku opačný postup: práve pri uvoľnených veršoch mizne rým, čiže Kraskov verš nepotrebuje signalizovať koniec rýmov, ktorý pri paralelnej vetnej a veršovej výstavbe nemá natoľko zaťaženú rytmickú funkciu. Na dôkaz zas môžeme uviesť „negatívny príklad".

Rytmicko-syntaktická konvergencia platí pre Kraskovo dielo ako celok. To neznamená, že by sa funkčne nemohla využiť aj opačná tendencia. Obsahová dvojdielnosť básne *Poznanie* je založená na protikladnom stave vedomia v minulosti hrdinu, v ktorej nevedome mohol byť príčinou mnohých zločinov, a prítomnosti s jasným a trpkým poznaním. Z prvých 17 veršov, vypočítavajúcich možné zločiny, ktorých sa hrdina dopustil, plných 10 je zasiahnutých presahom, ku ktorému i v ďalších sa družia bohaté inverzie (snáď obsahom bol zvonivým som mešca; snáď pôvodcom bol preťažkých som stonov; svobodu ktorý bránil . . . atď.). To má vplyv na rýmovú organizáciu, na jej vzťah k vetnému členeniu: hneď prvé dve štvorveršia neuzatvárajú sa syntakticky (hoci je tu bežná alternácia ABAB, cBcB), ale každý jeden motív s možným zločinom vždy tvorí samostatnú vetnú jednotku, prelievajúcu sa cez 2—3 verše tak, že jeden rýmový člen má svojho partnera v jednotke nasledujúcej. Tak vzniká napätie medzi veršom a vetou, ktoré podčiarkuje rytmickú funkciu rýmu, prerastajúcu súčasne aj v úlohu kompozičnú: druhý rýmový člen začína novú jednotku, nový motív, stroficky neohraničený.

Snáď bol som otrávenej dýky hrotom,
čo v čisté, teplé srdce devy
sa vpichnul smrtonosným bodom;
snáď slinou, zverské hnevy
čo pľujú rodnej matke v starú tvár;
snáď činom prznenie čo chystá
v chrám Pána biely na oltár;
snáď bičom, svätý chrbát Krista
čo zoral šľahu síňavami . . . atď.

(NS 35)

Ďalším dôsledkom je už úkaz čisto hviezdoslavovský: v typicky hviezdoslavovskom verši aj posledný rým, spínajúci „predposledný zločin" už s partiou, kde sa konštatuje možnosť všetkého prv uvedeného — teda obidve protikladné časti — *je vzdialený 5 veršov.* U Krasku je to jav inak nebývalý, uňho sú naopak najčastejšie rýmy združené (AABB atď.). K nim vlastne patrí aj rým prerývaný (OAOA), vytvárajúci zo štvorveršovej strofy obvykle dve vety, a teda vety sú zakončené rýmom. V tomto prípade súvis vety a rýmu bol narušený, pričom sám rým „visí—rízy" je už na pomedzí asonancie. K rýmu ho radí len príbuznosť párových spoluhlások v rýmovke (s—z).

Výskyt takýchto rýmov — nijako nie častý — ešte neoprávňuje tvrdenie, že by Kraskove rýmy boli chudobnejšie než Hviezdoslavove.

Súvis s významovou zložkou, s výrazným osamostatňovaním slova a jeho významu, ba ako ukazujú bohatšie sklady spoluhláskové vnútri slova, ešte ďalšie i významové členenie slovných častí — to všetko oprávňuje u Hviezdoslava i jednoslabičnú rýmovku v trojslabičných slovách, v obidvoch členoch podopretú iba vedľajším prízvukom! Rozsekávanie častí možno doložiť prípadmi, keď Hviezdoslav dá predložku do rýmovej pozície a samotné substan-

[27] J. Brezina, *Ivan Krasko,* 40. — Podč. v. T.

tívum do nasledujúceho verša (hoci predložka s mennými tvarmi tvorí jednotu rytmickú — prízvuk prechádza na ňu — i významovú), alebo i priamym rozdelením slova—kompozita, ktorého druhá časť prechádza na začiatok nasledujúceho verša:

A Cigáni tí, práve prišlí,
si šiatre, tak im prišlo vhod,
priam popri našich tesno, *pod*
brezovým hájkom postavili.

(Hviezdoslavove *Sobrané spisy básnické,* Martin 1941, zv. 12, 28)

i nechybí tam nikda, nechsi je rok *aký-*
koľvek, sena krtín vždy ako na diváky.

(Tamže, zv. 1, 261)

Tým všetkým sa vysúva do popredia súčasne s rytmickou i funkcia sémantická. V ich súhre dostačí Hviezdoslavovi síce absolútne presný, ale nie nadbytočný, zvukovo do vnútra verša príliš rozvitý rým. Ukázali to aj príklady s intervokálnou spoluhláskovou skupinou.

Okrem vnútorných, systémových príčin možno predpokladať aj záväzný vkus, normatívnu poetiku, ktorá sa mohla zúčastniť na budovaní tohto systému. Nevieme zatiaľ, či a nakoľko poznal Hviezdoslav bezprostredne Durdíkovu *Poetiku.* — Jej vplyv však mohol byť nepriamy, cez diela českej literatúry, v ktorých sa jej normy uplatňovali. O rýme sa z nej dozvedáme, že „se má jeviti na slovích různych čili má býti *různoslový.* Čím dále pojmy slov stejnozvukem spojených původně stály, tím smělejší rozpnutí má oblouk mezi nimi, tím větší překvapení nastane při spojení jich náhle vyniklém".[28] Z toho ďalej vyvodzuje: „Poněvadž pak pojmoschopná skupina hlásek častěji počínává souhláskou než samohláskou, vyvinulo se z pravidla právě dotčeného *jiné ledabylejší co pouhá výstraha* (podč. V. T.), aby stejnozvuk se roztíral jen až *po samohlásky* (podč. J. Durdík), čili aby rýmovací členy nepočínaly souhláskou."[29] Vidno teda, že oporná spoluhláska, i keď sa do istej miery pripúšťa, skôr sa hodnotí negatívne, no tým väčšmi útočí už na rýmové echá a homonymné rýmy, lebo tam popri zhode chýba zas čiastočná rozdielnosť, ktorú jeho poetika požaduje.

Naproti tomu Krasko v súvislosti s eufonickou organizáciou verša, s vracaním

[28] J. Durdík, *Poetika,* Praha 1881, 401.
[29] Tamže, 402.
[30] N. Beniaková, *Ako rozoberáme verš,* Bratislava 1948, 30. Porovnaj S. Šmatláka *Poézia I. Krasku.* Litt. III, 230—231. Tiež u Gáfrika, *Ivan Krasko.* Slov. literatúra 1960, 319 — a našu prácu *Jesenského metafora.* Slov. lit. 1958, 17.

sa celých zvukových vzorcov, slov a rýmov aj mimo veršových zakončení utvára v celkovom zameraní tejto poézie oveľa častejšie rýmy zvukovo rozvité. Oproti tvrdeniu napr. Nory Beniakovej, že rýmové echá u Krasku nenachádzame,[30] možno ich jednoducho uviesť: (NS) *horia—za pohoria* 8, *sám—nebesám* 12, na hl*boko—oko* 16, už ho*rúčka—rúčka* 16, (echo mimo rýmovej pozície: to*pole—pole* 17), *jedno—biedno* 18, *hrudi—rudý* 22, *sňahu—nahú* 23, *vonia—zvonia* 25, opus*tený—steny* 29, do ko*stola—stola* 40.

V: *sila—*zaro*sila* 6, *zkúsi—kusy* 7, *sám—*nebe*sám* 14, pre úsme*vy—Evy* 15, d*verí—verí* 16, d*vere—viere* 16, *ráno—áno* 17, hu*čia—učia* 17, zápal*nú—ľnú* 18, *žily—*polo*žily* 20, vo vi*ničí—ničí* 21, *dva—tri vatrí* 30, *brat—*vyžo*brať* 30, ku ka*lichu—lichú* 30, z organ*tínu—inú* 30, *iste—*by *ste* 30, *mravu—*na Tim*ravu* 31, od p*hlavy—hlavy* 31, *tokom—*žara*tokom* 31, z Debrec*ína—iná* 31, *iný—*hli*ny* 32, v *viere—aere* 32.

Rovnako sa vyskytujú rýmy homonymické, tzv. tklivé (napr. žiaľmi—žalmy NS 22, 23, hrudi—hrudy 28, síru—sirú 39, v poly—poli 39, vila—vyla V 5, nemá—nemá 10, ničí—ničí 21, nemá—nemá 26, čakaní—čakany 29, žite—žitie 34; nehovoriac už o sporných spoluhláskach a rýmoch čiastočne metatetických i pred rýmovkou (napr. *P*anny—na*p*ájaný), ktoré spolu s uvedenými echami a homonymickými rýmami tvoria temer polovicu všetkých rýmov.

Okrem čistých *trojslabičných* rýmov ako tárala—šmárala V 6 alebo malými—spáli mi V 11, jediný—dediny V 28, je množstvo rýmoviek dvojslabičných, presahujúcich ešte i treťou samohláskou a čiastočne i spoluhláskou do vnútra verša napr. „prstami—prsami" V 11, žobráka—rovnaká V 9, dlaňami—nad nami V 29 a i. Prechádza i v oboch členov medzislovným predelom: „do *večerných zôr—čiernych hôr*" V 23.

Nájdeme dokonca i čistý štvorslabičný rým „Himaláje—primalá je" V 31 a rad dvojslabičných rýmoviek s presahom dvoch samohlások do vnútra verša: *zahalený—Magdalény* NS 7, *neusína—*Me*luzína* V 6, *zarosila—naprosila* 6 (metatetický: *červenavo kmitá—eremita* V 11), *otrokára—pootvára* V 25.

Ba dokonca vyskytne sa s malými licenciami rým šesťslabičný, pričom aj v prvom polverši oboch dvanásťslabičníkov súhlasia prízvukované samohlásky:

O zlate hovóril, *o drahých kameňoch,*
čo zrejú pod zemou, v *modravých plameňoch.*

(V 28)

Záverom o rytmickej funkcii rýmu u oboch básnikov možno zhrnúť, že oproti *bohatstvu rýmových typov* i rozmanitým významovým oblastiam, ktoré Hviezdoslav do rýmu zahŕňa, Kraskov rým je na tieto vlastnosti chudobnejší (ako bolo možné vidieť na príkladoch, vracajú sa často tie isté rýmovky, príp. slová), zato je *zvukovo oveľa rozvitejší.* Pritom však menšia časť práve v súvislosti

s eufonickou výstavbou verša a častým opakovaním prechádza i k rýmom nepresným alebo až asonanciám (hrotom—bodom, neplála si—zúfalá si—plazí ap.).

Tento rozdiel možno ilustrovať i na kompozičnom prvku — rámcovaní básní. Hviezdoslav nezriedka popri zopakovaných rýmoch vymení v závere básne na danom mieste buď slová, alebo i typy rýmové: Porovnajme začiatky prvej a poslednej strofy básne *Na môjho žitia cestu krátku:*

Na môjho žitia cestu krátku,
ó, nebies svetlá, svieťte mi,
jak svietili ste *od počiatku;*
ináče *blud-trud* na zemi.

Na môjho žitia cestu krátku,
ó, svetlá nebies, svieťte mi,
jak sviecali ste *do ostatku;*
tma ináč, *zvrat-pád* na zemi.

(Spisy P. O. Hviezdoslava, VIII, 80)

Okrem slovosledných zmien v druhom štvorverší vymieňa sa v ženskom rýme druhý člen, *významovo protikladný,* a vo štvrtom verši, vnútri na tom istom mieste (teda nie náhodný štúrovský vnútorný rým) *i rýmový typ.*

U Krasku možno sledovať opačný postup práve na opravách, a to aj tam, kde pôvodne bola v rámci výmena, napr. v básni *Srdce moje* (NS 27—8), prvá strofa má rým „hrudi—lúdi", ktorý v poslednej sa rozširuje na homonymický rým: „hrudi—hrudy!". No i pred týmto vyhľadávaným rýmovým druhom dá prednosť napokon *zopakovaniu* pôvodného rýmu: „hrudi—lúdi" (I. K r a s k o, *Dielo,* Bratislava 1954, 80).

Opakovanie tých istých slov, ba celých slovných skupín nám môže vysvetliť rovnako i návrat od preeufonizovanej skladby verša: *„ľalia* vodná *hlávku skláňa,* chvie sa" v pražských rukopisoch k pôvodnému *kloní,* pretože v inej básni už získala ustálenú zvukovú podobu spolu s týmže slovom hlávka — a to *vďaka zaradeniu slovesa do rýmu-refrénu:*

. . . dnes ako vloni
či ešte *kloní*
hlavičku smutne pani v ňom?

(NS 20)

Pravda, tu už prechádzame ku skúmaniu Kraskovho slovníka, ktoré však nie je terajšou našou úlohou. No treba si ešte všimnúť neskoršie opravy Kraskovho

rýmu v dôsledku zmenených náhľadov na rytmické licencie Milkinove, ktoré sa neukázali dosť plodnými a priebojnými.

Kvôli tejto úprave mizne z rýmu singulár, v ktorom boli „oko" i „rúčka" hrdinky zasadené do rýmov v posledných dvoch strofách básne *Aminke.* Oproti pôvodnému textu, kde prvý člen rýmu bolo treba transakcentovať:

Tiež mniem, že život ten je rozpáleným čelom,
pod ktorým mozog chytá *už* horúčka,
na ňom však s útrpnosťou dleje
tá chladná, drahá, malá tvoja rúčka.

(NS 17)

V opravenom druhom verši čítame „mozog treští *od horúčky",* a na čele už „ne-dlejú", ale cez rým, zameneným slovom, *„chvejú* sa chladné drahé, malé tvoje rúčky". (V Dennici bolo pôvodne tiež „chveje".) *(Dielo,* 69.) Tendencia významovo-gramatická, predvádzať určité javy v singulári na zdôraznenie *samoty* a s ňou i formálno-symetrická, oproti synekdoche „oko" taktiež synekdochu „rúčka" — ustúpili neskôr tendencii prevažujúcej v hierarchii prvkov — presnému rýmu. A to aj v strofách s pravidelným striedaním určitých druhov verša, kde sa touto metrickou opravou rýmu vlastne poruší rytmický obrazec strofy. Tak neskoršia oprava prichádzajúca ešte v ďalšom vydaní (v *Diele* z r. 1954 je podoba nezmenená) v poslednej strofe oproti pôvodnému zneniu v básni *To dravé kúzlo . . . :*

že rudé stopy starej rany
dnes nič už, nič už nevyhladí,
že pozde je už takým múdrym
modrými liečiť *sa* pohľady.

(NS 18)

vnesie do párnych veršov mužský rým („ostrý") a skráti ich o slabiku: „dnes nič už, nič už nezhladí": 3. verš: že už sa pozde takým múdrym, 4. verš: modrými liečiť pohľady." *(Lyrické dielo,* Martin 1956, 78)

A prvý „nesvojský" rým zo začiatku zrelej tvorby, z *Nox et solitudo* — *„tak nesvojskí: psovsky"* — sa aspoň z jednej strany obrúsi:

A večerom dvá spolu došli sme,
bez viery, nesvojskí —
a jedno srdce skučalo
po psovsky, po psovsky . . .

(Lyr. dielo, 71)

Narušenie metra v párnych slabikách a prechod ženského rýmu do mužského vylúčilo napokon i v treťom verši koncové „och", čím sa celá posledná strofa odlíšila od dvoch predchádzajúcich. Hoci metrické hľadisko spresňuje zvukovú podobu rýmu, metrický obraz veršov a strof sa vlastne narúša. Jednako tento návrat od milkinovských licencií k bežnému hviezdoslavovskému rýmu ide už napr. v pražských rukopisoch ruka v ruke s odhaľovaním tajomna, skonkrétňovaním príčin hrdinovho smútku. Dokonca sa tak deje za ďalšieho uvoľňovania veršov (pritom je možné, že ide o návrat k náčrtom predchádzajúcim zrelú tvorbu) i expresívnejším výrazom, ktorý stál už na začiatku zbierky:

„a zlostná myseľ ostrým bôľom v srdci zaskučí,
že v záhrade je Ona, Ona
a v Jeho, v Jeho náručí."[31]

I keď neskoršie opravy naznačujú určitý smer k Hviezdoslavovi, celkove možno zhrnúť, že Hviezdoslavov rým vo vzťahu k metrickej a eufonickej skladbe verša je presný, nie nadbytočný, nie presahujúci do vnútra verša, skôr zameraný na jeho výrazné zakončenie spoluhláskou, prípadne skupinou spoluhlások; spoluhláskové skupiny sú častejšie i v samej rýmovke. *Prvoradá je rytmická funkcia,* čo sa dosvedčuje najmä na veršoch nerovnakoslabičných, kde sa vždy objavuje rým, a to v tesnejšej blízkosti než vo veršoch rovnakoslabičných, kde už metrum samotné signalizuje dostatočne konce veršov.

Na oslabenie rytmickej funkcie rýmu u Krasku máme ešte ďalší „negatívny" príklad. Je to výrečný detail v nazeraní čelného príslušníka predchádzajúcej generácie na funkciu Kraskovho rýmu. Ten istý Vajanský, ktorý pre väčšiu dokonalosť rýmu neváhal siahnuť po nespisovnom, nárečovom tvare *„motle"* namiesto metle (teda pre rým „motle—kotle" — čo mu vyčítal Milkin), v Kraskovej zložito rýmovanej a eufonicky stavanej básni *Topole* ako korektor spôsobil — alebo v korektúrach prehliadol — skazu rýmu! Krasko v tretej strofe — ako i v predošlých dvoch — zastiera rýmy, ich druhý člen, stále sa vracajúcim refrénom „topole", ktorý však ku všetkým členom tohože rýmu tvorí „ozvenu" ako v nejakej orientálnej strofe (napr. v gazele). Teda: pole—bôle:topole; vôle—holé:topole; kole—*dolu:* topole (NS 17).

Je jasné, že tu ide o chybu, že i tu má byť jedine možné: dole (ako ukazujú neskoršie vydania, napr. *Dielo,* 82, kde tiež *topole* na konci strofy tvoria samostatný verš). Je síce pravda, že vo Vajanského časoch sa ešte významovo rozlišovali tvary „dole" a „dolu"; teda v smere zhora nadol („pozerajú v prázdno dolu") dosadil náležitý tvar, ktorým sa však spotvoril rým. Odvahu k tomuto

[31] L. Patera, *Pražské rukopisy básnických sbírek Nox et solitudo.* Slov. literatúra 1958, 460.

zásahu mu mohla dodať skutočnosť, že rým *nestál na konci verša,* kde Vajanský jedine rým používal i pripúšťal v zmysle svojej realistickej, klasicky triezvej poetiky. Nepociťoval teda jeho rytmickú úlohu a potrebu.

V Kraskovom rýme je prvoradá funkcia eufonická, ktorá má za následok jednak rozvitejšie rýmy, jednak zameranie na samohlásky a vylučovanie spoluhláskových skupín, teda na vlastnú hudobnosť rýmu. Treba ešte dodať, že v rýme sa vlastne uplatňujú tendencie vlastné celému dielu ešte vo výraznejšej miere, ako to pociťoval a požadoval predbojovník Moderny Milkin, hovoriac na adresu Hviezdoslavovu: „Tu musím pripomenúť aj tento rým: zsŕka—mrká. No tomu gratulujem, kto to bez všetkej ťažkosti a drzosti nie že vyspieva, ale len vypovie, Bože môj! také rýmy! Samô prvô také tvrdé rýmy možno navždy vyobcovať z veršov. Je pravda, tvrdé slová z veršov nemožno vyobcovať naskrze, ale z rýmov už hej."[32] Možno len pripojiť, že vyčítané slovo nepredstavuje najväčší spoluhláskový zhluk. Hviezdoslav má aj rým „sčŕstva—vrstva", kde prvý člen vrátane slabičného -ŕ- má šesť spoluhlások za sebou *(Stesky,* 61—62).

3

Zostáva iba stručne načrtnúť obrysy významovej funkcie rýmu u oboch básnikov, keďže najväčšie protiklady boli u jedného v zaťažení eufonickej a u druhého rytmickej zložky. Pravda, treba znovu opakovať, že odhaľované vlastnosti predstavujú iba tendencie, ktoré na určitých miestach sa nemusia prejaviť, alebo budú potlačené inými.

Ak sme v I. časti začali skúmať Hviezdoslavov rým na druhu jemu nie vlastnom — na rýmovom echu (na korunu—rúnu), to neznačí, že by sa uňho nevyskytli vôbec. Tak isto by bolo mylné si myslieť, že by napr. gramatický rým, charakteristický pre najľudovejších štúrovcov, nemal prístup medzi kmeňové, štepné rýmy Hviezdoslavove, ak sa berie totiž jeho dielo práve ako protiklad našej romantickej poézie.

Na začiatku citované rýmy „pôžitk*árstva*—prospech*árstva*" *(Stesky,* 355), úžern*íctva*—uličn*íctva*—odpadl*íctva*—príživn*íctva* (tamže, 355) a pod. — ak sú „hviezdoslavovské" nadmerným spoluhláskovým zhlukom v rýmovke, nemali by mu patriť podľa základnej tendencie diela, ktorá uprednostňuje rýmy kmeňové, kým tu sa rýmujú iba koncovky, odvodzovacie prípony a nijaká časť vlastného kmeňa či koreňa slov. Pravda, keď sa bližšie prizrieme na toto miesto, vidíme, že v ňom niet temer nijakého trópu, ale iba *pojmové označenia* slovenských národných chorôb. Veď práve o týchto partiách hovorí Š. Krčméry, že sa tu

[32] Literárne listy 1899, 7.

„majster výraznosti stane bezfarebným, až banálnym“,[33] a o celom *Slovenskom Prometejovi* hovorí ako o „jedinom úplne čiernom bode vo Hviezdoslavovej poézii“.[34] No práve spojitosť gramatických rýmov s úplnou „bezobraznosťou“ (a tým aj poukaz na štúrovský rým, ktorého „chudoba“ súvisela i s menšou obraznosťou ich poézie) ukazuje na *zámernú umeleckú motiváciu týchto prvkov*, naznačujúcich nesmiernu roztrpčenosť nad malosťou svojho národa, ktorá „obrazne“ si ani nezaslúži už nijaký obraz a zvonivejší rým! Nie všade pomocou takéhoto krátkeho spojenia možno odhaľovať súvis rýmového tvaru s obsahom.

No jeho celková tendencia klásť do rýmu významovo vzdialené a protichodné členy zrkadlí sa aj na osobitne poňatej figúre u Hviezdoslava. Kým u Chalupku sme mali iba „pravé“ etymologické figúry, napr. biť bojom, Hviezdoslavova „zdanlivá“ paronomázia dostane do zvukovej blízkosti začiatky dvoch rozličných slovných základov s protichodným významom: „nevýbojný — preto, že bohabojný, bojný zákona“ (teda „boj“ a „báť sa“). Inak slúži skôr ako kompozičný činiteľ na dotvrdzovanie alebo popieranie spätosti rozličných významov.

Porovnajme toto niekoľkonásobné zopätie a využitie „zdanlivej“ paronomázie u Hviezdoslava na symbole *„vatry“*, prevzatej od štúrovcov, ktorá sa u nich konštantne rýmuje s *„Tatr*ou“. Spojenie vatra—Tatra obsahuje alegorický zmysel, no príliš priezračný a po zodetí metonymických prvkov pojmovo jednoznačný: vatra — osvecovať (národne uvedomovať); Tatra — *Slovensko* (národ pod Tatrami).

Je známe, že Hviezdoslav preberá štúrovský revolučný ideál, no v porevolučnej, podstatne zmenenej dobe, v ktorej cíti stále sa zväčšujúcu osihotenosť v národnom boji. Štúrovci mali ešte okolo vatry družinu, Hviezdoslav výslovne hovorí v jednej básni, že vatru-pahriebku už iba sám udržuje a chce ju hodiť na hlavy svojich druhov-súčasníkov aspoň ako žeravú výčitku. Prichádza ešte k ďalšiemu posunutiu tohto symbolu. Hviezdoslav za osvecovateľa ľudu priberá — aj v zmysle parnasistického zacielenia (aspoň do istej miery) svojej poézie — hrdinu z gréckej mytológie, Prometea. No keďže aj podľa názvu básne ide o *Slovenského Prometeja*, zlúči ho s domácim tradičným symbolom. Podstatou Prometeovho trestu za oheň ukradnutý bohom, ktorý priniesol ľudstvu, bolo klovanie jeho pečene, čiže *jatier* stále sa obnovujúcich, dravým vtákom. *Vatra*, osveta, ktorú však ľud neprijíma, páli tým viac samého básnika, stáva sa zdrojom väčších múk než nespočetné vtáctvo — obraz tisícich národných bied klovúcich jeho vnútro, vnútornosti, jatrá!

Rým „vatra—jatrá“ oproti paralelnému štúrovskému „Tatra—vatra“, kde sú obe slová rovnakého rodu, prináša *rodovú* nezhodu. Hoci ani tento štúrovský rým nie je vyslovene gramatický, má k nemu oveľa bližšie, tenduje k nemu

[33] Citované zo zborníka *Hviezdoslav v kritike a spomienkach*, 145.
[34] Tamže, 144.

onou rodovou zhodou. No súvis, objavenie vzťahu medzi veľkosťou múk slovenského básnika, konkrétne Hviezdoslava, ktorý prebral úbohý osud národa celkom za svoj, s mukami najväčšieho dobrodincu ľudstva, bájneho poloboha, nedotvrdzuje sa iba samým rýmom „vatra—jatrá“. Prichádza ďalší stupeň, znásobujúci toto zopätie: jatrá „prejdú“ do adjektívneho tvaru a stanú sa epitetom samej vatry, týmto epitetom stále sa obnovujúcej:

i ďubali mu v obnovené *jatrá*,
že zavše ziskrili jak *rozjatrená* vatra.

(Stesky, 353)

Pravda, súvis v súčasných významoch medzi „jatrá“ a „jatriť“ je iba zdanlivý, no práve význam slovesa v spojitosti s ranami „obnovovať, znova otvárať“ spína rým a ním dotvrdzuje hodnovernosť všetkých múk slovenského hrdinu, ešte väčších od múk hrdinu mytologického o to, že jeho oheň ľud neprijal. Základné tendovanie u Hviezdoslava k rýmu štepnému, slovnými druhmi či aspoň rodmi rozrôznenému, zrkadlí sa presnejšie než v štatisticky zistených pomeroch práve v takýchto figúrach, ktoré iba zdanlivo opakujú, zato však zvýznamňujú novým spôsobom staré symboly a spínajú oblúky nad významovo vzdialenými oblasťami. I paronomázia *„jatrá—zjatrená“*, hoci sa nevyskytuje v jednej syntagme, svojou blízkosťou k rýmu to dosvedča.[35]

U Krasku syntéza oboch škôl prináša paronomázie oboch typov: i *„žaluje* zúfale *žaloby* márne“, „dolinu *vzkvetlú* tisícerým *kvetom*“ — i „ó *Bože úbohých*“, ktorá je súčasne *oxymorom*. Zdalo by sa, že významová zložka je rovnako zaťažená ako u Hviezdoslava. Brezina zisťuje, že „zo 658 rýmujúcich sa slov je totiž 352 substantív (51,5 %)“. Dôležité je aj nasledujúce zistenie, že „105 substantív je v prvom páde“, teda necelá tretina.[36] Na básni *Moje piesne* sme si všimli, že vlastná báseň má v každom rýme *substantívum*, kým časť mimo rámca — *adjektívum so slovesom* (šedá—sedá). Toto dvojdielne rámcovanie sa skutočne výrazne odzrkadľuje v rýme aj pri inej básni, ktorá má opačné rozloženie: rámec má obidva razy tie isté substantíva v rýme tzv. homonymickom *„žiaľmi—žalmy“* a vlastná báseň, ktorá na rozdiel od šedivej rámcujúcej prítomnosti vyvoláva minulé svetlé spomienky na základe nečakaného lístku, má v každom rýme *adjektívum*, variujúce epitetá „rúčky“ z Aminky („tá chladná, drahá, malá tvoja rúčka“). Je to báseň *Na Nový rok*, venovaná sl. A. M.[37] Rýmy bez rámcových častí: drahý—ťahy, hrudi—rudý, biela—nevymrela, roky—búrno-

[35] Pozri *Hviezdoslavove Stesky*. Litteraria III, 51 a ďalšie.
[36] J. Brezina, *Ivan Krasko*, 39.
[37] Z Haluzického knihy *Stopami rozpomienok* (Bratislava 1956, 229) vieme, že ide o Kraskovu známu z čias pražských štúdií, učiteľku Aničku Müllerovú.

toký, ďalej—malej, drahá—čiaha, sňahu—nahú (NS) vytvárajú hotový koncert s adjektívom, z ktorých „drahý" sa zopakuje dva razy priamo a raz typom (sňahu—nahú). Prekvapuje, že v tejto časti máme výrazné farby, tak napr. *rudý* je synonymum krvi a vášne — čiže atrament v spojení s týmto epitetom sa prirovnáva priamo ku krvi kolujúcej už v básnikovi, preto ani „rúčka pisateľky malá, chladná *biela*".... z mysle nevymrela. Výrazné farby sú späté s minulosťou, kde niečo bolo, či skôr mohlo byť. Protikladne to dotvrdzuje „rým constans" vyjadrujúci biedu a všednosť *prítomnosti*, že sa doň dostáva len bledosť alebo šedosť: „Hľa luna *bledá* tíško si *sedá*" alebo „Ach všednosť v dušu, jako mlha *šedá* v dolinu, mĺkvo, jednotvárne *sedá*". Nikdy napr. „hnedá", ktorá by pôsobila prirealisticky; výber farieb a odtieňov je u Krasku mimoriadne citlivý! V básni *Na Nový rok* je i vo „vlastnej časti" *jeden verš nerýmovaný*. A predsa, keď sa pozrieme na jeho zakončenie, zbadáme, že v jeho slovese „vyšedivieť" je znova zabalená neurčitá farba, ktorá sa v obidvoch rámcových častiach vyskytne ako symbol, „farba constans" pre prítomnosť:

Je *šedé* nebo . . .
— — — — — — — — — — — —
Atrament ešte čerstvý, rudý,
ač dávno schne, i čas mal *vyšedivieť* . . .
— — — — — — — — — — — —
A *šedé* nebo zaplakať chce žiaľmi.

(NS 22—23)

Vo vlastnej časti pre *šedú* prítomnosť sa nenájde rým, „rýmuje" sa významovo s rámcovými veršami. Ak sme už poukázali na obvyklý Kraskov postup pri spojených pomenovaniach dávať do podriadeného postavenia v syntagme hlavný objekt skutočnosti (napr. smutné lesy—smútok lesov), niečo podobného možno sledovať v inverznom radení — síce normálne členenej syntagmy — do rýmu. Zastieranie určitosti, ktorú prináša napriek kladeniu substantív do rýmu, dosahuje Krasko *buď postavením skutočného objektu do prívlastku* [do druhého pádu (šíru zeleň lesa)], alebo jednoducho inverziou, ktorá do rýmovej polohy presunie adjektívum: rým ako zdôraznené miesto verša vykonáva jeho špecifickými prostriedkami tú istú úlohu. Práve pravidelnosť tohto postupu, vytvárajúca vzácnu štýlovú čistotu (lístok .. Drahý; — atrament .. rudý; — rúčka .. biela; — život .. búrnotoký; — rúčky .. malej; — ruka drahá; — na hruď .. nahú), mohla vyškrtnúť z tohto prostredia rýmovú vsuvku *s inými slovnými druhmi:*

Ach, zrak náš niekedy predmet zrafá,
citlivá jako deska fotografa.

(Dennica 1907, 6)

Pravda, aj expresívnosť slovesa, no najmä nová významová oblasť, odlišná od variácií na tvar a farbu ruky, ba aj inverzia v druhom verši nenachádzajúca partnera a zdôvodnenie — to všetko hralo svoju úlohu pri vynechaní tohto dvojveršia. Táto vynechávka nám spätne dotvrdzuje, že výber z rozličných významových oblastí je mimoriadne citlivý. Ak muselo vypadnúť cudzie slovo z oblasti novodobej techniky (fotografa), v básni výsostne lyrickej, meditácie nad listom v inom druhu, veršovanom fejtóne, akým je báseň *List sl. E. G.*, mohlo už obstáť cudzie slovo (aere) i v rýme, pravda, z inej významovej oblasti. V zhode so základným zacielením básne — kritika a charakteristika najmä literárnych pomerov — citát z Horáca (Exegi monumentum *aere* perennius) prichádza celkom odôvodniteľne. Iná je motivácia cudzích slov z oblasti náboženskej (ku ikonostasu a i.): mučivé otázky poznania, strata viery, „akejkoľvek viery", celý zápas, ktorý k nej vedie, zaznamenáva sa výrazmi z názvoslovia liturgického, čím sa vytvára akýsi vyšší, obrazne povedané, významový oxymoron. Pozoruhodné je obmedzenie výberu pomenovaní z oblasti ľúbostných vzťahov, hoci tie tvoria temer ťažisko celej Kraskovej poézie. Ak u Jesenského sa manifestuje už rýmom „cit—skryť" (city, skrytý a pod. modifikácie tohto „rýmu constans") základný zmysel jeho ľúbostnej lyriky, že totiž cit, vzťah dvoch ľudí je len vecou ich samých, do ktorých nemá zasahovať meštiacka morálka, putnajúca ich hneď „obrúčkou z kovu" — Krasko ich proste ani neuvádza, najmä nie cit najmocnejší. „Láska" napr. u Hviezdoslava spájaná v rýme i kladne i záporne s „páska" i „maska" sa v Kraskovom rýme neobjaví. Nie je taktiež pre verejnosť. Zaujímavé je, že v básni *Hôrne kvety vädnú*, zaradenej do súkromného listu, posledný rým sonetu prináša i „lásku", ba dokonca mimo rámca básne bude sa ešte rýmovať aj s menom samého autora — jeho pseudonymom, čiže Kraska![38] (Rým „praská—láska" je ešte aj v texte básne odtlačenej v SP r. 1911, str. 610; v zbierke *Verše* — už nie.)

U mladého Hviezdoslava sme svedkami, že svoj vynájdený pseudonym mani-

[38] Záverečné tercetá na rozdiel od odtlačenej podoby majú svoje posledné verše zmenené, ústiace v rým: „praská-láska", ktorý rým sa ešte v dodatku, už mimo hraníc sonetu, trikrát zopakuje:

nám hrobom bude oheň — dnes tak bujne praská . . .
———————
sme šťastné v smrti, lebo — sbierala nás láska!

Tak píš mi ešte, sladká drahá moja kráska,
a prijmi pozdravy aj od Ivana Kraska!
Tvoj Janko, ktorý Ťa moc vrele, vrele laská.

Báseň sa nachádza v závere listu z Klobúk 15. XII. 1911. Odpis z archívu Ústavu slov. literatúry SAV.

festačne vsúva do básne, do rýmu, do posledného jej slova — aj neskôr rozkladom tohto pseudonymu (dôjdu *slávy hviezd)* sa „podpisuje" v rozličných básňach.

Krasko úzko súkromné a osobné veci v poézii potláča, zahaľuje. Jednako keby sa v tom rozsahu uňho vyskytoval presný — i vnútri rýmovky presný — rým ako napr. u Chalupku, mohli by sme vychýlenie v rýme hro*tom*—bo*dom* brať za zámernú chybu, za ktorou by sa skrývalo:

Snáď bol som otrávenej dýky hro*tom*,
čo v čisté, teplé srdce devy
sa vpichnul smrtonosným bo*dom* . . .
(NS 35)

skutočné meno básnikovo — čiže „Bottom", ktoré je talianskeho pôvodu a značí v slovenčine presne to, čo sa na danom mieste nachádza: bodom, čiže bodnutím, úderom, ranou!

Bolo by to prekvapujúce zistenie, no treba priznať, že tu sa už trochu dostávame na pole fantázie. Kraskov rým je síce vo svojom celku veľmi presný, no má podobných výchyliek predsa viac. Ak si všimneme len slovesá v rýme, má i väčšie rozdiely v rýmovkovej spoluhláske: „vá*h*al—zha*b*al—pla*k*al". Jednako ani tieto čisto slovesné rýmy nie sú časté, v *Nox et solitudo* oproti 53 rýmovým párom, kde sloveso sa konfrontuje s iným slovným druhom, stojí len 5 čisto slovesných rýmov, z ktorých však tiež sú niektoré kmeňové (napr. padá—hľadá). Vo *Veršoch* sa počet čisto slovesných rýmov zväčšil na 23, kým miešaných je 67 párov.

No v súvislosti s odkrývaním mien či základných symbolov v poézii Hviezdoslavovej a Kraskovej treba sa ešte vrátiť k básni *Moje piesne.* V nej predovšetkým typ rýmu s adjektívom na konci, oslabujúci kontúry, určitosť vecí, rozhodol pri dvojici „mlha šedá", a nie len zvukové kvality druhu, ktorý je síce nečastý, ale vyskytne sa aj u Krasku (stĺpom—dlhom, plný—zvlní, tvrdým—hrdým). Preto sa do rýmu nedostalo jedno zo základných erbovaných slov tejto poézie — *mlha.* Alebo *hmla,* kde je však už spoluhláskový zhluk na Kraskovu poetiku priveľký.

Zaiste prispieva k dotvrdeniu odchylného smerovania rýmu i vo významovej zložke, keď bystrý a podstatu javov realisticky postihujúci Hviezdoslav práve v kritike Kraskovej poézie položil spôsobom svojej poetike vlastným presne do rýmovej polohy toto slovo:

číre *hmly,*
zmysel mdlý . . .[39]

[39] V básni *Nové zvuky počujem,* adresovanej predovšetkým Kraskovej poézii. Citované zo *Sobraných spisov básnických,* Martin 1948, 32.

Zdá sa, že nielen slovo, ale aj postup — *oxymoron* — *„číre hmly"* (číre:priezračný:hmla=neviditeľnosť) navodený rýmom s epitetom tejto hmly — „šíra"! tu predjal a parodoval. A protikladne núkal Kraskovi na ospievanie „šíru zeleň lesa", po ktorej síce Krasko placho túžil, ale vedel, že je neskoro, že ju nedosiahne. To sa v rozličných aspektoch zrkadlilo aj v jeho rýme.

* * *

Záverom: Kraskov rým, podobne ako jeho verš, predstavuje syntézu štúrovského i hviezdoslavovského rýmu. Znateľnejšia prevaha ženských rýmov (a dvojslabičných rýmoviek vôbec), vylučovanie spoluhláskových zvukov z rýmu, čiže zameranie na jeho „hudobnosť", ako aj občasné licencie vo vzťahu k metru básne (nie vždy presná metrická podložka rýmovky, napr. *„tak nesvojskí")* spájajú Krasku so štúrovcami. Postupné zbavovanie sa týchto licencií a vcelku metrická presnosť rýmu ho však približuje k Hviezdoslavovi, u ktorého vzťah rýmovky (jej rozsahu) k metru je presne normovaný a predstavuje jedinú konštantu.

Bezprostredne vo vzťahu k Hviezdoslavovej poetike Kraskov rým sa vyznačuje väčšou zaťaženosťou eufonickej funkcie rýmu, čo vcelku prináša väčšiu zvukovú rozvitosť rýmov a ich spätosť so zvukoslednou osnovou verša a básne vôbec. I radenie samých rýmov sa deje často s viditeľným eufonickým zreteľom. Mnohé rýmové typy sa vracajú ako refrény i so svojimi konštantnými spojeniami. To ukazuje na spevný charakter, hudobné zacielenie Kraskovho rýmu i celej jeho poézie.

U Hviezdoslava naproti tomu prevláda funkcia rytmická. Presné zopätie s metrom básne, ktoré ostro člení verš na menšie jednotky, na stopy, prináša rým presný a pokiaľ ide o zvukový sklad, výrazne zastúpený spoluhláskovými skupinami iba podčiarkujúcimi ďalšie členenie verša. Ak naproti tomu Kraskov verš vyznieval vo väčšej miere samohláskou a mal tendenciu pokračovať do vnútra verša, Hviezdoslav skôr zakončuje (predovšetkým mužský rým) spoluhláskou, v konkrétnych prípadoch jeho menšia zvuková rozvitosť vyzdvihuje vedľajší prízvuk temer na úroveň hlavného, *schopného oddeľovať slová,* ako prostriedok ďalšieho členenia! Krajnou hranicou tejto tendencie je položenie predložky do rýmu alebo rozdelenia slova na konci verša. Oproti Kraskovmu opakovaniu rýmov Hviezdoslav prináša väčšie bohatstvo rýmových typov. Rytmická funkcia sa však najviditeľnejšie prejaví pri nerovnakoslabičných veršoch, kde sa i členy rýmu zbližujú. — Tým všetkým poukazuje Hviedoslavov rým aj na charakter jeho verša, smerujúci k deklamácii, vznosnému prednesu.

Pokiaľ ide *o významovú funkciu rýmu, zdá sa u oboch zaťažená rovnako.* Vyskytujú sa približne v rovnakej miere rýmy kmeňové a striedanie slovných

druhov v nich. No i tu odzrkadľuje rým *rozdielne zacielenie oboch poetík.*[40] Kým Hviezdoslav prináša do rýmu i priamo pomenovania z najrozličnejších oblastí, snažiac sa vždy o významovú určitosť, Krasko ani najzákladnejšie obrazy-symboly (napr. *hmla*) nepoloží do rýmu priamo, ale v súhlase s utváraním svojich trópov — v nich riadiacim členom sa stáva vlastnosť predmetu a predmet samotný príde do podriadeného postavenia — do rýmu vkladá jej charakteristickú konštantnú vlastnosť (šedá). Protikladnosť tohto významového zreteľa dotvrdzuje i sám Hviezdoslav, keď pri charakteristike Kraskovej poézie v zmysle svojej poetiky položí do rýmu substantívum (hmly) ako jasnú, významovo nezastretú, podstatnú vlastnosť (napokon i jeho autocharakteristiku v básni JA z *Veršov*) Kraskovho lyrického subjektu.

Pravda, pri všetkých zisteniach treba mať na zreteli, že ide iba o základné tendencie, ktoré vo vzájomnom napätí nadobúdajú na konkrétnych miestach rozličné podoby.

[40] Porovnaj so zistením S. Šmatláka o rozdielnych úlohách toho istého postupu u oboch básnikov: „Tým sa Kraskov „opakovací" postup podstatne odlišuje od Hviezdoslavovej záľuby v hromadení „synonymických" pomenovaní, pri ktorom ide vždy o dosahovanie významovej intenzity pomocou lexikálnej extenzívnosti, resp. o pomenovávanie skutočnosti (javu) z viacerých zorných uhlov... Hviezdoslavovi ide teda o „vecnosť", významovú určitosť, úplnosť básnického textu, Kraskovi naproti tomu o atmosféru, „náladu". Okrem toho, pravdaže, opakovanie slov, resp. lexikálnych skupín je dôležitou súčasťou známej „hudobnosti" Kraskovej poézie. Litteraria III, 219.

RÓBERT ŠTUKOVSKÝ — GABRIEL ALTMANN

FONICKÁ POVAHA SLOVENSKÉHO RÝMU

1. Úlohou literárnej štatistiky je charakterizovať vlastnosti skúmaného textu pomocou čísel. Tento prístup, či už ako samostatná metóda bádania, alebo ako doplnok nekvantitatívnych metód, má viaceré výhody:

a) Pri správnom dodržaní zásad štatistických postupov (náhodný výber, hypotéza, test atď.) a pri správnom zahrnutí všetkých potrebných činiteľov je výsledné číslo *presným* kvantitatívnym údajom o skúmaných vlastnostiach alebo o ich vzťahoch. Presnosť (exaktnosť) výsledkov nie je ovplyvnená ani drobnými subjektívnymi omylmi pri sčitovaní pôvodných údajov, ktoré sú pri veľkých výberoch nepodstatné. Pri malých výberoch je zas pravdepodobnosť omylu pri sčitovaní jednotiek nepatrná. To však neznamená, že by pri sčitovaní nebolo treba dbať na čo najväčšiu presnosť.

Každá spoločenská veda, pracujúca aspoň v niektorej svojej oblasti štatistickými metódami, dostáva sa bližšie k exaktným vedám. Celkový vývoj spoločenských vied postupuje v dnešnej dobe týmto smerom.

b) Štatisticky je možné postihnúť aj také javy, ktoré sa iným spôsobom objaviť nedajú; tým sa rozširuje problematika literárnej vedy o všetky javy, ktoré sú určené kvantitatívne. Štatistika skúma predovšetkým *štatistické zákonitosti*, ktoré pri bezvýnimočnej platnosti (alebo s ojedinelými výnimkami) nazývame v literárnej vede a v jazykovede konštantami a pri nestopercentnej platnosti *tendenciami*, t. j. také zákonitosti, ktoré platia pre daný jav ako pre člena kolektívu vyššieho stupňa. Ich povahu v danom súbore možno presne vyčísliť a otestovať. Ukazovateľom existencie a veľkosti tendencie sú výsledné čísla testov na určitej hladine významnosti (obyčajne $P = 0{,}05$ a nižšie).

c) Charakter javu (tu textu) je pri štatistickom prístupe vyjadrený jediným číslom, do výpočtu ktorého sú zahrnuté všetky podstatné vlastnosti javu z určitého hľadiska. Pri slovnom vyjadrení sa často stráca prehľadnosť a stáva sa, že každá podstatná vlastnosť javu musí byť definovaná zvlášť. Slovný opis teda

Ústav slovenskej literatúry a jazykov SAV — KNIŽNICA — Bratislava

definuje jav skôr analyticky a nemôže stručne vyjadriť vzájomné vzťahy všetkých jednotlivých zložiek javu. Štatistický prístup už analýzu predpokladá a podáva krajne *stručný* a *syntetický* obraz javu. Slovná interpretácia výsledného čísla je už len nepovinným doplnkom, ktorý sa konvenčne predkladá čitateľovi ako „výklad".

Hoci čísla nedovoľujú vyhnúť sa *jednoznačnej* formulácii výsledku, niekedy sú možné dvojaké interpretácie. No jedna z nich sa pri sprísnení prístupu obvykle ukáže nesprávnou. Interpretácia má sama vyplynúť z predchádzajúcej (literárnej) hypotézy, ktorá viedla k postaveniu problému.

d) Pri výpočte rozličných štatistických charakteristík výsledné číslo často samotné nedáva obraz o relatívnej pozícii daného súboru vzhľadom na ostatné súbory podľa zistenej charakteristiky. Nevieme, či znamená vysoký alebo nízky stupeň hľadanej vlastnosti. Len pri porovnaní s charakteristikami iných súborov nám rozdiely ukážu stupeň vlastnosti. Číselné vyjadrenie vlastností dáva možnosť najobjektívnejšieho porovnávania javov, lebo vzťah „byť väčší" platí pre každé dve netotožné čísla. Štatistika tak dáva možnosť vybudovania *stupňovej typológie*[1] pre každú vlastnosť textu, ktorá je vyjadriteľná kvantitatívne. Najväčšie ťažkosti robí stanovenie jednotiek, ktoré by sa dali počítať, ale v poslednej dobe boli aj v tomto smere urobené určité pokroky.

e) Štatistika sa dotýka aj filozofickej otázky vzťahu kvantity a kvality. Štatistické charakteristiky dvoch náhodných výberov sa väčšinou kvantitatívne odlišujú, no ich rozdiel sa do určitého stupňa dá vysvetliť ako výkyv vzniknutý pôsobením náhody. V takomto prípade oba výbery majú „tú istú vlastnosť", t. j. kvalitatívne sa neodlišujú, a hovoríme, že pochádzajú z toho istého základného súboru. V určitej oblasti dosť malých pravdepodobností sa tento kvantitatívny rozdiel stáva štatisticky „významným" (signifikantným), t. j. pravdepodobnosť jeho náhodného výskytu je taká malá, že ju už považujeme za ukazovateľa kvalitatívneho rozdielu medzi skúmanými výbermi. Potom hovoríme, že dané výbery nepochádzajú z toho istého základného súboru.

f) Veľkou výhodou štatistiky je možnosť robiť odhady z náhodných výberov o základnom súbore. Každý text totiž patrí do celej hierarchie súborov, ktorá sa stanovuje podľa potreby. Napríklad z niekoľkých básní určitého autora môžeme urobiť odhad parametrov jeho básnického jazyka; z niekoľkých textov určitého žánru od rôznych autorov možno urobiť odhad parametrov jazyka daného žánru, podobne o jazyku určitej epochy, básnickej školy atď. Pri každej vlastnosti textu treba porovnávaním skúmať, či je charakteristická len pre daný text alebo len pre daného autora, daný žáner, epochu atď. podľa cieľa, ktorý sa sleduje. Výber textov musí byť samozrejme prispôsobený účelu, nemožno napríklad

[1] Pozri najmä C. G. Hempel—P. Oppenheim, *Der Typusbegriff im Lichte der neuen Logik*, Leiden 1936.

z niekoľkých básní jedného autora robiť závery o celom básnickom jazyku. Pri výskume nižších rovín tejto hierarchie (napr. jazyk jedného básnika) je možné spočítať jednotky všetkých existujúcich textov a výber vyčerpáva tým celý základný súbor. Ale čím vyššie postupujeme v hierarchii, tým sú tieto možnosti vyčerpávajúceho výberu obmedzenejšie a tým zjavnejšie sa ukazuje nutnosť pracovať s odhadmi, čo je pri induktívnych postupoch prirodzené. Každé zovšeobecnenie pracuje s pravdepodobnosťami, lebo robí výpovede o nepreskúmaných indivíduách.

Kým v lingvistike boli štatistické metódy zoširoka využité,[2] v poetike okrem tradičných výpočtov percent v metrike existujú len ojedinelé štúdie z rôznych oblastí,[3] hoci frekvencia má nepochybný vzťah k estetickej účinnosti javu v celom súbore (texte).[4] Podľa de Groota lingvistické spracovanie zvukovej formy textu je vo svojej podstate štatistické.[5]

2. V tejto štúdii sa pokúsime uviesť celkom elementárnym spôsobom jednu z bežných štatistických metód, ktorú možno používať pri overovaní literárnych hypotéz. Vychádzame pritom z konkrétneho literárneho problému: z fonickej, hláskovej povahy zakončenia rýmu v slovenčine.

V náhodne vybraných básňach z Chalupkovej zbierky (*Spevy Sama Chalupku*, Turč. Sv. Martin 1921) je celkove 206 rýmov, z čoho 162 je zakončených vokálom a 44 konsonantom. Rozdiel je zjavne vysoký, ale z týchto údajov nemožno ešte nič vyvodzovať, kým nevieme, aké sú proporcie v neutrálnom, t. j. mimorýmovom súbore. Ako najbližší a najvhodnejší súbor pre porovnanie ponúka sa hneď zvyšok tých istých básní (s vylúčením rýmových slov). Keďže otázka slova nie je v slovenčine ešte doriešená, budeme z praktických dôvodov považovať za „slovo" každý písaný celok, ktorý sa vyskytuje medzi dvoma medzerami, t. j.

[2] Súbornejšie práce, ktoré prinášajú prehľad kvantitatívnej lingvistiky a niektorých literárnych problémov, sú najmä: O. S. Achmanova — I. A. Meľčuk — J. V. Padučeva — R. M. Frumkina, *O točnych metodach issledovanija jazyka*, Moskva 1961; P. Guiraud, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Dordrecht 1959; G. Herdan, *Type—Token Mathematics*, 's-Gravenhage 1960; G. Herdan, *Language as Choice and Chance*, Groningen 1956; J. Whatmough, *Poetic, Scientific and Other Forms of Discourse*, Berkeley and Los Angeles 1956.

[3] Bibliografiu do r. 1953 uvádza P. Guiraud, *Bibliographie critique de la statistique linguistigue*, Utrecht 1954. Novšie údaje sú každoročne v *Bibliographie linguistigue de l'année...*, Utrecht-Anvers...

[4] Niektorými teoretickými otázkami vzťahu estetickej relevancie a frekvencie sa zaoberal A. W. de Groot, *Phonetics in its relation to aesthetics*, Manual of Phonetics (ed. L. Kaiser), Amsterdam 1957, 385—400. Vzťahy frekvencie k niektorým iným javom uvádza napr. J. Whatmough, *Language. A modern synthesis*, New York 1956, najmä v kap. XI, 199—220; alebo G. K. Zipf, *The Psycho-Biology of Language*, London 1936.

[5] Groot, c. d., 396.

grafické slovo.[6] Ku konsonanticky zakončeným slovám budeme počítať aj tie, ktoré sa končia na *-ou*.[7] Všetky hodnoty pre výber z Chalupkovej zbierky sú uvedené v tab. 1.

Tabuľka 1

Absolútne frekvencie pre výber z Chalupkovej zbierky

	Vokalicky zakončené slová	Konsonanticky zakončené slová	Σ
Rýmový súbor	162	44	206
Zvyškový súbor	638	410	1048
Σ	800	454	1254

V tejto tabuľke vidíme síce, že v každom riadku je počet slov vokalicky zakončených výrazne väčší než počet slov zakončených konsonantom, ale na otázku, či podiel vokalicky zakončených je v rýmovom súbore väčší, nám absolútne počty ťažko dajú prehľadnú informáciu, pretože aj celkove sa počet slov v oboch riadkoch značne líši. Preto vyjadríme štruktúru každého riadku relatívne, t. j. percentuálnym podielom oboch druhov slov v príslušnom súbore. Ak počet slov s vokalickým zakončením (ďalej len „vokalických slov") označujeme N_v a počet slov s konsonantickým zakončením (ďalej len „konsonantických slov") N_k, potom podľa známeho vzorca pre výpočet percenta podiel vokalických slov sa bude rovnať $p_v = \frac{N_v}{N_v + N_k} . 100$ a celkom analogicky $p_k = \frac{N_k}{N_v + N_k} . 100$. Uskutočnením týchto prepočtov pre všetky tri riadky tab. 1 obdržíme hodnoty uvedené v tab.2.

Podiel vokalických slov v rýmovom súbore je zrejme značne vyšší než v zvyškovom, totiž 78,64 % proti 60,88 %. Posledný stĺpec tabuľky slúži iba na kontrolu, pretože podľa uvedených definícií platí, že $p_v + p_k$ sa musí rovnať 100. Zo sto rýmových slov je teda zhruba 79 vokalických, kým na sto slov nerýmových pripadá len 61 vokalických. Rozdiel je zrejmý, ale ani to nás nemôže uspokojiť. Vieme totiž, že pre dva rôzne výberové súbory by sme aj vtedy mohli obdržať numericky rôzny percentuálny podiel určitého druhu slov, keby sme tieto súbory vybrali z toho istého materského súboru: tu sa totiž uplatňuje pôsobenie náhod-

[6] Bolo by možné vylúčiť všetky také písané jednotky, ktoré sa skladajú len z jednej fonémy, alebo vylúčiť všetky neprízvučné predložky, klitiká atď. Z praktických dôvodov sa budeme pridržiavať uvedeného vymedzenia pre všetky výbery.

[7] E. Pauliny, *Fonológia spisovnej slovenčiny*, Bratislava 1961, 72.

Tabuľka 2

Relatívne frekvencie pre výber z Chalupkovej zbierky

	p_v	p_k	Σ
Rýmový súbor	78,64	21,36	100,00
Zvyškový súbor	60,88	39,12	100,00
Spolu	63,80	36,20	100,00

ných výkyvov okolo spoločného základného podielu v tom zmysle, že podiely vo výberových súboroch majú určitý, matematicky presne vyjadriteľný rozptyl okolo tohto základného podielu. Najlepšie to asi objasní primitívny príklad: aj keď vieme, že v určitom osudí je 300 bielych a 700 čiernych guľôčok, nemôžeme očakávať, že pomer 3 : 7 bude zachovaný v každej desiatke guľôčok, vybranej náhodne z osudia. V istom podiele prípadov, ktorý sa dá presne vypočítať metódami pravdepodobnostnej matematiky, môžeme počítať s tým, že obdržíme guľôčky nie v pomere 3 : 7, ale aj 2 : 8 alebo 4 : 6. Dokonca ani pomery ako 1 : 9 alebo 5 : 5 nie sú celkom vylúčené, a to ani vtedy, ak podiel v základnom súbore (30, príp. 70 %) je nám apriórne známy. A štatistické testovanie rozdielu dvoch percentuálnych údajov nám práve umožňuje posúdiť, či pozorovaný rozdiel sa ešte pohybuje v rámci týchto ľahko možných náhodných výkyvov, alebo či pravdepodobnosť jeho náhodného výskytu je taká malá, že hypotéza spoločného pôvodu oboch súborov (tzv. nulová hypotéza) sa nezdá udržateľnou, a preto je zamietnutá.

Štatisticky povedané, ide v prípade alternatívneho znaku ($V - K$) o model binomickej distribúcie. Na tomto mieste sa nechceme podrobne zaoberať matematickou definíciou tohto modelu, a preto sa uspokojíme s poukazom na to, že variancia či teoretický rozptyl veličín v tomto modele je závislá od dvoch faktov: jednak od samého percentuálneho podielu pozorovaných prípadov a jednak od počtu prípadov, o ktorý sa toto percento opiera. Ak tieto dva fakty spĺňajú určité (matematicko-štatistické) predpoklady, potom test rozdielu dvoch podielov možno veľmi ľahko a jednoznačne urobiť pomocou tzv. *t*-kritéria. Treba výslovne podotknúť, že exaktné matematické riešenie sa dá vypracovať v každom prípade, ale často treba použiť oveľa zložitejší štatistický výpočtový aparát. Predpoklady použiteľnosti *t*-testu možno veľmi zjednodušene zhrnúť do podmienky, že vypočítané percento sa má pohybovať medzi 10 a 90 a počet prípadov má sa rovnať alebo byť vyšší než 100. (V prípade, že by súbor pozostával len z 50 prvkov, muselo by sa percento pohybovať medzi 20 a 80 atď.) Ak je táto podmienka splnená,

potom percentuálny podiel a jeho rozptyl sa riadia tzv. normálnou Gaussovou distribúciou. To isté platí aj pre rozdiel dvoch percentuálnych čísel a pre smerodajnú odchýlku tohto rozdielu. Podrobné odvodenie a dôkazy týchto viet nájde čitateľ v príslušnej odbornej literatúre. Tu sa obmedzíme iba na konštatovanie, že ak p je percentuálny podiel prvkov s pozorovaným znakom, $q = 1 - p$ je podiel prvkov bez znaku a N je celkový počet prvkov, potom smerodajná odchýlka náhodnej veličiny p je daná výrazom $\sigma_p = \sqrt{\frac{pq}{N}}$. Z toho pre náš prípad testovania podielu vokalických slov vyplýva, že tento model môžeme použiť, ak počty slov v jednotlivých súboroch sú väčšie než 100 a percentá medzi 10 a 90 (ináč by aproximácia nebola dostatočne presná). Keďže však ide o rozdiel dvoch podielov, musia do menovateľa testovacieho zlomku čiže do variancie rozdielu vchádzať počty oboch súborov N_r a N_z (počty rýmových a zvyškových slov). Obdobne pre odhad veličiny p a q použijeme materiál z oboch porovnávaných súborov, a to tak, že percentá jednotlivých súborov vážime ich rozsahom. Pretože však poznáme absolútne počty, môžeme vzorec pre vážený priemer nahradiť jednoduchším výrazom, v ktorom N_{vr} a N_{vz} znamenajú počty vokalických slov v rýmovom a zvyškovom súbore, kým $N_{.r}$ a $N_{.z}$ predstavujú celkový počet slov v rýmovom, resp. zvyškovom súbore:

$$p_{v.} = \frac{N_{vr} + N_{vz}}{N_{.r} + N_{.z}} \cdot 100$$

Celkový podiel vokalických slov ($p_{v.}$) obdržíme, keď súčet vokalických slov vydelíme súčtom všetkých spracovaných slov a vynásobíme stomi. Potom aj $q_{v.}$, čiže $1 - p_{v.}$ bude sa rovnať $p_{k.}$, čiže podielu konsonantických slov, čím máme všetky údaje potrebné pre exaktné testovanie rozdielu. Vzorec má tvar:

$$t = \frac{d_p}{\sigma_p} = \frac{p_{vr} - p_{vz}}{\sqrt{p_{v.}\, p_{k.} \left(\frac{1}{N_{.r}} + \frac{1}{N_{.z}}\right)}}$$

a výsledkom je veličina t s nekonečne veľkým počtom stupňov voľnosti, čiže normálna odchýlka podľa Gaussovho normálneho rozloženia. Počty $N_{.r}$ a $N_{.z}$ sú uvedené v tab. 1 absolútnych čísel, percentá $p_{v.}$ a $p_{k.}$ v treťom riadku tab.2 (tu treba vyzdvihnúť okolnosť, že tento podiel treba vypočítať zo súčtu oboch podsúborov a nie je možné brať prostý priemer z rýmových a zvyškových súborov). Percentá v čitateli sú podiely vokalických slov, ktorých rozdiel nás práve zaujíma. Ak výsledné testovacie kritérium je väčšie než 2,576, potom pozorovaný percentuálny rozdiel je signifikantný na hladine 0,01. Dosadením údajov z Chalupkovej zbierky obdržíme

$$t = \frac{78{,}64 - 60{,}88}{\sqrt{63{,}80 \,.\, 36{,}20 \,.\, (0{,}004854 + 0{,}000954)}} = \frac{17{,}76}{3{,}66} = 4{,}85.$$

Pritom $d_p = 17{,}76$ je rozdiel medzi skúmanými podielmi a $\sigma_d = 3{,}66$ predstavuje smerodajnú odchýlku tohto rozdielu. Výsledné $t = 4{,}85$ hovorí, že pravdepodobnosť náhodného výskytu aspoň takého veľkého rozdielu, ako sme pozorovali u Chalupku, je taká (presnejšie taká malá), ako je pravdepodobnosť, že pri náhodnom výbere z gaussovsky normálne rozloženej veličiny obdržíme hodnotu ležiacu vo vzdialenosti aspoň 4,85 smerodajných odchýlok od priemeru. Numerickú hodnotu tejto pravdepodobnosti môžeme veľmi ľahko zistiť pomocou tabuľky distribučnej funkcie normálneho rozdelenia, ktorá sa nachádza v každej príručke štatistiky. Prostým odčítaním obdržíme hodnotu $P = 0{,}000\,001\,235$, čiže hodnotu podstatne menšiu než obvyklé „kritické hodnoty" 0,01 alebo aj 0,001.

Interpretácia výsledku je celkom jednoznačná: možnosť, že by pozorovaný nadbytok vokalicky zakončených slov v rýmovom súbore Chalupkovej zbierky bol vznikol len čiste náhodou, je krajne málo pravdepodobná (muselo by ísť o prípad, aký sa vyskytuje raz v skoro miliónе prípadov — presnejšie povedané 1 : 800 000), a preto sme plne oprávnení zamietnuť nulovú hypotézu a predpokladať existenciu nejakej faktickej nenáhodnej príčiny, pre ktorú pozorovaný jav nastal. Štatisticky povedané, pozorovaný rozdiel je veľmi vysoko signifikantný pri $P < 10^{-5}$. To znamená, že existuje objektívne dokázateľná tendencia po zakončení rýmových slov vokálom častejšie než v „obvyklom" či zvyškovom texte. Znovu však treba zdôrazniť, že vôbec nemusí ísť o zámernú snahu používať vokalický rým. Básnik ho môže tvoriť celkom intuitívne v rámci svojho formálno-estetického úsilia. Použitý štatistický test neodpovie na otázku, či pozorovaný jav vznikol vedome alebo nevedome, odpoveď by mohol dať prípadne jedine autor. Test len konštatuje, či skúmaný jav možno považovať za náhodný alebo nenáhodný, resp. aká je príslušná pravdepodobnosť. A práve to je prvý stupeň objektívneho výskumu: exaktná matematicko-štatistická analýza.

3. Štatistika nám objavila určitý fakt, ale nepovedala nám nič o jeho príčinách. Môžu sa hľadať buď inými metódami, alebo postavením a overením ďalších hypotéz. Je možné, že v snahe po estetickej účinnosti je tu tendencia umiestniť na koniec rýmu fonémy s vyznením hlasu, na čo sú vokály najvhodnejšie. Túto hypotézu možno overiť tak, že by sa zistilo, či je aj podiel sonórnych konsonantov v konsonantických rýmoch signifikantne väčší než podiel neznelých. No ten fakt, že aj v nerýmovom súbore väčšia časť slov sa končí vokálom, naznačuje, že v slovenčine je výber takýchto slov väčší a tým aj ľahší, čo sa v rýme využíva v plnej miere. Rýmové slovo často núti celý verš, aby sa mu prispôsobil významove, avšak veľký výber vokalických rýmových slov dáva básnikovi možnosť voľnejšie upraviť mimorýmovú časť a prípadne až potom vybrať rýmové slovo. Podiely v zvyškovom súbore ukazujú, že vokalické zakončovanie slov je tenden-

ciou samého jazyka. Je prirodzené, že básnický jazyk, ktorý je veľmi determinovaný formou, využije čo najviac všetky možnosti, ktoré mu jazyk poskytuje. Na najdeterminovanejších miestach verša, predovšetkým v ryme, sa tieto vlastnosti prejavia potom najmarkantnejšie.

Týmito interpretáciami sa nevylučuje možnosť objavenia iných príčin, ktoré mohli spolupôsobiť pri vzniku tohto javu. V literárnom diele sa môže celý rad príčin prejaviť v jedinom účinku.

3.1. Ak si príčiny skúmaného javu vysvetlíme týmto spôsobom, môžeme už na tomto stupni výskumu predpokladať, že sa tento jav prejaví aj u ostatných slovenských básnikov. To je literárna hypotéza, overená zatiaľ na tvorbe jedného básnika. Odpoveď na otázku, či sa táto tendencia signifikantne prejavuje aj u ostatných básnikov, dostaneme, ak vytestujeme podobným spôsobom výbery zo zbierok iných autorov. Pritom môžeme postupovať buď tak, že vyberieme celé básne, alebo tak, že v rámci určitej zbierky vyberieme náhodne niektoré strany, hoci aj z rôznych básní. Pretože nám išlo o skúmanie určitej tendencie v celej tvorbe slovenských básnikov, a nie o podrobnú analýzu diela určitého autora, použili sme druhý spôsob výberu. Boli vybrané náhodne niektoré strany z tej-ktorej zbierky (bez ohľadu na hranice básní) a v tomto výbere sa pokračovalo, až celkový počet spracovaných slov dosiahol pre každú zbierku približne 1000. Boli použité tieto zbierky: 1. *Spevy Sama Chalupku;* 2. J. Kráľ, *Básne*; 3. A. Sládkovič, *Spisy básnické* II; 4. *Spevy Jána Bottu*; 5. P. O. Hviezdoslav, *Krvavé sonety*; 6. Š. Krčméry, *Keď sa sloboda rodila*; 7. I. Krasko, *Dielo*; 8. J. Kostra, *Ľúbostné verše*; 9. V. Turčány, *Jarky v kraji*; 10. Š. Žáry, *Akú to vôňa*; 11. A. Plávka, *Sláva života*; 12. J. Stacho, *Svadobná cesta*

Tabuľka 3

Absolútne frekvencie rýmových a nerýmových slov podľa zakončenia

	Počet rýmových slov			Počet nerým. slov			Celkom		
	Vok. N_{vr}	Kons. N_{kr}	Spolu $N_{.r}$	Vok. N_{vz}	Kons. N_{kz}	Spolu $N_{.z}$	Vok. $N_{.v}$	Kons. $N_{k.}$	Spolu $N_{..}$
Chalupka	162	44	206	638	410	1048	800	454	1254
Kráľ	128	28	156	570	312	882	698	340	1038
Sládkovič	348	80	428	564	404	968	912	484	1396
Botto	175	32	207	603	379	982	778	411	1189
Hviezdoslav	287	159	446	1202	1078	2280	1489	1237	2726
Krčméry	179	76	255	544	325	869	723	401	1124
Krasko	187	32	219	680	469	1149	867	501	1368
Kostra	132	62	194	656	321	977	788	383	1171
Turčány	152	38	190	515	292	807	667	330	997
Žáry	187	79	266	566	410	976	753	489	1242
Plávka	135	78	213	566	409	975	701	487	1188
Stacho	91	75	166	573	375	948	664	450	1114

Takto získaný materiál je zhrnutý do tab. 3, ktorá podáva prehľad o absolútnych frekvenciách rýmových a nerýmových slov podľa zakončenia. Prvé tri stĺpce obsahujú údaje o rýmovom súbore, ďalšie tri o nerýmovom či zvyškovom a posledná trojica údajov sú celkové súčty. Každý riadok tabuľky zodpovedá — ako aj vyplýva z označenia stĺpcov — jednej kompletnej tabuľke s rovnakou štruktúrou, ako má tab. 1 pre Chalupku, ktorej údaje pre úplnosť dát boli v prvom riadku tab. 3 zopakované. Takto bolo roztriedených 15807 slov z 12 zbierok, pochádzajúcich z rôznych období a škôl slovenskej poézie.

Analogicky ako v prípade Chalupkovej zbierky ani tu nestačia len absolútne frekvencie, ale sú to práve podiely a ich diferencie, ktoré nás zaujímajú. Tieto relatívne frekvencie vokalických slov v rýmovom a zvyškovom súbore a štatistický test významnosti ich rozdielu sú zhrnuté v tab. 4.

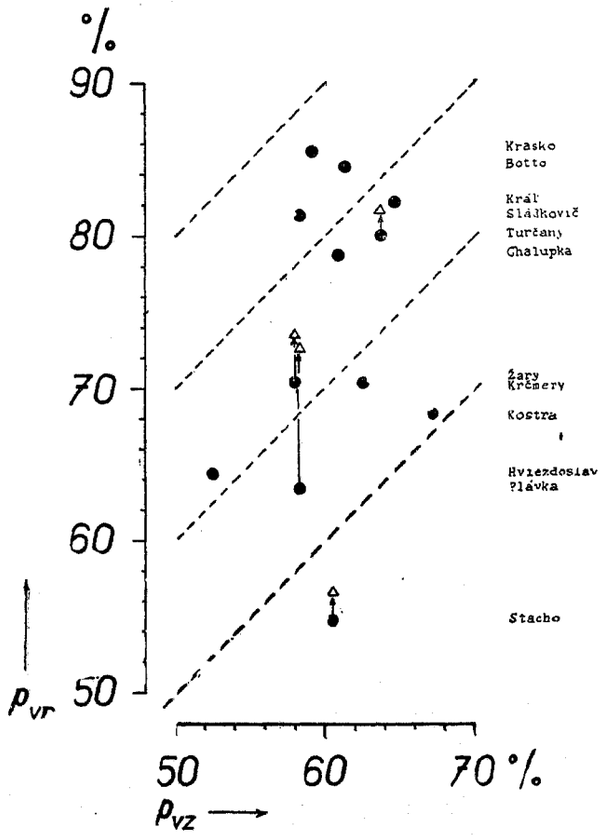
Tabuľka 4

Relatívne frekvencie vokalicky zakončených slov v rýmovom a zvyškovom súbore a test ich rozdielu

	Relatívna frekvencia vokalických slov v %				Údaje pre výpočet σ_p			Testovanie	
	p_{vr}	p_{vz}	d_p	$\pm\sigma_d$	$p_{v.}$	$N_{.r}$	$N_{.z}$	t	P
Chalupka	78,64	60,88	17,76	3,66	63,80	206	1048	4,85	$<10^{-5}$
Kráľ	82,05	64,63	17,42	4,08	67,24	156	882	4,27	$<10^{-4}$
Sládkovič	81,31	58,26	23,05	2,76	65,33	428	968	8,35	$<10^{-9}$
Botto	84,54	61,41	23,13	3,64	65,43	207	982	6,35	$<10^{-9}$
Hviezdoslav	64,35	52,72	11,63	2,58	54,62	446	2280	4,51	$<10^{-5}$
Krčméry	70,20	62,60	7,60	3,41	64,32	255	869	2,23	0,026
Krasko	85,39	59,18	26,21	3,55	63,38	219	1149	7,38	$<10^{-9}$
Kostra	68,04	67,14	0,90	3,69	67,29	194	977	0,24	0,810
Turčány	80,00	63,82	16,18	3,79	66,90	190	807	4,27	$<10^{-4}$
Žáry	70,30	57,99	12,31	3,38	60,63	266	976	3,64	$<10^{-3}$
Plávka	63,38	58,05	5,33	3,72	59,01	213	975	1,43	0,153
Stacho	54,82	60,44	− 5,62	4,13	59,61	166	948	− 1,36	0,174

Jej prvá časť obsahuje percentuálne proporcie p_{vr} a p_{vz} (percentá konsonantických slov neuvádzame, pretože ich možno vyčísliť jednoducho odčítaním p_v od 100 %), ďalej rozdiel týchto podielov d_p a smerodajnú odchýlku tohto rozdielu σ_d. Ako vidieť z tretieho stĺpca, je — s jedinou výnimkou — podiel vokalických slov v rýmovom súbore všade väčší než v zvyškovom. Tento fakt dobre vynikne najmä vtedy, ak získané údaje prenesieme do súradnicovej sústavy, kde na vodorovnej osi znázorníme relatívnu frekvenciu vokalických slov v zvyškovom súbore (p_{vz}) a na zvislej osi percento p_{vr} v rýmovom súbore. Potom každej zbierke zodpovedá určitý bod, definovaný týmito dvomi súradnicami, pričom v prípade

$p_{vr} > p_{vz}$ bude tento bod ležať *nad* uhlopriečkou, zodpovedajúcou rovnakým proporciám v prípade $p_{vr} = p_{vz}$ a znázornenou hrubou prerušovanou priamkou. Čím viac podiel vokalických slov v rýme prevyšuje podiel v zvyškovom súbore, tým bude vzdialenosť medzi bodom a touto uhlopriečkou väčšia; tenké prerušované priamky znázorňujú polohu tých prípadov, v ktorých tento rozdiel d_p činí 10, prípadne 20 a 30 % (pozri graf). Štúdium tohto grafu názorne ukazuje tri okolnosti: a) skoro všetky prípady ležia — a to často až veľmi vysoko — nad uhlopriečkou ekviproporcionality, čo naznačuje zásadnú prevahu situácie



$p_{vr} > p_{vz}$; b) proporcie p_{vr} vykazujú veľmi veľký rozptyl medzi sebou, čo zrejme treba pripisovať individuálnym rozdielom medzi jednotlivými básnikmi, prípadne obdobiami; c) proporcie p_{vz} sa vyznačujú tým, že ležia v pomerne úzkom pásme okolo 60 %, čo azda možno chápať ako výraz všeobecného priemerného podielu vokalicky zakončených slov, inherentného slovenskému jazyku ako takému.

Vyššie sme povedali, že pre exaktný rozbor nestačí konštatovanie existencie nejakého rozdielu, ale že ho treba aj štatisticky otestovať. Tieto štatistické testy pre údaje jednotlivých zbierok sa nachádzajú v ďalšej časti tab. 4. Stĺpce p_v. $N_{.r}$ a $N_{.z}$ obsahujú údaje, ktoré treba dosadiť do vzorca pre test $t = d_p : \sigma_p$, a predposledný stĺpec vykazuje príslušné testovacie kritériá. Výsledná pravdepodobnosť P je udaná v poslednom stĺpci každého riadku. V 8 z 12 zbierok je teda prebytok vokalických slov v rýme veľmi vysoko signifikantný a len v troch nie je signifikantný (to zahrnuje aj jednu zbierku, kde $p_{vr} < p_{vz}$). S jedinou výnimkou už spomenutej Stachovej zbierky však ešte aj prípady bez signifikantného testovacieho výsledku potvrdzujú generálnu hypotézu, že $p_{vr} > p_{vz}$, a zvýšením výberových rozsahov na niekoľkonásobok by sa smerodajná odchýlka dala zmenšiť natoľko, že aj ostatné diferencie by dosiahli dolnú hranicu signifikantnosti. To je však sotva potrebné, pretože generálny súhlas výsledkov celkom jednoznačne svedčí o všeobecnej platnosti numerickej prevahy vokalických slov v rýmových pozíciách.

Okrem toho máme možnosť štatisticky skontrolovať aj to, či pozorovaná tendencia platí nielen v rámci jednotlivých — a len niektorých — zbierok, ale aj globálne v slovenčine (pokiaľ ju môžeme považovať za dostatočne charakterizovanú uvedenými výbermi). Keď pri sérii štatistických testov väčšina vypovedá signifikantne v tom istom zmysle a len niektoré prípady sú z najrozličnejších príčin (napr. malé počty a p.) nesignifikantné, alebo majú v rámci náhodného rozptylu prípadne dokonca aj opačné znamienko než ostatné, možno výsledky jednotlivých testov pomerne veľmi jednoducho skombinovať do komplexného kritéria základnej tendencie. Veličina t s nekonečným počtom stupňov voľnosti predstavuje — ako sme už povedali — vlastne normálnu gaussovskú odchýlku. A tak možno určitú skupinu takýchto testov chápať zase ako výber z normálne rozloženej veličiny s priemerom nula a smerodajnou odchýlkou $\sigma = 1{,}0$. Ak priemer „výberovej skupiny" testov je signifikantne odlišný od nuly, možno to potom považovať za prejav nejakého systematického posunu hodnôt určitým smerom (preč od nuly), a tak aj otestovať existenciu určitej predpokladanej tendencie. Ak tento komplexný index označíme ako „I", potom $I = \Sigma t : \sqrt{n}$, kde n je počet t-testov, kombinovaných na spoločnú výpoveď. Súčet t-kritérií aritmeticky spočítaných (t. j. vzhľadom na znamienko) je 46,16, čo delené $\sqrt{12}$ dá $I = 13{,}32$. Táto hodnota je omnoho väčšia než napr. trojsigmová hranica a pravdepodobnosť jej náhodného získania je nepatrne malá, menšia než 10^{-10}. Celkom jednoznačne máme teda exaktnými matematicko-štatistickými metódami dokázanú existenciu objektívnej tendencie po vokalickom zakončovaní rýmových slov v slovenskej poézii. Táto tendencia platí, pravda, všeobecne, globálne, no možné sú aj určité výkyvy, zapríčinené individuálnym štýlom jednotlivých autorov.

3.2. Po odhalení existencie všeobecnej tendencie môžeme pristúpiť k preskú-

KNIŽNICA

maniu otázky, prečo sa v niektorých prípadoch táto tendencia neprejavuje tak intenzívne ako inde. Príčinu malého rozdielu $p_{vr}-p_{vz}$ možno hľadať buď v rýmovom alebo v zvyškovom súbore a sotva možno predpokladať, že bude v každej zbierke rovnaká.

Ako vidieť z tab. 4, sú rozdiely d_p len u troch zbierok nesignifikantne rôzne od nuly: u Kostru, Plávku a Stachu. Pretože inšpekcia tejto tabuľky, ako aj graf naznačuje, že v prvom prípade ide asi o vplyv zvyškového súboru, preskúmame najprv proporcie zvyškových súborov všetkých spracovaných zbierok. Hodnoty p_{vz} vykazujú, ako sme videli už na grafe, nápadne malý rozptyl, a je predpoklad, že predstavujú len náhodné výkyvy okolo všeobecnej tendencie priemerného podielu vokalických slov, spoločnej pre celú „zvyškovú" slovenčinu. Najlepším odhadom tejto tendencie je na základe nášho materiálu priemerný podiel $\bar{p}_{vz}$, vypočítaný ako nevážený aritmetický priemer z relatívnych frekvencií, pozorovaných u jednotlivých autorov. Váženie priemeru absolútnymi početnosťami sa nezdá správnym, pretože by to znamenalo iba vplyv rozsahu jednotlivých výberov a nie vplyv štruktúry celej „zvyškovej" slovenčiny. Tento priemer činí 60,59 % (teda zhruba 60 % — zrejme viac ako polovicu) a okolo neho sú zgrupované individuálne percentá p_{vz} jednotlivých autorov. Líši sa niektorý signifikantne od tohto spoločného priemeru?

Túto otázku testujeme pomocou údajov v tab. 5. Vychádzajúc z absolútnych dát v tab. 3, bude v tab. 5 podiel vokalických slov v zvyškových súboroch, rozdiel tohto podielu od celkového priemeru ($D_p = p_{vz} - \bar{p}_{vz}$) a smerodajná odchýlka σ_p, vypočítaná zo známeho vzorca $\sigma_p = \sqrt{pq : N}$. Po absolútnych počtoch slov

Tabuľka 5

Relatívna frekvencia vokalických slov v zvyškovom súbore a test ich rozdielu od celkového priemerného podielu

	p_{vz}	D_p	$\pm\sigma_p$	N_{vz}	N_{kz}	t	P
Chalupka	60,88	+0,29	1,02	638	410	+0,28	0,779
Kráľ	64,63	+4,04	1,61	570	312	+2,51	0,012
Sládkovič	58,26	−2,33	1,58	564	404	−1,47	0,142
Botto	61,41	+0,82	1,55	603	397	+0,53	0,596
Hviezdoslav	52,72	−7,87	1,05	1202	1078	−7,49	$<10^{-9}$
Krčméry	62,60	+2,01	1,64	544	325	+1,23	0,219
Krasko	59,18	−1,41	1,45	680	469	−0,97	0,332
Kostra	67,14	+6,55	1,50	656	321	+4,37	10^{-5}
Turčány	63,82	+3,23	1,69	515	292	+1,91	0,056
Žáry	57,99	−2,60	1,58	566	410	−1,64	0,101
Plávka	58,05	−2,54	1,58	566	409	−1,61	0,107
Stacho	60,44	−0,15	1,59	573	375	−0,09	0,928

v štvrtom a piatom stĺpci je v šiestom stĺpci zase testovacie kritérium t a nakoniec výsledná pravdepodobnosť P. Pretože $\bar{p}_{vz}$ chápeme ako všeobecný výraz hypotetickej tendencie, je výpočet testu veľmi jednoduchý: $t = D_p : \sigma_p$. Ako vidieť, prevažná väčšina autorov má p_{vz} v súlade s nulovou hypotézou príslušnosti k základnému súboru, v ktorom podiel vokalických slov činí zhruba 60 %. Hodnota t Kráľovej zbierky je tiež ešte v rámci 1 % oblasti a okrem toho aj graficky veľmi dobre zapadá do skupiny autorov svojho obdobia. Celkom ináč je to však v prípade oboch krajných hodnôt (Hviezdoslava a Kostru), ktoré sa obe veľmi vysoko signifikantne líšia od celkovej strednej hodnoty.

Hviezdoslav je zaujímavý prípad, vyznačujúci sa aj opticky na grafe svojou atypickou polohou. Preňho je charakteristický zásadne nízky podiel vokalických slov, a to tak v rýmovom, ako aj v zvyškovom súbore. Ide zrejme o istú charakteristickú črtu jeho štýlu. No pozoruhodné je najmä to, že aj popri tomto vo všeobecnosti nízkom podiele sa uňho celkom jednoznačne uplatňuje tendencia preferovať v rýme vokalické zakončenie, čo sme zistili ako všeobecnú tendenciu v slovenskej poézii vôbec. Po tejto stránke teda Hviezdoslav netvorí výnimku.

Celkom iná situácia je u druhého extrému: u Kostrovej zbierky. Tu je podiel vokalických slov veľmi vysoko preukazne vyšší než $\bar{p}_{vz}$, čo zrejme zapríčinilo nesignifikantnosť rozdielu medzi p_{vr} a p_{vz}, zistenú v tab. 4. Pravda, možno tu skúmať realizáciu našej všeobecnej tendencie aj iným spôsobom: možno porovnávať podiel p_{vr} v Kostrovej zbierke nie so zvyškovým súborom tej istej zbierky (táto sa ukázala signifikantne atypickou), ale s nejakou „celoslovenčinovou" normou. Za túto normu možno považovať priemer tých hodnôt p_{vz}, ktoré tvoria zrejme homogénny materiál, čiže ostatných 10 zbierok. Táto, norma', ktorú dostaneme ako priemer ostatných 10 autorov (po vynechaní Hviezdoslava a Kostru), predstavuje priemerné $\bar{\bar{p}}_{vz} = 60{,}73$ %, čo, pravda, je prakticky totožné s $\bar{p}_{vz}$ (zrejme ide o tendenciu vlastnú slovenčine). Rozdiel Kostrovho rýmového súboru od generálneho zvyškového súboru „ostatných" možno potom otestovať ako

$$t = \frac{68{,}04 - 60{,}73}{\sqrt{\frac{68{,}04 \times 31{,}96}{194}}} = \frac{7{,}31}{3{,}35} = 2{,}18$$

Tento rozdiel je preukazný na hladine $P = 0{,}03$ a pri zväčšení rozsahu výberu by jeho signifikantnosť ešte ďalej stúpla. Celkove možno teda konštatovať, že u Kostru je podiel vokalických rýmových slov tiež vyšší než naša predbežná „slovenská norma", ale tento rozdiel sa nemôže dostatočne jasne prejavovať, pretože Kostra — na rozdiel od ostatných slovenských básnikov — používa takéto slová aj vo svojom zvyškovom texte s preukazne nadpriemernou frekvenciou.

Záverom tejto state možno ešte poukázať na to, že signifikantnosť rozdielu

ostatných p_{vr} proti „norme" — či už $\bar{p}_{vz}$ alebo $\bar{\bar{p}}_{vz}$ — by bola ešte vyššia. Keďže tab. 4 dáva i tak dostatočný obraz, bolo by zbytočné tieto testy podrobne uvádzať.

3.3. Príčina nevýraznosti rozdielu $p_{vr} - p_{vz}$ nemusí byť len v zvyškovom súbore, ako bolo zistené v predchádzajúcom prípade, ale možno ju hľadať aj priamo v samotnom rýmovom súbore. Aby sme objasnili dva zostávajúce prípady (Plávka, Stacho), budeme skúmať rýmové súbory ako možný zdroj skreslenia základnej tendencie.

V rýme sa vytvárajú nielen zvukové, ale aj významové vzťahy, preto básnik musí hľadať stále nové rýmové páry. V slovenčine bol urobený dômyselný kompromis, ktorý dáva tvoreniu rýmových párov takmer nekonečné možnosti a pritom mu ponecháva vokalickú povahu: rýmovanie konsonanticky zakončeného slova s vokalicky zakončeným, kde povaha prečnievajúceho konsonantu je ľahostajná. Ak takéto konsonantické rýmy pripočítame k vokalickým, zmenia sa proporcie p_{vr} na korigovanú proporciu p'_{vr}. Táto rekalkulácia bola uskutočnená pre všetky výberové súbory, pričom v spracovaných výberoch z ôsmich zbierok sa takéto prípady nevyskytli. Len v štyroch zbierkach boli takéto rýmy pozorované (Turčány, Žáry, Plávka, Stacho). Tab. 6 obsahuje absolútne a relatívne frekvencie zistené podľa tohto modifikovaného kritéria, ako aj štatistický test rozdielu $p'_{vr} - p_{vz} = d'_p$, analogický ako v tab. 4. Ako vidieť z posledného riadku tab. 6, je rozdiel d'_p v troch prípadoch vysoko signifikantný: z toho dve zbierky (Turčány, Žáry) vykazovali už aj v tab. 4 vysoko signifikantný rozdiel, kým tretia (Plávkova) vykazuje signifikantný rozdiel d'_p až po predefinovaní vokalického rýmu. Zmeny proporcií udané v tab. 6 znamenajú na grafe posun pozície príslušných bodov smerom nahor, čo je naznačené šípkami. Nové pozície bodov sú vyznačené trojuholníkmi. Aj opticky to znamená určitú homogenizáciu: body sa jednoznačne zoskupujú do dvoch skupín, z nich jedna s p_{vr} okolo 80 % združuje prevažne diela z minulého storočia (Chalupka, Kráľ, Sládkovič, Botto), ale aj Krasku a Turčányho, a druhá s p_{vr} okolo 70 % pozostáva zo zbierok tohto storočia (Krčméry, Kostra, Žáry, Plávka). Zdanlivá netypičnosť Plávkovho p_{vr} je tým vysvetlená ako dôsledok zmenenej rýmovej techniky. Celkom osobitne stoja Hviezdoslav, na ktorého atypičnosť relatívnej frekvencie vokalických slov ($p_{v.}$) sme poukázali vyššie, a Stacho.

3.4. Stacho, ako vidieť na grafe, nezapadá ani do jednej z oboch skupín a ani po rekalkulácii nenastáva u neho prevaha p_{vr} nad p_{vz}. Sme oprávnení usúdiť, že tu ide len o náhodnú (nesignifikantnú) odchýlku od $p_{vr} = p_{vz}$ v negatívnom zmysle. Celkove možno konštatovať, že u neho nedochádza k diferencovaniu rýmového a zvyškového súboru čo do zakončenia slov. Možno to považovať za charakteristickú vlastnosť jeho básní. Dá sa predpokladať, že tento fakt úzko súvisí s dlhodobým časovým trendom, ktorý je viditeľný z grafu: hodnota p_{vr} sa zdá byť tým vyššia, čím skoršie sa datuje vznik diela. Informatívny test po-

Tabuľka 6

Korigované frekvencie slov v rýmovom súbore a test rozdielu $p'_{vr} - p_{vz}$

	Turčány	Žáry	Plávka	Stacho
Abs. frekv.				
N'_{vr}	155	196	155	94
N'_{kr}	35	70	58	72
$N'_{.r} - N_{.r}$	190	266	213	166
$N_{.z}$	807	976	975	948
Rel. frekv.				
p'_{vr}	81,58	73,68	72,77	56,63
p_{vz}	63,82	57,99	58,05	60,44
d'_p	+17,76	+15,69	+14,72	− 3,81
$\pm\sigma'_d$	± 3,79	± 3,37	± 3,69	± 4,13
Testovanie				
$p'_{v.}$	67,20	61,35	60,69	59,87
t	4,69	4,66	3,99	− 0,92
P	$<10^{-5}$	$<10^{-5}$	$<10^{-4}$	nesignif.

mocou Spearmanovho koeficientu poradovej korelácie dal $r_s = -0{,}57$, čo na hladine 5 % svedčí o existencii postupného poklesu p_{vr} s časom. Tento poznatok možno brať len ako predbežný. Na jeho definitívne potvrdenie by bolo treba materiál podstatne rozšíriť. Ak predbežne uznáme existenciu takéhoto dlhodobého vývoja, môže to vysvetliť zdanlivú atypičnosť Stachovej zbierky. Stachova zbierka, ako časove najmladšia v tomto dynamickom vývoji hodnôt p_{vr}, dosiahla (nesignifikantne prekročila) limit, ku ktorému konverguje časový rad hodnôt p_{vr} a ktorý je určený podielom vokalicky zakončených slov v slovenčine vôbec (p_{vr}), ležiacim okolo 60 %. V takom prípade zrejme nemôže byť rozdiel medzi p_{vr} a p_{vz}.

V tejto súvislosti možno položiť otázku, akým smerom pôjde ďalší vývoj tohto ukazovateľa. Je možné, že vyrovnanie podielov ustáli časový priebeh krivky na ekviproporčnej hranici, čo by znamenalo všeobecne zmiznutie rozdielu medzi povahou oboch súborov, alebo sa udrží táto klesajúca tendencia aj naďalej, čo by zas znamenalo prekročenie ekviproporčnej hranice na druhú stranu a aspoň pre určité obdobie by navodilo situáciu, kde by p_{vz} bolo zásadne väčšie než p_{vv}. Závisí to samozrejme aj od vývoja slovenčiny.

4. Na konkrétnom príklade ukázali sme možnosť a spôsob používania jedného štatistického testu a postupy pri vytváraní a overovaní hypotéz. Príklad ukazuje, že pri overovaní jednej hypotézy vznikajú viaceré ďalšie, ktoré sa niekedy dajú

overiť tou istou metódou, inokedy vyžadujú preformulovanie problému, nový materiál, alebo inú metódu. Pri výskume určitého literárneho javu, ktorého povahu chceme zistiť od jeho vzniku, postupujeme overovaním hypotéz o jedinečných javoch — tu jednotlivých textoch — až po hypotézy generalizujúce. Konkrétnu hypotézu o jedinečnom jave možno formulovať nasledovne: je daný jav v danom texte (napr. v zbierke) náhodný, alebo ide o *dokázateľnú* tendenciu jeho realizovania? Takáto tendencia, aj keď sa prejavuje daným konkrétnym spôsobom nadnáhodne, nemusí byť, samozrejme, zámerná, uvedomelá. Básnik, ktorý vyrastal v určitých tradíciách, preberá predchádzajúce vzory celkom automaticky, ale na druhej strane môže vytvárať aj nové celkom spontánne. Nadnáhodnosť (signifikantnosť) nemusí teda znamenať *zámerné* používanie určitých prostriedkov, ale nutne znamená ich *objektívne dokázateľné* využitie.

Hypotézy možno stavať postupne aj všeobecnejšie, až po najvyššiu rovinu hierarchie zovšeobecnení: či je daný jav charakteristický pre celú slovenskú poéziu, prózu a pod. Stupňami v tejto hierarchii môžu byť hypotézy o danom jave v nejakom období, škole, žánri, forme a pod. Po overení celej hierarchie hypotéz v danom jazyku možno zisťovať, či ide o jav vlastný len slovenčine, alebo o jav panchronický.

Štatistika neobyčajne uľahčuje tento rozsiahly výskum, lebo dovoľuje robiť objektívne zovšeobecnenia na základe cieľavedome vybraného reprezentatívneho materiálu. Preskúmanie len jednej vlastnosti textu často nestačí na vystihnutie komplexnej skutočnosti, ktorú text predstavuje, preto treba skúmaním ďalších vlastností rozbor rozšíriť. Štatistika umožňuje overovať aj vzájomné závislosti a vzťahy týchto vlastností, takže sa postupným overovaním hypotéz objaví celá sieť vzájomne sa prelínajúcich kvantitatívne určených zákonitostí, ktoré pôsobia pri tvorení textu a umožňujú nám *vytvoriť* abstraktný model skúmaného útvaru.

FRANTIŠEK MIKO

AKTUÁLNOSŤ VÝRAZU V PRÓZE LITERÁRNEHO REALIZMU

(Príspevok k problematike jazykovej štylistiky)

I

Skúmanie jazyka v umeleckej literatúre bez zreteľa na jeho zaradenosť do umeleckej štruktúry vedie k mechanickému výpočtu použitých jazykových prostriedkov. Estetická, a teda štylistická úloha týchto prostriedkov v slovesnom diele ostáva nepovšimnutá. Opačný postup, dnes častejší, že sa totiž jazykové prostriedky pozorujú ako súčasť umeleckej štruktúry, zodpovedá plne literárno-umeleckému hľadisku, zanedbávajú sa však pritom „materské" súvislosti použitých vyjadrovacích prostriedkov so sústavou štylistických hodnôt v spisovnom jazyku.

Pri takomto poňatí sa berie jazyk každého autora, resp. i každého diela ako osobitná celosť a nevidno dosť dobre spoločnú stupnicu štylistických hodnôt, spoločného štylistického menovateľa, ktorý je v pozadí diela i tvorby daného obdobia, t. j. štylistickú sústavu spisovného jazyka.

Jazyková zložka v slovesnom diele má dvojakú determinovanosť. Použitie jazykových prvkov v umeleckej literatúre je v štylistickom ohľade motivované estetickým zámerom. Toto použitie je však podmienené štylistickými možnosťami samotného jazyka, teda niečím, čo je mimo umeleckého diela.

V danej štúdii mám na mysli pozorovanie aktuálnosti umeleckého obrazu v takýchto dvojitých súvislostiach. Chcem však pritom skúmať len jazykovú stránku problému, i to nie celkový jazykový štýl, ale len isté jeho zložky.

Hlavnou ťažkosťou teoretického rázu pri tomto skúmaní je sama otázka sústavy štylistických hodnôt v jazyku. Najčastejšie sa pod ňou myslí sústava štýlov spisovného jazyka. Pojem štýlu v doterajších výkladoch však kolíše medzi dvoma určeniami.[1] Na rovine konkrétnych faktov reči sa javí ako osobitný

[1] Porov. K. Hausenblas, *Styly jazykových projevů a rozvrstvení jazyka.* Slovo a slovesnost 23, 1962, 190, 192. V sovietskej štylistike zodpovedá dvom koncepciám štýlu dvojica termínov, ‚stiľ jazyka' a ‚stiľ reči'. Pozri V. V. Vinogradov, *Itogi obsuždenija voprosov stilistiki,* Voprosy jazykoznanija 1955, č. 1, 171 a n.

spôsob (charakter, ráz) výstavby prehovoru.[2] Na rovine zásoby jazykových prostriedkov, stojacich používateľom jazyka k dispozícii, hovorí sa o štýle ako *o sústave prostriedkov vyjadrovania,* ktorá zodpovedá špeciálnym funkciám jazyka, resp. osobitným oblastiam jazykového styku, istým sférám spoločenskej činnosti, situáciám života a pod.[3]

Pojem štýlu sa často vymedzuje aj ako spôsob používania jazykových prostriedkov,[4] ako spôsob výberu a usporiadania jazykových prostriedkov,[5] alebo len celkom všeobecne ako spôsob vyjadrovania.[6] V prvej formulácii ide vlastne o štýl v zmysle sústavy štylistických prostriedkov, v treťom prípade o štýl ako spôsob výstavby prehovoru, v druhom prípade podľa okolností o jedno alebo druhé poňatie.

Tieto dve poňatia by sme mohli označiť ako *výstavbovú* a *systémovú koncepciu štýlu.* V jednej i druhej z nich sa rozlišuje ďalej celá stupnica štýlov podľa spoločenského rozsahu od štýlov jednotlivých prehovorov cez štýly vyhranených individualít, spoločenských skupín, prostredí a istých životných situácií až po tzv. funkčný (jazykový, „vyjadrovací"[7])štýl, zahrnujúci v sebe všetky prehovory v danej oblasti styku.

Podľa všeobecného používania termínu štýl mimo sféry jazyka sa ukazuje, že významu tohto termínu zodpovedá skôr prvé, výstavbové, než druhé, systémové poňatie. Tým skôr, že spôsob výstavby prejavu zahrnuje i príslušné špecifické prostriedky.[8] Prvá koncepcia štýlu by sa takto ukazovala širšia. Počíta

[2] Porov. akad. B. Havránek, *K funkčnímu rozvrstvení jazyka,* ČMF 28, 1942, 411; ďalej i K. Hausenblas, *K základním pojmům jazykové stylistiky.* Slovo a slovesnost 16, 1955, 6; ďalej ten istý autor, *Styly jazykových projevů a rozvrstvení jazyka.* Slovo a slovesnost 23, 1962, pozn. 4; tiež L. Doležel, *O stylu moderní české prózy,* Praha 1960, 8.

[3] Porov. V. V. Vinogradov, *O zadačach istorii russkogo literaturnogo jazyka preimuščestvenno XVII—XIX vv.,* Izv. AN SSSR, otd. lit. i jaz., Moskva 1946, vyp. 3, 225; ďalej aj A. I. Jefimov, *O jazyke chudožestvennych proizvedenij,* Moskva 1954, 281; V. D. Levin, *O nekotorych spornych voprosach stilistiki.* Voprosy jazykoznanija 1954, č. 5, 75; tiež aj akad. F. Trávníček, *O jazykovém slohu,* Praha 1953, 27; E. Pauliny, — J. Ružička — J. Štolc, *Slovenská gramatika,* Martin 1955², 388; E. Pauliny, *Funkčné jazykové štýly a ich klasifikácia.* Slovenský jazyk a literatúra v škole 6, 1960, 231 (miesto sústavy hovorí autor o inventári jazykových prostriedkov); M. Ivanová-Šalingová, *Základné problémy jazykového štýlu umeleckej literatúry.* Slovenská literatúra 9, 1962. c. p., 202.

[4] V. Mathesius, *Řeč a sloh.* Sborník čtení o jazyce a poesii, Praha 1942, 35.

[5] Trávníček, *O jazykovém slohu,* 22.

[6] Napr. v *Slovenskej štylistike* od L. Šenšela (Mikuláš 1921, úvod).

[7] Porov. Hausenblas, *Styly jazykových projevů a rozvrstvení jazyka,* 190.

[8] Príslušní autori hovoria o „tesnej" súvislosti „slohových vrstiev" s jazykovými štýlmi. (Hausenblas, *K základním pojmům jazykové stylistiky,* 13; Doležel, *O stylu moderní české prózy,* 8.)

aj s tým, čo tvorí vlastnú náplň druhej koncepcie, totiž so súborom špecifických vyjadrovacích prostriedkov, i keď ich pritom vydeľuje ako osobitný jav v podobe tzv. štýlových vrstiev.[9] Niekedy nie sú potom hranice medzi obidvoma koncepciami zreteľne vyznačené — nie celkom jednoznačné sú napr. pojmy „výber" a „usporiadanie" jazykových prostriedkov.

Najnovšie sa K. Hausenblas[10] vracia k pojmu *funkčného jazyka,* ktorý svojho času priekopnícky vyzdvihol akad. B. Havránek,[11] a pokladá ho vedľa štýlov (v zmysle jednotlivej i typizovanej výstavby prehovoru) a štýlových vrstiev za osobitnú štylistickú skutočnosť. Hausenblas vychádza z náhľadu, že špeciálne štylistické prostriedky použité v tom-ktorom štýle ovplyvňujú i charakter ostatných prostriedkov, resp. — ako to formuloval ešte akad. Havránek — zasahujú do štruktúrneho usporiadania celého súboru prostriedkov v oblasti daného štýlu;[12] pri štýlovej diferenciácii treba potom brať do úvahy celý takýto súbor vyjadrovacích prostriedkov, t. j. celý spisovný jazyk v jeho istom štylistickom aspekte. Ide tu teda o štruktúrne útvary, „varianty", „obmeny" spisovného jazyka, a nie o jeho časti, ako sa to javí z hľadiska systémovej koncepcie štýlu.

Hausenblas vyzdvihuje pojem variability štruktúry jazyka. Tým by sa riešil zásadný nedostatok doterajších, predovšetkým systémových koncepcií štýlu, ktorý spočíval v tom, že sa každému štýlu pripisoval istý uzavretý súbor vyjadrovacích prostriedkov. Skutočnosť je naproti tomu taká, že štýly zväčša nemajú takéto špecifické prostriedky. Naopak, skôr je pravidlom, že sa tie isté špecifické prostriedky môžu ocitnúť v rozličných štýloch (napr. odborné slová v odbornom, umeleckom, novinárskom i hovorovom štýle).[13]

Vedľa tejto prvej hlavnej otázky štylistiky, ktoré základné javy treba v štylistickej oblasti vydeľovať, je — myslím — ešte jedna dôležitá otázka, ktorá by sa mala riešiť pred všetkými ostatnými. Je to otázka princípov pre vydeľovanie štýlov, štýlových vrstiev a štýlových variantov spisovného jazyka.

Pre rozhraničovanie štýlov sa pokladajú temer napospol za smerodajné tzv.

[9] L. Doležel, *K obecné problematice jazykového stylu.* Slovo a slovesnost 15, 1954, 97 a n.; ďalej i Hausenblas, *K základním pojmům jazykové stylistiky,* 8; tenže autor, *Styly jazykových projevů a rozvrstvení jazyka,* 191 a n. Uvedené slohové vrstvy však netvoria nijakú uzavretú sústavu.

[10] *Styly jazykových projevů a rozvrstvení jazyka,* 191 a n.

[11] *Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura.* Sborník Spisovná čeština a jazyková kultura, Praha 1932, 67 a n.

[12] Havránek, *K funkčnímu rozvrstvení jazyka,* 411.

[13] Z toho dôvodu napr. J. S. Sorokin *(K voprosu ob osnovnych poňatijach stilistiki.* Voprosy jazykoznanija 1954, č. 2, 75—76) popiera existenciu štýlov ako uzavretých systémov. U nás napr. J. Horecký *(O jazyku novinárskych útvaroch.* Slovenská reč 20, 1955, 76) zisťuje, že „novinársky štýl nemá také typické znaky, ktorými by sa výrazne odlišoval od iných jazykových štýlov".

štýlotvorné činitele.[14] V najnovších pokusoch[15] sa už prekonáva mechanický, nediferencovaný výpočet týchto činiteľov. E. Pauliny[16] prichádza s náhľadom, že štýly sa nemôžu brať ako základné, východiskové fakty, lebo samy sú výsledkom pôsobenia istých štýlotvorných činiteľov v istých spoločenských situáciách. A ďalej, že za *principium divisionis* pri klasifikácii štýlov treba brať najzákladnejšiu štýlotvornú situáciu. Hausenblas zase uplatňuje myšlienku, že štýl sa konštituuje vždy kombináciou rozličných vlastností, ktoré vyplývajú z príslušných štýlotvorných činiteľov.[17]

Vychádzať v štylistike zo štýlotvorných činiteľov je nepochybne správne. Treba si však uvedomiť, že pojmy *prostredie, kontakt, situácia, pripravenosť* prejavu, ktoré sa uvádzajú ako štýlotvorné činitele, vymykajú sa z jazykovej roviny. Sú to nelingvistické javy, ktoré sú okrem toho ešte i navzájom rôznorodé. Oveľa bližšie k vlastnej jazykovej „skutočnosti" je pojem *vlastnosti* štýlu, s ktorým sa v poslednej dobe v štylistike čoraz viacej stretávame. Hovorí sa o *intelektualizovanosti, emocionálnosti, expresívnosti, knižnosti, hovorovosti, prehľadnosti, hutnosti, stručnosti* prejavu (reči, štýlu). Takýchto vlastností by sa dalo vymenovať veľké množstvo, a najmä v literárnej kritike a v štylistických rozboroch sa ich vyskytuje veľa. S prívlastkami, ktorými štylisticky kvalifikujeme reč niekoho, stretneme sa aj v bežnom styku.

Štylistická vlastnosť reči je vlastne elementárna štylistická skúsenosť. Je to elementárny štylistický fakt reči, ktorý je prvotný nielen z hľadiska teórie, ale aj vo vývine samého jazyka, a to tak filogeneticky, ako aj ontogeneticky. Dieťa už dávno predtým, než si osvojí jednotlivé štýly, pozná jednotlivé rudimentárne štylistické vlastnosti.[18] Aj v ľudskej reči dávno predtým, než sa vytvorili štýly, jestvovali nepochybne isté rozdiely vo vzruchu, dôraznosti, pôsobivosti a citovosti reči.[19]

Avšak ani vlastnosti reči nebude možné v každom prípade pokladať za najjednoduchší štylistický fakt. Nie sú totiž všetky na jednej rovine. Jedny z nich sú veľmi detailné, iné zase všeobecné, celkové, zložené z jednoduchších vlastností. Okrem toho sa mnohé z nich vecne prekrývajú. Ťažko potom vymedziť ich počet a nejako jednotne ich usporiadať.

Na jednotlivé štylistické vlastnosti usudzujeme podľa použitých jazykových prostriedkov. Štylistickú hodnotu jazykových prostriedkov vlastne vidíme v tom, že vedia pridať reči tú alebo onú vlastnosť. Odborné slová pridávajú odbornému vyjadrovaniu presnosť alebo — keby sme sa chceli adekvátnejšie vyjadriť — *pojmovosť*. Tie isté prostriedky sú však napr. v umeleckej a hovorovej reči nositeľmi *profesionálneho koloritu*. V hovorovom vyjadrovaní môžu byť odborné slová i prostriedkami sociálneho vyvyšovania, odrážajú teda aj *spoločenské vzťahy* medzi hovoriacimi.

Takouto analýzou štylistických prostriedkov možno dôjsť empirickou cestou k obmedzenému počtu elementárnych, navzájom vymedzených štylistických hodnôt („odtieňov", „zafarbení", „príznakov"), ktoré sú reprezentované väčším alebo menším počtom jazykových prostriedkov. Skupiny týchto prostriedkov sú vlastne *druhy výrazu*, ktoré sa vypracovali v jazyku pre potreby spoločenského styku.[20]

Štýl jazykového prejavu je potom z hľadiska účinku *komplexom istých výrazových vlastností* a z hľadiska stavby *komplexom istých druhov výrazu*.[21] Jazykový štýl je podľa toho ustálením istých druhov výrazu pre istú oblasť spoločenského styku v závislosti od špecifických vyjadrovacích a dorozumieva-

[14] K tomu pozri už akad. Havránek, *Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura*, 68 a n. Podrobný prehľad štýlotvorných činiteľov podal Hausenblas, *K základním pojmům jazykové stylistiky*, 11 a n.

[15] Pauliny, *Funkčné štýly a ich klasifikácia*, 231 a n.; Hausenblas, *Styly jazykových projevů a rozvrstvení jazyka*, 192 a n.

[16] C. p., 230.

[17] Hausenblas, c. p., 193.

[18] Dieťa napríklad v období vstupu do školy prechádza od temer prevažne dialogickej reči k súvislejšiemu prejavu. Porov. k tomu moju štúdiu *Poznámky k vývinu slohu dieťaťa a niektoré problémy slohovej výchovy*. Sborník FF VŠP v Prešove I, 1957, 75 a n., 80.

[19] Porov. moje skriptá *Sloh*, vysokošk. učeb. texty, Bratislava 1955, 5. Tu v úvode vypočítavam i bežne používané prívlastky na štylistickú kvalifikáciu reči.

[20] Mohlo by sa zdať, že tu ide o to, čo Doležel a Hausenblas volajú slohovými vrstvami. V skutočnosti sú slohové vrstvy len jeden prípad toho, čo ja volám druhom výrazu. V slohových vrstvách ide vlastne o kolorit, ktorý jazykové prostriedky získavajú prevažným používaním len v istom prostredí, zamestnaní, v istej sfére styku, v istej dobe a pod.

Medzi slohovými vrstvami a druhmi výrazu v mojom poňatí je zásadný funkčný rozdiel. Podľa Doležela aj podľa Paulinyho sú vlastne prvky štýlových vrstiev štylisticky funkčné, len keď sa použijú mimo svojej domovskej sféry, teda len pri tzv. transpozícii. Odborné slová sú podľa toho v odbornom štýle štylisticky bezpríznakové (Pauliny, *O funkčnom rozvrstvení spisovného jazyka*. Slovo a slovesnost 16, 1955, 22). A to je paradoxné. Lebo odborné slová predstavujú proti neodborným istú štylistickú špecializáciu, ktorú uplatňujú práve v odbornom texte. Tu plnia svoju primárnu štylistickú funkciu, ktorú odborník i neodborník vždy viac alebo menej cíti. Ich transpozíciou do iného textu sa aktualizuje iná, sekundárna vlastnosť, kolorit prostredia, ktorý odborné slová získali z úzkej spätosti so sférou odborného styku.

Výrazne sa cíti primárna štylistická hodnota pri bezprostrednom porovnávaní rôznorodých štylistických prostriedkov. Aj z toho vidno, že systém hodnôt, v ktorom sa pociťuje štylistická príznakovosť jazykových prostriedkov, je mimo roviny štýlov.

[21] Porov. moju populárnu stať *Podstatné mená a ich využitie v slohovej výchove*. Slovenský jazyk a literatúra v škole 8, 1962, 137. Takto, ako komplex istých vlastností reči, pokúšam sa rozoberať texty aj v iných článkoch v uvedenom časopise (*Jasné pojmy do slohovej výchovy*, SJaLvŠ 3, 1957, 87 a n.; *Odhaľujme výrazové bohatstvo našej reči*, SJaLvS 4, 1958, 260 a n.). Izolovane sledujem jednu takúto vlastnosť v rozličných štýloch v štúdii *Štylistická kategória neurčitosti v spisovnej slovenčine*. Jazykovedné štúdie I, Bratislava 1956, 277 a n.

cích potrieb. Štýl je teda jav zložený. Nikdy nie je charakterizovaný len jednou vlastnosťou. Na druhej strane sa môže tá istá vlastnosť vyskytnúť v rozličných štýloch. To však znamená, že súbor jestvujúcich druhov výrazu je od štýlov nezávislý. Tento súbor tvorí osobitnú rovinu jazyka, vlastný štylistický plán jazyka ako podklad a východisko pre konštituovanie štýlov.

Keď sa vychádza zo súboru druhov výrazu ako z faktu, ktorý je od štýlov nezávislý, dá sa dobre pochopiť príbuznosť štýlov, ich vzájomné vplyvy, prechody, a vôbec akékoľvek zmeny v ich vzťahoch. Súbor druhov výrazu je vývinove pevnejší ako sústava štýlov. Pri tom istom počte druhov výrazu sa môžu štýly rozlične preskupovať podľa toho, ktorý z nich tvorí dominantu.[22]

Pojem druhu výrazu pomáha riešiť ťažkosť s vysvetľovaním premenlivosti výrazových prostriedkov v umeleckom štýle.[23] V tomto štýle akoby neboli nijaké stále prostriedky. Ani jednotlivé druhy výrazu nie sú v ňom celkom ustálené a menia sa podľa toho, ako sa umelecký štýl približuje k ostatným štýlom, alebo ako sa od nich vzďaľuje. Niečo však je pre tento štýl viac-menej konštantné. Aj keď sa napríklad metafory v poézii neustále vymieňajú, druh výrazu, ktorý metafory reprezentujú ako istý estetický postup, v umeleckom štýle trvá. Takáto „fluktuácia" prostriedkov jestvuje v umeleckom štýle vo všetkých druhoch výrazu; máme ju aj v iných štýloch podľa toho, či reflektujeme na hodnoty, ktoré sa tým získavajú.

To znamená, že ten-ktorý druh výrazu netreba brať ako uzavretý inventár jazykových prostriedkov, ale len ako druh výrazovej kvality, ktorý aj pri neustálej výmene prvkov trvá ďalej ako získaná náležitosť výrazovej sústavy jazyka.

Z toho medziiným vyplýva známa vec, že „estetická" funkcia v umeleckom vyjadrovaní nie je reprezentovaná nijakou vymedzenou skupinou „estetických" prostriedkov, ale že jej zodpovedá na rovine druhov výrazu zložitá situácia, v ktorej prvok premenlivosti („rozmanitosť výrazu") má dôležitú úlohu.[24]

Mnohí teoretici sa domnievajú, že štylistické hodnoty jazykových prostriedkov netvoria nijakú sústavu, ale jestvujú ako sporadické prívesky jazykových jednotiek v lexikálnom a gramatickom pláne jazyka, kde sa vydeľujú na základe

[22] P a u l i n y, *Funkčné štýly a ich klasifikácia*, 233.

[23] Pre tento štýl platí, ako to konštatoval K. H o r á l e k *(Styl umělecké literatury.* Slovo a slovesnost 16, 1955, 89), že hlavným jeho pozitívnym príznakom je premenlivosť (variabilita).

[24] V umeleckom vyjadrovaní môže ísť nielen o transpozíciu jednotlivých prostriedkov, ale aj o preberanie celých druhov výrazu a ich komplexov, teda o preberanie celého spôsobu vyjadrovania, celých štýlových rovín z iných oblastí vyjadrovania. To neznamená, ako sa niekedy tvrdí, že umelecký štýl je komplexom jazykových štýlov. V umeleckom diele ide vždy o jeden štýl, ako je i jeden dojem z diela, o ktoré ide. Umelecký štýl jazykového prejavu môže byť však natoľko diferencovaný, že sa v ňom vytvára niekoľko štýlových rovín.

individuálnych protikladov príslušných príznakových a bezpríznakových členov lexikálnej a gramatickej sústavy.[25]

Pre vyjasnenie otázky, ako sú usporiadané štylistické hodnoty v jazyku, sú — ako sa domnievam — rozhodujúce dve skutočnosti: spôsob uplatňovania týchto hodnôt v kontexte a pomer medzi štylistickým a základným (štruktúrnym) aspektom jazyka.

V lingvistike sa všeobecne prijíma, že používanie každej jazykovej jednotky je determinované jej vzťahom k ostatným jednotkám, príbuzným i nepríbuzným. Rovnorodé prostriedky sa zoskupujú a ich používanie sa riadi ich komplexným vzťahom k ostatným jednotkám, resp. k skupinám ostatných jednotiek. To platí pre každú skupinu. Tým sa všetky skupiny viažu navzájom do systémového celku.

O používaní zámenných a slovesných osôb napríklad vieme, že nimi možno vyjadriť odstupňované spoločenské vzťahy.[26] Tieto vzťahy sa dajú vyjadriť aj oslovovacím nominatívom a istými hodnotiacimi prívlastkami pri ňom. Nezávisle od toho, či si už teória uvedomila výrazovú príbuznosť týchto prostriedkov, cíti hovoriaci spontánne ich spoločného menovateľa a používa ich v tej istej distribúcii, t. j. v tých istých funkčných a kontextových podmienkach.

Podobne keď sa napríklad použije odborné slovo na charakteristiku postavy v umeleckom štýle, nerobí sa to na základe individuálnej vlastnosti tohto jediného slova, ale na základe zovšeobecnenej skúsenosti, že pri transpozícii slova z odbornej reči do inej sféry vyjadrovania prenáša sa so slovom i jeho „domovský" kolorit, ktorý slovo získalo svojou trvalou zviazanosťou so svojím prostredím. A táto skúsenosť je ešte širšia, lebo to isté platí pre transpozíciu ktoréhokoľvek prostriedku, ktorý má obmedzené používanie.

„Kolorit" daného slova sa teda uplatňuje v súhlase s celým druhom podobných prostriedkov a v protiklade s ostatnými prostriedkami, ktoré túto výrazovú hodnotu nemajú. Okrem toho sa kolorit výrazu združuje s príbuznými druhmi výrazu (metafory, prirovnania, hyperboly, priama reč a i.), ktoré svojím spôsobom zvyšujú výraznosť vyjadrovania a tým prispievajú k jeho „estetičnosti", „umeleckosti".

Jazykové prostriedky rovnakej výrazovej hodnoty, patriace k tomu istému druhu výrazu, nemajú vonkajšieho, formálneho ukazovateľa svojej spolupatričnosti, ako je napr. pri základných slovných druhoch typ ich flexie, resp. derivácie. Jedine rovnaká distribúcia ich stmeľuje ako špecifickú skupinu a súčasne ich vyhraňuje proti ostatným príbuzným i nepríbuzným skupinám. Štylistické protiklady jazykových prostriedkov sa neuvedomujú na rovine jednotli-

[25] Porov. P a u l i n y, *O funkčnom rozvrstvení spisovného jazyka*, 24.

[26] Porov. G. H o r á k, *Ako využíval Jégé gramatickú osobu na vyjadrenie triednych rozdielov a osobných vzťahov.* Jégé v kritike a spomienkach, Bratislava 1959, 253 a n.

vých prostriedkov, ale skupinovo, ako protiklady skupín, teda kategoriálne.

Tým sa dostávame i k otázke samostatnosti alebo nesamostatnosti štylistickej stránky jazyka vzhľadom na ostatné jeho stránky. Keby sa štylistické hodnoty uvedomovali v rámci jednotlivých základných plánov jazyka — fonologického, lexikálneho, morfologického a syntaktického — a keby sa uplatňovali a existovali len v týchto súvislostiach, nebolo by možné pochopiť ich vzájomné vzťahy. Morfológia nemá napríklad nijaké oprávnenie dávať dohromady také rôznorodé prostriedky, ako sú zámenné a slovesné osoby na jednej strane a oslovovací nominatív, rozmanité lexikálne hodnotiace prostriedky, intonáciu a pod. na druhej strane. Princíp výrazovej, štylistickej spolupatričnosti týchto prostriedkov leží mimo morfologického plánu.[27]

To však neznamená, že medzi štylistickou stránkou jazyka a medzi jeho ostatnými stránkami nejestvuje nijaká spojitosť. Rovina druhov výrazu by bez akéhokoľvek vzťahu k lexikálno-gramatickej rovine jazyka „visela vo vzduchu". Otázka tohto vzťahu je vlastne otázka celkovej funkcie štylistickej roviny jazyka. Je to preto, že aj lexikálny a gramatický plán sú charakterizované predovšetkým vo funkčnom ohľade. Ich formálne črty a distribúcia ich jednotiek sú len vonkajším prejavom a dôsledkom ich funkčnej špecifičnosti.

Podkladom funkčnej osobitosti jazykových plánov a rovín môže byť len celková funkcia jazyka. Náplňou tejto funkcie je používanie jazyka ako prostriedku na vyjadrovanie myšlienok (a s nimi spojených obsahov vedomia) a na spoločenský styk. V lexike a gramatike sa rozkladá táto celková funkcia jazyka na neúplné, parciálne funkčné úkony *pomenovania* a *usúvzťažňovania* so sprostredkujúcim úkonom tvaroslovného plánu. Tieto parciálne úkony dávajú dovedna celostný úkon jazyka, totiž *vyjadrenie* a *komunikáciu*. Toto by sme mohli nazvať štruktúrnym členením, *štruktúrnou diferenciáciou* jazykovej funkcie v rámci základných plánov jazyka. Ide tu o *štruktúrnu rovinu jazyka*.[28]

Ani štylistická rovina nemôže byť definovaná ináč ako vo vzťahu k celkovej funkcii jazyka. Výklad funkčnej stránky štýlov však vyznieva v štylistickej literatúre poväčšine tak, že každý štýl má svoju samostatnú špecifickú funkciu. Podľa štrukturalistickej teórie sa estetická funkcia jazyka pokladala dokonca za popretie jeho komunikatívnej funkcie. Dnes sa už nepochybuje o tom, že jazyk si vo všetkých štýloch uchováva svoju celkovú funkciu. Pri použití jazyka vždy ide v podstate *o vyjadrenie niečoho* a *o komunikáciu pre niekoho*. Len sa táto

[27] Ukážku toho, že rozbor štylistických hodnôt jazykových prostriedkov v rámci štruktúrnych lingvistických disciplín (lexikológie a gramatiky) vedie len k mechanickému výpočtu zistených vlastností, ktorých vzájomné súvislosti nemožno pochopiť z hľadiska týchto disciplín, podal som v spomenutej štúdii *Podstatné mená a ich využitie v slohovej výchove*. Porov. tiež J. V. Bečka, *Slohová platnost přídavného jména*. Sborník prací jazykovědných a literárněvědných, Palackého universita v Olomouci, Praha 1960, 5 a n., 26.

[28] Porov. Trávníček, *O jazykovém slohu*, 17—18, 29.

funkcia vzhľadom na špecifické potreby styku v jednotlivých spoločenských sférach rozličným spôsobom modifikuje.[29] Proti štruktúrnej diferenciácii celkovej funkcie jazyka v základných jeho plánoch ide na štylistickej rovine *o modifikačnú diferenciáciu tejto funkcie*.[30]

Určovanie modifikácií celkovej funkcie jazyka pre jednotlivé štýly trpí na tie isté nedostatky ako vydeľovanie štylistických vlastností reči. Nie je ani presné, ani vyhranené, a preto ani jednotné. Domnievam sa, že k pozitívnemu určeniu funkčných modifikácií možno dôjsť skúmaním druhov výrazu. Treba si všímať, ako tieto druhy pozmeňujú celkovú funkciu jazyka. Len tak sa nájde kľúč k ich systémovému usporiadaniu, t. j. k ich vzájomným vzťahom podľa podobnosti a nepodobnosti, a k ich systémovému rozvinutiu. To bude vyžadovať podrobné skúmanie. Na základe jestvujúcich roztrúsených poznatkov[31] a vlastných viacročných pozorovaní[32] pokúsim sa o predbežný náčrt takéhoto usporiadania, ktoré by bolo východiskom pre vlastný cieľ tejto štúdie.

Použil by som tu myšlienku E. Paulinyho — ktorú som už citoval — že za *principium divisionis* treba pre klasifikáciu štýlov brať najzákladnejšiu štýlotvornú situáciu. Šiel by som však iným smerom. Vychádzam z predpokladu, že štylistické rozdiely vznikali v jazyku v istom poradí a že aj dnes majú v ňom istú postupnosť, hierarchiu. Najsamprv sa nepochybne konštituovali najvšeobecnejšie, elementárne rozdiely vo výraze a v ich rámci sa potom vyčlenili čím ďalej tým špeciálnejšie odtienky. Štylistický vývin jazyka by som podľa toho chápal predovšetkým ako diferenciáciu druhov výrazu. Synchronickým odrazom tohto vývinu je systémové rozvinutie druhov výrazu v súčasnom jazyku.

Ktorý je najvšeobecnejší štylistický rozdiel v jazyku, ktorý je genetickým i systémovým východiskom pre túto diferenciáciu?

Je to, ako myslím, rozdiel, ktorý spočíva v protiklade medzi *akčnosťou* a *obrazovosťou* reči. V doterajších štylistických výkladoch sa tento protiklad traktoval dvojicou pojmov *dialóg — monológ*. To sú však už konkrétne, ucelené formy prejavu. Mne ide o elementárny rozdiel, ktorý je síce pre tieto formy podkladom, avšak má všeobecnejší dosah. Mohol by som ho ilustrovať už v jednotlivých vetách: *Voda ti už vrie! Voda búrlivo vrela. Voda vrie za normálnych okolností pri 100 °C*. V prvej vete cítime zreteľne to, čo sme nazvali akčnosťou reči, výrazu.

[29] Doležel (*O stylu moderní české prózy*, 20) hovorí napr. v súvislosti s umeleckým štýlom o „esteticko-zdeľovacej funkcii" jazyka.

[30] Keď sa napríklad v novinárskom štýle zisťujú tri funkcie, presvedčovacia, informačná a poučovacia (porov. Daneš a kol., *Kapitoly z praktické stylistiky*, Praha 1957², 24), ide tam v skutočnosti o istú modifikáciu celkovej funkcie jazyka, najmä jej komunikačnej zložky.

[31] Porov. napr. u Doležela (c. p., 50) výpočet znakov autorskej reči a reči postáv. Tieto znaky reprezentujú vlastne druhy výrazu.

[32] Zhromažďoval som ich vo vysokoškolských prednáškach zo štylistiky.

Reč sa tu bezprostredne zameriava na nejakého prijímateľa — ide o hovorové oznámenie; v druhých dvoch prípadoch je tento komunikačný zreteľ oslabený. Vo väčšej miere sa v nich uplatňuje zreteľ ku skutočnosti, t. j. vyjadrovací, zobrazovací aspekt. Je to reč zobrazovacia.[33]

Máme tu do činenia s dvoma aspektami celkovej funkcie jazyka, s aspektom komunikačným (akčným) a aspektom vyjadrovacím (zobrazovacím, obrazovým). V reči sú obidve tieto zložky celkovej funkcie jazyka latentne vždy prítomné, len ich zastúpenie nemusí byť vo všetkých prípadoch rovnaké. Jedna alebo druhá môže prevažovať. A to sú dve základné eventuality výrazu.

Jazykové prostriedky tohto základného štylistického rozdielu v reči sú skromné: prvá a druhá osoba zámen a slovies, oslovenie, oznamovacia veta (v užšom zmysle: v dialógu, v rokovacom štýle a pod.), opytovacia veta a žiadacia veta ako prostriedky akčného výrazu; naproti tomu ich neprítomnosť, t. j. tretia zámenná a slovesná osoba, pomenovanie podmetu podstatným menom, oznamovacia veta vo vyprávaní, opise, líčení a vo výklade ako prostriedky obrazového výrazu.[34]

Je to pomerne málo prostriedkov, ale je to v súlade s tým, že ide o veľmi všeobecnú vlastnosť reči. Pre svoju všeobecnosť sa poväčšine táto vlastnosť pri štylistickom výskume ani neberie do úvahy, hoci v praxi, pri vnímaní reči, je to vždy prvý rozdiel, ktorý si povšimneme.[35]

Pri akčnej reči nemožno zreteľ na skutočnosť nikdy celkom potlačiť; pri obrazovej reči môže byť naproti tomu jej akčný dosah veľmi podstatne oslabený a modifikovaný (napr. pri vyprávaní; a vôbec pri písanom prejave, kde niet priamej adresnosti). Preto je príznakovým členom tohto protikladu *obrazovosť výrazu*. Proti akčnému výrazu, ktorý vlastne predstavuje z funkčnej stránky minimálnu diferenciáciu a je v reči pôvodný, je *obrazovosť* výrazu diferencovanejší a novší prostriedok.[36]

Ďalšia základná diferenciácia výrazu sa uskutočnila napriek protikladu *akčnosť — obrazovosť*, a to v podobe protikladu *zážitkovosť — pojmovosť* výrazu. Mám

[33] Názov *obrazovosť* používam len z núdze, pre nedostatok iného vhodnejšieho pomenovania. Bol by tu možný termín *obraznosť*, avšak ten je už obsadený dvoma významami: 1. obraznosť spočívajúca v používaní trópov a 2. obraznosť súvisiaca s pojmom umeleckého obrazu.

[34] Týmto základným protikladom som sa po prvý raz zapodieval v citovanom článku *Jasné pojmy do slohovej výchovy*.

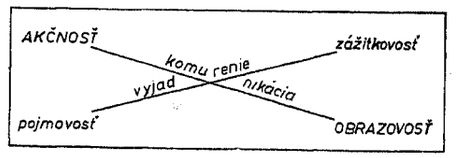
[35] Niekedy sme dokonca na tento rozdiel veľmi citliví, keď sa nás reč nejako bezprostredne dotýka. Pri porovnaní dvoch prejavov (prednášok, referátov, recenzií a pod.) by sme vždy bezpečne vedeli udať, ktorý z nich bol „akčnejší" a ktorý viac „obrazný", t. j. ktorý bol zameraný viac na prijímateľa a pri ktorom prevládal zreteľ na vyjadrenie skutočnosti.

[36] Táto príznakovosť je však relatívna, v istých okolnostiach sa môže ako príznakový cítiť naopak prvý člen.

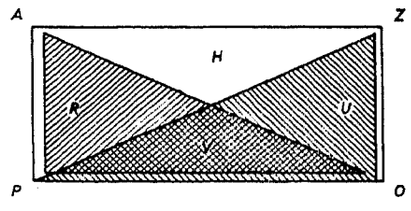
tu na mysli taký vyjadrovací zreteľ ku skutočnosti, pri ktorom prichádza do úvahy subjektívna, zážitková účasť prijímateľa na zobrazovanej skutočnosti, alebo naproti tomu taký, pri ktorom je takáto účasť vylúčená. Tento rozdiel je nám známy z protikladu medzi umeleckým a odborným vyjadrovaním. Avšak zase aj umelecké aj odborné vyjadrovanie je niečo viac než len zážitkovosť a pojmovosť reči, sú to komplexy vlastností; zážitkovosť a pojmovosť sú v nich vždy základné vlastnosti, ktoré sa však môžu vyskytnúť aj v iných štýloch. Vlastnosti reči sú vždy len parciálne zložky, stránky reči, a nemožno ich stotožňovať s rečou ako konkrétnym celkom, resp. so štýlom alebo s textom.

Príznakovým členom tohto protikladu je pojmovosť výrazu, preto sa v celkových súvislostiach pociťujú ako príznakové odborné slová, kým prostriedky zážitkového výrazu (životná lexika, konkréta, osobné substantíva, najmä propriá, priestorové a časové údaje) sú bezpríznakové. Príznakovosť je tu však relatívna (a platí to aj pre protiklad *akčnosť — obrazovosť* výrazu); v istých podmienkach styku sa môže hodnotenie obrátiť. Napr. tam, kde treba, aby sa zážitkovosť pociťovala silnejšie (t. j. aby bola príznaková), používajú sa osobitné prostriedky.

Prv než budeme pokračovať v prehľade ďalšej diferenciácie výrazu, treba sa pri prvých dvoch protikladoch pristaviť. Tieto protiklady totiž predstavujú elementárnu diferenciáciu celkovej funkcie jazyka. Protiklad *akčnosť — obrazovosť* je vlastne diferenciáciou komunikatívnej zložky, protiklad *zážitkovosť — pojmovosť* diferenciáciou vyjadrovacej zložky celkovej funkcie jazyka. Obidve tieto zložky si možno predstaviť ako dve súradnicové osi s príslušnými pólmi:



V rámci týchto pólov možno definovať základné štýly jazyka:



A = akčnosť	p = pojmovosť	R = rokovací štýl
O = obrazovosť	H = hovorový štýl	V = vedecký štýl
z = zážitkovosť	U = umelecký štýl	

Uvedený nákres netreba pokladať za obraz určitej konkrétnej sústavy štýlov v istom jazyku, napr. v spisovnej slovenčine. Schéma len ukazuje, ako sú uvedenými protikladmi definované základné štýly. V konkrétnych historických podmienkach v jednotlivých jazykoch mohlo sa vyvinúť iné usporiadanie štýlov, ktoré sa mohlo neskoršie rozlične meniť. Práve táto schéma s klasickou situáciou štýlov umožňuje interpretovať všetky iné situácie, ich zmeny a presuny v nich. Pomocou súradníc *komunikácia — vyjadrenie* možno určiť aj miesto ostatných štýlov v štylistickej sústave jazyka (novinárskeho, rečníckeho a i.).

Uvedené štyri základné druhy výrazu sa diferencujú vnútri na ďalšie, špeciálnejšie výrazové odtienky.

S *obrazovosťou* výrazu sa tesne spája *súvislosť* výrazu.[37] Opačnou vlastnosťou k nej je *prerývanosť* výrazu (príklad z praxe na tento protiklad: román — séria povelov pri cvičení). Zobrazovanie predpokladá nevyhnutne súvislú reč. Akčnosť to nevyžaduje zásadne. Súvislosť výrazu sama zahrnuje ďalšie špeciálnejšie vlastnosti: *šírku* výrazu (jej protikladom je *stručnosť* výrazu, bytostne spätá s akčnou rečou), *členitosť* výrazu (opačná vlastnosť: *nečlenenosť* výrazu), *miera* výrazu (symetria, rytmus členenia; opačnú vlastnosť netreba pomenovávať) a *proporcionálnosť* výrazu (vyváženosť výrazu; protiklad: *disproporcionálnosť* výrazu). K súvislosti výrazu sa primkýna *rezultatívnosť* výrazu (ide tu o deduktívny, sumarizujúci, regresívny postup pri rozvíjaní témy; opačná vlastnosť: *postupnosť* vo výraze). Šírka výrazu sa rozvíja sama v tieto vlastnosti: *explicitnosť* výrazu (protiklad: *implicitnosť* výrazu), *zomknutosť, určitosť, vecnosť* a *detailnosť* výrazu (ich protiklady: *rozdrobenosť, neurčitosť, nevecnosť, globálnosť* výrazu).

Všetky tieto protiklady zoskupujú sa okolo obrazovosti výrazu, sú vlastne jej priamym rozvinutím; pri všetkých totiž ide o vyjadrovací aspekt reči. Môžu sa uplatniť — hlavne prvými členmi — tak v umeleckom, ako aj v odbornom vyjadrovaní. Niektoré odchylné javy, napr. stručnosť v lyrike, irelevantnosť miery výrazu vo vedeckom štýle, na druhej strane zase zomknutosť v rokovacom štýle, ďalej akčnosť dramatického textu dajú sa funkčne uspokojivo vysvetliť.

Akčný výraz môže byť tiež osobitne funkčne zaťažený a primerane k tomu sa i diferencuje. Akčnosť výrazu sa môže prejaviť v podobe *oznámenia, hodnotenia* alebo *výzvy* (protikladné členy: *nehodnotiaci, nevýzvový výraz*). Pri nich všetkých sa môže uplatniť ako diferencujúci prvok *naliehavosť* výrazu.

Vedľa týchto vlastných funkčných špeciálností akčného výrazu, ktoré z neho bezprostredne vyplývajú, črtá sa v jeho rámci významný protiklad *spoločenskosti a subjektívnosti* výrazu.[38] Pri prvom druhu výrazu ide o spoločenský

[37] Jednotlivé prostriedky všade neuvádzam. Sú poväčšine známe. Ich úplný výpočet bude možný len po sústavnom výskume.

[38] O tomto druhom hovorí P a u l i n y *(O funkčnom rozvrstvení spisovného jazyka*, 22—23), nazýva ho však jednoducho len „výrazom".

zreteľ k prijímateľovi prejavu, ktorý sa prejavuje v takých prvkoch, ako oficiálnosť, odstup, úctivosť, zdvorilosť, familiárnosť, intímnosť. Ako osobitné vlastnosti spoločenskosti výrazu možno uviesť *étos* výrazu[39] (ušľachtilosť, „vysoký" alebo „nízky" tón reči, hrubosť výrazu), *zdržanlivosť, zaujatosť* a *prístupnosť*.

Subjektívnosť výrazu zase znamená zvýšené uplatňovanie subjektívneho aspektu podávateľa v reči. Diferencuje sa v *expresívnosť, vzruch, afektovanosť, citovosť* a *pátos* výrazu.

Zážitkový výraz má tieto špeciálnosti: *dynamika* výrazu (stelesnená vo vyprávaní; jej osobitným registrom je *napínavosť* vo výraze), *aktuálnosť* a *statika* výrazu, *impresívnosť* a *náladovosť* výrazu; samostatne sa vyčleňuje *zvýšená výraznosť* a v nej *zvuková výraznosť, rozmanitosť, zvláštnosť, kontrast, vtipnosť, komika, kolorit* (lokálny, profesionálny, sociálny, knižný a dobový), *novosť, sila* a *„obraznosť"* výrazu (v tradičnom chápaní).

Pojmový výraz je diferencovaný menej. Jeho zvláštne výrazové „rozmery" sú *abstraktnosť, faktickosť* a *rezervovanosť* vo výraze (protiklady: *konkrétnosť, fiktívnosť, nekritickosť* vo výraze).

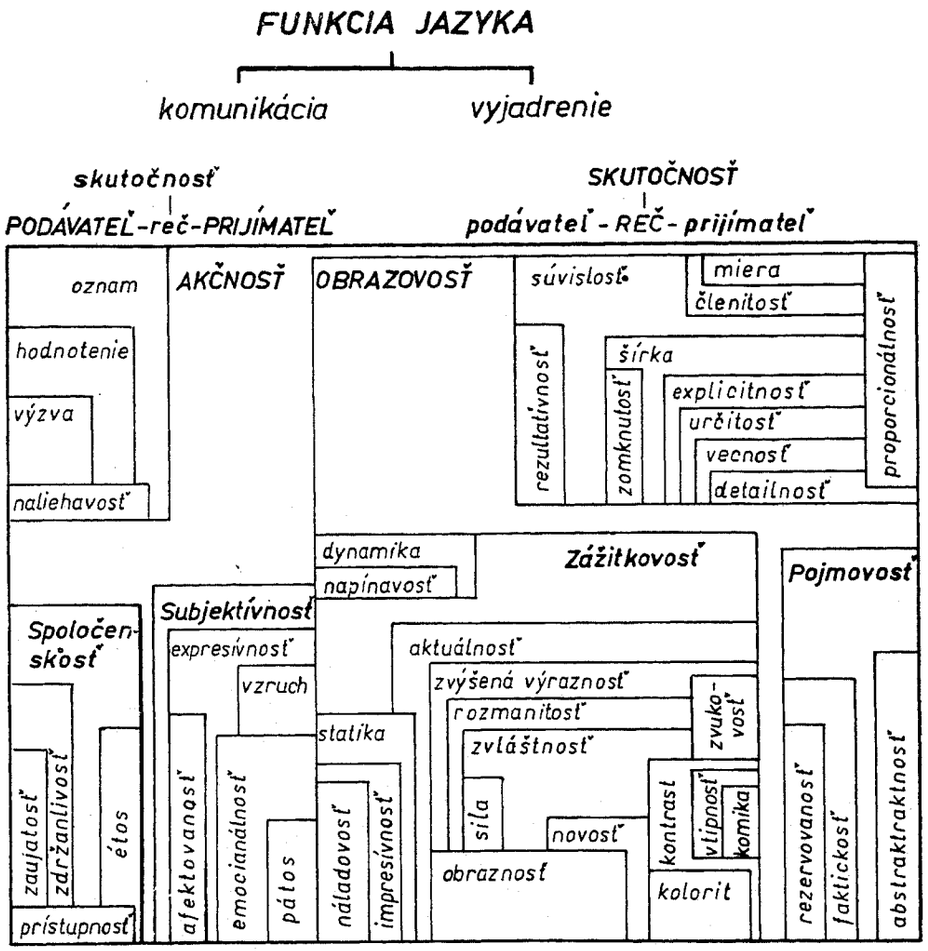
Všetky tieto špeciálnosti základných druhov výrazu tvoria krajné výhonky štylistickej diferenciácie jazyka (pokiaľ ide o druhy výrazu) a reči (pokiaľ ide o jej vlastnosti a štýly). V štýle vnímame často len tieto špeciálne registre; ostatný, menej diferencovaný funkčný základ reči ako by sme necítili, hoci sa funkčne tiež neustále uplatňuje a „nesie" na sebe všetky štylistické „špičky". Neudivuje potom, že sa tieto najšpecializovanejšie druhy výrazu (tradičná obraznosť, kolorit, zvláštnosť, rozmanitosť výrazu) pokladali v niektorých teóriách za jediné a základné štylistické hodnoty. O zážitkovosti sa napr. pri štylistických rozboroch málokedy hovorí. Pre stromy sa nevidí les. Pritom zážitkovosť je podstatná vlastnosť umeleckého textu, avšak taká samozrejmá, že sa neberie do úvahy. Bez nej by však bol systém druhov výrazu neúplný.

Zložité vzťahy, vzájomné prechody a celkové rozvinutie tohto systému druhov výrazu možno veľmi dobre znázorniť schémou, ako to ukazujem na str. 94.

Uvedený výpočet druhov výrazu nepokladám za celkom adekátny a úplný, ani ich miesto a označenie za definitívne. Situácia je iste zložitejšia. Presnejší obraz o sústave druhov výrazu môže dať len podrobný výskum. K nemu chce prispieť aj táto štúdia.

Sporná je medziiným otázka, pokiaľ až siahajú vlastné jazykové prostriedky v tejto sústave a v ktorých druhoch výrazu sa uplatňujú prevažne alebo i celkom len prostriedky vyšších plánov výstavby jazykového prejavu. Ukazuje sa, že repertoár prostriedkov, ktorými disponujú jednotlivé druhy výrazu, sa ani

[39] Tento druh výrazu bol svojho času (napr. za klasicizmu) podkladom pre vydeľovanie troch štýlov, *vysokého, stredného* a *nízkeho*.



v nižších rovinách tejto výstavby neobmedzuje na systémové jazykové prostriedky, čo však bude treba tiež podrobne preskúmať.

Sústava druhov výrazu tvorí štylistickú „paletu" jazyka. Je to sústava štylistických rozdielov v jazyku, „logika výrazu". Každý druh výrazu je polarizovaný do dvoch protichodných vlastností.[40] Ten-ktorý jazykový prostriedok nemusí byť nevyhnutne a natrvalo spätý len s jedným druhom výrazu. Jazykové prostriedky môžu mať dvojakú, i trojakú štylistickú platnosť.

Zo schémy možno medziiným vyčítať, ktorými štylistickými vlastnosťami reči a príslušnými druhmi výrazu je reprezentovaný umelecký štýl: obrazovosť (súvislosť, členitosť, miera, proporcionálnosť, šírka, explicitnosť, určitosť, vecnosť, detailnosť, zomknutosť), zážitkovosť: dynamika, napätie, aktuálnosť, statika, impresívnosť, náladovosť, zvýšená výraznosť, zvuková výraznosť, kolorit, rozmanitosť, kontrast, vtipnosť, novosť, obraznosť; subjektívnosť, vzruch, expresívnosť, emocionálnosť, pátos. Estetický účinok umeleckého diela závisí na rovine jazyka od všetkých uvedených vlastností, od jedných viac, od druhých menej, a to podľa dobového, generačného, skupinového vkusu, podľa literárneho druhu a žánru a podľa autora. Teda nie vždy tie isté vlastnosti bývajú bezprostredne najpôsobivejšie.

Kým diferenciácia celkovej funkcie jazyka v závislosti od potrieb jazykového styku je funkčným zákonom štylistiky (štýlu, jazykovej výstavby prejavu, „voľby a usporiadania" jazykových prostriedkov), výrazová sústava je jej formálnym zákonom. Pomer medzi obidvoma týmito prvkami je pomer medzi tým, čo hovoriaci chce, a tým, čo môže.

Polarizáciu druhov výrazu si netreba predstavovať ako dve krajné hodnoty, ale ako plynulý prechod z jedného pólu k opačnému pólu. V slohovej praxi nejde o krajnosti, ale o väčší-menší stupeň tej-ktorej vlastnosti. V reči sú vždy zastúpené všetky vlastnosti, len ich miera nie je rovnaká. Miera týchto vlastností, modifikujúca celkovú funkciu jazyka v službách spoločenského styku, tvorí podstatu jazykového štýlu. V tomto zmysle sa dá povedať, že štýl je diferencovaný spôsob vyjadrovania a spoločenského styku.

II

Aktuálnosť výrazu prichádza do úvahy hlavne v umeleckom vyjadrovaní. Súvisí na jednej strane so zážitkovým výrazom, na druhej strane s dynamickým a statickým výrazom a so zvýšenou výraznosťou. Ako sa pokúsim ukázať, zmeny v aktuálnosti výrazu vstupujú do súhry i so samou obrazovosťou a akčnosťou výrazu.

[40] K polarizácii druhov výrazu pozri najnovšie A. K. Solovjova, *Problemy individuaľnogo govorenija*. Voprosy jazykoznanija 1962, č. 3, 106.

Pod aktuálnosťou rozumiem schopnosť výrazu vyvolávať v prijímateľovi bezprostrednú predstavu zobrazovanej skutočnosti. Táto skutočnosť je ináč v prejave vždy sprostredkovaná, a to prinajmenej v dvojakom zmysle. Medzi prijímateľom a zobrazovaným obsahom vystupujú ako prostredník jazykové prostriedky, ktoré vyjadrujú daný obsah, teda reč sama; prostredníkom je tu ďalej i podávateľ prehovoru, vypravač, prednášateľ, autor. I jedno i druhé sa viac alebo menej kladie do cesty bezprostrednému vnímaniu zobrazovanej skutočnosti.

Vyprávanie je ďalej predovšetkým podávaním toho, čo už patrí minulosti. Aj časová vzdialenosť medzi epickou minulosťou a prítomným časom vyprávania sa kladie medzi čitateľa a zobrazovanú skutočnosť. V bezprostrednom vnímaní deja môže okrem toho brániť napríklad okolnosť, že sa dej podáva ako hotový fakt, výsledok, a nie vo svojom priebehu, plynutí *(posedel si, pofajčil si — sedel si, fajčil si)*. Aj vtedy, keď dej má taký časový rozsah, že sa nedá vnímať v aktuálnej časovej perspektíve, je podávaná skutočnosť menej bezprostredná *(sedával — sedel)*.

Je tu teda na jednej strane základný fakt, ktorý vyplýva z povahy samej reči, že skutočnosť vyjadrená jazykovými prostriedkami je pre prijímateľa sprostredkovanou, nie bezprostredne vnímanou hodnotou. A na druhej strane sú tu isté postupy a prostriedky, ktorými možno toto sprostredkovanie mierniť, zastierať a vyvolávať ilúziu bezprostredného videnia, nahej prítomnosti zobrazovaných faktov. To je podkladom pre vymedzenie osobitného druhu výrazu a pre vlastnosť reči, ktorú sme v titulku štúdie nazvali aktuálnosťou výrazu.

Aktuálnosť výrazu je teda jeden funkčný rozmer vyjadrovania.[41] Reč má vždy istý stupeň aktuálnosti, ktorý v priebehu prejavu kolíše. V umeleckom vyjadrovaní je aktuálnosť funkčne osobitne využitá a má svoje vyhranené prostriedky. Medzi ne patrí v prvom rade stupňovanie objektívnosti rozprávania (vylučovanie autorovej „intervencie", potláčanie obrazu rozprávača v autorskej reči) a vnášanie reči postáv do epického textu („citovanie" priamej reči postáv, obmedzovanie autorskej reči, potláčanie uvádzacích viet). Dôležitým prostriedkom aktuálnosti obrazu je ďalej opustenie časovej prítomnosti rozprávania a prechod do časovej perspektívy zobrazovaného (historický prézent); ďalej podávanie deja v jeho priebehu (nedokonavý vid) a v konkrétnej časovej perspektíve.[42]

[41] Aktuálnosť výrazu v štylistike netreba uvádzať do priamej súvislosti s gramatickými javmi, ako sú aktuálny prézent, aktualizačné vzťahy vo vete, aktuálne členenie vetné, hoci isté spojitosti tu sú. Už vôbec nesúvisí aktuálnosť výrazu so štylistickým termínom *aktualizácia* vo význame ‚obzvláštnenie'; tento štylistický postup zapadá v našej schéme do rubrík *rozmanitosť* a *zvláštnosť* výrazu.

[42] Aktuálny výraz disponuje aj niektorými ďalšími prostriedkami, ako sú napr.: sloveso v určitom tvare (najmä v protiklade proti neurčitým slovesným tvarom); singulár podstatných mien (jednotlivá osoba alebo vec sa bezprostrednejšie vnucuje pozornosti

Sú to prostriedky, ktoré sú v štylistike zväčša známe. Doteraz sa však spravidla traktovali osve, bez zreteľa na spoločné črty, ktoré ich kladú na jednu rovinu, funkčne ich zjednocujú a ukazujú ich spoločnú podmienenosť. Práve tieto črty ich zaraďujú do širších systémových súvislostí, v ktorých aktuálnosť výrazu vstupuje do súhry s ostatnými druhmi výrazu. Skúmanie týchto súvislostí dáva lepšie pochopiť špecifičnosť danej výrazovej kategórie.

Cieľom tejto štúdie je skúmať využitie aktuálnosti výrazu v próze slovenského literárneho realizmu. Pokúsim sa ukázať, ako je využívanie tohto druhu výrazu závislé od literárnoumeleckej metódy v jednotlivých prozaických dielach príslušného obdobia.

III

Zvýšením aktuálnosti obrazu sa zosilňuje v základnom funkčnom modeli jazyka vzťah ku skutočnosti, teda stupňuje sa tým i základná vlastnosť reči, obrazovosť. Prirodzene, aktuálnosťou sa zosilňuje i zážitkovosť výrazu. Keď pod ňou rozumieme subjektívnu účasť prijímateľa na podávanom obsahu, ilúziou bezprostrednej prítomnosti obsahu môže sa táto subjektívna účasť len zvyšovať.

Epická próza buduje v podstate na vyprávaní. Na rovine jazyka možno vyprávanie vymedziť ako zážitkové zobrazovanie obsahov, ktoré majú prevažne dynamický (dejový) charakter. Vyprávanie sa však nedá len tak jednoducho stotožniť s troma uvedenými druhmi výrazu. Estetický zážitok nemusí pri vyprávaní plynúť len z podávaného obsahu. Jeho zdrojom môže byť i sám fakt rozprávania, rozkoš z rozprávania a z počúvania, pôžitok z epického spoločenstva rozprávača a poslucháčov. Tento pôžitok má svoj pôvod v konkrétnej situácii, keď rozprávanie bolo ešte skutočným rozprávaním, priamym ústnym podaním v kruhu dychtivých a vďačných poslucháčov.[43]

Aj písomné rozprávanie môže do istej miery štylizovať túto pôvodnú situáciu rozprávania, dôverný kontakt medzi rozprávačom a poslucháčmi. Pri takomto rozprávaní autor zjavne vystupuje v texte ako pôvodca prehovoru, alebo sa štylizuje v osobitnej postave rozprávača, prípadne len zafarbuje autorskú reč osobnými prvkami, hodnotením a citovou účasťou.[44]

ako skupina osôb alebo hromada vecí); nominatív v jednočlennej vete alebo v spojení s prísudkom, s ktorým tvorí aktuálne jadro dvojčlennej vety (to, čo je vyjadrené v nominatíve, vyvstáva v našej predstave viac, ako to, čo je vyslovené v nepriamych pádoch). Sú to však prostriedky, ktorých aktuálnosť nie je výrazná a príznaková, a to buď pre ich obligátnosť, alebo naopak pre ich zriedkavosť, prípadne preto, že sa nedajú kumulovať.

[43] Porov. *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury,* sborník, Praha 1961, 17—18.

[44] Porov. Doležel, *O stylu moderní české prózy,* 150—151; od toho istého autora stať *Skazové vyprávění, jeho formy a poslání,* Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, 15 a n.

Oproti objektívnemu vyprávaniu, ktoré zoslabuje úlohu autora ako priameho prostredníka medzi prijímateľom a zobrazovanou skutočnosťou a umožňuje plné sústredenie na vyprávaný obsah a jeho bezprostrednejšie vnímanie, je spomenuté priame rozprávanie[45] oživením pôvodnej akčnosti reči. To oslabuje aktuálnosť zobrazovanej skutočnosti.

Do tejto súhry medzi epickosťou (zážitkovým zobrazením dynamických obsahov s prípadným oživovaním úlohy rozprávača) a aktuálnosťou obrazu vstupuje aj reč postáv. Obyčajne sa reč postáv kladie k autorskej reči ako rovnocenný prostriedok. Obidve tieto zložky epického textu sa chápu ako protikladné prvky, ktorých zlúčením vzniká vyššia jednota.[46]

V skutočnosti má epický text len jedného autora. Reč postáv nevystupuje v tomto texte proti autorskej reči ako samostatná zložka, lebo je vlastne len jej doplnením. Z hľadiska umeleckého a osobného štýlu predstavuje reč postáv vysoký stupeň diferenciácie. Umenie vytvoriť obraz života sa tým stupňuje na umenie vyvolať dojem priamej reči postáv. Skutočnosť zobrazovaná autorskou rečou sa dopĺňa akoby priamym faktom z tejto skutočnosti *in natura*. Je to tak, ako keby sa do obrazu miesto namaľovaného kvetu vsadil skutočný živý kvet.

Východiskovým typom epiky je také neumelé rozprávanie, v ktorom sa reč postáv len parafrazuje vlastnými slovami podávateľa, alebo sa nepriamo reprodukuje tzv. nepriamou rečou. Až na vyššom stupni sa štylizuje jej priama reprodukcia (priama reč). Táto priama reprodukcia dialógu môže vytvoriť súvislé, relatívne samostatné pásmo, môže dokonca i prevažovať nad rečou rozprávača, vždy však ostáva v podstate od nej závislá. Iba ako dramatický dialóg by mohla jestvovať samostatne.

Otázka aktuálnosti obrazu v próze literárneho realizmu je teda otázka, v akej miere sa v nej vyvažuje úloha rozprávača so zastúpením reči postáv a aký zástoj majú pri tom ostatné prostriedky aktuálnosti obrazu.[47]

Pre naše skúmanie bude výhodné, keď vyjdeme z takého textu, ktorý možno pokladať za výrazný typ epického vyprávania. Domnievam sa, že takýmto textom by mohol byť Jégého román *Adam Šangala*, čo neskoršie odôvodním. Na ňom i na textoch, ktoré budem s ním porovnávať, pokúsim sa pozorovať zastúpenie prostriedkov aktuálnosti výrazu a dosah tohto zastúpenia pre štýl jednotlivých textov i pre dobový umelecký štýl.

---

[45] Termín pozri u Doležela, *O stylu moderní české prózy*, 150.

[46] Porov. Doležel, c. p., 30 a n., a M. Šalingová, *Štruktúra textu epickej prózy*. Otázky prózy (Litteraria V), Bratislava 1962, 75.

[47] Priama reč v dialógu je i prostriedkom dynamiky výrazu (spolu s dejovou dynamikou). Je to transponovaná rečová akcia osôb.

IV

Adam Šangala je síce dielo, ktoré vyšlo až po prvej svetovej vojne (1923), svojimi štylistickými vlastnosťami je však charakteristickým výtvorom epickej prózy literárneho realizmu. Jégé v ňom volí klasický epický postup. Je to prísne epické vyprávanie, v ktorom autor stojí úplne v pozadí, takže čitateľ je celkom v zajatí zobrazovanej skutočnosti. Uvediem úryvok, v ktorom Jégé podáva bitku Adama Šangalu a Samuela Konôpku so zbojníkmi:

Lotri počuli zvuky a dvaja z nich, janičiar a jeden z hajdúchov, sediacich na zemi, zdvihli hlavy a dívali sa na chrasť, smerom, kde bol Konôpka a Adam.

Vtom Konôpka už i vypálil zo svojich pištolí, a janičiar a jeden z hajdúchov zvalili sa na zem, trafení do hlavy. Keď Adam počul výstrely, trhlo ním a mimovoľne vystrelil i on na chlapov, sediacich na zemi, a poranil oboch ťažko, trafiac kyrasíra do bedier a hajdúcha do chrbta. V tú samú minútu Konôpka bežal s holým mečom na zbojníkov, stojacich pri koňoch, z ktorých kyrasír stihol vychytiť pištoľu a mieriť ňou na Konôpku. Adam sa bystro zohol, zdvihol zo zeme kameň ako päsť a cvičenou rukou ho hodil kyrasírovi do tváre s takou silou, že sa kyrasír potočil, a chytiac sa rukami za hlavu, vypustil pištoľu... (179—180)

Iba vstup do románu je štylizovaný ako autorský opis a úvaha o oravskej Magure a o biednom živote ľudu na nej v 17. storočí. Táto úvaha je však zreteľne oddelená od skutočného úvodu, ktorým sa začína vlastný dej: *Roku 162* v podvečer májového dňa...* (128)

Priamu autorskú poznámku nájdeme v texte románu len osihotene:

Kňazi zasa chovali sa s najväčšou poníženosťou oproti svojim chlebodarcom. A to bolo i prirodzené pri priemerných slabších ľuďoch — *akých nás je väčšina* — oproti takým pánom, od ktorých závisel ich osud bez apeláty.

Autorská reč má teda v texte jasnú prevahu a tvorí kostru románu. Reč postáv je jej organickým doplnením. Najužšie sa včleňuje do autorskej reči nepriama reč postáv. Je i syntakticky i štylisticky priamou súčasťou rozprávania. V porovnaní s inými autormi stretávame sa s ňou u Jégého pomerne častejšie. Pretože nie je vlastne priamym dokladom zo skutočnosti, jej aktuálnosť je minimálna:

Konôpka poznamenal, *že ten poddaný, ktorého Adam bránil, stratil úplne ľudský cit, keď napadol brániaceho sa Adama,* na čo pani Praskovská poznamenala, *že sú poddaní predsa nie ozajstní ľudia, len takú podobu majú.* (102—103)

Ondrej poznamenal, *že sedliaci strašne mnoho jedia.* Jeho matka prisvedčila, *že je to naozaj pravda.* (101)

Mara a Adam pobozkali kaplánovi ruku a vyložili mu, *prečo prišli.* (39)

Polopriama reč je síce v autorskom texte syntakticky samostatná, no nevymkýna sa z neho na samostatné pásmo. Je však proti nepriamej reči aktuálnejšia, i keď je to ešte zastretá aktuálnosť. Jégé ju používa málo, obyčajne ako pokračovanie nepriamej reči vo vnútornom monológu; menej často v dialógu:

Pomyslel si, že radšej povie všetko, ako by ho mali mučiť. *Veď keď povie, len ho obesia, a keď nepovie, budú ho i mučiť.* (103)

Rozmyslel si, že sa okľukou dá zase na cestu do B-ho zámku. *Veď sa už len dopýta, kadiaľ sa ta dostane.* (86)

Adam sa cítil nevoľne pri Konôpkovi, preto vyskočil z plášťa a pýtal sa, kam teraz pôjdu. Konôpka odvetil, že on ide do Trnavy, kde má dobrého priateľa. *Ak Adam chce s ním ísť, tak ho vezme vďačne so sebou, ale ak sa mu nevidí ísť, tak ho nenúti, aby šiel s ním.* (163)

Prevažujúcim spôsobom podania reči postáv je jej priama reprodukcia. Aj keď sa priama reč postáv bytostne odlišuje od autorskej reči, je vo svojej epickej existencii vždy od nej závislá. Ich vzťah však môže byť pomocou uvádzacích viet do istej miery odstupňovaný. Uvádzacia veta môže byť pri replike dialógu alebo pri monológu anteponovaná alebo postponovaná, prípadne sa ňou môže priama reč prerušiť. Uvádzaciu vetu môže autor aj vypustiť.

Ešte najtesnejšie je zapojená priama reč na autorské rozprávanie pri anteponovanej uvádzacej vete. Zapojenie, a tým aj sprostredkovanie autora je tým zdôraznené. Repliky dialógu sa výslovne signalizujú ako cudzorodý prvok vzhľadom na autorskú reč. Aj keď veľmi málo, predsa len tlmí to do istej miery ich aktuálnosť.

Antepozícia uvádzacej vety nie je u Jégého prevládajúcim spôsobom zaraďovania priamej reči do autorského pásma. Jégé však podčiarkuje takéto prípady tým, že ich dáva do samostatných odsekov. Porovnajme to napríklad na uvádzacích vetách v dialógu zemanov pri zábave u pána Lojzka:

Pri stole v náprotivnom kúte kričal nahnevane tučný pán...:...
Druhý, šedivý pán s červenou okrúhlou tvárou... mu odvrával:...
Na to tučný pán zavolal:...
Fero Repický lapil pohár a vyprázdnil ho, potom, utrúc si opakom ruky biele fúzy, riekol:...
Keď sa zasmiali, vypili si a na chvíľku utíchli. Zase začal župan:...
Móric zasa len tak ledabolo povedal:...
Župan nafúkal mastné líca a zadudral:...
Tankay sa poobzeral a zvolal:... (40—43)

Postponovaných uvádzacích viet je u Jégého v porovnaní s anteponovanými menej. Z celkového počtu replík na prvých šesťdesiatich stránkach *Adama Sangalu* má 39 % uvádzaciu vetu vpredu a 21 % vzadu (na ďalších šesťdesiatich stránkach je to 34 % a 26 %); replík bez uvádzania je 40 %.

Pri postpozícii uvádzacej vety je sprostredkovanie autora v porovnaní s antepozíciou do istej miery skryté. Repliky bezprostrednejšie priliehajú k rozprávaniu, akoby z neho priamo vyplývali — konanie postáv a ich reč tu tvorí organickú jednotu — avšak i bezprostrednejšie vystupujú ako aktuálna skutočnosť. Tým viac pôsobia týmto dojmom repliky bez uvádzania, t. j. bez autorovho sprostredkovania. Porovnajme to na súvislom úryvku:

Pri stole sedel veľmi pekný, počerný, mladý, asi dvadsaťosemročný mužský a hral sa s druhým, starším, bradatým v karty. Komôrku osvetľovala len lojová sviečka v železnom svietniku.

— No, čo je? — zavolal nevrlo mladý mužský na vojaka.

— Pán kapitán, prišiel teraz jeden vojak z Pálffyho dragúnov a chce tu čakať, dokiaľ nepríde sem strážmajster Sekera so svojou čatou.

— Nuž nech čaká pre mňa i do súdneho dňa! — odvrkol kapitán.

Starší dôstojník sa zamiešal do veci:

— Rudo, pošli ho k tomu starému trkvasovi, nech sa zabáva s ním, aspoň sa mu čas minie. Vieš, že mu ide hlava odpadnúť od dlhej chvíle.

— Pravdu máš, choď s ním k veľkopánovi. (195—196)

Celkový pomer uvádzaných a neuvádzaných replík je na prvých i druhých šesťdesiatich stránkach *Adama Sangalu* 60 % : 40 %. V Kukučínovej poviedke *Rysavá jalovica*, ktorá má 60 strán, máme pomer 47 % : 53 %. Tieto údaje konkrétne ukazujú, ako prevažuje v *Adamovi Sangalovi* autorské sprostredkovanie pri reči postáv, i to, že ťažisko textu je v autorskej reči. Pritom však vyprávač nevystupuje v texte zjavne a nezasahuje otvorene do vyprávania. Jégého text spĺňa klasickú požiadavku epickej objektívnosti. Je epickým vo vlastnom zmysle slova. Je to pravé objektívne vyprávanie.[48]

Aktuálne pásmo priamej reči je včlenené do tohto vyprávania v miere, ktorú napr. v porovnaní s Kukučínom môžeme charakterizovať ako nevyhnutnú. Keď Jégé použije rozsiahlejšie pásmo dialógu alebo monológu, robí to niekedy len preto, že chce pomocou dialógu charakterizovať súveké spoločenské pomery — napr. v spomenutej scéne, ako sa zemani bavia na fare u pána Lojzka, alebo v dialógu pri večeri na Praskovského zámku — prípadne len preto, že chce podať v monológu rozprávanie (porov. Pavlovo rozprávanie o poprave Adamovho otca na začiatku románu, Móricovo rozprávanie pri zábave na fare, ako jeho hájnik chytil strigu Dutkuľu, Marino vykladanie nad biednym skonom jej muža, Rovnianskeho a Klárino rozprávanie, ako Turci prepadli Rovňany). Reč postáv preberá v takom prípade funkciu autorskej reči — ide tu o epizovanie dialógu a monológu.[49]

Takto epizovaný monológ sa vyznačuje všetkými náležitosťami autorského rozprávania. Má epickú objektivitu, vlastnú priamu reč s uvádzacími vetami ap.:

Pavol si znovu utrel čelo, teraz rukávom kacabajky, a rozprával:

— Stáli sme so svákom Jurčinom pred vidieckym domom, keď sme videli, že sa svet zhlukuje. I vyšiel z vidieckej brány na katovom vozíku, vieš, na tom, čo ho ten starý šimľo ťahá, tvoj otec, pri ňom sedel na šupe slamy ten tučný kaplán, čo tak fučí, a za nimi

[48] Okolnosť, že autor voľbou motívov, detailov, ich kontrastným radením a podtextom sa môže subjektívne prejaviť, neporušuje epickú objektívnosť. Iba priame subjektívne prvky narušujú túto objektivitu. Porov. k tomu O. Čepan, *Doktríny a dielo.* Jégé v kritike a spomienkach, Bratislava 1959, 228.

[49] Pozri k tomu Doležel, c. p., 167—168.

stál kat v potrhanom červenom plášti s povrazom v rukách. Popri vozíku šli katovi holomci. „Ľaľa, veď je to svák Šangalovie na tom voze," povedal som starému Jurčinovi. A on povedal: „Veru je on. Ale ti ho, človiečku, doriadili. Júj, aký je mrzký. Ten je, synku, ako smrť." Nuž mrzký bol — nemal v tvári kvapky krvi. Keď išiel vozík popri nás...[50] (29)

O epickej objektivite Jégého textu a o prevahe epickosti nad aktuálnosťou uňho svedčí jeho pomer k historickému prézentu a k nedokonalému vidu slovies. V autorskej reči sa používa v podstate len epické préteritum. Iba v úvodnom autorskom opise, ktorý nepatrí priamo k vlastnému rozprávaniu, používa sa široký, neaktuálny prézent. Kde si to nežiada priamo situácia, používa autor všade dokonavý vid. Dej sa u Jégého odvíja väčšinou v podobe hotových faktov a má svoju viac-menej ustálenú dynamiku aj v konaní osôb aj v ich reči. V epike práve reč osôb dáva obyčajne príležitosť k pristavovaniu sa, k zastavovaniu epického pohybu. Jégé však i tu, ako to vidíme na jeho *verbách dicendi* (a ich synonymických ekvivalentoch), poháňa dianie stále dopredu: *zavolal, riekol, začal, odpovedal, podotkol, odvetil, spýtal sa, zadudral, zvolal, poznamenal, skríkol, obrátil sa, zasmial sa, oddýchol si, chytil ho za plece, kývol* ...

Nedokonavý vid, ktorý podáva dej v jeho priebehu a zosilňuje aktuálnosť zobrazenia, nie je u Jégého preferovaný a vyskytuje sa len tam, kde je situačne nevyhnutný:

Adam s ľahkým srdcom *jachal* napred. Mihvoka *sa* teraz *nebál*, lebo ten ho teraz na svojom zlom koňovi iste nedohoní, najmä tak nie, keď Adam, často zlezúc z koňa, pešo pouteká popri ňom. *Stretával sa* poriedku s inými pocestnými a jedného starého sedliaka sa spýtal, či dobre ide na B-ský zámok... (87)

Okolo poludnia zazrel na ceste zďaleka veľký voz, pokrytý plachtou, a doňho zapriahnuté tri kone. Voz stál a kolo neho obchádzali dve ženské postavy. Adam *sa* pomaly *približoval* k nemu, keď zrazu zazrel, že mu jedna zo žien *kýva* šatkou... (87)

Veľa prípadov nedokonavého vidu je takých, že dej má široký časový rozsah. Býva to predovšetkým pri opisoch. Aktuálnosť je v takýchto prípadoch minimálna. Nedokonavý vid sám nie je vcelku takým výrazným prostriedkom aktuálnosti, aby v tých prípadoch, kde ho Jégé použil, nejako podstatne zmenil mieru aktuálnosti v jeho texte.

Jedno si však treba i na uvedených príkladoch povšimnúť. Nedokonavý vid spomaľuje dynamiku deja. Spolu s historickým prézentom inklinuje k statike obrazu, k opisu, líčeniu alebo úvahe, teda k neepickým prvkom. Aj v tom vidno protiklad medzi epickosťou a aktuálnosťou. Tento protiklad rieši Jégé jednoznačne v prospech epickosti.

[50] V tomto rozprávaní sa dosahuje osobitným postupom konkrétna časová a priestorová perspektíva *(Stáli sme... pred vidieckym domom... I vyšiel...)*. Dojem tejto perspektívy vzniká vždy vtedy, keď k odohrávajúcemu sa deju je postavený divák (v našom prípade rozprávač). Porovnajme iný prípad z Jégého: *Videli ešte ďaleko v prachu zlej cesty brodiaci sa strakatý zástup ľudí hadiť sa na úpale slnečnom. Zástup prichádzal smerom k nim...* (174)

V

Jégého *Adama Šangalu* možno pokladať za text s klasicky riešeným pomerom medzi epickosťou a aktuálnosťou. Na jeho pozadí bude možné posúdiť texty iných autorov z tohto obdobia. Z nich ako protipól k Jégého textu budeme analyzovať Kukučínovu poviedku *Rysavá jalovica.*

Je to rozprávanie iného razenia ako u Jégého. Autor poviedky sa neskrýva celkom za zobrazovanými udalosťami. Miestami sa dáva cítiť ako rozprávač, obracia sa k čitateľovi, ba i k osobám v deji:

Aby *som vás uspokojil, zdeľujem vám:* hodiny tie sú už napravené, minulého leta ich hodinár reparoval... (118—119)

Nuž *nedivme sa* Krtovi, on chodí viac do Čepiaroviec na jarmoky, než do Mrhanova... (148)

Tak, *hľa,* pochodil *náš* drahý Adam Krt... (126)

Hej, Krt, Krt, pozri na rohy! *Roztvor* oči a *uvidíš,* že päť obručí pilníkom odobrali! *Hľa,* krava už vôkol huby šedivie, to už stará rebrina. No Krt nepozoruje nič... (120—121)

Prvok rozprávania zdôrazňuje autor i štýlom. Používa hovorové prvky, a ďalej i expresívne, hodnotiace a citové výrazy, ktorými komentuje povahu a činy postáv. Tieto prvky signalizujú akčnosť autorskej reči, teda fakt rozprávania:

No Krt nemyslel to do pravdy, veď ako by opustil *jarmoček,* ktorý už oddávna *túžobne* čaká, a síce preto, že doma je *ani v putách.* Žena dohliada naň *sťa na papľuha,* takže Adam Krt nikdy *si* nemôže *kopýtkom vyhodiť. Nuž či potom div,* keď spod ženinej *ferule ťahá sa* na jarmok! (111)

Treba si povšimnúť, že hodnotiace, citové a expresívne prvky, ktoré prenikajú autorské rozprávanie, sú svojou povahou subjektívne. Nereprezentujú však celkom autorovo stanovisko, ale sú vlastne i vyjadrením hľadiska postáv, ich hodnotenia a cítenia. Autor toto hľadisko preberá do svojej reči a stotožňuje sa s ním:

Ale on je poslušný manžel; ženu slúcha ako pán boh prikázal, má pred ňou veľký rešpekt. On nikdy neprotiví sa jej, ale slúcha ju pobožne, a čo hneď rozkáže, aby vypil o jednu sklenička menej. Ale sa preto nesmejte na ňom! (112)

A susedia, naradovaní, ako budú Evy klamať, poberali sa domov. Ale čože, Trnkovi je dobre, nemusí niesť domov hrnky, rajnice a iné pletky, lebo všetko to jeho žena zobrala. Horšie je s Krtom... (133—134)

Kukučín teda oživuje fakt rozprávania, k postavám poviedky prejavuje svoj osobný vzťah a hodnotiacimi poznámkami sleduje ironický účinok. Takto upozorňuje na seba ako na sprostredkovateľa zobrazeného. Oživené rozprávanie konkuruje potom s bezprostrednosťou poddaného, prinajmenej v tom zmysle, že autor sa hlási v umeleckom obraze k čitateľovi ako spoludivák, komentátor a predstavovateľ príbehu.

To, čo sa však aktuálnosti obrazu nedostáva v tomto smere, vynahrádza autor mnohonásobne inými prostriedkami, predovšetkým v reči postáv.

Rečové pásmo postáv má v *Rysavej jalovici* významné miesto tak počtom a druhmi dialógov a monológov, ako aj ich úlohou v poviedke. Sú v nej štyri rozsiahlejšie dialogické úseky: Krtova jednačka s kupcom Šmálkom, Krtova hádka so susedom Trnkom po zmiznutí jalovice, Krtov rozhovor so ženou Evou po vytriezvení, Trnkov rozhovor so susedou Evou a s vlastnou ženou po Krtovom zmiznutí. Okrem toho je tu sedem dlhších vonkajších a vnútorných monológov Adama Krta po nepodarenej jednačke so Šmálkom, na ceste z jarmoku domov a doma pred očakávanou „výplatou" od Evy. Sama táto priama reč bez ostatných dialógov, ktorých je v poviedke tiež dosť, predstavuje viac než tretinu celého textu.[51] Čo je však dôležitejšie, tvoria tieto dialógy a monológy kompozičné jadro poviedky. V nich sa odohráva podstatná časť konfliktu. Okolo štyroch zo spomenutých dialógov sa sústreďuje dej štyroch z piatich základných častí poviedky. Sú vlastným konaním osôb a konfliktom v tomto konaní. U Jégého sa dej románu odohrával poväčšine pomimo reči postáv, i bez nej.

Váha textu sa teda u Kukučína zreteľne presúva z autorskej reči do aktuálneho pásma reči postáv. Autor „necháva" postavy hovoriť akoby samy.[52] I poviedku vlastne začínajú postavy samy priamou rečou:

„Starý, pozor na krpce, aby si ich nepotratil; na cukor, kávu, med, bryndzu, mak, piepor, papriku, olej a sviečky nezabudni. A nechže sa ti hrnčeky nepobijú!" volala Eva za mužom svojím Adamom Krtom, ktorý práve poberal sa na jarmok, aby zaopatril domácnosť týmito maličkosťami.

„Nezabudnem, starká, nič, ani mak. Ó, ja kúpim všetko, keby som len mal dobrú trž na kapce."

„Nezabudneš, horký nezabudneš! Najtiaž ti trochu obliznúť, nebudeš ani vedieť, či si..." (111)

Je potom len prirodzené, že závislosť reči postáv od autorskej reči sa uvoľňuje. Ako som uviedol, repliky bez uvádzacej vety v *Rysavej jalovici* prevládajú nad uvádzanými replikami (53 % : 47 %, u Jégého bol tu pomer 40 % : 60 %). Je to prevaha v prospech aktuálnosti výrazu.

Tendencia po aktuálnosti obrazu je u Kukučína zrejmá aj v autorskej reči. Prejavuje sa v hojnom používaní historického prézentu a nedokonavého vidu pri slovesách. Historický prézent je vedľa epického préterita v texte *Rysavej jalovice* rovnocenným štylistickým prostriedkom. Obidva tieto prostriedky sa

[51] Replík je u Kukučína v porovnaní s Jégém na rovnakom počte strán o tretinu viac (u Jégého na prvých šesťdesiatich stránkach 215, na ďalších šesťdesiatich stránkach vyše 220, v *Rysavej jalovici* 285).

[52] Toto zistenie urobil E. Pauliny vo svojej štúdii *Skice k štúdiu formy u Kukučína a Timravy.* Slovenský jazyk I, 1940, 284—286. Porov. i jeho *Dve kapitoly o spisovnom jazyku a náreči,* Bratislava 1946, 39.

v celej poviedke striedajú. Na miestach, kde sa dej dostáva ku kritickým momentom, prechádza autor celkom do aktuálnej prítomnosti, akoby sa chcel na týchto miestach čím najdlhšie pristaviť a dať čitateľovi vychutnať ostrie alebo nezvyčajnosť situácie:

Tedy kmotor Trnka *vedie* z rínku tučnú jalovicu. Krt *zahadzuje sa* na kuľhavej nohe za ním, a keď mu *je* za chrbtom, *zakašle,* až jalovica *podskočí.* Trnka sa *obzrie,* kto to *kašle;* vidiac Krta, *odvráti sa,* akoby nič nebol videl. No Krt *nadbehne,* až ho *dohoní,* i *prihovára sa* mu... (131)

Trnkuľa len to čakala. Ako koza v jej plote zamekotala, *pochytí* nožnice, a príduc k nej, odstrihla jej dlhú bradu. Odstrihnutú srsť *zviaže* do choviasla a *priviaže* nitkou o jeden roh. Takto zneváženú kmotrovu kozu *zavedie* k humnu a *priviaže* o vráta. Krt sa len zadivil, keď počul Lízu kdesi blízko zmekotať. *Ide* pozrieť, kde je, čo je, i *nájde* ju pri humne. (129)

No on *je* len rád, že sa pred mátohou ukryl. Ale tá ešte posiaľ neodišla, ba *kníše sa* mu pred očami z boka na bok. *Vypne sa, vyskočí* a *hodí sa* Adamovi na kolená, ktoré v otvore víby ako krosná postavil. No ten *sa pochlapí, chytí* čugaňu a prask po mátohe. Mocný úder zadudnel na jej mocnom hrdle, ktoré sa rozsypalo a odpadlo, i *pádi* od víby mátohin dlhý driek, ometajúc dlhým chlpatým chvostom. Bol to pes, dlhé hrdlo bola dbanka. Pes vošiel niekam do kuchyne, a chcejúc mlieko vychľaptať, vopchal hlavu do dbanky, no nemohol ju stadiaľ vytiahnuť. Nevediac si rady, bežal poľom, až ho Krt od nej oslobodil. (145—146)

V poslednej ukážke vidno, že rozdiel v aktuálnosti sa môže prejaviť aj v rámci minulého času. Na jednej strane je tu préteritum zaradené do konkrétnej časovej perspektívy *(zadudnel, rozsypala sa, odpadla),* a naproti tomu stojí ďalej préterium mimo tejto perspektívy *(bol, bola, vošiel, vopchal, nemohol, bežal, oslobodil).* Pravda, táto aktuálnosť préterita nie je výrazná a príznaková, lebo spravidla nemá pozadie, na ktorom by sa pociťovala.

Aktuálnosť slovesného času závisí teda aj od toho, či je dej zaradený do konkrétneho časového sledu. Obyčajne vysvetlivky (náš prípad), charakteristiky postáv a prostredia a úvahy v rámci autorskej reči sú vždy mimo takéhoto konkrétneho dejového prúdu a sú neaktuálne alebo veľmi málo aktuálne, i keď sa v nich vyskytne historický prézent s nedokonavým vidom:

Jarmoky pre Krta *nemajú* pôvabu a príťažlivosti, keď Eva *stojí* mu tam vždy za chrbtom, odberajúc utŕžené peniaze. (113)

Čo on *zarobí,* to jeho žena *uschová,* ukladajúc tak babku k babce, aby z toho boli kapce. Čo raz *vpadne* do truhlového priečinku ženinho, to Krt *nevymodlíká* stade, a čo by ju tri dni prosil. Ešte keď si *pýta* od nej tri grajciare na dohán, to mu *dá...* Ale Krt nikdy *nie je* bez groša; on si *spomáha* tak, že pri oddávaní každej roboty *stiahne* potajomky dva-tri grajciariky a s tými pomaly *gazduje...* (112)

Striedanie préterita s historickým prézentom u Kukučína bolo by možné vysvetľovať i jednoduchou požiadavkou štylistickej disimilácie (rozmanitosti), alebo i potrebou osviežiť jeden alebo druhý z týchto prostriedkov, keď sa opakovaním oslabuje ich účinnosť, — keby tendencia zvyšovať aktuálnosť umelec-

kého obrazu nebola uňho taká zjavná a výrazná. Dokonca i v epizódach, vymkýnajúcich sa z hlavnej línie deja — ako je história s vežovými hodinami v Mrhanove alebo s Krtovou ostrihanou kozou — vie sa autor v deji pristaviť a zotrvávať v jednotlivých situáciách:

Hodiny *sú* teda, dľa rozkazu, *napravené:* miesto pol piatej *ukazujú* pol tretej. *Slávnemu* magistrátu čas *plynie* pomaly. Veď, bože môj, naobed sa len máličko prehodilo, v očakávaní tučného obaru. Od obeda nie tu, a predsa tak málo hodín! Vyobliekaní údovia slávneho magistrátu *vychodia* na priedomie a *pozerajú* na hodiny. No *nedá* to nikam: iba pol tretej... (117)

Aj nedokonavý vid spomaľuje v Kukučínovom texte zážitkové situácie, takrečeno „otvára" nám ich v ich trvaní, aby sme ich mohli bezprostrednejšie vnímať a vychutnávať v detailoch:

A tak *sádzal* dlhé kroky, tu i tu podhodiac tanistru na chrbát, priviazanú frumbiami, na prsiach v jeden uzol zviazanými. (115)

Zamrznutý sneh *vrždi* mu pod nohami a striebristá osuheľ *sadá* mu na neoholenú tvár a chlpatú čapicu. (115)

Zamastený plátenný mešec, do ktorého utŕžené grošíky metal, *oťažieval* a rozveselený predavač *poštrngával* si šestáčikmi, až ľudia okolostojaci mu *závidia.* (119)

Tu jarmok *sa* už *rozchodil.* No *stojí* ešte jedna čierna krava, čierna, akoby ju bol z komína vytiahol. (120)

Už som spomenul, že Kukučín preberá do autorskej reči prvky, ktoré reprezentujú stanovisko postáv.[53] Týmto prvkom dáva niekedy vystupovať v takej aktuálnej podobe, ako keby boli vnútorným monológom tej-ktorej postavy. Takto potom nevedno, či rozpráva autor, alebo ide o vnútornú reč postavy. L. Doležel volá takýto postup *zmiešanou rečou.*[54] Kukučín však nesleduje tento postup zámerne, vychodí mu ako výsledok vnútorného stotožnenia sa s postavou, i to obyčajne na chvíľku, v jednej vete; lebo text sa vzápätí vychýli k autorskému komentáru, ktorý je znakom priameho rozprávania, resp. i k objektívnemu rozprávaniu; alebo prejde k zjavnému vnútornému monológu postavy, podanému nevlastnou priamou rečou alebo polopriamou rečou, prípadne znovu k subjektivizovanému rozprávaniu[55]:

Krt pozrie zboku na ňu, hneď sa mu zapáčila. Je síce malá, neveliká; no veľmi ohromné, rohy malé a na nich len po dva obrúčky: teda krava mladá, šesťročná. A načo jemu stará krava? On chce mať mladú, preto mu táto tak na pľúca sadla. Hej, Krt, pozri na rohy! Roztvor oči a uvidíš, že päť obručí pilníkom ododrali!... (120—121)

[53] Pozri k tomu Doležel, c. p., 30 a n., najmä 33—44.

[54] Doležel, c. p., 89 a n., 153 a n.

[55] Porov. Doležel, c. p., 152 a n. Doležel pokladá za subjektivizované len rozprávanie, v ktorom sa uplatňuje aspekt postavy bez jej priameho prejavu v polopriamej reči. Práve o týchto prípadoch polopriamej reči však niekedy nemožno rozhodnúť, či patria postave alebo autorovi. Doležel ostatne takéto dvojznačné prípady a prechody uznáva a hovorí o tesnej príbuznosti medzi vnútorným monológom a subjektivizovaným rozprávaním (porov. c. p., 153).

Krt nevie, čo má robiť od radosti. Ach, toľkú radosť musí zapiť, to už ani inak nejde! No Eva hneď uhádla, za čím piští vysušená dušička mužova. Zohriala mu na cestu sladkého... (114)

Na samý vrch vyloží veľké srdce so zrkadielkom a voňavé marcipány, čo za celý šesťák bol kúpil. Budeže Eva rada, keď jej donesie toľkoto všeličoho. Či ho nemusí rada vidieť, keď takto stará sa o ňu? Naloženú tanistru uviazal na chrbát... (134)

Ešte jeden príklad na to, ako môže autor vytvoriť pri subjektivizovanom rozprávaní aktuálnu priestorovú perspektívu, t. j. bezprostrednú predstavu priestoru a vecí v ňom:

Hľa, tu je bútľavá vŕba. Vôkol nej krovie, cez ktoré Krt razí si cestu, idúc úzučkým chodníkom. Obzerá sa vpravo i vľavo, či nevidí niečo zlého, lebo všetci Adamovia v Adamovciach a Evy povedajú, že tu žena bez hlavy mátava. (144)

V Kukučínovej *Rysavej jalovici* sa uplatňuje teda tendencia po totálnom *zaktuálňovaní* obrazu, ktorá sa z pásma postáv prelieva i do autorskej reči. U Jégého by sa dalo naopak hovoriť o expanzii autorskej reči vzhľadom na reč postáv. V epickom texte sú teda tieto pásma v ustavičnom vzájomnom napätí.[56]

Tendencia po silnej aktuálnosti obrazu má u Kukučína ešte jednu stránku. Už som niekoľkokrát upozornil na to, že aktualizácia vedie k spomaľovaniu deja a dejových situácií — k statickému obrazu. To sa nevyhnutne musí odraziť v kompozičnej tvárnosti jeho poviedky. V Jégého kompozícii scéna nepreváži nikdy svojou statickosťou nad ustavičným tlakom témy dopredu. Dej ustavične postupuje bez väčších časových disproporcií medzi trvaním jednotlivých situácií a časovými prestávkami, ktoré ich delia.[57] U Kukučína sa scény pod vplyvom zvyšovania aktuálnosti časovo „rozťahujú", naproti tomu čas uplývajúci medzi jednotlivými scénami sa kompozične „preskakuje". Plynutie času je takto nerovnomerné.[58] Poviedka *Rysavá jalovica* je komponovaná na princípe scén s minimálnym časovým plynutím a s náhlymi prechodmi z jednej scény do druhej.[59] Kukučín popri tom, že je majstrom dialógov, je maliar scén, majster kresby, črty.[60]

[56] K vplyvu dialógu na autorskú reč u Kukučína porov. Pauliny, *Skice k štúdiu formy u Kukučína a Timravy,* 286.

[57] K tomu, ako súvisí dynamika v striedaní situácií, priestoru a času u Jégého s jeho naturalistickou koncepciou charakteru postáv, pozri O. Čepan, *Doktríny a dielo,* 227.

[58] Porov. O. Čepan, *Kukučín a tradície poromantickej prózy.* Martin Kukučín v kritike a spomienkach, Bratislava 1957, 128.

[59] K prekleňovaniu týchto časových medzier porov. Pauliny, c. p., 286. Pauliny hovorí v tejto súvislosti o jednote miesta a času u Kukučína. Pozri k tomu aj J. Noge, *O kompozícii Kukučínových poviedok.* Kukučínov sborník, 293—294.

[60] J. Noge (c. p., 293) charakterizuje Kukučínovu metódu kompozície v poviedkach tohto typu ako mozaikovité priraďovanie scén a epizód. Porov. i Čepan, c. p., 100.

VI

Protipólom k *Adamovi Šangalovi* v opačnom smere ako *Rysavá jalovica* je Tajovského poviedka *Maco Mlieč*. Skutočnosť v tejto poviedke má svojho konkrétneho rozprávača,[61] ktorý seba pomenúva prvou zámennou osobou. Rozprávač sa v poviedke obracia i k čitateľovi a má v nej dokonca i svojho priateľa (notára). Poviedka sa začína priamym rozhovorom rozprávača s hlavnou postavou Macom Mliečom. Prvé zprávy z Macovho života sa dozvedáme z tohto rozhovoru od neho samého. V ďalšom už pokračuje len sám rozprávač, ktorý akoby len zhŕňal údaje o ostatnom Macovom živote získané z takýchto ďalších rozhovorov. V poviedke sa tento motív rozhovoru rozprávača (a jeho priateľa notára) s Macom ešte niekoľko ráz vracia.

Sprostredkovanie obrazu osobitným rozprávačom nevedie u Tajovského k subjektivizovaniu autorskej reči. Rozprávač ostáva objektívnym, nezaujatým svedkom a podávateľom skutočnosti.[62] Tak štylizácia postavy rozprávača, ako aj jeho úvodný dialóg s hlavnou postavou sledujú ideový zámer vyvolať dojem dokumentárneho opisu postavy, ktorá skutočne žila, a jej životných osudov, ktoré sa skutočne odohrali.

Tieto životné osudy sa nepodávajú, ako sa samy odvíjajú vo vlastnej časovej perspektíve, ale sú trasponované do osnovy rozprávania. To určuje celkové poňatie času i aktuálnosti obrazu. Niť poviedky netvoria konkrétne udalosti, nie je to dynamický sled situácií. Rozprávanie je vlastne stručným životopisom Maca Mlieča, pozostávajúcim z autorského opisu najdôležitejších udalostí z Mliečovho života, do čoho autor vplieta charakteristiku postáv a prostredia.

Autorská reč v texte dominuje a pohlcuje reč postáv. Úvodný dialóg medzi rozprávačom a Macom Mliečom má vlastne tiež len epickú úlohu. Ostatné prípady priamej reči nevoria poväčšine súvislé pásmo, ale objavia sa len ako jednotlivé repliky na dokreslenie rozprávania, bez tendencie prejsť v súvislý dialóg alebo monológ:

Ruky otieral o nohavice alebo klobúk, a krpcov ani nevyzúval, iba keď ho dačo omínalo, alebo keď podošvu bolo treba prišiť. Do hory, do poľa bolo to všetko dobré, a keď išiel do mesta, zahodil na seba čiernu dlhú huňu a tá to všetko zakryla.

„A čo koho doň? Ani gazdu nič, keď si svoju robotu spraví..."

Tak za vyše dvadsať rokov bol Maco pri koňoch... (132)

Premyslel teda gazda tak, že ho dal ku kravám.

„Nech sa zahadzuje na tej jednej [nohe] za nimi", smial sa, keď sa o tom s gazdinou radili.

Maco teda pásaval kravy od jari do jesene... (133)

[61] O tom, akými prostriedkami štylizuje Tajovský osobu rozprávača, pozri E. Paulíny, *Vyjadrenie tendencie u Tajovského*. Slovo a tvar II, 1948, 12.

[62] O tom, že takáto nezaujatosť môže byť len zdanlivá, sme už hovorili. Porov. k tomu E. Paulíny, c. p., 12, 14.

Autorská reč vstrebáva niekde priamu reč celkom do seba:

Dal Macu gazda do špitála, lebo „škoda by bolo o takého robotníka prísť, ak by sa mu to doma zle malo vyhojiť". (133)

Priložil si ho [pľúcnik] teda sám k ohnisku a dievkam našomral, že „pochable pochabie, len frajerov keby bolo..." (135)

Niekedy sa cez polopriamu a potom priamu reč prejde plynule do situačne zakotvenej reči, ktorá s rozprávaním bezprostredne nesúvisí:

Keď mu kone vzali, dobre, „aj tak mi už žily v rukách drevenejú". Vzali mu voly, dobre, „ani naložiť ako sa patrí, ani podvilnúť, ani brázdu, ako má byť, vytiahnuť... Táto noha moja čaptavá. Ale druhých ožobráči ešte horšie. Nuž ďakovať bohu, že som tak, ako som... Hó, Rysuľa, ideš sem, Soboňa! Sto bohov, ale ti nadám, len sa mi ho opováž na cudzô. Nemáš dosť svojho?" Ani nepomyslel na svoj úpadok. (134)

Na konci úryvku sa teda priama reč štylizuje akoby na pokračovanie Macovho rozprávania o vlastnom živote, ktoré sa začalo v úvodnom dialógu, hoci rozprávač prebral medzitým rozprávanie celkom jednoznačne na seba.

V pásme rozprávača sa používa všade préteritum mimo konkrétnej časovej perspektívy:

Keď mu rodičia *pomreli*, Maco sa *bol* chcel aj oženiť, ale za takého mrzkáňa hluchého *nechcela* ísť žiadna dievka. (132)

Vágnu časovú persketívu podčiarkujú široké a neurčité časové údaje: *do sedemnásteho roku, za vyše dvadsať rokov, keď mu prešlo tridsať rokov, na piaty rok, na šiesty rok, o pár rokov, až do smrti;* alebo len paušálne *vše, začas, potom* (t. j. po ďalších rokoch).

Nedokonavým vidom vyjadruje autor miesto priebežnosti deja skôr jeho opakovanie a používa pomerne často frekventatíva: *začesával sa, dával sa podstrihnúť, utieral, vydávali, spával, opatroval, krmil, napájal, odchraňoval, jedával, polihovať.*

Do aktuálnej situácie a do konkrétnej časovej perspektívy prechádza rozprávanie, až keď je Maco Mlieč ťažko chorý a keď sa v očakávaní smrti vyvlečie jedného večera z maštale do izby ku gazdovi urobiť s ním posledné účtovanie o svojich príjmoch a výdavkoch. Tu sa použije ojedinele aktuálny prézent, nedokonavý vid a jednočlenná veta s aktuálnym vyznením:

Po Vianociach *prichodí* tuhá zima...
Na dvore *ticho*, všetko *zaspáva*, iba v Macovej duši akoby *sa dnilo*.
Zodvihol sa zo slamy a zavliekol pod okno.
Svetlo.
Otvorili sa dvere a okúňavo vovliekol sa do izby Maco.
Gazda *sedel* za stolom pri poháriku a *pozeral* akési ľajstre obecné... (136)

Situáciu uzatvára autor krátko epickou pointou:

Maca našli ráno studeného v telienci... (137)

I v aktuálnej situácii však autor zasahuje svojimi vysvetlivkami, ktoré uvádza ako parentézy v zátvorke:

... prišla mu na myseľ jeho celoživotná filozofia: poriadne robiť (sebe či cudziemu, to mu bolo vedľajšie) a statočne zomrieť. (136)
Hovoril mu, že mu pošle na ráno Švingorku (babu)... (137)

Autorské parantézy sú dokonca i v priamej reči postáv:

„Veru vari už tu moja hodinka. A nestojím už ani za toho Miša (slepý starý kôň, čo sečku rezával, mlieko do mesta vozil a takú ľahšiu robotu konal), nuž načože som na oštaru svetu aj sebe"... (137)

Tajovského *Maco Mlieč* je teda typom poviedky, v ktorej autorská reč celkom prevážila nad rečou postáv a temer úplne ju do seba absorbuje.[63] Aktuálnosť obrazu je obmedzená na kritickú mieru, za ktorú sa už nedá ísť. Autor ju obetoval v prospech vyprávania. Rozprávať chce zo záľuby i preto, že ako rozprávač chce dosvedčiť vierohodnosť zobrazeného. Chce ďalej v stručnej črte zachytiť širokú plochu sociálnych pomerov. To môže len tak, že zvinie spoločenskú a časovú perspektívu života do stručného podania. Tým sa však zbavuje rýdzej epickej dynamiky. Zaujímavosť a pôsobivosť jeho prózy vyplýva zo živého rozprávačského slova, z výstižného detailu, zo sily a pravdivosti jeho životných záberov, z kontrastných situácií a z ideového zámeru, ktorý sa týmito prostriedkami manifestuje.

VII

Tri rozobraté texty predstavujú tri typické riešenia pomeru medzi epickosťou a aktuálnosťou obrazu v próze slovenského literárneho realizmu. Pokúsim sa ešte stručne porovnať s nimi niektoré ďalšie texty iných autorov z tohto obdobia.

Charakter Timravinej poviedky *Mojžík* môžeme dobre doložiť úvodným úryvkom:

Starého gazdu Jána Mojžíka tak asi od Vianoc morila tajná túžba. A ako sa začali snehy topiť, jar približovať a sused dolný, Maco Dlháň, vyhnal prenikavo bľačiace jahnence na dvor, už páľ tej túžby ani strpieť nemohol. V jeden deň, ako zazrel šedivieť sa vŕšok nad dedinou, vystával na dvore celý zahútaný. Ani jesť nejedol, ako by mal, ba ani pálenka neprišla mu na um, ktorá ináč bola na mysli každú minútu, ešte i keď spal. Ani ľudí nezbadal, čo po ceste šli, len keď sa mu prihovorili. Odpovedal jedným slovom, akoby to ani nebol známy, zhovorčivý a vľúdny Mojžík.

[63] Porov. k tomu konštatovanie V. V. Vinogradova o „požieraní dialógu rozprávaním" a o ich ustavičnom boji (*Problém rozprávania v štylistike. Teória literatúry*, Výbor z formálnej metódy, prel. a zost. M. Bakoš, Trnava 1941, 371).

„Už je nie inak, ja salaš musím mať!" šomral si v ten deň i sto ráz. Zavzdychal zhlboka pritom, že tú žiadosť potlačiť nemôže. Mojžík chcel ísť na ovce. Ovce a salaš musí mať, len to je chyba, že peňazí nemá, a ani nevie, kde ich vziať. Zadĺžený je po uši. Pred troma rokmi zhorel jeden rad od dediny, práve ten, kde stojí i jeho dom. Nevie Mojžík, prečo bolo súdené práve tomu, a nie druhému radu zhorieť. Oheň zničil mu všetko stavanie. Musel odnovu strechu dvíhať (ešte bohu vďaka, že dnu neprehorelo!), drevo kupovať, škridlu... a vie každý človek, aká je teraz veľká drahota vo všetkom. I materiál drahý i robota. Vtedy predal vyše 40 hlávok — od tých čias nemá salaša. A ešte i zadĺžil sa hodne. Do jedno troch bánk je dlžen — ani nevie napochytre, koľko; po dve-tri stovky bude toho, ak nie viac. A nieto horšie, ako byť dlžný bankám. Banka, to je ani čert. Nepočká minúty. Musíš na termín dať interes... A Mojžík všetko rád zvoľna robí, i platiť dlhy. To by len, keď mu dobrá vôľa príde, platil.

Zle sa dlhy platia v terajšom čase, zle. K tomu veľ i stroví sa veľa... A predsa Mojžík bez oviec nebude, lebo nemôže byť bez nich. Dosť, čo za tri roky je bez salaša. On, ktorý čajsi celý život bačoval. Od malička rástol s tým statkom. Za chlapčenstva trškával, za mládenectva pásol, potom bačoval. Ale kde vziať peniaze?... (22—23)

Je to subjektivizované rozprávanie. Autorská reč je preniknutá subjektívnym aspektom postavy. Už prvý odsek, ktorý sa začína ešte objektívne, je zahľadený do vnútra gazdu Mojžíka, ktorého trápi túžba mať ovce. Druhý odsek prechádza do monológu. Potom sa pokračuje v načatom opise Mojžíkovho trápenia a prechádza sa do zmiešanej reči, ktorá je prerušená na jednom mieste paranteticky polopriamou rečou *(ešte bohu vďaka, že dnu neprehorelo!)*. Ku koncu druhého odseku sa zmiešaná reč približuje k polopriamej reči vnútorného monológu *(A nieto horšie, ako byť dlžný bankám. Banka, to je ani čert...)*. V takomto tóne blízkom polopriamej reči prebieha i druhý odsek.

V celej poviedke tvoria osnovu vnútorné stavy postáv, podávané alebo objektívnym, autorským opisom, alebo zmiešanou rečou, ktorá prechádza miestami v polopriamu a priamu reč vnútorného monológu. Vonkajší svet, ostatné postavy, ich konanie a dialógy sú len akoby presiahnutím, vychýlením z tohto základného psychického plánu.[64] Až na konci poviedky krádež peňazí utŕžených za voly nás vyvádza z psychózy osôb do objektívnej skutočnosti:

Začali hľadať peniaze na zemi, dookola popod stôl, jemu za kožuchom, v širici a v rukávoch haleny. Zavolali policajta, no peniaze sa nenašli. Celú noc sa potuloval, za tri dni hľadal rapavého, chcel sa obesiť — nič nepomohlo. Peňazí nikde.
A tak je teraz Mojžík i bez volov i bez oviec, a sotva ich kedy bude mať. Ale od tých čias rozum si neprepije. (38)

Dialóg používa autorka len nevyhnutne. Netvorí samostatné, súvislé pásmo. Sled replík je rozdrobovaný a spomaľovaný interpoláciou vnútorných reakcií hovoriacich a ich vnútorných monológov. Tým akoby strácali na svojej ostrosti,

[64] K striedaniu vonkajšieho a vnútorného plánu ako ťažisku sujetovosti u Timravy pozri E. Pauliny, *Štruktúra Timravinej poviedky Nemilí*, *Timrava v kritike a spomienkach*, Bratislava 1958, 674—675, 679 a n. ,a O. Čepan, *Timrava a metóda literárneho realizmu*, v tom istom zborníku, 770.

adresnosti, akčnosti.[65] Oslabuje sa tým súčasne aj dynamika textu. U Timravy môžeme hovoriť o psychologickej aktuálnosti obrazu. Je to pokračovanie v tom, čo načal Kukučín. Len Timrava presúva váhu aktuálnosti do autorskej reči a zameriava sa na psychickú skutočnosť. U Kukučína bola aktuálnosť v pásme autorskej reči pod vplyvom reči postáv.

Tým sa Timrava ocitá na hranici klasickej objektívnej epiky literárneho realizmu.[66]

Na dokreslenie aktuálnosti v poviedke *Mojžík* treba ešte pridať niekoľko pozorovaní. So spomaľovaním dynamiky súvisí aj u Timravy kompozičný princíp scén a tendencia k opisu. Autorka akoby javila nechuť k objektívnemu rozvíjaniu deja a dynamiky obrazu. Zvinuje dejové prvky do vedľajších viet a do neaktuálnych konštrukcií, snaží sa ich odbaviť v jednej vete, do ktorej vsúva s dejovými prvkami i detaily opisu:[67]

Mojžík videl, že jeho voly sú medzi nimi ako dve labute, biele, tučné, krásne. Srdce mu rástlo radosťou a tvár mu je uveličená. Ale tiež zbadal, že z kupcov, *prechodiacich pomedzi statok a ešte len prezerajúcich kusy,* každý zastaví sa okom na nich. Ešte nič nevravia, no vie už Mojžík, že myslia vážne na jeho voly. Syn Paľo bol kúpil páleného a začal ho merať na fruštik, *sadnúc na viazaničku sena pri hlavách volových.* Ako prišli, nepili ešte; hrdlá sa im už celé zaschnuté, jazyk tiež suchý ako drevená lopata. Mojžík práve niesol k ústam sklenička *vábne voňajúceho nápoja,* keď zastal vrchovský chlap, *peknej rovnej postavy, s klobúkom ako vahan širokým.* Prižmúril oči, *pyšne hlavu držiac, a pozrúc tiež pyšne po voloch,* povie cez zuby:
„Za čo tie voly?"

Vo vete sa tým rozširuje neaktuálne pásmo na úkor aktuálneho jadra. To by potom bolo v Timravinom štýle v rozpore s celkovou tendenciou po aktuálnosti. Dá sa to však vysvetliť tým, že Timrava rozširuje aktuálne pásmo postáv do autorskej reči práve na úkor objektívneho autorského rozprávania (deja).

K celkovému spomaľovaniu dynamiky obrazu zákonite pristupuje u Timravy používanie historického prézentu a nedokonavého vidu. Aspoň jeden typický príklad hlavne na prézent:

Mojžík zvoľna *preglguje* rozohrievajúci nápoj, zvoľna *odštipne* chleba z bielej bochničky, čo im gazdiná upiekla na cestu, a zvoľna *pristúpi* k spytujúcemu sa.
„Za čo tie voly?..." I *tľapká* im rukou chrbty... (31—32)

Jesenského poviedka *Vádium* je typ čisto objektívneho epického rozprávania. Nositeľ rozprávania je celkom v pozadí. Rozpráva sa v préterite, v dokonavom vide. Deje sú však zaradené do konkrétnej časovej perspektívy. Obraz má teda bezpríznakovú aktuálnosť a ustavičnú dynamiku. Statických alebo spomalených je iba niekoľko momentov, jasne naznačených nedokonavým vidom. Hneď

[65] Porov. Čepan, c. p., 771.
[66] O. Čepan, c. p., 813.
[67] To je pravá príčina zomknutosti výrazu u Timravy.

úvod *(Licitovalo sa.)* a potom ešte niekoľko prípadov *(hľadal, rozprávali, díval sa, dôvodil, dovoľovali si).*

K objektívnemu autorskému rozprávaniu sa pripína výrazne aktuálne pásmo reči postáv. Táto reč vypĺňa väčšinu poviedky. V porovnaní s Jégém je tu na ten istý rozsah textu temer trikrát toľko replík. Autorská reč tvorí iba rámec pre dialóg. Pritom však závislosť replík od autorského rozprávania je výrazne naznačená. Dialóg je pevne v rukách rozprávača. 84 % replík má pri sebe uvádzacie vety. Fakt, že 74 % uvádzacích viet je postponovaných, svedčí v prospech aktuálnosti.

Reč postáv rozsahom i funkciou prevláda nad autorským pásmom. V nej sa odohráva jadro konfliktu. Aj keď je v prvom rade nositeľom aktuálnosti obrazu, v celkových súvislostiach sa uplatňuje skôr jej dynamizujúca funkcia.

Poviedka *Vádium* je svojím riešením epickosti a aktuálnosti príbuzná Jégého *Adamovi Šangalovi,* len má obrátený pomer v rozsahu a váhe autorskej a priamej reči a má konkrétnejšiu časovú perspektívu. Mierou dialógov je blízka Kukučínovej *Rysavej jalovici.* Možno poveda, že dynamika a aktuálnosť obrazu sú v tejto poviedke v rovnováhe.

Vajanského poviedka *Babie leto* má jasnú prevahu autorskej reči. Autor nie je priamym rozprávačom, no v texte otvorene vystupuje so všeobecnými úvahami, s osobným hodnotením a s poznámkami, ktoré sa vynímajú vedľa zobrazovanej skutočnosti ako cudzorodý prvok:

Gusta pocítila náteplie boru, odhodila z tváre ručník, a z jeho šedivých záhybov vykukla svieža, mrazom rumenná tvárička mladej devy. *U nás mnoho milých, otvorených ženských tvárí, no pravidelná krása je zriedkavosťou.* (44)

Tento človek nemal nijakého zamestnania, ani majetku, ani dôchodkov, a predsa žil na voľnej širokej nohe. *U nás možné sú takéto zjavy, hoci už hodne redné.* (58)
Svoj osud znášal s tichou rezignáciou. *V trpení sme my Slováci veľmi silní.* (56)

Autor sa uplatňuje v texte i nepriamo, rozličnými vysvetlivkami, ktoré nezapadajú celkom do rozprávania:

Dámy sa premenili v dve snehové sochy: *mäkký, svieži sneh je lipkavý, a kde sadne, sedí pevne.* (45)
Sotva to vyriekol, už bol v snehu na dvore. *Sila hnevu je veliká.* (55)

Napokon aj spôsob vyjadrovania nepriamo dokumentuje autora v jeho pásme. Vajanský používa rád cudzie slová z prostredia salónov *(sada, lektúra, splendidný),* menné, statické konštrukcie *(Vyhodenie nevoľného hosťa bolo tak rýchlo uskutočnené, že sa sám Kornel zadivil),* a vôbec nákladné vyjadrovanie *(Hnevom rozpálená útroba Kornelova začala chladnúť; pomíňajúci hnev vzal so sebou kus mrzutosti nad nemilou návštevou).* Tento vyšší štýl, vzdialený od živej reči, ako aj ostatné prvky autorovho uplatňovania sa v texte nemajú pritom za úlohu ani obzvláštniť sám fakt rozprávania, ani podčiarknuť pravdivosť

obrazu, resp. vyjadriť autorov vzťah k postavám. Autor sa nimi jednoducho dává nefunkčne v texte pociťovať ako osobnosť. Tento „sebavýraz" znamená narušenie živosti a aktuálnosti zobrazeného.

V rozprávaní sa používa len préteritum. Poviedka však nemá vyhranený epický spád. Autor dej i opisy pretkáva úvahami, ktoré oslabujú dynamiku rozprávania (porovnajme napr. opis Belanovho života a povahy, opis Koreňovského domu).

Nedokonavý vid je u Vajanského častý (v préterite). Podľa toho by sa dalo očakávať, že aspoň tým nadobúda skutočnosť zobrazená v autorskom pásme aktuálnu bezprostrednosť, — keby to potvrdzovala situácia v pásme priamej reči. V nej sa však stretávame s podstatným rozporom, ktorý charakterizuje literárnoumeleckú metódu Vajanského tvorby. Zastúpenie priamej reči je približne také ako v Jégého Adamovi Šangalovi. Z replík je 62 % uvedených postponovanou uvádzacou vetou a 37 % je bez uvádzania, teda zastúpenie priaznivé vzhľadom na aktuálnosť. Avšak tak isto ako autorská reč, aj dialógy a monológy postáv sú najmä v druhej polovici poviedky presiaknuté úvahami, za ktorými cítime samého autora. Dlhé repliky a monológy sú aj štylisticky rovnorodé s autorskou rečou, len je v nich aj rečnícky pátos a nadsadený lyrizmus, ktorý ich robí neživotnými, a teda aj neaktuálnymi. Nežijú v nich teda tak samy postavy, ale skôr autor. Skutočnosť podaná v poviedke *Babie leto* je preniknutá autorským subjektivizmom, ktorý je dedičstvom predchádzajúceho obdobia poromantickej prózy.[68] Vajanský je protipól Timravy. U nej bola zobrazená skutočnosť preniknutá subjektivizmom postáv, čo znamená vyšší, psychologický stupeň objektívnosti. U Vajanského prevláda ešte sebavýraz nad objektívnou skutočnosťou.

V súvislosti s Vajanského prózou sa ukazuje, že aktuálnosť ako najvyšší stupeň konkrétnosti obrazu[69] (dejovej, časovej i priestorovej) je podmienená pravdivosťou zobrazeného. A tak isto pravdivosťou zobrazeného je napríklad podmienená i účinnosť abstraktnosti v rámci pojmového výrazu. Pravdivosť umeleckého zobrazenia v próze literárneho realizmu súvisela medziiným úzko i s hierarchiou hovorových a knižných zložiek v štylistickej sústave spisovného jazyka a v jeho norme.[70]

[68] Porov. O. Čepan, *Kukučín a tradície poromantickej prózy,* 96 a n., 98—99.

[69] Bezpríznakový stupeň konkrétnosti je zahrnutý v zážitkovej stránke umeleckého obrazu, pravda, nie je to konkrétnosť vo všeobecnom zmysle, fyzikálna, ale spoločenská, životná, lebo umenie je obrazom života.

[70] K tomuto problému porov. M. Bakoš, *K vývinu a situácii slovenskej literatúry.* Slovenské smery 5, 1937—38, 250 a n; ďalej aj O. Čepan, 99, 102—103.

Skúmali sme úlohu aktuálnosti v prozaickom štýle literárneho realizmu. Aktuálnosť umeleckého obrazu prispieva k stupňovaniu jeho zážitkovosti a znamená vcelku zosilnenie pólu zobrazenia. To ju stavia do protikladu s faktom rozprávania, epickosti, za ktorými stojí autor alebo jeho zástupca — rozprávač — ako druhý pól reči. Obidvoje je v neustálom zápase. Aktuálnosť ďalej v užších súvislostiach tlmí do istej miery dynamiku obrazu a má tendenciu viesť k opisu, líčeniu, k statike.

Každý z rozoberaných textov bol osobitným riešením týchto základných výrazových protikladov v umeleckom obraze. Ide pritom o riešenia jedinečné, individuálne. Spoločným menovateľom umeleckých úsilí v próze literárneho realizmu bolo prebojovanie umeleckosti na základe životnej pravdy. Na rovine jazyka sa to dosahovalo dvoma cestami: prehlbovaním konkrétnosti a aktuálnosti obrazu (Kukučín, Timrava), zosilnením objektivity (Jégé) a dokumentárnosti obrazu (Tajovský). Jesenský stojí medzi obidvoma prúdmi. Vajanský je pokračovateľom subjektivistického prúdu z predchádzajúceho obdobia.

Skúmanie ukazuje zákonitú súvislosť druhov výrazu. Potvrdzuje oprávnenie uznávať osobitnú sústavu druhov výrazu a pokladať ju za základnú štylistickú skutočnosť v jazyku.

Pramene

Jégé, *Adam Šangala,* HK, Martin 1952.
Martin Kukučín, *Dedinský román,* HK, Martin 1952.
Jozef Gregor-Tajovský, *Dielo v šiestich zväzkoch* I, SVKL, Bratislava 1953.
Janko Jesenský, *Pani Rafiková a iní,* HK, Martin 1950.
Svetozár Hurban Vajanský, *Babie leto,* HK, Bratislava 1957.
Timrava, *Výbor z rozprávok,* MS, Martin 1948.

OSKÁR ČEPAN

K TYPOLÓGII LITERÁRNYCH SMEROV

V dielach jednotlivých autorov, ale aj v tvorbe príslušníkov literárnych škôl, smerov a období nachádzajú sa isté charakteristické, príznačné, „kanonizované" motívy, ktoré sú prostredníctvom širších vzťahových plánov spojené so základnými formálno-významovými momentmi. Sú už na pohľad nápadným výrazom účelovej jednoty umeleckých postupov, princípu, ktorý organizuje výstavbové prvky všetkých stupňov. Tieto motívy sú kryštalizačným jadrom, okolo ktorého sa vrstvia celé okruhy, polia motívov, ich vlastné i druhotné významy. Nie sú schopné niesť iba sujety a témy diel, ale aj spolupôsobiť pri ich utváraní. Sú kľúčom, ktorým možno dešifrovať — dekódovať určujúce významové i formálne tendencie a konštanty. Možno z nich nielen odvodiť charakteristické črty individuálneho a nadindividuálneho štýlu, ale vyvodiť z nich aj všeobecné znaky individuálneho a nadindividuálneho vzťahu autora alebo literárnej školy ku skutočnosti.

V období slovenského literárneho romantizmu (v tzv. Štúrovskej škole) takýmto kanonizovaným motívom bol let orla, sokola. Na rovine slova, syntagmy, motívu i témy opakujú a obmieňajú sa spojenia ako „orli z Tatry", „let orličí", „orol mladý", „deti sokolie", „oni, sokoli", „dvanásti sokoli" a iné. Básnické texty sú priamo preplnené motivicko-tematickými spojeniami, ktoré rozvíjajú významové asociácie, vyplývajúce z motívu letu vtáka. Napríklad: „kŕdeľ sokolov v let sa dáva" (Ján Botto), „kebych ja bol orol vták", „chce vyletieť nad čas večný" (Janko Kráľ), „sloboda si voľne letí", „na krídlach lásky vzlietnime" (Andrej Sládkovič). Obraz letu vtáka je v tomto období často súčasťou titulu mnohých básní. Nie je bezvýznamné, že neobyčajne populárnou básňou, akousi „hymnou" tejto básnickej školy bola Mickiewiczova *Óda na mladosť* — apotéoza mladosti, vzletu a slobody s príznačným mottom zo Schillera: „Und die alten Formen stürzen ein."

V tvorbe slovenských romantikov nachádzame ešte viac motívov, ktoré obdobne vyjadrujú pojem pohybu, premenlivosti vecí a javov, dynamický vzťah tejto básnickej školy k časovo-priestorovému kontínuu. Takýmito sú napríklad motívy veľhôr Tatier, tok riek Váhu, Hrona, Dunaja a iné.

Naproti tomu v dielach príslušníkov generácie slovenského literárneho realizmu takýmto kanonizovaným motívom je obraz stromu, suchých ratolestí, koreňov a výhonkov, podrostov, letorostov, ale i pustokvetu, ľalie, jedle, hája a luhu. Tento motív využíval už literárny klasicizmus (Kollárova „lipa", Hollého „dub"). Rovnako častý je i motív domu (napríklad v stráni), motív dediny, rôznych podôb sedliackych chalúp, chyžiek a samôt. Uvedené motívy sú všetko náhodne vybrané tituly literárnych diel S. H. Vajanského, P. O. Hviezdoslava a M. Kukučína. Tieto motívy majú značne statický a defenzívny charakter, viažu sa na pojem stálosti vecí a javov, nevylučujúc však možnosť ich čiastočného odumierania a regenerácie.

Obdobné, hoci nie totožné protiklady medzi aktívnym a pasívnym hľadiskom možno nájsť i vo vzťahu iných literárnych smerov, napríklad klasicizmu na jednej strane — a preromantizmu i romantizmu na druhej strane, alebo literárneho realizmu, naturalizmu — a symbolizmu. Smerom do minulosti sú tieto antinómie časovo rozsiahlejšie a menej výrazné. Tu potom vystupujú do popredia vnútorné protiklady v jednom celku, napríklad odraz sporu medzi „nominalizmom" a „realizmom" v gotickom umení. Problém sa doteraz riešil najmä pri periodizácii literárnych dejín (por. M. B a k o š, *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry*, Trnava 1944, *Literatúra a nadstavba*, Bratislava 1960, najmä kap. II, 135—177).

Možno tu hovoriť o nejakej vnútornej zákonitosti? Ak áno, tak prejavom akej zákonitosti je tento „kolobeh"?

Priame analógie so sociálno-politickými determináciami nevedú k uspokojivému riešeniu otázky, hoci typológia literárnych škôl musí s nimi počítať. Vzťah literatúry a spoločnosti nebýva priamy, ale zväčša sprostredkovaný. Reguluje ho celý systém jazykovo-kompozičných prostriedkov. Tento systém — schematicky povedané — spätne pretvára všetky „vonkajšie" i „vnútorné" vplyvy (včítane literárnej tradície) podľa istého dobového, historicky podmieneného modelu. Tento model (alebo modely) je priesečníkom mnohosmerných vzťahov, ktoré tradične nazývame vzťahom autora alebo literárnej školy ku skutočnosti v najširšom zmysle slova. V modele (modeloch) uplatňujú sa v zásade, hoci nie vždy rovnoprávne, všetky určujúce prvky tohto vzťahu: jazyk, kompozično-významové momenty i vplyv poznávaco-objektných a subjektných foriem odrazu skutočnosti v širokej rovine spoločenského vedomia, teda nielen užšie vymedzeného poznania alebo myslenia.

Pokus o riešenie otázky vychádza z bodu, v ktorom sa bezprostredne stretáva jazyk a realita. Je to v akte reči. Akt reči má rovnako blízko k jazyku ako systému významovo-formálnych prvkov, komunikovateľných konvenčných znakov — i k rovine objektných a subjektných foriem odrazu skutočnosti v spoločenskom vedomí.

Podľa R. Jakobsona a M. Halla *(Fundamentals of Language*, 1956) akt reči je výrazom súčasne prebehajúceho dvojakého procesu. Na jednej strane sa vyberajú jednotky z jazykového kódu, zo slovníka, na druhej strane skladajú sa vo vyššie celky. Pri výbere rozhoduje vzťah podobnosti, vzťah metaforický, pri skladaní vzťah pomedznosti, vzťah metonymický. Hoci je tento proces simultánny, niet v ňom symetrie. Jedno z hľadísk vždy nadobúda relatívnu prevahu.

Podľa konštatovania P. Trosta (Slovo a slovesnost, 1958, č. 1) pri metafore je vzťah slova k vecnej oblasti obrátený. Až názorný obraz veci nám sprostredkuje význam metaforicky určeného výrazu. Pri metonýmii to tak nie je. Vzťah slova k vecnej oblasti je priamy. Rozpätie medzi jazykovým znakom a označovanou vecou je tu len nepatrné. Vzťah medzi vecným významom slova a jeho kontextovou schopnosťou je simultánny. Ale raz je v popredí vec, ktorá sa zakóduje. druhý raz slovo, ktoré sa uvádza do kontextu.

Takzvaný „vecný vzťah", vzťah medzi jazykom a skutočnosťou, javí sa spod špecifického uhla plánu lexikálneho v pomenovacom akte. Tento akt sa opakuje pri každom použití jazykových znakov. Tu ide o voľbu medzi zreteľom synonymickým (voľba slovného určenia pre vec z hľadiska slovníka) a homonymickým (voľba slova z hľadiska vecí, ktoré môžu prísť do úvahy. — Por. S. Karcevskij, TCLP I, Praha 1929).

Hoci tu ide o rôzne roviny, oba prípady spája forma dynamického a asymetrického vzťahu nadradenosti alebo podriadenosti označujúceho a označovaného a ich samostatných a spoločných kontextových radov. Asymetria vo formovaní jazykového znaku a jeho významu upozorňuje, že kostrou modelu, ktorý modifikuje pomer literárneho diela (autora, literárnej školy, smeru) ku skutočnosti, nie je stály a symetrický, ale premenlivý, v zásade však dvojaký vzťah medzi významom jazykového znaku a skutočnosťou, významovou jednotkou a významovým kontextom, teda i vzťah medzi vlastným a preneseným významom, ktorý je základnou črtou básnických trópov.

Na tento premenlivý proces pôsobia i momenty gnozeologického charakteru. Vyplývajú z relatívnosti vzťahu subjektu a objektu, z možností alternácií medzi objektným procesom odrazu, ktorý vedie k dátam poznávacieho charakteru, pri ktorom sa kvalita pôsobenia predmetu zachováva — a subjektným procesom, pri ktorom sa kvalita kauzálnych súvislostí mení (por. B. Valehrach,

Formy odrazu skutočnosti a pojem jazykového znaku. Sborník Problémy marxistické jazykovědy, Praha 1962).

Literárny fakt ako subjektno-expresívna forma odrazu skutočnosti, ako jav osobitného, funkčne esteticky uspôsobeného systému si priamo vyžaduje, aby vzťah medzi označujúcim a označovaným bol čo najviac pružný, poddajný. Týmto sa pole záberu „skutočnosti" v literárnom diele neobyčajne rozširuje. Odchýlky od predpokladaného priemeru uskutočňujú sa raz smerom zomknutia, druhý raz smerom uvoľnenia týchto vzťahov. V prvom prípade uplatňuje sa istá, vzhľadom na estetický cieľ veľmi špecifikovaná prevaha „statického" objektného odrazu, kontinuita, kontext „logickej" súvislosti uprednostňovaných „vlastných" významov a empírie. V druhom prípade dostávajú sa do popredia „dynamickejšie" subjektné formy odrazu, asociatívne priraďovanie skôr prenesených ako vlastných významov, diskontinuita, voluntarizmus a fantázia. Voľba jedného prípadu však nevylučuje pôsobenie druhého prípadu. Pokiaľ ide o princíp syntaxe, prvému modelu — hypoteticky povedané — zodpovedá obdoba postupov parataktických, druhému zasa hypotaktických. Ak by sme chceli generalizovať, mohli by sme túto polaritu definovať aj ako polaritu medzi viac-menej statickým, kvantitatívno-kauzálnym a potenciálne dynamickejším kvalitatívno-dialektickým hľadiskom vo vzťahu častí a celku.

Na pláne jazykových a kompozičných prostriedkov výstavby literárneho diela, na pláne textovom a kontextovom sa tieto antinómie prejavujú zložitou súhrou súhlasných i odporujúcich si momentov, rôznymi konvenčno-aktualizovanými formami vyjadrenia súvisu a rozdielnosti javov skutočnosti.

„Cyklickosť" aktívnych alebo pasívnych, dynamickejších alebo statickejších prvkov, ktoré vtláčajú charakteristický ráz jednotlivým dielam, autorom, literárnym smerom a obdobiam, vyplýva z toho, že významovotvorné a výstavbové princípy kryštalizujú vždy v inej, historicky determinovanej situácii okolo dvoch základných možností. Tvorenie významových jednotiek a ich zmeny riadia sa triedou metafory a metonýmie a ich odvodenín, najmä synekdochy, podľa princípu podobnosti a pomedznosti. Tieto princípy sa simultánne uplatňujú aj pri konštituovaní reči, pomenovacom akte, skladbe slov i vyšších významových celkov a sú do značnej miery analogické s jazykovým komunikovaním objektných a subjektných foriem odrazu skutočnosti. Aj tu prevláda raz jedna, raz druhá možnosť.

Uvedené kanonizované motívy (let orla, sokola — strom, dom), v ktorých sa nápadne prejavuje nadbytok významovej potencie, akási „informačná nadbytočnosť", sú dobovo podmienenou realizáciou dvoch základných typov básnických trópov. Ich konštrukcia má obdobu s morfologickými postupmi, s tvorením, výberom, zmenami a filiáciami významu slov. Pozadím polysémantickosti, zužovania a rozširovania významu slov, syntaktických celkov i motívov

je kontext. I básnické trópy sú zmeny významu slov a slovných celkov, podmienené kontextom. Príznačný motív obdobia slovenského literárneho romantizmu — let orla, sokola — je výrazom prevahy princípu metaforického. Motívy stromu, kvetu a domu, charakterizujúce tvorbu literárneho realizmu, sú zviazané s prevahou princípu metonymického.

Metaforický a metonymický princíp možno interpretovať ako reláciu poznávaciu, významotvornú a ako súčasť spôsobov „básnickej" komunikácie. Jednotlivé hľadiská tejto interpretácie nadobúdajú rôznu povahu v odlišných situáciách, v odlišných literárnych rodoch a druhoch. Vzhľadom na nastolený problém obe formy básnických trópov vystupujú v úlohe základného organizátora kanonizovaných motívov, motívov „kľúčových", okolo ktorých sa rozprestierajú celé pohyblivé motivické polia. Tieto motívy-archetypy tvoria ich gravitačné jadro, ktoré bezprostredne súvisí s určujúcim významovým gestom, s jednotným hľadiskom budovania jazykovej formálno-významovej a tematickej roviny. Obdobný princíp v oblasti lexikálnej stanovil P. Guiraud v diele *Les caractéres statistiques du vocabulaire* (Paris 1945). Pri rozbore slovníka francúzskych symbolistov konštatoval silnú vrstvu „mots tèmes".

2

Staršie i novšie definície trópov majú jednu spoločnú črtu: trópy podľa nich vyjadrujú istú protikladnosť alebo jednotu, rozdiely i zhody v pomere celku a častí, kontextu a jednotlivého javu. Tak napríklad podľa psychologizujúceho výkladu J. Durdíka *(Všeobecná aesthetika,* 1875, a *Útvary básnické,* Z pozůstalosti. Česká mysl, 1913—1914) metafora spočíva v asociácii podobnosti, metonýmia v asociácii postupnosti a synekdocha v asociácii súčasnosti. Podľa pozitivisticko-logického výkladu O. Hostinského *(Estetika* I, 1921) metafora spája dva podobné pojmy, metonýmia a synekdocha vytyčuje časť proti celku, kontrast a irónia stavajú pojmy do protikladu. Komplexnejšie definície podávajú F. Novotný *(Co je metonymie.* Listy filologické 1956, č. 1), P. Trost *(Poznámky o metonymii.* Slovo a slovesnost 1958, č. 1), B. V. Tomaševskij *(Stilistika i stichosloženije,* Leningrad 1959, 192—241) a iní. Podľa definície Ch. Ballyho metaforu vymedzuje formula „celok za celok" (totum pro toto), metonýmiu „časť za časť" (pars pro parte, alebo totum pro parte v rámci jedného celku) a synekdochu „časť za celok" (pars pro toto). I toto rozdelenie je schematické. Neobsahuje všetky možnosti a variácie spôsobov prenesenia, preskupenia významov v tomto procese. Obmedzuje sa na základné určenie vzťahu celku a častí na pozadí všeobecných kvantitatívno-kvalitatívnych kategórií, ktoré vyjadrujú akosť a množinu, podstatnú a nepodstatnú určenosť vecí a javov ako diametrálnych protikladov. Básnické trópy nie sú však iba

konvenčnými a normovanými štylistickými kategóriami. Sú i súčasťou aparátu básnickej praxe, poetiky. To znamená, že ich formálny mechanizmus je schopný citlivo reagovať i na nepredvídané situácie, prispôsobovať sa vždy novým individuálnym a nadindividuálnym úlohám. Vymedzené princípy podobnosti a pomeznosti zhŕňajú v sebe viac prechodných foriem, viac možností, ktoré sprostredkúvajú prechod medzi krajnými prípadmi.

Podnetné riešenie prináša tu práca J. Pelca *Zastosowanie funkcji semantycznych do analyzy pojęcia metafory* (Sborník Poetyka, Warszawa 1961, 305—339, v angl. znení). Autor tu podáva sémantickú analýzu základných trópov. Ich štruktúru a vnútorný mechanizmus, ktorého doterajšie interpretácie sa zakladali na dualizme vzťahu časti a celku, dualizme termínov významu vlastného a preneseného rieši tým, že aparát analýzy rozširuje o tretí člen. Zisťuje vzťahy v tzv. metaforickom trojuholníku W—W_1—W_2 (napr. „lúč slnca" — W_2; „vlasy slnca" — je metaforickým výrazom W; tretím členom je výraz „vlasy" — W_1 vo vlastnom význame). Analýza vzťahu jazykových znakov k označovaným rôznorodým javom skutočnosti, analýza sémantických vzťahov medzi metaforickým výrazom (W) a každým z výrazov nemetaforických $(W_1$ a $W_2)$ stanovuje viacero logických vzorcov, viacero variácií základných typov, ktoré má jazyk k dispozícii. Protiklady medzi logickými figúrami myslenia a lingvisticko-štylistickými postupmi nie sú teda absolútne. Konvenčný rámec trópov je schopný prispôsobovať sa novým situáciám a úlohám, novému kontextu skutočnosti.

Alternácia medzi základnými modelmi nezužuje, nezjednodušuje priebeh literárneho procesu. Polia motívov scelistvované motívmi kanonizovanými popri tom, že sú napriek vnútornému napätiu kompaktné, môžu sa vzájomne prestupovať. Odlíšením rôznych historicky podmienených typov metaforického a metonymického radu možno vysvetliť, že spomínaný „kolobeh", periodicita sú v skutočnosti etapami špirálovej formy vývinu. Presné stanovenie jednotlivých dobových typov ukáže, že tu nejde o jednoduchý antitetický vzťah, ale o vzťah dialektický, v ktorom sa v osobitnej forme uplatňuje zákon negácie negácie.

Zdrojom polysémantickosti významových prvkov a motívov, jej pozadím je kontext v najširšom zmysle slova — simultánny kontext jazykového radu, literárnej tradície i kontext reality. Výber a prevahu jedného modelu ovplyvňuje teda nielen „vnútorný", jazykovo-literárny kontext, ale aj kontext „vonkajší", kontext skutočnosti. Jeho súčasťou sú aj jednoznačné, viacznačné, ba i protikladne chápané ciele literatúry v konkrétnej situácii. Pokiaľ ide o oba kontexty — „vnútorný" i „vonkajší" — oba sa (obrazne povedané) stýkajú opäť podľa metaforickej a metonymickej schémy. Ich vzťah môže byť zomknutejší alebo uvoľnenejší. Môžu sa stýkať na základe podobnosti a pomeznosti (kontrastu). Môže sa tu uprednostňovať vplyv objektnej alebo subjektnej formy odrazu skutočnosti. Vzťah označujúceho a označovaného sa môže meniť.

Presah medzi oboma kontextami uskutočňuje sa v celej šírke a hĺbke. Predsa však sú exponovanejšie a menej exponované hrany dotyku, plochy medzi statickejšími a labilnejšími prvkami, ktoré citlivejšie reagujú na napätie medzi rôznymi zložkami, rovinami a kontextami. Medzi plochami, na ktorých spočíva ťarcha vnútornej súdržnosti celej sústavy motivických polí, prvoradé miesto zaujíma moment kontextovosti a nekontextovosti ako zdroj tvorenia, ustálenia, zmien a faliácie významov v najvšeobecnejšom zmysle. Intenzita dialekticko-kvalitatívnych napätí môže tu spôsobiť náhly zvrat, náhle narušenie podmienok súdržnosti, jednoty systému. Kauzálno-kvantitatívne zmeny oproti tomu dočasne nemenia kvalitu procesu. Pôsobia iba na zmenu nepodstatných, čiastkových súvislostí, vyvolávajú evolučnú nepretržitosť, variovanie v rámci danej sústavy, tolerujú vzájomne prestupovanie motivických okruhov.

Konkrétne: zmeny v rámci modelu metaforického nastávajú vtedy, keď prestanú existovať podmienky polysémantickosti významov na základe „absolutizovaného" vzťahu podobnosti (celok za celok), keď prestane pôsobiť špecificky metaforické napätie medzi kontextovosťou a nekontextovosťou. Zmeny v rámci modelu metonymického vyvoláva oslabenie alebo narušenie polysémantickosti významov, založených na objektnom princípe pomeznosti vzťahov, vecnej, reálnej súvislosti a komplexnej jednoty javov a vecí (časť za časť).

Motivácia týchto zmien môže prísť z ktorejkoľvek strany. Určujúci podnet nemožno stanoviť všeobecne, iba v jednotlivých prípadoch, v konkrétnych situáciách. Podnet k zmene však pravidelne vychádza z napätia medzi „vonkajším" a „vnútorným" kontextom, z napätia hľadísk, ktoré formujú literárne dielo ako spoločensky záväznú hodnotu. Tieto relácie podmieňujú kontinuitu literárneho vývoja (ako celku) i jej pomer k individuálnemu dielu, tvorbe jedného autora, smeru a literárnej škole (ako jeho častiam).

Pri zisťovaní vzťahu a presahov medzi „vonkajším" a „vnútorným" kontextom ako najvlastnejším pozadím konštituovania sa a zmien formálno-významových prvkov všetkých stupňov na prvom mieste vynára sa otázka vzťahu svetonázoru a literárnej tvorby. Dobová ideológia alebo individuálny svetonázor, ktoré v oblasti spoločenskej aktivity chápeme ako návody k činu, sú v oblasti umeleckej tvorby pracovnou hypotézou, pomocnou konštrukciou. Analógie možno skôr vidieť medzi tými prvkami filozofických smerov, ktoré súvisia s bezprostredne „technickými" postupmi literárnej tvorby. Zužitkujú sa skôr špeciálne výsledky ontologického, gnozeologického a formálno-logického bádania, ako tézy programu pre spoločenskú prax. Touto cestou hlboko vnikali do tkaniva literárnych diel prvky filozofických systémov ako súčasti svetonázorových koncepcií. Cez logické schémy a schémy kauzálnych súvislostí, ktoré autori alebo literárne školy preberali ako „hotové" pracovné hypotézy, prichádzalo k prenikaniu vonkajších kontextov do umeleckej literatúry.

Oba rámcové modely možno aplikovať na vymedzenie vzťahu medzi literárnym romantizmom a realizmom. Uvedomujeme si potrebu vychádzať z charakteristiky individuálneho využitia motívov a trópov, z rozboru postupov jednotlivých autorov. Tieto charakteristiky sa na materiáli slovenskej literatúry urobili iba zlomkovite. Pre romantizmus napríklad posledne v diele V. K o c h o l a *Poézia štúrovcov* (Bratislava 1955, najmä 57—60), pre obdobie realizmu v štúdiách V. T u r č á n y h o o Hviezdoslavovi a Vajanskom (Litteraria III, 1960 a Slovenská literatúra IX, 1962, č. 3). Nie je rozpracovaná otázka genézy a vývoja „kanonizovaných motívov", využitie trópov z hľadiska literárnych rodov a druhov, kde ich odlišná povaha a tradície spôsobujú nerovnomerný vývin.

Pozadie slovenského literárneho romantizmu tvoril filozofický systém hegelianizmu a rôzne smery „naturfilozofií". Nešlo však o pasívne podriadenie sa hotovému systému. Romantici sa s ním vyrovnávali v zásadnej polemike. Ale argumenty vedeckého systému — „meč obousečný Heglové vědy" — silou vnútornej logiky a zhodou historických okolností infiltroval myslenie prevažnej časti romantickej generácie. U niektorých, napríklad u S. B. Hroboňa, konfrontácia hegelianizmu a tradície mala formu „osudového stretnutia". Odstránila záťaž tradície za cenu straty bývalej istoty:

Budiž prokleta, německá myšlenko,
věčná smrt tobě, tyranská milenko —
tys' mi do duše vtekla meč plamenný,
zmizela víra — zmizelo nadšení!
Země mi pustá — nebe jsi zbořila,
a duši světa na smrt odsoudila.

(S. B. H r o b o ň, 1843)

Iným, napríklad J. M. Hurbanovi nový vedecký systém poskytol vhodné podnety a hlavne metódu pre radikálne riešenie nástojčivých dobových problémov. Po rokoch v polemike s mladšou generáciou hovorí: „Hegel ... postavil se nám soustavou svou jako nejvyšší vědomí filosofické světa a historie ... Dalšího následku to nemělo při nás, leda že nám zůstala Hegelova logičnost a přísnost v myšlení, s kterou sme se potom vrhli na úkoly života domácí." (Církevní listy, 1873, č. 1). Heglov dialektický princíp totožnosti, boja a prekonania protikladov pomohol formulovať nielen ich logické a kauzálne kategórie, metódu a ciele spoločenskej praxe, ale aj významotvorné postupy ich literárnej tvorby. Učenie o narušení vnútornej jednoty celkov, ich rozklade a novom sklade, učenie o radikálnom prechode k novým kvalitám privádzalo ich k rozhodnutiu nahradiť starý celok celkom novým, nahradiť tradíciu súčasnosťou, rozrušiť „klasicistickú" harmóniu a jednotu sveta:

My spájame, čo svet dvojí,
My vlažíme, čo svet suší,
My dvojíme, čo svet spojí,
My tvoríme, čo svet ruší.

(Sládkovič)

Ostrá antitetičnosť: my — a svet, deštruktívno-konštruktívna vôľa spájať, dvojiť a tvoriť radikálne oddelila novú skutočnosť od tradície. Zámena celkov, premiestňovanie vecí a javov, dialektika ako „algebra revolúcie" (Gercen) vyvinula u romantikov cit pre rozlišovanie významov vlastných a prenesených, uvoľnenie tradičných logických súvislostí, nedôveru k empirickej skúsenosti, k „slepým zrakom". Významové presuny motivujú sa snahou odhaliť taje „nemej prírody", aktualizovať skryté súvislosti života. Výrazom tejto reorganizujúcej vôle je metaforický významotvorný princíp. V ňom sa koncentruje aktívny vzťah romantickej básnickej školy ku skutočnosti, cieľ nájsť princíp zhody napriek všetkým jestvujúcim nezhodám, spájať celky a tým navodiť ich novú, „vyššiu" jednotu.

V literárnej tvorbe slovenského romantizmu napriek všetkej individuálnej odlišnosti autorov výrazom tohto organizujúceho princípu je motív letu orla, sokola. On najplnšie vyjadruje ich subjektívny, dynamický vzťah k časopriestorovému kontínuu, vzlet „junáka mladého, junáka orla" nad realitu, tam, kde:

sloboda si voľne letí
nad života dolinami.

(Sládkovič)

4

Pracovnou hypotézou obdobia slovenského literárneho realizmu bol systém tzv. pozitívnych vied. Ideálom stala sa „pragmatická, reálna metóda", ktorou by bolo možné v novej historickej situácii začať „vec slovenskú stavať od koreňa" (S. H. Vajanský). Organizujúcim momentom stal sa pozitivistický princíp súvislosti javov ako „nemenných vzťahov následnosti a podobnosti". Ignorovali sa absolútne poznatky, vnútorné príčiny javov. Súvis faktov vysvetľoval sa na základe spájania „rôznych jednotlivých javov a niektorých faktov všeobecných, ktorých počet neustále sa snaží zmenšovať pokrok vied" (A. Comte). I táto pracovná téza realizovala sa v rôznych dielach rozdielne. (Por. moju štúdiu *Štýl Vajanského prózy*, Slovenská literatúra V, 1958, č. 4.) Ale napriek všetkým individuálnym odlišnostiam logika a kauzalita pozitivizmu je v tomto období „nadradeným" vysvetľovacím princípom, nadindividuálnou bázou ustálenia sa „vonkajšieho" kontextu, ktorý spolu s ďalšími determinantmi ovplyvnil literárne postupy tohto obdobia.

Nové ideové hľadiská pomohli príslušníkom tejto literárnej školy vymaniť sa z hegeliánsko-romantického prúdu. I v tomto prípade sa nový postoj k svetu vyhraňoval v polemike so znepokojujúcim svetonázorom:

Nuž vyznám, i ja brodil, blúdil
na krídlach umu semo-tam,
a nerozvážne v nič odsúdil,
čo viedlo k srdca hlbinám,
ja mladík! onedlho majster!
môj prápor: všetko prach a dym!

(Hviezdoslav)

Absolutizovanie javov nahradilo sa ich relativizovaním. Základňou všetkého stala sa empirická skutočnosť v najužšom zmysle slova — domov. Po romantickom vzlete, po páde národných snáh jedinou istotou stáva sa bezprostredná skúsenosť, fakty stále, vecné, nemenné, istota tradície.

Ale skutočnosť bola iná, než aká sa očakávala. Kontext tradície a súčasnosti bol pretrhnutý. Dôsledkom tohto poznania je neodbytný motív odcudzenia:

Áno, vytrhli ma z tejto zeme, ničia korene, ustrihujú — vysotia ma zo svojho kruhu, od teplého krbu, a hodia do víru života.

(Kukučín)

Pocit samoty, nedružnosti, strnulosť vo víre života, „kýs' nesúvis kol s veľkým celkom" (Hviezdoslav) chápe sa ako čosi dobové, prechodné. Autori nechápu príčiny tohto stavu.

Postuláty prirodzenej evolúcie, analógie s pozitívnymi, t. j. nemennými vzťahmi následnosti a podobnosti vedú k programovej konfrontácii oboch motivických polí. V parodistickom protipostavení oboch kľúčových motívov sa zreteľne odhaľuje zmenený rytmus odlišných „vonkajších" kontextov. Niekdajší „junák-sokol" ostarel. Jeho aktivita zmenila sa na rezervovanosť, ba až programovú pasivitu:

Nemo stoja topole;
lístia len tu i tu šuch i
spád . . . a či to slzy ich?
Ni tých nemá, ktorý suchý —
Pomedzi ne — po doline
(darmo vzdych . . .)
ciepkaj, starý sokole!

(Hviezdoslav)

Motív letu vtáka nahradil obraz stromu, statického objektu, ktorý (obdobne ako dom) môže pustnúť, ale i regenerovať. Tento motív, ktorý na začiatku 19. stor. v období klasicizmu v obraze Kollárovej „lipy-slavostromu" vyjadroval nádej, vzostup, vzrast a v chápaní Jána Hollého zasa rozkošatenosť, odolnosť a vytrvalosť („Ohromný a kolem rozložitý dube!"), stal sa teraz výrazom defenzívneho vzťahu ku skutočnosti, ktorá na každom kroku kládla neprekročiteľné priehrady. Otvorene o nich hovorí Martin Kukučín v románe *Dom v stráni:*

> *Jestvujú isté rozdiely, priehrady, ktoré neslobodno prekročiť, ak nechceš byť potrestaný. Postavil ich život sám, vytvoril pomaly, nepozorovane . . . No pomstí sa na každom, kto by ich chcel ignorovať.*

Tu je vyslovený program neúprosného determinizmu častí, program neprekonateľnosti priehrad, rázdelia medzi javmi. Tento program predstavuje sa ako objektívny zákon prírody.

V takomto kontexte zanikli predpoklady prevahy prenesených významov. Dobové chápanie pravdy literárneho diela vyžadovalo si skrátiť vzdialenosť medzi označovaným a označujúcim. Tomuto neprotirečí ani časté používanie perifrázy. „Prostá tvár pravdy" nezhodovala sa s romantickou viacvýznamovosťou. V novom ideovo-literárnom kontexte dostal sa bližšie k sebe význam vlastný a prenesený. Tak blízko, ako to len dovoľoval nadradený princíp metonymickej pomedznosti. Tomuto zbližovaniu slúžili zväčša i kľučky perifrastických opisov. Motív stromu, koreňov, ratolestí a domu je výrazom programovej dôvery v „kontextovosť", v nemenné vzťahy následnosti a „pomedznej" obdobnosti. „Načo odčesnúť haluz, keď je peň živý a zdravý?" — spytuje sa Kukučín. Alebo: „Z koreňa musí vyhnať váš strom" — hovorí hrdina Vajanského románu *Suchá ratolesť.*

Metonymický princíp, ktorý organizuje významové prvky v tvorbe literárneho realizmu, nie je prejavom subjektívnej vôle, ale výrazom podriadenia sa tlaku objektívnej, vonkajšej nutnosti. Motív stromu (alebo domu), asociujúci rôzne obmeny statického stavu, vyjadruje v konečných dôsledkoch osud celej generácie. Koncentrovaným výrazom tohto nadosobného údelu, tohto opätovaného tlaku, násilného „prikutia k trýzni" je Hviezdoslavova báseň *Slovenský Prometej (Stesky):*

> *Slovenský Prometej — či možný je?*
> *A ako možný! — Znám ho bezprostredne.*
> *Čo deň, ho osud znova pribije*
> *na našský Kaukaz — vysoké i stredné*
> *praniere jeho — železnými kliny.*

Vnútorná formálno-významová potencia metaforického a metonymického modelu, ktorý organizuje motivické okruhy i výstavbové prostriedky, je variabilná. Je schopná niekoľkonásobných premien, variácií a permutácií. Formálny mechanizmus oboch princípov je schopný „tematizovať" sa tak, ako v opačnom zmysle témy a motívy môžu zas premeniť svoju energiu a odovzdať ju sujetovým a kompozičným postupom, alebo preliať sa do konštrukčných zložiek básnických trópov. Básnický trópus môže sa stať súčasťou umeleckej reality, môže sa premeniť na básnický fakt, na sujetovú stavbu (por. R. J a k o b s o n, *Problémy poetiky,* zborník *Teória literatúry,* Trnava 1941, 71). Jednotlivé motivické polia, zviazané s konkrétnym literárnym programom a literárnym smerom, môžu sa vzájomne križiť a prestupovať. Zovšednené kanonizované motívy predchádzajúceho obdobia môžu byť predmetom parodistickej konfrontácie s motívmi obdobia nasledujúceho. V inom prípade konfrontácia pomohla definovať nové stanovisko, ktoré sa výrazne odrazilo na konvenčno-neutrálnom pozadí.

Na takýchto princípoch môžu byť zosnované čiastkové postupy, detaily i malé literárne formy, alebo aj celé rozsiahle diela. Celkom priehľadné a nápadné je to vo folklórnej tvorbe, najmä v ľudovej piesni. Ale napríklad i Kukučínov román *Dom v stráni,* ktorý sa zaoberá nemožnosťou skutočnej lásky a manželstva medzi dvoma ľuďmi z rozdielnych spoločenských tried, je ako celok sujetovým rozvedením metonymického princípu. Autor skúma možnosť zlúčiť fakty dvoch rozdielnych významových radov tým, že ich vyčlení z ich organického zaradenia a konfrontuje ako rovnocenné zložky. Pre metaforické splynutie niet však reálnych predpokladov, niet jednotného „kontextu". Kontrasty, dočasne chápané ako paralely, vrátia sa do svojej východiskovej polohy (por. môj doslov ku knihe M. K u k u č í n, *Dielo IX,* Bratislava 1961).

„Sujetové" a tematické využitie metaforického a metonymického princípu býva priehľadné a nápadné najmä v súvislosti s literárnym traktovaním všeobecných tém, ako je národ, vlasť, život, láska, smrť a i. Téma „lásky" v slovenskej poézii a próze bolo často odrazovým mostom, ktorý viedol autora priamo k programovému vyjadreniu, k stanoveniu kľúča, ktorým definoval vzťah k nadosobným faktom. Tento kľúč v konečných dôsledkoch odhaľoval všeobecne platné dobové hľadiská na vzťah častí a celku. Takmer okrídlenou frázou stali sa časom Sládkovičove slová z *Márin,* v ktorých tento v stotožnení milovanej ženy a vlasti, v súhlase s metaforickým princípom manifestuje romanticky voluntaristické splynutie abstraktných i konkrétnych, subjektívnych i objektívnych faktov:

> *Vlasť drahú ľúbiť v peknej Márine,*
> *Márinu drahú v peknej otčine,*
> *a obe v jednom objímať.* (73)

Osobitosť tohto rozvedeného trojstupňového „metaforického" riešenia vynikne pri porovnaní s postupmi literárneho klasicizmu. V ňom sa racionalisticky presne odlišovali rôznorodé javy skutočnosti. Vládla tu prísna hierarchia častí, symetria, bral sa ohľad na metonymické rázdelie medzi svetom subjektívnym a objektívnym. V *Slávy dcere* Jána Kollára na otázku „miluješ-li vlast svou více nežli Mínu?" básnik odpovedá:

Mlčím, váhám: rázem rukou v ňádra sáhnu;
srdce vyrvu na dvě rozlomím,
na, řku, jednu vlasti půlku, druhou Míně.

(I, 120)

Oba príklady názorne objasňujú rozdiel medzi odlišným chápaním jedného motívu. Subjektívnosť romantika a objektívnosť klasicistu, stotožnenie a odlíšenie javov a vecí, symetrická a asymetrická „harmónia", preklenutie kauzálnych súvislostí alebo ich rešpektovanie — toto všetko sú dôsledky organizujúcej sily modelu metaforického a metonymického.

V celkom inej tónine ladí motív lásky Hviezdoslav. Nekonfrontuje ho už so všeobecným pojmom vlasti. Stotožňuje ju s nadosobným znakom — dobovým kanonizovaným motívom. Abstraktný motív vysvetľuje motívom konkrétnym, skonvenčneným:

Je láska strom, do srdca pôdy
hlboko, mocne vrastený.
Neboj sa, drahá nepohody,
neľakaj ani jeseni;
ten nezná časov premeny.

Hviezdoslav zbližuje oba motívy, zdôrazňuje ich objektívnu stálosť, ich podobnosť, ktorá nepodlieha nijakým podstatným zmenám. Niet tu už ani stopy po kollárovskom voluntaristickom dualizme, ani po sládkovičovskom romantickom monizme. Oba javy stotožňujú sa na základe symetrie, pomocou jednoduchého paralelizmu (láska—strom, srdce—pôda). Ide o metonymické stotožnenie na základe zatajeného vecného súvisu, ktorým sa však nepopiera vedomie významovej dvojitosti.

Odlišné významové zameranie má motív lásky v symbolistickej poézii. Tu sa napospol vyskytuje asymetria. Zdôrazňujú sa protikladné momenty v konštrukcii metaforického a metonymického modelu, ktoré oba v rámci tejto literárnej školy žijú vo zvláštnej symbióze. V symbolizme sa celkom programovo prestupujú okruhy motívov, gravitujúcich okolo motívu letu vtáka a motívu stromu. Preto ich významové zameranie je odlišné, iné než to, aké mali v romantizme

a literárnom realizme. Na ilustráciu uvádzame druhú a tretiu slohu Kraskovej básne *Pieseň:*

V nehybné vody vŕba sklonená
začína znovu dávny ťažký sen.
Ó, chybí niekto v čiesi ramená
a nieto miesta, niet tam trošky miesta preň!

V šedivej nálade sa dlho, dlho večerí,
havrany tvrdo v hniezdach pospali.
Významné mlčanie, hľa, padá na pery . . .
Ó, múdri dávno, dávno dúfať prestali!

Tu skrytý, priamo nevyslovený paralelizmus medzi konvenčnými motívmi (strom — vŕba, vták — havran) a „záporným" — nulovým vzťahom medzi dvoma nepomenovanými bytosťami (chybí *niekto v čiesi* ramená) vyjadruje výslednú beznádej. Podčiarkuje ju tu najmä zdôraznený statický stav použitých kanonizovaných motívov (vŕba: sklonená — havrany: pospali). Rámcovú formálnu schému predpokladov metaforickej jednoty situácie vypĺňajú významové jednotky, ktoré redukujú možnosť bezprostredného splynutia motivických paralel. Nastolená situácia v básni vyjadruje stav zanikajúcej alebo už prerušenej jednoty kontextov. Pojem lásky stotožňuje sa tu s pojmom beznádeje.

Jednoduché zoradenie historických obmien motívu lásky, ktorý súčasne vyjadruje vzťah medzi subjektom a objektom, dáva nasledujúcu stupnicu: v klasicizme ide o strohý dualizmus subjektu a objektu (vlasť — Mína). V romantizme sa navodí subjektívna premenlivá jednota (otčina — *Marína).* V realizme ide o objektívnu, „metonymickú", stálu obdobu (láska — strom; srdce — pôda). V symbolizme prichádza k subjektívne chápanému metonymickému dualizmu členov, ktoré sa vzájomne, akoby „metaforicky" anulovali (chybí niekto v čiesi ramená).

Častý motív letu vtáka (alebo oblaku) v Kraskovej poézii nespája sa s dynamickým výrazom pohybu nahor, ako je to v romantizme. Znázorňuje skôr pohyb dolu, let nízko nad obzorom, stav spánku alebo agónie. Motív stromu neviaže sa zase na pojem stálosti, zakorenenosti faktov a javov, ako je to v literárnom realizme. Strom v Kraskovej poézii je symbolom bezmocného výkriku. Vyrastá hore, nad obzor, ale je výrazom uväznenej, spútanej túžby. Je nesporné, že tu pôsobil aj vplyv pozmenenej spoločensko-politickej situácie na Slovensku koncom 19. stor.

Kraskova metafora je zredukovaná, skonkrétnená, zúžená, sprízemnená — jedným slovom je zmetonymizovaná. Jeho metonýmia je zasa rozšírená, zabstraktnená — je zmetaforizovaná. Oba protikladné smery vedú k vylúčeniu pohybu, k jeho pomyslenému anulovaniu:

Hej tie hrdé, vysočizné topole!
Ako vzhľad ich duch môj zmizne . . .
Hore . . . ? Dolu . . . ? Do Nirvány . . . ?
— ako havran ošarpaný
do noci . . .

(K r a s k o, *Topole)*

Výsledkom je konštrukcia vhodná na zobrazovanie situácie prerušenej „kontextovosti", vypadnutia z kontextu alebo márnej snahy zaradiť sa doň. Určujúci je tu moment smerovania k nedosiahnuteľnej, ale žiadanej metaforickej jednote pri vedomí, že fakty nemožno vytrhnúť z ich pôvodného začlenenia. Na rozdiel od romantizmu cieľom tu nie je voluntaristicky násilné metaforické stotožnenie javov. Hľadajú sa metonymické pomedzné hrany, druhotné významy, v ktorých alebo na ktorých môže prísť k spoluzneniu, k rezonancii prirovnávaných členov bez toho, žeby sa mali porušiť ich aj tak nenarušiteľné reálne súvislosti. Širší metaforický rámec akoby vypĺňali protikladné metonymické vzťahy. Básnik nenavodzuje násilnú jednotu subjektu s vonkajšou realitou, ale podriaďuje, rozplýva sa v nej ako v „nirváne, stepi, noci, tieni, diaľke, tichu . . .". Básnik slovenského symbolizmu nestotožňuje sa s princípom metaforickej jednoty, skôr s metonymickým rázdelím vecí a javov.

Uvedené príklady chcú stručne naznačiť viacnásobné možnosti využitia formálno-významovej konštrukcie metaforického a metonymického modelu, rôznorodé vzťahy medzi okruhmi príznačných, kanonizovaných motívov, vzájomné prenikanie motivických polí, formy prechodu medzi formálnymi a významovými rovinami.

Ukazuje sa, že motivické okruhy, predstavované kanonizovanými motívmi letu vtáka, stromu a domu, viažu sa na širšiu „vonkajšiu" kontextovú situáciu, na vyššiu vrstvu významov, ktoré bezprostredne alebo okľukou motivuje spoločenská zaangažovanosť básnika a objektívna situácia národnej literatúry. Existencia tohto širšieho rámca, ktorého základy položilo na začiatku 19. stor. obdobie klasicizmu v súvise s programom národného obrodenia, stráca začiatkom 20. stor. po národnom oslobodení svoj zmysel, svoj organický vonkajší kontext.

* * *

Metaforický a metonymický model sú priesečníkmi mnohostranných vzťahov medzi jazykom, autorom a realitou. Vo svojej komplexnosti predstavujú súhrn zobrazovacích prostriedkov i dobových ideových a estetických cieľov. V konkrétnej historickej realizácii charakterizujú autora alebo literárny smer, školu ako osobitný fakt literárneho procesu, ako zvláštny vývinový stupeň v dejinách literatúry. Nejde tu teda vždy iba o problémy typológie literárnych smerov, o otázky periodizácie literárnych dejín, ale aj o aktuálne otázky historickej poetiky. Tieto poznámky smerujú k overeniu možností stanoviť deduktívny

postup pri rozbore kľúčových motívov, motívov — znakov — symptómov — signálov, analýzou ktorých možno rozpliesť celý komplex významov a postupov, vymedzených okruhmi motivických polí.

V rámci oboch modelov, najmä v tzv. kanonizovaných motívoch, sústreďujú sa nervové zakončenia týchto polí a významotvorných procesov. Nemôže ísť o absolútnu prevahu a výlučnosť jedného modelu, jedného motívu. Aj v ich vzťahu, tak ako pri básnickom pomenovaní, vládne asymetria, nestabilnosť. V rámci dvoch základných typov — ako hovorí J. Mukařovský o básnickom pomenovaní — „pri každej vývojovej premene ide vždy znovu o to, obnoviť rovnováhu medzi pólom obrazovosti a pólom vlastného významu" *(Kapitoly z české poetiky* I, 1948, 168). Cesty tohto vzťahu sú komplikované. Uvedená schéma zachytáva iba dva krajné body tohto opakujúceho sa celistvého procesu.

ANTON POPOVIČ

TEÓRIE PREKLADU V SLOVENSKOM ROMANTIZME

PREKLAD V PREROMANTIZME

Literárni predstavitelia preromantizmu nezanechali súvislé výklady alebo teoretické prejavy o zmysle a funkciách prekladateľskej práce, a preto závažnejším prameňom poznania vývoja názorov na preklad v tomto období je predovšetkým samotná tvorba. Súdobá prekladateľská činnosť, sústredená už od tridsiatych rokov 19. stor. do študentských spoločností, začína sa komentovať najprv len v súvislosti s pôvodnou literárnou tvorbou, ako o tom svedčí ustanovenie bratislavskej Spoločnosti česko-slovanskej z roku 1832, „aby jeden každý Preložení místo práce maje i Původní práci k lepšímu posoudění soudci oddal" (25. 11.). Na základe zápisov z literárnych zasadnutí spoločností[1] môžeme sa dozvedieť, ako sa v týchto drobných svedectvách prekladateľských prvotín vyvíjali názory na umelecký preklad a jeho miesto v literárnom kontexte. Stručné zmienky posudzovateľov sú vlastne jediným prameňom poznania prekladateľskej teórie, ktorá sa postupne stávala neoddeliteľnou súčasťou domácej literárnej problematiky. Keďže vo väčšine prípadov namiesto posudzovaných textov zachovali sa iba zmienky o ich existencii a nie preklady, nemôžeme si vždy objektívne overiť platnosť vyslovených súdov a kritických poznámok.

Rozborom konkrétnych prekladateľských postupov v poézii možno určiť, aký bol vzťah medzi prekladateľskou teóriou a praxou, t. j. k čomu smerovali teoretické prejavy a naopak, ako živý literárny proces modifikoval tieto postuláty.

Názory na umelecký preklad podmienili vývinové premeny na prechode od prekladateľskej teórie staršieho obdobia klasicizmu k romantickému poňatiu funkcie prekladu. V prechodnom období predromantickom vyrovnávali sa prekladatelia s estetickými zásadami klasicizmu. Podľa týchto zásad sa prekladateľ cítil nadradeným pôvodnému autorovi a bol oprávnený „opravovať" ho a prispôsobovať. Zásada romantikov, ako sa vyvinula v európskom prekladateľstve, spočívala v požiadavke „zachovať do detailov všetky individuálne črty originálu, či už ide o jazykové zvláštnosti predlohy alebo o zvláštnosti životného prostredia zobrazovaného diela".[2] Táto „polarita", ktorá prebiehala i v českej prekladateľskej praxi, prejavuje sa v závislosti od vývinových možností i potrieb slovenského prostredia.

[1] Príslušné údaje zo zápisníc Spoločnosti a Ústavu v Bratislave z rokov 1829—1842. Pamätnice I, 1829—1836, Pamätnice II, 1836—1837, *Dejiny hodín výkonných* 1838—1839, detto (Irag.) 1840—1841. LAMS Martin.

1

Prv než pristúpime k vlastnému rozboru otázok, treba načrtnúť, aké boli podmienky pre prekladateľské podujatia, do akej miery činitele mimoliterárneho procesu podporovali, alebo naopak, hatili rozvoj tejto literárnej zložky. Isté rozdielne skutočnosti sú zrejmé z konfrontácie domáceho slovesného vývoja s českým. I keď sa v prekladateľskej tvorbe vychádzalo zo spoločných česko-slovenských tradícií, jednako určujúce boli domáce pomery a stav literárnej produkcie. Ukazuje sa, že okruh prekladateľov bol na Slovensku menší a nebol teoreticky natoľko pripravený zvládnuť prekladateľské úlohy, ktoré nastoľoval literárny vývin. Okrem školského prostredia v pomerne menšej miere podieľali sa na organizovaní prekladateľskej práce vydavatelia súdobých periodík. V slovenských pomeroch nenašiel sa organizátor prekladateľskej činnosti takého typu, akými boli v Čechách Jungmann, Čelakovský, Tyl a i. Tým závažnejší je prínos prekladateľa Karola Kuzmányho, vydavateľa Hronky. Vo svojom časopise odtláčal vydarené prekladateľské prvotiny a pomáhal slovenským literátom pri vydávaní prekladov. Obzvlášť kladnú úlohu zohral Kuzmány pri sprostredkovaní publikačných možností v českých časopisoch, najmä v Květoch.[3] Kuz-

[2] Jiří Levý, *České theorie překladu*, Praha 1957, najmä kapitola o európskom prekladateľstve v klasicizme a romantizme. (65—145. Cit. 70)

[3] Roku 1838 obrátil sa Kuzmány na Pospíšila s prosbou: „Prosím, promluvte s Týlem, chceli Hamléta v Thalii prvé vydati. Spisovatel anebo raději překladatel žádá jen to, k čemu se vydavatel sám pohnutým býti pocíti. K. p. k darování mu asi 15 Exx. na velině." Súčasne písal o preklade *Hamleta* a o ďalších plánoch M. Bosého: „Přeložení je převýborné, a kdybych jen měl času odpsal bych mu dvě tři sceny — pakl: žeby to p. Tyl vydati nechtěl, vydám to já v Hronce. Překladatel již se k jinému dílu Shakespearovmu chytil, a do jara bude s ním hotový, pak opět dále. Je můž více sešlý než mladý. Hamléta měl jej 8 let přeloženého." (B. Bystrica, 22. I. 1838, LANM Praha)

Kuzmányho organizačné úsilie charakterizuje i ďalší záujem o vydávanie slovenských prekladov zo Shakespeara. Keď poslal r. 1841 Pospíšilovi Bosého *Výjavy z Mackbetha*, ponúkol Květom i preklady Hamleta a Dvoch veronských pánov: „U mne jsou dva díla Šekspíra ním přeložena. Hamlet a Dva veronští páni. Nechtěli by ste Vy je dáti u vás vytlačil Vaším nákladem? Překladatel by jen několika Exemplářů místo honoráru míti chtěl." (V B. Bystrici 14. VII. 1841, LANM Praha)

mányho zásluhou uverejnil J. Pospíšil r. 1841 ukážky z prekladov M. Bosého-Križáka *Výjavy kouzedlné z Makbeta,* t. j. „Otázku česko-slovenského Šekspíra, jeho více dílů již hotovo". Pre nedostatok iných publikačných a materiálových možností Kuzmány odtlačil v ročníku Hronky len ukážku z Hamleta, ktorou propagoval celé preložené dielo.[4] Možno tu tiež spomenúť úsilie G. Fejérpatakyho, ktorý vydanie Bosého prekladov označil za ozdobu „slovanskej literatúry" (v Slovenskom pozorníku na r. 1842).

Rozvoj prekladateľskej činnosti v značne obmedzených možnostiach podporovali aj ostatné periodiká, Palkovičova Tatranka a literárna príloha Fejérpatakyho kalendára — Slovenský pozorník. Avšak ani jeden z týchto časopisov, resp. ročeniek, neuverejňoval preklady systematicky, podľa vopred vytýčeného plánu. Skôr tu dochádzalo k opačným zjavom, že sa preklady z nedostatku pôvodných prác znovu odtláčali.[5]

Úplný obraz o prekladateľskej produkcii v preromantizme nemožno vytvoriť len na základe publikovaných prekladov. Väčšina tejto tvorby zostala v rukopise a o jej raste môžeme sa dozvedieť poväčšine len zo zápisníc literárnych študentských spoločností.[6]

Sledovať prekladateľský výber, ako sa vyvíjal v zasadnutiach Spoločnosti, je poučné preto, lebo sa dozvedáme, aká vlastne bola širšia inoliterárna a kultúrna orientácia jadra príslušníkov mladej generácie a ktoré zo širších európskych prúdov pomáhali ju formovať. Spolu s tým sa bližšie odkrýva aj podiel prekladateľskej činnosti na procese žánrovej diferenciácie vnútri literatúry. Aj keď nie je možné odpovedať na to vyčerpávajúcim spôsobom, je jasné, že popri priamom čitateľskom styku preklady uskutočňovali literárne vzťahy vo svojom *prvoradom význame,*[6a] čo znamenalo, že sa do popredia vysúvala ich informačná hodnota.

Pri posudzovaní výberu treba vychádzať zo skutočnosti, že prekladateľský proces spočíval v prekonávaní tzv. školského prekladu (t. j. ako sprostredkovateľa jazykových informácií) prekladom s literárnou a estetickou funkciou. Mieru

[4] *Shakespearova Hamleta dějství IV-ho děj pátý;* Na ukážku z přeložení celého díla, od Bohuslava Křižáka, Slováka, Hronka III, 1 (1838), 20—28.

[5] Napr. preklady Schillerových básní *Na jaro* a *Mladík u potůčku* boli v príl. Fejérpatakyho kalendára *Slovenskom pozorníku* odtlačené r. 1842 a potom znovu r. 1851. Tento zjav súvisí s jazykovou stránkou týchto periodík, ktoré i po r. 1843 sa pridržiavali bibličtiny.

[6] Prehľady prekladateľskej činnosti bratislavskej spoločnosti čiastočne uverejnil M. Pišút v práci *Počiatky básnickej školy Štúrovej,* Bratislava 1938.

[6a] I. G. Neupokojevová v štúdii *Problemy vzaimosvjazej i vzajimodejstvija literatur* (v zborníku Vzajimosvjazi i vzajimodejstvije nacionaľnych literatur, Moskva 1961, 29) upozorňuje na dve stránky prekladateľskej činnosti: preklad ako prostriedok literárnych spojení, v rozvoji ktorých je úloha prekladu primárna svojou funkciou a preklad ako forma tvorivého pôsobenia.

tohto napätia istým spôsobom charakterizuje prechod od prekladov z antických autorov k národným literatúram. Najlepším svedectvom o tom, že pri prekladaní z antiky išlo o „jazykové" poslanie, sú neúplné názvy (napr. preklad z latinčiny, gréčtiny približne do r. 1835), i keď to súvisí s nevyhranenou predstavou autorskej originality (podobne sa označovali v prvých rokoch činnosti bratislavskej Spoločnosti aj preklady z nemčiny). Jednako však latinskí básnici ako Horác, Ovídius, Vergílius, Cornelius a ďalší neuvedení, v kontexte slovenskej preromantickej poézie predstavujú súvislosti charakteristické pre klasicistický estetický kánon.

Na druhej strane prekladanie Homéra a Anakreónovej poézie bolo podnetom pre rozvíjanie teórie profesora bratislavského lýcea Juraja Dankovského, ktorú vyložil vo svojich dielach, najmä v spise *Die Griechen als Stamm und Sprachenverwandte der Slawen, historisch und philologisch dargestellt* (Prešpurk 1828) o príbuznosti češtiny, resp. bibličtiny s gréčtinou, kde vychádzal zo zvukovej podoby niektorých slovanských a gréckych slov a zo spoločných tvaroslovných a syntaktických čŕt.[6b] V posudkoch vyslovených v Spoločnosti o prekladaní gréckych autorov sa konštatovala príbuznosť medzi slovenčinou, resp. jej biblickou podobou, a starogréčtinou. Pritom zvlášť si treba všimnúť, že sa porovnávali slovenské ľudové piesne s Anakreónom preto, aby lepšie vynikli hodnoty domácej ľudovej tvorby, čo je zreteľne romantický postup (posudok o Prjekopovom preklade *Holubice a Milka* 2. 3. 1836 na 48. zasadnutí).

V štúdii o vzťahu slovenského romantizmu k nemeckému literárnemu klasicizmu K. Rosenbaum[6c] už poukázal na základe externokontaktových momentov, že slovenská literatúra prostredníctvom prekladov čerpala podnety pri utváraní novej estetickej štruktúry. Toto zistenie možno rozmnožiť o ďalšie doklady vzťahov k literatúram. Diferenciácia týchto vzťahov pomôže nám odkryť ďalšie špecifické stránky prechodu od klasicizmu k romantizmu v slovenskej literatúre, čo literárny organizmus potreboval pre svoj vývinový proces. Treba si povšimnúť tzv. ossianovský kult a jeho oneskorené ohlasy na Slovensku, prejavujúci sa vo vyzdvihovaní historickej epiky. Preklady z ossianovskej tvorby, pri ktorých sa už jasne uvádzalo meno falzifikátora Macphersona (napr. Nosákov preklad *Oina Mora* vo *Vybornejších prácach učencov* z r. 1838), a neskoršie Dobšinského preklady básní v próze (v Hurbanových Slovenských pohľadoch z r. 1851) sú nielen vonkajškovým prejavom prekladateľského repertoáru, ale vzťahom, ktorý sa vnútorne začleňoval do literárneho kontextu. S tým súvisia aj niektoré pokusy prekladať z RKZ. Preklady teda oživovali ossianizmus po Ossianovi, keď sa už prijímal ako tvorba anglickej literatúry 2. polovice 18. stor. a pritom pôsobil ako kult staroveku.

[6b] J. Levý, c. d., 139—141.

[6c] *Literárnohistorický sborník* (1946—47).

Ústav slovenskej literatúry a literárnej vedy SAV — KNIŽNICA

S nimi súvisí aj črta historizmu prejavujúca sa v tejto oblasti v prekladoch náučnej dejepisnej literatúry napr. z Lomonosova (3. 6. 1835, 69 zas.). Pritom sa táto literatúra, svojou povahou náučná, nevymykala z kritérií, aké platili pri hodnotení „formálnej stránky" prekladov a vzťahu k predlohe pri literatúre krásnej (poézii). Tento historizmus v prekladaní mal svoju aktuálnu tvár v tom, že sa prekladali aj práce so súčasnou tematikou (napr. nemecky vydané práce o maďarizácii a iné otázky aktuálnej súčasnosti, poľská konštitúcia Alexandra Ruského, 39. zasad. 16. 12. 1938). Pozoruhodné je, že v diskusii o práci *Magyaren in Ungarn* sa sledovala širšia publicita názorov a z tohto hľadiska Škultéty posudzoval Červenákov preklad, ktorého cieľom bolo „lid nás s takovými myšlenkami oboznamiti a vytýkal, že sloh není lidu našemu vždy k zrozumení, protož proučel mu by místa taková nejakým způsobem vysvětlil" (38. zasad. 17. 1. 1838).

Významnou etapou vo vývoji slovenskej literatúry k romantizmu je vzťah k talianskemu romantizmu, k hnutiu tzv. Risorgimenta. O živom vzťahu k tejto literatúre svedčia nielen preklady (Bysterského *Pátý máj, Na smrt Napoleonovu*" od Alexandra Manzoniho a Červenákov preklad Leopardiho *All Italia)*, ale aj popularita taliančiny (pozri rkp. zošit J. M. Hurbana, *Exercitia Italia* Miloslavi Lud. Hurban ad 1836/7 Posonii, kde venuje pozornosť talianskej literatúre *Vlaští spisovatelé v prostomluvě*. Všíma si stredovekú literatúru hlavne 16. stor. počnúc Riccordanom Malespinim, LaMS).

Je pravdepodobné, že sa touto cestou oživil záujem o Danteho. Prekladateľský pokus Bysterského, ktorý preložil 1. spev *Pekla,* posudzovateľ Červenák (8. 2. 1847 — 40. zasadnutie) hodnotil širšie, objasňujúc predovšetkým „podobenstvo básnírovo, v němž o mravní pobloudení a navrácení sa k pravdě pod pouti a na ní mnohými překážkami krásně maluje". Dôraz na objasnenie významovej zložky pôvodiny a na zobrazovanú skutočnosť prejavuje sa aj v kritikovej výtke, prečo opis Danteho pekla „překrásný, přenésti v slovenčinu se nepokusil?"

Prekladateľská činnosť bratislavskej Spoločnosti a Ústavu sa postupne diferencovala do viacerých tematických oblastí. Záujem o orientálne literatúry sa viaže na prekladateľskú činnosť slovenského „Mezofantiho", ako Hurban nazýval Jána Repického, autora prvého slovenského prekladu z Congreva *(The Mourning Bride).* V zápisniciach sa Repický objavuje niekoľkokrát, pričom sa vyzdvihujú jeho preklady z arabskej literatúry, ktoré sprostredkovali poznatky o živote a historickej mentalite východných národov. Na túto stránku prekladov upozorňoval B. Nosák pri posudzovaní prekladu *Pyramid* (12. 6. 1839, 71. zas.), keď nabádal Repického k „dalšímu studování řečí východních, zvláště proto, aby nám hodnověrná historická poslání o životu a vyvinování se jeho východních málo posud dobře poznaných národů poskytnouti v stavě byl".

Všeobecnejšia orientácia v prekladateľskom výbere sa začína však koncom tridsiatych rokov, najmä od školského roku 1838/39, ustupovať záujmu o slovanské literatúry. Do tej doby preklady autorov slovanského pôvodu neboli v Spoločnosti nijako zvlášť zastúpené. V porovnaní s antikou a nemeckou literatúrou stáli skôr na okraji prekladateľskej činnosti. Ak sa aj prekladalo, boli to skôr ukážky jazyka, a nie literatúry. Porovnajme len názvy prekladov

C. Cochius „zo srbského" (10. 6. 1835, 71. zas.), alebo rok neskôr preklad bájok z ruskej reči (14. 5. 1836, 92. zas.) Gustáva Groszmana, čo sa pravdepodobne vzťahovalo na bájky I. A. Krylova. Pomerne slabá produkcia prekladov zo slovanskej oblasti súvisí so slabou znalosťou slovanských jazykov, ktorú ešte r. 1840 konštatoval B. Nosák. Platí to najmä o ruštine, s ktorou najmenej prichádzali do styku. Spomína to aj sudca Záborský pri preklade Petrikovičovom (30. 9. 1838, 3. zas.), že „práci tu pro neznámost reči Ruské posouditi nemohl, a s tým i to, kolik ona pilnosti vyhledávala, znati nemohl".

Slovanská orientácia v prekladateľstve začala sa prebojovávať pod vplyvom vonkajších momentov, súvisiacich s rozvojom slovenského národného hnutia. K jej uplatneniu v Ústave prispievala iniciatíva vedúcich členov. Roku 1839 vystúpil zapisovateľ Ústavu J. M. Hurban s požiadavkou, aby učenci prekladali predovšetkým zo slovanských literatúr, „ponechajíce překlady z jiných cizích řečí soukromnosti, vyjmaje takových prací, které by snad k zánemnostem čili interesům naším sahali, jent jest cíl náš, abychom nejen samých sebe vzdělávali, ale i jiné poučovali". Hurban túto požiadavku presadzoval tak radikálne, že sa odmietali preklady z neslovanských literatúr, ktoré na pôde Ústavu vznikli. Keď Spevoslav Zarnovický posudzoval Belohorského preklad Schillera *(Hektor a Andromaché* 2. 11. 1838, 15. zas.), pripomenul, že prekladateľ „nešetřil rady zde jič z ohledu překládání předložené", pričom znovu sa vracia k Hurbanovým dôvodom. Preklady zo slovanských literatúr (pokiaľ to môžeme sledovať z priebehu výkonných hodín) skoro úplne vytlačili ostatné neslovanské literatúry, a to nielen na verejných zasadnutiach, ale aj v súkromných prácach.[6d] Pod tlakom Hurbanovej koncepcie, ktorú podporoval aj B. Nosák, prekladalo sa prevažne z poľskej literatúry, najviac z Mickiewicza. Keď sa však objavuje niektorý predstaviteľ západoeurópskych literatúr, prekladá sa len prostredníctvom niektorej slovanskej literatúry (najmä poľskej). Pri týchto prekladoch, napr. Zbellovom „přeložení dle polského od lorda Byrona", *Loučení Harolda* — zvlášť sa prízvukovala zásada prekladateľskej vernosti, „při němž věrnost v překládání pozorováná" (1. 4. 1840, 52. zas.).

Podobne vznikol i Procházkov preklad v „pobratřenském nářečí Polském", Mickiewiczovo prebásnenie Schillerovej *Rękawiczky* (25. 12. 1840, 21. zasad.).

Ako už bolo zdôraznené, nie je možné zostaviť úplný obraz prekladov podľa žánrov, inventáru, ktorý by prezrádzal pohyb druhovej diferenciácie. Isté presuny možno konštatovať, napr. vyrovnávajúcu regulačnú funkciu prekladov v pomere medzi lyrikou a epikou. Z tohto pomeru treba vyvodiť, že prostredníctvom prekladov začínajú sa pred kryštalizáciou v pôvodnej tvorbe udo-

6d Pozri *Přehled soukromně posouzených a radou přehlédnutých prací 1840 v Břetislavě,* ktoré Rada „skládala" (1. 4. 1840, 52. zas.).

mácňovať typicky romantické slovesné druhy. Okrem Kuzmányho prekladov balád (o ktorých bude reč ďalej) boli to aj Schillerove balady (prekladateľ Kinčel, 1. 3. 1835, 44. zas.).

Ukážkou toho, ako sa prostredníctvom prekladu prijímali a začleňovali tieto žánre do poézie, je skladba J. Maróthyho, *Romance* (Hronka, II, 3, 1837, 203—204). K prekladu Uhlandových *Sterbeklänge* (Das Ständchen — Zastaveníčko) prikomponoval dve časti *Nemocná* a *Loutna,* ktoré tvoria vlastne expozíciu. Tieto časti aj formálne zjednotil s prekladom rýmovým vzorom ABCB a slabičným rozsahom 8/7 (v origináli je kombinácia 8/6).

Pre vývin žánrového povedomia v literárnych počiatkoch slovenských romantikov bolo závažné predovšetkým to, že prostredníctvom prekladov sa nielen pasívne, ale aj aktívne zoznamovali s druhovými vlastnosťami slovesného umenia. (V tomto smere postupoval i posudzovateľ T. Hroš pri Bartolomeidesovom preklade Ossianovej činohry *Camala,* ktorý predniesol najprv „pravidlá činohry", 12. 11. 1834, 15. zas.)

Oproti starším prekladateľom (Kuzmánymu, Bosému) vyvíjala mladšia generácia oveľa aktívnejšiu činnosť kritickú.

Kuzmány a Bosý nesústreďovali sa na teoretické výklady o prekladaní. Ich názory postrehneme skôr z toho, akým spôsobom objasňovali vlastné postupy. Tak to bolo u Bosého, ktorý vo svojich obšírnych poznámkach k prekladom *Hamleta* a *Macbetha* podal jasné svedectvo o zmene vo vzťahu k významovej zložke pôvodiny. Oproti klasicistickým metódam, ktoré narábali s predlohou podľa potreby, usiloval sa postihnúť protirečivosť skutočnosti obsiahnutej v Shakespearových drámach: „U Šekspíra ovšem, i nejmenší slovíčko, jest výstrelek z korene nejhlubšího — tvoritelského ducha: a tlumač jeho, kdež co přetlumočiť nemůže — musí se snažit, — téhož ducha vyptat, — co by on v reči jiné, napríklad slovenské, na místo to byl položil." Podobne u Kuzmányho možno „vyabstrahovať" jeho prekladateľskú estetiku napríklad z postoja k Bosého novátorstvu v oblasti jazyka (mluvnice i pravopisu), ktorý sa odráža v redakčných zásahoch v úryvku z *Hamleta* v Hronke. Tam sa Kuzmány čiastočne prejavuje ako strážca záväznosti bibličtiny, usilujúc sa o nedotknuteľnosť jej vysokého slohového prejavu.[6e]

V prvých rokoch činnosti bratislavskej Spoločnosti sa hodnotenie prekladov pohybovalo v rámci tzv. školského prekladu. Sústavnou kritikou vytvorila sa istá schéma normy, ktorá zahrnovala stereotypne sa opakujúce otázky pre hodnotenie. Pozornosť sa venovala „mluvnici, skladbe, dobropísemnosti, zretelnému psání, pilnosti v překládání" a pod. Ale popri tom niektoré hodnotenia

[6e] O týchto otázkach podrobnejšie v práci *K prekladateľskej koncepcii M. Bosého.* Slovenské divadlo 12, 1964, č. 2.

a ojedinelé poznámky obsahovali zárodky literárneho chápania prekladu. Pokiaľ ide o vzťah k významovej zložke, takými boli poznámky o tom, či prekladateľ nepoužíval prebytočné a podľa textu pôvodiny nepotrebné slová (nevlastné slová), či sa v texte nenachádzajú zle preložené miesta a v niektorých „průpovědích panující nesrozumitedlnost" a pod. Tu sa začal rozvíjať protiklad prekladateľskej vernosti a voľnosti. (Podobne možno zisťovať, ako sa od kritiky chýb proti časomiere postupne prešlo k zložitejšiemu chápaniu veršovej formy.) A tak sa v tomto literárnom ovzduší už r. 1837 konštatuje, že keď sa pri prekladaní zameral autor len na „opravdový zmysl slov a výpovědí" a nerešpektoval rozmer a formu pôvodného diela, takýto preklad sa nepovažoval za dielo „dokonané", ale iba za „cvičení se v řeči, začátečnictvím zapáchající" (P. B. Červenák o Borykovom preklade štyroch Anakreónových piesní 27. 5. 1837, 13. zas.). Podobne takéto náročné kritérium sa prijalo i v modranskom Ústave v rokoch 1841—43, čo možno považovať za dôsledok praxe prijatej a zavedenej v bratislavskej spoločnosti a Ústave. (Denník Ústavu slovenského na evanjelických školách augsburského vyznání v Modře; od r. 1839.)

Z neustáleho dôrazu na to, aby sa prekladal „zmysel zmyslom", vyvinula sa požiadavka prekladateľskej vernosti. *„Věrné"* a *„svobodné"* prekladanie sa chápalo ako protikladné metódy. Schému ich protikladného napätia sa pokúšal vyložiť už J. M. Hurban, ktorý „o samém Překládání podotknul, že jest buď svobodné, buď věrné". Pritom „svobodné jest tehdaž, když překladatel jen hlavní věcí podrží, ostatní sám dodáva a vymýšlí, constructie a soudy, slova a někdy celé myšlenky ze svého náhledu váží a beře" (2. 10. 1839). Pri hodnotení vzťahu prekladateľov k predlohe prevažovalo vtedy vcelku hľadisko prekladateľskej vernosti, t. j. reprodukčný postup. Preto odchyľovanie sa od pôvodného zmyslu diela hodnotilo sa esteticky ako nedostatok. Takýto postup vyčítal napr. Nosák Hroboňovi, pretože v preklade Deržavinovej ódy „na některých místech původní smysl nepodal, na jiných opět jenom opisováním ta myšlenka vyložena" (15. 1. 1840).

Ale dôsledné uplatňovanie reprodukčného hľadiska vyvolávalo pochybnosti, či možno vyjadriť v preklade to, čo vyjadroval jazyk pôvodného diela. Tak napríklad posudzovateľ Brozíkových prekladov sa vyslovuje, že niektoré „předmety originálu" nemôžu byť preložené, „kteřích smysl do naší řeči ouplně a vlastně přeložen býti nemohl". No na druhej strane sa táto nepreložiteľnosť nepotvrdzovala, lebo prekladatelia, vychádzajúc z názoru, že obsah ako všeobecné sa môže adekvátne realizovať v rozličných rovnocenných konkrétnych formách, ojedinele sa usilovali vystihnúť kolorit zobrazovaného prostredia domácim jazykom a prozódiou. Takto postupoval napr. B. Nosák pri prekladaní Byronových Hebrew Melodies (Na břehách Jordana, Plačtež za Izraelem), kde použil „staročeský rozmer". Nosákov zámer vystihol i posudzovateľ prekladu, ktorý poznamenal:

„Ostatně verše tyto z větší částky libé jsou sluchu a útlocit původce vyjevují“ (zasad. VI, 21. 9. 1839).

Z viacerých kritických poznámok vyslovených v Spoločnosti vidieť, že závažné miesto sa pripisovalo výberu lexikálnych jednotiek a jednotlivých „výpovedí“, aby nielen zodpovedali „duchu reči slov“ pôvodiny, ale aj jazykovej norme „bibličtiny“. Z hľadiska vývoja literárneho jazyka týchto prekladov sa to prejavuje v odstraňovaní nadbytočných cudzích slov preniknutých z originálu. Také sú napríklad Hurbanove výčitky Šolcovi (19. 11. 1836, 22. zas.), že do prekladu z Goetheho sa vkradli germanizmy, ďalej galicizmy, latinizmy a že v Štúrovom a Šlichtovom preklade z Mickiewicza sa čeština mieša s poľštinou. Proti tomu sa vyzdvihovali práce s dobrou češtinou, prípadne československou. Gramatická záväznosť literárneho jazyka mala byť pevnou pôdou pre vývin slovesnosti, a preto sa v teoretickej sfére vyžadovalo, aby sa dôkladne dodržiavali normatívne princípy. Jeho užívatelia označujú bibličtinu ako „materčinu“, resp. konkrétne jazykové prostriedky za „výpovede československé“ (posudzovateľ Zimáni 13. 5. 1837, 39). Že tu išlo prevažne o tendencie udržiavané pod vplyvom staršej generácie, dokazuje aj vystúpenie J. Palkoviča v Tatranke r. 1841 (55) proti tomu, že mladší kazatelia sa odchyľujú od biblického jazyka tvorením nových „československých slov“. Palkovič žiada, aby sa kazateľ pridržiaval „řeči biblické, kteráž u nás nejvýbornější a klasická jest, té se učiti a těch ledajakých jalových a nepotřebných novot se stříci“.

Postavenie prekladu k domácej tvorbe v slovenskom preromantizme zhruba charakterizuje to, čo zistil Levý o českej situácii: „Romantikové také nepokládali překlad za rovnoprávné dílo domácí literatury, ale za prostředek k poznání originálu.“[7] Priamu cestu k predlohe otváralo pretláčanie originálnych ukážok predovšetkým zo slovanských autorov Mickewicza, Odyńuca, prepisy Deržavinových a Puškinových básní latinkou (napr. v Kuzmányho Hronke, ale i v rukopisných zbierkach a zábavníkoch mladých štúrovcov). A potom to bola prax dvojjazyčných textov (napr. v Tatranke a Orle tatranskom). Originál a preklad sa publikovali vedľa seba, čím sa názorne dokazovala sprostredkujúca úloha prekladu. V slovenskom kontexte vzťahuje sa to predovšetkým na umelú tvorbu a z nej na tzv. príležitostnú tvorbu. Reprodukčný zámer týchto prekladov potvrdí najlepšie poznámka, ktorú pripísal vydavateľ Tatranky k básni *Pozdrav* ... od Simeona Milutinovića Serailia: „Z vděčnosti k slavnému básnikovi, zde v srbském jazyku, s připojeným věrným překladem, s obecenstvom naším zdelujeme.“[8]

[7] J. Levý, c. d.
[8] Tatranka II, 1842, 3, 79.

Východiskom literárneho a estetického formovania sa mladej generácie romantikov bola klasicistická školská výuka, v ktorej boli zastúpené antické jazyky a literatúry. Kým v školskom rámci pretrvávali ako východiskový bod slovenského vzdelania, v konkrétnej literárnej praxi táto zložka štúdia ustupuje orientácii na národné literatúry. Tradičný vplyv klasicistického vzdelania sa uplatňoval v existencii prekladov z antických literatúr a v prekladaní prízvučných predlôh časomierou. Z prehľadov bratislavskej Spoločnosti môžeme sa dozvedieť, že v tridsiatych rokoch tieto preklady dlho prevládali v literárnych zasadnutiach. S ukážkami tejto prekladateľskej činnosti sa môžeme stretnúť ešte i v Kuzmányho Hronke, kde boli v I. diele uverejnené prvotiny členov bratislavskej a levočskej Spoločnosti česko-slovenskej. Z výberu prekladov vysvitá, že ide väčšinou o čítankové ukážky zo školských prác. Prekladali sa najviac Horáciove ódy, napr. óda *Na Virgilia* I, 3 (Bohuslav Nosák), *Na Sextia* I, 4 (Ján Hoznek), *Na Dellia* II, 3 (Bohdan Hroboň), *Na Maecenáše* III, 8 (Ondrej Ďurček), ďalej z *Horáciových kníh I, list 18* (Ct. Zoch) a iné. Na prekladoch ukážok zmiešaných metier rímskej lyriky zúčastňovali sa i členovia bez väčších literárnych ambícií, ako to napokon potvrdzuje ich výpočet mien v Hronke.[9]

Nároky na preklady z antických literatúr zo strany posudzovateľov v spoločnosti svedčia o tom, že vo väčšine sa považovalo za záväzné vystihnúť zmysel originálu a námietky sa vzťahovali na nesprávne použitie lexikálnych ekvivalentov vo význame. Za množstvo príkladov môžeme uviesť napr. výtku Pultárovi (5. 2. 1832, 12. zas.), v ktorej za chybné sa pokladalo to, že v texte sa vyjadroval „někde zbytečnými a dle textu nepotřebnými slovy“. Podobná zásada platila aj pre oblasť „formy verša“, kde sa nástojčivo žiadalo, aby prekladatelia spĺňali metrickú normu časomiery. Spravidla sa previnenia proti stanovenému metrickému poriadku vyvodzovali z neznalosti pôvodného jazyka. Napr. kritika Košeckého, ktorý Mazurovmu prekladu Horácovej ódy *Diffigere nives* (30. 4. 1836, 64. zas.) vyčítal, že jeho preklad nezachoval pôvodný zmysel, „krásy a obrazů básnírských málo šetřeno“, čo sa vzťahovalo aj na verš, kde „časomera vynímaje některých veršich byla chybná, verše pro nešetření cesury drsnaté a nelibozvučné“.

Tieto preklady vznikajú v čase, keď sa prozodické princípy slovenskej časomernej poézie začínajú rozkladať. Nasvedčuje tomu i prvý diel Hronky, do ktorého popri časomiere silne preniká prízvučná poézia. Je otázka, či aj cez časomerné preklady dostávajú sa do slovenského verša prízvučné zásady .

Pre výskum otázky je v mnohom ohľade poučný rozbor Hollého hexametra. Pri skúmaní kvantity, medzislovných predelov, rozloženia cezúr a ich vzájomného pomeru ukázal J. Horecký,[10] že vnútorné činitele časomerného rytmu

[9] Hronka I (1836).
[10] Ján Horecký, *Hexameter Jána Hollého*. Literárnohistorické štúdie SAVU, Bratislava 1950, 58–71.

boli podmienené daným jazykom a iba veľmi málo výstavbou jazyka originálu alebo vnútornými zámermi básnika.[11]

Keď zbežne porovnáme rozloženie dlhých a krátkych slabík v uvedených prekladoch v Hronke s metricky záväznou strofickou schémou originálu, na prvý pohľad zistíme, že prekladatelia sa v prvom rade sústreďovali na dodržanie vonkajšej schémy strofy a až potom na stopy. To vedie k rozkolísaniu stopovosti. (Toto rozkolísanie bolo najsilnejšie v prekladoch písaných po ustálení spisovného slovenského jazyka, ako to ukazuje preklad K. Dohnányiho Horácových listov *K Lolliovi*,[12] v ktorom nepostihol presne pravidelné spondejské stopy striedané daktylmi a nevystačil s rovnakým počtom veršov:

Troiani belli scriptorem, Maxime Lolli,
dum tu declamas Romae, Praeneste relegi;
qui, quid ist pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
planius ac Chysippo et Crantore dicit. Atď.

Práve som trojanskej počatávau spjevača vojni
O mesťe prenestánskem dokjal s' Ti v Ríme rečňíctvom
Lollie tráviu čas, ktorí to, čo krásnuo, to hnusnuo
Čo užitočnuo je, alebo čo naproťi válči
Nám vijadriu lepšie, plnšje Chrysipp lež a Crantor.

Prízvučné prvky, ktoré sa dostávajú do poézie písanej časomierou, prenikajú teda ako prirodzená vlastnosť jazyka prekladu, a nie ako dôsledok zásahu prekladateľa, jeho svojrázneho výberu jazykových prostriedkov. Táto cesta prieniku prízvučnej prozódie nie je nijako zvlášť významná z vývinového hľadiska a je iba okrajovou cestou.

Zotrvačnosť časomernej poetiky v tomto období pociťuje sa napríklad pri posudzovaní vhodnosti časomiery pre preklady poézie vysokého žánru. Tým si vysvetlíme, prečo Daniel Sloboda pokladal za adekvátne vyjadriť rytmické vlastnosti Karamzinovej *Ódy na Volgu* časomerným metrom, ktoré súčasne použil vo vlastnej ódickej skladbe „vysokého" rázu, uverejnenej súbežne s prekladom v Hronke roku 1836 pod názvom *Pohled z Javoriny*.[13] Sloboda adaptoval Karamzinovu sylabotónickú ódu (písanú štvorstopovým jambom) IV. asklepiadským metrom a preklad skrátil (o 32 veršov).

[11] Pozri tabuľky v c. d. na str. 67 a 70.

[12] Príloha k *Národnému zábavníku* (1847), č. 8, 62, *Na ukážku v časomjere antickej* preloženja Listou II, kn. I. Horáca.

[13] Hronka I (1836), 1, 35 a 36.

Závažnejšie miesto v prekladateľskom programe slovenskej literatúry v epoche tzv. národného obrodenia má problematika prekladov z príbuzných slovanských jazykov. Jej špecifickú povahu určovala v podstatnej miere slovanská myšlienka. Táto sa pociťovala už v tridsiatych rokoch 19. storočia v českej literatúre, kde sa záujem o preklady zo slovanských literatúr utváral nie v malej miere pod vplyvom dobového chápania slovanskej „vzájomnosti". Dôsledky tohto poňatia ovplyvnili i riešenie problému, ako zachytiť a vyjadriť svojráz pôvodiny vo vzťahu k zvukovým a rytmickým vlastnostiam domáceho jazyka. Jeho podstatu, ako sa chápala v súčasnosti, charakterizoval Jan Sl. Tomíček v recenzii Štulcovho prekladu *Konráda Wallenroda* (Praha 1837), rozšíreného aj na Slovensku:[14] „Při tom musíme však podotknouti i těch obtíží, s nimiž překladatel slovanských básní do nářečí druhého zápasí, neboť nerad loučí se od pěkně sestavených veršů rýmů, často až na formu stejně znějících jako nářečí, do kterého překládá; že toho i pan Šulc zakusil nelze upříti, ano často a skoro dílem větším tak se zamiloval do původních veršů, že nechtě ujmu jim činiti, snažil se krásy jejich věčně opět podati. Stalo se tedy, že verše ponejvíce polsky mají přízvuk, v českém jazyku naležící, a že ona zlatoskvoucí rosa jako by na rozmanitých, krásnych květinách poněkud sa temnila".[15]

To, čo výstižne formuloval a doložil konkrétnym rozborom Jan Sl. Tomíček, platilo mutatis mutandis i pre slovenskú situáciu. Aj tu sa po celé prechodné obdobie uplatňuje v prekladoch z príbuzných literatúr maximálne tzv. *„ponechávací* postup", t. j. prispôsobovanie sa zvukovým vlastnostiam pôvodiny pomocou rovnako znejúcich slov z domáceho jazyka, pred *odlišovacím* postupom, t. j. hľadaním ekvivalentého vyjadrenia významu výberom vhodných a zodpovedajúcich lexikálnych jednotiek. Vo využívaní týchto dvoch princípov, ktoré sú napriek svojej protikladnosti spojené, prejavuje sa nielen prekladateľov prístup k pôvodine, ale „zasahujú tu v rozličnej miere ešte tendencie ďalšie, spoluúčinkujúce a spoluurčujúce, kedy a na ktorom mieste sa uplatní ten či onen z hlavných princípov".[16]

[14] „Konráda Wallenroda čítali štúrovci aj z českého prekladu V. Štulca, ktorý sa tiež zachoval v ústavnej knižnici." J. Bánsky, *Adam Mickiewicz a slovenská literatúra.* Slovenská literatúra II (1955), č. 3, 22.

[15] Česká včela (1839), č. 17, 68.

[16] Tieto postupy rozlíšil Viliam Turčány pri rozbore vnútorných princípov Hviezdoslavovej básnickej tvorby. Uplatnil ich pri analýze Hviezdoslavovho prekladu Puškinových *Cigánov. K poetike Hviezdoslavových prekladov.* Slovenská literatúra VII (1960), č. 4 a pokr. tamže, roč. VIII, č. 1.

Tieto pomocné postupy vymedzujeme v tomto zmysle: ponechávajúci ako *zachovávajúci* a odlišovací ako *pretvárajúci.* Terminologicky ich nepovažujeme za záväzné.

Pokúsime sa ukázať, ako prebiehal vývoj týchto postupov v prekladateľských pomeroch prechodného obdobia a čo z toho vyplynulo pre ďalšiu etapu. Za východisko si zvolíme práce predstaviteľa staršej generácie Karola Kuzmányho, ktorého prekladateľský typ charakterizuje systematický a cieľavedomý výber literárnych žánrov, príznačných pre romantizmus (balady, romance).[17] Ak sa teda Kuzmány hlási vonkajšími znakmi svojej prekladateľskej tvorby k estetickým princípom romantizmu, je otázka, ako ich uplatňuje i vo vnútornej výstavbe prekladov.

Z rozboru Kuzmányho prekladov Mickiewiczových balád (uverejnených v Hronke 1836) vidieť, že sa usiloval napodobniť charakteristické znaky a prostriedky baladickej stavby. Takým je napr. opakovanie, ktoré v preklade zásadne dodržiava. Vcelku uplatňuje prekladateľ ponechávací princíp:

1. *Pójdźcie* o dziatki, *pójdźcie* wszystkie razem
   Poďte mé dítky, *poďte* všecky razem

22. Starszy *brat* śpiewa, a z *bratem*
    Najswietsza Matko — przyśpiewują dziatki —
    Zmiłuj się, zmiłuj nad tatem!
    Starší *brat* zpíva, a s *bratem*
    Přesvatá matka, prozpěvují sladce,
    Smilůj se, *smilůj* se nad Tatem Atď.

Ak opakovanie zriedkavo chýba, je to iste preto, že prekladateľ chcel dôsledne zachovávať rýmovú zhodu slov. Napríklad v citovanom úryvku nahrádza sa opakujúce zvolanie opisom aktívneho pohybu:

Wtem słychać tarkot, wozy jadą drogą
I wóz znajomy na przędzie:
Skoczyły dzieci i krzyczą jak mogą:
„Tato, ach tato nasz jedzie!"

V tom slyší tarkot, vozy jdou hrmotem
A vůz jim známy po předku:
I vskočí dítky, zakříknou škrekotem,
I běží rovno ku Tatku.

[17] K u z m á n y preložil tieto skladby: *Switezianka*, Hronka I, 1 (1836), 85—90, *Návrat otce* z A. Mickiewiče, tamže 90—92. *Na ukážku z přeložené několika zpěvů Homerovy Iliady zpěv I*, Hronka III, 1 (1838), 260—279, *Petrohrad* od Alexandra Puškina, tamže 2, zv. 2, 116—119, *Romantičnosť*. Z Adama Mickiewiča, tamže, 58—60, *Na usnutí*, Květy VI (1839), príl. XI, č. 43, 30. V, *Vyvržená* (=Romans). Z *Puškina*. Květy VI (1839), 372—373.

Uvedená ukážka je typickým príkladom dvoch odlišovacích tendencií, ktoré sa prejavujú u Kuzmányho: a) zosilňovať význam, ako vidíme v náhrade rýmu drogą — mogą na hrmot — škrekot a b) zastierať reč postáv: v preklade chýba použitie priamej reči. Kuzmány takto postupuje aj v iných prekladoch, vedome oslabuje rozrôznenie medzi postavou a jazykovým prejavom na jednej strane a vonkajším svetom na druhej strane. Časové určenie prejavov sa tým stráca a do popredia vystupuje viac autor.[18]

Napodobňovacie postupy prekladateľa sa predovšetkým vzťahujú na veršovú výstavbu prekladu. Kuzmány nerešpektoval rozdielnosť rytmickej prízvukovej kvality slov v poľštine (prízvuk je na druhej slabike od konca — ženský rým) a v slovenčine, resp. v češtine (slovný prízvuk hlavný i vedľajší je umiestnený na nepárnej slabike). V dôsledku toho párne osemslabičné verše vyznievajú u Mickiewicza trochejsky, u Kuzmányho daktylsky.[19] Názornejšie sa o tom presvedčíme, keď porovnáme rozčlenenie slovných prízvukov v preklade balady *Návrat otce* s originálom:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Mickiewicz	29	12	0	42	0	13	14	15	0	42	0
	19	21	1	41	1	0	42	0			
Kuzmány	31	9	4	31	1	31	13	12	26	15	0
	27	16	13	27	0	34	0	0			

V pôvodine sú absolútne vrcholy prízvukov umiestnené na 4. a 10. slabike v jedenásťslabičnom verši a na 4. a 7. slabike v osemslabičnom verši. Koncové klauzuly sú výrazne ženské. V preklade rozloženie slovných prízvukov pripomína daktylo-trochejský spád, menej výrazný v druhej polovici jedenásťslabičného a prvej polovici osemslabičného verša. Vzostupnosť na začiatku osemslabičného (a čiastočne i v jedenásťslabičnom) verša signalizuje vysúvaním jednoslabičných slov na začiatok verša. Podobný obraz nájdeme v preklade balady *Switezianka* (152 veršov), kde sú výraznejšie vrcholy prízvukov rozmiestnené pod vplyvom predlohy. Osemslabičný verš je charakteristický daktylským záverom:

[18] O funkcii priamej reči (monológu a dialógu) teoreticky hovorí Felix V o d i č k a, *Počátky krásné prózy novočeské*, Praha 1948, 234 a Lubomír D o l e ž e l, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960, 64 a n.

[19] Poukázal na to už J. B á n s k y v c. d.: „Prípady nerešpektovania tohto momentu sú u Kuzmányho i u ostatných prekladateľov až po Hveizdoslava dosť časté (věnka — milenka, nevím — dřínovým, razem — onrazem, zasieva — spieva, líca — devica, v' vode — prihode, svevoľa — hola atď., str. 322).

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Mickiewicz	41	38	0	77	0	43	36	0	75	0
	35	38	2	67	6	0	72	0		
Kuzmány	49	29	18	54	3	68	8	34	47	1
	49	28	25	44	7	56	23	1		

Vplyv starších klasicistických postupov v rytmickej oblasti vidíme v Kuzmányho preklade Puškinovej romantickej poémy *Petrohrad* (Mednyj vsadnik) a v balade *Vyvržená* (Romans) v tom, že nedodržiava pôvodnú strofickú stavbu originálu, ktorou Puškin formálne vyjadroval členitosť epickej línie. Na rozdiel od originálu členeného 11+10+22+41+8+5 je Kuzmányho Petrohrad skrátený o 9 veršov a pripomína svojou stroficky nedeliteľnou stavbou ódický monolit. Podobne si počína v preklade balady *Vyvržená*, kde tak isto nezachováva delenie na osemveršové strofy.

Proti tomu dochádza v Kuzmányho prekladoch z Puškina k posilňovaniu rytmicko-syntaktickej konvergencie na podklade štylistických prostriedkov výstavby pôvodiny. Vyplynulo to z toho, že v medziach ponechávacieho princípu dodržiaval dôsledne opakovanie a tvoril ho, podobne ako Puškin, z rovnakého slovného základu, v rôznych tvaroslovných úpravách a obmenách.

Odvodzovanie básnickej figúry zo spoločného slovného základu súviselo u Puškina so zámerom posilniť paralelizmus vo verši a tým zvýrazniť tesnejšie zomknutie myšlienky s veršovou jednotkou, ako je to v nasledujúcich príkladoch:

11. Ty spiš, diťa, *mojo* mučenije,
Ne znaješ gorestej *mojich,*
Ty duše *má, moje* trápení!
Spíš, aniž poznáš kdy *můj* žal;

23. Ty sprosiš: „Kde ž moji *rodnyje?*“
I ne najdeš semji *rodnoj.*
Zeptáš se: kde jsou co mne *znají?*
Však nebude ti žádny *znám!* —

Tým, že prekladateľ vo vzťahu k predlohe „ponecháva“, posilňuje združovanie dvoch veršov do paralelného vzťahu a tým i tesnejší vzťah verša a vety.[20]

[20] Na tento prípad paralelizmu môžeme aplikovať teoretické zistenie M. Bakoša, vyslovené o rytmickom charaktere romantickej poézie: „Pri premenlivosti veršového pôdorysu sylabického verša metrický paralelizmus stopovo orientovaného verša nahradzuje sa rytmicko-syntaktickým paralelizmom, ktorý vo verši vyzdvihuje funkciu intonácie.“ *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej* (II. vyd.), Bratislava 1949, 118—119.

Metrický rozbor Kuzmányho prekladov z Puškinovej básnickej tvorby teda potvrdzuje, že mechanické napodobňovanie rytmických vlastností ruského a tak isto i poľského sylabotonizmu bez prihliadnutia na rozdielny jazykový charakter neznamenalo konštruktívny prínos pre vývoj slovenského verša.

Technika jednoslabičných začiatkov a koncov vznikala u Kuzmányho neorganicky a iba podporovala rozkolísanosť intonačnej línie prekladov (v Petrohrade je 37 % jednoslabičných začiatkov a 18 % koncov, vo Vyvrženej 52 % začiatkov a 30 % koncov). Presvedčivý obraz dáva o tom štatistika slovných prízvukov:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Romans	0	23	0	23	0	11	0	32	0
	0	20	0	20	0	16	0	24	
Vyvržená	20	7	4	19	4	14	10	14	5
	16	13	4	17	4	17	5	15	
Mednyj vsadnik	0	69	0	85	0	29	0	79	
Petrohrad	72	24	30	55	23	50	43	39	46

Vysvetlenie pozadia prekladateľských postupov, s akými sme sa stretli u Kuzmányho, treba hľadať v jeho literárnoteoretických názoroch, ktoré vyslovil v novele *Ladislav*. V súvislosti s odtlačením Deržavinovej *Ódy na boha* v pôvodine vymedzuje len sprostredkujúcu úlohu vo vzťahu k originálu prekladu príbuzných slovanských literatúr: „Vím sice, milá Hanko, že při prvním přečtení ody této každému slovku nesrozumíš, naději se však, že jí vícekrát přečteš, a pak zajisté všemu vyrozumíš. Čas jest svrchovaný, abychom Slované všech nářečí vynasnažovali se všem hlavním nářečím našim naučiti, dobré by ale bylo, kdybychom všimi zvláště jedno ze všech pestovali, za příkladem dřevných Řeků.“[21] Z toho teda by podľa Kuzmányho vyplynulo, že preklady zo slovanských literatúr by mali svoje opodstatnenie dovtedy, kým by nebolo došlo k predpokladanej všeslovanskej integrácii. Bolo to ideové pozadie, ktoré nemalo vnútorný vzťah k predpokladanému literárnemu faktu a ktoré uňho a neskôr aj u iných prekladateľov rozhodovalo o uplatňovaní tzv. ponechávacieho princípu. Potvrdzujú to aj iné preklady zo slovanskej poézie, uverejnené v periodických i neperiodických tlačiach v tridsiatych a začiatkom štyridsiatych rokov 19. stor.

O prenikaní slovanskej myšlienky do prekladateľstva svedčí i príklad z levočskej Jitřenky, kde boli preklady poľských a chorvátskych básní, uverejnené pod spoločným názvom *Kvítky vzájemnosti*. Prekladateľ jednej z týchto básní B. Nosák vyslovil svoj zámer už v liste vydavateľovi Květov Pospíšilovi: „Zde připojují také dve básniček. Jedna jest z Danice na znak vzájemnosti v půdu československou přesazena.“[22] Prenikanie „slovanstva“ do preklа-

[21] Hronka III (1838), 3, 242.
[22] ANM Praha, 28 N, 63.

dateľskej zložky ovplyvňovalo ovzdušie bratislavského ústavu, ktorý vyvíjal aktivizačnú činnosť na širšej medzislovanskej platforme. B. Nosák pri hodnotení Hroboňovho prekladu Deržavinovej *Ódy na boha* vyhlasoval, že „ústav náš se jmenuje slovansky, není tedy jen československěnsky, než i rusko-polsko-ilirsko-slovansky. Máme se tedy cvičeti a ten tedy kdo neví slávska nářečí mnou není za Slovana uznán".[23]

Protichodnou odlišovacou tendenciou, aká sa uplatňovala v prekladoch zo slovanskej poézie, bolo zosilňovanie výrazu používaním poetizmov, rozširovaním štylizácie a stupňovaním významu. S takýmito postupmi, ktorý sa prvý raz vyskytol už u Kuzmányho, stretneme sa napríklad v preklade Mickiewiczovej *Ódy na mladosť*, uverejnenom v Hronke.[24] Zreteľná snaha zvyšovať silu a expresívnosť výrazu nepochybne súvisela s vnútorným zámerom prekladateľa svojrázne interpretovať ideovú osnovu predlohy. Z mnohých príkladov toho druhu uvedieme najnázornejší:

32. Rázem, mladí přátelé!
Volnost lidstva buď učelem,
Svornost rozum náš veď k cíli:
Rázem, mladí přátelé!
I tenže šťasten, kdo v osudné chvíli
V svatém ohni pro volnost umíra;
Nebo třebas padnu tělem
Bratry na cestě ku slávě podpírá.

Razem, młodzi przyjaciele! . . .
W szczęściu wszystkiego są wszystkich cele;
Jednością silni, rozumni szałem,
Razem, młodzi przyjaciele! . . .
I ten szczęśliwy, kto padł wśrod zawodu,
Jezeli poległym ciałem
Dał innym szczebel do slawy grodu.

Odlišovací postup pri prekladaní sa vyskytoval v spojitosti s tým, že prekladateľ chcel vyjadriť vlastné hodnotenie. Dokladom pre tento postup sú preklady *Písní slavských* od Dunina Borkovského.[25] Hneď v prvom verši zamieňa prekladateľ originál Piesńi słowiańskie, jednej matki córy za „dcéry matky slavné. Hodnotiace adjektívum nie je jediným prostriedkom vyjadrenia postoja. Okrem zmien v hodnotení prekladateľ S. Štúr siaha i k zmene obrazu:

[23] Dejiny hodin výkonných — 18. I. 1840, zas. 30.
[24] Ide o ďalší variant prekladu S. Šulca. Hronka III, 1838, 1, 108—111.
[25] Slovenský pozorník 1843, 92—93.

9. Grzmiała i cichła mężow czynna wrzawą
Umlkly hromy, růže se rozvila,
I w umysł ciężki trudem i żelazem
A v duši trudem, bojem obtíženou atď.

S odlišovaním tohto druhu stretneme sa aj v prekladoch z neslovanských literatúr, čo svedčí o tom, že išlo o širšiu tendenciu. V skladbe *Mladík při potůčku* (Der Jüngling am Bache)[26] prekladateľov zámer sa prejavuje v stupňovaní subjektívneho zážitku a vysúvaním básnikovej osobnosti a jeho citovej sféry do popredia. Je to zreteľne vidieť z porovnania dvoch textov slovenského prekladateľa (Tomášika) s Purkyňovým prebásnením:

(P) *Mně však tisíceré hluky*
Omlazené přírody
V utrobě jen budí muky,
(T) Probuzena však příroda,
V hloubce ňáder mých budí
Samou starost, samou toužbu,
(P) Co mi platno radování,
Jaké vesna dává nám;
Po jedné jest jen mé ptání.
(T) Co mě má ta radost blažit,
Již mi staví jara blesk?
Jedna jen je, po níž dychtím, atď.

4

Pre básnický štýl preromantizmu platil celkove ako typický „protiklad — mezi jazykem lidovým a uměle vytvářenými prostředky vyššího jazyka".[27] Táto typičnosť, platná pre českú literatúru, bola v slovenskej situácii modifikovaná protikladom dvoch jazykov. Bibličtina ako jazyk substituovala proti slovenčine iba jeden štýl. Na tom sa vlastne zakladal štýlovo diferenciačný proces. Preklady v bibličtine charakterizujú dobové štylistické znaky preromantickej poézie: vo významovej zložke idylická sféra a výlučnosť v jej zodpovedajúcom štylistickom výbere a normatívnosti literárneho biblického jazyka. V lexike môžeme pozorovať silnejúce úsilie po aktualizácii literárneho jazyka.

Lexikálnu rovinu prekladov charakterizuje, že sa do nej vnášajú slová z príbuzných slovanských jazykov. V domácom kontexte básnického jazyka sa považovali tieto slová za poetizmy a za prostriedky štýlu poézie. Poetizácia lexikálnych prvkov v prekladateľskej práci slovenských básnikov tridsiatych rokov je staršieho pôvodu a vychádzala z postupov staršej generácie obrodeneckých básnikov. Platila tu ešte Jungmannova požiadavka, ktorú vyslovil v úvode svojho prekladu Miltonovho *Ztraceného rája*, aby sa vo „vznešenej básni" po-

[26] Tamže, r. 1842.
[27] J. Levý, c. d., 239.

užívali slovanské slová: „Nechtěj milý vlastenče, aby vznešená báseň všedním jazykem zneuctěna byla."[28]

V nemalej miere podporoval prenikanie slovanských slov v prekladoch i tzv. ponechávací princíp, vzťahujúci sa predovšetkým na preklady zo slovanskej poézie. V dôsledku toho udržovali sa slavizmy všade tam, kde len existovala zvuková podobnosť slov. To platilo aj pre prispôsobovanie sa cudzím gramatickým väzbám, dokonca v prípade, keď existovali väčšie morfologické rozdiely — napr. vo vzťahu k vzdialenejšiemu srbochorvátskemu jazyku. Pre ilustráciu môžeme uviesť príklad z Nosákovho prekladu *Krála Matěja*:[29]

I kralj skoči *u toj* buni
I král skočí *u tom* davu

V rámci odlišovacieho postupu uplatňovali sa v prekladoch zložené slová. Spojovaním dvoch významov dosahovalo sa rozšírenie základného významu a zvyšovanie expresívnosti výrazu. V dôsledku ich použitia „polaritní napětí jazyka a skutečnosti bylo nahrazováno napětím jazykového projevu básnického a projevu nebásnického".[30] Takáto prax sa udržiavala u básnikov Jitřenky. V preklade *Král Matěj* nahrádza adjektívum strahovito (oružje), t. j. strašná, hrozná, úžasná (zbraň), novotvarom z kompozita „strachonosné". Alebo v 14. verši Pa mač targne ognjeviti (meč plamenný, horiaci) prekladá Pak meč tasí krutolítý. S využívaním zložených slov stretneme sa u Nosáka aj v jeho pôvodnej tvorbe, napr. v skladbe *Hrad ryku*:[31] ledoskvělý, sněhokryté, zlatoskvěle, modrooký, zlatovlasou, stříbrovlasý, ohňodmoucí, krvožíznivý, ledozimný, kalošedý, ohňovroucí, tisícvěký. Kompozitá mali aj rytmický dosah: pomáhali udržovať v preklade rovnoslabičnosť veršov.

Uvádzanie novotvarov do básnickej reči bolo podmienené nedostatkom slovnej zásoby s obmedzenými zdrojmi lexikálneho výberu. To je ďalšia črta predromantického obdobia, keď sa vlastne vyčerpávali zásoby knižného jazyka a tvorcovia literatúry sami pociťovali potreby aktualizácie knižného poetického jazyka. V slovenskej situácii potvrdzovala to veľmi názorne prax básnikov Hronky a Jitřenky. Bosý k prekladom zo Shakespeara zostavil slovník, a to nielen vecných vysvetliviek objasňujúcich zmysel vzdialených reálií, ale v prvom rade sa sústredil najmä na básnické licencie a novotvary. Napr.: 64. praobraz = Urbild, Vorbild, Muster, paragon; 1. Minutky oslovenčené minuty latinské, jakoby od miji, minu pochádzely 4. Eruption Výrut, výkyv, výlom, výval, průlom, průlom, průval etc.

Alebo z *Výjavov kouzedlných:* 7. Fauk — vítr, věj, duj 17. Můrka — malá Mořena, maurka — sědá Cicouš — Graymalkin 20. Bařina, louže, kalužina 23. bava — zábava atď.

Výber jazykových a štylistických prostriedkov v prekladoch nebol prirodzený. Strojenú výstavbu básnických prehovorov vyvolávali aj gramatické prostriedky, archaizmy: „Tam změna hleď *jakátě* tkví," rozširovanie zámena ona u Nosáka v preklade *Král Matěj:* 10. Onny zkamenělé voje Ovo družstvo kamenito, 30. S devět vrší, bitvu onnu (S devet varhí, borbu ovu), i v Štúrovom preklade z básní Alex. Podolského[32] — 53. střela za střelou sází onny rány, prechodníkové typy: 13. Ai! však u večer, shledši pácha jich (Kytka), 21. Povzdychne si a s úsměvem kynouc (Kytka), použitie trpných tvarov, napríklad: 16. Byla s kytkou, hned očka mrštena. Okrem tendencií menného vyjadrovania štylisticky pôsobil tu i nepravidelný slovosled a napokon poetizmy vytvárané v úsilí dodržať básnickú rovnoslabičnosť na základe básnickej licencie: zdoba, čarně, spravedlnost, cestím a pod. Tento výber nespôsobili len subjektívne príčiny (nedostatočná umelecká schopnosť a pripravenosť autorov), ale predovšetkým slabo prejavovaná snaha prekladateľov pôsobiť na širší okruh čitateľov. Bez užšieho spojenia s potrebami konzumentov nemohli teda vzniknúť „objektivní předpoklady pro rozmanitější slohový výběr sloužící realizaci uměleckého záměru".[33]

Na druhej strane prítomnosť slovakizmov, dialektizmy v slovníku, frazeológii, väzbách, pravopise, v koncovkách, vetnej stavbe potvrdzujú existenciu slovenskej národnej *formy* už v českých literárnych počiatkoch štúrovcov a neustále prehlbovanie diferenciačného procesu.

Už v tejto literárnej situácii sa volá po spojení medzi tvorcom a prijímateľom, ako o tom svedčí recenzia Vlčkovského prekladu Homérovej *Iliady*, uverejnená roku 1842 v Tatranke.[34] Je to pozoruhodný doklad o tom, ako sa chápal protiklad nového romantického kánonu k predchádzajúcim klasicistickým tradíciám v oblasti jazyka a štýlu. Autor recenzie sa stavia proti nadmernému a neprirodzenému používaniu slovanských slov v prekladoch: „V řeči české dobře jest zběhlý P. Vlčkovský, ale ji zmátl a zbřidil přemnohými, novými, neznámymi a nově slepenými, zjinačenými (okrouhlý) nepravidelně formovanými, též i Slováckymi (obecnými, chatrnými), ruskými, polskými, illyrskými atd. slovy,

[28] V. A. Francev, *Gessnerovy Idylly v překladu Hankově*, 70—75. Sborník prací věnovaných prof. Václavu Tillovi k šestdesátým narozeninám. Praha 1927.
[29] Jitřenka 1840, 93—95. Preložil ju z Danice ilirskej, 1839, č. 3. Autorom chorvátskej ponášky na ľudovú povesť je D. Demeter.
[30] F. Vodička, c. d., 190.
[31] Jitřenka, 72—83.
[32] *Sobrané básne Ľudovíta Štúra*, Martin 1942, 149—154.
[33] M. Grepl, *K jazyku prózy třicátých a čtyřicátých let 19. století*. Sborník prací fil. fakulty Brno, D 9, 156.
[34] Tatranka II (1842), 3, 79.

takže jest to směsice nářečí slovanských. Dobře by byl učinil P. Překladatel, kdyby nám byl oznámil, odkud ta slova bral, anebo kdy tvořil nová, z jakých kořenů je odváděl a podle jaké sestavil, nebo bezevšech důvodu nemůžeme takových slov přijímati." Recenzentove poznámky len dokresľujú vývinové smerovanie k tomu, ako si živá lexika vynucovala právo len na svoju existenciu i v okruhu básnictva.

5

Rytmická oblasť je najprogresívnejšou zložkou v básnických prekladoch. Tu sa práve vypuklo a citlivo odrážajú prvé nábehy k zmene básnickej štruktúry v dobovom literárnom kontexte. Kritické pripomienky k rytmickej výstavbe prekladov, ktoré odzneli na zasadnutiach bratislavskej spoločnosti, sú svedectvom o tom, ako sa pociťovala rytmická prestavba pôvodnej slovenskej poézie v prechodnom období medzi klasicizmom a romantizmom. O tom, že prekladatelia reagovali v prvom rade na slabičnosť, svedčí poznámka B. P. Červenáka v recenzii Bysterského prekladu Danteho *l'Inferno*. Prekladateľ nedbal na krásne pôvodné rýmy, ale „co jedině počet syllabík zčetl" (8. 2. 1837). Z veršovej oblasti sa najviac hodnotilo, či prekladateľ zachováva koncovú zhodu slov vyjadrenú v rýmoch. Kritizovali sa prípady, keď prekladatelia používali negramatické, tvrdé rýmy a ďalej, keď bolo „slovo kvůli rýmu vzato a voleno, takže původní práce mnoho tratí s překládáním".

Na typickom príklade, rozborom z dvoch prekladov z anglickej poézie v levočskej Jitřenke[35] sme sa pokúsili ukázať, že pred snahou o stopovosť výraznejšie bolo posilňovanie slabičnosti verša. V Nosákovom preklade Piorovej *Kytky* boli to tie isté prostriedky, aké použil pri stavbe osemslabičného verša *Krála Matěja:* „vypchávky" pomocou interjekcií a zložených slov a vysúvanie tvarov pomocného slovesa na koniec verša. V preklade *Rozmýšlejícího pustevníka* Jána Drahotína Antala stretávame sa so známym prostriedkom zjednodušovania veršových kombinácií. V danom prípade kombinovaná deväťslabičná a osemslabičná schéma sa vyrovnáva v desaťslabičnom verši. I keď toto spájanie súviselo s ďalším rozčleňovaním strofickej stavby originálu z osemveršovej na štvorveršové strofy, je už zreteľne náznakom nového chápania rytmickej slabičnej usporiadanosti. J. D. Antal zvýrazňuje aj ďalšie znaky sylabizmu: zhodu verša a vety zosilňovaním interpunkcií a umiestňovaním polveršového „oddychu" po štvrtej slabike. Je zaujímavé sledovať, ako sa prízvučná prozodická organizácia prejavovala vo vývine prekladov dramatického verša.

[35] *Dva preklady z anglickej poézie v levočskej Jitřenke* (k vývinovým tendenciám slovenského verša medzi klasicizmom a romantizmom). Slovenská literatúra 10 (1963), 1, 54—60.

Ako väčšina tzv. obrodeneckých básnikov prejavoval aj Michal Bosý v jedenásťslabičnom verši prekladu *Hamleta* skôr sklon k ustálenému počtu slabík než k metru.[36] Táto tendencia je už zreteľne spojená so vzostupnými začiatkami umiestňovaním nepárnych slov (jednoslabičných a trojslabičných) na začiatok verša a s výrazne ženskými závermi. V dôsledku tejto techniky nepárnych začiatkov je prvá polovica verša rytmicky menej plynulá. Dojem rozkolísanosti medzi jambom a trochejom naviac podporuje i prízvukovanie párnych vrcholov. Podobne aj v Repického preklade Williama Congrewa *Smutek nevěstin* (The Mourning Bride)[37] je silnejšou tendenciou slabičnosť ako stopovosť. Desaťslabičný nerýmovaný verš má len náznaky stopového usporiadania.

Rovnoslabičná pravidelnosť a dodržiavanie polveršovej dierézy ako rytmické konštanty sylabickej poézie sa už veľmi zreteľne prejavujú v Sládkovičových prekladoch francúzskych klasicistických drám. V prekladoch Racinovej *Phedry* a Voltairovho *Césara*[38] vidíme skoro 100 % rozloženie medzislovných predelov po šiestej slabike:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Phedra	40	44	52	54	31	93	41	43	56	42	6	89
César	47	63	63	56	25	95	44	43	67	42	13	95

I keď v prekladoch zo slovanskej poézie (poľskej a ruskej) sa zakotvil ponechávací princíp, orientácia na romantický sylabizmus v pôvodnej tvorbe bola záväžným faktorom, ovplyvňujúcim aj túto oblasť.

Zárodky utvárajúceho sa slabičného systému nachádzame i v Štúrovom preklade Mickiewiczových *Czatow*.[39] Uskutočňuje sa to zjednodušovaním kombinovanej veršovej schémy pôvodiny 14 / 10 slabík na jedenásťslabičnom základe. Cezúra je umiestnená po 5. slabike:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
40	18	13	40	8	35	22	21	30	26	3

Predloha je organizovaná vzostupne, so stálym prízvukom na predposlednej slabike pred polveršovou a koncovou prestávkou. Zvláštnosťou Mickiewiczovho štrnásťslabičného verša je dvojdielnosť, charakterizovaná zhodou vnútorného a koncového rýmu (Z ogrodowej alt*any* — wojewoda zdysz*any*.). V dôsledku tejto dvojdielnosti vzrastá význam syntaktických presahov medzi štvorslabičným a desaťslabičným veršom; ním sa dosahuje väčšia plynulosť a potlačuje úsečnosť. Mickiewicz používa presahy v 13 prípadoch z 56 veršov. V preklade sa presah

[36] J. Levý, *Vývoj českého divadelního blankversu.* Česká literatura 10 (1962), č. 4. 442.

[37] Rkp. v býv. štúr. knižnici UK Bratislava. Podrobnejšie o tejto otázke hovoríme v štúdii *Slovenský blankvers.* (Vývoj dramatickej veršovej formy.) V tlači.

[38] Podľa C. Krausa preklady pochádzajú zo začiatku 40. rokov 19. storočia. *A. Sládkovič, Dielo* II, Bratislava 1961, 445.

[39] *Čihání.* Balada Ukrainska přeložená z Mickiewiče od Samuela Štura. Tatranka II (1842), č. 4, 10.

objavuje pod vplyvom predlohy v 9 prípadoch, ale nemá také určenie v rámci výstavby balady ako v origináli. Vzniká skôr preto, aby sa neporušila zhoda rýmujúcich sa klauzúl. Napríklad:

„Hej! proč při bráně a v sadě, chlapíku,
Není ani psa, neb silné stráže?
Vezmi tam kapsu jazveckou, a *píku*
Ručnici také strhni s klinka záže."

V štrnásťslabičnom verši sa rýmovo konfrontujú dve polveršia. Aby sa pri prednese neopakovali tie isté skupiny rýmov, obmieňal Mickiewicz štvorveršovú strofu prerývaným rýmom. V preklade tento problém zjednotením dvoch veršových kombinácií pôvodiny odpadá, a preto Štúr vystačil s jednoduchou schémou rýmu abab.

V čase, keď vznikol Štúrov preklad *Písní Slavských* (r. 1843), v slovenskej versifikácii sa už začali uvádzať rytmické konštanty budujúce na zhode verša a vety. Aj do prekladu preniká silnejšia rytmicko-syntaktická konvergencia, než je v origináli (presah sa v preklade vyskytuje 10-krát, u Borkowského 15-krát).

* * *

Uplatnenie zásady prekladateľskej vernosti v preromantizme viedlo k napodobňovaniu veršovej formy originálu, čo sa špecificky prejavuje v tzv. *ponáškovej tvorbe.* Na existenciu ponášok upozorňuje technika zápisov názvov v podtitule: dle, svobodné nasledování, přetvar a pod. Ponášky v umelej tvorbe vznikali analogicky, ako prebiehal variačný proces v ľudovej poézii. Väčšina týchto ponášok, ktoré uverejňoval G. Belopotocký v prílohe Nového a Starého vlast. kalendára, alebo vznikali v rukopisných zbierkach, predstavuje samostatné riešenie motívov na spôsob variácií na tému. Z predlohy sa prevzala hotová veršová forma (resp. najcharakteristickejšie formové postupy, napr. refrénovité opakovanie v piesni). Ponáškové typy pomáhali urýchľovať proces žánrovej diferenciácie v literatúre viac kvantitatívne, a to preto, lebo preberané formy nevyjadrovali „význam" organicky. Obsah sa v nich vlieval do vopred pripravených tvarov. V ponáškovej tvorbe dochádzalo k vnútornej diferenciácii podľa postoja a voľby predmetu zobrazovanej skutočnosti.

Rozdiel medzi objektívnym a subjektívnym zameraním dokresľuje napr. podvojné riešenie témy v dvoch umelých ponáškach, ktoré vznikali podľa chorvátskeho nápevu *Neh se hrusti šaka mala* (v Slovenskom pozorníku).[39a] V ponáške vylučuje „objektívnejšie" zameranie piesňový prvok opakovania:

Až se durdí + + + ové,
Bez žihadla co troudové,
Ať své na nás sypou střely,
I naše síly dozřely,
Udře na nás hodina. (Pravdoljub)

[39a] *Dle Horvatské* Pravdoljub, Nový i Starý Vlastenecký Kalendář a Slovenský Pozorník na r. 1842, 40.
Útecha s Milou C. C. (Zoch). Tamže r. 1843, 101.

Krásná ranní zora vzešla,
Ke mne má milenka přišla,
S ní radosti přiletěly,
Ptáčkové kolem zapěli (Zoch)
Nastal nám den veselý :, : :, :

Celkove však vznik umelej ponáškovej tvorby v preromantizme podporovali viacej spoločensko-utilitárne potreby.

* * *

Najzávažnejším prínosom k prekladateľskej teórii v prechodnom období bolo zdôraznenie umeleckého charakteru prekladov pred úzko didaktickým zameraním prekladateľských snáh. Prinieslo to posilnenie významu prekladov ako činiteľa spoločensko-kultúrnej povahy. Poslanie prekladateľstva v preromantickom období spočíva v sprostredkujúcom styku s cudzími slovesnými kultúrami a pôsobí na literárne a estetické formovanie mladej nastupujúcej generácie. Využívanie prekladov na vyjadrenie slovanského povedomia, v zmysle dobrého kollárovského všeslovanského programu, dostáva sa do rozporu s vývinovými tendenciami slovenskej literatúry. Proti tlaku konvencií rodia sa len pomaly prvky prestavby básnického systému smerom k sylabizmu a prekonáva sa spoločenské „odcudzenie literatúry". Význam prekladateľstva v preromantizme obmedzuje sa na prebojovávanie istých úsilí, ktoré v konečnom dôsledku podporovali rozvoj domácej tvorby.

KONCEPCIA PREKLADU V ROMANTIZME

1.

Kvalitatívne zmeny, ku ktorým dochádza v procese slovenského literárneho romantizmu v štyridsiatych rokoch 19. storočia, odrazili sa i v prekladateľskom programe. Prekladu pripadá úloha prekonávať „národný" izolacionizmus, jednostrannú orientáciu na ľudovú slovesnú kultúru a nekritické vyzdvihovanie len určitých, t. j. slovanských literárnych hodnôt. Výsledkom tohto jednostranného postoja bolo napr. ideové odmietnutie tzv. byronizmu popredným predstaviteľmi slovenského národného hnutia J. M. Hurbanom a Ľ. Štúrom. V názoroch na preklad to viedlo k popieraniu významu prekladateľskej činnosti až do takej krajnosti názoru, s akým sa stretneme v *Žehrách* Jonáša Záborského (1851). „Národný rozkvet" podľa neho mohol vyplynúť jedine z „národnej osvícenosti", a preto negoval akýkoľvek zmysel prekladu: „Když synové jiných národů všecky cizích slovesností poklady do své přenášejí naší odjímají chléb hladným dětem od úst, a metají ho před nenasycené štěňata." Pre tento názor nebolo celkom bez významu, že Záborského *Žehry* pre svoju prekonanú ideovo-umeleckú koncepciu boli predmetom literárnej kri-

KNIŽNICA

tiky. Preto sa, prirodzene, ozývajú hlasy, ktoré chceli riešiť predovšetkým otázku spoločenského a kultúrneho zmyslu prekladateľskej tvorby.

Východiskom pri formulovaní prekladateľských cieľov v období romantizmu je aktivizácia spojenia domácej literatúry s inonárodným svetovým kultúrnym dianím. Veľmi rukolapne ju vyslovil roku 1847 K. L. Dohnányi v referáte o Goetheho *Ifigénii v Tauride:* „Človek len trochu vzdelať sa chťjaci, ňesmje svojho iba národa ducha poznávať, s hranicami tohoto i svoju vlastnú vzdelanosť a vivinuťja sa duchovnuo obmezuvať; bo to, čo jeho národovci píšu je akousi jemu už predca známejšuo, prirodzeňejšuo, — a o túži po vzdelanosťi všestrannej, čím najvšestrannejšej. — Tu sa asi zakladá púvod učeňja a zdokonaluvaňja sa v rečjach a umeňjach cudzích, poznávaňja ducha inonárodňjeho, aby potom poznajúc tohto i onoho, t. j. svojho národňjeho, mohou si človek vistaviť ideál, ktorí by mu ako slňječko svjeťiu po skrješach života ludskjeho."[40]

Aj napriek tomu, že v časopisectve štyridsiatych rokov 19. stor. nevytýčil sa konkrétnejší prekladateľský cieľ, chápanie, ako ho len všeobecne presadzoval K. L. Dohnányi, mohlo mať vývinový význam. Za danej situácie nedostatok prekladov usilovali sa preklenúť reedície prekladov poézie v beletristických periodikách, podľa ich dobovej literárnej popularity: Deržavinovej *Ódy na Boha,* ktorá sa objavuje i roku 1852 v Cyrillovi a Methodovi, Schillerovej lyriky, reedícia Goetheho prekladu *Mahomets Gesang* s úvahou S. B. Hroboňa a Dospevom slovenským v Sokole roku 1863 a i., a napokon i prepisy publikovaných prekladov v rukopisných zábavníkoch členov študentských spoločností, medzi ktorými nájdeme ukážky z Schillerovej, Uhlandovej, Puškinovej, Mickiewiczovej poézie a odpisy originálnych básnických diel.[41] Záväžným činiteľom pri rozširovaní prekladov zo slovanskej poézie boli motívy ideové, ako o tom svedčí reedícia Borkovského *Piesní slovanských,*[42] ktoré boli medzi romantickou generáciou veľmi obľúbené. O ich popularite, ktorá pramenila zo všeslovanskej myšlienky, hovorí najlepšie tá skutočnosť, že patrili v 40. rokoch k najviac prekladaným slovanským básňam. M. Dohnányi spomína v *Historii povstaňja slovenskjieho,* ako na zhromaždení v apríli roku 1848 jeden z ich prekladateľov J. M. Hurban, predstavoval ráz slovanských piesní: „. . . sú to v duši národa, čo je sen panni višším ducha letom nadanej, ktorej srdca živosť s ducha plnosťou jednako rozkvitať počína, ktorá po živom ohni v svojej aňjelskej ňevinnosťi sníva o drahom obraze budúceho milenca svojho".[43]

Pri orientácii na pôvodné diela inonárodných literatúr, podľa ich dobovej popularity, nemohol byť prekladateľský výber ani skoncentrovaný ani systematický. Túto nesústavnosť nemožno vysvetľovať ako prejav subjektívnej ľubovôle prekladateľov pri výbere tém; ak mali pôsobiť, museli sa udržiavať vzťahy s inými vyspelejšími literatúrami a tak aktivizovať kultúrnu sféru utvárajúcej sa slovenskej spoločnosti. V tom zmysle komentovala správa Národného zábavníka i preklad z diela Francesca Soave *L'Oppressore punito, Potlačovatel pokutovaní* (z roku 1846): „Novellu túto od slávneho Novellistu taljanskeho Francesca Soave — za to sme do našej slovenčiny preložili, žebi sme i ducha taljanskeho poznali na málo, a s ňím sa oboznámili. — Ňech nám tedi ňikdo ňevihodí na oči, že prekladi hňed z francúzskeho, hňed z taljanskeho za to dávame, akoby sme už ňemali čoho druhjeho sa lapiť. — Originál a Cópia to boli dvaja vlastní braťja, ten prví mau vlastnú, ten druhí len macochu matku. Ale zato sa ňikdi ňebili — Nám treba klúč ku vedám."[44]

Že pritom išlo skutočne o širšiu kultúrnu orientáciu, svedčia vyslovované komentáre nielen pri prekladaní diel zo súdobých autorov a z národných literatúr, ale aj pri ukážkach z antickej poézie. Preto redakcia Orla tatránskeho uvítala roku 1847 Dohnányiho preklad *Shovárky Hektora s Andromachou* z Homérovej Iliady a hodnotila ho skoro tak isto ako preklad K. Zorkóczyho: „Ukazi takjehoto pracovaňja naších mladích srďečnou nás radosťou naplňujú, bo ukazujú, že je to už skutočná vuola ku práci a duch prístupní pekním a šlechetním vzorom ludským. S radosťou veru najúprimňejšou pozorujeme pri daktorích naších mladích, ako sa už aj přísnějších vecí s rozličních haluzí nauk lapajú: bodajžebi takíchto celá naša mládež nasledovala a tú oblúbenú starosvetskú leňivosť celkom opusťila!"[45]

V predstavách štúrovcov mal mať preklad sprostredkujúcu úlohu vo vzťahu k inonárodným literatúram, z čoho vyplynula požiadavka, aby tieto pôvodné hodnoty sprostredkoval verne. Preto po celé obdobie vystupuje do popredia reprodukčná stránka prekladov. Zdôvodnenie zásady tzv. prekladateľskej vernosti výstižne vyjadril Samo B. Hroboň. O svojom preklade Goetheho *Spevu Mohamedovho,* ktorý publikoval roku 1846 v Orle tatránskom, napísal: „Usiloval som sa rozmer i zmysel pôvodiny verne poslovenčiť a v dodanom doslove úprimnú pravdu povedať: avšak čo týka sa prekladu nedostihlý je Goethe ako vo svojom zvláštnom duchoťahu, tak i vo svojej vzornej milourčitej výslove . . .".[46]

[40] Národní zábavník II (1847), č. 23. Rkp. UK Bratislava.

[41] V LAMS sa zachovali o. i. tieto odpisy pôvodných básní: *Ňezábudka* na pamjatku Ludevít Mikulášovi 1847, *Poltava* Alexandra Puškina; *Ballady romance i wiersze różne Adama Mickiewicza; Básňe a pesňičky* sebrau a spísau Janko A. Molitoris, 1949 atď.

[42] Písně slavské prel. S. Štúr, Pozorník 1843, 92—93. *Pjeseňe slovanskje* od grófa Jozefa Dunina Borkovskjeho preložil P. Kellner. Orol tatránski II (1846), č. 36 a J. M. Hurban v Nitre III (1844).

[43] Skalica, 1850, 44—45.

[44] Národní zábavník II (1847), č. 17.

[45] Orol tatránsky II (1847), 64.

[46] *Slovo o Göthem a Hegelovi,* Sokol II (1865), 85—87.

Zvyšovanie *spoločenskej* a *ideovej* úlohy prekladu prejavovalo sa i naďalej v úsilí uplatňovať vo vzťahu k príbuzným slovanským literatúram tzv. ponechávací princíp, a tým na základe jazykového mechanizmu dokazovať medzislovanskú spolupatričnosť. V štúrovských periodikách, najmä v Orle tatránskom, nájdeme typické ukážky tohto postupu, pripomínajúce techniku prekladov v Hronke a Slovenskom pozorníku. Takým „prevodom" je napr. i Hostinského pretlmočenie *Pjesní Slovanských* (v Orle tatránskom z roku 1846), ktorý sa po rytmickej stránke zásadne nelíši od Štúrovho prekladu. Hostinský zreteľne zdôrazňuje prízvuky na predposlednej slabike pred polveršovou dierézou a daktylskú veršovú klauzulu. Na rozdiel od Štúra viac prízvukuje počiatočnú slabiku veršov, čo zodpovedalo rytmickej konštante štúrovského sylabizmu. Rozdielne je i to, že sa neusiluje zámerne zvyšovať silu a emociálnosť výrazu:

Pieśni stowiańskie, jednej matki córy,
Odmienne licem, barwą rozmanite,
Lecz w jednej wielkej przesztości powite
Na śnieżnym grzbiecie starowiecznej góry,
Gdzie ortów gniazda, gdzie gromy i chmury,

Piesňe slovanskje! céri jednej matki,
Meňjave lícom, farbou rozmaňitje,
Lež v jednej velkej prešlosťi povitje,
Na sňežnej stráňi huor večnej pamjatki,
Kďe orlou hňjezda, kďe hromi, mrákavi:

Ale vývin prekladateľských metód z príbuzných literatúr sa čoraz viacej podriaďoval konkrétnejšej rusofilskej orientácii príslušníkov štúrovskej generácie. Prejavilo sa to v zvýšenom záujme o ruskú literatúru a prekladateľskú činnosť. Podnecovali to aj návštevy ruských slavistov na Slovensku v štyridsiatych rokoch v študentských literárnych spoločnostiach. Zo zaujímavých dokladov na tento impulz uvedieme za všetky, že napríklad Bohuslav Nosák prekladá z darovaných *Povestí* M. Pogodina, ktoré roku 1839 autor poslal knižnici Ústavu, povesť *Petrus*. Preklad uverejnil Slovenský pozorník r. 1843 pod názvom *Petr*. Okrem týchto faktov literárnej povahy jestvovali tu už tendencie k jazykovej integrácii. Keď roku 1847 vyšiel v Orle tatránskom Dohnányiho preklad *Boha* (z Deržavina), bola to vlastne praktická ilustrácia teoretizujúcich úvah, ktoré vyslovil neskôr v práci *Porovnávaňje Ruštini so Slovenčinou* (tlačou vyšla roku 1851 v Hurbanových Slovenských pohľadoch). Dohányi si veľmi zreteľne uvedomuje blízkosť ruštiny a slovenčiny: „A tá príbuznosť našej slovenčiny s rečou touto! To je dač

pamätnjeho. Človek to musí pravda študovať, aby v tom úťechu pocítiu. Kdo ňezná cenu drahích kameňou, ňevje si ich aňi vážiť. Ja som síce ňje velkí filolog. t. j. skúmatel litjer grammatickích, ale čo preukazujem, to i slepí viďjeť muože."

Dohnányiho preklad *Boh* má dva rukopisné varianty (jeden z nich bol napísaný dodatočne po uverejnení prekladu v levočskom zábavníku Považja).[47] Úpravy v publikovanom texte smerovali k posilneniu ponechávacieho princípu. Väčšina tvaroslovných a lexikálnych zmien proti prvému variantu sleduje tesnejší príklon k ruskému originálu:

Napríklad:

Považja:

Žebi duch ťelom preoďjatí
Bou do nesmrťelnosti prijatí
Otče! to úmisli Tvoje.
Ňepochopiteľní! Ňepojatí!
Oj znám slabosť duše mojej,
Bože! Tis' veční, Ti si svatí

Orol tatránsky:

V smrtelnosť duch muoj oblečení
Cez smrť ho zas ta navráťení
Otec! kďe bezsmrtnosť Tvoja!
Ňepochopní a Ňedosťižní!
Ja znám, že v duši mojej
Viobraziť som bezsilní

Deržavin:

Čtob duch moj v smertnosť oblačilsja
I čtob črez smerť ja vozvratilsia,
Otec! v bezsmertie Tvoje
Neizjasnimyj, Nepostižnyj
Ja znaju čto v duši mojej
Voobraženije bezsilny

Je prirodzené, že dôsledné dodržiavanie zásady „ponechávania" v Dohnányiho preklade rozkolísalo sylabotónickú osnovu veršov. Prekladateľ sa usiloval túto rozkolísanosť vyvážiť využívaním syntaktických klauzúl so štvorslabičnými slovami. Výskyt jednotlivých veršov s týmito slovami je skoro 33 %. Tým, že sa tieto klauzuly rozkladajú na dve stopy, boli iba v slabšej miere nositeľmi sylabotónických rytmických tendencií.

Rusofilské zaujatie prekladateľa, prejavujúce sa v otrockom napodobňovaní predlohy, oslabovalo estetickú hodnotu prekladu. O tom, aká to bola brzda vo vývoji prekladateľstva, svedčí pozoruhodný fakt. Ten istý prekladateľ (M. Dohnányi) tam, kde nebol viazaný ideovými zväzkami s pôvodinou, sylabotóniku verša zvládol prekvapujúco, ako to ukazuje rozloženie slovných prízvukov v básni *Vysoké hradby* od Byrona:[48]

[47] Levoča, r. 1847, č. 13.

[48] Lipa III (1864), 352. Preklad vznikol v 40. rokoch 19. storočia v Levoči. Prvý raz je zaznamenaný v záb. Považja (1948), č. 13, 109—110. (Z lorda Byrona.)

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
29	8	8	25	1	33	5	18	11	25	0

Tzv. ponechávací princíp v prekladoch z príbuzných slovanských jazykov dostáva sa do protikladu s estetickými zásadami štúrovskej sylabickej poetiky. Zotrvačný vplyv tohto postupu bol však natoľko silný a pôsobiaci, že svojráznu interpretáciu predlohy podľa jazykových a štylistických možností vtedajšej slovenčiny sami prekladatelia považovali ako odklon od prekladateľskej normy. Preto sa usilovali rehabilitovať svoje preklady tohto druhu názvami slobodný preklad, slobodne a i. So svojráznym spracovaním ruskej predlohy vystupuje J. Kráľ v preklade Puškinovej *Piesne o veščem Olege (Smrť Olegova,* Orol tatránsky, 1845), kde nachádzame namiesto pôvodnej strofy 11A 9b 11 A 9b 11C 11C úpravu 10A 8b 10A 8b 10C 10C (porušenú len v 9., 10. a poslednej strofe). Rytmická línia predlohy má vzostupný ráz — jedenásťslabičný verš je zložený z troch anapestov s presunutým jambom, deväťslabičný verš je katalektický anapest s jambickou predrážkou. U Kráľa je v pravidelne cezúrovanom desaťslabičnom verši kombinované daktylo-trochejské metrum s menej výrazným daktylským záverom. Druhý verš (osemslabičný) nie je prerývaný polveršovou dierézou a je to logaedum daktyl-trochej-daktyl. Porovnajme:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
40	14	14	39	1	47	9	27	26	2	
24	8	11	21	2	27	6	3			

V pomere verš-veta javí sa v preklade tesnejšia rytmicko-syntaktická zhoda ako v origináli (13 : 18). Veršová prestavba súvisela i s výberom jazykových prostriedkov, a to z repertoáru ľudovej slovesnosti. Kráľov preklad sa javí ako voľnejšia interpretácia predlohy preto, lebo parafrazuje myšlienky a prispôsobuje reálie.

S podobnými tendenciami sa stretávame i v „slobodnom preklade" Puškinovej skladby *K moru* v levočskom Živote (I, 1846, č. 9). Nepodpísaný prekladateľ zjednocuje veršovú schému originálu 9a 8B 9c 8B do jedenásťslabičného verša s nasledujúcim pôdorysom rozloženia slovných prízvukov:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
36	11	17	25	2	40	7	17	23	15	5

Je to pravidelný cezúrovaný verš upravený stopovo s pomerne tesnou zhodou vety a verša. (Presah vyskytuje sa v preklade v 6 prípadoch a v origináli 18-krát.) Sylabotónická adaptácia verša súvisela i s prestavbou vo významovej sfére básnického prekladu. Ide predovšetkým o redukciu veršov, ďalej o oslabovanie myšlienkovej dynamiky, čo sa prejavuje napríklad zanedbávaním rečníckych foriem básnických figúr, opakovania a zámenou trópov konkrétnym pomenovaním:

Pročšaj, *svobodnaja stichija!*
V poslednij raz peredo mnoj
Ty katiš volny golubyje
I bleščeš gordoju krasoj.

Kak druga ropot zaunyvnyj,
Kak zov jego v proščaľnyj čas,
Tvoj grustnyj šum, tvoj šum prizyvnyj
Uslyšal ja v poslednij raz.

Z Bohom ťi dávam *širokuo more,*
Teraz predomnou ostatňí raz stojíš,
Druh muoj sa zmjeta v vlňjacom obzore,
A napokon ma hrdou krásou kojíš!

Jako vrstovňíka, hlas smutní trúchliví
Keď sa od svojich lúčiu v posledňí čas,
Taki šum tvojich vln tichí, vábivý,
Na brehu čujem teraz ostatňí raz.

Aiď.

Vplyv domáceho veršového úzu prejavuje sa napr. v preklade Odyńcovej balady *Branka Litwina (Korisť Litvinova* od K. Modrányiho).[49] Pozornosť prekladateľa je upretá predovšetkým na metrickú pravidelnosť, ktorú pozoruhodne dodržiava v štvorstopovom trocheji:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
62	25	55	26	50	23	65	1

Modrányi považoval svoje postupy za odchýlenie sa od dobovej požiadavky, aby ten, kto prekladá „ňjelen vernosť v prekladaňí, ale i techniku veršovú k dobrej poesii podstatňje patrjacu prísňe šetriu".[50] Preto svoj voľnejší prístup k predlohe, ktorý vzniká pod tlakom dobového kánonu, ohlasuje Modrányi už v podtitule svojho prekladu: „ďa" Ed. Odyńca. Realizuje ho nielen skracovaním veršov, ale aj zjednodušovaním prostriedkov zobrazenia, o ktoré opieral Odyńiec baladický spád epického deja v rýchle sa meniacich dejových situáciách balady. Oproti originálu je v preklade len minimum rečníckych otázok a zvolaní alebo opakovaním, čo sa odzrkadľuje v priebehu intonačnej línie:

[49] *Básňe K. A. Modrányiho* z r. 1848. LANM Martin.
[50] Orol tatránski II (1847), č. 51.

No, no, Laszko, dość jęku!
Nie placz, nie mdlej w mym ręku.
Wszyscy na kón już wsiedli
Wszyscy brańców powiedli,
Jaż mam z tobą sczas trwonić,
Bym ich nie mógł dogonić?

Hojže! Polka ňechaj lkaňja
Plač, mdlobu a beduvaňja,
Všetci už na koňoch seďja:
Bistro ku mňe — ňemar času.
Dohoňíme našu chasu.

Skoro tie isté postupy ako u Modrányiho uplatňujú sa aj v staršom preklade z II. časti Mickiewiczových *Dziadov*.[51] V neveľkom úryvku dodržiava Maróthy zostupný trochejský spád:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
100	23	81	30	76	45	73	1

I keď sa v balade javí naoko určitá pravidelnosť v metrickom usporiadaní, v skutočnosti tento rytmus nemal vzrušenú intonačnú krivku, a to preto, lebo sa neopieral o štylistické prostriedky výstavby predlohy, predovšetkým o opakovací prvok a anaforu:

2. *Co to będzie, co to będzie?*
Čože to zas Bože buďe?
5. *Żadnej lampy, żadnej świecy,*
Oheň i svječki zhasňite
86. *Czy* prosisz o chwałę Boga?
Czyli o przysmaczek słodki?
Spasí ťa svatá pesňička,
Ak chceš dám ti s maslom chleba? Atď.

Okrem vývinovo závažných zmien, ktoré sa odohrali na pozadí prekladov v rytmickej oblasti, *menil sa i jazyk prekladu.* V období romantizmu prekonával básnický jazyk dôležité premeny zľudovenia v duchu demokratického programu slovenského romantizmu. No na druhej strane pôsobila tu i naďalej predstava vysokých cieľov básnictva, ako ju poznáme z programových úvah popredných predstaviteľov slovenského národného hnutia, a s tým spojené i vysoké kritérium pre hodnotenie voľby formálne jazykových prostriedkov. V počiatkoch slovenského romantizmu môžeme badať istú reguláciu vo výbere básnickej lexiky. Nebola to ešte zásadná prestavba prostriedkov jazykového inventára, ale už tu začína zreteľne vystupovať protiklad dvoch básnických štýlov.

[51] V rkp. zbierka (z r. 1842). LAMS.

Tak je to napr. vo vzťahu k mechanickému preberaniu slovanských lexikálnych jednotiek, kde dochádzalo k jeho čiastočnému obmedzeniu. Už Ján Kalinčiak v poznámkach k prekladu *Tažení na Carhrad* uvádzal toto obmedzenie do vlastnej literárnej praxe: „Několik málo slov polského originálu jako: čajka, setnina, zprávy (dilo) uvolniti, stepa, tábor, beseda, nevěsta (v polském smyslu), atd. pro příbuznosti nářečí, bez ujmy přesnosti češtiny — jak mysli podržel překladatel."[52] Presun od jazykového zamerania prekladu k vecne vysvetľujúcemu postupne dokazuje Kalinčiak početnými vysvetlivkami reálií v poznámkovom aparáte za prekladom. (Podobne postupoval Francisci aj pri prekladaní *Atamana Kunického* v Tatranke roku 1841, kde vysvetlivky neobjasňujú jazyk, ale obsah.)

Na rozdiel od mechanicky aplikovaného ponechávacieho princípu v preromantickom období používajú sa slavizmy viac ako prostriedok výstavby básnického jazyka podložený štylistickým zámerom alebo rytmom. Tak napr. v Nosákovom preklade Njegošovej *Pesme*[53] je výskyt slavizmov alebo z nich tvorených kompozít podložený originálom:

12. Strašilo su mome oku *zračnyj* tvoi polusovi
Strašidlom sú muojmu oku *svetložjarne* tvoje poli,

18. Kad jutrenju himnu poje nad potokom *milećiem,*
Keď raňajšiu himnu spjeva nad potokom *milotokím,*

19. U njem sebe ona vidi na vrh tanke *mladičice,*
v ktorom seba vidí ako na ťenkom *mládňiku* seďí

24. No sveštena liturgija u soboru *svesvětija*
No svetá je liturgia v tom kostole *svetosveta!*

Z rytmických príčin ponechával prekladateľ *Dziadov* poľské slová vtedy, keď chcel dosiahnuť koncovú zhodu rýmujúcich sa slov.

43. Kdo z vás krivím blúdi *šlakom*
Toho lehkím jasním *znakom*
45. Kto z was wietrznym błądzi *szlakiem,*
Tego lekkim, jasnym *znakiem*
72. Každí deň jiná *zabavka*

[52] Tatranka II, 1842, 2.
[53] Orol tatránsky II (1847), č. 51.

Kďe len stupím rastje *travka*
Co dzień to inna *zabawka:*
Gdzie stąpim, wypływa *trawka,*

96. Hrački, maznaňja, *svevola,*
Spjevať, skákať, ísť *do poľa*
98. Pieszczoty, łakotki, *swawole,*
Śpiewać, skakać, wybiec *w pole,*

U Hroboňa bolo v preklade *Spevu Mahomedovho* (Orol tatránsky 1846) tvorenie neologizmov spojené s uvádzaním básnických figúr, hlavne anafory, ktorou chcel prekladateľ kompenzovať poetické možnosti vyspelejšieho nemeckého jazyka. Porovnajme:

Durch die Gipfelgänge
Jagt er bunten Kieseln nach,
Und mit frühem Führertritt
Reiset er seine Bruderquellen
Mit sich fort.

Po sokorcoch sljeďi
Po meňistích kremeňach,
Už vodcovskí jeho krok
Už si bratskje hrňje stoki
Za sebou

Alebo:

Doch ihn hält kein Schattental,
Keine Blumen,

Darmo vábi temní dol
Darmo kvjetki

Vo väčšine prípadov sú Hroboňove neologizmy podložené lexikálnymi jednotkami originálu: Die ihm seine Knie umschligen — Objímajú mu koljenca, Schlangenwandelnd — Hadotočnú, In die Ebne silberpragend — Do rovini strjebroprúdne, Freundhell — Jasnotok, Jünglingfrisch — Bistrošum atď.

4

Prekladateľská koncepcia slovenského romantizmu sa najvýraznejšie a najrozvinutejšie prejavuje v tvorbe Pavla Dobšinského. Význam Dobšinského ako prekladateľa nevymedzuje len jeho individuálny prínos do vývoja prekladateľských postupov. Spočíva v tom, že rozvinul tendencie, z ktorých vychádzali prekladatelia šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 19. storočia.

Činnosť Dobšinského ako prekladateľa charakterizoval Andrej Melicherčík v tom zmysle, že sa predovšetkým usiloval o „vyskúšanie vyjadrovacích schopností slovenčiny. Mladý literárny jazyk sa i tu ukázal súcim na to, aby mohol adekvátnou formou vyjadrovať myšlienkové bohatstvo klasiky európskej literatúry".[54] Dobšinského prekladateľské schopnosti sú tu trochu precenené. Dobšinský totiž túto adekvátnu vyjadrovaciu schopnosť slovenčiny popieral sám, keď k prekladu W. *Tella* poznamenával: „Pri výrazoch njektorích ňech sa nikdo velmi nezastavuje, jetsliže bi sa mu zdali ňje úplne zrovnávať so samím originálom, príčinou toho muože biť, lebo ňemožnosť v reči našej sa od slova visloveňja, alebo ješťe skorej muože toho príčinou biť nedokonalosť prekladateľova."[55] V skutočnosti išlo o niečo iné.

Dobšinský vo svojej prekladateľskej činnosti volil takú metódu, ktorá sa vzďaľovala od jazykovo-utilitárneho programu prekladateľstva klasicistického obdobia. U Dobšinského prevážilo vecne vysvetľujúce zameranie, t. j. išlo predovšetkým o podanie obsahu originálu. Uvedomujeme si to, keď posudzujeme prozaický preklad Shakespearovho *Hamleta* a *Benátskeho kupca,* kde nevyzdvihol jeho veršovú formu, t. j. blankvers, ale prekladá „prózou". Vecne vysvetľujúce hľadisko viedlo Dobšinského k adaptačným postupom. Tieto postupy smerovali k najzrozumiteľnejšej a najľahšej interpretácii Shakespearovho básnického jazyka a vyjadrovacích prostriedkov, k „prostonárodnému prekladu". Preto nahrádzal anglické dobové reálie slovenskými, zodpovedajúcimi ľudovému prostrediu, namiesto prostriedkov vysokého štýlu volil výraz v duchu súčasných štylistických konvencií. Dialógy vysokej šľachty v alžbetinskej angličtine reprodukoval v bibličtine. Napokon Dobšinského *prostonárodnosť* v dramatických prekladoch sa prejavuje medziiným i pri používaní gramatickej osoby (tykaním nahrádza vykanie i medzi osobami vysokého stavu), ako aj v slovenských náhradách za pôvodné piesne ľudového rázu. Napríklad:

Klav. Pre boha, milá Ofelia, čo znamená tento spev?
Of. Povedať vám treba? dobre, nuž pozorujte, prosím vás.
„Keď ňepríďem o rok, o dva, Ňečakaj ma milá ňikda."
O ho!
Klav. Ach, Ofelia.
Of. Prosím vás dajťe pozor.
„Keť sme ťi ňeprepili"
Klav. Pre boha, vidz ju mužík muoj!

[54] Andrej Melicherčík, *Pavol Dobšinský,* Bratislava 1959, 109.
[55] *Živuot* (zábav. levoč. študentov) I (1846), č. 28, 289.

Of. „Aňi v kartach ňeprehrali
Tam ťi leží pri Dunaji,
V čjernej zemi zakopaní
Rozmajrínom prikrívaní
Slzičkami oplakaní."

Král. Ako sa máťe, nežná pannenko.

Of. Dobre, Boh vám buď milosťiví! hovorja, že sova bola céra pekárova. Králi, mi to známe čo sme, ale ňeznáme čo máme bíť. Boh vám pomáhaj!

Príkladov výskytu bežných reálií z ľudového prostredia v preklade Hamleta je nadostač. Ale nielen v dramatických „prevodoch" prózou, kde sa vlastne oslobodzuje od záväznosti básnického vyjadrovania, ale i v prekladoch z poézie zámerne vnáša ekvivalenty závislé od domácich reálií, ktoré by čo najviac priblížili pôvodný kolorit k domácemu prostrediu a jeho chápaniu. Tak napr. v litovskej balade *Traja Budrisovci*[56] nahrádza poľský šľachtický „dziedziniec" zámockým dvorom, ruský „Nowogrod" prekladá ako Novohrad, „nowogrodzkie ruble" premieňa na ruské. Ľudové výrazivo používa i vtedy, keď ho k tomu bezprostredne neviedli pohnútky básnickej technológie, napr. na konci verša potreby rýmu. Tak v preklade Tassovo žialenie nahrádza všeobecný pojem „rapid rivers" bližším, domácim — „prudké hrony":

As *rapid rivers* into ocean pour;
Jak *prudké hrony* v morskú hlbočinu

V inom verši zo XVI. hlavy nahrádza sloveso to guide (viesť, viesť) novotvarom ľudového pôvodu — vodáckať sa:

To guide him forward in that hour
V túto hodinu *vodáckať* sem i tam

V III. hlave *Mazeppu* rozširuje preklad o bežné prirovnanie a slovesné spojenie came to call zlučuje slovesom zahvízdne:

Obey'd his voice, and *came to call,*
Sluchá hlas pána, jak rodiča deti,
A čím *zahvízdne* už hneď k nemu letí atď.

Ojedinele sa vyskytujú idiomy na mieste rýmujúcej sa klauzuly (v X. hlave v *Mazeppovi):*

[56] Lipa I (1860), 232.

Have paid their insult back again
Rád by som bol im zplatil *až do maku*

Ak sme pri charakteristike P. Dobšinského ako prekladateľa uviedli, že sa usiloval predovšetkým reprodukovať a vysvetľovať vecnú stránku originálu, treba k tomu dodať, že v básnickej praxi ho táto zásada vedie k *rozširovaniu* textu. Už v úvode svojho najväčšieho publikovaného prekladu *Mazeppa,* povesť od lorda Byrona (v Lipe II, 1862), uvádza svoj preklad historickou preambulou, kde spomína Voltairov výklad Mazeppu v dejepise Karola XII. ako genézu vzniku Byronovej „povesti" a 168. znelky Kollárovej *Slávy dcéry.* Vo svojej poznámke k prekladu uvádza Dobšinský i vlastné hodnotenie historického pozadia Poltavskej bitky, a to v duchu súdobého proruského spoločenského ladenia: „S touto bitkou sa začína rozhodné víťazenie Ruska, jeho neobmedzené panstvo nad severom a zmáhanie sa jeho nepremoženej moci." Z tejto myšlienky vyplynulo, že v preklade sa snažil rozviesť *svoje* hodnotenie historickej udalosti a tým sa diferencovať od ideového podania pôvodcu. K tomu však Dobšinský ako básnik potreboval *väčší priestor* a z toho dôvodu rozširuje slabičný rozsah (volí jedenásťslabičný verš) a počet veršov. No najmarkantnejším svedectvom ideového prehodnocovania *Mazeppu* sú prvé verše, ktoré Dobšinský prikomponoval k prekladu. Aj v ďalšom básnickom kontexte rozširuje preklad preto, aby bližšie rozviedol časové a priestorové určenie deja:

Without a star, pursued her flight —
That steed from sunset until dawn
His chief would follow like a fawn.

Medzi tisícmi jak hviezdy rovnými
Synmi *širokej slavnej Ukrainy*
Len jeho pozná, čo v pekelnom mraku;
Sťa srnec behá z rána do súmraku.

V niektorých prípadoch súviselo rozširovanie i s potrebou rýmového vyváženia paralelných veršov:

Ay, 'twas — when Casimir was king —
John Casimir — I was his page atď.

Ešte za časov kráľa Kazimíra —
Viem, jak by bolo stalo sa len včera atď.

Z uvedeného môžeme uzavrieť, že východiskom prekladateľskej metódy P. Dobšinského nie je tu všeobecné, ale jednotlivé, a to ho vlastne symptomaticky charakterizuje ako „romantického" prekladateľa. Prínos Pavla Dobšinského pre

vývoj slovenského prekladateľstva v období romantizmu spočíval však v prekladateľskom výbere, ktorý oproti predchádzajúcej etape prinášal, resp. ohlasoval novú orientáciu na jednotlivých autorov. Tento kurz na autorov bol podmienený objektívnymi potrebami slovenskej literatúry, keď po jednej vývinovej amplitúde dochádzalo k novému preskupovaniu literárnych síl.

Ale neboli to len príčiny vnútri samej literatúry. Spolupôsobili tu aj vonkajšie podmienky historického vývoja slovenskej spoločnosti po politickej porážke v revolúcii roku 1848—1849. Preto Dobšinský, keď sa zapojil do aktivizácie literárneho života v porevolučnom období, pri vydávaní almanachu Concordia, J. Viktorínovi odporúčal predovšetkým to, aby sa pristúpilo aj k vydávaniu klasických spisovateľov, pretože „pokrok a sláva v literatúre neukazuje sa len práve v pôvodných článkoch, ale zároveň aj v podarených prekladoch inonárodných slávnych spisovateľov".[57]

K týmto teoretickým postulátom sa hlási po plodnom prekladateľskom období v rokoch tesne po revolúcii 1850—1853. Na základe podrobnejšieho opisu rukopisnej pozostalosti v monografii A. Melicherčíka sa dozvedáme, že prekladať začal už v Levoči.[58] V prekladateľskej činnosti pokračoval prekladmi Ossianových „básní v próze", ktoré uverejnil i v Hurbanových Slovenských pohľadoch. Okrem spomenutých prekladov zo Shakespeara zachoval sa i úryvok z drámy *Cato* od J. Addisona *(Catonova duma o nesmrteľnosti)*, ktorý Dobšinský (a po ňom Melicherčík) nesprávne pripisuje Shakespearovi. Z anglickej poézie prekladal Younga *(Cítenie)*, avšak predovšetkým Byrona, „nehľadiac na Štúrovo príkre odsúdenie". Z francúzskych autorov Molièra, Rousseaua, Fènelona, de Floriana, Lamartina, zo slovanskej poézie Mickiewicza.

Orientáciu na autorov začal prebojovávať Dobšinský i v praktickej literárnoorganizačnej činnosti. Preto sa chcel pri zostavovaní edičného programu časopisu Sokol obracať práve k tým autorom, ktorí dovtedy boli nedostatočne prekladaní. V tejto súvislosti požiadal jedného z najväčších domácich propagátorov a znalcov Puškinovej tvorby Andreja Sládkoviča: „A snáď by dobre bolo slovenské obecenstvo v takomto časopise s Puškinom bližšie oboznámiť. Jeho povesti *Barišňia kresťanka, Pikovaja dama* atď. naše obecenstvo by s obľubou čítalo. Nechávam Vám na rozsúdenie a podľa toho i vyplnenie tej mojej prosby, aby ste z týchto povestí jednu, lebo viac, lebo i všetky do slovenčiny preložili a zaslali mi. Ja im v časopise prvé miesto dám."[59]

Pravda, pri uprednostňovaní orientácie na jednotlivých autorov rozhodli v slovenskej situácii predovšetkým pohnútky súvisiace so spoločenským pro-

[57] V liste 22. XII. 1858. Cit. Melicherčík, 105. V inom liste (zo 17. VII. 1859) Viktorína žiadal, aby mu poslal ďalšie preklady Mickiewiczových balád, ale aj ukážky z tvorby Puškina, „nech už raz i Slováci vedia, kto to bol ten Puškin" (LAMS).

[58] C. d. 105—110.

[59] P. Dobšinský A. Sládkovič 8. XII. 1861, LAMS.

gramom literatúry a až potom, na druhom mieste, estetické dôvody. Tak bola prijímaná Chomiakova slovansky tendenčná poézia, ktorá svojím myšlienkovým obsahom bola veľmi blízka konzervatívnej časti slovenskej spoločnosti, a to z národno-obranného stanoviska. Alebo napríklad záujem o Krylova v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch súvisel so spoločensko-etickou funkciou bájky, ktorá sa v podmienkach prechodu od romantizmu k realizmu druhovo regenerovala.[60] I keď to celkove nebol výber aktuálny, z hľadiska vnútorných potrieb bol nevyhnutný. Pre túto fázu slovenského prekladateľstva platí postreh J. Levého, že totiž „aktuálnost — vykladaná umělecky i politicky — se nemusí krýt s novostí. Aktuálním se může stát i dílo staré, které je blízké potřebám doby".[61]

Záujem o jednotlivých autorov v slovenskom prekladateľstve šesťdesiatych rokov prejavil sa aj o individuálne črty ich tvorby. Prostredníctvom prekladov chcela sa slovenská poézia obohacovať o nové veršové útvary a formy. V duchu tejto dobovej požiadavky, ktorá svojím vývinovým zaradením pripomínala štyridsiate roky v českom prekladateľstve, obracia sa roku 1863 redaktor Sokola V. Pauliny-Tóth na A. Sládkoviča: „Velice pekne Ta prosím, ak stihneš a môžeš, zoslovenči mi Götheho baladu *Der Erlkönig*, možno-li s tým istým metrumom, ktoré je v pôvodine; ak nemožno — aj iné metrum bude dobré. Však ver sakramentská žiadosť! Čo človek sám nevie preložiť, to od druhého žiada. Inu však ja nechcem preklad, ale zoslovenčenie. Mám totižto krásny obraz: otec ide na koni cvalom, a vinie k sebe decko. V bok neho letí *„Erlkönig"* (rarách, strygôň)a plášť jeho vlečie sa za ním ako dlhý chvost. V úzadí v oblakoch vidno tri Vily, jedna s lutnou, ako decko vábia a volajú . . ."[62]

„Prebásňovaciu" techniku, t. j. prekladať rozmerom originálu, prijal už vlastne P. Dobšinský v preklade *Troch Budrisovcov* (uverejnenom v Lipe roku 1860), keď napodobuje dvojdielnosť a vnútorný rým štrnásťslabičného verša Mickiewiczovej balady:

Stary Budrys trzech sy*nów*, | tęgich jak sam Litwi*nów*,
Na dziedziniec przyzywa i rzecze:
„Wyprowadźcie rum*aki* | i naradźcie kulb*aki*,
A wyostrcie i groty, i miecze.

Starý Budris troch *synov*, | švihlých jak sám Litv*ínov*,
Na zámocký dvor volá a rečie:
„Deti! kone sedl*ajte*, | dúškom preč sa sber*ajte*,
Naostrite i hroty i meče.

[60] *Ruská literatúra na Slovensku v rokoch 1863—1875*, Bratislava 1961, 95.

[61] Levý, *České theorie překladu*, 155.

[62] List datovaný 2. 2. 1863, LAMS.

Táto tendencia bola protichodnou prekladaniu poézie prózou, ale v skutočnosti bola len druhou stránkou toho istého javu: zachovať jazykovú podobu predlohy.

Cieľavedome chápal túto techniku až Andrej Sládkovič. V prekladoch dodržiaval zásadu používať „to isté metrum, počet slov a formu obsahu", ako to demonštroval na slovenskom *Szózate* spracovanom podľa Vörösmartyho.[63] Pritom však najväčšie ťažkosti pociťoval pri zvládnutí básnického rytmu. Postrehol to už A. Pražák, že Sládkovič v preklade *Erlkönига* bol viazaný „rytmom, rýmom, slovným poradím, obrazom a výrazom predlohy".[64] K významným odchýlkam v tomto preklade sa vo väčšine prípadov uchyľuje kvôli rýmu. Príklady:

B. Und hörst du nicht — on nečuje
mi sľubuje! —
A. Komm, geh mit mir — pôjdeš ty k nám
dcéry ja mám atď.

Podobne aj Chomiakovovo *Nadchnutie*[65] usiloval sa Sládkovič preložiť doslovne, ale nevystihol pritom štylistický charakter pôvodiny. V popredí jeho pozornosti bola na prvom mieste rytmická stránka. Pri prekladaní Chomiakovových jambov dodržiava zotrvačne rovnoslabičnosť verša a vnútorné „oddychové" delenie v osemslabičnom verši. Rytmická línia Sládkovičovho prekladu je však nevyrovnaná a neplynulá:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Chomiakov	0	11	0	12	0	3	0	12	0
Sládkovič	7	5	7	4	6	5	2	8	0
Chomiakov	0	10	0	8	0	6	1	11	
Sládkovič	10	2	4	5	7	3	5	3	

Prirodzené ťažkosti, s ktorými zápasil pri prebásňovaní, viedli Sládkoviča k skeptickému názoru na prekladateľstvo vôbec. Tak sa vlastne u najväčšieho slovenského romantického básnika stal teoretický postulát brzdou umeleckého rozvoja k prekladateľskej činnosti. Po niekoľkých pokusoch, ktoré sám považoval za neúspešné, Sládkovič napísal: „Nemal som a nemám v nich radosti ... Preklady napospol nedaria sa. Ináč spieva Nemec, ináč Slovák ... Prijmite úprimné vyslovenie náhľadu, jako mienku moju skromnú a beznáročnú. Želalbych, aby ona bola mienkou verejnou a smerodajnou."[66]

„Skepsa" prekladateľov vyjadruje chápanie funkcie prekladu u štúrovcov, ktorí nevideli v preklade konečný cieľ, ale len prostriedok pre poznanie originálu. Pripomína to aj J. Kalinčiak vo svojich spomienkach, keď píše o prekladoch A. Sládkoviča: „Venovanie Goetheho je preklad už neviem aký a verš kľuchatý, kdežto pôvodné čarovné city v človeku vzbudiť musí. Spomínam si pritom na Mickiewiczov preklad Dziaura, Korsára a Child Harolda, ktorým kvôli sa v mladosti anglickú reč učiť začal, aby som originálu porozumieť mohol, i povedať musím, že by som sa kvôli Sládkovičovmu prekladu Goetheho Widmungen nikdy nemecky učiť vstave nebol. I Chomiakovovo Vdochnovenie som so Sládkovičovým Nadchnutie porovnával."[67]

Skoro ani jeden z príslušníkov štúrovskej básnickej školy, ktorí prekladali na začiatku šesťdesiatych rokoch zo slovanských literatúr, nevystihli sylabotónický základ pôvodiny. Okrem tradičných znakov, pripomínajúcich vplyv sylabizmu, nezachovávajú stopovosť verša. Tak napr. v Bottovom preklade *Dve chvíle*[68] z Chomiakova badať tendenciu posilniť piesňovú stavbu členením súvislého textu a strof do štvorverší. Vplyv sylabizmu sa prejavuje aj zdôrazňovaním hraníc verša pomocou zosilnenej interpunkcie. Vzostupné náznaky prejavoval vo veľmi slabej miere len deväťslabičný verš. Podobne sa zložite vyrovnával s rytmickou stránkou Chomiakovovej básne *K deťom*[69] i prekladateľ Ján Kalinčiak, ktorý trojstopový anapest s jambickým predtaktím (resp. amfibrach s koncovým jambom) prekladal stopovo nepravidelne:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Chomiakov	0	20	0	0	20	0	0	20	0	0	16
Kalinčiak	14	5	11	8	7	11	7	6	8	6	4

HLAVNÉ TENDENCIE PREKLADATEĽSKÉHO VÝVOJA V POČIATKOCH KRÍZY ROMANTIZMU

Literárny vývoj od polovice šesťdesiatych rokov 19. storočia v dôsledku prehĺbenia diferenciačného procesu slovenskej spoločnosti sa čoraz tesnejšie spájal s jej aktuálnymi kultúrno-politickými potrebami. Ako na pôvodnú tvorbu, tak i na preklad kládli sa zvýšené požiadavky. Spoločenská funkcia prekladu pretvárala sa predovšetkým na funkciu ideovú. Toto zameranie prekladateľstva, charakteristické pre obdobie krízy romantického systému a postupného prechodu k realizmu, prejavovalo sa vo viacerých smeroch.

Slovansky integračné hľadisko prejavilo sa v literárnej sfére zvýšeným záujmom o ruský jazyk, ktorý sa chápal ako prvý predpoklad očakávanej a žiadanej slovanskej jednoty. Myšlienky o zbližovaní slovenčiny s ruštinou sa kryštalizovali už v päťdesiatych rokoch v názoroch M. Dohnányiho a M. Algövera, navrhovateľa „všeslovanskej graždanky", a na neposlednom mieste aj

[63] A. Sládkovič P. Dobšinskému 30. X. 1860. LAMS.
[64] Albert Pražák, *Literární Slovensko let padesátých až sedmdesátých*, Praha 1932, 293.
[65] Spisy básnické 1861.
[66] Korouhev na Sionu V (1882), č. 16, 241—244.
[67] Ján Kalinčiak, *O literatúre a ľuďoch*, Bratislava 1949, 93.
[68] Lipa III (1864), 348.
[69] Sokol II (1863), č. 2, 33.

u jazykového fantastu S. B. Hroboňa.[70] Názory na prijímanie ruštiny boli také rozšírené, že sa dostali dokonca i do Slovenskej čítanky, určenej pre tzv. matičné gymnáziá. Jeden zo súčasných propagátorov a zástancov stanoviska, že jazyk ruský nie je od slovenčiny príliš vzdialený, M. M. Hodža dokazoval: „Slovák zvlášte si ju môže a má po mnohých svojenáročných hlasoch o spôsobách slovičných dobre prisvojovať, osobitne nárečie veľkoruské. Niet pochyby, že by z nej väčšieho utešenia mal, neželi z cudzích rečí, za ktorými tak pachtí, a na jejich že znení si toľko zakladáva. Svetonárodný orgán Slavianstva je skutočne už ruština, preto učencovi slovenskému práve nič z nej nevidieť je i národná i človečenská nechvála a nešvára."[71]

Bezprostredne tieto názory mohli uvádzať do života práve preklady. Z hľadiska prekladateľskej metódy prakticky to znamenalo, že ponechávací princíp *obmieňal sa na „dokazovací" postup.* Básnické preklady z ruskej literatúry mali svoje opodstatnenie len v najtesnejšom spojení s originálom, a preto sa oboje odtláčalo vedľa seba. Dôkazy o zhodných „spôsobách slovičných" sa demonštrovali na takom slovesnom materiáli, ktorý svojou ideovou povahou priamo podporoval tieto postupy a snahy, najmä v prekladoch slavianofilskej poézie A. S. Chomiakova.

Z formálneho hľadiska je zaujímavé, že dvojjazyčné edície uverejňované už v Hurbanových Slovenských pohľadoch a neskôr v časopise Sokol podávali sa ako súvislé texty stroficky väčšinou nečlenené. Voľba kontextu prezrádza sama osebe ideový zámer čo najväčšej koncentrácie myšlienok. Ďalším dôsledkom *dokazovacieho* postupu bolo, že sa koncová rýmová zhoda udržiavala slabo a že často namiesto rýmu ju zastupuje asonancia. Jediným konštantným nositeľom rytmu v týchto „prevodoch" bola rovnakoslabičnosť. Dosahovala sa mechanickým nahradzovaním lexikálnych jednotiek a nezriedka „vypchávkovou" technikou:

Kak často vo mne prebuždalas'
Duša ot lenivago sna,
Prosilasä ľuďam i bratiam
Skazaťsä slovami ona! —
Kak často, o Bože! rvalasä
Vieščať tvoju voľu zemle,
Da sviet osijajet razumnyj
Bezumcev, broďaščich vo mgle!

Jak často vo mne prebúdzalas'
Duša od lenivého sna,
A chcela len vyspovedať sa
Slovámi pred ľuďmi ona! —
I jak sa namáhala, Bože!
Prehlásiť mi vôľu len tvú,
Aby svet rozumný osvietil
Pomätencov padlých vo tmu![72]

[70] W. Bobek, *Neologizmy S. B. Hroboňa.* Sborník Matice slovenskej XVIII (1940). č. 1, 64—78.
[71] Slovenská čítanka II, Banská Bystrica 1865, 282.
[72] M. Petrovský, Sokol I (1862), č. 5.

Na formovaní literárneho a spoločensko-mravného ideálu podieľajú sa v šesťdesiatych rokoch i prekladateľské *adaptácie,* ktorými sa prenášali významové hodnoty pôvodných diel do slovenského prostredia. Najväčšie úpravy pripúšťali dramatické diela adaptáciou miesta, času a deja. Nimi sa mal nahradzovať nedostatok sociálno-kritickej dramatickej spisby domáceho pôvodu. M. Ferienčík svojou adaptáciou Gogoľovho *Revízora* chcel napr. využiť podobnosť spoločenských pomerov v cárskej štátnej správe a kritizovať „zápecníctvo" malých slovenských mestečiek a ich indiferentný postoj k všeobecným národným otázkam. Alebo napr. Nosákovo prepracovanie Krylovovej aktovky *Urok dočkam* pod názvom *Dobrá lekcia* smerovalo, podľa Krylovovej kritiky galománie, k odsúdeniu hungarománie. Adaptácie toho druhu pozbavovali diela pôvodného koloritu a ich estetické pôsobenie znižovalo mechanické prevádzanie myšlienok a štýlu predlohy.

Druhá stránka adaptačnej metódy smerovala k sprístupneniu náročnej formy pôvodných diel, čo nepochybne súviselo s nadbiehaním prijímateľovi. Platilo to najmä pre oblasť veršovanej drámy, kde sa obsah „sprístupňoval" prozaickými úpravami veršovanej formy alebo voľnejším podaním. [Porov. napr. Leškovo pretlmočenie prózou *Gore ot uma* od Gribojedova *(Rozum spôsobil nehody* z r. 1867) alebo Franciscího preklad nemeckej úpravy *Skrotenia zlej ženy (Láska zdolá všetko alebo Skrotená divočka* z r. 1871).] Teoreticky zdôvodnil tento postup Ján Kalinčiak v odpovedi Št. Križanovi-Žiranskému, autorovi veselohry *Obšitník:* „My z našej strany hovoríme, že je veľký rozdiel medzi prácou v dramatickej forme sostavenou a medzi jej predstavovaním na javišti. I najchýrečnejšie dramatické diela bývajú vždy prepracované, keď sa na dejišti predstavovať majú. Tak Schillerovské, tak Shakespearské, tak Göthovské kusy atď." (Orol 1870)

Preklad preberal funkciu pôvodnej spoločensky tendenčnej tvorby aj preto, lebo ľahšie mohol prechádzať cenzúrou. Pri pozornejšom porovnávaní Nosákových prekladov Krylovových bájok zo šesťdesiatych rokov[73] zistíme, že prehodnocuje inotaj bájky, aby mohol vysloviť sociálno-kritické názory voči rakúskej ríši. Dvojzmyselný a alegorický obsah si čitateľ ľahko mohol preniesť do konkrétnej spoločenskej situácie. K tomuto postupu navádzal prekladateľ i typografickou úpravou mravného, resp. myšlienkového vyhrotenia bájky. Tak si počínal napríklad v bájke *Delá a vetrilá,* kde aktualizoval pôvodné znenie vzťahujúce sa na občianske zložky a nahrádza ich národmi, majúc na mysli nerovnoprávne vzťahy medzi národmi Rakúsko-Uhorska.

Každé mocnárstvo je mohutné a šťastné,
kde pri rovných ťarchách i rovné slobody:
zbrojou — na bojišti vrahom je úžasné;
i vetrilá čo v ňom? . . . nadšené národy.

[73] *Ruská literatúra,* 128—129.

Iným zaujímavým dokladom, ako preklad preberal funkciu pôvodnej spisby, je skladba *Mudrc Kerim,*[74] ktorú Nosák preložil ako protest proti násilnému odchodu M. M. Hodžu do vyhnanstva po rakúsko-uhorskom vyrovnaní. Aby unikol cenzorskej pozornosti, prikomponoval na začiatok prekladu svoje venovanie v dvoch strofách o rovnakom veršovom rozmere:

Zo slovenskej zeme do Tešína mesta,
Do vyhnanstva muža spravodlivého,
Krivdou nezakázaná dosiaľ beží cesta:
Leť po nej rozprávka k poteche jeho!
Leť bez márnej okrasy, jednoducho, milo,
Žeby sa mu pri tvojej návšteve necnilo. Atď.

Kvantitatívny rozmach literatúry v období čiastočnej aktivizácie slovenskej spoločnosti po porážke bachovského absolutizmu vzťahuje sa i na rozvoj prekladateľstva. Šesťdesiate roky boli vývinovou etapou, v ktorej preklad udržiaval rovnováhu medzi jednotlivými literárnymi žánrami a rodmi. Tak sa prekladmi vyrovnáva zaostávanie prózy za poéziou. Regulátorom výberu prozaických prekladov v súdobých periodikách stával sa čoraz viac čitateľský záujem slovenského meštianstva. Presvedčivým dôkazom toho, že čitateľský vkus slovenskej maloburžoázie spolurozhodoval pri prekladateľskom výbere, bol program edície *Besiedok,* ktorú vydavateľ Pauliny-Tóth venoval slovenskému meštianstvu.

Tento náhly rozmach prozaických prekladov ovplyvnil prekladateľské metódy v próze, kde sa rozmáhalo prekladanie „z druhej ruky". Poslovenčovanie cudzích prekladov sa rozširovalo tam, kde boli pre to najpriaznivejšie podmienky a kde prekladateľ nemusel vynakladať veľké úsilie, teda najmä prostredníctvom českej literatúry. Literárne predlohy pre prozaické „prevody" poskytovalo najmä české beletristické časopisectvo (Mikovcov Lumír a Nerudove Obrazy života), ktoré po zániku štúrovských časopisov vypĺňalo medzeru v slovenskej periodickej tlači. Okrem vonkajšieho momentu, akým bola nedostatočná jazyková a odborná pripravenosť prekladateľov (ako aj ich nedostatok), objektívne tu pôsobili reprodukčné postupy z poézie. Opodstatnenie týchto remeselných „prevodov" treba hľadať aj v tom, že próza sa nepociťovala natoľko formálne záväznou pre prekladateľa ako verš a že dôležité bolo predovšetkým obsahové zdelenie.

* * *

Dominantným hľadiskom vo vzťahu k predlohe u prekladateľov v slovenskom romantizme stala sa zásada verného prekladu. Nebola to vernosť živá a tvorivá, chýbal jej organický prvok. V špecifických podmienkach vývoja slovenskej literatúry dochádzalo až ku krajnému uplatneniu hľadiska prekladateľskej vernosti, ako to dokazujú postupy tzv. ponechávací a jeho ďalšie umocnenie na dokazovací. Obidva princípy boli vlastne len uspôsobením zásady prekladateľskej vernosti, a to na základe mechanickej ideovej závislosti od dobového poňatia slovanskej myšlienky a rusofilskej orientácie slovenskej spoločnosti.

Vývojový protiklad medzi zásadou vernosti a voľnosti prejavuje sa i v oblasti formy umeleckých diel. Vo verši zodpovedali prekladateľskej vernosti mechanické postupy: napodobňovanie a prebásňovanie. Zásada prekladateľskej voľnosti, jej zodpovedajúci pretvárajúci postup, odrážali sa v podriaďovaní sa domácemu veršovému úzu. V rámci tohto princípu dochádzalo, na poli napätia medzi cudzími versifikačnými systémami a formami, k tvorivým kontaktom. Ich výsledkom bol napr. vznik sylabotónických elementov, prejavujúcich sa tendenciť k stopovo pravidelnému usporiadaniu verša. Omnoho menej však preklady podporovali rozvoj jazykových a štylistických prostriedkov umeleckých diel. Táto stránka básnických prekladov bola priamo závislá od vnútorných možností rodiaceho sa národného jazyka, v ktorom sa už začala konštituovať estetická norma.[75]

V slovenskom romantizme sa nevytvorilo väčšie a rozsiahlejšie prekladateľské dielo. Táto skutočnosť v určitom zmysle sa javí ako špecifická črta tejto vývinovej etapy slovenskej literatúry. Okrem vnútorných príčin treba uviesť aj okolnosť, že sa čitateľské kontakty s pôvodnými dielami nadväzovali prostredníctvom jazykových znalostí slovenského vzdelanectva priamo a že v dôsledku toho vznik prekladov nevyvolávali širšie záujmy a potreby konzumentov literatúry. Spoločenské využitie prekladov motivujú tu idey rozvíjajúceho sa národného hnutia.

[74] Sokol VII, 1868, 10.

[75] Oskár Čepan, *Spoločenská diferenciácia a čitateľské pomery v rokoch 1860—1880.* Slovenská literatúra 4 (1962), 321.

MÁRIA IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ

PROSTRIEDKY A POSTUPY HUMORU V PRÓZE ŠTÚROVSKÉHO OBDOBIA

Humoristické zafarbenie textu predstavuje špeciálny charakter textového zafarbenia a závisí od určitých postojov, postupov a prostriedkov, ktoré spôsobujú toto humoristické zafarbenie. Humoristické zafarbenie textu, literárneho diela a pod. treba považovať za jeden typ slohového zafarbenia, závislého od ideovej, obsahovej roviny, od jazykovej stránky umeleckého diela i od kompozičnej zložky literárneho diela.

Humoristické zafarbenie textu je výsledkom súhry humoristických i nehumoristických prostriedkov diela. Pravda, intenzita humoristického zafarbenia textu literárneho diela nie je na všetkých miestach textu rovnaká. Ak by sme chceli intenzitu humoristického zafarbenia textu znázorniť graficky, bola by to krivka s vrcholmi v rôznych rovinách. Napr. v Kalinčiakovej *Reštavrácii* vrcholí humoristické rozprávanie v reči starého Tomáša o halapartni, položenej do záverečnej časti diela.

Pretože otázkam komiky, komického, humoru, humoristického atď. sa v našej odbornej literatúre venovalo málo pozornosti, dotkneme sa ich stručne v úvodnej časti. Je to nevyhnutné pre klasifikáciu, triedenie a hodnotenie humoristických prostriedkov, pre zistenie rozdielností medzi jednotlivými autormi atď. Hneď na začiatku podotýkame, že sme nemali možnosť urobiť celkom detailnú analýzu prostriedkov a postupov humoru v štúrovskej próze. Obmedzili sme sa preto na najvýraznejšie umelecké diela štúrovských prozaikov. Na základe analýzy jednotlivých druhov prostriedkov sa pokúsime postihnúť črty vnútornej diferenciácie štúrovskej humoristickej tvorby v rámci umeleckej literatúry, užšie: umeleckej prózy. Objektívnosť našich záverov by získala tým, keby sa mohol vykonať štatistický výskum jednotlivých druhov použitých humoristických prostriedkov. Pritom si však treba uvedomiť, že v humoristickom texte dochádza v mnohých prípadoch k viacnásobnému kombinovaniu rôznych druhov humoristických prostriedkov, takže býva neraz ťažké rozhodnúť, ako určitý prostriedok v danom prípade hodnotiť. Napr. situačný humor sa kombinuje s charakterovým, s jazykovým a súhra všetkých prostriedkov tvorí výsledné humoristické zafarbenie.

Ak si uvedomíme, že humoristickú prózu pestovali všetci poprední štúrovskí prozaici, ako J. Kalinčiak, J. M. Hurban, J. Záborský, Ľ. Kubáni a Laskomerský, musíme uznať, že štúrovci pripisovali tomuto druhu prózy závažnú úlohu v národnej literatúre.[1] Pretože ide o obdobie literárneho romantizmu, zohráva táto časť umeleckej spisby závažnú rolu, a to preto, že humor podporuje v umeleckej spisbe realistický postoj ku skutočnosti, určitým spôsobom bráni autorom upadnúť do romantického, fantastického rojčenia a pomáha autorom vypracúvať si realistický pohľad na skutočnosť. Napríklad J. M. Hurban nastavuje zrkadlo kocúrkovským Bruchoslavičanom; zámerne je to zrkadlo puknuté, deformujúce a karikujúce, pričom poskytuje obraz veľmi realistický, živý, plastický (obraz obmedzenca — kapitalistu, malomeštiackeho egoistu).

J. Kalinčiak zachytáva v *Reštavrácii* presvedčivý a živý obraz nižšieho slovenského zemianstva z prvej polovice 19. stor. Vrcholenie realistických tendencií predstavuje humoristicko-satirická, silne kritická, realistická až naturalistická humoristická próza J. Záborského. Záborský pranieruje falošnosť a zvrátenosť vyšších vládnúcich vrstiev (šľachty, duchovenstva), demaskuje nezdravé maďarónstvo, odrodilstvo, sociálnu zaostalosť slovenských dedín atď. V Záborského próze nájdeme prvky vulgárne. Táto próza má aj silný akcent spoločensko-výchovný. Zatiaľ napr. v Kalinčiakovej *Reštavrácii* nachádzame humor mierny, dobrosrdečný, bez zostreného, kritického akcentu. Autor sa díva na nedostatky dobráckymi, všetko odpúšťajúcimi očami, majúc pre ne plné pochopenie a hádam i nevyslovené ospravedlnenie. No fakt, že autor nedostatky vidí a vysmieva sa z nich, svedčí o tom, že sám sa nestotožňuje s mienkou, názormi a činnosťou úpadkového zemianstva 19. stor. Kalinčiak sa vysmieva z predstieranej veľkopanštiny zemanov (Matiáško káže synovi obliecť si nohavice, ktoré nemá; zeman si vydržiava sedliackych synov na robotu, hoci sám nemá čo jesť a od reštavrácie do reštavrácie sa poriadne nenaje, je zadĺžený atď., atď.) a konfrontuje ju s faktickou biedou, hladom, zadĺžením ap.

Kritickejší, zahrotenejší, ale pritom aj didakticky zamierený je humor J. Chalupku, J. M. Hurbana, Zechentera-Laskomerského a hlavne J. Záborského. Všetci majú jasný cieľ: vypichnutím chýb, ich zosmiešnením a pripísaním urči-

[1] Pre obmedzený rozsah príspevku nemôžeme si všímať celú štúrovskú prózu, ale vybrali sme si najvýraznejšie a najvýznamnejšie diela. Sú to títo autori a diela:
J. Kalinčiak, *Reštavrácia* (skratka v texte R), Budín 1860; J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov*, Bratislava 1954; Zechenter-Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, Bratislava 1955; J. Záborský, *Rozprávky*, Bratislava 1954; Ľ. Kubáni, *Hlad a láska*, Budín 1860; J. Chalupka, *Bendeguz*, Bratislava 1953; S. Tomášik, *Malkotenti*. Turč. Sv. Martin 1907.

tým kategóriám ľudí (boháčom, odrodilcom, klebetniciam, politikom, kortešom, šľachte, duchovenstvu a pod.) tieto chyby naprávať, ozdravovať spoločenské pomery, dvíhať kultúrnu úroveň atď. Na účinnosť humoristickej spisby poukazuje najmä dramatická tvorba J. Chalupku, ktorá zohrala v minulom storočí i začiatkom tohto storočia dôležitú výchovnú úlohu.

Osobitné postavenie čo do celkového charakteru má i próza Laskomerského. Laskomerský viac ako ktorýkoľvek iný využíva prvky tragikomické. Situačný humor má u tohto spisovateľa drastické prvky, ale nie vulgárne ako u Záborského. Pravda, okrem toho sa líši od ostatných autorov aj inými prostriedkami, napr. používaním odborných výrazov (botanických, lekárskych, baníckych). Ako sme už spomenuli, bolo by zaujímavé porovnanie jednotlivých druhov použitých humoristických prostriedkov v dielach rôznych autorov. Pre tento cieľ by bola potrebná úplná excerpcia všetkých prostriedkov, ich presná klasifikácia a miera použitia v texte. Ukážeme ďalej na niektorých prípadoch, že existujú prostriedky, ktoré možno považovať za prechodné, že niektoré prostriedky možno dvojako chápať, ba sú i tzv. pomocné, vedľajšie humoristické prostriedky, ktoré pomáhajú dokresliť pozadie humoristických situácií, napr. hovorové slová, slangové slová, expresíva, frazeológia atď. Nateraz sme nemali možnosť urobiť takýto druh výskumu. Humoristické zafarbenie textu literárneho diela je výsledkom cieľavedomého postupu, o čom sa príležitostne vyslovujú autori sami, napr. J. Kalinčiak písal o *Reštavrácii,* že sa v nej „čiastočne humoristicky" usiloval podať fabulu.[2]

Bolo by treba tiež podať vývin slovenskej humoristickej spisby od najstarších čias. Ján Kalina v populárne zameranom diele *Bojové poslanie humoru a satiry* (Bratislava 1953) vychádza od diela J. I. Bajzu a všíma si aj korene ľudového humoru. Značnú časť jeho výskumov tvorí zahraničná spisba, hlavne európska. Autor nepodáva triedenie výrazových prostriedkov humoru, ani ich podrobnú analýzu, uspokojuje sa s celkovým hodnotením humoristickej tvorby, hlavne vzhľadom na spoločenský dosah, aký dané umelecké diela mali. Všíma si pritom nielen prózu, ale aj drámu, film a iné formy umeleckých prejavov (epigramy, anekdoty a pod.).

V našej štúdii si nekladieme za cieľ načrtnúť vývin slovenskej humoristickej prózy, ale si uvedomujeme, že tento článok je iba príspevkom k takémuto výskumu. Podáva relatívne podrobnú charakteristiku druhov použitých humoristických prostriedkov, na základe čoho bude možné neskoršie urobiť porovnávací výskum predchádzajúceho a nasledujúceho obdobia, resp. období.

A nielen to, žiadúce a veľmi poučné by bolo preskúmať cudzie vzory a

[2] Dňa 22. VIII. 1859 poslal J. Kalinčiak rukopis *Reštavrácie* na uverejnenie do Lipy a v sprievodnom liste písal: „... sú to samé pletky, a síce prvá to moja povesť aspoň čiastočne humoristicky držaná". Cit. podľa A. Mráza, *O slovenských realistických prozaikoch,* Bratislava 1956, 186—187.

vplyvy, najmä dobrodružného hrdinu à la Don Quijote, Ludas Matyi, Petruška, Honza, Till Ulenspiegel atď. Na vzory putujúcich dobrodružných hrdinov poukazujú putujúci hrdinovia zo slovenskej spisby, napr. putujúci mládenec René u Bajzu, putujúci Bendeguz u J. Chalupku, Pandrlák, putujúci za objavením Atilovho hrobu v *Šofránkovcoch,* a putujúci Faust vo *Faustiáde* od J. Záborského. Preberá sa nielen typ dobrodružného hrdinu, ale aj motívy (bitka s veterným mlynom, návšteva Fausta u nebešťanov, v Kocúrkove) a kompozičná schéma závisiaca od rozvíjania príhod viazaných na zmenu miesta, zmenu osôb pri postupnom stretaní ap. Dakedy sa hľadajú stopy vplyvov literárnej tvorby Gogoľa na prozaickú tvorbu štúrovského obdobia atď. Týmito otázkami sa v rámci nášho príspevku nebudeme zaoberať.

I

K CHARAKTERISTIKE ZÁKLADNÝCH POJMOV

I keď sa skúmaním podstaty komiky, humoru, komického, humoristického, satiry a pod. zaoberali rôzni odborníci, ako filozofi, psychológovia, literárni vedci, pedagógovia, jazykovedci atď., jednako nie sú tieto otázky uspokojivo prebádané. Postoje i hodnotenia komiky sa veľmi rôznia podľa toho, či ich skúmal I. Kant, K. Fischer, H. Bergson, T. Lipps, S. Freud alebo A. I. Jefimov, E. Rieselová, A. A. Ščerbina atď.[3]

Zaujímavý je prístup ku komike, k vtipu u S. Freuda, ktorý ho skúma ako psychický jav, všíma si vzťah vtipu ku snu, k podvedomiu, zaoberá sa psychogenézou humoru a opisuje mechanizmus, technickú stránku humoristických, vtipných vyjadrení, konaní a pod. Za nesprávne treba považovať prílišné zdôrazňovanie neuvedomelých zložiek humoru a podčiarkovanie podobností medzi vtipom a snom. Napr. i rozdiely medzi vtipom, komikou a humorom vidí Freud v rozdielnom vzťahu k vedomiu a podvedomiu.[4]

Pravda, rôzny prístup a výklad základných otázok komiky, humoru sa líši aj podľa toho, ako široko chápeme tieto pojmy. Možno ich chápať ako psychický jav a životný prejav, ako komický jav i smiech, ako sprievodný jav

[3] Porovnaj tieto práce:
A. I. Jefimov, *O jazyke chudožestvennych proizvedenij,* Moskva 1954, 39—53; E. Riesel, *Abriss der deutschen Stilistik,* Moskva 1954, 203—217; A. A. Ščerbina, *Suščnosť i iskusstvo slovesnoj ostroty* (kalambura), Kijev 1958, strán 68. Kritickú recenziu tejto práce *Monografie o kalamburech* od P. Trosta pozri v SaS XXI, 1960, 74. Ďalej S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten,* Leipzig und Wien 1921. Autor v tomto diele kriticky rozoberá definície rôznych filozofov, hlavne nemeckých. Pozri aj H. Bergson, Le rire, Essai sur la signification du comique, Paris 1900.

[4] Porov. S. Freud, c. d., 205—207.

komického zážitku, poznáme komiku gesta, mimiky, správania (vedomého i nevedomého), komiku reči, závisiacu od zvukovej i sémantickej, myšlienkovej, obsahovej stránky reči atď.

Z našej odbornej literatúry sa týmito javmi zaoberajú zo širšieho hľadiska títo autori: F. Krátký v diele *Hodnota a skutečnost humoru* (Praha 1947) a Ján Kalina v diele *Bojové poslanie humoru a satiry*. Obaja autori si všímajú nielen materiál z krásnej literatúry, ale aj z dramatického umenia, divadla a filmu a kladú dôraz na pedagogický, resp. spoločenský dosah humoristickej tvorby, a to tiež prevažne umeleckej.

V našom príspevku si materiálovú základňu vedome zužujeme, a to na najvýraznejšie diela štúrovskej prózy. Ďalej sa obmedzíme na základnú charakteristiku najtypickejších druhov humoristických prostriedkov. Na vyčerpávajúce spracovanie by sme potrebovali viac miesta a excerpčný materiál z celej slovesnej tvorby. Keď si takto vedome obsahovo i materiálovo predmet výskumu zužujeme, dúfame, že sa nám o to výraznejšie podarí postihnúť špecifitu jednotlivých druhov humoristických prostriedkov, čo má tvoriť jadro tohto príspevku.

Najčastejšie sa v odbornej literatúre stretávame so zámenou pojmov komika a humor, humor a smiech. Vzťah týchto pojmov nie je zatiaľ vymedzený. Humor sa považuje za druh komiky (napr. u Freuda), inokedy sa zase za humor považuje taký jav sprevádzaný smiechom, ktorý má estetické znaky.[5]

S. Freud zaraďuje humor medzi druhy komiky, kde sa radia aj irónia, situačná komika, paródia, karikatúra atď.[6]

Nie je úlohou tohto článku podať definíciu, príp. analýzu takých zložitých javov, akými sú komika, humor, vtip, žart, smiech. Definícia sa bude môcť vypracovať v spolupráci viacerých vedných disciplín. Osvetlíme stručne vlastné chápanie humoru, komického javu a postavíme si predbežnú pracovnú definíciu javu, aby sme si utvorili východisko pre výskum daných javov.

Podľa našej mienky možno predpokladať, že podstatu humoru tvorí komika, komický jav. Za komický možno považovať taký jav, ktorý vo vzťahu k iným javom (v situácii, v kontexte) vzbudzuje psychofyzický prejav nazývaný smiechom. Tento proces môže komický jav vzbudzovať svojou formou alebo obsahom, zaradením medzi iné javy, jeho súvislosťou s inými javmi (blízkymi, príbuznými alebo vzdialenými, odľahlými, kontrastnými) ap.

Ak autor sleduje humoristické zafarbenie textu umeleckého diela, môže si vyberať zámerne komické javy a kumulovať ich v texte, alebo si môže zvoliť

[5] Porov. J. Kalina, Bojové poslanie humoru a satiry, Bratislava 1953, 14, kde autor píše: „Tam, kde rozlišovanie a hodnotenie vecí a javov smiechom dostáva isté estetické znaky, hovoríme o humore."

[6] Porov. S. Freud, c. d., 159—200.

seriózny, vážny jav, ale zosmiešniť ho, zaujať k nemu taký postoj, z ktorého vyplýva humoristické poňatie námetu.

Humor je širší pojem ako komické, komický jav. Kým komika je podstatou komického javu, humor zahŕňa v sebe komiku i prejav, ktorý tvorí, vyvoláva určitý efekt, a to smiech (ako dôsledok vnímania komického javu, komickej situácie ap.). V jazyku neexistuje komické v opozícii oproti tragickému, ale len oproti nekomickému.

Pri skúmaní komiky a humoru sa často hovorí o prameňoch komiky a humoru. Na základe prameňa alebo základného charakteru humoru možno stanoviť tieto druhy humoru: situačný, charakterový a jazykový humor. Situačný a charakterový humor sú nejazykovým humorom.

Sledovať budeme aj ostatné javy príbuzné komike, ako irónia, karikatúra, satira, paródia ap., pravda, pokiaľ sa v skúmaných dielach vyskytujú.

Vynasnažíme sa použité humoristické prostriedky členiť tak, aby vynikol ich charakter a aby sa podal obraz najpoužívanejších prostriedkov humoru v štúrovskej umeleckej próze.

Kritérium triedenia jazykových humoristických prostriedkov môže byť rôzne. Ak by sme si zvolili za kritérium znak stálosti — nestálosti humoristického zafarbenia prostriedkov, potom by sme jazykové humoristické prostriedky mohli rozdeliť na jazykové prostriedky so stálym, konštantným (inherentným) humoristickým zafarbením a na jazykové prostriedky s kontextovým (adherentným) humoristickým zafarbením. Tento druhý typ jazykových humoristických prostriedkov tvoria vlastne prostriedky neutrálne, ktoré iba v kontexte nadobúdajú humoristickú funkciu.

Ak sa pri triedení jazykových humoristických prostriedkov berie do úvahy obsahová, významová i formálna stránka zároveň, vydeľujú sa zhruba tieto prostriedky komiky: dvojzmysel, slovná hra, kalambúr, zeugma, oxymoron, paradox.[7]

Jazykové prostriedky humoru by sme mohli ďalej triediť podľa formálneho kritéria (jednoslovné, dvojslovné, vetné atď.). Na základe vnútornej diferenciácie, podľa vnútorného zafarbenia by sme mohli prostriedky komiky a humoru v širokom zmysle rozdeliť na: a) žartovné; b) groteskné; c) fraškovité; d) posmešné, výsmešné; e) ironické; f) satirické; g) tragikomické; h) parodické; i) karikujúce (používané pri karikatúrach).

Pre malý rozsah našej štúdie nie je možné použiť všetky kritériá, ktoré sme práve spomenuli. Pre náš cieľ použijeme taký spôsob, ktorý nám vyplýva z povahy skúmaného materiálu.[8]

[7] Porov. E. Riesel, *Abriss der deutschen Stilistik*, Moskva 1954, 203—217.

[8] Pri analýze humoristických prostriedkov jednotlivých umelcov si zároveň všímame charakter, druhy prostriedkov, príznačné pre tvorbu príslušného autora. V tejto práci bude treba pokračovať, a to hlavne rozšíriť skúmanie na ostatnú humoristickú tvorbu, na ostatné

Treba ešte znovu podotknúť, že často sa jednotlivé druhy humoristických prostriedkov v texte kumulujú, vyskytujú sa spolu, prelínajú sa navzájom, prechádzajú plynule jeden do druhého, takže v niektorých prípadoch možno ten istý prostriedok chápať rôzne, a to vďaka viacvýznamovosti slov, mnohosti myšlienkových procesov a vzťahov a rozmanitosti asociácií.

II

DRUHY HUMORU A HUMORISTICKÝCH PROSTRIEDKOV

1. *Situačný humor*

Prameňom komiky býva veľmi často situácia, a to v skutočnosti i v literárnom diele. Autor opisuje takú situáciu, ktorá z rozmanitých príčin vyvoláva smiech. Opisované osoby sa cieľavedome, zámerne alebo mimovoľne, nechtiac dostávajú do neželaných, príjemných i nepríjemných, viac-menej očakávaných i neočakávaných, samozrejmých i prekvapujúcich situácií a okolností atď., čo spôsobuje smiech. Prameňom situačného humoru môže byť nedorozumenie medzi konajúcimi osobami, zamotanosť, dezorientácia v situácii, zvrat v konaní, v postoji k danej situácii, ku konaniu osôb. Komickosť situácie môže mať prameň v iných druhoch komiky a humoru — môže ju vyvolávať komická osoba, komický výzor, deformovaný výzor, falošná alebo nastrčená osoba, môže prameniť z jazykového humoru, napr. v nesprávneho pochopenia slov, z nesprávnej reakcie na reč, na jazykový prejav, ak sa dá predpokladať dvojzmysel, ak sa pre mnohoznačnosť slov vyvolávajú falošné, nesprávne predstavy, vízie a tie sa rozvíjajú ďalej atď. Komika situácie môže vyplývať z napodobovania konania, správania, z nevhodného, nemiestneho správania, z nedorozumenia, zo zámeny osôb, vecí atď. Možností komických situácií je v praxi „neobmedzené" množstvo. V umeleckom diele závisí od vynaliezavosti autora, od umeleckej individuality, od náležitého zdôvodnenia vzniku situácie, od kombinácie prvkov, z ktorých sa situácia skladá, od vykreslenia pravdepodobnosti, resp. absurdnosti, nepravdepodobnosti situácie atď.

a) Situácia nadobúda komický charakter vtedy, keď sa zakladá na nemožných, absurdných vzťahoch, javoch, udalostiach. Ak udalosti, ktoré sa za danej situácie odohrali, sú veľmi nepravdepodobné, ak im čitateľ neverí, ak majú

žánre, na humoristické časopisy, na drámu atď. Pre obmedzený charakter príspevku nechávame bokom psychologické, ideologické a filozofické korene humoru. Iní autori, napr. A. Matuška pri skúmaní humoru K. Čapka kladie dôraz na tieto zložky, čo tvorí jeden z možných prístupov k poznaniu celkovej charakteristiky umeleckej individuality. Stráca sa dakedy pritom špecifikácia rôznych humoristických prostriedkov. Porov. zaujímavý príspevok od A. Matušku, *Osobnost,* Plamen V, 1963, č. 4, 72—77.

výnimočný, prekvapivý ráz, ak pôvodca deja chce zámerne a priezračne „zo žartu" dakoho zastrašiť, rozhnevať, naľakať, prekvapiť atď., môže takto opísaná situácia vzbudzovať smiech. Napr. S. Tomášik v *Malkotentoch* opisuje, ako Lišaj podstrčil cigánke do misy halušiek žabu. Zámer činu sa zastiera naivitou, nevinnosťou, nevedomosťou a inými psychickými pocitmi, vlastnosťami a postojmi.

Medzitým čo sa Ferko i s druhými cigánmi mal okolo svojho remesla, priblížil sa Lišaj ku kolibe, kde stará cigánka práve bola navarila halušiek. I vykydla ich na veliký misu, a len čo sa obrátila chrbtom a hľadala varečku, vytiahol chytro Lišaj dačo z vrecka, i strčil rukou hlboko do misy medzi halušky. Odišiel stranou, i sadol si neďaleko na pažiť.

Cigánka zavolala celú početnú rodinu k haluškám a všetci sa dali do jedenia. Keď už asi do polovice misy bolo halušiek ubudlo, spozorujú cigáčatá, že sa medzi haluškami dačo živého pohybuje a silou na svetlo dvíha. Zrazu vyteperí sa žaba hore na halušky a utierajúc si zalepené oči od cesta, zakrká — a všetci cigáni, cigáčatá, ako čoby bol hrom medzi nich udrel, s hrôzou poskákali na stranu, zazerajúc krivým okom na Lišaja, ktorý sa celkom nevinným staval, akoby sa bol opravdivý zázrak prihodil. (S. Tomášik, *Malkotenti,* 18—19)

b) Nedorozumenie, nepochopenie zmyslu situácie spôsobuje tiež humoristické zafarbenie. Intenzita humoru, komiky je priamo úmerná „šírke" rozchodu medzi skutočným a predpokladaným, fingovaným, vymysleným dejom, stavom a pod. Širší kontext obyčajne naznačuje pravý dej alebo stav a smiech čitateľa vyvoláva porovnávanie oboch. Napr. Peter Barina a Matiaš Bešeňovský, hlavní korteši v Kalinčiakovej *Reštavrácii,* vedomí si svojej dôležitosti, nazdávajú sa, že pri ich príchode do domu pána vicišpána Adama Bešeňovského sa hajdúsi na ich počesť postavili do pozoru z obidvoch strán. Zo situácie je jasné, že to urobili kvôli slúžnemu Štefanovi Levickému. (R 6—7) Komická situácia nastáva na porade zemanov u Adama Bešeňovského, keď gróf Želinský mylne považuje Ondreja Levického za rechtora a zosmiešňuje rechtorstvo (R 14—15).

c) Nevhodné, neočakávané správanie osôb, ktoré býva zároveň priliehavou charakteristikou opisovaných postáv, vyvoláva smiech. Tak je v prípade, keď slúžka Dorka donesie lakomcovi Šúplatovi z roztržitosti pri pytačkách zabudnutý dáždnik. Nevhodné je i správanie sa dievčaťa, ktoré bezducho rectuje vinš „milí páni rodičové", adresovaný slobodnému starému mládencovi.

Dorka vyrapotajúc služby a pozdravenie a ďakujúc za opýtanie sa jeho, vinšovala starý svoj školský „Milí páni rodičové" sa začínajúci novoročný vinš — až po amen. Všetko spamäti — dobre. A Šúplata vytiahol okrúhly, veliký grošák, strčil ho štedro Dorke do ruky, ale táto figliarka, obrátiac sa vo dverách a ani spánombohom nepovediac, utekala z chyže a grošák spustila, ktorý sa až k Šúplatovým nohám kotúľal.

Ako je to dobre, že sú tie peniaze okrúhle — hľa, k Šúplatovi, bár ich rozdáva, spiatkom sa kotúľajú!

„Hľa, hľa, čo tá ich skúposť robí!" hundrala s posmechom Ilona, „takú hanbu by som si ani ja nedala urobiť pre pár groší." (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 42)

Chcejúc sa ukázať zdvorilým, salónnym koniarom (lovag), ponáhľal sa predovšetkým pobozkať rúčku domácej panej. Ale stúpil jej pritom na nôžku, a to na otlak. Pani skríkne a odskočí; Pandrlák zhíkne a odskočí tiež na náprotivný bok. Ona búši sa pritom do muža

a tento do pece tak, že kachle preboril zadkom. Pandrlák zase buchne do prítomného lekára a tento prevráti stolík so všetkými sklenicami a pohármi. Naľakaný príchodzí odpytuje za radom s poklonami, zvlášť paniu, a napraví chybu tým, že jej roztrhne vlečúce sa šaty ostrohami, zamotanými do nich. Spustošenie, krik, híkanie, smiech ako na súdny deň. Pandrlák zateremtettoval na toho, kto ustanovil, aby takéto brnkadlá nosil, kto nikdy na koni nesedel. (J. Záborský, *Rozprávky*, 46)

d) Komický ráz môže nadobudnúť aj taký opis situácie, keď sa všetky prvky, z ktorých sa situácia skladá, zveličujú, karikujú, v protiklade k príjemným veciam vypočítavajú sa všetky nepríjemné, nevhodné, nemiestne, príp. vulgárne prvky. Laskomerský opisuje tanec na študentskej zábave ako čiru trmu-vrmu.

A keďže v ten čas ešte tanečná gymnastika študentom, neznám, z akých estetických a či mravných príčin, bola nedostupná, náš tanec bol trma-vrma, tlačenie otlakov, štieklenie rebier lakťami, výskanie a miesenie sa, sťa kapusta s bryndzou. Ten robil posunky, akoby sa učil plávať; tamtí sa zase dokola krútili ako kávový mlynček a vôbec na malom priestore zastúpené boli všetky tance sveta vzdelaného a divochov indických. — Však ale: sic vos non vobis mellificatis boves; skoro sme museli odstúpiť z dejiska zdychavičného činu a museli druhým, pozdejšie príchodzím národom ustúpiť miesto, práve tak ako tí Slováci, a nám už potom bolo: „Vix est in sentina locus". (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 127)

Viďme, ako si počínali pritom blázniví bratia. Chyža, kde bývali, mala dve okná. Jedno z nich opanoval Pandrlák, druhé Kakerlak. Pandrlák svoje osvecoval tak horlive, že by bol i dom podpálil, keby nebol zavčasu nadišiel pláteník. Kakerlak vybil na svojom jednu tablu, a dieru, ktorá tam vznikla, zapchal tou časťou obnaženého tela, ktorá vždy za všetky ostatné pokutovaná býva. Dostal, pravda, pritom od kohosi z ulice palicou, ale ináč to nemalo následky. Lebo všade maliarom, básnikom a bláznom všetko je dovolené; a Kakerlak mal už dva z týchto titulov. I čo na tom? Výhovorka je pri ruke. Chcel zapchať dieru, aby vietor do chyže nefúkal. (J. Záborský, *Rozprávky*, 86)

Daktorí autori využívajú pri opisovaní situácií tragikomické prvky, ako napr. Laskomerský:

Keď zbadal, že sa mu obojok z atily odpáral, vstrčil do diery kabáta porisko valašky, a podnesúc ho k lipe, pri jasote rozbúrenej chasy zavesil Ravasyho na odlomok trčiaceho konára.

V tomto nepríjemnom položení trepotal Ravasy nohami, rukami, zvíjal sa, hrešil, kým sa mu golier nepretrhol a on nepadol dolu. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 42)

e) Komickú situáciu spôsobuje naivné chápanie, naivita účinkujúcich osôb. Veľmi často dovádza naivného hrdinu do komických situácií J. Záborský v novele *Šofránkovci*. Výsmech zo zaslepeného, neužitočného hurávlastenectva obsahuje napr. kapitolka, v ktorej sa opisuje „boj" Pandrláka s celou armádou nepriateľov, Moskáľov. Pritom hrdina je taký naivný a sprostý, že mu do boja stačí drevená šabľa. Autor okrem toho kombinuje naivitu a obmedzenosť hrdinu Pandrláka s neobyčajnou fantáziou, víziami, ktoré autor sám bezprostredne karikuje a odhaľuje. Tým v daktorých prípadoch akoby podceňoval dômysel čitateľa.

Dodajúc si smelosti, pošiel, ako skôr, s vytasenou drevenou šabľou a s desným krikom ako pravý „maďarský človek" v ústrety celej armáde.

Armáda však teraz, predstavte si, neuteká. Ba generálovi adjutanti bežia proti nemu so štekotom. Každý druhý človek bol by v nich poznal valašských psov, ale náš hrdina bol múdrejší. Vedel dobre, že v ruskom vojsku nachádzajú sa i psohlavci, a to mu všetko vysvetlilo. Psohlavci to boli, ktorých generál vyslal proti nemu, aby ho zjedli.

Ale to nie je tak snadno zjesť pravého „maďarského človeka", Pandrlák zjesť sa nedal. Ale, pravda, mal sa proti komu oháňať svojou drevenou šabľou. Lebo psohlavci dostali chuť na tú sviežu teľaciu kožku, ktorá Pandrlákovi visela z pliec, a hodne ho počali obrábať. Bol by im musel aspoň znak svojej hodnosti a upomienku na svoje hrdinstvo povrhnúť v korisť, keby nebol pribehol sám generál na somárovi.

Čitateľ si domyslí, že to bol valach v zamastenej bunde a hrozné vojsko kŕdeľ bielych oviec. (J. Záborský, *Rozprávky*, 37)

Autor hneď, len čo prezradil, že išlo o kŕdeľ oviec, robí ďalej závery v logickom vybočení podľa Pandrláka.

Text pokračuje:

V denníku nášho hrdinu však čítame, že mal osobný súboj s generálom Paškievičom a jeho odjutantmi, pričom ostatné nepočetné ruské vojsko nečinne sa dívalo. (C. d., 37)

f) Odklon od logického myslenia a normálnej predstavivosti hrdinu, spojený s čarami, s víziami, fantazmagóriami, preludmi, vidinami atď. tvoria bázu komiky situácie. V takomto prípade autori vhodne využívajú kontrast. Skutočný, reálny stav, reálna situácia kontrastuje s fingovaným, neskutočným, vymysleným dejom, hrdinom, predmetom ap.

Na predmestí hnal pred sebou mäsiar do jatky teľa. Pandrlák, ktorý už počal mať i videnia, zastal a s úžasom ukázal prstom na teľa: „Ha!"

„Čo ti je? Čo vidíš?" tázali sa.

„Nevidíte leva?"

„Kde?"

„Heno! Pozrite, aký to zúrivý pohľad toho ušľachtilého kráľa púšte." (J. Záborský, *Rozprávky*, 29)

Kamaráta svojho obliekol do akýchsi bosoráckych šiat, sám urobil červenou kriedou kolo. Postavil pacientku doňho, domnelý kňaz recitoval akési formulky bosorské a Brožek chodil po čiare červenej; na jeden raz pichol šidlom do lopatky Hurdálkovej, zaškriekol podivným hlasom — rozumie sa razom s pacientkou — a cez jej plece hodil akéhosi tatrmánika s kopýtkami a rožkami pred nezdravú. Tatrmánik sa prehodil a rozčepíril kopýtka svoje pred Hurdálkovú. Brožek schytil čerta do kliešťov, strčil ho do fľaše, zadebnil ju špuntom — potom sa pomodlili obaja bosoráci s ňou — a od toho času vraj má Hurdálková pokoj a ľúbi Brožka viac ako svojho syna. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov*, 63—64)

g) Veľmi často sa za základ komickej situácie kladie nedorozumenie, zámena osôb, vecí ap. Autor pritom kontextom naznačí, že uvádza čitateľa (resp. poslucháča), príp. konajúcu osobu na nesprávnu stopu. Pravda, tento moment (zámeny, nedorozumenia) sa môže vyskytovať aj v iných situáciách, pri iných zdrojoch situačnej komiky, napr. pri kreslení vízií, pri alogickom myslení

a konaní ap. Vylíčenie okolností, za akých k zámene došlo, môže byť veľmi rozdielne. Môže vyvierať z „objektívnych" príčin (napr. pre nočnú tmu nerozozná apko—Tomáško na stratenej varte, že v boží je strašiak, nie „Francúz", proti ktorému bojuje — *Reštavrácia,* 109 a n.), alebo môže tu pôsobiť náhoda, rôznosť psychického založenia konajúcich osôb, ich želaní atď.

„Mlč s takými vtipmi, to je on!"

A tak začala novú rozprávku so Šúplatom.

Vtom sa ale zjavil na dverách Milenský a Ľudmila, obrátiac sa k Hovorkovej, tíško jej šeptala: „To je on, babička moja, to je on!"

„Kto?" spytovala sa Hovorková, ale Ľudmila vítala svojho Jaroslava.

„Kto? pýtam sa ja teba, dievča."

„Pán Milenský, babička moja drahá!" odpovedala Ľudmila už aj trochu strachom sa trasúc.

„Ten je tu posledný raz, to ti povedám!" šomrala pod nos a chladne vítala mladého spisovateľa.

„Čo sa ti na ňom páči? Ten kúštik tej mladosti a tej múdrosti? No, nevídali!" Takto nemôžuc skrotiť svoj hnev, bokom, akoby dač pekného hovorila vnučke, škamrala Hovorková, a kam sa vrtela, tam sa vrtela len okolo Šúplatu Ďorďa. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 29)

To ho zmiatlo tak, že ráno na druhý deň obliekol si kabát farárov miesto svojho a tak vyšiel von, oprel sa o štachety predo dvermi a dumal. Farárka, ktorá ho zazrela odzadku, riekla: „Ty si už vstal, starý, a ten lajdák ešte drichme. Nezdržujže mi ho ďalej. Nech ide v čerty." Kakerlak neodvetil, ani sa neobrátil, len sa zapálil a keď farárka odišla, ponáhľal sa preč, bez rozlúčky, vo farárovom kabáte. (J. Záborský, *Rozprávky,* 72)

h) Zámerný úskok, podvod, klamstvo, úklady, oklamanie, prekabátenie, obyčajne s cieľom zamedziť, znemožniť, prekaziť dačo, vyvoláva tiež smiech. Účinok je o to väčší, že sa úskok a klamstvo vzápätí odhalia. Tak napr. zámerne odviezli podplatení paholci v *Reštavrácii* voličov do hory miesto na stoličný úrad na voľby. Medzitým sa voľby skončili v neprospech stránky Bešeňovského.

Tento úskok opisuje autor takto:

Tu ma strach pojal i premýšľal som, kde sme? Obzrem sa — a vidím, že sme nie v Jakube, ale v hore. Tu mi stávali vlasy dupkom, a keď vidím, že sú zo všetkých vozov kone vypriahnuté, a milí paholci ich tam ďaleko v tráve pasú a vozy stoja a páni bratia spia, zavolám: „Zrada, zrada!" Tu sa ti každý otriasol, vytrel i vytreštil oči i zavolal: „Kde sme?" „V hore!" odpovedal som. Tu zavolám: „Jano, čo robíš?" „Kone pasiem, vaša milosť," odpovedal Jano. Tu ma mal šliak trafiť i zavolám: „Sto striel sa ti v materi, ty kujon, jaks' nás sem doviezol?" „Nuž tak vaša milosť," odpovie Jano, „zaspal som jako vy všetci, a hoviadko je raz naučené do hory chodiť, nuž zašlo ta, kam najviac chodieva." (R 121)

Keď teda vkročil do farského kalvínskeho dvora a farár ho uzrel oknom, skryl sa pod reverendu, visiacu z klina na stene, a manželke naložil, aby riekla nemilému hosťovi, že ho niet doma.

Ohliadol sa teda a hľa! Pod reverendou nohy farárove. Pokrútiac nad tým hlavou, riekol: „Pozdravujem neprítomného pána farára, ale povedzte mu, aby druhý raz, keď odíde z domu, vzal i nohy so sebou." Nebol potom nikdy viac na fare a farár tiež nešiel k nemu. (J. Záborský, *Rozprávky,* 74)

Príklady na rôzne prípady situačného humoru by sme mohli rozmnožiť, ale nie je to pre náš cieľ žiadúce. Videli sme, že rôzne druhy humoru bývajú v umeleckom diele pospájané: situačný humor sa kombinuje s charakterovým a slovným humorom, dopĺňa sa okrem toho kresbami, karikatúrami atď.

2. *Charakterový (osobný) humor*

Ak vo všeobecnosti humoristickí spisovatelia kombinujú jednotlivé druhy komiky a humoru v širšom zmysle, rovnako kombinujú aj jednotlivé humoristické prostriedky a postupy. Tak napr. charakterový (osobný) humor býva veľmi často kombinovaný so situačným humorom. Pritom i situačný i charakterový humor (viazaný na opisované postavy) a napokon i jazykový humor si vyžadujú určitý technický, kompozičný postup. Kým pri situácii osou býva dej, činnosť a rozprávanie, príp. opis situácie, pri charakterovom humore býva dôraz na charakteristike, na stave postáv, osôb, hrdinov, menej na činnosti, konaní opisovaných osôb. Obidva spôsoby sa však v umeleckom diele výdatne kombinujú a dopĺňajú, obohacujú a striedajú. Napr. Záborského hrdina Kakerlak je nepriamo charakterizovaný cez množstvo dobrodružných situácií, ktoré autor živo opisuje. Pritom autor môže opísať zovňajšok, výzor osoby komicky, môže charakterizovať ako smiešne správanie, konanie osôb, gestikuláciu a mimiku osôb, príp. vyjadrovanie (napr. Tesnošil v dráme J. Chalupku, Kalinčiakov dominus Lauček v Orave atď.). Osoba môže mať komickú podobu od prírody, alebo ju môže nadobudnúť v priebehu opisovanej situácie. Ondrej Levický sa staromódne oblieka a smiešne v tom vyzerá (R 11), pritom sa vtipne, s dômyslom vyjadruje (R 38, 126); Štefan Levický sa stane v tom momente smiešnym, keď ho oblečú do ujcových vyradených staromódnych šiat (R 30). Charakter osôb ladí autor komicky vtedy, keď určité rečové črty, návyky, zlozvyky, nedostatky, rečový dôvtip, rečové hry, cudzie slová atď. využíva hojne a zámerne na výraznejšiu charakteristiku postáv. Aj všetky spomenuté okolnosti nasvedčujú, že jednotlivé druhy humoru, ako aj prostriedky humoru sú mnohonásobne kombinované a ich triedenie a „škatuľkovanie" je iba pomocné. V situácii, resp. v kontexte bývajú „navrstvené" a nemožno ich dobre izolovať.

Tvár jeho je žltopočernastá, oči malé, čierne, škuľavé, noštek krátky a tlstý, s veľkými hore vytrčenými dierkami; fúzy riedke a úzke, akoby bičom plesol... (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 38)

Bol by pukol od zlosti, ale bol prisuchý na to, bol by zubami škrípal, ale nemal čím. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 39)

Vypĺznuté vlasy nahradí ti parochňa. Ak ťa pokúša škamravé oko, dáš si ho vyklať a zameniť skleným, živému tak podobným, že mu ani žmurkanie a flokovanie nebude chýbať. Ak ti uťal dáky Malhos v čestnej šarvátke ucho, prilepia ti miesto neho papierové, a to tak dokonalé, i dva razy tak veľké, ako bolo pôvodné, že si ním i muchy môžeš oháňať. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 149)

Mladí ľudia, právnici, juráti, ktorí s ním každodenne vystrájali nové fígle, nielen schválili,

lež i napomohli podstatne jeho predsavzatie. Zaopatrili učenému cestovateľovi vetchý atilakabát, čo so zámerom sa veľmi dobre zrovnávalo, vyšnurované nohavice, velikánske ostrohy, nový „koštök" a krivú šabľu s nápisom „Nezabiješ!"

Nový „koštök" pretiahol si popod remeň na nohaviciach. Koniec naplnený dohánom vyzeral tak, ako čo by mu okrúhla práchnivá huba bola z nohavíc vyrástla. Vystrájači mali radosť, ako im vyzeral v tomto úbore ten vzor beťára i mamľasa v jednej osobe, mužík neveliký, chudorľavý, s riedkou briadkou, malinkými bajúzikmi.

Dve veci mal na mysli. Jednu, vyhľadať hrob Atilov, ktorý predpokladal nájsť v okolí Jásberéňa; druhú, priniesť odtiaľ trubiroh Lehelov do maďarského múzea. (J. Záborský, *Rozprávky*, 28)

Druhý raz sa stalo, že preskočil v kázni dve strany a zbadal to, až keď povedal „amen". Ľudia započali brať máry, ale Kakerlak ich zastavil: „Hop! Čakajte. Čo najlepšie, zabudol som vám povedať." A kázal znovu. Gazda, ktorého decku platila kázeň, odpľul a zavolal na syna úškľabne: „Ďuro! Daj tam pre kone sena a pre farára slamy." (J. Záborský, *Rozprávky*, 79)

3. *Jazykový (rečový) humor*

Jednu z najzaujímavejších skupín humoristických prostriedkov v slovenskej umeleckej próze z 2. polovice 19. stor. tvorí jazykový, resp. rečový humor. Jazykový (rečový) humor je korením i soľou humoru, tvorí náladové výboje, dáva nové impulzy na ďalšie rozvíjanie dejovej línie, sujetu, spôsobuje vrcholenie i zvrat, obrat, zauzlenie i rozuzlenie deja atď.

Jazykový (rečový) humor má svoju podstatu v spôsobe vyjadrovania, v reči, viaže sa na rôzne rečové, vyjadrovacie prostriedky a postupy. Jazykový humor môže byť slovný, pričom využíva autor hláskovú, tvarovú podobu slov, ďalej sa môže viazať na spojenie slov, na frázy, na vetné i nadvetné celky i na kompozičné postupy. Pravda, veľmi často sa rečový humor kombinuje s inými druhmi humoru, s iróniou, satirou ba i s tragikou ap. Zdrojom jazykového, rečového humoru býva nielen formálna stránka (hlásková podoba slov, hlásková deformácia ap.) slov, výrazov, viet, ale často sa využíva i sémantická, významová stránka slov, slohové zafarbenie slov, expresivita slov, dvojzmysel, mnohovýznamovosť slov, kontrastnosť, opozitívnosť slov, významový posun, prenášanie významov, zhoršovanie a zlepšovanie významov, rečové chyby (šušľanie, zajakanie, rečová, vyjadrovacia ťažkopádnosť) atď.

Jazykové prostriedky humoristicky zafarbené by bolo možné ďalej deliť na tieto dve skupiny:

a) Konštantné humoristické prostriedky s inherentnou humoristickosťou, ktoré majú humoristické zafarbenie bez ohľadu na kontext. To znamená, že humoristická zložka je trvalou, konštantnou súčasťou ich obsahovej stránky. Avšak ich účinnosť (humoristická, žartovná) sa môže uplatniť len pri vhodnom, zámernom, zdôvodnenom zaradení do kontextu. Humoristické zafarbenie jazykových prostriedkov býva založené na sémantickej, zvukovej, prípadne na sémantickej i zvukovej stránke pomenovaní súčasne.

b) Kontextové, adherentné humoristické prostriedky sú v porovnaní s predchádzajúcimi v základe neutrálne, ich humoristické zafarbenie závisí výlučne od použitia v kontexte, od zaradenia do situácie, prípadne do kontextu, od ich funkcie, motivovanosti v situácii, resp. v kontexte. Rozhodujúcim činiteľom pri humoristickom zafarbení pomenovaní tohto typu je kontextová súvislosť.

Podstatou humoristicky zafarbených pomenovacích jednotiek, resp. vyjadrovacích prostriedkov vôbec býva najčastejšie aktualizácia rozchodu ich významu a formy. Východiskom pre zisťovanie humoristického zafarbenia pri všetkých použitých humoristických prostriedkoch v umeleckom diele je kontext, a to z toho dôvodu, že aj slovo s konštantným humoristickým zafarbením, ak je nevhodne zaradené do kontextu, nemusí pôsobiť žartovne, ale naopak, môže pôsobiť rušivo. Humoristickú zložku pomenovania, ak je humoristickosť jeho konštantnou vlastnosťou, považujeme sa emocionálny prvok pomenovania. Humoristická zložka pomenovania určitým spôsobom modifikuje vecný význam slova, pomenovania a zároveň tvorí jeho citovú zložku. Všetky humoristicky zafarbené pomenovania majú určitý stupeň expresivity, emocionálnosti. Humoristické zafarbenie je vlastné autosémantickým (nie synsémantickým) slovám, často majú tieto slová nezvyklé hláskové zloženie. Niekedy sa humoristicky využívajú onomatopoje. Autori vhodne humoristicky využívajú aj vlastné mená, familiárnu podobu rodných mien, krycie mená, prezývky ap.

Pri viacslovných, vetných a nadvetných humoristických prostriedkoch ide obyčajne o obrazné, prenesené pomenovanie alebo opis predmetu, javu, skutočnosti atď. Zdrojom humoristického zafarbenia býva obyčajne nezhoda medzi významom jednotlivých použitých jazykových jednotiek a významom naznačeným, predpokladaným v kontexte.

Od pomenovaní s konštantným humoristickým zafarbením treba odlíšiť také, ktoré sú v podstate neutrálnymi pomenovaniami, ale ich vhodným, zámerným zaradením do kontextu pri vyjadrovaní vtipnej myšlienky, pri opisovaní komického javu nadobúdajú pomenovania humoristický ráz. Tu ide o kontextové, adherentné humoristické prostriedky. Takto môže byť potenciálne použité každé neutrálne (autosémantické) pomenovanie. Zdrojom humoristického zafarbenia nie je pomenovanie samo, ale hlavne kontext (resp. situácia), teda humoristický ráz pomenovacej jednotky je v podstate záležitosťou okolia, kontextu (situácie). Zatiaľ čo inventár konštantných humoristických pomenovaní je v každom konkrétnom jazyku relatívne stály a tým v určitom zmysle obmedzený, humoristické použitie neutrálnych pomenovaní poskytuje bohaté možnosti využitia takmer celej slovnej zásoby. (Výnimku tvorí vrstva gramatických, synsémantických slov.)

Ak sú zdrojom humoristického zafarbenia kontextu jazykové prostriedky, tak malým experimentom, a to nahradením týchto pomenovaní neutrálnymi, nocionálnymi pomenovaniami stráca text humoristický ráz.

Ďalej by bolo možné rozlišovať humoristické prostriedky podľa toho, na akých

jazykových javoch sú založené, napr. na polysémii, na homonymii, na personifikácii, na kontaminácii, na falošnej etymológii atď.

Čo do štylistického zafarbenia sú humoristické prostriedky príznačné pre hovorový štýl. Ak sa používajú v umeleckom štýle, podržujú si hovorový ráz a osobitným spôsobom vplývajú na celkové slohové zafarbenie textu.

Použitie jednotlivých druhov humoristických prostriedkov v umeleckom diele musí byť podložené reálnymi, konkrétnymi sociálnymi a psychologickými faktami, zodpovedajúcimi umeleckému zámeru autora, charakteru umeleckých obrazov, prípadne situáciou, slovom širokými kontextovými podmienkami a umeleckým zámerom autora.

a) Zvuková, hlásková podoba slov sa môže využívať pre humoristické ciele rôznym spôsobom. Využíva sa napr. hláskový sklad citoslovíc, častíc (typ halibali, trci-frci), hláskovú deformáciu (šušľanie, napr. u Tomášika), slovo sa rozdelí na také časti, ktoré hláskovo asociujú s inými, významovo odlišnými pomenovaniami (pricipálom — Bryndza Paľom u Laskomerského, Herkules — Herr Kuleš u J. Záborského), — využívajú sa rovnozvučné slová (homonymá), ale významovo odlišné (mať šajnu — predstavu; mať šajnu — peniaz — u J. M. Hurbana); hláskovo príbuzné, ale významovo úplne rozdielne slová sa pre nedorozumenie zamieňajú, čím vzniká komická situácia, napr. žreb — črep (u J. M. Hurbana).

Slovné hry vznikajú vtedy, ak sa slovo líši dakoľkými hláskami a ak sa úmyselne zamieňa, napr.: minister — miništrant (Zechenter-Laskomerský), bankrotoví — banknotoví mládenci (J. M. Hurban), biedy — vredy (J. M. Hurban), využívajú sa slová odvodené od rovnakého základu (svojím znením príbuzné, ale významovo rozrôznené), napr.: narodené, ale nie urodzené bruchá (Záborský), po nohách stúpajúc a postúpaný súc (Laskomerský), po tlačovom priestupku a či výstupku (Laskomerský) — v tomto prípade asociuje stúpanie po nohách s tlačovou cenzúrou — (tlačový priestupok = stúpanie po nohách v jarmočnej trme-vrme). Hlásková podoba môže sama slúžiť svojím skladom, napr. citoslovcia, hláskovo deformované cudzie slová, ich zástupky — hláskovo deformované slovenské kompozitá (napr. typy: šmatlinoha; chlebulistika, hlasovír = = klavír) atď. na vyvolanie smiešneho efektu. No pri kompozitách hrá dôležitú rolu významová stránka, i keď signálom, upozorňujúcim čitateľa na autorov zámer, býva hlásková podoba slova. Skrytým, hlbším zmyslom komiky býva však v prevažnej väčšine významový rozchod pomenovaní, ich kontrast, nezhoda, významová nepríbuznosť, zriedkavo príbuznosť atď. Slovná hra založená na zvukovej a sémantickej stránke je účinným prostriedkom slovného (rečového) humoru, ako ukazujú vybraté ukážky.

Jednoho odpoludnia vyšiel Lišaj za mesto na prechádzku popri cigánoch, s ktorými zvykol vyvádzať žarty.

„Ale pán urodžený, kdeže šte boli, že šme váš tak dávno nevideli?“ pýtal sa ho cigán Ferko, ktorý bol práve z trhu viacej koní dohnal.

„A ty, Ferko, čože si počneš s tými devlami?“ odpovedal otázkou Lišaj.

„Len ša prižrite,“ riekol cigán, i pochytil do pravej ruky kladivo, do ľavej veliký, hlavatý klinec, priložil ho slepému sivkovi ostrým koncom na čelo a uderil naň kladivom tak silne, že mu ten ostrý klinec na jeden úder vrazil do čela. Kôň sa skydol na zem.

„No, či je to nie po majšteršky?“ hovoril cigán. (S. Tomášik, *Malkotenti,* 17)

„Halibali, trci-frci, už by si zas romantizoval, ty antiromantik. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 91)

„Akože spali fraj — fraj — no akože spali fraj — frajlička?“

„Ejha, dajtimibože frajličky!“ hundrala pod nos Ilona. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 42)

Šeptanie bolo ale veľmi zreteľné, zato ho aj vyzradíme: „Frau von Hovorková, nechže idú trochu do extracimru so mnou samým.“ (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 33)

Mám nádeju, že dobrý príklad Fressdorfčanov, ktorí skutočne už len bohatých prijímajú do škôl, aj naše školy nasledovať budú. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 56)

Napoleon I. nosil na boku krátky, tenký kocprt, ale nášmu Ďurkovi visel bokom na remienci zahybák až po členky dolu. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 133)

Zatým prišiel žltý komediant. Bryndza Paľom ho menovali (možno, že bol principálom). (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 109)

... prijímajúc vďačne a ešte vďačnejšie rozdávajúc buchnáty, po nohách stúpajúc a postúpaný súc, dostal som sa s dobitými rebrami — contusio rebrorum,[6] dľa Dávida Šťubríka — pod známy nám už čierny dom. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 113)

„Aha, šajnu,“ skočila mu do reči Ilona, „veď šajnu, hej, hej, šajnu, ale akú šajnu! (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 11)

Necháme ju teda neborku, so žrebom pod žľabom a pôjdeme o jednu kapitolu ďalej. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 13)

Bruchoslavickí starí aj mladí, bankrotoví a banknotoví mládenci obracali sa okolo starej aj mladej; a pani Hovorková, môže sa povedať, dávala takt celým Bruchoslaviciam. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 23)

„A čo by som tušil iného,“ odpovedal tento, „ako nové biedy, nové vredy, nové neresti na národ náš sa valiť majúce. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 14)

‚Pane bože, čo len chce vždy odo mňa?‘ Takto sa sama seba spytovala Ilona, ‚čo len aký žreb chce? A že vraj aby som ho nestratila. Ale ja budem črepy opatrovať? Aký črep, čo za črep?‘ (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 93)

Predvoj vedú dakoľkí chlapi, za tými chlp tenko hlásajúcich žien. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 105)

Raz som našiel na podvrchu jednej starej, ošarpanej šalandy, ládu, dľa nápisu z r. 1727 pochádzajúcu, s veľa ukrytými priečinkami, a tam som odkladal svoje miništrantské zárobky s mravenčou pilnosťou. A tak, hľa, nielen minister, ale i miništrant môže dačo — odkladať. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 105)

Po tlačovom priestupku, a či výstupku, šťastím navnadený pustím sa voľno prúdom, nesúcim sa k hustému kruhu; bola to hrádza do kolesa, ľudský živý plot. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 117)

Ale, vďaka bohu, od rozpuknutia chránil ho pevný opasok, od žltačky žlté pracky ako staré sympatetické prezervatívum. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 135)

b) Rovnozvučnosť slov využívajú autori vhodne vtedy, keď miesto náležitého všeobecného slova položia rovnozvučné vlastné meno:

Bo oko za oko, zub za zub, Bacha za Bacha (citoslovce: bach; fráza: dať dakomu bacha = úder. (Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 257)

c) Na vtipné vyjadrenie opisovanej skutočnosti používajú autori rodné mená. Tak napr. vlastné (rodné) mená sa používajú v bežnej reči jednak na označovanie dní, jednak na označovanie sídlisk, pravda, popri základnej funkcii pomenúvať osoby. J. Kalinčiak začína takto IX. kapitolu *Reštavrácie* (112): „Začalo slnko vychádzať nad Sv. Jakubom práve na deň Michala." Pomenovania Jakub, Michal postavené v texte takto vedľa seba upútavajú na seba pozornosť, skrývajú v sebe zdanlivý dvojzmysel a sú svedectvom vtipnej kombinácie jazykových prostriedkov. Bežne sa v humoristickej literatúre používajú vlastné mená, priezviská odvodené od apelatív, charakterizujúce postavy (Šúplata, Hovorková, Chruňo, Frndolína, Buchtovce, Kocúrkovo), exotické mená (Mandragora), v písaní ponemčené, pomaďarčené, latinizované mená Šuták — Schuthaagh, Mazalík — Mazalyigg atď.

„Herr von Milenský," k nemu akoby to nič sa prihovárajúc, „či už videli toho husára, čo to vo Viedni toho chlapca —"

„Čo je to aj v Pokladnici o ňom reč?" ochotný sa spytoval Jaroslav. (J. M. H u r b a n, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 31)

Ako panslávov udali: luteránskeho farára Mazalyigga, katolíckeho kaplána Chvaliboha, slovenského básnika Schuthaagha, lekára Hajzsuschka a Bobáka. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 248)

Nepíše sa viac Pribík, lež Pribéky. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 158)

To by bolo chatrné a nízke písať proste Šútak, Mazalík, Hajžušek. Ale Schuthaagh, Mazalyigg, Hajzuschegg, to je dačo klasického a hodí sa dobre k ukrytiu pôvodu človeka. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 281)

Ja pijan, ale van pinz, Galuška van pinz. A ja chodím i do slovenského kasína. Dal som naň červený dudok. Bo ja gazda. Galuška van pinz. A ty sa smeješ, Nemče?" Dal facku jednému z miškárov. „Neveríš, že Galuška gazda, Galuška van pinz?" (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 236)

Dlho však nečakal. Dostal čoskoro pozvanie za súkromného učiteľa do Buchtoviec, k Pimasovie Gejzíkovi. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 61)

„Hí, to je zázrak!" pokračujú počatú pieseň udivené tetky Klebietkoviech. (J. M. H u r b a n, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 7)

Kto nezná pána Šúplatu? A jeho šmatlavú ženičku kto nevidel na rínku v Bruchoslaviciach? (J. M. H u r b a n, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 5)

Keď, ako vieme, Šúplata s Kriklákoviech Kačenkou mal rozrobené. (J. M. H u r b a n, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 31)

d) Výsmechom sprevádzajú autori makaronizmus, striedavé používanie cudzích slov na znak plytkej vzdelanosti, odrodilstva, pochabosti, módnosti ap.

I tu všetky chyže preplnené ľudom, pretože bol trhový deň a spolu „Hamstak". (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 257)

Sudca sa sklonil k peknej mladej neveste a uštipol ju v líčko: „Oni co ferlangn?" (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 256)

„Nemôže helfn," mrdol sudca plecom. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 255)

Pozvanie za herečku odmrštila s pohŕdaním a vyčtila dobre umelcov. „Mon Dieu! Ako to môžu gens des lettres a gentilhommes zainteresovať sa za takú pöbelsprache a ten paraszt nemzetség? Keby to bolo ungrisch, deutsch alebo französisch, ale slovensky! Ó časy zlé a prevrátené! Wahre Verrücktheit. Svet sa obracia čím hore, tým dolu. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 167)

Pri odchode riekla Frndolína: „A vieš čo, Zuzička? Ja som si meno premenila, To je tak gemein, Luca, ako dáka Kuchelmensch. Nazývaj ma odteraz Pribéky Frndolínou." (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 165)

„Mon Dieu!" ťažobila si po jej odchode frajla, „čo to musí vystáť eine Person von Bildung s takými sprostými slovenskými vrkočmi." (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 165)

„To hovoria i papá i fraumutra, bo neznajú vyšší svet. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 165)

Maďari podobne nezameškajú zaopatriť svojmu Maďaríštenovi čestné miesto. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 193)

Cudzie slová sa často podrobujú domácim slovotvorným zákonitostiam, príp. domáce ohybné slová sa používajú vplyvom cudzieho jazyka nesklonne alebo slovesá bez časovania, hlásková podoba slovenských slov sa deformuje atď.

Parlirovali spolu hneď francúzsky, hneď nemecky, hneď maďarsky, takže sa matka dobre niekam nepodela od radosti. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 161)

Boli to indické vtáčie hniezda, hrianky s čvikotími lajnami, baranie vajcia, šťastlive vytrhnuté kocúrovi z pysku, a čerstvo zo „štajeramtu" prinesené „mancetle" na kvasno. Všetko bolo dobré, len tieto posledné nechutili nikomu. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 250)

Na ulici stretol dvoch pocestných tovarišov, jedného Nemca, druhého Slováka. Našli súčasne klobásu a hádali sa, komu z nich náleží. Nemec fluchtal, Slovák bohoval. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 278)

Po vysvetlení ukázal na adjunkta: „Tam písať eine Commision, že sfine fidať. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 255)

„To niks eine Commission," vrtel sudca rukou. „Kúpiť štempl a process." (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 256)

Sotva stihol zamknúť papiere, pani naďšágoška a kišasonka tu ako dva pávy s rozšírenými chvostmi. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 289)

A predsa ty vieš všetko, súc neomylná, ako policajmajster Päuman v Prahe, a povieš nám čistú pravdu ako historik Szalay. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 195)

Na hláskovej, zvukovej zhode slov (jedného domáceho, druhého cudzieho) je založená slovná hračka, ktorá sa pritom opiera o význam slov. Otec Frndolínky si ťažko vzdychne „Fú!" a farár Frndolíne vysvetlí žartom po francúzsky, že otec (neznajúci po francúzsky) vraví o nich „foux" (= hlúpi).

Otec odpľul: „Fú!"

Farár sa zasmial, klepol prst o prst a šepol frajličke: „Monsieur le papa dit, que nous sommes foux", že odišla pod zámienkou hlavybolenia, ešte pred obedom domov. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 161)

J. Kalinčiak používa dakedy cudzie slová v riekankách, úsloviach, rýmuje ich, aby zvýšil expresivitu vyjadrenia:

„Vivat!“ zvolali zhromaždení. „Vivat a vivat, kde budeme bývať,“ ozvalo sa z druhého boku záhrady. V tom zavolá kdos' z druhej strany: Vivat, Peťko, vypi všetko!“ (R 94). Sero post festa cantare, kto zdral opätky, nech chodí na sáre (R 120). Ipse vtip se, za nos chyť se! (R 83); ebatta zaňát, kapusta šalát (R 83).

Zosmiešnenie učeného vyjadrovania uhorských zemanov-latinákov dosahuje J. Kalinčiak tým, že do súvislejšieho latinského textu vplieta slovenské slová bežnej lexiky s latinskými koncovkami: „Porrigo otiepkas, latine mergites seu manipuli dictas in stodolam“, odpovedal dominus Lauček. (*Orava,* 35)

e) S cieľom humoristicky zafarbiť text používajú autori slová s rozdielnym štylistickým príznakom, hodne kontrastným, aby sa vyjadrovanie stalo nadnesenýmnevhodne zmiešaným, čudným, a preto aj komickým. Tak sa kladú vedľa seba v kontexte popri expresívach, hodne citovo a hovorovo zafarbených slovách, výrazy cudzie (napr. latinské), odborné, knižné.

Tento spôsob je príznačný pre vykreslenie starouhorských latinákov u Kalinčiaka, ale u Zechentera-Laskomerského ide o inú vec. Zechenter zámerne vnáša do prózy pohľad odborníka-autora, ktorý sa mieša s bežným aspektom laika-pozorovateľa, a tým vzniká komicky pôsobiaca disharmónia. Autor tento fakt podčiarkuje ešte tým, že často využíva juxtapozíciu. Popri laickom, bežnom pomenovaní bezprostredne položí odborné alebo zdanlivo odborné vyjadrenie, napr. pečeň — fabrika žlče, korbáč — flagellum orbis.

Preboha, čo robia, kam idú? — Vedia, Herr von Šúplata, ako sa hrávali kedysi s tým naším Franckom? — Ach, bože, ako tie časy idú, ani nejdú, ale letia, ja už baba, môj syn štvoro detí otcom a oni ešte len mládenčia. Ale — majú-li si vziať toho pochábľa, radšej môžu do smrti mládenčiť. Či chcú dlhy Hovorkovské vyplácať?“ (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 53)

Ak vidíš po plotoch kriedou, po stenách uhľom vyteremtetované „Vacationes“, často so smiešnymi ortografickými chybami, môžeš byť istý, že tá obec, to mestečko alebo mesto je sídlom dajakého učebného ústavu. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 121)

A keď sme už takto vyprevadili jak pána Šúplatu, tak tu týchto dvoch Slovákov, zapáľme si na fajočky, lebo ktože by to v jednom kuse čítal a čítal len; alebo ešte lepšie tu tieto peštianske cigarky z kráľovských fabrík opáčme, aké sú. To fajčisko smrdí, ale cigarky — no, kto jakživ nedýmil, nech si len strčí do tváre jednu tú cucku! — Pah! Sic transit vana gloria mundi. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 22)

Táto krivuľa bola mi hodne oškrkla. Prikladali mi na ňu výbolen, ranostaj a kolocier. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 93)

Pár rebier, kus pľúc a srdce, to pre zaľúbencov dosť. Žalúdok sa nežiada, a pečeň — fabrika žlče — tá práve a úplne môže vystať. Hlavu i tak obyčajne potratia. Dá sa tu teda veľa zhospodáriť. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 151)

Senectus ipsa est morbus. Čím viac sa blížiš k starému, hypochondrickému radvanskému hradu, tým viac redne ľudská kaša, šumot tíchne, a keď vstúpiš do šíreho dvora nikým viac nestrkaný, končí sa trma-vrma a nasleduje veličizné — nič. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 113)

Montecchi a Capuleti, Guelfi a Ghibellini, Horatii a Curiatii sa tak neruvali ako my, keď sme sa kamžami mlátili v sakristii po talentoch. Boj na smrť a život, ako hladom

morené potkany; kým sa do ostatného, najsilnejšieho nezožerú. Koniec bitky a villafrankový pokoj uviedol korbáč — flagellum orbis — Džingischána, kostolníka Petráka, ktorý takto medze položil ďalšiemu kvriprelievaniu na posvätnom mieste, in ecclesia millitante. Uštipačný to síce, ale výsledkuplný žart. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 104)

Zažmurknúc jedným okom, pochytí krčah s vínom a na spomenuté tri vrstvy vyliať celé dilúvium, celú potopu, aby už celý svetorodný poriadok zachoval, poberúc sa so súdruhmi hľadať lacný nocľah. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 141)

Skúmam ďalej vačky. Sklenky domrvené na črepy. Na „ponte dei sospiri“ mi ich dodrvili. A črepy tam na viselniciach pochované ležia podnes, ako budúca hádka archeológom. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 120)

f) J. Kalinčiak sa od ostatných humoristických spisovateľov 19. stor. líši hlavne tým, že využíva humor, komiku ľudových fráz, frazeologických jednotiek a ľudových prirovnaní. Opisnými pomenovaniami sa skutočnosť nepomenúva priamo, ale nepriamo, perifrasticky a obrazne. Autor má príležitosť navodzovať rôzne asociácie, neraz „falošné“, aby nezhodou, rozchodom medzi javom skutočnosti a použitým pomenovaním, výrazom, označením, vzbudil smiech alebo aspoň náznaky smiechu. Nepriliehavosť, disproporcie medzi konkrétnym predmetom (naznačeným v kontexte) a významom jazykovej jednotky, frázy, prirovnania atď. sú zdrojom humoristického zafarbenia týchto jazykových jednotiek. Kalinčiak sa v tomto prípade opiera o ľudový humor, využíva prostriedky ľudového humoru pre estetické ciele.

— ale stoj čo stoj i čoby sekery padaly (R 36), zdravá kočka, čo sa toho dočká (R 16), kdo sa hnevá, nech sa o zem hodí (R 78), sedliak božie stvorenia, ale huncút od narodenia (R 56), potrimiskovia, čo sa sotva z vajca vyklovali (R 2), však ja znám také šášky, jako ste aj vy, čo vtedy dlhy odvádzajú, keď pán Boh hudcom platí (R 3).

Podčiarknutie zhody medzi skutočnosťou a výpoveďou, ktoré autor stavia naoko ako čosi nezvyčajné, neočakávané, môže pôsobiť smiešne, komicky.

Bol čert diablovi po vôli (R 28), (dieťa) tak bolo dobré, že keď spalo, ani jesť nepýtalo (R 25); napime sa — však sa po smrti nenapiješ (R 96).

g) Ľudové, lexikalizované prirovnania i básnické, resp. aktualizované prirovnania majú zrejmú rolu podfarbovať text komicky. Bývajú silne citovo zafarbené a vyvolávajú komické predstavy. Prirovnávajú sa napr. osoby k neživým predmetom, osoby k zvieratám, časti živých osôb k neživým predmetom, neživé predmety k neživým na základe určitej spoločnej alebo zdanlivo podobnej črty atď.

My sme však všetci zdvihli hlas, ako kury v chlievci za nohy poviazané, protestujúc oproti pavúzu, proti plachte, lebo bol deň tichý a jasný, a čo sa týka stratenia, ubezpečovali sme Dobrika, že sa radšej za nohy dovedna špagátom priviažeme.(Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 134)

„Nuž, hľa, dajže mi, bože, takým deťom vám hneď v prvú hodinu po narodení pred krstom baba všetky kosti piestom nadrobno podrúzga, a preto sú potom také zhýbavé ako had a pružné ako kolomastika.“ (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 110)

... volám o pomoc z celého hrdla, tu priskočí z bočnej míle nebohý, pánboh mu daj radosť večnú, majster Šabľatura, chytí ma za škundry a ťahá ako starý fujtáš z flinty. (L a s k o m e r s k ý, *Obrazy a rozmary,* 93)

Ten blesk oka Ľudmilinho, tá prívetivosť, ten úsmev na tvári, toto všetko ho však hroznejšie preniklo, ako čo by nie dvermi, lež bár komínom bol zhrbolcoval do chyže. (J. M. H u r b a n, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 28)

Priestor bol dupkom naplnený, ako zápalky v škatuľke, a čo viac, môj obzor úplne zatienil široký klobúk môjho suseda, paholka z Tajovej, predo mnou stál očovský prísažný s geletou na hlave, úplne podobnou nedostavenej babylonskej veži. (L a s k o m e r s k ý, *Obrazy a rozmary,* 108)

Jarmok bez peňazí je takmer toľko ako hluchému hudba; ale peniaze nerastú ako huby po daždi. Peniaze si zaopatriť, k tomu vedú rozličné cesty; to dobre zná každý, kto šúľal groš medzi prstami. (L a s k o m e r s k ý, *Obrazy a rozmary,* 104)

— V susednom šiatri naťahuje hornovidiecky pán rechtor na svoje šesťdesiatpäťročné koštiaľnaté pedále vypasamentované nohavice a jeho pán sused, mlynár, hrdo kráča v obesenej mu, moľmi popichanej bunde. (L a s k o m e r s k ý, *Obrazy a rozmary,* 112)

h) Rozpornosť medzi javom a jazykovým vyjadrením, príp. pomenovaním sa niekedy vyjadruje číselným údajom. Ide o využitie významovej stránky slov.

Napr.: lebo svet hovoril, že má dva razy do roka kašeľ, od Jura do Michala a od Michala do Jura, on si ale zas myslel, že to najviac do smrti trvá a potom hoci jak prestane (R 11).

Náš nastávajúci dej pripadá priam na koniec minulého a počiatok prítomného — nie storočia, ale roku. (J. M. H u r b a n, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 5)

Nech mlčím o najväčšej výhre pri tom — láskavého obecenstva, ktoré sa tak zabaví pri prvej slovenskej noveletke ako pri žiadnej druhej. (J. M. H u r b a n, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 6)

Kolovali vtedy dvojgrošníky, dačo menšie od lopaty, takrečené „šustertalery" s nápisom 30 grajciarov, platili však len 6 grajciarov šajnových. (L a s k o m e r s k ý, *Obrazy a rozmary,* 105)

Tanula mu na mysli kronika Kézova. Tento kronikár píše, že medzi vyhnaním Hunov z Európy a príchodom ich potomkov Maďarov do Európy prešlo desať liet. Náš Pandrlák umienil si nepodvratne dokázať, že to nebolo plných desať liet, ale len deväť rokov, jedenásť mesiacov, dvadsaťdeväť dní, trinásť hodín a päťdesiat minút. Taký vám to bol historik! (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 27)

ch) Slovnú hru, založenú na vyvolávaní emotívnych asociácií, dosahuje autor tak, že v písme rozdelí slovo na také časti, ktoré sú schopné vyvolať žiadané asociácie. Inokedy deformuje hláskovo alebo tvarovo slovo tak, aby svojím znením vyvolávalo celkom iné predstavy ako pri normálnej zvukovej podobe (porov. ritmajster, Vielsaufia — miesto filozofia; nemecky viel saufen = mnoho piť, Herkules — Herr Kuleš) atď.

Vielsaufiu. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 184)

Týchto práve cvičil na námestí bruchatý ritmajster. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 44)

Zas každý opravdivý Homér, a potom len rozprávať o nebylinách. Ak je klasi-kus, musí v časomerných veršoch vylíčiť dopodrobna turnaje a bitky a udať akurátne, kto ako rúbal hlavy, kto prišiel o nos, oko, nohu, aby sa vedelo, pre koho má sa hotoviť posteľ v lazarete. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 191)

Ja sa nemusím dať dopichať ani končistým špendlíkom chlipnej Lady, ani šípom jej šelmovského synáčika Milka, ktorý ešte vždy v hlavách našich básnikov mátoží a dláta i štetky samotvorných umelcov kresťanských zaneprázdňuje, hoc už dávno na kolomaž sa rozplynul. Lebo lyrik žiaden nie som, čo mi aj k-riti-kusi slovenskí hodnoverne dosvedčia; nemám teda ani povinností lyrika. Nemusím trúbiť o tom, s čím každý človek sa skrýva, len psi a mačky nesú celému svetu na obdiv. (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 192)

Len na jednej čiernej tabuľke na stĺpe nachádzal sa Židom vyhotovený slovenský nápis: „Nyeslyebodno ku-riti". (J. Z á b o r s k ý, *Rozprávky,* 242)

S cieľom humoristicky ladiť text používajú autori, napr. J. Kalinčiak, slovné hračky majúce ráz žartovných nadávok, eufemistických výrazov, ktoré sa zakladajú na čírej juxtapozícii, na asyndeticky priradených substantívach s rôznym lexikálnym významom. Tieto slovné hračky, kalambúry, sú bezobsahové, bez zmyslu, „bez vtipu", aby práve preto budili falošný dojem „smiešnosti". Na charakter nadávok poukazuje dakedy v texte osobné zámeno, ktoré prezrádza adresnosť nadávok, napr.:

ty cifra, plachta, zástava (R 77), mešter kôň vlk (R 44), cigo rigo kapsa (R 1), bosorka, morka, suchá homôlka (R 95).

Sem by bolo možné priradiť nadávky vetného charakteru využívajúce alogické vzťahy medzi pomenovaniami, s nezmyselným, absurdným vetným obsahom:

bodaj mu cigáni zuby kuvali (R 1), bodaj mu psi na kare trúbili (R 3), nech sa vám ľúbi kapusta lebo hlúby (R 36).

V poslednom prípade sa využíva pri slovnej hračke i hlásková stránka (rým: ľúbi — hlúby), podobne ako na inom mieste v tejto: Ondrej neondej (R 39), pričom autor kladie túto slovnú hru do úst tomu, na koho sa vzťahuje, čím chce zvýšiť efekt použitia:

„Dal mi odkázať, že Ondrej neondej, hoc i druhými slovy, a myslí si, že ja z jeho praktiky nič nerozumiem (R 39).

i) Pri využívaní rôznych jazykových, vyjadrovacích postupov neobchádzajú štúrovskí prozaici ani antropomorfizáciu, či personifikáciu. Tým, že autor prirovná neživú vec k živej a pripíše jej znaky, ktoré vec, predmet, jav nemá, utvorí si podmienky pre rozvíjanie obrazov, ktoré neraz preskakujú do celkom vzdialených asociačných okruhov. Rozchod medzi opisovaným javom a jeho vykresleným oživeným, personifikovaným obrazom môže byť zdrojom komiky, humoru, môže vyjadrovať humorný postoj, skrytý, vtipný zmysel atď.

Tam oproti pod košatým bukom vydychuje chvojinou venčený, naširoko rozložený sud s pivom, a pri ňom nemluvniatko, súdoček s vínom, opravdivý Ladislaus Posthumus, lenže sa nevolal Ladislav, ale antalok. — Lační sme boli ako šášky, — a do obeda ešte hej! (L a s k o m e r s k ý, *Obrazy a rozmary,* 125)

Osmeho septembra, keď si už zvolenské hole, menovite salvia venia Prašivá, obyčajne

zimnú toaletu obliekli, keď štebotné, verné nám lastovičky do južných, tajuplných krajov odletujú a miesto nich pozdné, smutnokrásne nezábudky, totiž jesienky — colchicum autumnale — sťa ostatný pruh, mdlý odlesk letný, lúky naše obživujú, vtedy býva vydržiavaný chýrečný trh v Radvani, mestečku to s Banskou Bystricou nepretržite spojenom. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 104)

Áno, tak sa to stane, ak medzitým súdny deň nepríde. Slnce totiž, ktoré už teraz má pehy, vyhasne, nastane zima, nastane tma a svet pôjde spať. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 148)

j) Všeobecne využívanými prostriedkami v humoristickej próze sú rôzne metaforické prostriedky a postupy. Miesto náležitého bežného (jednoslovného) pomenovania kladie spisovateľ obrazné jednoslovné pomenovanie, príp. opisné viacslovné pomenovanie. Perifrázy môžu byť lexikalizované (sem by sa mohli rátať i všetky frazeologické jednotky) alebo aktualizované. Metafory rôzneho druhu, metonymie, synekdochy sú vhodnými prostriedkami na oživovanie kontextu, na vykresľovanie názorných, živých javov, osôb, predmetov, na zvyšovanie pútavosti rozprávania, opisov, charakteristík atď. Pri jednotlivých druhoch metaforického vyjadrovania ide o rôzne typy a spôsoby modifikácie sémantických znakov, čŕt pomenovaní. Nie je našou úlohou zaoberať sa touto otázkou, iba využívame príležitosť a odkazujeme na veľmi zaujímavý článok o sémantickej problematike metafory od J. Pelca. Pre nedostatok miesta nerozvádzame jednotlivé druhy metaforického vyjadrovania (perifrázu, metonymiu, synekdochu, metaforu vlastnú — k metafore sa priraďuje dakedy aj irónia, antiirónia atď.).[9]

A môžem povedať, že jediný Brožek bol teraz ochrana Ľudmilky, lebo pred týmto sa hanbila popustiť kantáre hnevu svojmu. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 69)

Keď sa mi už šťastie zase dolu vrchom kloniť začalo, pohol som rozumom, vylúštil som sa po namáhavej práci skoro na handru roztlačený z prešu von. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 117)

No ale keďže sa i tak ešte sem navrátime, pôjdeme nateraz medzi šiatrami ďalej, kým neprídeme na — radvanskú deltu. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 111)

No práve ako takýto šúľok, šúľali ľudia i mňa na spomenutom mostíku, to sem, to tam a dobre vyvaľkaného vyzdvihli ma potom vysoko nad okolité živé tekvice. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 110)

Láska je výmyselná, zvláštnou rečou očú nájde si tisíc spôsobov porozumenia. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 48)

Naše ako idylické, tak i romantické podtatranské kraje ukrytú držia ostýchavo svoju panenskú krásu pred okuliarmi zvedavého sveta. Sú to krajobrazmi a krajopismi ešte málo objavené poklady. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 34)

Vlasy žlté, vo dvoch hrubých povesnách poviazané, vlnili sa jej dolu chrbtom. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 37)

[9] Jerzy Pelc, *Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory.* Referát predniesený na medzinárodnej konferencii o poetike vo Varšave r. 1960 (po anglicky vyšiel v zborníku *Poetyka,* Warszawa 1961, 305—340).

V nedostatku ženskej pleti skákal jeden capo s druhým. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 127)

Zo studníc vyvierajú len samé „slzy Kristove", tokajčina, malvázia a iné drahé vína. (J. Záborský, *Rozprávky,* 205)

V Uhrách zbadal na dolných stranách mnoho kupcov za päť prstov. (J. Záborský, *Rozprávky,* 233)

Prvá starosť teda bola týchto cerberov urobiť neškodnými, t. j. do stavu obleženia, rectius — položenia doniesť. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 124)

Keď sme i toto početné kšeftujúce patologické múzeum prebehli, dorazíme k najstarším sveta tohto remeselníkom, ktorí si skutočne a dľa udania Adama, najstaršieho nášho tatuška, za patróna vyvolili. Rozumiem tu hrnčiarov. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 107)

Čo sa tu minie s múkou namiešaného, prachom zapadnutého medu, to sa iste chudákovi sv. Jánovi v saharskej púšti nesnívalo pri kobylkovej pečienke. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 108)

Na hlave slama, pod klobúkom sečka. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 143)

Hľadajúc dieročku, kde by mohol toto ľudskou húšťavou obtiahnuté tajomstvo preniknúť, behám ako kura v klonke, kolom dokola, ale nič. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 117)

Vtom akoby na velenie otvoria sa dvere a vstúpia do chyže dve veličizné čižmiská so svojím furmanským paholkom Ďurom. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 133)

Deň majálesov bol nám tri týždne vopred z vyššieho miesta, t. j. z katedry ohlásený, pričom bola hneď aj daň na každú hlavu, po pravde na každý žalúdok vyhodená, a síce po jednom striebornom dvadsiatniku. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 122)

Dávid tančil pred archou a Dávid bol rex reverendus, prečo by sa teda tiež reverendy v tanci zúčastňovať nemali? (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 127)

Stopäťdesiat papúľ rozličného kalibru gulášom a národnými haluškami — difthongi longi — zapchať, je veru nie bagateľ! (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 125)

k) Ak autor položí vedľa seba dve slová, napr. podstatné mená, prídavné mená protikladného, kontrastného významu, príp. ich spojí do kompozita, používa na vtipné, žartovné, príp. výsmešné vyjadrenie trópus, oxymoron.

...nuž a ty to nemáš, holobradý múdry pán slúžny (R 37); vážnosmiešnu tvár urobila (R 34)

...náš bývalý strieborný zlatý bol dvojakým klamstvom, nebol ani zlatý, ani strieborný, ale papierový. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 122)

Vtedy tam ešte stáli znamenité, veľmi komfortable šibenice o troch stĺpoch, všetko to solídna robota, ako to povedúvať zvykli: „I pre naše detné deti." (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 119)

S tým talizmanom prešlo ku mne šťastie, šlo mi, akoby mi čerti boli postlali. V tej miere, ako moje vačky rástli, rástol i hnev a nenávisť mojich spoluhazardistov. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 116)

Oholil sa teda na Silvestra tak na hladúčko, že hoc priam ten ostrý čas dosť bol sporý v oraní jeho okrúhlej tváričky, predsa tak ulízano vyzeral, ako čoby ešte len ku štvrtému kríženiu sa poberal, bár kto ho dobre znal, vedel, že priam dnes o polnoci vhabe do piateho. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 7)

h) Humoristické zafarbenie vyjadrenia sa zakladá na prenesenom význame pomenovania, frázy, ktoré silne asociuje s pôvodným významom, ktorý je však v rozpore s použitím v ustálenom spojení. Spojenie, fráza ap. sú založené na

prenesenom nepríbuznom, odlišnom význame slova (tzv. zeugma), v dôsledku čoho pôsobí vyjadrenie „prekvapujúco, neočakávane", príp. komicky. Vzťah medzi slovami, ktoré sa dávajú v kontexte do súvislosti, je alogický, absurdný. Spájajú sa slová s odľahlou, nepríbuznou sémantickou náplňou. Takéto vyjadrovanie býva silne citovo podfarbené, obrazné a náznakové.

Napr.: smrdieť grošom (R 50), až sa mu zuby potili (R 12), keď pán Boh dopustí, i motyka spustí (R 21), nechytaj vtáčky na udicu a ryby na lep (R 35), že si ty uňho len piate koleso a trinásty apoštol (R 38), srdce z kalerábu, duša z lopúcha (R 34), celý svet pojedol šialené huby (R 38), šošovičný prokurátor (R 58).

m) Slovná hra s cieľom dodať textu humoristické zafarbenie býva založená na zvukovej podobe slov s rôznym významom. Autor pritom môže využiť aj slovotvorný postup, ktorý aktualizuje na daný prípad. Tak napr. Záborský podľa bežného pomenovania *svetoborný* utvára neologizmus „svetotrasný" a stavia ho oproti zvukovo podobne znejúcemu „svätý".

Bol práve vcele pohružený do minulosti, predstavoval si živo, ako tu Atila svetotrasným hlasom velil svojim svetoborným a preto svätým zástupom, keď mu čosi mihlo v oči. (J. Záborský, *Rozprávky*, 32)

Abych poskytol i ja diel ducha svojho všeduchu národnému, pravda je tá, že niet nič iného mimo Ja, ktoré večne vychodí zo seba a stáva sa mimo seba ako Neja a do Ja sa zase navracia, čo všetko spolu je absolútne Ja. (J. Záborský, *Rozprávky*, 96)

Oj! To muselo vzrušiť takéto ženkýľa, akým bol Chruňo. (J. Záborský, *Rozprávky*, 123)

Prišiel však hriešnik sviňožrút k velikej moci a sláve, ako Jozef v Egypte u Putifára. (J. Záborský, *Rozprávky*, 229)

„Vidíte tú bohomrzkú židovskú parchu?" (J. Záborský, *Rozprávky*, 97)

Ja budem pytač, nahovárač, škamráč na Šúplatu, ja všetko vynaložím na to, aby sme dnes na istú hrali. Ale — hop, ešte ani neviem, či si ty svadboodhodlane zaľúbený? (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov*, 65)

Breza, čo študentom i tak odjakživa na prekážke stojí, kláti sa a padá, ona, tá krutá zadovka, ktorá svojimi hybkými prútmi nejedného študenta už zohriala, teraz, vynesená na kolibu, má im poskytnúť žiadaného chládku. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 125)

n) Žartovný charakter nadobúdajú v texte umelé zloženiny a umelé slová vôbec, ak sa zámerne využíva súhra zvukovej a sémantickej stránky. Napr.:

darmodaj umrel, narodil sa kup si (R 26), pri Nebojsi i Galanta zhorela (R 41), Kakus, Motúz, Sentiváni, všetci traja rovní páni! (R 16), bo sa bez pochyby strachuje hnevu pánov v kaputoch, jaké svet za Kakana kráľa nosil (R 20).

o) Zveličený eufemizmus, ktorý vzniká nadmerným hromadením zdrobnenín a expresív v texte, tiež spôsobuje alebo aspoň podporuje humoristické zafarbenie textu.

Či by asnáď kolísku, bábku, alebo obrázkom a pekným veršíkom ozdobené a cukrom obliate srdce, alebo paklík mandľového marcipánu a čo len korenistý pusrlík pre tú alebo onú nekúpil? (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 108)

Jej starulinkej maminke cidlikajú slzy radosti ako z mokrej handry po zvädlých, zvetralých lícach nad svojim podareným dieťaťom. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 112)

„Čo len povie na to frajlička?" (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov*, 34)

„Ale nuž hej, hej," odsekol kedysi-čosi Šúplata, „už je to isté, že si ju ja budem brať, Ľudmilušku za ženušku — ale, čože to oni tuná o dlhoch hovoria?" (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov*, 54)

Naložiac ešte prísny pozor honcom, pán maše rozkázal strelcom, aby pre lepšiu istotu raby nestrieľali na medveďa ďalej od tridsať krokov, aby mu tým bezpečnejšie kly vyšparchať mohli. Obrátil sa ešte k svojim hosťom a so smiechom poznamenal, aby, keď cez noc málo alebo nič nespali, bdeli a mackovi uvrznúť nedali, ináč že vinní bez výnimky budú trestaní štyriadvadsiatimi ranármi, vyčítanými hlásnikom Pobožným. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 58)

Výsmešne sa používajú deminutíva apelatív, a to aj od takých, od ktorých sa v bežnej reči netvoria. Zdrobneniny majú silný citový príznak (zemania — zemančici). Ide o istý druh ironického vyjadrenia, keď sa kladnou formou vyjadruje záporný alebo zhoršený zmysel.

Ale potom zavolali zemančici kalvínskeho levitu a pracovali s ním tak horlive a zručne na obrátení luteránov na „vieru maďarskú", že čoskoro pomer v opak sa prevrhol. (J. Záborský, *Rozprávky*, 72)

Jej pričinením dali priviezť z Viedne i skvostný „Flügel", ktorý Maďari pokrstili zongora. Slováci doteraz znienom a hlasovírom, ale sprostý koželuh nazval cymbalkom a divil sa, ako to kišasonečka vie bielymi ručičkami cymbalkovať. (J. Záborský, *Rozprávky*, 167)

Za eufemistický možno považovať taký spôsob opisu, keď autor miesto priameho, ale spoločensky viac-menej tabuovaného pomenovania použije opisné obrazné vyjadrenie, prípadne miesto priamych pomenovaní kladie pomlčky. Čitateľ si z kontextu slovo ľahko domyslí.

Desiati si polihali práve pred admirálskym vozom na zelenú pažiť, ktorú cez deň husi skášali a čosi cigarkám podobného, večer okom nepoznaného na nej zanechali. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 142)

Jeho oblek mal od čias, keď prvý raz do nohavíc — —, maďarský strih. (J. Chalupka, *Bendeguz*, 31)

p) Rovnaký efekt chce autor dosiahnuť vtedy, keď miesto náležitého eufemizmu položí zámerne iné, zveličené slovo, aby zvýšením kontrastu spôsobil komický ráz.

Šúplata chytil Ilonu ako vrece zbožia, stiskol ju a vylepil jej na tvár taký hubu (lebo hubičkou sa to nemôže menovať), že by mlasknutie bolo sa mohlo do tretích susedov očuť. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov*, 79)

Zveličenie, gradácia, hypertrofia sú bežnými prostriedkami humoru. Pravda, bývajú zároveň kombinované s rôznymi metaforickými obraznými výrazmi, postupmi, prirovnaniami, personifikáciou atď.

Tu však aj brnkajú osy a muchy i zo troch stolíc. Mne samému pri tej príležitosti len tri osy s jednou karmankou do žalúdka vbehli, kde mi počas celého trhu škrabkali. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 111)

Kolosálne ženské sa už takmer varili, len toľko, že neklochtalo v nich a že netiekla z nich srvátka. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 125)

Čierny bol, ach, strašne krásny zver, len otvorená, paru v obláčkoch vypúšťajúca tlama odrážala sa červenou mäsitou farbou, z ktorej sa vycierali sťaby palisády biele klovy. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 64)

Chrbát sa vypína z malinčiaka, sťaby vlny z mora a zatým sa vymelie i kotrba veľká ako mýtovnica. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 64)

r) Na dokresľovanie expresívneho zafarbenia kontextu sa v humoristickej próze používajú vhodne hovorové slová rôzneho druhu. Ich rozbor by si vyžadoval samostatné štúdium. Autori využívajú slová s maximálnym citovým zafarbením, ako nadávky, kliatby až po zdrobneniny s eufemistickým charakterom. (Príklady osobitne neuvádzame.)

s) Opakovanie slov s cieľom zdôrazniť určitý závažný moment, okolnosť, vlastnosť ap., pričom sa opakovanie môže súčasne chápať ako rečová neobratnosť, využíva vhodne J. M. Hurban v tomto príklade, v ktorom je kľúčovým sloveso „potiť sa“:

„Ach, zas sa potím“, počínal teraz už sám diškurs. Ľudmilka pozerala naňho strmo, lebo videla, ako Šúplata túto múdru reč na ňu obracia, takže Šúplatovi odrazu vypadol z ruky širák.

Tu máš, chlape, hľa, ako je to Ľudmile do očí pozerať!

„Pán Šúplata sa potia,“ počínala reč Ľudmila a tieto slová prerážali srdce Šúplatovo. Lež čo odpovedať? Myslel, myslel milý Šúplata, čo povie, až mu šťastne napadlo a on povedal: „Na službu poníženú, veru sa potím!“ (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov*, 30—31)

Hneď pri prvej pohrebnej kázni mal zvláštnu nehodu. Kázeň mu ležala na stolíku, keď spieval s chlapcami. Tu kde sa vezme, tam sa vezme sviňa, podlezie stolík a odnáša ho na chrbte. Kakerlak krik: „Moja kázeň! Lapajte ju! Moja kázeň!“ Povstal z toho hlasitý smiech a slová Kakerlakove sa stali príslovím. (J. Záborský, *Rozprávky*, 78)

... samú úctu, samú poklonu, samú uznalosť, samú chválu, lebo ja podávam samý prvý slovenskú noveletku na ukážku a pre pochválenie. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov*, 6)

„Na hlave slama, pod klobúkom sečka, pod nohami slama, vôkol mňa slama, teda všetko a všade len slama a slama. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 143)

t) Ťarbavosť, ťažkopádnosť vo vyjadrovaní opisuje Hurban veľmi výstižne prerušovaním v reči, opakovaním začiatku reči, pričom autor sám vkladá vzápätí do textu všetky potrebné synonymá, ktoré roztržitému hrdinovi Šúplatovi nezišli na um. Autor tu zámerne kombinuje lexikálne prostriedky (synonymá, cudzie slová v oslovení) a syntaktické (apoziopézu v prerušovanom prejave). Jazykový humor sa využíva v takýchto prípadoch na vykreslenie charakteru hrdinu.

„Ja ich, frajle, ja ich — frajle meine, ja ich,“ no to bolo do porazenia; chudák, nemohol vonkoncom vyrieť, čo chcel. V tom okamžení by bol polovicu svojich vekslov tomu dal, kto by mu bol pomohol vykodkodákať to osudné slovo: „milujem“, alebo „ľúbim“, alebo „rád mám“, alebo už čo takého, čím sa obyčajne láska vyjavuje.

„No, sakramentské slovo, už je tu, ja ich milujem, ich liebe sie, frajle!“ (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov*, 33).

u) Humoristickí spisovatelia využívajú okrem hláskových, zvukových, tvarových, slovotvorných, lexikálnych prostriedkov, okrem rôznych postupov (prenášania významov), rôznych druhov trópov i syntaktické prostriedky. Sem možno zaradiť spomenuté opakovanie slov, ďalej vetný paralelizmus, zvolacie vety, citoslovcové vety, prerušenú výpoveď, vloženú vetu, pričlenenie, elipsu atď. Všetky tieto prostriedky nie sú pravými humoristickými prostriedkami, ale len druhotnými — slúžia skôr na vykreslenie nálady, na dotvorenie humoristického opisu, rozprávania, charakteristiky atď.

J. Chalupka na rozdiel od ostatných autorov s obľubou používa ako vložky do textu vety v zátvorkách. V nich sa tvrdí obyčajne čosi protirečivého, opačného ako v ostatnom okolitom texte. Je to jeden zo spôsobov, ako autor zosmiešňuje hrdinu, odkrýva jeho pravý zámer, nedostatky, naznačuje pravdu atď.

Proti tomu ťažko sa ja budem lúčiť so svojimi! (V podstate Bendeguz nevedel omnoho viacej ako jeho Pišta.) Ale: Eb a ki nem! To bude odteraz moje heslo, aj keby som nemal viac vidieť svoje deti. (J. Chalupka, *Bendeguz*, 50)

„Huj, to krátka, ale prisámjánu hrozná smrť! Hm, ale liatina, iste sa lámala, lebo tá koštiale netrpí.“

„Povedajú starí mašiari, že také železo, ktoré duša preletela, býva nešťastné. Kôň ním podkovaný kope, nožmi takými sa kolú, s klincami šibenice zbíjajú. Šable,“ hovorí, „majú byť znamenité. I Jánošíkova valaška — veď viete, tá ‚Valaška rúbaj‘ a rúbala, — povedajú, že bola z takého, ľa železa.“ (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 41)

„Juj, šumplata naničhodná!“ jedným šmahom, ako strela za opasok siahne, strašnú zbraň v okamihu vytrhne, a — jaj, hrúza! — šmik Ďurovi do brucha!!! — Ja vykríknem, skočím z voza dolu — tu vnútornosti z brucha von. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 135)

„Ej, dajžebože, aby si naozaj zhnusili tie mazleny, tie márnotratnice, tie klebetnice, tie šlumpy, tie-tie bruchoslavické panny. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do troch kráľov*, 78)

„Hehehe, mladý pánko, nedala som päť, ale šesť zlatých v striebre za tento papierik; ale to si — hm, to si veru vyprosím, aby mi ho daromným papierom menovali! A dvestotisíc zlatých, ktoré zaň dnes-zajtra dostanem? Čo — dvestotisíc zlatých? Myslia si, že neviem, čo mi banka vyplatí za túto ceduľu?“ (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov*, 11)

... kde slávik peje, ta, kde červenooká červienočka milú pozdnú melódiu mesiačku žaluje, ťahá von, ťahá — a preto, že ťahá, nazvali mesiac dajedni, iste nie zaľúbení žartovníci, vizikátorom zaľúbencov. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 48)

v) Nadvetné prostriedky využívajú autori zámerne na zvýšenie expresívneho zafarbenia textu, na dokreslenie nálady, na zvýraznenie charakterového, názorového profilu postavy ap. Tak napr. J. M. Hurban používa hojne vnútorný monológ na vykreslenie držgrošstva Šúplatovho, J. Kalinčiak v reči apka Tomáška využíva popri vnútornom monológu i „dvojitý“ dialóg a citovanú priamu reč. Laskomerský i Hurban sa často obracajú otázkami na čitateľa, aby zvýšili pútavosť, živosť rozprávania. Priamym kontaktom s čitateľom naznačuje autor dôverný vzťah k čitateľovi, svoj postoj k hrdinom, k deju, naznačuje riešenie zápletky atď.

Hore sa teda, Ďorde, hore sa, len okolo starej sa zatoč! A táto sa mi pozdáva, ebugatta, len toť nedávno ako sa mi pekne na ulici prihovárala! Že vraj — ‚Herr von Šúplata, prečo sa nepáči aj k nám dakedy? Ej, ej, už hen do Kriklákov vedia nazerať?' — A držiac ruky vo vačkoch na zásterke, tak mi tvárou sa klaňala, až to radosť bola! ‚Nech sa páči, nech nás navštívia,' tak ešte zďaleka na mňa volala. Ani raz nepoviem, že táto osoba dačo nezmýšľa. A čo sa bohatstva týče, to viem, že ak lepšie nestojí, ako ja, tak ako ja iste stojí. Role má všade tam kde ja, bola by komasácia hotová; a mimo toho má vo Mlákach, pod Šibenicami, v Lašidovej a všade hodné fľaky lúk a nivy a v horách tiež pekný tál. — No, ad animam, to by bolo, to bude, to bude, Ďorde, hore sa!" (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 9)

Sotva sa vraj čuť dal, tužbyť musel očuť za sebou jedného: ‚Aha, už ten jeho premúdry syn chce mať Einfluss aj na náš mestský senát, ale počkaj, zješ čerta!!' A druhý zas: ‚Ehe — aký pán, len by si on svoj dom a toho svojho jedináčka reformoval, aby sa po meste s tým panslavizmom nebláznil!' — Tak hľa to ide, a môj otec neborák dobrý, staroslávny Bruchoslavičan naposledy si tiež, idúc zo sesie, povie: ‚Jaj, čože sa ja tam páliť budem za druhých ľudí,' a pokým k bráne príde, ešte si aj rozmyslí, čo mne, čakajúcemu túžobne na zprávy z rady, odpovie a ako ma upokojí. Po takejto sesii ale — hneď na druhý deň sa na ulici nesmiem ukázať, lebo celé mesto ukazuje na mňa prstom a hovorí, ako môjho otca nárady v senáte prepadli a ako tie nárady vlastne len z mojej hlavy pošli! A koniec, storako pravda popremieňaný, každej takejto reči o mne, otcovi a o sesii je obyčajne tento: ‚No, na čo je to tomu starému Brožkovi? Či by si nemohol pri svojich velikých statkoch žiť a mať pokoj? Ale tak je to, dá sa synovi navádzať! Myslí si, že keď je Pepíček už tým advokátom, že už celé Bruchoslavice aj s Rathausom prevráti.' (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 17)

No ale kam sme prišli s našou rozprávkou? — Pod šibenicu, veru pekne! — Tuto, v tvári peknej prírody, lebo k väčším trapiem odsúdencov, staviavali popravište na najvýhľadnejších miestach, a tak v tvári velebnej prírody a v tvári znaku zákonnej prísnosti začnem prezerať jarmočné. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 120)

Kebych vás nešianal, mohol by som vám do zunovania tomuto podobných výjavov narozprávať. Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 112)

Tu sme teda v 10-tej alebo poslednej kapitole: skoro teda rozpustím svoje veľactené čitateľstvo. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 93)

„Ach," vzdychol si nahlas Šúplata a Hovorková sa začala hniezdiť na stolici, také teplo ju prechádzalo.

‚To je človek,' myslela si sama, ‚ten nechodil darmo po svete, ach, a ako jej ruku pohládza, tuším ozaj čosi myslí tento človek.' Dala sa ale aj nahlas čosi hovoriť, najmä keď cítila toho potrebu vidiac, že Ľudmila len tak pletkársky odpovedá Brožkovi. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 71)

Prosím ja pekne moje láskavé obecenstvo, veď si on takto začal šeptať: ‚Ale — na kieho čerta sú mi tie peniaze, keď ich nemám užiť! Nuž čopriam Ľudmilôčka moja nič nedostane, veď si ju ja vyživím, ach — a budem ju mať v dome,' (a tu si mľaskol nahlas), ‚veď je to len decko!' A keď si to už raz bol vyslovil, tak mu bolo ľahko okolo srdca a v mysli svojej videl za chrbtom Hurdálkovej Ľudmilu, ako sa mu usmieva, ako ho chváli. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 55)

Po temnom pitvore ohlasovalo sa ešte dlho „pätnásť zlatých, pätnásť zlatých", bár Šúplata až dakde po uliciach bruchoslavických sa šúpal. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 12)

Ešte dakoľko ráz: „ja ich" a „frajle meine" povedal, na zem dupol, ale vysloviť už jeden raz to, čo chcel, nemohol. Razom, ani sama Ľudmila nevedela, čo sa stalo, len keď už

Šúplata ležal vystretý na stolici, celý vo mdlobách smrteľných. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 33)

4. *Irónia*

Podstatou irónie je vyjadrenie záporu kladnou formou. Ide teda o typický jazykový prostriedok, ktorým autor nepriamo poukazuje na určitú skutočnosť, jav, stav, vlastnosť, nevyjadruje ju priamo, ale čitateľa núti domýšľať si pravý, skutočný význam, zmysel výpovede, pomenovania a pod. I tento spôsob vyjadrenia má citový akcent a aktivizuje čitateľa, jeho úsudok i citový postoj:

...ako sa pán Šúplata oženil a ako sa to stalo, že si priam na Tri krále tohoto roku pojal za svoju vernú a úprimnú manželku terajšiu teda pani Šúplatovú. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 5)

Celý pochod končí sa do špicu, obyčajne kus pretiahnutý, vychodí a pozostáva z kuľhavej, požehnaním obťaženej, zosušenej starej babky. (Laskomerský, *Obrazy a rozmary,* 105)

Zuby má pekné, vlasy čierne ako havran a komu sa také páčia, nemá nič nad ne krajšieho. (J. M. Hurban, *Od Silvestra do Troch kráľov,* 8)

tak mu to medzi nami svedčí ako psovi piata noha (R 50) (= nesvedčí mu to), Vy sa do toho rozumiete jako hus do piva (R 50) (= vôbec sa do toho nerozumiete), k rozhovorke svedčali jako päsť na oko (R 20) (= vôbec nepristali).

Zaujímavé je, že napr. v daných príkladoch sa účinne využívajú ustálené, v každodennej reči bežné prirovnania. Zo sémantickej stránky je pre ne príznačný absurdný, nemožný, nezmyselný vzťah medzi jednotkami spojení (5 nôh — pes, hus a pivo, päsť a oko).

Ironicky pôsobia aj výrazy, časti viet prevzaté z bezprostredne predchádzajúcej výpovede (repliky), ktorými sa začína ďalšia replika, ale význam výrazov alebo celej výpovede sa alebo zľahčuje, alebo sa dá vysvetľovať dvojzmyselne.

„...Môj sestrenec Štefan Levický vyrástol odmladi v mojom dome, a potom som zas obe deti vychoval, aby vysluhovali mojich hosťov, čo Štefan i jako patvarista, i jako prísažný, i teraz jak slúžny robí — a moja dcéra sa nazdáva, že je vždy len deckom, a robí, čomu zamladi privykla. —"

„Odpustite vaša milosť," trpko prerečie Želinský, „já som neznal, že panna Anna už zamladi privykla —" (R 10).

Žartovne a zároveň ironicky vyznieva aj prístavok „pýcha famílie" v autorskej reči, napr.:

Keď sa tak páni podkovali, a žilky v nich hrať začaly, stal pán Daniel, držal as' za pol hodiny reč shromaždeným, chcejúc tak ukázať svoju múdrosť, a vyčitujúc celý púvod a genealógiu slavnej famílie Bešeňovských a ich pokrevnosť i s grófi i s baróni, až prišiel na pána Adama, pýchu famílie, a vyslovil aby ho pán Boh živil, zdržoval a opatroval (R 94).

5. *Satira*

Podstatou satiry je ostrejší výsmech, zosmiešňovanie zlozvykov, nedostatkov, spoločenského zla, nekultúrnosti, zanedbanosti atď. Uvádzanie rôznych

KNIŽNICA Jazykov. ústav Ľ. Štúra SAV Bratislava

protichodných, kontrastných javov, vlastností do vzťahov, do bezprostredných súvislostí, kladenie vedľa seba (juxtapozícia) a pod. značne vplývajú na vyzdvihnutie rozdielností, čím sa dosahuje typický postoj, pocit, hodnotenie s príznačným psychickým efektom, nazývaným výsmechom, satirou. Satira je príznačná najmä pre prózu J. Záborského. Zatrpknutý, ničivý výsmech autora sa zračí z opisu osôb, vecí, inštitúcií (vládnych, morálnych, náboženských), z ľudských hodnôt, spoločenských zvykov, konvencií, obradnosti atď. Vyhrotenie býva didaktické a ostro kritické.

Kujon Faust, aby mu zapríčinil ešte väčšiu omrzlosť, zhodil mu z chmár túto ceduľku: „Najmilejší švagor! Poznal som v Carihrade, že najjednoduchšie náboženstvo môže byť spojené s najzložitejšími poverami, a že kde mesiac svieti, tam slnce zapadlo. (J. Záborský, *Rozprávky 231)*

Kiachta, Novgorod, Lipsko a — Radvaň sú vo svete známe trhoviština. Radvanský jarmok je a ostane dlho, dlho v porekadle a prežije ešte i proroctvo dr. Veselovského. Keď slovenský ľud dač kremobyčajne veľkého chce vysloviť, odvoláva sa hneď na radvanský jarmok. Po prvý raz Pešť, Viedeň a vôbec veľké mesto navštívši Slovák zalomí ruky nad davom ľudí a zadivený zvolá: „Bože, to je Radvanský jarmok!“ (Laskomerský, *Obrazy a rozmary*, 103)

A to je dokázané, že Huni boli Maďari a veľmi zaslúžili ľudia, ktorých pamiatka zostane požehnanou naveky. Vedeli znamenite lúpiť, mestá boriť, dediny páliť, lebky štiepať, hrdlá odrezávať ako žiaden iný národ. Kopytá ich koní teda posvätili navždy roviny tieto. (J. Záborský, *Rozprávky*, 31)

Očakával som podistým také asi povýšenie, akého sa kedysi za podiel bolo dostalo Pázmánovi; a ono hľa! Jedna z prvých fár od konca, pomyslel som si teda: keď neoslávi bydlisko moje mňa, oslávim ho ja. A pousiloval som sa, aby Župčany stali sa povestnými od Švine až po Prešov. (J. Záborský, *Rozprávky*, 186)

Výsmech z falošného hurá-vlastenectva, maďarónstva využíva ako podklad pre zveličenú, chorobnú obraznosť, vízie, z čoho pochádza zámena skutočnosti s obrazom a pointa býva pripodobnenie k historickému faktu, čím sa celému obrazu, opisu, udalosti dáva hlbší zmysel a spoločenský dosah. Majstrom takýchto satirických obrazov, paralel je J. Záborský. Okrem toho vhodne spája autor satiru s karikatúrou. Karikuje (zveličuje vlastnosti, znaky, črty) osôb, predmetov, dejov, stavov ap.

Keď sa i toto utíšilo, akademik predovšetkým zapálil si dymku, aby sa osvedčil pravým Maďarom, potom pristúpil k svojmu predsavzatiu. Najprv rozprával historicky, čo vedel o trubirohu Lehelovom. Keď vraj mali obesiť tohto povestného vodcu lúpežných Maďarov po bitke pri Augsburgu r. 955, vyžiadal si dovolenie zatrúbiť si ešte raz na svojom trubirohu. Dopriali mu posledné nevinné potešenie. Horkýže ale nevinné. Náhle mal Lehel v ruke svoj trubiroh, bác s ním cisára Konráda po hlave! Zabil ho do smrti. (J. Záborský, *Rozprávky 48)*

Na druhom stoja Maďar a Nemec, obaja s nožmi pred Slovákom a ukazujú jeden na druhého s potuteľným smiechom. Maďar hovorí: „Mňa sa drž, tento ti chce vyrezať jazyk.“ Slovák úbohý, čo má robiť? Vyvalí i jazyk i vrecko: „Režte!“ (J. Záborský, *Rozprávky*, 215)

Spoločnosť ináč zabavovala sa dobre, až prikvitla neočakávane figúra stredovekého rytiera. Ohromné botiská siahali mu hodne vyše kolien tak, že sa mu nohy opálali v nich ako tĺčik v mažiari. Prsia mal kryté šupinastým železným brnením, tvár zatvorenú v plechovici s pyskom. Ruky trčali vo veličiznych kožených rukaviciach. Za klobúčikom chveli sa kohútie perá. Z boku visel dlhý holý meč. Takýto, za našich časov nevídaný železoodenec vošiel neočakávane do spoločnosti, uklonil sa paniam, najhlbšie Mandragore, a potom sa postavil voči Čakľošovi so slovami: „Vy, pane, ste ničomník!“ (J. Záborský, *Rozprávky*, 141)

6. *Sarkazmus*

Horký výsmech, ktorý rúca všetky ilúzie o tzv. spoločenských ideáloch, o spoločenských kategóriách, mravných hodnotách, inštitúciách atď., vyúsťuje v sarkazmus. Nebýva sprevádzaný úsmevom, ani nemá za cieľ budiť smiech, ale úškľabok, opovrhnutie, odpor, nenávisť ap. Autor opisuje vymyslené situácie, drastické, nezmyselné deje, nevkusné, absurdné udalosti, pričom siaha i po hrubých, pejoratívnych a vulgárnych jazykových prostriedkoch, nadávkach, tabuovaných slovách ap. Sarkazmom je poznačená próza J. Záborského, najmä jeho Faustiáda.

Všeobecne známe osobné vlastnosti a trpké životné osudy podmienili charakter tvorby J. Záborského. Kritickosť voči sebe i spoločnosti sa stupňuje a vyhrocuje, pribúda štipľavosti úmerne s tým, ako sa upevňuje beznádejnosť na zmenu, ba aspoň nápravu, ozdravenie spoločenských, národných pomerov. Spoločenské poslanie svojej tvorby podčiarkuje Záborský tým, že si nevšíma len predstaviteľov jednotlivých spoločenských vrstiev (roľníkov, farárov, úradníkov, živnostníkov atď.), ale aj historické osoby v širokých medzinárodných reláciách (tak vo *Faustiáde*, pričom sú jasné literárne vzory).

To husár považoval za prevelikú hanbu, pľul a nadával, či je on kurva, aby sa o jednej palici obišiel. (J. Záborský, *Rozprávky*, 44)

„To neškodí,“ potešil ho dráb. „Prečo by tomu nemohlo padnúť kus sopľa na hlavu, kto miliónom ľudí nakydal lajen do hlavy?“ (J. Záborský, *Rozprávky*, 226)

Na jednom sedia pri stole ministri Bismarck a Rechberg. Pred nimi ležia na tanieri šlezvigholštajnské figy, ktoré spoločne vyhrabali z dánskej pahreby. Bismarck napľuje na ne: „No, jedz teraz!“ Rechberg odchádza s hnevom, Bismarck odnáša figy so smiechom. (J. Záborský, *Rozprávky*, 215)

Pán mešťanosta mal svoju tlstú hlavu na lone madáminom a táto ho iskala, keď plod ich poctivého loža, osemročný Vak Béla, v širokých gaťkách a hunke maďarského sviniarika, čítal gombičky na otčíkovej mentieke. (J. Záborský, *Rozprávky*, 246)

Učinený je tým prvý krok k prevedeniu celého Olympu do kresťanského Neba. Onedlho musí z neho preč ten starý židovský bradáč, o ktorom je pochybné, či on stvoril človeka, či človek jeho, so všetkými kadiacimi mu pod nos zástupmi. Na trón jeho zasadne Zeus-Jupiter a odtiaľ bude metať perúny svoje, vadiť sa so žiarlivou Hérou, chlipkať očima na pekné nevesty, hroziť nepokojne čeliadke väčších-menších bohov i bohýň a skákať na kravy, čo zvlášte pre naše obce bude veľmi dôležité, keď pri slobode bujakov prepili. (J. Záborský, *Rozprávky*, 193)

III

HUMORISTICKÉ POSTUPY

1. V predchádzajúcej časti sme si stručne všimli základné prostriedky humoru, a to jazykové i nejazykové, hláskové, slovné, vetné i nadvetné, situačné i charakterové. Všetky tieto prípady, teda výber prostriedkov zvukových, hláskových, lexikálnych, figúry, trópy, slovné hračky, založené na zvukovej a sémantickej stránke zároveň, na modifikácii sémantickej zložky pomenovaní, prirovnania, symboly atď., mohli by sme považovať za typický postup, príznačný pre humoristickú prózu. Druhým závažným momentom popri výbere prostriedkov je ich zaradenie do kontextu. Zaradenie do kontextu sa musí opierať o určité objektívne podmienky — text musí byť z formálnej, obsahovej, tematickej, významovej, slohovej i estetickej stránky stavaný tak, aby autor zaradením daných prostriedkov na príslušné miesto v kontexte dosiahol svoj zámer — humoristické zafarbenie textu. Tu opäť treba podčiarknuť relatívnu súhru, resp. disharmóniu použitých prostriedkov ako predpoklad výsledného humoristického zafarbenia textu.

2. Rozbor výstavby motívov, situácií, dejov, historiek, anekdot, udalostí, dobrodružstiev atď. by ukázal, že ich obsahová, vnútorná i formálna výstavba vyžadujú určité zákonitosti, ktoré sa prejavujú pri usporiadaní, konštelácii použitých zložiek, prvkov, z ktorých sa uvedené javy skladajú. Takým sú napr. určitým spôsobom stavané opisy, vtipné dialógy, predstieranie určitých vecí, nešťastná alebo šťastná náhoda, úklady, intrigy, faloš, zavádzanie, klamstvo, zámena očakávaného neočakávaným, príp. indiferentným, samozrejmým, správneho nesprávnym, pravdivého nepravdivým, omyly, zveličovanie, zábava, vyvolávanie falošných asociácií, hra s ilúziami, s fantáziou a víziami, dobrodružnosť atď. Na všetky tieto prípady by sme našli v našej próze dosť príkladov.

Sem by sme mohli priradiť i komiku osôb, pretože sa humor charakteru, osoby čo do postupu viaže obyčajne na situáciu, príp. na jazykový, rečový vtip, humor. Komické postavy sú alebo rojkovia, fantasti, poloblázni, naivné, nevinné figúry, alebo dômyselní, vtipní ľudia (Ondrej Levický v Kalinčiakovej *Reštavrácii*), príp. prefíkaní ľudia (Matiaš Bešeňovský v *Reštavrácii*). Rečový humor charakterizuje osoby (Bendeguza u J. Chalupku, Súplatu, Hovorkovú u J. M. Hurbana, slečnu Frndolínu Pribéky u J. Záborského) atď. Komický môže byť i zovňajšok osôb a konanie osôb.

3. Pri situačnom humore vychádza autor z komiky situácie, deja, príbehu, príhody, pri charakterovom humore z komiky zovňajšku, psychických vlastností a vyjadrovania, resp. konania osôb, slovom viaže komiku na opisovaný predmet. Autor si však môže vybrať za predmet opisu vážny jav, predmet, udalosť, ale zaujať k nim žartovný, humorný postoj. Takým je prípad stoličných volieb

v Kalinčiakovej *Reštavrácii*, návšteva Stupického u snúbenice Miluši v Kubániho novielke *Hlad a láska* atď. Osobitný kompozičný postup si vyžaduje putovanie hrdinu za dobrodružstvami (porov. napr. Bendeguza u J. Chalupku, Pandrláka, Kakerlaka, Fausta u J. Záborského).

Zaujímavý kompozičný postup si zvolil pri opisovaní vloženej epizódy starého Tomáša o halapartni J. Kalinčiak v *Reštavrácii* (99 a n.). Ide o dvojnásobné rozprávanie toho istého príbehu, raz ako skutočné prežívanie, druhý raz vylíčenie, pravda, modifikované, zveličené, skreslené, pred vojenským súdom. Autor účinne využíva kompozičný postup na to, aby pri relatívnej súčasnosti (hrdina rozpráva oboje bezprostredne za sebou) využil disproporcie, nezhody v rozprávaní, v slede udalostí, v ich subjektívnom hodnotení (pritom kontrastuje subjektívne hodnotenie udalosti hrdinom, ktorý si namýšľa, že bojoval proti Francúzovi a zatiaľ to bol svätý za dedinou — a objektívne hodnotenie vojenského súdu, ktorý chce potrestať vojaka za zlé konanie stráže). Celá epizóda má zrejmý zámer pobaviť zemanov pri predvolebných zábavách, preto hrdina sám o sebe rozpráva, ako sa stratil, keď ho dali na „stratenú vartu" a museli ho hľadať.

Na ukážku stručne naznačíme využitie kompozičných postupov stavaných na zápletkách v jednej typickej próze. Na nešťastnej náhode (Stupický si zabudol v súre vziať peňaženku, keď išiel na návštevu k snúbenici Miluši, a celý deň hladoval, čím si pokazil stretnutie s milou) je založený dej novielky L. Kubániho *Hlad a láska* (Lipa 1860, 361—381). Aby autor vystupňoval tragikomickosť situácie, necháva hrdinu (milenca Stupického) rozprávať príbeh pri poháriku v spoločnosti jeho priateľov.

V priebehu návštevy sa Stupickému viackrát naskytla príležitosť najesť sa, ale skončí sa vždy tak, že predsa (raz z pýchy, raz z nedorozumenia, raz zo zúfalstva) ostáva hladný a zamotanosť situácií sa stupňuje, až sa „hrdina" premoknutý a prechorený v búrke dostáva domov. Z choroby ho v najnebezpečnejšej horúčke lieči dobrý priateľ. Pritom dodatočne svojej Miluši všetko vysvetlí a záver je šťastný.

Bázou kompozičného postupu, pretože ho rozpráva sám hrdina, je priame rozprávanie (Ich-erzählung) a dopĺňa ho dialóg s počúvajúcimi priateľmi. Situácie bývajú zložité, zamotané, kladné rozriešenie (a to je uspokojenie hladu) je na dosah ruky, no mení sa neočakávane v neprospech, hrdina ostáva hladný a trýzni ďalej seba i okolie. Počet nedorozumení medzi hrdinom a okolím rastie. Kubáni tým, že na jednej strane vykreslil poetický vzťah hrdinu k milej, na druhej strane podal realistický obraz chudobného úradníka, podložený fyziologickými javmi a ich dôsledkami — psychologickými pocitmi, utvoril tragikomický obraz nedeľnej návštevy Stupického v rodine svojej milej.

Autor využíva popri priamom rozprávaní aj pomerne hodne vnútorný monológ, pretože konfrontuje pocity a myšlienky hladného s priaznivo alebo ne-

priaznivo sa ukazujúcou situáciou. Často používa prerušovanú výpoveď, vsuvky, pomlčky ap. Rozprávač-hrdina sa obracia na počúvajúcich, tí ho zasa pobádajú k ďalšiemu rozprávaniu, čo osviežuje rozprávanie a aktualizuje ho vzhľadom na danú pozíciu rozprávania.

ZÁVER

Slovenská humoristická tvorba v minulosti, konkrétne humoristická próza 19. stor. svedčí o tom, že ani v dobách ťažkého národného, sociálneho a politického útlaku nestráca ani slovenský ľud ani jeho inteligencia zdravý postoj k životu a zároveň nádej na zlepšenie spoločenských pomerov v neďalekej budúcnosti. Pri rozbore materiálu (podčiarkujeme, že rozbor nie je vyčerpávajúci, pretože sa obmedzuje len na umeleckú prózu, ani podrobný, pretože na to by rozsah obmedzenej štúdie nestačil) sa ukázalo, že sa nielen charakter, druhy a typy použitých humoristických prostriedkov, postupov a spôsoby ich kombinácií menili, ale že sa menil i druh, charakter humoru.

Máme celú škálu humoristického zafarbenia od humoru, komiky, od „neutrálneho", dobromyseľného kalinčiakovského humoru cez didaktizujúci, tragikomicky akcentovaný, svieži humor Laskomerského až po zúfalý, horký, ironizujúci a karikujúci sarkazmus J. Záborského. Spoločenský dosah humoristickej prózy tohto obdobia rozobral pred nami J. Kalina. Pretože J. Kalina zdôraznil hlavne moment politický, národnostný a sociálny, mohli by sme podčiarknuť zas ostatné momenty, a to moment morálny, moment jazykový (útok na makaronizmus, polyglotnosť u J. Chalupku, J. M. Hurbana a J. Záborského) a oporu v ľudovom (rečovom) humore v *Reštavrácii* J. Kalinčiaka.

ANNA ŠEBESTOVÁ

K POETIKE LYRIZOVANEJ PRÓZY

V slovenskej prozaickej tvorbe na konci 19. a na začiatku 20. stor. mal dominujúce postavenie literárny realizmus. Najvýznamnejší prozaici týchto rokov Kukučín, Tajovský, Timrava a i. vytvorili realistickú metódu zobrazovania skutočnosti a stali sa aj predstaviteľmi realistického prúdu slovenskej prózy v 20. stor.

Po prvej svetovej vojne pod vplyvom spoločenských zmien dochádza k zmenám i v oblasti umenia a literatúry. Dvadsiate, ale hlavne tridsiate a štyridsiate roky boli pre slovenskú prózu obdobím hľadania, obdobím prijímania podnetov a impulzov z mimonárodných a mimoliterárnych oblastí. Nové vývinové impulzy boli výsledkom styku slovenskej literatúry s literatúrou a umením rozličných umeleckých a filozofických orientácií, ktoré v tom čase existovali vo svetových literatúrach. Slovenská literatúra prijímala podnety väčšinou sprostredkovane cez preklady z inonárodných literatúr a literatúru českú. Sprostredkovaním neraz strácali podnety svoju priebojnosť a čistotu, determinovali sa navzájom i s prostredím, do ktorého sa prenášali.

Pri skúmaní prozaickej tvorby obdobia medzi dvoma vojnami nemožno obísť spomenuté spoločensko-estetické faktory, ktoré podmienili charakter slovenskej prózy po roku 1918. Problematika slovenskej literatúry medzivojnového obdobia je značne zložitá. Je to obdobie nebývalého tvorivého rozvoja a rozmachu, obdobie vzniku rozmanitých literárnych diel i smerov, obdobie, v ktorom popri nových autoroch tvoria ešte i predstavitelia kritického realizmu, vznikajú rozmerné prozaické diela Jesenského, Kukučína, Rázusa. Ale je to i obdobie, keď sa do slovenskej prózy vnášajú modernistické prvky, začína sa programovo experimentovať. Medzivojnová slovenská próza je rozmanitá nielen po tematickej stránke, ale aj svojimi umeleckými koncepciami, umeleckými metódami, svetonázorovými orientáciami. Je to spleť hodnôt a experimentov, ktoré dodnes čakajú na vedecký výskum, interpretáciu a zhodnotenie. V impulzoch medzi-

vojnovej prózy treba v nejednom ohľade hľadať i korene dnešnej prozaickej tvorby. Z procesu konštituovania medzivonovej prozaickej tvorby sa určitou ucelenosťou vydeľuje prúd tzv. lyrizovanej prózy, akoby to bol v tridsiatych a štyridsiatych rokoch najsilnejší a najorganickejší prúd v domácom prostredí. Hovorí sa o nej najmä v súvislosti s medzivojnovou prózou. Čo to vlastne lyrizovaná próza je? Kto sú jej predstavitelia, aké diela reprezentujú tento prúd?

Otázkou lyrizovanej prózy sa zaoberali už viacerí literárni vedci a kritici. Najčastejšie a dosť zhodne tvrdia, že lyrizovaná próza mala svoj raison d'être najmä v čase protifašistického odboja, že sa politicky neangažovala, že bola výrazom istého protestu. Lyrizovaná próza má svoj vnútorný vývin a je nesporné, že priniesla aj nemalé umelecké a vývinové hodnoty. Za inšpirátora novej orientácie a za akýsi manifest lyrizovanej prózy sa považuje Ondrejovov *Martin Nociar Jakubovie* (1932). Medzi jej ďalších predstaviteľov podľa doterajších názorov patria Dobroslav Chrobák, Margita Figuli, František Švantner, Dominik Tatarka, neraz i Ján Červeň alebo Hana Zelinová. Je faktom, že mnohí z menovaných autorov vytvorili umelecky hodnotné diela. Ich tvorba nesie spoločné črty. Aké sú tieto črty, v čom sa prejavujú? Možno tu hovoriť o lyrizácii? Možno celý tento prúd nazvať lyrizovanou prózou? To sú otázky, ktoré nás zaujímajú v tomto rozbore problematiky medzivojnovej prozaickej tvorby.

V tejto stati sústreďujeme sa len na časť otázok z problematiky vývoja prózy, na otázky súvisiace s lyrizovanou prózou. Stať chce byť len parciálnym príspevkom k objasneniu niektorých otázok poetiky lyrizovanej prózy. Chce schematicky načrtnúť len jej teoretickú koncepciu. Práca predpokladá ďalšie štúdie, analýzy diel a autorov, ktorí sa považujú za predstaviteľov tohto prúdu. Až konečný výsledok výskumu, konfrontácia teoretickej hypotézy a konkrétnych analýz potvrdí, alebo poprie existenciu lyrizovanej prózy v slovenskej literatúre. No v každom prípade sa aspoň čiastočne rozšíria hľadiská rozboru prozaickej tvorby medzivojnového obdobia.

Pri náčrte schémy teoretickej hypotézy chceme riešiť niekoľko základných problémov poetiky lyrizovanej prózy. V prvom rade sú to otázky, ktoré súvisia s vydelením najvšeobecnejšej literárnej kategórie, kategórie literárnych rodov. Pod pojmom literárnych rodov máme na mysli základné literárne kategórie epiku a lyriku. Ďalej sa dotýkame otázok súvisiacich so zaradením viazanej a neviazanej reči do systémových radov, odôvodňujúcich ich súvislosti a rozlišnosti. Pokúšame sa preto vradiť pojem poézie a prózy do spoločnej, im nadradenej kategórie tzv. literárnych nadrodov. Pri vydeľovaní kategórie literárnych rodov a tzv. literárnych nadrodov vychádzame z rozboru zložiek literárneho diela a z autora ako tvorcu diela. Ďalej chceme poukázať na vzťah literárnych rodov a tzv. literárnych nadrodov k lyrizovanej próze, na určité

typické zoskupovanie a vzájomné pôsobenie prvkov oboch literárnych rodov a tzv. nadrodov.

V druhej časti chceme podať všeobecnú definíciu lyrizovanej prózy, ako sme k nej dospeli zovšeobecnením najhlavnejších spoločných znakov diel tohto prúdu. Na záver chceme zatiaľ stručne a všeobecne poukázať na niektoré špecifické črty jednotlivých diel, upozorniť na spoločné a odlišné spôsoby zobrazenia skutočnosti.

Pri štúdiu problematiky sme sa stretli s mnohými terminologickými ťažkosťami. Literárnovedná terminológia najmä v oblasti poetiky prózy nie je ešte dostatočne prepracovaná, vyjasnená a v našej literárnovýskumnej a literárnokritickej práci kodifikovaná. Pri vydeľovaní pojmov a pri rozbore materiálu snažíme sa na príslušných miestach aspoň stručne objasniť obsah a zmysel základných literárnovedných termínov v oblasti poetiky prózy i v oblasti poetiky prózy lyrizovanej.

1

Vzťah literárnych rodov a tzv. literárnych nadrodov vzhľadom na lyrizovanú prózu

Za východisko výskumu lyrizovanej prózy poslúži vydelenie a objasnenie kategórie literárnych rodov (epiky a lyriky) a kategórie tzv. literárnych nadrodov (poézie a prózy). Lyrizovanú prózu totiž považujeme za zvláštny literárny druh, spájajúci v sebe v určitých podmienkach prostriedky a postupy lyriky a epiky, kombinujúci výrazové prostriedky poézie a prózy. Literárne rody a tzv. literárne nadrody nemôžu existovať mimo autora ako tvorcu zobrazovania skutočnosti a jeho diela, tvorcovej výpovedi o skutočnosti. *V autorovi a v jeho literárnom diele* sa uskutočňuje jednota ontologických, gnozeologických, kompozičných a jazykových zložiek ako bezprostredných prejavov autorovho vzťahu:

a) k predmetu zobrazenia (objektívna skutočnosť: reálie, deje, udalosti a subjektívna skutočnosť: myšlienkový a citový svet človeka);

b) k organizácii motívov zobrazenia (kompozícia, sujet, motívy);

c) k spôsobu zobrazenia (možnostiam autorovej účasti na vytváraní textu; úlohe autora v texte: ako rozprávača, osoby bezprostredne vystupujúcej, alebo skrytej za objektívne rozprávanie);

d) k odlišným možnostiam využitia vyjadrovacích prostriedkov rôznych jazykových plánov (textových, kontextových, syntaktických, lexikálnych, morfologických a zvukových).

V autorovi a v jeho diele, v prejavoch autorovho vzťahu k spomenutým momentom sú skryté možnosti vydelenia základných kategórií jednak epiky a lyriky, ktoré označujeme ako literárne rody, jednak poézie a prózy, ktoré

označujeme ako tzv. literárne nadrody. V práci sa používajú dva druhy kritérií na vydelenie literárnovedných kategórií. Epiku a lyriku rozlišujeme na základe autorovho vzťahu ku skutočnosti (problémy ontologické a gnozeologické — vzťah autora k predmetu zobrazenia a k organizácii motívov zobrazenia). Poéziu a prózu diferencujeme kritériom autorovho vzťahu k jazyku (k vyjadrovacím prostriedkom a postupom). *Vzťah autora k predmetu zobrazenia* vytvára v podstate dve tendencie zobrazenia skutočnosti. Tendenciu *objektívneho* zobrazenia skutočnosti a tendenciu *subjektívneho* zobrazenia a výrazu. Vo vzťahu autora k organizácii motívov zobrazenia sa uskutočňuje variabilita kompozície: od klasického epického sujetu cez rôzne formy sujetovej stavby, ktoré podporujú tendenciu objektívneho zobrazenia, až po uvoľnený sujet a tzv. nesujetové formy, podporujúce subjektívnu tendenciu zobrazenia. V možnosti autorovej účasti na vytváraní textu vystúpi do popredia úloha autora v texte, ktorá môže dodať zobrazeniu objektívny charakter vtedy, keď autor zostane v pozadí dejov a postáv ako objektívny posudzovateľ, prípadne rozprávač. Subjektívny charakter mu dodáva vtedy, keď autor posudzuje a hodnotí skutočnosť cez svoj subjekt, zo svojho stanoviska, či už ako postava, hlavný hrdina alebo rozprávač.

Charakter základných prvkov prejavu autora, ako sme ich uviedli, ich výber a kombinácie vytvárajú podstatu jednotlivých literárnych rodov. Stručne a zjednodušene naznačené: *epiku* vytvára tendencia objektívneho zobrazenia skutočnosti, kauzálna organizovanosť motívov, postihujúca vývin udalosti, „klasický" epický sujet, alebo rôzne formy sujetovej výstavby a snaha podať obraz skutočnosti objektívnym spôsobom zobrazenia vzťahu autora k nej. *Lyriku* vytvára tendencia subjektívneho zobrazenia skutočnosti, asociatívna organizácia motívov, uvoľnenosť sujetu alebo tzv. bezsujetové formy, zobrazenie javov a faktov cez subjekt autora. Na tomto mieste sme kvôli prehľadnosti vedome obišli otázku výrazových prostriedkov a ich vzťah k jednotlivým literárnym rodom. Touto problematikou sa budeme bližšie zaoberať na inom mieste štúdie.

Z načrtnutej neúplnej schémy sme dostali hlavné črty „čistých" foriem literárnych rodov, ktoré nám pomôžu pri teoretickom rozbore ako východisko objasnenia literárnych druhov. V praxi sa rodové „čisté" formy, ako sme ich naznačili, takmer nenachádzajú. Vždy sú v určitých vzájomných kombináciách, alebo sa dopĺňajú kombináciami s tzv. nadrodovými formami, bez ktorých nemôžu vôbec existovať. Avšak v každom literárnom diele, v každej žánrovej forme sa zachováva tendencia istého hierarchického postavenia literárneho rodu, ktorý udáva charakter daného literárneho diela.

Podobne, ako sme vydelili charakteristické znaky literárnych rodov, pokúsime sa v hlavných črtách vydeliť základné znaky tzv. *literárnych nadrodov,* poézie a prózy podľa charakteru výberu a využitia výrazových prostriedkov autora. Východiskom je tu vzťah všetkých zložiek v umeleckom diele, najmä vzťah jazykovej zložky k zložke kompozičnej a tematickej. Pretože ide o slovesné

umenie, dôraz kladieme na autorov vzťah k jazyku, k jeho prostriedkom a postupom, na konšteláciu a rôznu závažnosť určitých činiteľov v rámci daného špeciálneho javu, ktoré charakterizujú a vytvárajú tzv. literárne nadrody.

Pre prózu ako tzv. literárny nadrod je z tohto hľadiska príznačné primárne postavenie *logicko-syntaktického* členenia. Dôraz je tu na príčinnej súvislosti zobrazovaných javov, dôležitosti textovo-slohových, kontextových prostriedkov a postupov, neprítomnosti alebo sekundárnom postavení metricko-rytmického členenia. V poézii má primárne postavenie *metricko-rytmické* členenie — fonické komponenty. Tu je dôraz na syntaktických celkoch, lexike, morfológii, eufónii, v rámci metrických útvarov a vzťahoch medzi nimi. Pritom je primárne postavenie fonického členenia v ustavičnom napätí s logicko-syntaktickým, vetným členením.

Ako sme už spomenuli, literárne rody a tzv. literárne nadrody neexistujú v čistých, vypreparovaných formách, ako ich používame pri teoretických výkladoch a rozboroch. Literárne rody a tzv. literárne nadrody neexistujú samy osebe, ale vždy v určitých vzájomných vzťahoch. Mnohé vzťahy literárnych rodov a tzv. literárnych nadrodov majú v literárnej tvorbe a v literárnej praxi dlhoročným kultivovaním ustálenú, niekedy až konvenčnú podobu. Literárne formy vytvorené vzťahmi literárnych rodov a tzv. literárnych nadrodov by sme v literárnovednej terminológii mohli nazvať *literárnymi druhmi.* Pokračujúc v rozvíjaní doterajšej koncepcie, chceme rámcovo poukázať na charakter novej literárnovednej kategórie, na charakter kategórie literárneho druhu.

Ak odvodzujeme literárny druh od základných literárnovedných kategórií, literárneho rodu a tzv. literárneho nadrodu, ukáže sa problematika literárnych druhov v takýchto vzťahoch: epika ako literárny rod vo vzťahu k tzv. literárnemu nadrodu — poézii vytvára základ pre literárny druh: epickú poéziu, ktorá môže mať ďalej v rámci svojej sústavy rôzne žánre alebo žánrové formy. Vo vzťahu k tzv. literárnemu nadrodu-próze vytvára základ pre epickú prózu. Lyrika ako literárny rod vo vzťahu k tzv. literárnemu nadrodu-poézii vytvára základ pre literárny druh lyrickú poéziu a vo vzťahu k próze základ pre lyrickú prózu. Naznačené vydelenie sme použili opäť len ako prostriedok pre teoretické rozlíšenie druhov a spresnenie pojmov. V „čistých" formách sa literárne druhy, podobne ako sme to pripomenuli pri vydeľovaní literárnych rodov a tzv. literárnych nadrodov, nenachádzajú v literárnej tvorbe vôbec, alebo len vo výnimočných prípadoch, najskôr ako experimenty. Najčastejšie sa v literárnych dielach obmieňajú vzťahy lyriky a epiky, poézie a prózy v pestrých variáciách podľa zámeru autora a charakteru materiálu.

Nakoľko nás zaujima predovšetkým problematika lyrizovanej prózy, treba na tomto mieste, pri vydeľovaní a objasňovaní charakteru literárnych druhov zdôrazniť, že je nevyhnutné rozlišovať pojmovo a terminologicky, najmä pre potreby výskumu slovenskej prózy tridsiatych a štyridsiatych rokov, prózu

lyrickú a lyrizovanú. Lyrická próza je jedným zo základných literárnych druhov, kým lyrizovaná próza, o ktorej bude reč ešte v ďalšej časti, predstavuje len určitý typ lyrickej prózy, preberajúci niektoré jej črty pri zobrazovaní skutočnosti a využívaní výrazových prostriedkov.

Dlhšie zastavenie sa pri pojmoch literárnych druhov si vyžiadala najmä dnešná bežná literárnokritická prax, lebo sa v nej často narába nesprávnymi pojmami. Všeobecne sa v novinárskej a často i pedagogickej praxi rozlišujú ako základné literárnovedné pojmy poézia a próza, a to vo významoch: próza ako epické rozprávanie a poézia ako analogická predstava veršového systému. Neodôvodnene sa terminologicky a tým i obsahovo nivelizuje v spomenutých prácach variabilita literárnych druhov, nerozlišujú sa ich osobitosti, skresľujú sa umelecké zvláštnosti jednotlivých literárnych diel a prínosy jednotlivých autorov. Pri serióznom, objektívnom vedeckom prístupe k rozborom literárnych diel treba rešpektovať variabilitu literárnych druhov tak, ako v skutočnosti existuje v literárnej tvorbe. Pri sledovaní a skúmaní literárnej tvorby vidíme, že v tvorivej praxi sa literárne rody a tzv. literárne nadrody, literárne druhy navzájom ovplyvňujú, dopĺňajú a kombinujú podľa individuálnych dispozícií autora, jeho zámeru a povahy zobrazovaných javov.

S podobným javom, s preberaním, dopĺňaním, vzájomným ovplyvňovaním prvkov epiky a lyriky, poézie a prózy sa stretávame aj pri skúmaní a rozbore vlastností lyrizovanej prózy.

2

Niekoľko poznámok k vlastnostiam lyrizovanej prózy

Lyrizovaná próza ako zvláštny, historicky vzniknutý typ prózy predstavuje a zahrnuje v sebe prelínanie a vzájomné kombinovanie prvkov epických a lyrických, preberanie niektorých výrazových prostriedkov poézie do prózy. Z epických prostriedkov je to predovšetkým snaha podať všestranné, komplexné a objektívne zobrazenie skutočnosti, postihnúť reálie i postavy. Objektívne zobrazenie zostáva v lyrizovanej próze väčšinou východiskom, lebo náznak komplexnosti a objektívnosti silne deformujú subjektívne predstavy autora, ktoré pramenia najčastejšie vo sfére filozofickej, vo svojskej, individuálnej filozofii, ktorá nadobúda v slovenskej lyrizovanej próze podobu viery v rozprávkovo prirodzené víťazstvo dobra a spravodlivosti. Na druhej strane objektívnosť epických prvkov môže podporovať dôrazné usporiadanie motívov do rôznych sujetových foriem, ktoré si v mnohých dielach lyrizovanej prózy zachovávajú pevnú, ucelenú epickú stavbu.

Kompozícia lyrizovanej prózy je priesečníkom, v ktorom sa stretávajú a ovplyvňujú epické a lyrické prvky v podobe *objektívnej a subjektívnej tendencie zobrazenia skutočnosti*. Prevaha objektívneho vzťahu ku skutočnosti podmieňuje kauzálne usporiadanie motívov, epické rozvíjanie sujetových foriem. Prevaha subjektívneho vzťahu zasa vyjadrovanie nálad, reflexií a partikulárnosť, torzovitosť zobrazenia. Dôraz na zvláštnosti predmetu zobrazenia ovplyvňujú sujetovú výstavbu, oslabujú jej „epické“ kauzálne princípy a nahradzujú ich asociatívnymi princípmi, ako sa s nimi stretávame v lyrike.

Lyrické prvky, predovšetkým *subjektívnosť*, prejavujú sa v lyrizovanej próze v tendecii subjektívneho zobrazenia skutočnosti, výberom reálií, postáv, udalostí, zdôraznením určitých stavov, nálad, navodením atmosféry, zlomkovitosťou, nekompletnosťou zobrazenej skutočnosti, ako aj zdôraznením subjektívneho vzťahu autora k predmetu, jeho zobrazením výlučne cez subjekt autora. So subjektívnosťou ako lyrickým prvkom je nerozlučne spätá reflexívnosť ako prejav autorovho hodnotiaceho stanoviska, ktorá sa uskutočňuje v názoroch a predstavách vyjadrených v diele nie vždy ako ucelený filozofický systém, ale ako istý druh „viery“. Reflexívnosť sa prejavuje v lyrizovanej próze ako spôsob hodnotenia v najrôznejších rovinách, v rozpätí od senzualizmu a biologického chápania človeka a sveta až po zaujatie sociálneho postoja, ktorý je formulovaný v ucelenejších filozofických úvahách.

Spomenuté vlastnosti lyrizovanej prózy, ako je tendencia potláčať objektívnosť zobrazenia, zdôrazňovať subjektívnosť a reflexívnosť, sú prejavmi tlaku kategórií literárnych rodov a tzv. literárnych nadrodov. Vzťahy iných kategórií, kategórií poézie a prózy, v lyrizovanej próze sa prejavujú prenikaním, preberaním charakteristických prvkov poézie do prózy. Lyrizovaná próza si zachováva niektoré charakteristické vlastnosti prózy ako tzv. literárneho nadrodu, najmä primárne postavenie logicko-syntaktického členenia (textovo-slohovej a kontextovej výstavby), ale uplatňujú sa v nej, hoci ide o prozaický druh, *poetizujúce tendencie*. Popri logicko-syntaktickom členení vystupujú do popredia prvky metricko-rytmického, fonického členenia, pravda, bez nejakého zvláštneho funkčného poslania. V lyrizovanej próze sa značne uplatňuje najmä prvok rytmický. Treba na tomto mieste upozorniť na rozdiel medzi lyrizovanou a rytmizovanou prózou. Tieto otázky však už stoja mimo rámca nášho záujmu. Poetizácia jazyka sa prejavuje v lyrizovanej próze predovšetkým v nižších jazykových plánoch, v lexike, v syntaktických celkoch, preferovaním slov určitého významového okruhu, zvýšeného emocionálneho účinku, častým používaním básnických trópov a štylistických figúr. Poetizácia jazyka má v lyrizovanej próze vždy nejakú funkciu. Základnou funkciou poetizácie je dotvárať jazykovými prostriedkami zámery autora, zvyšovať ich účinnosť, adekvátne so zámerom autora vyjadrovať zložky tematicko-filozofické a kompozičné. V mnohých predchádzajúcich prácach o lyrizovanej próze sa prvok poetizácie preferoval, pokladal sa za hlavný, neraz jediný charakteristický prejav lyrizovanej prózy. Jednostranný pohľad na špecifikum lyrizovanej prózy viedol

k mnohých nedorozumeniam. Nerozlišovali sa viacstranné významy pojmu poetizácie. Tento pojem sa používal v niektorých prípadoch ako kategória estetická, inokedy ako kategória jazyková. To všetko viedlo k skresľovaniu problematiky. Ďalej sa často zamieňali významy pojmov poetizácie a lyrizácie, alebo sa ich problematika zjednodušovala. Do lyrizovanej prózy sa neraz zaraďovali diela s prejavmi poetizujúcich tendencií bez toho, žeby sa prihliadalo na ich účelnosť, alebo bezcieľnosť. Zamieňali sa i významy pojmov poetizácia a pseudopoetizácia. Problematika lyrizovanej prózy sa neodôvodnene nivelizovala len na otázky jazyka, nerozlišovali sa špecifické hľadiská na ostatné zložky literárneho diela. V jednotlivých dielach sa striedali rodové a druhové zvláštnosti. Medzi lyrizovanú prózu sa zaraďovali diela, ktoré sa snažili zastrieť banálnu myšlienkovú a tematickú úroveň, povrchnú psychologizáciu prebujnenou a nefunkčnou poetizáciou jazyka. Umelecká úroveň a hodnota podobných diel je veľmi nízka.

Neujasnenosť kritérií, aspektov hodnotenia, neujasnenosť literárnych a literárnovedných kategórií viedla neraz až k mechanickému stieraniu rozdielov medzi hodnotami, ktoré predstavujú v slovenskej literatúre diela Ľuda Ondrejova, Dobroslava Chrobáka, Margity Figuli, Františka Švantnera, hľadačskými experimentami Dominika Tatarku, Jána Červeňa a umelecky málo hodnotnými dielami napríklad Hany Zelinovej.

3

Zvláštnosti slovenskej lyrizovanej prózy

Konkrétny rozbor jednotlivých diel lyrizovanej prózy ukáže problematiku jej vlastností: — *potlačenú objektívnosť, zdôraznenú subjektívnosť a reflexívnosť, funkčnú poetizáciu jazyka* — všetko to, čo sme teoreticky naznačili v predchádzajúcej kapitole, v oveľa diferencovanejšom svetle. Zreteľnejšie vystúpia do popredia špecifické črty tejto prózy a jej jednotlivých predstaviteľov.

Spoločným charakteristickým prvkom takmer všetkých diel tohto prúdu je deformovanie objektívneho zobrazenia skutočnosti subjektívnymi predstavami. V jednom zo základných diel slovenskej lyrizovanej prózy, v knihe *Martin Nociar Jakubovie,* predkladá Ľudo Ondrejov svoju predstavu usporiadania sveta, z ktorej vyplýva požiadavka nevyhnutnej sociálnej zmeny. Viera v sociálnu zmenu, v spravodlivejší svet pre všetkých — to je základná myšlienka Ondrejovovho dielka. Sociálne motívy zaznievajú aj z Chrobákovho diela, ale ich ostrie a dosah ohraničuje tendencia skrášľovania a harmonizovania skutočnosti. Z Chrobákovho diela cítiť nevyslovenú vieru v existenciu harmonického sveta alebo v jeho možný príchod. Iný prístup k zobrazovaniu materiálu pred-

stavujú psychologické kresby Margity Figuli. Vyjadrujú predstavy o harmonickom živote jedinca ako súčasti celého sveta.

V Ondrejovovom prípade viera a uskutočniteľné sú vystupňované a postavené do veľmi ostrého kontrastu. Protest, viera a výsledok sna sú nezmieriteľné. V príbehu dochádza ku zlomu, v ktorom sa viera rozchádza so skutočnosťou. Nádej sa stráca a tým sa vytvára tragická atmosféra. Rozprávanie dostáva baladický charakter. Oproti baladickému spôsobu zobrazenia stojí spôsob, aký používa Figuli a Chrobák. Obaja kladú väčší dôraz na harmonizáciu, na vieru v dobro a spravodlivé usporiadanie sveta na základe akéhosi *rozprávkového,* prapôvodného zákonníka ľudových vrstiev, v mene ktorého ich postavy konajú. V jeho uskutočnení a dodržaní vidia cieľ šťastia a spokojnosti.

Zvláštne postavenie v slovenskej lyrizovanej próze má Švantnerova *Nevesta z hôľ* (1946). Autor v nej zobrazil skutočnosť výlučne subjektívnymi prostriedkami. Subjektívnosť videnia zachádza až do oscilácie medzi skutočným a neskutočným. Myšlienky a viera nadobúdajú charakter mystiky, neskutočné a neuskutočniteľné deje vytvárajú chmúrnu baladickú atmosféru. Svojím charakterom sa blíži Švantnerova novela k fantastickým a prírodným prózam a v slovenskej literatúre má miesto na pomedzí lyrizovanej prózy a fantastických rozprávok. Stretávajú sa v nej zvláštne a len pre Švantnera typické kombinácie rôznorodých prvkov, vytvárajúcich jedinečný prozaický typ.

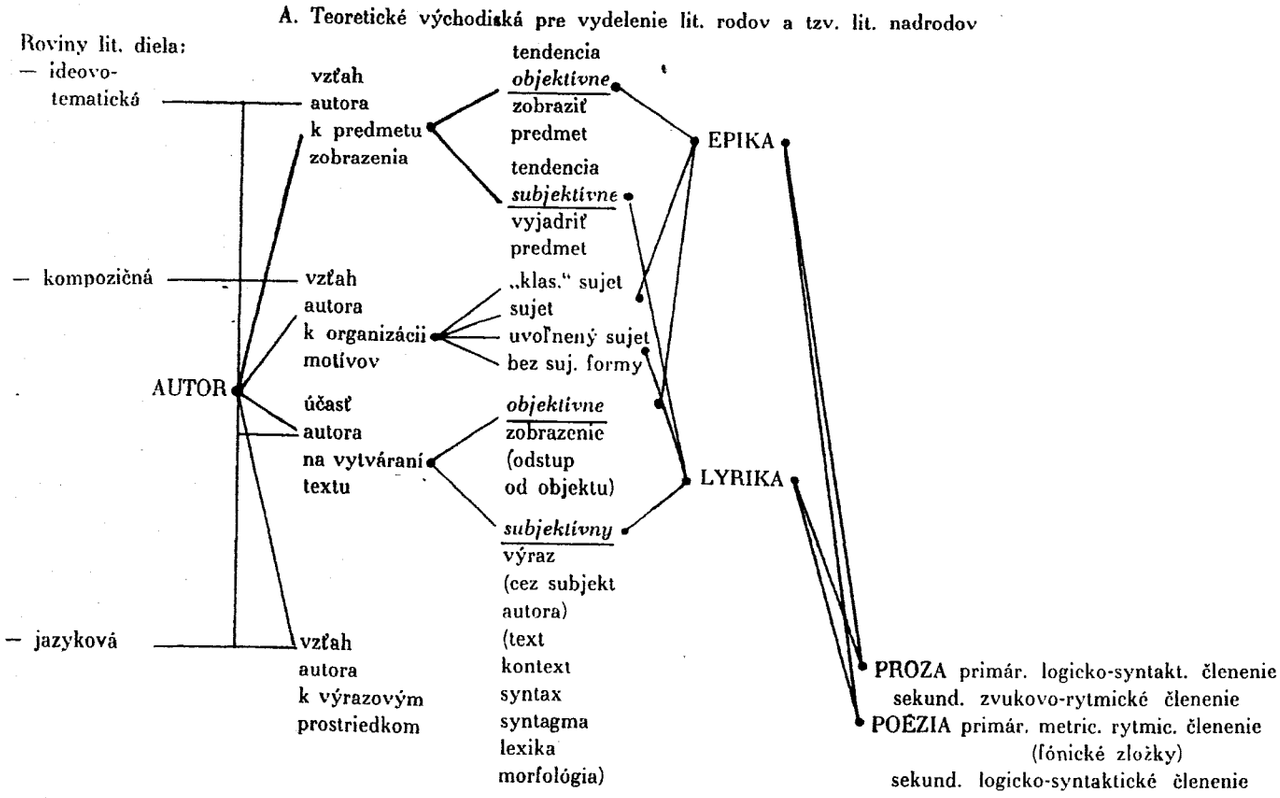
Kompozícia lyrizovanej prózy, ako sme spomenuli v predchádzajúcej časti, môže zdôrazniť objektívnu alebo subjektívnu tendenciu zobrazenia skutočnosti. V slovenskej lyrizovanej próze nachádzame rôzne formy kompozície. Na jednej strane Chrobák a Figuli zachovávajú sujetové formy s kauzálnym výstavbovým princípom, ako je to v epickej próze, aj kompozíciou dotvárajú a zdôrazňujú snahu po objektívnom zobrazení skutočnosti. Na druhej strane Ondrejov, Švantner a Tatarka uvoľňujú sujet, spomaľujú, narušujú dej reflexiami, digresiami, víziami, prispôsobujú kompozíciu osobitným zámerom.

V stručnosti by sme sa chceli ešte zmieniť o vyjadrovacích prostriedkoch slovenskej lyrizovanej prózy. V najvyššom jazykovo-rečovom pláne, v textovo-slohovej výstavbe nachádzame zastúpené všetky slohové prostriedky: úvahu, rozprávanie, opis i charakteristiku. Prevahu má rozprávanie a opis. Príbehy sa väčšinou podávajú ako rozprávanie osôb. Najpoužívanejším slohovým postupom je monológ, použitý v rôznych formách. Monológ sa dokonca povyšuje až na slohový princíp, na ktorom sú postavené viaceré diela. Monologický princíp je určujúcim výstavbovým princípom aj dielka *Martin Nociar Jakubovie* a iných prác. Sú však autori, ako Figuli, Chrobák, Švantner, ktorí špeciálne nezdôrazňujú niektorý zo slohových prostriedkov alebo postupov.

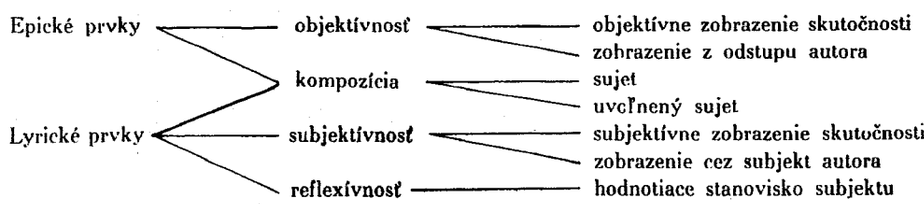
S textovými prvkami súvisia prostriedky a postupy kontextové. Slovenská lyrizovaná próza neprináša radikálne zmeny v klasickom kontextovom prozaickom systéme, ale maximálne využíva priamu reč. Priamou rečou je vytvo-

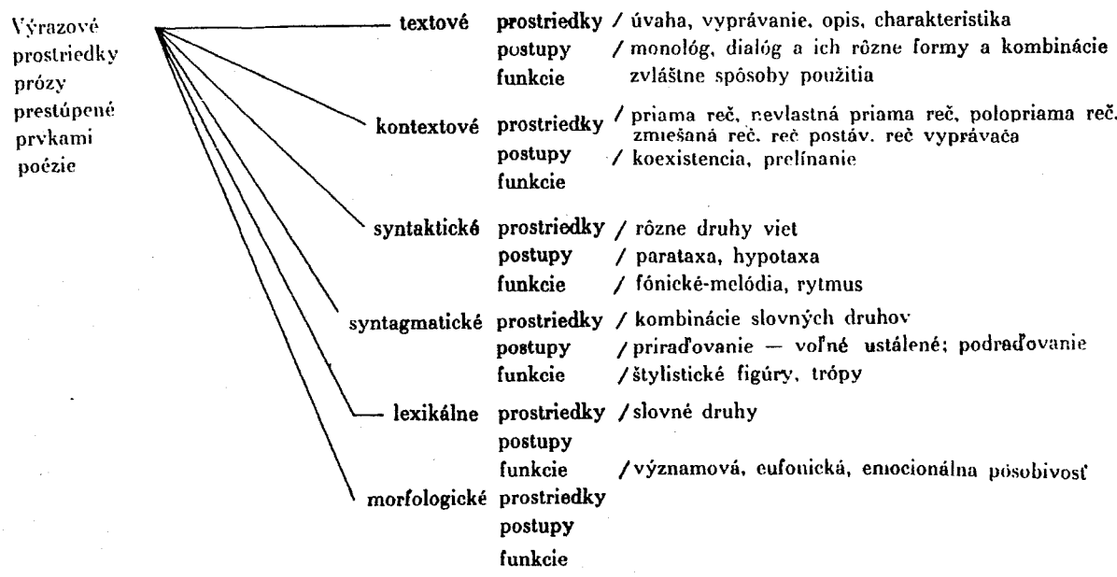
Vzťah literárnych rodov a tzv. literárnych nadrodov vzhľadom na lyrizovanú prózu

A. Teoretické východiská pre vydelenie lit. rodov a tzv. lit. nadrodov



B. Funkcie prvkov literárnych rodov a tzv. literárnych nadrodov v lyrizovanej próze





rená reč postáv a do nej je vštylizovaná i reč autora. V lyrizovanej próze sa často, najmä vo vnútorných monológoch, uplatňuje i nevlastná priama reč. Autori ju nevyužívajú ešte v takom rozsahu a intenzite ako predstavitelia modernej prózy.

V slovenskej lyrizovanej próze, ako v próze vôbec, zachováva sa primárne postavenie logicko-syntaktického členenia. Primárne vetné členenie však nie je od členenia sekundárneho, fonického vo všetkých dielach lyrizovanej prózy striktne rozlíšené. Napríklad u Ondrejova v dielku *Martin Nociar Jakubovie* dochádza k prelínaniu logicko-syntaktického, vetného členenia a členenia rytmicko-metrického, fonického do takej miery, že prozaická forma na mnohých miestach prechádza do formy veršovej. S podobným zdôraznením rytmického činiteľa sa stretávame i v próze M. Figuli a D. Tatarku.

Zvláštnosti výrazových prostriedkov slovenskej lyrizovanej prózy v nižších jazykových rovinách sa prejavujú vnikaním prvkov poézie do prózy. Tento proces vytvárania novej formy jazyka umeleckej prózy sme nazvali poetizáciou.

Poetizáciou sú v slovenskej lyrizovanej próze poznačené všetky vrstvy jazyka. Syntaktické celky plnia popri základnej logicko-syntaktickej funkcii u mnohých autorov svojimi vzťahmi ku kontextovej výstavbe na jednej strane a ku syntagmám na strane druhej funkciu štylistických figúr. S týmto sa stretávame často v diele Ondrejova, Švantnera, Figuli, Chrobáka a iných. Syntaktické a syntagmatické celky popri svojej základnej funkcii spĺňajú svojimi vzájomnými vzťahmi často funkciu básnických prvkov. V slovenskej lyrizovanej próze z básnických trópov nachádza široké uplatnenie metafora a metonýmia v širšom slova zmysle. Často sa používa alegória nielen ako tróp, ale aj ako spôsob zobrazenia.

Podrobnejšiemu rozboru jazyka slovenskej lyrizovanej prózy bude treba venovať ešte pozornosť. Bude potrebné analyzovať nielen špecifické vlastnosti jednotlivých jazykových prostriedkov, ale poukázať aj na ich funkčné využitie v porovnaní s pseudopoetizáciou.

VINCENT ŠABÍK

CHROBÁKOVA NOVELA DRAK SA VRACIA
(Základné aspekty jazykovej výstavby)

Svoj vzťah k umeniu určil Dobroslav Chrobák sám, keď analyzoval názory literárneho kritika Františka Götza o novodobom umení, vyslovené v knihe *Tvář století.* Hovorí: „Mohli by sme ďalej rozvádzať Götzove poznatky zhrnuté v *Tváři století.* To však stačí na dôkaz, že *umenie je tvárou života.* Hovoríme *tvárou,* to znamená výrazom utajeným v zoskupení vrások, v pohybe mimických svalov, v čulosti a citlivosti zmyslových orgánov. Hovoríme: *života;* ak usudzujeme staticky, znamená to tie tri taineovské momenty: dobu, rasu a prostredie, ktoré sklbené napospol životnými silami sú spolu v rovnováhe a určujú i zmysel života. Keď usudzujeme dynamicky, znamená to bergsonovskú vitálnu energiu tvorivú, ktorá hýbe a naplňuje čas, priestor i ducha (dobu, prostredie i rasu) a spôsobuje zrodenie, vývoj i smrť vo svete hmoty, rovnako ako vo svete ducha. Tu nezáleží na tom, ako usudzujeme (staticky či dynamicky), lebo (práve tak ako v mechanike podľa princípu d'Alembertovho) sily, ktoré spôsobujú pohyb, nemajú vplyv na rovnováhu životnej sústavy."[1] — Teda Taine a Bergson. Taineova *La philosophie d'art* a Bergsonova *L'évolution créatrice* značne ovplyvnili Chrobákovo filozofické myslenie. S Taineom, za ktorým stojí Darwinova náuka o determinizme, verí, že život určujú tri základné momenty: doba, prostredie a rasa: „Človek je iba uzlík z miliónov uzlíkov, ktoré spolu tvoria nejaký hlúpy a nepotrebný gobelín."[2] Tento filozofický názor Chrobák neberie v jeho pôvodnej statickej podobe, ale spája ho s Bergsonovým evolucionizmom, s jeho náukou o tvorivom vývoji.

Bergsonovo učenie o intuitívnom charaktere umenia tiež poznačilo Chrobákove názory na umenie a jeho funkciu. V umení sa mu spája skutočné s neskutočným a tak pôsobí na naše zmysly a vedomie. Iracionálna zložka života tiež

[1] Dobroslav Chrobák, *O funkcii umenia. Cesta za umením,* Bratislava 1957, 15—16.
[2] L. c., 8.

nachádza svoje opodstatnenie v umení ako „vibrácia iracionality". „Naše oči zachycujú v tomto znásobenom priestore úchvatné obrazy a ukladajú ich pomocou pamäti do času. V našich ušiach znie nám melódia vlastného vnútorného života. Načúvame harmonickému cvengotu, s ktorým narážajú na seba pulzácie absolútna a miešajú sa s dunivou ozvenou krokov reálna. V srdci prelieva sa vlna po vlne, ako sa prelieva voda z koryta Nílu. Zaplavuje vyschnutý piesok úrodnou prsťou a z prsti vyrastajú kúzelné kvety života: poézia, hudba, maliarstvo."[3] Chrobák dáva umeniu, podobne ako Bergson, vysoké miesto v hierarchii hodnôt: jedine umenie dáva aspoň tušiť kľúč k životnému dianiu. Ani veda ani filozofia ani náboženstvo nedokázali uspokojivo odpovedať tápajúcemu človeku na pálčivé otázky ľudskej skutočnosti; kapitulovali pred životom. Len umenie sa zmocňuje života, znásobuje ho, vnáša doň poriadok. I keď Chrobák v podstate odvodzuje úlohu umenia z komplementarizačnej povahy tvorivej fantázie, chce, aby umenie aktívne zasahovalo do života, aby nebolo iba „azylom jalovej zvedavosti, fantastickej predstavivosti, neplodných emócií"; umenie má usmerňovať život, vysvetľovať jeho zložité dianie. Je prostriedkom mnohostranného odhaľovania skutočnosti.

Tieto filozofické predpoklady hlboko podmieňujú charakter Chrobákovho literárneho výrazu. Taineova triáda: doba, prostredie a rasa, tak ako Bergsonov élan vital dávajú nám do rúk kľúč pre pochopenie základných aspektov Chrobákovho štýlu. Ony určujú napríklad aj jeho dvojpólovosť: tendenciu k pokojnému, až staticky širokému realistickému líčeniu, i tendenciu k vzrušenému impresívnemu alebo expresívnemu výrazu, zmysel pre konkrétnu realitu oproti snovej neurčitosti, lyričnosti. Pokojné a podrobné obkresľovanie prostredia i magické čarenie nálady. Jeho inšpirácii zodpovedá i technická metóda diela, zorný uhol, ktorým stvárňuje životný materiál.

1

Stručná poznámka o kompozícii diela pomôže vysvetliť mnohé jeho štýlové elementy. Sama kompozícia patrí tiež do štýlu v širšom zmysle — do štýlu ako jednotne organizovaného výrazu autorovej osobnosti. V tomto zmysle kompozícia je organizujúcim činiteľom každého slovesného literárneho diela: zjednocuje (ale súčasne podmieňuje) celý bohato rozvetvený a rozvrstvený komplex najrozmanitejších obsahových i formálnych zložiek do výsledného účinku. Jedine analýzou kompozície a hodnotením jej zložiek osobitne a v ich vzájomných vzťahoch možno postihnúť celkovú ideu diela. Len tak možno vysvetliť jednotlivé tvárne aspekty, ktoré vytvárajú štruktúru diela. Zmysel a funkciu každého komponentu treba hľadať v jeho vzťahu k vyššej jednotke a napokon k celku.

[3] L. c., 11.

V tomto zmysle kompozičná osnova, odzrkadľujúca umelecký zámer, podstatne vplýva aj na jazykový výraz. Využitie jazykového materiálu ako znakového systému je v priamej závislosti od významových aspektov diela a od ich vzťahu k mimoumeleckej skutočnosti.

Kompozícia Chrobákovej novely-rozprávky *Drak sa vracia,*[4] jej kompozičná a sujetová organizácia nie je lineárna a priehľadná. Charakterizuje ju bohaté rozvrstvenie časových plôch. Novela má dvanásť kapitol a epilóg. Dej nie je dvanásťkrát nadviazaný a v epilógu potom dopovedaný, ako by sme očakávali podľa tradičných postupov a napokon i od povahy literárneho žánru. Chrobák vytvoril zložitejšiu architektúru. Autor svoj postup odhaľuje priamo v epilógu: „A potom? Čo bolo potom, stará mať?" Tu sa čitateľ dozvie, že celý príbeh rozpráva jedna z hrdiniek rozprávky — Eva Jariabkovie. Pre skutočné funkčné opodstatnenie existencie epilógu nie je podstatné, či dopovedá osudy hrdinov, alebo nie, ako o ňom uvažuje Alexander Matuška.[5] Keďže túto funkciu tam nenachádza, považuje ho za zbytočný, akoby epilóg musel mať len tradičné funkcie, akoby nemohol mať funkciu podľa zámeru a intencie autorovej. Epilóg tu svoje skutočné opodstatnenie má. Práve svojou výstavbou jasne osvetľuje autorov kompozičný plán (opakovanie silne expresívneho motívu, ktorý sa už raz vyskytol v deji novely). Celému rozprávaniu chce dať autor naposledy — vo veľmi vhodnom okamihu — dôraz pravdivosti, hodnovernosti, chce ho naposledy uzemniť, pripútať ku všednej skutočnosti, ktorá nasleduje po skončení každého rozprávania. Chce čitateľa naposledy presvedčiť, že príbeh je skutočný, že jeho postavy žijú. Na druhej strane chce ním autor ospravedlniť svoj postup, že rozprával o tom, a nie o inom, a tak, a nie inakšie. Súčasne tu naznačuje zmysel mnohého, o čom sa v novele hovorilo. Takto celé dielo vlastne vyrastá z epilógu a vracia sa doň, čím dostáva jednotný cyklický charakter. Tieto funkcie sa vzájomne križujú.

Autor vkladá rozprávanie do úst hrdinke rozprávky, údajnému očitému svedkovi dejov. Tým dosiahol určité uvoľnenie námetu od bezprostrednej, empirickej skutočnosti (lyrizmus, snové partie, náladové líčenia prírody *v zmysle situácie).* Tento postup mu poskytuje veľké štýlové možnosti. Už výber žánru je hodnotením a zodpovedá autorovmu tvorivému cieľu. Každý literárny druh poskytuje iné možnosti a riadi sa svojimi vlastnými zákonmi. Novela ako epický literárny druh volí si predmet, ktorý sa v skutočnosti stal alebo mohol stať, príbeh z určitej psychologickej príčiny zaujímavý. Niekedy sama udalosť si nezasluhuje pozornosť, a jej funkciou je ukázať nejakú živú charakteristickú črtu určitého času alebo miesta a niekedy len vlastnú autorovu tvorivú obraznosť. —

[4] Citujeme podľa vydania Dobroslav Chrobák, *Drak sa vracia a iné prózy,* Bratislava 1956.

[5] Alexander Matuška, *Pre a proti,* Bratislava 1956, 274 a n.

Téma a jej pomer k mimojazykovej skutočnosti určujú i umelecké použitie jazykového znakového materiálu.

Konštatovalo sa, že Chrobákov slovný výraz tvoria dve hlavné vrstvy: vedľa vrstvy literárnej žije v jeho slovníku vrstva druhá, ľudová. Vplyv týchto dvoch vrstiev sa dá rozšíriť a predĺžiť aj na iné dôležité zložky jazykového a umeleckého štýlu Chrobákovho. Táto štrukturálna povaha zložiek jazyka sa zrkadlí v analýze pomenovania, pomenovacieho aktu, ktorý je jedným zo základných pilierov každého prehovoru.[6] Pomenovaním sa realizuje motív. Bez pomenovania nemožno vytvoriť základný jazykový útvar — vetu. Tým je daná dôležitosť a zákonitosť (relatívna) každého jazykového premietania motívu pomenovaním. Autor veľmi premyslene volí slová, aby čo najpresnejšie a najpriliehavejšie vystihol tému podľa svojho plánu. Pomenovací proces signalizuje autorov tvorivý zámer.

V novele *Drak sa vracia* je veľa ľudových a nárečových prvkov, ktorých v spisovnom jazyku niet. Ide o zámerné miešanie dialektových vyjadrovacích foriem s formami spisovného jazyka. Autor vedome vnáša do svojho kultivovaného jazyka elementy dialektizmov so štylistickým príznakom. Ľudový živel v slovníku, vo frazeológii, vo vetnej stavbe nie je v novele naturalistickou kópiou ľudového jazyka. Ide tu o ľudový jazyk v rámci umeleckého diela. Vzájomný pomer medzi ľudovými a spisovnými jazykovými vrstvami určuje autorov uvedomelý tvorivý postup.

V akom pomere je štylistické využívanie nárečových prvkov u Chrobáka vzhľadom na literárny realizmus v staršej slovenskej literatúre, ktorý tiež uplatňoval vo svojej próze dedinské prostredie a jeho reč, najlepšie osvetlí konfrontácia spôsobov využívania týchto prvkov a ešte lepšie ich dôvody. Starší realizmus tu vždy neuprednostňuje estetický zámer. Vypomáha si dialektizmami z nedostatku pevnej spisovnej normy. Jeho jazyk je jednoducho podmienený stavom súčasného spisovného jazyka. U Chrobáka o to už nejde. Jazyk vtedajšej prózy skôr charakterizuje snaha po umelosti a vytríbenosti. Teda všeobecne platné dobové literárnoestetické činitele, týkajúce sa pomeru dialektu a spisovného jazyka v umeleckom diele, nehovoria jednoznačne v Chrobákov prospech.

Chrobák nechcel vytvoriť dielo vyslovene regionálne. Jeho novela má širšie poslanie. Umelecké využitie jazykového materiálu je v konečných dôsledkoch priamo závislé od idey diela. Čo chcel Chrobák dosiahnuť použitím dialektizmov vo svojom diele?

V článku *O zmysle slovenskej literatúry*[7] vyslovil autor niektoré myšlienky, ktoré môžu naznačovať odpoveď na našu otázku. „Existuje proste čosi — hovorí Chrobák, — čo by sme mohli nazvať *slovenskou skutočnosťou* (podč. V. Š.).

[6] Vilém Mathesius, *Řeč a sloh. Čtení o jazyce a poesii*, Praha 1942, 17.
[7] *Cesta za umením*, 1957, 36—45.

V našom prípade rozumieme pod slovenskou skutočnosťou celú svoju národnú, jazykovú a povahovú osobitosť, celú svoju sociálnu, kultúrnu a hospodársku problematiku, všetky svoje geografické, klimatické a eugenické pomery. Nuž zmysel a cieľ slovenskej literatúry nemôže byť iný ako zmysel každej inej literatúry: vysloviť túto skutočnosť, slovenskú skutočnosť. A vysloviť ju celú, vo všetkých zložkách a odtienkoch, so všetkými atribútmi. A to sa nemôže stať inak, len keď sa na to podujmú slovenskí spisovatelia, slovenským jazykom."[8] Tu nachádzame ideový koreň literárnoumeleckej metódy dielka *Drak sa vracia*. Pravda, Chrobákovi nešlo o vyslovenie celej „slovenskej skutočnosti". Na to napokon nestačí ani nosnosť literárneho žánru, ktorý použil. Vybral si určité momenty, základné situácie, ktoré vytvárajú a určujú slovenský typ taký, ako ho videl a zažil. Ktorým smerom sa dal, svedčia jeho slová v spomenutom článku: „Ak William Ritter napíše, že pre neho je Slovensko predovšetkým útočiskom všetkého, čo zostalo z dávneho, pohádkového, slovanského sveta v Československej republike, a myslí si pritom, že je to výborná definícia, myslíme si zas my, že je to definícia veľmi povrchná, šlendriánska a nebezpečná. Je to definícia kúpeľného hosťa, nie definícia spisovateľa. S pocitmi kúpeľného hosťa prichádzajú na Slovensko i českí spisovatelia. Pre samé valašky, čŕpáky, fujary a výšivky nevideli ľudí."[9] Nehľadajme preto v Chrobákovom diele starý rozprávkový svet, i napriek tomu, že sme skoro oprávnení ho tam vidieť, i napriek tomu, že sa nám takéto riešenie priamo núka. Chrobák chcel ukázať niečo špecificky slovenského, slovenského človeka v jeho prostredí a v jeho postoji k základným životným skutočnostiam.

Aby vyslovil slovenskú skutočnosť, musel siahnuť po jazyku, ktorý sa tvoril v priamom styku so životom; musel siahnuť po reči, ktorá sa formovala z dotyku človeka a prírody. Mal v tom do istej miery vzor v C. F. Ramuzovi, básnikovi dedinského románu, ktorý mal svoj kantón Vaudský, svoj Léman a ľudí z okolia Ženevského jazera, tak ako mal Chrobák svoj slovenský Liptov. Jeho dielo tvorí osobitnú, originálnu súčasť prúdu tzv. lyrizovanej prózy.

2

Chrobák najvýraznejšie štylizoval ľudovú lexiku. Nárečové slová dávajú jeho štýlu zvláštne afektívne zafarbenie. Afektívna reč môže používať ako znak emocionálnosti len prostriedky, ktoré sú schopné aktualizovať jazykový výraz, zbaviť ho neutralizácie. Využíva aj také prostriedky, ktoré nepatria do systému spisovného jazyka a nie sú takto neutralizované. Prostriedky afektívneho zafarbenia môžu byť tvaroslovné, hláskoslovné a lexikálne.

[8] L. c., 37.
[9] L. c., 39.

Aktualizácia afektívnym zafarbením v oblasti lexika vzniká prenášaním slov a frází z jednej jazykovej vrstvy do druhej, z jednej funkčnej oblasti do druhej. Výrazovo bohatá sféra ľudového slova, jeho výrazná fonetická charakteristika dávajú Chrobákovej próze zvláštnu „farebnosť". Štylistická realizácia ľudových prvkov v umeleckom diele pôsobí výraznejšie než mechanicky prebraté dialógy. Chrobák využíva zemitý výraz ľudového zafarbenia v rôznych funkciách a v rôznej miere. Niekde použije len niektoré znaky ľudových prvkov, inde väčšie množstvo dialektizmov a napokon celé pasáže. Miera nespisovných znakov v diele závisí od viacerých činiteľov. Predovšetkým od umeleckej konkretizácie a typizácie, od charakteru a významu situácie (vážna situácia, komická, parodická a pod.), od kompozičného charakteru miesta (či ide o rozsiahlejší monológ, kde ľudové prvky neuplatňuje prirodzene v takej miere ako v dialógoch, v charakterizačných pasážach a pod.).

Podľa sémantickej funkcie možno nárečové a ľudové prvky rozlíšiť do týchto skupín:

1. názvy vecí, ktoré sú typické pre určité prostredie: rimštiak, rumplík, šlôga, šliam, urda, lážovec, dbanka, pohrebník, ústrešie, plachtica, lobôdka, krpka, tiesk a pod. Na pozadí spisovného jazyka pôsobia účinne svojou charakteristicky zvukovou realizáciou, a to je ich funkcia;

2. slovesá vyjadrujúce okrem činnosti jej zvláštny ráz: vychrániť, zavadiť, pohlušiť, schrániť, mocovať sa, zahlúšať sa, vykrákoriť, murgotiť, priplichtiť sa, zízať, sliepňať, rozdrapovať sa a pod. Tieto slovesá nevyjadrujú len dej, ale aj jeho zvláštny ráz. V každom z nich je latentne ukryté gesto, ktorým sa sprevádza činnosť alebo dej, ktoré vyjadrujú. Niekedy má primárnu funkciu podľa kontextu práve ten modálny príznak;

3. slová sviatočného, biblizujúceho rázu: stvorenie sveta, pád prvých rodičov, Noemova archa, belzebub, šalamúnska rozšafnosť, epištola. Tieto slová a spojenie slov zafarbuje kontext podľa situácie buď parodicky, alebo pateticky;

4. ustálené alebo aktuálne spojenia slov charakterizačného významu: spakruky sa ho dotkol, šeredne zmlátiť, to pôjde jedna radosť, z rúčky do rúčky, zmosta doprosta, brali do štipky a pod.

Všeobecná funkcia týchto nárečových prvkov je zdeľovacia i afektívna. Vyslovene afektívny charakter majú niektoré expresívne nárečové slová: usoplenec, viťúz, strigôň, zdochliak, cudzár. Sú to všetko slová so silnou evokačnou schopnosťou, preto sa priamo zúčastňujú už svojou fonetickou charakteristikou na celkovej významovej výstavbe diela. Sú dôležitou funkčnou vrstvou, vytvárajúcou významové ovzdušie.

Tvaroslovné zvláštnosti využíva Chrobák zriedka: pod okny, jednými ústy a pod. Podobne málo uplatňuje aj zvláštne slovesné väzby: naľakal sa o svoj majetok a i.

Niektoré spisovné slová dostávajú nárečový charakter v aktuálnom spojení.

Ide tu vlastne o ľudové zvraty, o frázy alebo obrazné pomenovania, v ktorých konkrétny význam zložiek spojenia sa posunie do úzadia a ich vlastný zmysel vyplynie zo situácie. Ich sila je vo významovom napätí medzi konkrétnym významom a významom skutočným, všeobecným. Napr.: „Nikto sa zo svojej povinnosti nevyzuje" a i. Takéto postupy tvoria často celé dialógy:

— Ja si, veru, prsty páliť nebudem.
— A ja, bohuprisám, tiež nie.
— Nech si chlípe kašu, kto si ju navaril.
— Nechcem sa váľať v hnojnici, čo tečie poza dvory.
— Nemám chuti dať sa podpáliť. (156)

Alebo:

— Náramne sme to zaonačili.
— Peknej kaše sme si navarili.
— Len čo je pravda, baranca sme na vlka zverili. (178)

To nie sú prirovnania, ale priame obrazné pomenovania abstraktných nehmotných skutočností konkrétnymi, asociačne blízkymi spojeniami. Živá činnosť obrazivosti tvorí podstatný rys ľudovej psychiky. Tvorivá fantázia ľudu je produktívna a asociačne bohatá. Prejavuje sa predovšetkým v metaforickom používaní slov. Keď vzniká pod silným dojmom živé citové hnutie, budí sa aj obraznosť a s ňou tvárny impulz. Preto je pre ľudovú reč charakteristickou snaha byť zmyslovo konkrétnou.

Chrobák vedel toto ľudové obrazné myslenie absorbovať do svojho diela. Ľudové elementy v jeho próze nepôsobia umele alebo cudzo. Tvoria organický štrukturálny celok s vlastnými umelými literárnymi vrstvami. Regionálnymi variantmi, ktoré silne podporujú evokáciu prostredia, oživil svoju slovnú zásobu.

3

Chrobák kladie metafory umelé, literárne vedľa metafor a prirovnaní ľudových. Prirovnanie je slovo alebo slovné spojenie, ktoré má vyjadriť to, čo chýba konvenčnému pomenovaniu predstavy.[10] Vrstva ľudových prirovnaní v Chrobákovom diele sa vyznačuje konkrétnosťou a názornosťou, blízkou okruhu predstáv prostého človeka, nadaného videním obrazných súvislostí medzi vecami a javmi:

Šušťali tam a sipeli ako dve strigy, ako dve stridžie strigy ...
Človek sa cíti ani na pohrebníku.
A každý, čo vôjde, nesie pred sebou ako lampáš tú istú otázku ...
Ako promincle na medovníku ...

[10] M. Hubešová, *Máchovy výrazové prostředky*. Práce FFKU XLII, Praha 1936, 58.

Veľmi príznačné pre obidve vrstvy prirovnaní sú prirovnávacie príslovkové vety, sústavne uvádzané spojkou *akoby:*

Zástup sa zakolísal. Akoby sa doň zaprel vietor.
... akoby vyrástol zo zeme.
... akoby nemal lepšej roboty.
... akoby jednými ústy.

Osobitnú skupinu tvoria prirovnávania biblizujúceho charakteru, ktoré majú slávnostný tón a tvoria vrstvu „sviatočného" dedinského hovoru. Eve sa javí Drakova tvár ako „tvár archaniela Gabriela", Šimovi pripadá kríž v lese ako „zjavenie svätého Huberta", tvár Drakovej dievčiny mu pripomína „tvár spievajúceho cherubína". Keď Drak plesne voliarskym bičom, je to „ako keď z mažiara na Božie Telo vystrelia". Nebo horí ako „sviatočne osvetlený oltár". Obilie na poli stojí „ako nábožné zhromaždenie". Chrobák nimi vytvára zvláštny parodický podtext alebo tón patetického nadnesenia.

V dielku sú časté aj sémantické prirovnania. Komparans býva neraz východiskom nového motívu:

Richtár sa na chvíľu odmlčal, no zdá sa, že chce ešte čosi riecť, keď v tom, akoby rozmáchnutou sekerou rozkálal krátky štiep ticha medzi nimi dvoma: piskľavý ženský hlas zvolal na priedomí:
— Horí!
Štiep ticha rozletel sa na dve strany. Richtárovi primrzlo slovo na jazyku... (222)

Prirovnanie nielenže objasňuje, pripodobňuje, hľadá obdobu, ale premodelúva, pretvára — vždy v zmysle živej pohyblivosti. Statické prvky sa prostredníctvom prirovnania dajú do pohybu: na celkom vedľajších bodoch rozprávania vyrastú náhle živé gestá...

Chrobák má neobyčajnú záľubu v metaforickom výraze. V neobvyklej miere využíva obrazné výrazové prostriedky všetkých typov. Všetko zľudšťuje: bolesť, čas, noc, prírodu. Nevyhýba sa básnickým trópom a figúram, najmä nie metafore. Nedokazuje. Chce evokovať. Nerozoberá a neopisuje, chce sugerovať. Nepodáva svet staticky, strnule, ale plasticky a plynule, ustavične v toku a v premene, dynamicky výbušne. Intenzita predstavovaného, metaforického, symbolického a ideového bohatstva preniká všetkými štruktúrami. Neopiera sa o stály systém predstáv a pomenovaní, ale vytvára nové básnické skutočnosti. Krúži okolo vecí a javov, aby z nich vyťažil čo najviac významových vzťahov. Nad všetkým vládne personifikácia, všetko je oživené ako v rozprávke:

Celá dedina sa zježila a vystrčila tisíc tykadiel oproti neviditeľnému nepriateľovi. (143)

Túto nevšednú personifikačnú energiu a názornú útočnosť využíva Chrobák v dynamickom pomenovaní. Významové ťažisko je tu v slovese, čiže v znaku premenlivých skutočností. Autor vidí skutočnosť ako dynamický proces, dianie, pohyb. Personifikácia je hlavným prostriedkom pri významovom zdôrazňovaní

slovesa ako kategórie maximálne dynamickej, a preto par excellence expresívnej. Príznak expresionizmu spočíva v tom, že autor vnucuje skutočnosti svoju koncepciu, svoj zmysel. U Chrobáka nájdeme oba druhy personifikácie: sémantickú i motivickú.

Sémantická personifikácia:

Tesne v pätách za stúpajúcimi chlapmi dvíha sa z údolia hmla. Obchádza ich z dolnej strany svahu a nečakane sa im stavia do cesty s nehybnou studenou výzvou. (192)

Je to personifikácia rýdzo jazyková. Neživej veci sa pripisuje ľudská činnosť. Podmet, ktorý vyjadruje neživú vec, spája sa so slovesom vyjadrujúcim ľudskú činnosť alebo reakciu.

Motivická personifikácia:

Zavrela za sebou starostlivo dvere, presvedčila sa, že závora je dobre zastrčená, odstrojila sa v pitvore a bez strachu vošla do izby. Ľahla si a dívajúc sa široko otvorenými očami do tmavej povaly, dala sa vyniesť príbojom úsínania vysoko, vysoko na čierne bralo, kde ležala celkom sama, vystretá na chrbte a istá pred vlnami, ktoré hučali hlboko pod ňou. (155)

Touto motivickou personifikáciou sa vyjadruje celá myšlienka ako motív, ktorý má svoje kompozičné opodstatnenie. Napríklad v uvedenom príklade sa personifikácia spája s metaforickým obrazom, vyjadrujúcim vnútorný stav hrdinky; tento obraz vystupuje ako charakterizačný motív aj v inom kontexte. Obidva druhy personifikácie sa často spájajú. Rýdzo duševné stavy uzemní Chrobák konkrétnym, názorným obrazom. Raz duševný stav naznačí obrazom materiálnych procesov (napr. str. 162). Alebo naopak: do vecí najobyčajnejších, indiferentných vkladá životný ruch a čulosť. Hmotný proces zobrazí alebo naznačí prostredníctvom opisu faktov psychického života (napr. str. 164). Je to dôkaz prítomnosti výrazných expresionistických prvkov v Chrobákovom diele. Toto preskupovanie významových rovín slova dáva jeho výrazu osobitnú perspektívu.

Metaforická sila, obrazné označenie vecí a javov je u Chrobáka často pravým tematickým živlom a realizuje sa tematizáciou znaku:

...Nad strechou oproti dverám vyšiel mesiac a rozprestrel cez prah neskutočný koberec. Stala si tam a videla, že všetko, čo je za prahom: dvor, domy a hrebene striech, ponorené je do nehybného mrazivého prísvitu. Drevo na dvore, prázdny voz s vytrčeným ojom, viazanice plavého ľanu: všetko pláva na studenej, lesknúcej sa hladine. Akoby na dvore bolo rozliate živé striebro. Chytila sa trámu vo dverách a skúšala bosou nohou dotknúť sa ligotavej, mrazivej plochy. Čakala vari, že keď sa jej to podarí, rozvlní sa tichá hladina v sústredených, zväčšujúcich sa kruhoch. Nič sa však nestalo a žena ustúpila zamyslene naspäť... (142)

Chrobák nechce týmito postupmi vnášať do svojej novely samoúčelné exkluzívne prvky. Chce len ozvláštniť a urobiť zaujímavými všedné príhody, maličkosti denného života: list na vode, mesiac v splne. Celá skutočnosť mu dáva

popud pre jemné, básnicky výrazné obrazy. Tieto obrazy, umelé básnické obrazy sú priamym pomenovaním skutočnosti:

... a čakala, že sa vráti práve v takýto večer, keď jej prsia budú navreté túhou a jej ústa rozpuknú sa milosťou... (146)

Obraz tu nemá iba funkciu vec „výstižnejšie" znázorniť. Chce ju vyjadriť tak, aby bola prostriedkom „evokačného čarodejníctva". Preto sú Chrobákove básnické obrazy často nejednoznačné, neadekvátne a neekvivalentné. Nemajú úlohu poskytnúť vyjadreniu vecí primeranú protihodnotu v metaforickom výraze, ale primeraným metaforickým výrazom vytvoriť novú hodnotu slovného vyjadrenia. Sú to „destiláty" skutočnosti. Ale aj napriek tomu inštrumentácia obrazov je vždy zmyslová. Významové jadro veci sa nikdy nestráca. Chrobák chce vyjadriť i fluidum zážitku. Básnickým obrazom zväčšuje a intenzifikuje pocit veci alebo dojmu a situácie. Vlastná priebojnosť jeho slova sa prejavuje v pomenovaní — vo vzťahu ku skutočnosti:

Hlboký priestranný mier a mäkké ticho dotýka sa chladivou dlaňou jej tváre... (154)

Prívlastkom tu autor vytvára obraz živej činnosti, dej, nie mŕtve ticho.

4

Chrobákova próza pôsobí jednoznačne zvláštnym „lyrickým" dojmom. Nevieme hneď zistiť, čo vytvára tento „zvláštny dojem". Nový slovný lyrizovaný výraz, skladobná organizácia vety a prejavu nestačia na vysvetlenie toho, čo vytvára špecifickú určitosť, „zemitú hutnosť a farebnosť" jeho prózy, čo je nositeľom tejto špecifickej funkcie textu. Chrobák má svoj vlastný literárny svet.

Autor neviaže svoje líčenia a opisy výlučne len na predmetnú situáciu. Nechce podať len to, čo sa prihodilo. Dá sa uniesť rozpútaným lyrickým prúdom, ktorý nachádza podrobnosti, vzťahy medzi vecami, javmi a stavmi. Vypuklejšie vystúpi ráz jeho prózy, keď ju letmo porovnáme napríklad s prózou Heinricha von Kleista. Táto sa vyznačuje práve tým, že podáva výlučne dej, „to, čo sa prihodilo", dejový rytmus faktov, ktoré rýchle, bez odbočiek ženie dopredu v zmysle dejovej logiky, čím dosahuje tiež silný dojem „hutnosti a plnosti". Chrobákova cesta je opačná. Je to cesta detailov, jazykovo vyjadrených príslovkovými určeniami. Príslovkové určenia miesta, času a spôsobu používa autor na vyčarenie nálady, dejovej atmosféry. Tieto príslovkové určenia (a príslovkové vety) majú „inscenačnú" funkciu: vzbudzujú náladový efekt kontrastom, paralelou, asociáciou a pod. Inscenácia spočíva v tom, že sa dej nepodáva v jednoduchej sémantickej línii, ale v strede všetkých spoluvibrujúcich a spoluznejúcich tónov, nálad v prírode alebo v človeku. Chrobák zasadí vnútorné alebo vonkajšie dejové procesy do veľmi presne určeného prostredia. Dejový

pohyb sa uskutočňuje v konkrétnom priestore, v menej určitej nálade, situácii, atmosfére.

A vtedy, sotva odrátala, vybuchol *spod pahreby ticha* divoký, splašený zvuk. *S prenikavým štekotom* rozletelo sa ticho *na tisíc črepov*... (143)

Príslovkové určenie miesta „spod pahreby ticha" nemá funkciu vyjadrovať určité miesto. Vytvára pozadie, dekoráciu pre istý vnútorný dej, ktorý sa odráža v Evinej duši. Ba ešte skôr: vytvára akoby „drapériu vnútorného deja" — napäté ticho pred príchodom dôležitej udalosti razom prechádza do chaotického pohybu.

Gramatické príslovkové určenia nie sú číre určenia a označenia vonkajších okolností, za ktorých prebieha nejaký dej. Privádzajú do deja nový tón, nový prvok, ktorý ho diferencuje a dokresľuje:

Pokúša sa zachrániť. Lapí sa oboma rukami okrajov priče, nohami hľadá pod sebou pevnú zem. Nenachádza však opory a *spoza chrbta* útočí naň desivá predstava, že visí nad bezodnou prázdnotou. (214)

Príslovkovým určením (spoza chrbta), ktoré v tejto funkcii má spravidla obrazný charakter, vyjadruje sa básnicky i psychologicky účinným spôsobom zákerné útočenie neznámych, temných síl v človeku. Spoza chrbta: z nečakanej strany a v nečakanej chvíli sa prihlási k slovu nejaký nedoriešený problém, predstava nedostatočnosti a slabosti, poníženia a bezvýchodiskovosti, ktoré blokujú vedomie. — V takomto príslovkovom určení sa koncentruje potenciálna sila, široké významové perspektívy, ktoré sa pri aktualizovaní rozplývajú do celého kontextu a zafarbujú ho svojím dynamickým obsahom, preberajúc na seba významové ťažisko:

Práve *na priedomí* musela mu na um zísť Eva. Vyvstala mu *pred očami v ľahkom žiadostivom opare, v ktorom sa mu vždy zjavovala na lúkach, keď za rána bosá v striebristej rose, s batôžkom na chrbte, s rumennými lícami od prudkej chôdze, prichádzala za ním s raňajkami.* (164)

Psychickému stavu postavy v danej situácii zodpovedá „príslovková dekorácia", ktorá však nie je vonkajšieho rázu a bez ktorej by sa líčenie, charakteristika alebo opis zaobišli. Naopak. Príslovkové určenia dotvárajú duševný stav, alebo ho priamo vyjadrujú a špecifikujú:

Hlboký, priestranný mier a mäkké ticho dotýka sa *chladivou dlaňou* jej tváre, kladie sa *k jej nohám,* líha si *k nej,* objíma ju *okolo drieku* a usína *v jej náručí.* Všetko sa zaobľuje, utišuje a vyrovnáva. Pichliače, čo sa zježili *pod dlaňou, zmäkli* a sú poddajné *ako páperie na práve sa vyliahnuvšom húsati.* (154)

Špecificky novou pri stvárnení situácie a výrazu je práve jednota ľudského konania, ľudského cítenia a náladu vzbudzujúcich detailov okolitého sveta. Tieto oblasti vzájomne korešpondujú, prechádzajú jedna do druhej, splývajú

a prekrývajú sa. Menia svoje postavenie, zamieňajú si funkcie agensu a patiensu.

Ako sugestívne podáva Chrobák skutočnosť prostredníctvom príslovkových konštrukcií, naznačí príklad:

Prebrodila sa *v tupých mrákotách cez to a cez všetko ďalšie, čo prišlo, ako cez lepkavý bezodný močiar*, vysiľujúc sa *ustavičnou námahou,* ktorú si vyžadoval pohyb a každý krok napred. (153)

Príslovkové určenia v tejto pasáži jazykovo fixujú duševný stav bezvýchodiskovej tuposti a absolútnej ľahostajnosti, do ktorej sa dostane žena, ktorá stratila lásku. Príslovkové určenia sú priamo médiom tohto stavu. Podobne:

Ľahla si a *dívajúc sa široko otvorenými očami do tmavej povaly,* dala sa vyniesť *príbojom usínania vysoko, vysoko na čierne bralo, kde ležala celkom sama, vystretá na chrbte a istá pred vlnami,* ktoré hučali *hlboko pod ňou.* (155)

Tento príslovkovými konštrukciami signalizovaný motív vyjadruje zlom v cítení hrdinky novely, jej duševný postoj k udalostiam, ktorý charakterizuje pasívna odovzdanosť a neprístupnosť, netečnosť zvýraznená modálnou konštrukciou: dala sa vyniesť.

Osobitné špecifikum Chrobákovho štýlu tvoria porovnávacie príslovkové vety, ktoré patria do okruhu „inscenačných" príslovkových určení. Bohatá frekvencia ich využívania znamená štylistickú zámernosť. Chrobák ich používa pri každej príležitosti a v rozličných variáciách. Ich nápadnosť zvýrazňuje formálne tým, že ich uvádza výhradne porovnávacou spojkou *akoby*. Svojím štylisticko-druhovým zaradením patria medzi štylistické prostriedky prirovnania (tam bola reč o ich povahe ako prirovnaní, o ich pomere k mimojazykovej skutočnosti).

Chrobák vidí predovšetkým vzťahy a súvislosti vecí a javov. Má pred očami obraz v rozmanitosti zložiek, ktoré ho vytvárajú. Ich pomer je kontrastný, paralelný, alegorizujúci alebo len asociačný. Veci poníma spolu, človeka a veci spolu alebo vedľa seba, dej a okolitý svet tiež spolu alebo vedľa seba.

Dvere sa za ním zavreli *bez hluku.* Zabudli dokonca zavŕzgať *v pántoch, akoby prepúšťali ducha, nie človeka z mäsa a kostí,* ktorý sa *tu pred chvíľou* kŕmil a napájal. (159)

Toto kontrastné postavenie príslovkovej vety účinne dopĺňa predstavu, vytvára „drapériu" deja, ktorý sa cez ňu uskutočnil. Dej takto dostáva citový podtext, ktorý prenikavo rezonuje s celkovým ovzduším. Je výsledkom situácie, ale súčasne ju vytvára, prehlbuje a rozširuje.

Dojem sa zosilňuje častým a niekedy i niekoľkonásobným opakovaním tej istej skladbovej schémy:

Pozdravil pokojne, zvoľna, dotknúc sa dvoma prstami klobúka. *Akoby* tu bol včera, *akoby* si len pred chvíľou bol niekam odskočil. (159)

Tu nútiaca sila paralelizmu ovplyvňuje význam prvej zložky; vnáša do kontextu svoj vlastný prvok, ktorý vytvára dejové ovzdušie, zodpovedajúce autorovej predstave. Tieto príslovkové vety „inscenujú" dej tým, že spolupôsobia na vytváraní dejovej nálady. Dej určitým spôsobom špecifikujú, diferencujú jeho charakter. Ako sa zúčastňujú na deji, ukáže príklad:

Vidí ho pred sebou — nehybný a stŕpnutý — vo chvíli, keď ruka práve chcela odraziť ten prižmúrený pohľad a keď v tom skľavela, akoby podľahla zaklínacej formule neviditeľného čarodeja, ktorý sledoval celý ten zjav zo svojej lesnej skrýše. (216)

Významové jadro citátu je prosté. Príslovková veta a príslovkové prvky ho podstatne rozširujú a obohacujú. To nebolo obyčajné skľavenie ruky, tu zasiahla nejaká neznáma moc a zasiahla neočakávane. Šimon vie, že mu sputnala ruky. Nevie ju pomenovať, nevie, kde sa vzala. Cíti, že nebol premožený silou Drakových rúk, že v zápase, ktorý prehral, sa nestretli rovnaké ramená. Drak ho premohol neobyčajne ľahko, s istotou, ba samozrejmosťou, bez akéhokoľvek vypätia svalov. To všetko núti Šimona pripisovať svoju prehru zásahu čarodejnej sily. Tu vidno názorne, ako je príslovková veta nabitá množstvom obsahu, ako sa v nej koncentrujú duševné deje. Tento štylistický zjav možno vysvetliť predovšetkým z charakteru autorovho pozorovania a videnia skutočnosti. Chrobák vidí svet komplexne a to sa prejavuje i v jeho štýle. Účasťou vecí na deji naznačuje súvislosti svetového a ľudského diania.

...vyzeralo to *z diaľky, akoby sa čochvíľa* nahýnala k počernému milencovi a bozkávala ho *krátkymi* dotykmi pootvorených pier *stále na to isté miesto uprostred čela pod čiernymi vlasmi, odkiaľ* vymoká tenký prúd krvi... (144)

To je príklad, ako Chrobák hromadí príslovkové určenia. I tieto „inscenačné" príslovkové určenia si podržiavajú svoje gramatické určovanie okolností deja: miesta, času a spôsobu. Pomer medzi týmito významovými vrstvami je rozličný a závisí od kontextu a situácie:

Všetko sa odohrávalo *v mŕtvolnom tichu, hlboko v lone lesa, v samotných jeho útrobách,* rozhlodávaných *nezadržateľne postupujúcou ohnivou rakovinou...* (196)

Oproti konkrétnejšiemu určeniu časových okolností:

A on *medzitým... Medzitým* vyjednával on s Poliakmi. Chodil k nim *denne,* zostával *u nich na noc, kým sme my pod ústreším* vyrezávali z javora kúdeľ pre Evu. (210)

Ako vidno, na príslovkové určenia a ich rozmanité konštrukcie sa kladie logický dôraz, čím sa vyzdvihuje ich významová dôležitosť pri sémantickej výstavbe kontextu. Tento umelecký postup dáva Chrobákovmu textu zvláštny ráz. Bohaté využívanie výrazových možností príslovkových určení a príslovkových viet vytvára základný charakter jeho štýlu: jeho „zemitosť", pevnú určitosť, malebnosť pitoreskných detailov. Chrobák zasadí svoje rozprávanie

vždy do pevných kontúr, kde má všetko svoje miesto, svoje hranice a spôsob života:

A teraz si vlasy zapletá, lenže miesto dvoch pletie si len jeden vrkoč. *Ku koncu* zaväzuje doň úzku stužtičku a necháva ho *voľne* splývať *cez prsia až dolu, poniže pása.* (142)

Treba tu spomenúť ešte jeden zvláštny prípad príslovkových určení, ktorý je veľmi príznačný pre Chrobákov text. Sú to príslovkové určenia vonkajšieho charakterizačného rázu, ktoré sú uvádzané niekoľkonásobne spojkou „s":

Stoja (voly) *s* ovisnutými chvostami, *s* mútnym a neprítomným pohľadom... (197)
Chlapík — ten náš richtár. Hotový fiškál. Chlapi ho opäť počúvajú ako svojho rechtora. Sedia spôsobne okolo stola, *s* bradami v dlaniach, *s* lakťami naširoko rozloženými, *s* klobúkmi sotenými do tyla a *s* očami uprenými na richtára.
Počúvne detičky pred pánom rechtorom. (180)

Podobne ako ostatné príslovkové konštrukcie, zúčastňujú sa tiež na vytváraní dejovej atmosféry. V poslednom prípade naznačujú „spôsobnosť" sedenia celej spoločnosti dedinského výboru. Takéto umelecké postupy vyplývajú z biologického ponímania skutočnosti. Autor vidí svet komplexne, preto v jazykovom výraze jeho chápania sveta nachádzame stopy všetkých určujúcich kvalít a okolností.

S príslovkovými určeniami úzko súvisí detailná maľba Chrobákovho štýlu. Má výnimočnú pozorovaciu schopnosť, ktorá všetkým preniká, odkrýva plnosť a bohatstvo života tam, kde by sme to neočakávali. Nič nie je preňho natoľko bezvýznamné a nepatrné, aby sa to nemohlo nejakým spôsobom zúčastňovať na ľudskom živote, čo by svojou jedinečnou existenciou nevstupovalo do vzťahu k človeku, čo by sa nezúčastňovalo na živote jeho zmyslov. Celý Chrobákov sloh, všetky jeho roviny a štruktúry sú preniknuté osobitným „lyrizmom". Tento lyrizmus nie je vonkajšou okrasou, náhradou nedostatku „básnickej" skutočnosti. Chrobákov lyrizmus nie je podradným elementom jeho prózy, ale je jej tmelom. Tento lyrizmus je výslednicou mnohých štýlových elementov. Vyplýva predovšetkým zo stupňa jazykovej výraznosti, z priebojnosti jeho pomenovania, z farebnosti jeho slova, zo „zemitosti a hutnosti" jeho výrazu a z pitoreskných detailov líčenia. Je výsledkom syntézy momentov jazykových a štylistických prostriedkov vyššieho radu. Lyrizmus tvorí základ vnútorného rytmu jeho prózy, ktorý roztápa epické prvky a zapája ich do svojho prúdu. Nie je to však tradičné lyrizovanie, pri ktorom sa stráca sujet. Naopak, stáva sa výraznejším. Hrdinovia majú právo žiť v lyrickom svete. Pritom Chrobákov lyrizmus nevzniká v tzv. lyrických vložkách, ktoré sú súčasťou sujetu len vonkajšou zhodou. Vzniká nielen na základe tých tvorivých postupov, ktoré sme analyzovali, ale súčasne zo spôsobu, z metódy analýzy základného predmetu rozprávania. Tento lyrizmus je podvojnej povahy. Na jednej strane má jednoduchý charakter, spojený s najobyčajnejšími javmi života, na druhej strane je obsahovo i jazykovo

celkom umelý, diferencovaný a zvrstvený. Obidva majú spoločný základ, z ktorého vychádzajú: z najobyčajnejšieho vzťahu človeka k životu a k prírode.

Dvojpólovosť sa prejavuje aj v stavbe syntaktických štruktúr Chrobákovej vety, v štruktúre celých prejavov. Jeho reč má dva základné póly. Jeden pól odpovedá vlastnostiam rozprávačského slohu, druhý pól sa jasne vymyká charakteru rozprávania. Popri živých syntaktických a gramatických formách používa formy vyslovene knižné, ba až „artisticky" intelektualistické. Takto nájdeme uňho jednoduché vety rozprávačského charakteru, často parataktickej povahy popri zložitej perióde, ktorú charakterizuje smelá stavebná architektúra zložitých a rozvetvených vetných vzťahov.

Jeho syntax je úzko spätá s celkovým kompozičným plánom. Vety vyrastajú zo situácie, ktorá je daná mimojazykovou skutočnosťou alebo súvislosťou celého prejavu, celým kontextom.

Živé ľudové formy používa najmä v charakterizačných dialogických častiach:

— Akože vravel, kedy pôjde?
— Na noc. „Pôjdem na noc", povedal.
— Na noc, ták, akosi mu je naponáhlo, hm. (183)

Vety bežného, konverzačného rázu nie sú však dominujúcim typom Chrobákovej syntaxe. Predovšetkým sú hlavným nositeľom deja. Svojím rázom, pestrosťou intonácie, ktorá vyvažuje pomernú jednoduchosť stavby, tvoria štylistickú vrstvu (vedľa slovníkovej), ktorá sa intenzívne zúčastňuje na vytváraní dejovej atmosféry. Charakteristickým typom Chrobákovej vety však nie sú. Možno uňho vybadať tendenciu k zložitejšiemu podaniu.

Chrobákov text sa vyznačuje pestrými vetnými konštrukciami všetkých druhov — mnohotvárnosťou syntaxe pri podávaní témy. Bohatá skladbová výraznosť jeho jazyka je odrazom postrehovo obrazivej asociácie s bohatstvom vnútorného obsahu. Toto sa najvýraznejšie prejavuje vo veľkej frekvencii období:

...Žena neodtiahla tvár a jej tvár vyzerala na chvíľu ako odliata z červeného bronzu: planula pokojným, upriameným svitom v polotme teplého súmraku, ktorý sa pred chvíľou pretiahol pomedzi odchýlené dvere, vlečúc za sebou čierny chvost: mačik, čo sa celý deň túlal po záčinoch a pleviencoch a teraz na mraku sa priplichtil zohriať na teplý prípecok. (141)

V pomerne krátkom dielku nájdeme množstvo umele komponovaných období, zložených viet a súvetí. Používa ich najmä pri líčení duševných procesov a stavov, pri zobrazovaní vnútorného sveta postáv. Ale aj pri široko rozvrhnutej maľbe situácie. Zložitosť a členitosť skutočnosti si vyžiadala nosnejšie syntaktické štruktúry.

Syntaktickú štruktúru Chrobákovej vety spravidla určuje istý zámer alebo tematická situácia. Zámer, ktorý diktuje použitie bohato členenej vety, môže byť rozličnej povahy:

Napríklad môže ním byť dôsledné dodržanie syntaktického impulzu:

Nik nezbadal, kedy sem vošiel, no v tej chvíli nik na to ani nepomyslel, to, čo práve povedal, bolo dôležitejšie ako záhadný spôsob, ktorým sa sem dostal. Dívali sa naň a všimli si, každý si to musel všimnúť na prvý pohľad, že tu stojí s obnaženou hlavou, má vlasy skoro načisto šedivé a že sa sivou farbou nápadne odrážajú od tmavej opálenej tváre i od krátkych fúzov a hustých obŕv, ktoré má dosiaľ čierne ako žúžoľ. A potom si tiež všimli, že spod pásky na ľavom oku tiahne sa mu cez čelo až dolu k lícnej kosti dávno zahojená, jasne ružová jazva. No najnápadnejšie vari bolo, *že* sa ozval celkom ticho, skoro šeptom *a že* ho predsa *každý* počul, *každý* sa strhol a *obrátil* k dverám, kde stál. (176)

Takto vzniká nadstavovaný reťazec so zložitou štruktúrou. Reťazová štruktúra vety, kde jednotlivé členy nasledujú priamo po sebe, je u Chrobáka častá. Syntaktická línia je v súlade s líniou tematickou — priestorove i časove:

Nepamätá sa, ako prečkala rok a potom ešte jeden. Vie len, *že* sa jej medzitým narodil syn, ktorého si vzala stará mať z druhej dediny, *že* po dvoch rokoch prišiel do komory za ňou Šimon a *že* bola už natoľko otupelá a on natoľko opitý, *že* im obom na ničom nezáležalo, ani vtedy, ani potom, keď stála s ním bez party pred oltárom... (153)

Inde zase vzniká niekoľkonásobným opakovaním toho istého syntaktického vzorca (príslovkovej vety):

Tam chvíľu postojí, lebo je prekvapený, *že* je už skoro biely deň, *že* nebo na východe jasne planie ako sviatočne osvetlený oltár, *že* obilie stojí ticho a nepohnute ako nábožné zhromaždenie, *že* sa všetko nádherne ligoce v trblietavej rose a *že* mu nad hlavou vzrušene zatrilkoval škovran... (166)

Mnohonásobná alegorizácia myšlienky tiež môže tvoriť podnet pre zložitú stavbu vety:

Drak sa vrátil o Jáne. To je čas, *keď* je všetko v kvete, *keď* sa nad lúkami a nad tablami ďateliny stelie omamujúca vôňa medonosného nektáru, *keď sú* včelky v pilnej práci, *keď* pomedzi zemiakovú vňať vyrážajú prvé kvety ohnice, *keď* na jačmeni môžeš už nahmatať v kukle lístia mäkký klas, ktorý tu dýcha ako plod v matkinom tele... (169)

Zložité stavanie vety je odrazom úsilia o celistvé videnie skutočnosti. Vyplýva z napätej vôle zmocniť sa jej priliehavou formou. V tomto komplexnom zobrazení, v ktorom sa spájajú a viažu jednoduché vzťahy s komplikovanými, ktoré pozná podradenosť i nadradenosť, hlavné i vedľajšie súvislosti, vznikajú vetné monstrá. Chrobák nevidí veci len komplexne, ale aj v ich vzájomnom styku, zhode i nezhode. Tu sa uplatňuje intelekt, ktorý má dôležitú funkciu v jeho tvorbe. Intelektom a vôľou k poriadku chce premôcť iracionalitu niektorých javov života. Chaos životných vzťahov rozčleňuje prehľadne do zložitého súvetia. Chrobákova perióda je jazykový derivát jeho prenikavého poznania vnútorných dianí a zážitkov.

Chrobákova veta narastá: a) počtom príslovkových určení, b) polovetnými väzbami: apozíciou, voľnými prístavkami, prechodníkovou väzbou. Frekvencia týchto elementov je v porovnaní s ostatnými možnosťami narastania viet vo veľkej prevahe. V snahe o dynamizáciu nahradzuje často formálne pomocné

slová (podraďovacie spojky, sponové slovesá) dvojbodkou, čím vzniká vetná perióda alebo bezprostredný vzťah štruktúrnych vzťahov:

Cez deň ho vídali sústredeného v práci a vždy samého: v jame na hlinu, za hrnčiarskym kruhom alebo pred rozpálenou pecou... (147)

Často rozkladá jednu zložitú myšlienku do dvoch alebo viacerých celkov. Takto vzniká kusá veta, ktorú potom kladie za nadradenú vetu (súvetie):

Celý deň strávil vraj riadením chalupy: pahoval šindeľ, pobíjal strechu, bielil dom zdnuky i zvonku, opravoval okenice a zámky na dverách, čistil studňu a presúšal na slnci hromadu všelijakého haraburdia. *Akoby* sa tu chcel usadiť naveky. *Akoby* sa chystal doviesť si do domu mladú nevestu. (170)

Predstava sa vynorí neskôr, preto namiesto toho, aby ju uviedol do vety, vyjadrí ju v tomto prípade vedľajšou vetou, ktorú postaví samostatne. Tento štýl je súčasťou autorovej apercepcie. Badať tu vplyv sukcesívneho myslenia, ktorý charakterizuje najmä ľudový spôsob asociácie predstáv.

Veľmi príznačný a významný je pre charakteristiku Chrobákovej prózy sklon k periodizujúcemu kompozičnému spôsobu reči. Prejavuje sa to častým opakovaním rovnakého syntaktického komponentu (najmä vedľajšej vety) priamo za sebou:

Zase je na richtárovi, *aby* zasiahol, *aby* o veci rozhodol. (183)
Ak ma prisilíte, *ak* ma budete nútiť... (175)

Inokedy sa realizuje opakovaním toho istého podmetu vo viacerých hlavných vetách:

Ostatní zamýšľajú ináč, *ostatní* mu neveria... (185)
Nič sa jej netýka, *nič* ju nezamestnáva. (165)

Alebo permutáciou:

A dá si to zaplatiť, dobre si dá zaplatiť. (181)
A čo za to chceš, akú odmenu si žiadaš... (177)
Prekabátil nás. Poriadne nás prekabátil. (178)

Chrobákov štýl sa pohybuje skoro výlučne v permutáciách. Štylisticky sa toto permutovanie uskutočňuje dôraznym opakovaním rôznych zložiek syntaktických štruktúr.

Časté stupňovanie výrazu, jeho zosilňovanie a opakovanie, ako aj opakovanie celých vetných častí, ba až hypertrofické variovanie hlavných a vedľajších viet tvorí svojráz Chrobákovho štýlu. Chrobák chce písať štýlom „création" v zmysle Bergsonovom, štýlom, ktorý by vyjadril život v pohybe. V jeho štýle je čosi *motorického* — istá *zotrvačnosť* pohybu. S touto kvalitou podstatne súvisí aj osobitná „lyričnosť" jeho slohu.

*

Komplex výstavbových prostriedkov, ktoré Dobroslav Chrobák použil v dielku *Drak sa vracia*, vytvára základný ráz jeho štýlu — kríženie dvoch smerov. Zápasí v ňom ľudová inšpirácia s intelektuálnou, iracionalizmus ľudovej proveniencie s intelektualizmom, statickým artizmom, abstraktný živel s výrazným básnickým temperamentom. V tom spočíva jeho prínos k štýlu tzv. lyrizovanej prózy tridsiatych a štyridsiatych rokov.

KAROL TOMIŠ

HEČKOV ROMÁN ČERVENÉ VÍNO
(Príspevok k analýze štýlu)

František Hečko dopísal svoj trojdielny román *Červené víno*, skladajúci sa zo šesťdesiatich kapitol a z vyše dvestotisíc slov, po päťročnej práci začiatkom leta roku 1948. Ešte v tom istom roku ho vydala Matica slovenská.

Kritika prijala Hečkov románový debut napospol kladne. Okrem niekoľkých — zväčša oprávnených — výhrad ku kompozícii, jazyku a niektorým obsahovým zložkám, pozitívne ocenila tematický prínos diela, jeho slovesnú úroveň a umelecké majstrovstvo. Autorovmu robustnému epickému talentu sa teda dostalo hneď aj primerané ocenenie.

Zaujímavejšie sú kritické súdy, pokiaľ ide o zaradenie *Červeného vína* do dobového literárneho kontextu. Kritika ostro pociťovala odlišnosť Hečkovej románovej epopeje od prozaickej tvorby predchádzajúcich rokov, charakterizovanej románovou produkciou odtrhnutou od skutočnosti a jej živých problémov. Väčšina kritických ohlasov na román pochádza z prvej polovice roku 1949. Začala sa nová etapa vo vývine našej spoločnosti i v jej duchovnom živote, nové úlohy a ciele sa stavajú aj pred literatúru. Kritika už nehlása len potrebu príklonu literatúry k realite (ako ešte rok pred Februárom v známej diskusii o literatúre tzv. „anjelských zemí"), ale začína programove presadzovať požiadavku socialistického realizmu, pravda, často bez toho, aby presnejšie vedela, čo pod týmto pojmom rozumieť. Tak sa mohlo stať, že široká epická koncepcia *Červeného vína*, jeho úzka spätosť so životnou realitou a výrazná sociálna tendenčnosť sa zdala jednému z kritikov „... vzornou ukážkou umeleckej metódy k socialistickému realizmu".[1] Opatrnejšie formuloval vec J. Bžoch, ktorý tvrdil, že „... smer, ktorým autor kráča, je socialistickému realizmu veľmi blízko".[2] Iba I. Kusý vedel zaujať správnejší hodnotiaci postoj

[1] Dr. F. Tichý, *Nový románopisec*, Tvorba VIII, 1949, 47.
[2] J. Bžoch, *Červené víno*. Kultúrny život 1949, 11, 5.

k Hečkovmu dielu. Konštatoval síce, že autor „... vzhľadom na doterajšiu našu literatúru je jasne pokrokový", zároveň však dodal, že „Hečkovo *Červené víno* pociťujeme len ako jeden z prvých znakov odstupu z naznačenej cesty doterajšej slovenskej prózy".[3] Kusý tu, pravda, nemal na mysli štýlové podobnosti alebo odlišnosti, ale Hečkovu — z hľadiska socialistického svetonázoru — nedôslednú ideovo-umeleckú interpretáciu niektorých stránok zobrazovanej skutočnosti a najmä vyústenie románového deja. „... nie je to definitívny stupeň podania našej dediny, s ktorým by sa nám bolo dnes možné uspokojiť", píše ďalej Kusý. „Jedno je však jasné: Hečko k tomuto správnemu cieľu má veľmi blízko."[4]

Z uvedených citátov vidíme, že kritika vnímala *Červené víno* ako dačo podstatne odlišné od literatúry predchádzajúceho obdobia, v ktorom dominovala lyrizovaná próza. V Hečkovom diele videla jeden z prejavov prekonávania tohto obdobia, jeho absolútnej a mechanickej negácie, ktorý však — ako najhlbšie postrehol Kusý — ešte nedosiahol vývinový stupeň socialistického realizmu. Dilema, kde vlastne presne zaradiť *Červené víno,* vynorila sa až neskôr a literárna kritika ju vyriešila v tom zmysle, že dielo označila za jeden z posledných prejavov kritického realizmu.[5] V rovnakom zmysle sa vyslovil aj autor o tomto svojom diele.[6]

Pravda, toto označenie je len potiaľ správne, pokiaľ pod kritickým realizmom sa rozumie nie úzko iba určitý literárny štýl 19. stor., reprezentovaný u nás spisovateľmi typu Kukučína, Tajovského a Timravy, ale chápe sa širšie ako umelecká metóda, ktorá vyrastá z podobného svetonázorového základu a poznávacieho vzťahu ku skutočnosti, neustále sa však vyvíja, „modernizuje" a rozširuje svoje umelecké možnosti aj o výdobytky ostatných literárnych smerov a štýlov. Hečko naväzuje síce na tradície slovenskej realistickej prózy s dedinskou tematikou, ale tvorivo ich rozvíja. Najnápadnejšie sa líši od lyrizovanej prózy širokým spoločenským záberom, pevnou sujetovou stavbou a konkrétnou historickou a spoločenskou začlenenosťou románových postáv a dejov. Svojím vyspelým umeleckým debutom sa Hečko popri Tatarkovi *(Farská republika,* 1948) a Svantnerovi *(Život bez konca,* písaný v rokoch 1947—1950) organicky začlenil do všeobecných vývinových tendencií slovenskej prózy k realizmu, motivovaných povojnovým spoločenským vývinom i vnútornými potrebami samej literatúry. Svojím subjektívnym úsilím spĺňal objektívne dobové požiadavky. Zároveň však treba vidieť fakt, že Hečkov jazyk a štýl nesú na sebe výrazné znaky tej vývinovej etapy slovenskej literatúry, v záverečnej fáze ktorej *Červené víno* vzniklo (1943—1948); je blízky lyrizovanej próze. Svedčia o tom mnohé fakty: dynamičnosť a expresívnosť reči vypravača, jej subjektívna a emocionálna podfarbenosť, lyrický pátos. Spisovateľ do svojho štýlu, v základe realistického, integroval mnohé slovesné prostriedky a postupy modernej slovenskej literatúry, ktoré boli v súlade s jeho ľudským a umeleckým naturelom.

Platí to len o *Červenom víne.* V ďalšej svojej tvorbe, v románoch *Drevená dedina* a v nedokončenej *Svätej tme* František Hečko, práve tak ako Miináč, Tatarka a ďalší prozaici, pod vplyvom ždanovovskou estetikou presadzovanej vulgarizátorskej, dogmatickej koncepcie socialistického realizmu a vzťahu ku kultúrnemu dedičstvu vzdal sa mnohých zložiek svojho štýlu. Redukcia slovesných prostriedkov a postupov viedla k ochudobneniu jeho umeleckého štýlu.

Úlohou tejto štúdie nie je ukázať vývin Hečkovho štýlu na základe štylistickej analýzy jeho celoživotného diela. Predmetom našich úvah je iba román *Červené víno,* ktorý — hoci stojí na začiatku jeho prozaickej tvorby — predstavuje jej vrchol. V ňom je teda zároveň aj ťažisko jeho celoživotného diela. Torzo nedokončenej *Svätej tmy* svedčí o tom, že Hečko v nej pokračoval po línii *Drevenej dediny.* Ale táto umelecká koncepcia nemohla viesť k umeleckým výsledkom dosiahnutým v *Červenom víne* a tým menej k ich prekonaniu. Hečkovi pri písaní *Drevenej dediny* išlo o vypracovanie *poetiky zásadne odlišnej* od tej, ktorá je charakteristická pre predchádzajúce dielo. „Po absolvovaní prvých základov marxisticko-leninského učenia, v tom štádiu, keď absolventi odstraňujú zo svojho okolia najhrubšie idealistické nečistoty — pri usporadúvaní knižnice zastrčil som svoje *Červené víno* do najtmavšieho kúta, aby mi nesvietilo na očiach a *nemýlilo ma pri písaní druhého románu.*"[7] Dobromyseľné úsilie o radikálne odstránenie „ideologickej nečistoty" sa tu pod vplyvom činiteľov subjektívnych (v tomto štádiu ešte nie dosť hlboké a značne mechanické osvojovanie si princípov nového svetonázoru) a objektívnych (neprepracovanosť marxisticko-leninskej estetiky, nadvláda vulgarizátorstva a dogmatizmu), vyústilo v akýsi — nielen pre Hečku príznačný — literárny „troglodytizmus", v búranie všetkého, čo vytvorila predchádzajúca literárna epocha i vlastná predchádzajúca spisovateľská prax. V Hečkovom prípade, pravda, nemáme pred sebou taký tektonický zlom ako u niektorých iných spisovateľov, lebo ide o realistickú tvorbu v obidvoch etapách jeho vývinu. Skôr ide o ochudobňovanie výrazových prostriedkov a postupov, respektíve o eliminovanie štylistických prostriedkov a postupov, ktoré mu umožňovali vyvolať u čitateľov silnejší a bohatší estetický zážitok ako nasledujúcimi dielami.

Keď aj *Červené víno* hodnotíme umelecky vyššie ako *Drevenú dedinu* a *Svätú tmu,* to neznamená, že zároveň nadraďujeme idealistický svetonázor, z ktorého Hečko pri písaní svojho prvého románu vychádzal, nad jeho ideové

[3] I. Kusý, *Červené víno* I—III. Slovenské pohľady 1949, 3, 182.
[4] Tamže, 184.
[5] Porovn. A. Matuška, *Od včerajška k dnešku,* 1959, 37.
[6] Porovn. F. Hečko, *Od veršov k románom,* 1953, 75. Ďalej VR.
[7] Tamže, 78, vyzdvihol K. T.

pozície, z ktorých stvárňoval skutočnosť v ostatných svojich prózach. O výhodách, ktoré znamenalo osvojenie si vedeckého svetonázoru pre Hečkovu spisovateľskú činnosť, najpresvedčivejšie dôkazy získavame porovnaním prvej a prepracovanej verzie *Červeného vína* (2. vydanie z r. 1951). Zásahov je pomerne málo (ide skôr o škrty), a pokiaľ sú, netýkajú sa štylistickej stránky diela. Sú napospol ideového charakteru. Odrážajú zmenený ideovo-estetický vzťah spisovateľa k niektorým zobrazovaným javom a problémom. Neznamenajú vnášanie cudzorodého živlu do umeleckého tkaniva románu, ani dodatočné nalepovanie pokrokovej ideológie. Skôr by sa dalo hovoriť o odstraňovaní niektorých cudzorodých prvkov, ktoré boli v nesúlade s vnútornou logikou zobrazovanej skutočnosti a s objektívnou ideou diela. Hečkove zásahy zvyšujú pravdivosť a umeleckú presvedčivosť *Červeného vína.* Sú korekciou tých miest románu, kde spisovateľ znásilňoval skutočnosť, kde objektívne zákonitosti života nahrádzal subjektivistickou svojvôľou.

Hečko-buržoázny ateista ukázal síce náboženský formalizmus, ktorý vládne v spoločnosti, a dotkol sa aj triednej podstaty cirkvi,[8] ale v presvedčení, že by ľud bez viery v boha mravne spustol, prešpikoval román nábožnými výlevmi napísanými v duchu cirkevných kalendárov. Hečko poučený marxizmom tieto miesta v prepracovanej verzii *Červeného vína* vynechal, alebo podstatne skrátil.

Hečko — zrkadlo zmýšlania a cítenia drobných vlastníkov pôdy, tlmočník ich životných túžob a ideálov, v úplnom protiklade s logikou skutočnosti i diela, zásahom vyššej moci dovedie svojho hrdinu Marka Habdžu, syna pauperizovaného drobného vinohradníka, do kulackého blahobytu. Láska je tu nástrojom triedneho zmieru, vyrovnáva spoločenské rozdiely, uhládza sociálne konflikty. Hečko-komunista zmení vyústenie románového deja. Marek odchádza do mesta za výpomocného učiteľa a jeho láska, dcéra dedinského boháča, opúšťa blahobytný rodičovský dom s ľahkým kufríkom, aby s ním žila v chudobe, ale v šťastí. Koniec silne romantický, no predsa pravdivejší a umeleckejší ako v prvej verzii.

Poslaním tejto štúdie nie je podať genézu štýlu *Červeného vína,* postihnúť hlbšie súvislosti medzi ním a literatúrou medzivojnových a vojnových rokov, najmä s lyrizovanou prózou, a zaradiť ho do literárneho procesu, hoci niektoré tieto súvislosti bude treba naznačiť. Ide nám — a to bez nárokov na úplnosť a podrobnosť — o zachytenie základných čŕt výstavby textu v Hečkovom románe, o charakteristiku autorových výstavbových prostriedkov a postupov, o určenie motívov ich výberu a organizácie, ideovo-estetickej, umeleckej funkcie. Pokúsime sa tak postihnúť slohovú osobitosť *Červeného vína* a zvláštnosti štýlu i poetiky Františka Hečku v tomto diele.

[8] Porovn. tamže, 75.

1

Dominujúcim výstavbovým prostriedkom v *Červenom víne* je autorská reč. Určuje základný ráz epického textu a tvorí vyše 85 % románového textu. V *Drevenej dedine* už badať zvýšenú frekvenciu dialógu, podiel reči postáv na výstavbe kontextu sa tu zväčšil. Vývin Hečkovho štýlu však nešiel cestou dialogizácie epického textu, zvlášť autorskej reči, ako napr. v povojnovej románovej tvorbe Mila Urbana.[9] Vo *Svätej tme* počet dialogických partií opäť klesá a kvantitatívne len málo prevyšuje pásma postáv v *Červenom víne.* Preto podstatné rozdiely medzi štýlom prvého Hečkovho románu a štýlom jeho nasledujúcich diel treba hľadať inde, než v kvantitatívnom vzťahu pásma vyprávača a pásma postáv: v odlišnom funkčnom využití autorskej reči.

Všimnime si úvodnú časť prvej kapitoly románu.

> Ach, Pane na nebi!
> Netresci svojho nehodného syna, že skrz dar sluchu rozpráva nepočuté, že skrz dar zraku maľuje nevidené, že navracia sa k pohoreniskám, ktoré možno ani neblčali plameňom! Nechaj mu jeho fantáziu! Nech mu cvála po nedozernej rovine. Nech obehúva, bláznivá, okolo spodku sveta, ktorému meno je Vlčindol...
> Ach, ta môj prítulný Vlčindol![10] (7)

Rovnako je ladená celá kapitola. Podobná je aj záverečná kapitola románu. Autorská reč neostáva síce v celej rozsiahlej epickej skladbe vždy v tejto tónine, ale prvá a posledná kapitola *Červeného vína* sú charakteristické pre základné ladenie pásma vyprávača.

Sledujme vetu za vetou v citovanom úryvku. Po básnickom zvolaní s citoslovcom posilnenou expresivitou nasledujú ďalšie zvolacie vety, v ktorých autor vyslovuje nároky na voľné uplatňovanie tvorivej fantázie. Slovesá „cvála", „obehúva" spolu s adjektívom „bláznivá" dávajú ďalším vetám — ešte bližšie konkretizujúcim pojem fantázie — veľkú dynamičnosť, plastičnosť a názornosť. Nasledujúci jednovetový odstavec s citoslovcom „ach" a privlastňovacím zámenom „môj" vyjadruje autorov úzko subjektívny a emocionálny vzťah k objektu umeleckého zobrazenia.

Všetky jazykové a štylistické prostriedky: výber expresívnych, emocionálnych slov, ich gramatická forma a syntaktické uplatnenie, ako aj vetná intonácia a rytmus sú formálnym výrazom spisovateľovho subjektívneho postoja k zobrazovanej skutočnosti a sú podriadené autorskému zámeru vyvolať u čitateľa rovnakú citovú ozvenu. Citovaná pasáž je lyrická, vzrušená, pateticky nadnesená.

[9] Porovn. M. Šalingová, *K výstavbe kontextu v próze M. Urbana.* Jazykovedný časopis IX (1958), 1—2, 22—58.

[10] Stránkovanie citátov podľa piateho vydania *Červeného vína,* Bratislava, 1956.

Na rozdiel od neskorších prác román *Červené víno* je silne poznačený autorovým subjektom. Cítiť, že je „cez dušu poprevádzaný a cez srdce predratý".[11] Spisovateľ v ňom spracoval materiál autobiografický, osobne prežitý. Osobný zážitok a jeho povaha je tu dôležitým štýlotvorným činiteľom. Vynucuje si jazykové a štylistické prostriedky a postupy, ktoré by ho umožňovali reprodukovať v plnej zmyslovej a najmä emocionálnej intenzite.

Štýlotvornosť autobiografického materiálu sa prejavila aj iným spôsobom. Predovšetkým v koncepcii románových postáv. V knihe *Od veršov k románom* si Hečko ťažká na to, že osobný vzťah k zobrazovaným ľuďom a veciam mu sťažoval zaujať k nim objektívny postoj.[12] Tu vidíme jeden z hlavných dôvodov idealizácie a štylizácie niektorých postáv.

Autobiografický charakter stvárňovaného materiálu a Hečkov vzťah k nemu sú dôležitými, no nie jedinými štýlotvornými faktormi diela. Dôležitá je aj osobnosť tvorcu *Červeného vína*. Nemožno obísť ani takú zložku Hečkovej osobnosti, ako sú napr. jeho povahové vlastnosti. Mnohé z týchto čŕt sú zachytené na jednotlivých postavách Habdžovskej rodiny a sú zrejme výraznými rodovými vlastnosťami, modifikovanými aj spoločenským prostredím ich nositeľov. Chceme poukázať iba na jeden moment, ktorý sa nám zdá dôležitým z hľadiska povahy obrazu vyprávača v *Červenom víne*, z hľadiska charakteru autorskej reči. Je to Hečkov výbušný temperament, sangvinická povaha, afektívnosť, vášnivosť. Keď sa v neskorších svojich prózach vzdáva tohto svojho osobitného emocionálneho prístupu k zobrazovaným javom, keď začne potláčať jednu z podstatných čŕt svojej tvorivej individuality a keď rozprávača svojich románov začne štylizovať do nezainteresovaného postoja k deju a postavám podľa vzoru klasickej realistickej prózy, zbavuje sa zároveň schopnosti sugestívne pôsobiť na city a predstavivosť čitateľov ako predtým. Vonkajškový prístup ku skutočnosti mu síce uľahčil tvorivú prácu,[13] ale čo bolo „dobré" pre autora, nebolo „dobré" pre jeho dielo.

Pri skúmaní jazyka a štýlu *Červeného vína* nemožno nebrať do úvahy ani fakty širšie chápanej biografie jeho tvorcu, lebo o tomto diele zvlášť platí, že „spisovateľ často ani sám nevie, pokiaľ siaha jeho život a kde sa mu už začína tvorba — také to má niekedy jedno s druhým pomiešané".[14]

[11] F. Hečko, VR, 43.

[12] „Ono je to akosi tak, že najhoršie sa človek vyzná sám v sebe, a najmenej sa vie orientovať v domácom prostredí. Tu nevie — dobre — typizovať. Práve osobný vzťah k ľuďom a k veciam mu to zabraňuje. Všeličoho mu je napríklad ľúto vynechať, bojuje sám so sebou — najviac však s tým, že nedostatky, chyby, sentimentality, netypičnosti dobre cíti — ak necíti, nie je spisovateľom — ale nevie sa ich vzdať. Niekedy je to až tak, ako by mal odsúdiť do žalára svoju vlastnú matku, otca, súrodencov, susedov i seba samého!" C. d., 109.

[13] Porovn. VR, 108—109.

[14] Tamže.

Červené víno je dielom zrelého muža. Spisovateľ ho začal písať takmer štyridsaťročný. Mal už vtedy za sebou bohatú životnú skúsenosť a početné zamestnania, z ktorých mu najmä funkcia družstevného revízora umožnila vniknúť do najrozmanitejších súvislostí dedinského života, obsiahnuť ho v celej zložitosti a hĺbke, vo všetkých jeho spoločenských aspektoch: politických, ekonomických, morálnych, kultúrnych atď.

Šírka Hečkovej praktickej životnej skúsenosti sa odráža aj v jeho neobyčajne bohatom a v štýlovo mnohovrstvovom *slovníku*. Prostredníctvom slov, ktoré používa, dostávame sa do spisovateľovho citového, myšlienkového a zážitkového sveta. Pravda, nie sú to iba slová získané praktickou skúsenosťou, ale aj odborným štúdiom a prostredníctvom umeleckej literatúry.

S tematickým zameraním románu súvisí, že v ňom veľkú skupinu tvoria slová z vinohradníckej a poľnohospodárskej terminológie. No kým slová označujúce poľnohospodárske rastliny a produkty, pracovné nástroje a pracovné procesy (napr. pšenica, cukrová repa; kosa, pluh, mláťačka; orať, siať, žať) sú zrozumiteľné širokému okruhu čitateľov, slová viažúce sa na vinohradnícke prostredie majú skôr charakter odborného názvoslovia. Slová ako bernardýna, cynifál, delevár, kadarka, dolovka, drôtenka, dvojačka, (mäkký, tvrdý) klát, trýb, zelené štepenie pre človeka, ktorý nepochádza priamo z vinohradníckeho kraja, alebo nemá príslušné odborné vzdelanie, ostávajú nevysvetlené. Ich expresivita spočíva v tom, že aktivizujú obrazotvornosť čitateľa, ktorý sa z kontextu alebo z autorských náznakov snaží vyvodiť ich zmysel.

V románe nájdeme aj termíny právne a najmä finančnoprávne (zákon, súdne pokračovanie, zmenka, kontrakt, úroky, úver, likvidácia, preliminované náklady, konkurz, deputát, obligácie, komencia, nediel atď.), ktorých výskyt v *Červenom víne* v daných súvislostiach by sme si sotva mohli predstaviť, nebyť revízorského zamestnania Františka Hečku. Slová z oblasti vinohradníckej a finančnoprávnej, ekonomickej terminológie tvoria nápadný prvok Hečkovho jazyka. Sú výrazom určitej zážitkovej sféry, vyjadrujú určitý individuálny aspekt umeleckého videnia a poznávania skutočnosti.

Z ostatných lexikálnych vrstiev Hečkovho slovníka upútavajú pozornosť archaické slová (holba, kventlík, lót, dráb, ráta, verbunk, frál), termíny z odborného názvoslovia prírodných vied, cudzie slová, slová z vojenského a študentského žargónu. Tieto lexikálne prvky sa vyskytujú len v nepatrnom množstve. Ich zastúpenie by sa dalo vyjadriť iba v niekoľkých promile, ale ich umelecká funkcia je veľmi dôležitá: charakterizujú dobu a prostredie, v ktorom sa odohráva dej románu.

Obdobnú funkciu majú aj prvky západoslovenského, konkrétne trnavského nárečia v Hečkovom slovníku: geograficky lokalizujú dej, dokresľujú prostredie, dotvárajú jeho ovzdušie. Spisovateľ ich používa veľmi striedmo, takmer náznakovo. Sú najmä z oblasti pomenovania (mamenka, tatenko, cudar, čalaprtka,

gaba, gátre, haža, hepa, hepka, krutina, long, mužák atď.), ďalej sú to krajové slovesá, ich rôzne odvodeniny (cabrať sa, geckať, kvasiť, mrúžkať, ulúžiť, zhemlesiť a pod.). Expresivita týchto slov vystupňuje sa ich odlišnosťou od slov patriacich do celonárodného hovorového štýlu. Hečko miestami aj vysvetľuje ich význam priamo v texte, po spisovnom výraze nasleduje nárečové slovo („Je taký neodbytný a dokúčlivý, že . . .", 185), alebo — častejšie — jeho zmysel si vyvodíme z kontextu. Prvky trnavského dialektu sú však zastúpené v Hečkovom slovníku len v nepatrnej miere. Tajomstvo ľudovej írečitosti jazyka *Červeného vína* spočíva inde, než v týchto ojedinelých dialektizmoch.

V Hečkovom jazykovom štýle sa v osobitnej forme realizuje tendencia príznačná pre modernú realistickú prózu — tendencia demokratizácie literárneho štýlu prenikaním prvkov hovorovej reči do pásma vyprávača, ich nadvláda v reči vyprávača.

Hečkov jazykový štýl vyrastá z celej šírky celonárodnej ľudovej hovorovej reči. Vychádza z jej slovníka (výber expresívnych slov, vulgarizmov), tvaroslovných zvláštností, (napr. onikanie v autorskej reči), ustálených slovných spojení, slovných zvratov a obrazov. Tieto prvky integruje Hečko do svojho individuálneho štýlu, povyšuje do umeleckých polôh.

V oblasti syntaxe je vzťah medzi štýlom ľudovej reči a rečou vyprávača *Červeného vína* zložitejší, sprostredkovanejší. Hečko pracuje nielen s celým arzenálom lexikálnych, ale aj neobyčajne širokou škálou syntaktických prostriedkov, počnúc od jednočlenných menných alebo slovesných viet až po rozsiahle súvetia, ktoré zaberajú osem až jedenásť riadkov. Jednoduchá syntaktická skladba ľudovej reči s prevahou jednoduchých, často neúplných viet (apoziopéza) nestačí autorovi na umelecké zachytenie zložitých životných javov, na ktoré sa zameriava, na vyjadrenie ich zmyslu, obsahu. Obmedzené syntaktické možnosti ľudovej hovorovej reči by brzdili aj jeho rozprávačskú vášeň, ktorá spisovateľa strhne až natoľko, že jeho veta stráca logiku i zmysel.[15]

Zdroje ľudovosti Hečkovho štýlu v oblasti syntaxe sú v ľudovej slovesnosti, najmä v slovenskej ľudovej rozprávke. Spisovateľov vzťah k ľudovej slovesnosti bol uvedomelý, študoval techniku vyprávania v rozprávkach,[16] mnohé jej princípy, i syntaktické, použil vo svojej tvorivej praxi. Učil sa ich vyprávať stručne, výrazne a dynamicky. Zaujímavý príklad na podanie deja bez slovies —

[15] „V tú noc, keď veľký a priestranný dom Tomáša Slivnického hučal najlepšie v piskľavých a hojdavých nôtach cigánskej muziky a keď nad úzkou oblohou, čo zakrývala hlbokú vlčindolskú ranu ako dôverčivá zbožná plachta voz naložený pšenicou, pre ktorý na noc nebolo už miesta v stodole, rozkríklo sa medzi svadobníkmi, že od jedlých gaštanov sa blíži hviezda s ohnivým chvostom . . ." (188) Druhá vedľajšia veta nemá prísudok. Hlavná veta je vo formálnej a obsahovej zhode iba s prvou vedľajšou vetou.

[16] Porovn. VR, 117 a n.

odpozorovaný z ľudovej rozprávky — je napr. nasledovná veta. „Trochu dudrania, košeľa a nohavice, šálka uvareného riedkeho vína, do hrsti kus chleba. A mamenkine slová, vyprevádzajúce ho milo z dvier." (194) Opisovaniu práce, pracovných procesov sa tiež učil z ľudovej rozprávky. Úsporný a poetický opis pracovného postupu napr. v rozprávke Ženský vtip ho inšpiroval k takýmto vetám. „V predchodiacom týždni prevára v kotle vodu a vriacou poprebára sudy, kadečky a putne, poumýval skrutkový preš, mlynček, štvrtáky, nálevy a škopky. Všetky nádoby vodou vybarené a čisté poobracal ešte hore dnami a pozalieval vodou, aby sa dôkladne stiahli a zapučali." (41)

Vplyvy ľudovej reči a ľudovej slovesnosti sa uplatňujú v Hečkovom štýle aj v umelecky umocnenej forme prostredníctvom literatúry obdobia romantizmu a realizmu, ktorá bola zvlášť úzko spätá s jazykom ľudu a s jeho kultúrou.[17]

U Františka Hečku využitie ľudovej reči a slovesnosti s lexikálnymi, tvaroslovnými a syntaktickými a štylistickými zvláštnosťami nie je len akýmsi vonkajším štýlovým znakom, nie je ani motivované iba snahou o verné a pravdivé vykresľovanie ľudí, ich životného prostredia, o zachytenie ovzdušia. Organicky vyrastá z jeho základného postoja k realite dedinského sveta, hlboko súvisí s jeho svetonázorom, myslením a cítením.

Sedliackou robotou mi spuchli dlane
a srdce vrástlo do hrúd

napísal vo *Vysťahovalcoch*.[18] Základy Hečkovej osobnosti, jeho myšlienkový, morálny, názorový a citový svet formovala západoslovenská dedina so svojou špecifickou materiálnou a duchovnou kultúrou. V zápase s pôdou, s prírodnými živlami a spoločenskými silami o biednu existenciu vytvára sa v ňom už v detských rokoch vedomie osudovej spolupatričnosti k dedinskému ľudu, presnejšie k chudobným pracujúcim vrstvám. I keď neskôr Hečko opúšťa dedinu, nezapustil hlbšie korene v mestskom prostredí [„Sme sami seba predali /za cudzí krajec chleba/, len srdce predať nemožno . . .]. Jeho literárna tvorba je neustálym návratom, v próze ani neprekračuje hranice dedinskej tematiky. Intelektuálne a kultúrne síce prerastie svet, z ktorého vyšiel, jeho svetonázor, spôsob myslenia a cítenia ostávajú však vo svojich základoch nezmenené. Ako umelec sa preto nemusí nútiť do cudzieho postoja, keď vytvára v *Červenom víne* obraz ľudového vyprávača. Hečkov zorný uhol na život a na ľudí je v plnom rozsahu totožný s aspektom tohto vyprávača, jeho kritériá hodnotenia skutočnosti i estetický vzťah k nej majú svoj základ v praktických skúsenos-

[17] Hečko medzi spisovateľmi, ktorých diela považoval za najmilšie, spomína Bottu, Chalupku, Kráľa, Sládkoviča, Kalinčiaka, Kukučína, Timravu a iných. Porovn. c. d., 55.

[18] F. H e č k o, *Vysťahovalci, Básne*, Trnava 1931.

tiach dedinského ľudu, v jeho životnej „filozofii", humanistickej morálke a v cite pre krásno a dobro. V slovesnom výraze preto zákonite nadobúda priame formy ľudového vyjadrenia: v prirovnaniach, prísloviach, úsloviach, porekadlách a slovných obrazoch a zvratoch, ktoré sú výťažkom myslenia, usudzovania, „filozofie" ľudu.[19] Nevnímame ich samostatne, pretože sú organickou súčasťou slovesného ustrojenia, výrazového materiálu autorskej reči.

V gazdovstve, ako všade inde, každé nahrádzanie je len *presýpaním zrna z vreca do tanistry.* Len tvorenie niečoho je gazdovanie. (139)

Iba tam, kde ich Hečko priamo vyzdvihuje, upútavajú pozornosť. Napr. v názve kapitoly *Spolky — čertove volky* (452) alebo:

A modlitba sama nepomáha, keď sa nezosobáši s robotou. Porekadlo *Modli, lebo nemodli sa, z prázdnej misy nenaješ sa!* — je ako ušité na prípad, o ktorý tu ide. (216)

Ľudový aspekt v hodnotení skutočnosti, štylizovanie myslenia a cítenia ľudu, jeho filozofie a morálky nájdeme aj v tých axiomatických výrokoch alebo kratších-dlhších úvahách, v ktorých autor vyslovuje svoj názor na život, na niektoré jeho dôležité javy. Citiť ich aj tam, kde sa pokúša o zovšeobecňujúci záver, alebo podáva priame hodnotenie postáv a udalostí románu. Všimnime si, ako komentuje vyhlásenie vojny.

Ach, Pane na nebi! Čím sa previnili pokojné dediny na plochom chrbte Slivnickej roviny? A čím sa previnil hlinený Vlčindol? Ako, v čom a kde súvisí s výstrelom v Sarajeve, čo spratal zo sveta život následníka trónu?... Vlasť predsa nezahynie, keď stratí následníka: má ich akiste v zásobe viacerých...

Ale začínať vojnu pre také pletky je pre vlčindolský pochop hrozným cudarstvom. (196)

A záver kapitoly zhrnuje zmysel týchto a nasledujúcich úvah do úderného až drastického výroku.

Vlasť... bolo by ju kopnúť do zadku! Všetkých jej hlaváčov, ktorí vypovedali vojnu. A všetok jej oddaný hmyz, utápajúci sa v slivnickom blahobyte, ktorý na spôsob procesií prechodí ulicami a vreští: „Éljen a háború!" (198)

Takýchto a podobných úvah, ktoré vyjadrujú autorov postoj a zároveň postoj ľudového kolektívu, možno nájsť v románe veľa. Obyčajne nie sú rozsiahlejšie, a preto neprerušujú a neretardujú podstatnejšie dej. Pokiaľ v ojedinelých prípadoch tvoria dlhšie pasáže, sú bohato popretkávané prvkami vyprávania a opisu, takže správnejšie by bolo hovoriť o beletrizovanej úvahe alebo o úvahovom vyprávaní.

Na rozdiel od *Drevenej dediny,* kde úvahové partie vyslovuje Hečko väčšinou ústami filozofujúcich starcov, akými sú Púplava alebo starý otec od Šechnárov, v *Červenom víne* ich takmer bez výnimky začleňuje do pásma vypravača.

[19] Hečko o nich napísal: „...koľko je v týchto najkratších ľudových umeleckých útvaroch múdrosti! Naoko sa aj pozdáva, že ide o múdrosť zastaralú, neplatnú, alebo menej závažnú. Ale s pravou múdrosťou je to tak ako s pravou krásou — lebo múdre a krásne je len to, čo súvisí so životom a prácou ľudu." VR, 126.

Ďalší okruh tvoria výroky a úvahy, ktoré vyjadrujú individuálny názor, alebo postoj Hečkov. Kľúčový význam má z nich nasledovná úvaha, vyslovená na začiatku románu.

Lebo — život sa raduje, keď sa vo svete niečo deje, nové tvorí a staré búra, keď sa i neposlúcha a hlavami sa prebíjajú múry. (20)

Toto dynamické videnie a chápanie skutočnosti vedie autora — iste aj na základe jeho životnej empírie — k poznaniu mechanizmu spoločenského života, jeho hnacích síl, až po zložité politické a ekonomické súvislosti. Svedčia o tom nielen umelecké obrazy románu, zobrazujúce zložité formy triedneho boja na dedine — jedine Jilemnický sa dostal v tomto smere ďalej — ale rozsiahlejšie Hečkove úvahy, v ktorých hodnotí verejnú činnosť a spoločensko-spasiteľské plány Urbana Habdžu (napr. str. 446 a nasledujúce a celá kapitola Spolky — čertove volky, ale aj inde). Na ich pozadí ešte kontrastnejšie vystupuje Urbanov sympatický, ale bezmocný idealizmus, nereálnosť jeho ilúzií, nezmyselnosť jeho úporného zápasu o pokrok a všeobecné blaho drobného dedinského ľudu v podmienkach kapitalistickej spoločnosti. Zaujímavým svedectvom vnútornej protirečivosti Hečkovho svetonázoru v čase písania *Červeného vína* je napr. to, že kým na jednej strane chápe historickú úlohu sociálnych revolúcií ako vyvrcholenie boja tried[20] a Urbana Habdžu, sklamaného sociálneho demokrata, spolu s inými bedármi dovedie do radov komunistickej strany, jeho syn Marek (jeho prototypom je sám autor), ktorý prešiel rovnakou spoločenskou skúsenosťou a logicky by mal dospieť tam, kde jeho otec, bez nejakej hlbšej motivácie ostáva iba na polceste. Túto polovičatosť a z nej vyplývajúcu protirečivosť, ktorú prekonal len po roku 1948, Hečko vyjadril aj básnicky.

Ty mal si orať na poli,
ja kopať na vinici,
a dnes sme zpola piráti
a zpola boľševici.

(Krpčiarske venovanie, Vysťahovalci)

Hečkove úvahy o buržoáznej spoločnosti a jej „demokratických" inštitúciách, na mnohých miestach preniknutých iróniou a jedovatým sarkazmom, ako aj tie miesta jeho románu, v ktorých verne zachytil vývin kapitalizmu na slo-

[20] „A cesta k pokroku je veľmi hrbolatá. Ak sa aj niektorý národ v dejinách pokúsil rýchlejšie pohnúť na ceste k pokroku, musel chcej-nechcej vyhlušiť spomedzi seba v blahobyte sa utápajúcich svojich príslušníkov. A potom, idúc cestou, ustavične mu prichodilo hlušiť ďalších svojich príslušníkov, kedysi chudobných, ktorí — s vášňou sa pasúc na plodoch zeme — znova sa mu len zdúvali novými formami choroby, ktorá sa menuje — »blahobyt«." (447)

venskom juhozápade v predvojnových a prvých povojnových rokoch, sú v ostrom protiklade s vyústením prvej verzie Hečkovho diela.

Nie všetky Hečkove úvahy majú rovnakú myšlienkovú hodnotu. Niektoré opakujú známe a neraz veľmi banálne pravdy. „Ale je na svete ešte niečo pevnejšie: svedomie, ktoré oddeľuje človeka od zvera." (284) Niektoré sú poetické, ale ich reálny obsah sa rovná nule. „Čo je bolesť? (. . . .) Je to tajomstvo? Možno! Možno je to rozmar alebo upozornenie, alebo druhá tvár radosti, sčernetá od hrôzy . . ." (436)

Zo slohových druhov je úvaha zastúpená v Hečkovom štýle len v nepatrnej miere a — ako sme už konštatovali — málokedy v čistej forme, skôr ako úvahové vyprávanie. Nepatrí k podstatným črtám Hečkovho štýlu. Hečko je silný tam, kde skutočnosť zobrazuje v umeleckých obrazoch. Mimo ich hraníc sa pohybuje neisto a neobratne (aj keď sa pritom tvári sebaisto) a neprináša rovnocenné hodnoty.

2

Ľudová reč a ľudové slovesné umenie sú hlavnými, ale nie jedinými zdrojmi, z ktorých Hečko čerpá prvky svojho bohatého, až heterogénneho štýlu. Utvára ho viac štýlových vrstiev. V *Červenom víne* miestami cítiť aj sugescie štýlu biblického. (Nemáme tu na mysli výrazy a zvraty, ktoré sa dostali do ľudovej reči stáročným vplyvom cirkvi.) Zaznieva v niektorých úsekoch pásma vyprávača, kde sa autor chce vyjadriť zvlášť slávnostne a pateticky, alebo navodiť atmosféru historickej osudovosti (napr. keď opisuje objavenie sa kométy, predzvesť svetovej vojny, str. 188—189). Cítime ho aj v názve kapitoly *Opona chrámová sa roztrhla* (161), kým titul tretej kapitoly druhého diela románu *Buď blahoslavená, žena s batohom* je vypožičaný z terminológie mariánskeho kultu.

Z literárnych zdrojov Hečkovho štýlu sme už uviedli slovenskú literárnu klasiku. Pravda, nemožno zabudnúť ani na vplyvy inonárodných literatúr, českej, ruskej a škandinávskej.[21] Pri skúmaní štýlu *Červeného vína* treba však venovať dostatočnú pozornosť predovšetkým dobovým literárnym súvislostiam. Veď už aj spomenuté sugescie biblického štýlu znamenajú styčný bod so snažením niektorých príslušníkov lyrizovanej prózy. A. Matuška už upozornil na podobnosť medzi niektorými Hečkovými metaforami a metaforami Gráfovými.[22] Podobnosti a príbuznosti vo využívaní jazykových a štylistických prostriedkov by sa dali nájsť aj u Chrobáka, Figuli, Ondrejova, Horáka, Hronského a iných.

[21] „Hečko má svojich našich a sovietskych spisovateľov, ku ktorým sa priznáva, no mal aj Selmu Lagerlöfovú." A. Matuška, c. d., 277.

[22] Tamže, 190.

Bolo by však mylné kvalifikovať ich ako podľahnutie rôznym vplyvom (hoci ani moment vzájomného ovplyvňovania medzi súčasníkmi nie je možné celkom vylúčiť). Podstata problému spočíva v rovnakom alebo príbuznom vzťahu k jazyku a jeho štylistickým prostriedkom, diktovanom prevládajúcou dobovou poetikou — poetikou lyrizovanej prózy.[23]

Aj pre Hečkov jazykový štýl je charakteristické úsilie o „obzvláštnenie", o poetičnosť výrazu. Hečko uprednostňuje expresívne slová so silným emocionálnym nábojom, ktoré výrazne vyjadrujú autorov subjektívny vzťah k zobrazovaným faktom a javom života, jeho estetické hodnotenie ľudí a udalostí. Chamtivosť a pažravosť Pančuchovcov ešte plastickejšie podtrhuje, keď nenapíše, že hltavo jedia, ale *„dusia sa* bravčovým gulášom" (81), nespia, ale *„drichmú"* (179), mladý učiteľ nie vyšiel, ale „sotva *sa vydrel* zo škôl (113), Silvester Bolebruch nespadne, ani sa nezvalí, ale *„skydne sa* na zem" (81) atď. atď. Expresívnosť autorskej reči zvyšujú aj hyperboly s príslovkami hrozne, strašne, ukrutne („. . . *ukrutne* sa na neho nahneval). *Hrozne* sa nahneval." (143) „. . . *ukrutne* sa zavzdal a stvrdol." (20) *„Ukrutne* ju tá zvesť roztriasla" (281) *„Ukrutne* veľa zje." (215) „. . . sedí . . . *strašne* zlomený cez poly." (279) „Obyčajne je *strašne* triezvy alebo veľmi opitý." (498)

O príbuznosti Hečkovho jazykového štýlu so štýlom lyrizovanej prózy svedčí aj to, že pásmo vyprávača v *Červenom víne* je presýtené *trópami* a *básnickými figúrami.* Pre Hečkov štýl je príznačné, že ich prevažne čerpá z okruhu predstáv, myšlienkového a citového sveta dedinského človeka, roľníka, vinohradníka. Mnohé z nich — a to súvisí s ich pôvodom — sú súčasťou ľudovej hovorovej reči a ľudovej slovesnosti, majú charakter ustálených slovných spojení a obrazov. Sú známe aj z literatúry umelej, opierajúcej sa výdatnejšie o reč ľudu.

Také sú Hečkove *prirovnania,* najmä jednoduché, majúce charakter jednoduchého príslovkového určenia. Najčastejšie ich uvádza spojkou *ako,* zriedkavejšie spojkami *akoby, ani,* občas aj slovami *na spôsob.* Ľudia, veci, javy sa prirovnávajú: a) k zvieratám: „Je mocný *ako býk."* (450) „Spánky sa tu ovíjajú okolo mladých tiel *ako sladké hady."* (20) Prirovnanie k živočíchom sa objaví aj vo forme všeobecného pojmu. „Narobil sa (. . . .) *ako zver."* (215); b) k neživým predmetom a iným javom: „Sedí *ani vrece."* (35) „Je ticho *ako*

[23] Znaky štýlu lyrizovanej prózy vymedzil M. Bakoš už roku 1938. „Próza sa orientovala na poéziu, preberá jej tvárne prostriedky, »poetizuje sa«. Tým, pravda, zastiera svoj špecifický charakter (výpravnosť, sujetovosť) a »obrastá« príznakmi poézie. Nie je ťažko v novej slovenskej próze vystopovať štylistické prostriedky, kanonizované v súčasnej lyrike. Najnápadnejšie sa to prejavuje v sémantickej stránke. Štýl prózy je »bohato obrazný«, »barokovo vzdutý« a »lyricky vzrušený«. V próze nájdeme hojne nielen tzv. trópy (metafory, personifikácie), ale doklady i na básnické figúry (napr. anafory). (. . .) Podobne i celé eufonické útvary, ktoré sú charakteristické pre organizáciu veršovú, nájdeme v novej slovenskej próze." M. Bakoš, *K vývinu a situácii slovenskej literatúry,* Sborník *Áno a nie,* Bratislava 1938, 57.

v kostole.“ (392) „. . . . cesta (je) rovná *ako prút* a dlhá *ako niť.*“ (218) Prirovnanie môže tvoriť aj parafráza ľudovej piesne. „Preberá nožičkami ako ten koníček v pesničke, čo je hrdý a vraný.“ (204) Niekedy hromadí prirovnania, aby charakteristika prirovnávanej osoby alebo javu bola tým výraznejšia. „Leží na posteli *ako dvojokovák na podvaloch, ako obrovská tekvica v zemiačnisku.*“ (494) „Prichodí si *ako slimák, ktorý sa desať rokov pachtí hore múrom a potom zrazu spadne!*“ (138) V týchto prípadoch už ide o prirovnania rozvinuté, ktoré nesú na sebe stopu autorovej individuality, jeho predstavivosti. Majú veľa príbuznosti s predošlými, čo tiež potvrdzuje už vyslovený náhľad, že Hečko sa díva na skutočnosť z aspektu príslušníka dedinského sveta. Niektoré ustálené prirovnania rozvíja, dáva im širšiu obraznú náplň. „Treba najmä desať ráz vyniesť, opierať sa do brehu, siliť sa *ako hovädo zapriahnuté do mláťačky, ktoré uviazlo v blate.*“ (217) Niektoré jeho vlastné prirovnania sú zvlášť výrazné. „Život vo Vlčindole je ťažký ako voz s nákladom uhnitého hnoja.“ (428) Niektoré sú nástrojmi irónie a sarkazmu, majú v sebe silnú dávku sociálnej kritičnosti. „Je to činnosť záslužná a opodstatnená, lebo je položená *ako hajzel nad hnojiskom* na solídnych paragrafoch múdrych zákonov, ktoré upravujú život občanov v monarchii z každej stránky.“ (162)

Hečko dokáže byť nielen drastický, ale aj poetický. „Z Kristíny krása priam padá *ako z púpavy páper.*“ (19) Eufoničnosť opakujúcich sa hlások *a* a *p* spolu s obrazom púpavy vyvolávajú predstavu nežnej krásy Hečkovej hrdinky. Má aj prirovnania ladené do durovej stupnice. „. . . nejestvuje na svete nič väčšie nad matkinu lásku. Je pevná na roztrhanie, je až zvieravo slaná od sĺz, je krásna a nežná ako ranné červánky, je ako pesnička do nekonečnosti rozzvučaná, je voňavá ako hroznový kvet, pod ktorým sa už nalievajú bobule muštom.“ (379) Hromadenie prirovnaní je tu z hľadiska významovej i estetickej funkcie úplne odôvodnené: vyjadruje intenzitu Markovho náhleho poznania hodnoty matkinej lásky i jeho citové rozpoloženie vo chvíli lúčenia a súčasne je výstižným poetickým obrazom tohto duševného stavu.

Pokiaľ ide o spôsob začleňovania prirovnaní do kontextu pásma vyprávača, pozorujeme u Hečku určitú variabilitu. V jednoduchých vetách býva prirovnanie na konci vety ako holé príslovkové určenie. Aj rozvinuté prirovnanie dáva obyčajne na koniec vety. V súvetiach sa však vyskytuje aj vo forme vložky uprostred vety. Prirovnanie môže tvoriť i samostatnú vetu.

Tak to bolí, že sú chvíle, keď nemožno kroka spraviť. Ako by sa mu drôtené kliešte zatvárali v hrudi, vždy tuhšie a tuhšie. (379)

V ojedinelých prípadoch prirovnanie zaberá celý nadvetný celok, dokonca odsek. ((Napr. začiatok kapitoly *Dieťa, ktoré sa na stenu driape.)*

V pásme vyprávača sú bohato zastúpené aj iné trópy. Hečko s veľkou obľubou a hojne používa epitetá.

Čosi šepce, čosi nezrozumiteľného, čo zanikne v *smutnom* zosúvaní sa na zem. . . (14) Jedno je, či trpí za predošlé, alebo či biedi už na *bežný účet* všetkého budúceho (159) ap.

Epiteton sa často vyskytuje vo forme stáleho prívlastku: „hrdý dom“ Michala Habdžu alebo Silvestra Bolebrucha, „dom s belaso-červenými obrovnávkami“, „dom na Jeleních brehoch“ a pod.

Často sa vyskytuje aj *metonymia* a *synekdocha.* Metonymia neraz nadobúda rozmery nadvetných celkov.

Svet sa váľa pod kosy a berie do rúk cepy. Ustatý, len tak, ako vyšiel z brázdy, zapustený už týždeň do dieže s robotou ani dobre nechápe, keď po nedlhých litániach obracia sa starý dekan od oltára a oznamuje:. . . (189)

Básnické obrazy málokedy sa vyskytujú jednotlivo, Hečko ich mnohorakým spôsobom kombinuje, strieda. O presýtenosti pásma vyprávača trópmi nech svedčí nasledujúci úryvok, kde metonymie a synekdochy sa striedajú s prímermi, metaforami.

. . . *dva páry ženských rúk, pracovitých a verných,* oblápajú si svojich mužov. Poltucta rokov srdcia týchto žien katovali sa úzkosťou, ich duše v nespočetných nociach *ako holubice zaletúvali* za oceány, ich telá nadarmo *krvácali* na prázdne lôžka. Pri takých stretnutiach sa plače od radosti, lebo ako ináč prežiť chvíle, keď muž, už s americkými črtami v tvári, stojí vprostred izby, ovešaný deťmi a obopnutý ženou — *ako portugálový pník hroznom, ťažkým a sladkým? Vlčindol vie,* aké sú to chvíle. *Celý* sa *zbehne* na úzke čisté dvorčeky, *otvára ústa a rozširuje oči, hlasite sa teší, pokrikuje radostne* (. . .) Ale dnu, do domcov nejde nik (. . .) lebo jestvuje na *fialových štrkoch, prestúpených ílovými glejovicami, prísny zákon samoty* pri stretnutiach. (181)

Hečkove *metafory* sú rozličnej proveniencie. Väčšinou ich čerpá opäť z ľudovej reči. Pre svoju zaužívanosť v hovorovej reči neupútavajú na seba zvláštnu pozornosť. Vyprávačovu reč však predsa robia názornou, živou, farbistou. Nápadnejšie sú tie, v ktorých sa odráža autorov subjektívny postoj k postavám a udalostiam. Pančucha je „syseľ“, jeho žena „manželské hebedo“, učiteľova dobrotivá matka „učiteľský Vechtík“, krčmári „krvavý hnát“, „smädný vôl“, posledný z nich pre svoju tučnotu aj „odritná jaternica“ a pod. Okrem jednoduchých metafor používa aj rozvinuté metafory, ktoré niekedy zaberajú celú vetu alebo nadvetný celok. Poeticky je opísaný zápas Filomény Ejhledjefkovej so svojou nevyužitou ženskosťou, keď vojna odtrhne od nej manžela.

V náruči si nosí zrelé hrozno svojho srdca, a niet mlynca, čo by z neho vytlačil živú šťavu ľudského vinobrania. Namiesto korenistého rmutu v kadečke, namiesto nabitého kláta v preši, namiesto búrlivo pracujúceho muštu v sude — je iba hrozno zabudnuté na pníku. Taká je Filoména. Je to vinica pevná v dreve a napitá kyselkavých štiav, bez vinohradníka. Až tak kričí po mocných rukách, ktoré sú určené rezať, kopať, obrábať, oberať a nalievať sudy vínom. (277—278)

K mnohotvárnosti a farbitosti umeleckej výraznosti Hečkovho štýlu prispievajú aj personifikácia, irónia, hyperbola, litotes, oxymoron a najmä perifráza, ktorá sa miestami rozvíja do rozsiahlejších perifrastických celkov. Zmenený

KNIŽNICA

vzťah niektorých vlčindolských žien ku svojim mužom, ktorí pre svoje telesné vady nemuseli ísť do vojny, opisuje Hečko takto:

Dlhé roky málo sa im odovzdávali, presvedčené, že do ich pofľakovaných rajničiek ani sa nevmestí toľko ich bujnej krvi, koľko jej majú vo svojich bruchatých hrncoch s pevnými stenami. Až teraz, cítia to priam v žilách, budú štedrejšie: pofľakované rajničky budú vrchom pretekať, lebo do manželskej krvi, nespokojnej s málom, kvapká práve tuhá esencia ženskej vďačnosti. (197)

Poetičnosť a lyričnosť štýlu *Červeného vína* zvyšujú časté *štylistické figúry. S básnickým zvolaním* sme sa už stretli v súvislosti s rozborom začiatku úvodnej kapitoly románu. Ich značná frekvencia v diele spolu so vzrušenou intonáciou autorskej reči dodáva Hečkovmu textu miestami až exaltovaný ráz. Veľmi časté sú *anafory:* hláskové, slovné i syntaktické. Uvedieme iba jeden príklad z posledného druhu. Ukazuje, ako autor zámerne využíva štylistické prostriedky na plastické vykresľovanie obrazu skutočnosti. Syntaktická anafora tu slúži na zdôrazňovanie vonkajšej podobnosti opisovaných javov.

Voľby sú v nedeľu a teraz je sobota. V pivnici na Jeleních brehoch je porada. V pivnici pod Baraniou hlavou je porada. V pivnici u Olivera Ejhledjefku je porada. (450)

Hečko funkčne využíva aj iné typy opakovania. Napr. na posilnenie emocionálneho účinku vyprávania alebo na reprodukciu intenzity citového zážitku slúži *epizeuxis.*

Na čo už pripomínať spoločenské formy, keď už je *všetko, všetko* odovzdané, prehraté, polámané? (178) Ženu len berie za ruku a *tisne, tisne* ... (210)

V opakovaní sa vyskytujú aj synonymá: „plač a nárek", „nehrýzali a nekatovali", „prísna a neúprosná", „tuho a neúnavne", „neodbytný a dokúčlivý". V niektorých prípadoch ide o verbalizmus, väčšinou však svojím významovým odtieňom prispievajú k mnohostrannejšiemu podaniu zobrazovaných javov a procesov.

... plamene zožrali všetko, čo bolo zo slamy, z dreva, čo môže zhorieť, upražiť sa, zoškvariť. (97)

Z básnických figúr nie sú zriedkavé ani asyndeton, polysyndeton a inverzia. Veľmi výraznou črtou Hečkovho individuálneho štýlu je však — a to súvisí s jeho dynamickým vyprávačským umením — gradácia, klimax a antiklimax.

Kde kto sa žaluje, stene, bedáka. (529) Psí smradi, keď sa konečne nadžgali, nachichúňali a naslopali, zaplatia útratu a hýbu sa k východu. (81) Ale boli chudobnejší, potrimiskári, žobrač a všivač, takže svoju múdrosť, zbehlosť a súcosť nemohli nikde uplatniť. V skutočnosti to znamená, že hore schodmi musí vygúľať tri šesťokovnáky, dva štvorokovnáky, štyri dvojokovnáky a päť súdkov malých, spolu štrnásť sudov, súdkov a súdočkov. (200)

Pre Hečkov štýl je príznačná aj ľubozvučnosť a zvukomaľba, pomocou ktorých dotvára a umocňuje významovú stránku vyprávačovej reči. Zvuková organizácia viet a nadvetných celkov podľa princípov básnickej reči v takomto

rozsahu je ďalším styčným bodom *Červeného vína* s poetikou lyrizovanej prózy. Prvky rytmičnosti a melodičnosti opakovane prežiarujú pásmom vyprávača. Ich hlavným zdrojom je prirodzený rytmus a melódia ľudovej hovorovej reči, ku ktorým Hečko prejavoval veľkú citlivosť. Ale jeho zmysel pre eufóniu a eurytmiu tríbili aj ľudová slovesnosť a umelá poézia, ako aj vlastná básnická prax. Prirodzenú hudobnosť Hečkovej reči nech dokumentuje niekoľko náhodne vybratých viet.

Osudné je dlho sa lúčiť. (13) Zaštekol psík a zo dvora počuť blížiť sa čochravé kroky. (146) Sám Krvavý Hnát, vidiac, že ruvačka je skončená, tľapká ich po pleciach, že ako a že toto, že spravili mu z hostinca chlievik, ale nič za to, len keď zaplatia škodu a dajú kľúč od šentíša. (82)

Odlišná rytmická stavba citovaných viet je funkciou ich sémantickej stránky. Hečko ju vytvára výberom synoným, vhodných svojou rytmikou a usporiadaním slov vo vete. Rytmičnosť autorovej reči posilňujú aj dvojslovné pomenovania typu: „čosi-kamsi", „chcej-nechcej", „kde-tu", „zoči-voči", „nemúdry-nesprostý", „muž-rychtár", „gazda-zať", „šopka-maštalka" atď. Podobnú funkciu môže mať aj hromadenie podstatných mien a slovies alebo určitých slovných a vetných konštrukcií, ktoré tvoria rytmicky sa opakujúce intonačné celky v súvetiach. Prirodzený rytmus a melódiu autorskej reči zvyšuje Hečko aj pomocou už spomínaných štylistických figúr. Tieto rytmické celky s neurčitou rytmickou tendenciou by sa dali aj rozčleniť do veršov. Príklad:

Ach, Pane na nebi!
Netresci svojho nehodného syna,
že skrz dar sluchu rozpráva nepočuté,
že skrz dar zraku maľuje nevidené,
že navracia k pohoreniskám, ktoré
možno ani neblčali plameňom!
Nechaj mu jeho fantáziu!
Nech mu cvála po nedozernej rovine.
Nech obehúva, bláznivá,
okolo spodku sveta,
ktorému meno je Vlčindol ...
Ach, ty môj prítulný Vlčindol! (7)

Na menšie rytmicky a neraz aj rýmom organizované útržky textu narážame v pásme vyprávača veľmi často.

Príkladov na *aliteráciu* a *asonanciu* s rozličnými kombináciami a variáciami by sa dalo uviesť tiež neobmedzené množstvo. Iba niekoľko na ukážku.

Zatíska zlostne zuby ... (23) Zlý mykol sa na reťazi a strašne zrúkol. (14) Pre ne roztrhal i pevné poriadky habdžovskej zákonitosti, pevné ako povrazy, ktoré súkalo štvoro pokolení prísnych pradedov a zlostných prabáb. (19) ... skrčí sa šťastne sa smejúc ... (24)

Expresivitu vyprávačovej reči zvyšuje Hečko zvláštnym zvukovým zafarbením. Všimnime si napr. vetu: „A pomaly plichtí sa poludnie." (202) Jej zvuková organizácia a rytmus — posilňujúci význam príslovky „pomaly" a expresívneho slovesa „plichtí sa" — vyvolávajú predstavu pokojne plynúceho času. Zoskupenie hlbokých samohlások *a* a *u* spolu s aliteráciou spoluhlásky *r* vo vete „Úmorne úradujú" (31) zas môže vyvolávať predstavu lopotiacich sa funkcionárov obecnej rady, nezbehlých v činnosti tohto druhu. „Urban sa hrúža v zemi" (19) zvýrazňuje vášnivosť, ktorou novopečený vinohradník zápasí s jarnou zemou. „Marek bosými nôžkami bežkom bežká cez záhradu ..." (21) evokuje roztomilosť malého dieťaťa atď., atď.

Ďalším zdrojom expresivity a hudobnosti reči vyprávača románu sú zvukomalebné slová a slovné spojenia: „bez tresku a plesku", „hrkoce hrncami", „dohrčal koč", „mumlú mláťačky" a pod. Dômyselnou zvukovou organizáciou vety a hromadením onomatopoických slov vie autor vyvolať živú sluchovú predstavu a prostredníctvom nej plastický obraz deja. „Šťavnatý škrkot mliaždeného hrozna mieša sa s blatnastým pleskotom kašovitého rmutu na dne vajčitej kadečky. (44) Napodobňovaním zvieracích hlasov vyvoláva celý koncert, typický pre sedliacke dvory. (54) S obľubou Hečko používa aj onomatopoje ako „buch, buch, buch", „šmyk-šmyk-šmyk", „cingli-cingli", „žblnk, kloch, žvch!", „čľaps!" a pod.

Poetičnosť reči autora-vyprávača v *Červenom víne*, jej presýtenosť lyrickými obrazmi, trópmi a básnickými figúrami nezahmlieva, ani nedeformuje významovú stránku kontextu. Nepotlačuje sujetovú zložku románu, nedegraduje ju na podradné miesto v jeho kompozičnej štruktúre.

Zdrojom Hečkovho lyrizmu nie je subjektivistický prístup k životu, ani čiry zmyslový zážitok. Je organickou súčasťou umeleckého poznania reality, výrazom subjektívneho postoja, nezahaleného emocionálneho vzťahu spisovateľa k poznávanej a prežívanej skutočnosti. Pri formovaní svojho jazykového štýlu Hečko síce čiastočne vychádzal z dobového estetického kánonu — z poetiky lyrizovanej prózy — ale jej prvky, jazykové a štylistické prostriedky zužitkoval na báze svojej realistickej tvorivej metódy. V realistickom zameraní Hečkovho diela rozhodujúcu úlohu hral spisovateľov gnozeologický vzťah ku skutočnosti a jeho svetonázor vôbec. Tvrdý zápas s prírodnými a spoločenskými silami vo vinohradnícko-roľníckom prostredí ho už od detstva naučil „obracať sa

čelom ku sktuočnosti, lebo *inak sa tam ani nedalo* predržať".[24] Tento životnými podmienkami vynucovaný „realistický" nešpekulatívny prístup k životu — taký charakteristický pre ľudí práce — ďalej rozvíjali a posilňovali u Hečka aj okolnosti a podmienky formujúce jeho osobnosť aj v neskorších rokoch.

V knihe *Od veršov k románom* kvantitatívnu skromnosť svojej básnickej tvorby odôvodňuje povahou svojich občianskych zamestnaní. Neznášali sa vraj s poéziou.[25] No zdá sa, že nie v poslednom rade práve vďaka týmto praktickým a nepoetickým, s každodenným životom úzko spätým zamestnaniam, ktoré ho neustále nútili „obracať sa čelom ku skutočnosti", vykryštalizoval sa u Hečka ten gnozeologický aspekt, ktorý v daných spoločensko-historických a literárnych podmienkach, resp. naprieč nim, rozhodol o realistickom charaktere *Červeného vína*. František Hečko sa neraz sťažoval na to, že sa mu nedostalo dôkladnejšieho humanitného vzdelania. Malo to iste svoje nevýhody, ale azda aj výhody pre jeho tvorbu. Idealistického, predovšetkým subjektívne idealistického filozofického školenia, ktoré by ho bolo viedlo ku špekulatívnemu mysleniu, sa mu skutočne nedostalo a cudzie mu ostali aj s týmito filozofickými systémami späté estetické teórie. Nemalú úlohu v realistickom prístupe spisovateľa k životu hralo aj jeho už spomínané vedomie osudovej spätosti s dedinským ľudom, z ktorého vyšiel a ktorého duchovným príslušníkom ostal do konca svojho života. Z tohto vzťahu vyplýva — a tu sa uzatvára kruh základných príčin — jeho bytostný záujem a konkrétne poznanie reality. Preto Hečkov opozičný postoj k buržoáznej spoločnosti a vojne nevyústil do úniku pred realitou, do vysnenej dediny mimo konkrétneho priestoru a času, ani nie do introvertnosti a krajného subjektivizmu, ale do objektívneho vzťahu k životu, ktorého sa zmocňuje v širokom spoločenskom zábere a so silným kritickým pátosom. A tak v čase, keď sa slovenská próza dostáva najďalej od reality a realizmu (platí to aj o dielach, ktoré si zachovali vonkajšie príznaky realizmu), vytvára si Hečko svoju realistickú estetickú koncepciu skutočnosti a človeka i svoju poetiku vybudovanú na princípoch tvorivej negácie, ktorá anticipovala povojnové potreby a snahy našej literatúry, návrat ku skutočnosti a k realizmu, k otvorenej spoločenskej zaangažovanosti na strane spoločenského pokroku.

Červené víno je komponované so zámerom „ukázať obraz určitej doby".[26] Tento zámer sa nevyčerpáva iba extenzívnosťou spisovateľovho pohľadu na život, rozsiahlym časovým vymedzením románového deja, zahrnujúceho takmer tri desaťročia, a veľkým množstvom postáv, dejových motívov a línií. Smeruje

[24] VR, 77, podtrhol K. T.

[25] „Mne napríklad bolo veľmi ťažké, ba až nemožné, zladiť svoje básnictvo s obchodno-finančnou povahou môjho zamestnania — bol som najprv saldokontistom v učtárni, neskoršie propagačným úradníkom v oddelení umelých hnojív a jadrných krmív, potom bilancistom a revízorom — horké tam moje básnické ladenie!" VR, 24.

[26] VR, 92.

k umeleckej analýze javov a procesov zobrazovanej skutočnosti, k odkrývaniu jej kauzálnych súvislostí, vnútornej dynamiky a k premietnutiu tohto vnútorného pohybu skutočností do epického plánu diela. Preto napriek značnej aktivite lyrického prvku v *Červenom víne* majú úplnú prevahu prvky epické.

S prevahou epických prvkov v románe, ďalej s dynamičnosťou autorovho pohľadu na život súvisí, že prevládajúcim kontextovým prostriedkom, vytvárajúcim autorskú reč, je vyprávanie. Nielen relatívne, t. j. pokiaľ ide o kvantitatívnu účasť tohto slohového druhu na stavbe pásma vyprávača, ale aj absolútne, s celým jeho kvalitatívnym ustrojením. Hečko práve tak ako úvahu, aj opis a charakteristiku podriaďuje vyprávaniu. Opisov prostredia, interiéru a exteriéru, vonkajších a vnútorných charakteristík postáv v tradičnom zmysle v *Červenom víne* takmer ani niet, vyskytujú sa len ojedinele. Reč vyprávača *Červeného vína* by sa dala prirovnať ku gejzíru s nevysychajúcim prameňom: bez prestania chŕli zo seba dejový tok, ktorý rozbíja a odplavuje všetko, čo sa mu stavia do cesty. Statičnosť, uzavretosť a sytematičnosť opisu a charakteristiky, také príznačné pre klasický typ epického textu, Hečko prekonáva — v súlade s niektorými kompozičnými postupmi modernej prózy[27] — rozbíjaním opisných partií a postupným včleňovaním ich prvkov do vyprávania. Vyprávanie a opis prostredia, kde sa dej odohráva, konanie postáv a ich vonkajšia a vnútorná charakteristika sa vlievajú do jednotnej, plynulej a nepretržitej dejovej línie. Charakteristický je v tomto ohľade prvý odsek druhej kapitoly *Červeného vína*. Tu je vlastne začiatok románového deja, lebo úvodná kapitola je iba akousi lyricko-epickou prehistóriou Vlčindola.

Ráno, len čo Michal Habdža, územčistý a prísny sedliak zelenomiský, *vyloží* nohy zo svojho hrdého domu, jeho syn Urban so ženou Kristínou, rodenou Svätou, *vezmú sa* za ruky ako deti, *náhlia sa* k notárovi, *podpíšu* kontrakt a zmenku a *kúpia si* vo Vlčindole dom a dva vinohrádky. Kristína *vyberie* zo záňadria meštek, starostlivo pookrúcaný, a *vyloží* z neho na stôl pred notára dvadsať plačlivo vyslúžených a po starších z Podhája vymodlikaných stovák, a keď porukovníci, Teofil Hrzič a Dominik Palkovič, *zakavírovali sa* na zmenke na ďalších pätnásť stovák, notár *mrúška* významne na mladú ženu a *vraví:* (9—10)

Domianantou týchto dvoch súvetí je *dejové vyprávanie*. Ich významové jadro tvoria slovesá vyjadrujúce určité dianie, pohyb, zmenu situácie a ľudských vzťahov. Spisovateľ nás bez zdĺhavých úvodov a opisov uvedie do stredu udalostí, ktoré budú mať ďalekosiahle dôsledky pre ďalší osud Urbana a Kristíny. Hromadenie slovies dodáva vetám prudký rytmus a spád, čo vystihuje náhlivosť, s akou sa kúpa uskutočnila. V podtexte dávajú tušiť, že udalosti, ktoré predchádzali rozhodnutiu mladomanželov existenčne sa osamostatniť, boli veľmi dramatické. Ostatné slovné druhy, resp. vetné členy, označujú nositeľov týchto dejov,

[27] Porovn. *Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury*, Praha 1961, 33—34.

v náznaku podávajú ich charakteristiku a vzájomné vzťahy, ďalej vyjadrujú vonkajšie podmienky a okolnosti deja. Vďaka tomuto modernému kompozičnému postupu sa Hečkovi darí na veľmi malej ploche povedať veľa o živote a ľuďoch. Všimnime si podrobnejšie prvé priradené súvetie. Dozvieme sa z neho, v ktorej dennej dobe sa akt kúpy uskutočňuje, kto je hlava rodiny a aké je jeho spoločenské postavenie, zistíme najvýraznejšie znaky jeho postavy o povahy. Epiteton „hrdý", ktorým autor označuje jeho dom, spresňuje miesto Michala Habdžu a jeho rodiny medzi zámožnými sedliakmi, dáva tušiť, že v habdžovskom dome vládnu prísne patriarchálne vzťahy, i to, že mladí sa vzbúrili proti nim a idú dačo vykonať proti vôli rodičov. Slová „vezmú sa za ruky ako deti" vyjadrujú ich mladosť a láskyplný vzťah. Ostatná časť súvetia vysvetľuje miesto, okolnosti, finančnoprávnu stránku kúpneho aktu a predmet kúpy. A autorovi stačí päť riadkov, aby nám sprostredkoval také množstvo informácií.

Hečko v *Červenom víne* obnovil komplexnosť obrazu reálneho života v literatúre, ktorý sa v dielach vznikajúcich počas vojny a tesne po nej veľmi ochudobnil a u niektorých spisovateľov sa zredukoval na prírodnú skutočnosť a na vzťah človeka k nej.[28] Predmet slovesného umenia rozšíril Hečko opäť na širokú oblasť spoločenských javov. V systéme motivácie deja, cítenia, myslenia a konania postáv, ich vzájomných vzťahov a ich vývinu základnú úlohu hrajú faktory spoločenské.

Hečko správne postrehol a umelecky výstižne ukázal, že hlavná sila, ktorá hýbe jednotlivcom i spoločnosťou a formuje ich osudy, sú ekonomické vzťahy a záujmy ľudí. Ako družstevný revízor mal jedinečnú možnosť vniknúť do zloži-tého mechanizmu kapitalistických výrobných vzťahov. Videl stále rastúcu závislosť drobného roľníka a vinohradníka od veľkokapitálu, vytušil podstatu tried a triedneho boja i buržoázneho štátu ako nástroja moci. Spomeňme si na tie miesta románu, kde na scénu vstúpi ozbrojená moc, aby chránila alebo presadila záujmy bohatých. Hečko stojaci na platforme drobných vlastníkov pôdy, ktorým hrozila pauperizácia, a preto hlboko sympatizujúci s dedinskou chudobou, s kritickým pátosom odhaľuje ľuďom práce nepriateľský spoločenský poriadok. No kritika kapitalizmu z tejto ideovej platformy nemohla byť dôsledná.[29] Oslabil

[28] „Z obsahového hľadiska je teda *Nevesta z hôľ* charakterizovaná presunom tematiky *zo spoločenskej oblasti*, čo i krajne subjektívne, ba až halucinačne videnej, *do sféry prírodnej*, kde sa všetky symboly sociálneho zla menia na stelesnené sily prírody." J. Števček, *Baladická próza Františka Švantnera*, Bratislava 1962, 102, podčiarkol J. Š.

[29] „Iba ideologický postoj som nemal taký, akým sa vyznačujú napríklad vyspelí robotníci, keď posudzujú zložité pomery vecí. A práve tieto »zložité pomery vecí«, z ktorých je miestami úspešne a miestami až školácky — poskladaný môj román, hodnotil som z prekonaného idealistického stanoviska. A pretože som cítil, že toto hodnotenie mi už plne nevyhovuje, ba tu a tam sa mi aj protiví — vypomáhal som si svojou vlastnou rozumovou, no najmä citovou spontánnosťou." VR, 75.

ju tým, že malomeštiacke ilúzie drobných vlastníkov o možnosti „vyšvihnúť sa", „zbohatnúť" vydával za reálnu spoločenskú perspektívu a v tomto zmysle — spreneveriac sa tak životnej i umeleckej pravde — prvú verziu svojho románu zakončil všeobecným happy-endom.

Motivácia konania Hečkových postáv nie je jednostranná. Nemôže dôjsť k tomu, aby určujúca úloha ekonomického faktora viedla k akejsi osudovej nevyhnutnosti, slepému determinizmu. Napríklad v tom, že Urban Habdža vyšiel na mizinu, hrali významnú úlohu nielen spoločenské podmienky, ale aj jeho osobné, povahové a mravné vlastnosti. „Je totiž príliš čistý a svedomitý", charakterizuje ho autor. Keby sa bol staral len o svoje individuálne záujmy a blaho a navyše mal v sebe istú dávku amorálnosti, mohol zbohatnúť práve tak ako brat Michal alebo švagor Róchus Svätý.

Rehabilitácia realizmu sa u Hečku prejavuje aj v iných súvislostiach. S oslabením racionálneho prvku v prozaickej tvorbe vojnových a prvých povojnových rokoch súviselo, že u niektorých spisovateľov prvoradý význam nadobudli také motivačné prvky ľudského konania, ako vášne, pudy, sily podvedomia. V poetike prózy Švantnera a Červeňa okrem toho veľkú úlohu hrali prvky ľudového bájoslovia a iracionality.

Ľudového bájoslovia sa dotkol Hečko azda iba raz a pritom v celkom inom funkčnom význame — ako „negatívneho" charakterizačného prvku.

Vlčindolské ženy a deti v noci sa boja strašidiel: od bosoriek počnúc a lasicami končiac. Nikdne inde nie je národ taký poverčivý a ustráchaný ako v tejto zemskej diere. (244)

S Hečkovou logickou a racionálnou motiváciou deja a ľudských činov sa neznáša ani zamieňanie reality a ireality alebo ich splývanie, ani povyšovanie sna nad skutočnosť. Vidíme to na epizóde, keď sa Kristíne v polospánku zdá, že ju volá umierajúci svokor. Tento v literatúre už mnohokrát spracovaný motív spisovateľ využíva na dramatizáciu záverečnej časti kapitoly *Svetlo tri razy zažaté*, no komponuje ho tak, že čitateľovi je jasné: sen a halucinácie sú u Kristíny vyvolané reálnymi zmyslovými vnemami, na okno búcha, zápalky zapaľuje a po mene ju volá Urban, ktorý sa vracia s Markom od smrteľnej postele starého Habdžu a nemôže sa dostať dnu do domu. Základom prekvapujúcej pointy je — pre postavy i pre čitateľa — náhodná zhoda reálnych faktov. Michal Habdža chcel sa pred smrťou zmieriť s nevestou a trikrát ju volal po mene. Urban trikrát volal na Kristínu, ktorá v polovedomí — polospánku asociuje mužov hlas s predstavou umierajúceho.

V *Červenom víne* sú teda životné javy zachytené vo svojich reálnych súvislostiach. Tejto realistickej umeleckej noetike zodpovedá aj miesto a úloha citov i vášní v motivácii konania hrdinov. Príslušníci habdžovského rodu sú citovo založení, až vášniví ľudia, vedia vrúcne milovať, ale aj smrteľne nenávidieť.

To posledné až po hranice akejsi zvieracej neľudskej nenávisti. Ich city a vášne, pravda, ovplyvňujú ich činy, vzájomné vzťahy. Neboli by natoľko životní a pravdiví, keby to tak nebolo. No pôsobia iba ako jeden z mnohých motivačných prvkov. A čo je hlavné, vo svojej podstate sú výrazom emocionálneho prežívania spoločenskej skutočnosti spoločenským človekom. Ani táto stránka Hečkovho diela nie je nevýznamným príspevkom k obnove realistickej povahokresby v povojnovej próze a k prekonaniu biologickej koncepcie človeka v literatúre. Nenávisť Michala Habdžu voči synovi a najmä voči neveste prýšti z toho, že sa vzopreli proti vžitým, nepísaným zákonom sedliackeho rodu, že „roztrhli habdžovské konopné poriadky". A zmierenie s nimi na smrteľnej posteli, odkázanie habdžovského majetku Markovi sa tiež nedeje z akéhosi zázračného obratu. Vyviera „zo zeme, zo zákona o nepretržitosti rodu".

Vyprávanie sa v *Červenom víne* realizuje v tretej osobe. Vyprávač zaujíma k deju a osobám nadradené postavenie, je vševedúci a všade prítomný. Neskrýva sa však za epickú objektivitu. I keď do deja nevstupuje ako konkrétna konajúca osoba, jeho aktivita je značná. Prejavuje sa v subjektívnom prístupe k deju a postavám a z toho vyplývajúcom lyrickom tóne vyprávania, ďalej v priamom hodnotení hrdinov a ich činov v autorských komentároch, úvahách a úvahových vyprávaniach. Priame hodnotenie miestami môže nadobudnúť aj formu akýchsi nádavok či prezývok.

Myslia si, oslíci, že starí ich udobria a v dome zavládne mier. (13) Nemala sa, sprostaňa, toľme tešiť ... (213) Preto mal ustavične poruke i nabitú pušku. Somár! Sotva by mu bola pomohla. (270)

Nie sú to jediné prvky priameho vyprávania (t. j. v prvej osobe slovesnej), ktoré prenikli do vyprávačovej reči a menia jej štruktúru, jazykovú, významovú a štýlovú výstavbu. Autor *Červeného vína* pokračuje v tej línii slovenskej prózy (majúcej v našej literatúre najbohatšie tradície od Kalinčiaka cez Kukučína až po Chrobáka a Švantnera), ktorá vyrastá z ústneho charakteru a ústnych tradícií literárnych foriem.[30] Základnou tendenciou výstavby pásma vyprávača[31] v *Čer-*

[30] Túto prevládajúcu vývinovú tendenciu slovenskej prózy formuloval M. Bakoš takto: „V literárnej histórii nebolo doteraz dostatočne poukázané na dôležitý moment v dejinách slovenskej literatúry. Je to *ústny* charakter a ústne tradície slovenských literárnych foriem. Prvky ústnej reči mali dôležitú úlohu v špeciálnych podmienkach slovenskej literárnej tvorby, čo sa prejavilo najmä v oblasti umeleckej prózy. Ústny charakter literárnych foriem slovenskej prózy mal pôvod v prevahe ústnych tradícií nad tradíciami písomno-literárnymi, knižnými." Sborník *Áno a nie*, Bratislava 1938, 251, podčiarkol M. B.

[31] V terminológii a metóde sa opierame tu aj na iných miestach štúdie o najnovšie práce českých a slovenských jazykovedcov z oblasti výskumu štýlu prózy, predovšetkým o knihu L. Doležela, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960, o štúdiu M. Šalingovej, *Štruktúra textu epickej prózy. Otázky prózy.* Litteraria — Štúdie a dokumenty, Bratislava 1962, 64—84. Porovnaj tiež F. Miko, *Aktuálnosť obrazu*, Litteraria VII, 1964.

venom víne je štylizácia ústneho prejavu. Využitie prvkov knižnej reči je podriadené tejto základnej tendencii. Ona určuje slohové zafarbenie autorskej reči, hojný výskyt znakov priameho vyprávania v nej: emocionálne zafarbených lexikálnych prostriedkov, apelových a expresívnych citosloviec a syntaktických prostriedkov (opytovacie, zvolacie, rozkazovacie, žiadiace vety), celého bohatstva hovorovej intonácie s použitím všetkých interpunkčných znamienok, niekedy až zdvojených.

Hečko chápe svoj román ako rozprávku: „V čase, keď vstupujeme do Vlčindola so svojou veľmi divnou *rozprávkou,* čupí si v ňom už tridsať podpivničených chalúp." (14) Príbehy svojich hrdinov vypráva, ako by svoj prejav adresoval určitému auditóriu. Zavše toto fiktívne posluchárstvo aj priamo oslovuje, odvoláva sa na jeho pamäť alebo vlastnú skúsenosť. Hečko používa aj niektoré rozprávačské zvraty, ktoré majú upútať pozornosť „poslucháčov", naznačiť, že bude nasledovať niečo zaujímavé, dôležité alebo nezvyklé.

Ale čo! Náhle sa chytí za život... (24) Lenže čo! Koncom júna (...) zblčal požiar. (97) A hľa, ledva sa rozvidnelo... (228)

K rozprávačským zvratom autora môžeme počítať aj niektoré ďalšie výrazy a ustálené slovné spojenia, ktoré používa, keď uvádza alebo ukončuje nejakú epizódu alebo dejový úsek. Najčastejšie jeho úvodné formulky sú: „A tak sa stalo, že...", „Je síce pravda, že...", „A nielen to...", „Lenže...", „Hľa...", „Potom...", „Hoci..." Záverečné formulky spravidla obsahujú autorské hodnotenie. „A to je zlé.", „A to je veľmi zlé.", „A to je veľká škoda.", „Múdre to nebolo.", „A také veci patria k životu." a pod.

Týmito prostriedkami, ako aj včleňovaním citosloviec a rôznych hovorových zvratov do autorskej reči sa Hečkovi darí vyvolať bezprostrednosť a živosť ústneho podania.

Živosť podania podporuje aj gramatický čas, v ktorom je realizovaná autorská reč. Hečko namiesto obvyklého préterita používa vyprávací prézent a nedokonavý vid slovies. Ruší tým časový odstup od opisovaných udalostí, sprítomňuje ich, robí z nás ich priamych svedkov.

Hečko však nepoužíva iba vyprávací prézent, ale aj préteritum. Táto druhá časová dimenzia mu slúži jednak na opisovanie udalostí, ktoré sa odohrali pred opisovaným prítomným dejom, jednak mu umožňuje plynule vykresliť následnosť určitých dejov, akcií, udalostí. V *Červenom víne* nájdeme aj príklad na rýchle striedanie všetkých troch gramatických časov na veľmi malom úseku.

Červík chtivo podkladá poháriky: vypýtal ich od Kristíny v kuchyni, kým *bol* Urban v pivnici. (46) Šli, rozprávajú sa o všedných veciach. Obišli Baraniu hlavu a vošli do Voľských chrbtov. Slnce sa chýli k západu... (104) To už všetko *bolo.* Toho už *nebude,* lebo *je* vojna a z vojny sa mnohí už *nevrátia.* (197)

Striedanie gramatického času, neraz prudké lámanie časovej roviny i v rámci jednej vety dodáva rozprávaniu osobitnú dynamičnosť, pestrosť, zabraňuje mu skĺznuť do monotónnosti.

V organizácii epického času Hečko sa prísne riadi časovou následnosťou a viazanosťou dejových motívov, motivických celkov a epizód. Román má lineárnu kompozíciu. Len ojedinele sa v ňom vyskytujú krátke retrospektívy, no aj tie sa vzťahujú prevažne na životný úsek mladomanželov, prežitý v dome starých Habdžovcov. Spisovateľ rozvíja dej kronikárskym zaregistrovávaním najdôležitejších rodinných a spoločenských udalostí, ktoré ovplyvnili životné osudy habdžovskej rodiny. Nevýhody tohto kompozičného postupu značne zmierňuje Hečkovo dynamické vyprávačské umenie. *Červené víno* nie je však iba rodinnou kronikou. Súkromné a verejné, individuálne a spoločenské sa v ňom preplietajú, tvoria organickú jednotu, podávajú široký a komplexný obraz života a ľudských vzťahov.

Dej románu, jeho epický čas je veľmi konkrétne začlenený do objektívneho prírodno-spoločenského času. Mladí Habdžovci prichádzajú do Vlčindola „v ktoromsi roku na počiatku tohto storočia" (16) a prvý diel románu sa končí v deň vyhlásenia mobilizácie. Druhý diel zahrnuje vojnové roky. Tretí diel sa začína v prvom mierovom roku a uzatvára sa približne o desať rokov neskôr. V rámci týchto troch časových úsekov Hečko takmer s kronikárskou precíznosťou zaznamenáva časové „súradnice" deja. Ukazovateľom plynutia objektívneho času je predovšetkým striedanie ročných dôb, tento prirodzený periodizačný faktor dedinského života. No dej lokalizuje časove ešte podrobnejšie. Neraz uvádza, v ktorom mesiaci, týždni, dni sa určitá udalosť odohráva. Dosť často používa aj v ľudovej reči zaužívanú časovú terminológiu, prevzatú z cirkevného kalendára.

Narobila sa *od Jozefa do Michala* ako zver... (215) Na *sviatok Kozmu a Damiána, v nedeľu,* keď hrozno utešene sladne, lebo ho podpráža *septembrové* slnce... (31)

Pravda, spisovateľovi tu nejde o dokumentárnu alebo kronikársku presnosť, ale o realistickú konkretizáciu epického času, o posilnenie pravdivosti rozprávania. Nie je to pritom fiktívny čas. Tento čas je odrazom objektívneho času, má konkrétne spoločensko-historické znaky. Okrem konkrétnych časových údajov používa autor na vyjadrenie plynutia času, na preklenutia času medzi dvoma udalosťami, na jeho „zhusťovanie" formulky ako: „Ale čas beží...", „Tak uplývajú dni, týždne, mesiace.", „A týždne bežia, blíži sa žatva, vrchol leta." a pod.

Len zriedkavo sa stretávame v *Červenom víne* so subjektivizovaním epického času. I vtedy má najelementárnejšie formy.

Čo krok, to bolesť. *Dlho, zúfale dlho,* i odpočívať treba pri šopke-maštalke, i pri stenách domca, i vo dverách, kým sa robotníci dostanú do izbice. (217) A *hodiny cválajú* a trovi ich

strašný čas. (197) Bez neho (Urbana) je tam veľa smútku a úzkosti. A hoci sa aj tieto ťažké veci premáhajú robotou a uľahčujú modlitbou, čoraz sú ťažšie. *Rastú do ťarchy s časom. A ten sa vlečie* ... (214)

Už častejšie využíva Hečko subjektivizované vyprávanie na podanie jednotlivých úsekov deja. To znamená, že do autorovho pohľadu na skutočnosť z času na čas prenikne aspekt niektorej z postáv, alebo ho celkom vystrieda: jeho očami sú videné a hodnotené udalosti, ľudia i prostredie, ktoré ich obklopuje.

Subjektívne hľadisko postáv sa realizuje v pásme vypravača vnútorným monológom vo forme nerealizovanej priamej reči, nepravej priamej reči a polopriamej reči, najčastejšie však zmiešanou rečou. Pre Hečkov štýl je charakteristické, že tieto jednotlivé kontextové prostriedky a postupy sa nikdy nevyskytujú vo väčších nadvetných celkoch a autor ich náhle strieda.

Všimnime si napríklad kompozíciu prvej kapitoly druhého diela románu *Čierny kufríček*. Striedajú sa v ňom úseky „objektívneho" vyprávania, podaného z hľadiska autora-vypravača s úsekmi, ktoré majú „subjektívne" zafarbenie niektorej postavy alebo skupiny postáv.

V prvých odsekoch kapitoly sa uplatňuje významové hľadisko autora. Vykresľuje v nich ranné prebúdzanie sa Marka. Markov aspekt sa zatiaľ signalizuje iba slovami mamenka, tatenko a používaním plurálu namiesto singuláru tretej osoby slovesnej, t. j. onikaním. V piatom odseku kapitoly sa Markov aspekt stáva prevládajúcim.

No dnes toho niet. Marek sa i prebudil, i utajil, oči otvoril i zavrel. (Vo) Nič. V kuchyni ruch, spleť mamenkiných i tatenkových slov, divná, akási, nebývalá. (Vs) Po chvíli sa dvere odchyľujú. (Vo) „Už to ide," (P), myslí si chlapec. (Vo) Ale nie. Vchádzajú iba — tatenko. (Vs) Oči dieťaťa sa zatvoria. Pod vysokým čelom pracujú myšlienky. (Vo) Prečo oni? Predsa nikdy ho neduria z postele! (Vm—Pp) Čaká, aký budú mať hlas. Zažiadalo sa mu zrazu byť prebudený otcom. (Vs) Skočil by hneď. (Pp) Lenže tatenko kráčajú k štvorhrannej korbičke dvojčiat a skláňajú sa nad nimi. Vie to podľa toho, lebo v týchto miestach dlážka najviac praská pod otcovými čižmami. (Vs) Marek otvára oči a vidí, čo ešte nevidel, ako zhrbený veľký chlap hľadí na deti, pokyvuje hlavou a — vzdychá. (Vo).

V prvých dvoch vetách sa ešte uplatňuje „objektívne" významové hľadisko autora — vypravača (Vo). Jednočlenná veta „Nič" je dvojznačná, nemožno ju začleniť jednoznačne ani do autorovho, ani do Markovho aspektu, tvorí akýsi most medzi dvoma významovými rovinami. Ďalšie dve vety majú významové zafarbenie postavy, registrujú Markove sluchové vnemy (Vs). Nasleduje vnútorný monológ, vyjadrený priamou rečou (P) a sprevádzaný autorským komentárom (Vo). Ďalšie dve vety zaregistrovávajú opäť Markove vnemy (Vs). Nasleduje autorský aspekt so situačným zamierením (Vo). Po ňom sa opäť dostane do popredia Markov aspekt vo forme vnútorného monológu, realizovaného polopriamou rečou (Vm—Pp). Potom nasledujú dve vety so sémantickým

zafarbením postavy (Vs), ktoré opäť vystrieda autorov aspekt so situačným zamierením (Vo).

Prevládajúcim významovým aspektom analyzovaného úryvku je Markov aspekt. Nie je však jediný. Hečko prudkým striedaním významových rovín vypravania, kontextových prostriedkov a postupov, majúcich rozličný stupeň subjektívneho zafarbenia, posilňuje dynamičnosť a vnútornú diferencovanosť, vnútorné napätia pásma vypravača.

No vráťme sa ku kompozičnej výstavbe kapitoly *Čierny kufríček*. V desiatom odseku pásma vypravača Markov významový aspekt definitívne ustúpi autorovmu. Ale neostáva dlho v polohe objektívneho situačného vyprávania. V krátkej úvahe o rodičovskej láske a vojne autorská reč nadobúda silné emocionálne zafarbenie. V tejto individuálnej autorskej úvahe sa postupne dostávajú do popredia výpovedné a slohové znaky dedinského kolektívu, ktoré vyjadrujú postoj ľudových más k vyhláseniu vojny, až nakoniec dochádza v ňom k stotožneniu aspektov vypravača a ľudu. Nasledujúce dejové vyprávanie má tiež silné emocionálne zafarbenie. Vytvára lyrické a dramatické ovzdušie poslednej noci pred odchodom vlčindolských chlapov na front a ranného ťažkého lúčenia. Kapitola sa končí autorovým výrokom, ktorý v drastickej skratke pointuje vykreslené udalosti.

Je zaujímavé, že znaky subjektivizovaného vyprávania sa najkoncentrovanejšie vyskytujú v dejových úsekoch viažúcich sa na postavu Marka, predovšetkým v prvej, druhej a štvrtej kapitole druhého dielu románu. U ostatných postáv prevláda zmiešaná reč. Signálom subjektívneho aspektu býva najčastejšie citoslovce, nadávka, útržky nepravej priamej reči alebo polopriamej reči.

... aj Kristíne by dal, ojej, ani by neodniesla: nenávisti! (287) ... gazdiná je životnejšia: trepne Kristínu pred kostolom päsťou medzi oči a ľutuje, že jej, prašina, ubehla prv, než sa jej podarilo kopnúť ju ... (143)

Vyprávanie sa v *Červenom víne* vyznačuje veľkou variabilitou aj pokiaľ ide o jeho obsah. Lyrické partie sa striedajú s dramatickými pasážami, s komickými scénami alebo tragickými epizódami.

Komické má u Hečku široké rozpätie. Začína sa úsmevným humorom, odpúšťajúcim slabôstky drobných ľudí. Pokračuje ironickým výsmechom mamonárstva, náboženského formalizmu a spoločenskej pretvárky bohatých a končí sa jedovatým sarkazmom, ktorým bez ohľadu na to, či má formu monarchie alebo republiky, demaskuje buržoázne zriadenie, jeho inštitúcie a „vznešené" ideály. Hečkov humor, irónia a sarkazmus nie je intelektuálny, je zemitý a miestami dosť hrubozrnný. Je to ľudový humor v pravom zmysle slova, je výrazom myslenia a cítenia dedinského ľudu, jeho morálneho a estetického hodnotenia skutočnosti.

Z toho istého základu vyrastá aj Hečkova vnímavosť k tragickým stránkam

života. Najviac tragických momentov sústredil v motivickom pásme viažúcom sa na Urbana Habdžu. Jeho osud je krutou obžalobou spoločnosti, ktorá ubíja tvorivé sily človeka, oberá ho o plody jeho práce, ničí ho existenčne i fyzicky. Ideová sila a morálny pátos *Červeného vína* je okrem iného aj v tom, že Hečko nám nepredstavuje Urbanov osud ako individuálny a výnimočný, ale že mu dáva širšiu spoločenskú platnosť. Svoj zápas nevedie sám, izolovaný od seberovných. Spisovateľ zachytil rozličné formy kolektívnej obrany drobných vlastníkov proti nepriateľským spoločenským silám, predsa jeho pohľad ostal v nejednej súvislosti ohraničený a neúplný. Zatiaľ čo triednu solidaritu bohatých ukázal do všetkých dôsledkov a značne široko, neurobil tak v prípade tých vrstiev, ktorých záujmy vo svojom románe tlmočí. Prirodzení spojenci Urbana Habdžu a jeho druhov — politicky a triedne uvedomelý proletariát — úplne vypadli z jeho zorného poľa. Skupina nespokojencov vo Vlčindole, ktorá založila komunistickú stranu, ako keby žila vo vzduchoprázdne, bez vzťahu k revolučnému robotníckemu hnutiu.

Zo všetkých spôsobov vyprávania sa Hečkovi najmenej darí retardované vyprávanie. Keď chce vyvolať napätie oddďaľovaním rozuzlenia nejakej epizódy, postupuje tak naivne, že čitateľ nielen prehliadne jeho zámer, ale dopredu uhádne aj výsledok. (Napr výsledok písomky vo vinohradníckej škole, 1/III.) Skutočné napätie vytvára tam, kde mu vyplýva samo z dramatičnosti životnej situácie, z konfliktu človeka s prírodou, alebo zo zrážky ľudských charakterov. Dramatičnosť obsahu umocňuje aj syntaktickou stavbou viet.

Bez rozumu ide. Po chrupkajúcom ľade ide. So ženou, prikvačenou na sebe. Voda hrčí jarkami cez dvorček na cestu. Je kalná a spenená. Pod stromami plnou lístia, vetvičiek a plodov, zošľahaných ľadovým kamením. Zastane i s ňou, ako mu visí na krku. Lejak sa tíši. Už vidieť Bolebruchove jedlé gaštany. Nebo od severozápadu sa jasní. (76—77)

Úsečné slovesné vety so svojím ráznym rytmom, s opakujúcim sa slovesom „ide", zdôrazňujúcim základnú akciu, jej postupnosť a plynulosť a pritom výrazne ju členiacim na jednotlivé, rýchlo sa striedajúce detailné zábery, tu pomáhajú zrýchľovať dejový tok a vyjadriť dramatičnosť situácie, keď Urban uchvátený mocným afektom, ktorý v ňom rozpútali Pančuchova surovosť k malému Markovi a pustošivý ľadovec, je odhodlaný zahlušiť svojho podlého suseda.

V tomto úryvku sa výrazne prejavuje aj ďalšia vlastnosť Hečkovho štýlu, jeho vystupňovaná obraznosť a zmyslová účinnosť. Ako keby maľoval slovami. Jeho obrazy vyvolávajú u čitateľa nielen zrakové, ale aj sluchové predstavy a neraz navodia aj asociácie čuchové a hmatové. Prirodzene tieto vlastnosti jeho prózy nevznikajú náhodou, sú výsledkom uvedomelého, tvorivého zámeru. „Vzdialené stádo na paši je súcim obrázkom ešte tak pre maliara" — píše. „Ale spisovateľ musí *vidieť* jeho pohyb, *počuť* jeho vášnivé žranie, dožičiť mu

jeho pokojné meridzanie — skrátka, pre neho to nie je stádo, ale sto kráv a sto vecí, ktoré sa toho týkajú."[32] Neutápa sa však v detailoch, vyberá a reprodukuje iba najcharakteristickejšie, najtypickejšie črty, detaily zobrazovaných vecí, ľudí, javov a procesov. Počíta pritom so spoluprácou čitateľovej fantázie, ktorá dotvára načrtnuté obrazy. V kapitole *Sbohom kravička* napríklad ani len v náznaku nepodáva opis zovňajšku mäsiara. Charakterizuje ho iba stručne rečou a konaním. Napriek tomu však vybaví sa nám v predstavách v celej svojej konkrétnosti, mäsiarskej brutalite a povýšeneckosti vojnového zbohatlíka. Zmyslovú účinnosť svojich umeleckých obrazov dosahuje Hečko starostlivým výberom lexikálnych, syntaktických a štylistických prostriedkov.

Veľkou rozmanitosťou sa vyznačujú aj prostriedky opisu a charakteristiky. Je zaujímavé: napriek tomu, že sa veľká časť románového deja odohráva v prírodnom prostredí, prírodných obrazov je v ňom veľmi málo. Krajina nevystupuje v *Červenom víne* ako samostatný objekt umeleckého zobrazenia. Nie je ani kulisou. Je vždy úzko spätá s postavami diela. Tvorí prostredie, priestor pre ich konanie, ovplyvňuje ich psychické stavy, činy, pomáha ich charakterizovať. Opis má teda u Hečku viacnásobné funkčné zaťaženie, medzi nimi nie posledné miesto zaujíma funkcia estetická. Podáva ho buď priamo, vecným či lyrickým líčením, alebo básnickými obrazmi, najčastejšie personifikáciou. V oboch prípadoch sa opis maximálne dynamizuje hojným použitím pohybových slovies.

Tej jari *vytvorila* príroda vo Vlčindole niečo, čo *vyvoláva* úžas. Čerešne na stráňach *vyobliekala* za mladuchy a jablone, už tiež trochu zapýrené do ružova, *pristrojila* za družice. Slivky *obliaka* belosťou. Priam *tečú* po vlčindolskom dne, že i slnko *sa díva* udivené na tento zázrak. Cez celý apríl ani len na chvíľu *nezaclonilo si* tvár...
Habdžovcom, navyknutým na holé zelenomiské záhumnie, rozdúvajú sa srdcia. (20)

Ďalšou charakteristickou črtou Hečkovho opisu je, že často má subjektívne zafarbenie, t. j. podáva sa z hľadiska niektorej z postáv. Miera subjektívnosti môže byť rozličná. Minimálna, keď postava iba vníma, pozoruje svoje okolie bez zvláštneho citového vzťahu k nemu. Spisovateľ uvádza taký opis spravidla slovami, že hrdina „díva sa", „pozerá", „vidí" a pod. Dosahuje tak bezprostrednú spätosť postavy s jeho prostredím. Opis niekedy obzvláštňuje tým, že skutočnosť dôsledne premieta cez prizmu vedomia niektorého hrdinu. Taký opis spĺňa potom aj charakterizačnú funkciu. (Napr. opis kaštieľa videného prvý raz očami dedinského chlapca v kapitole *Keď vlčindolskému chlapcovi ide na dvanásty rok.)* Vzťah postavy k videnému môže určovať výber detailov tvoriacich opis.

Hečkom vykreslený obraz interiéru alebo exteriéru nikdy nie je plošný. Trojrozmernosť priestoru, jeho hĺbku, perspektívu dosahuje striedavými zábermi de-

[32] VR, 101.

tailov jednotlivých „plánov“ skutočnosti, vecí, predmetov a postáv bližších a vzdialenejších. Rozmanitou kombináciou vnemov vychádzajúcich z rôznych bodov priestoru vzniká potom ten plastický, mnohotvárny a dynamický svet, stred ktorého tvorí človek.

Všetky zmysly sa mu napínajú: *vidí* všetky tváre, izbicu, sporák, obrazy, hradu pod povalou so starými kalendármi, konáre jabloní za oblokmi; *počuje* všetky hlasy a zvuky a ševelenia, no cez všetko to preniká tiché matkino lkanie; z taniera ho dráždi jedlo, inokedy by zjedol viac, najmä lepšieho, aké je dnes, no nevládze, plný je inšieho; nasýtený je *slaného* lúčenia; je divné, že dnes všetko, čo sa dá *vnímať nosom*, má tuhšiu vôňu a pach: najtuhšie vonia Adamko — detskou vôňou čerstvého chleba a nadojeného mlieka; aj veci, ktorých sa Marek *dotýka* na odchode, prejavuje sa akosi inak: stolová doska je drapľavejšia, kľučka na dverách studenšia, ústa Magdalénky mäkšie ako inokedy. (379)

V charakteristike postáv — na rozdiel od opisu — vo zvýšenej miere sa uplatňuje subjekt autora: netají sa s tým, ktorá postava mu je sympatická a ktorou opovrhuje, alebo ktorú nenávidí. Svoj postoj k nim podčiarkuje aj voľbou prirovnaní, epitet, metafor a iných básnických obrazov, ktoré v súvislosti s nimi používa. Kým nežnú Kristínu prirovnáva ku kozľaťu alebo púpave, zatiaľ jej zlostnú svokru k drakovi a sani. Ale ani napriek svojmu subjektívnemu postoju nestáva sa autor jednostranným. Aj na najnesympatickejšej postave nájde nejakú kladnú črtu: na Pančuchovi aspoň to, že pekne spieva. Charakteristiky postáv majú rôzne zafarbenie: tragické i komické, ba i tragikomické. U jedných prevládajú kladné črty, u druhých ošklivé, u jedných črty vznešené, u druhých črty nízke. No pretože je Hečko realista a napriek tomu, že niektoré postavy idealizuje (Kristína, Marek), nevyskytujú sa nikdy v „čistej“ podobe. Charakteristiky spravidla nie sú konštantné, menia sa, resp. mení sa ich odtieň podľa životnej situácie. Bývajú veľmi stručné, obmedzujú sa na základné údaje o zovňajšku, o spôsobe myslenia, o povahe hrdinu. Najdlhšia vonkajšia charakteristika venovaná dvom hlavným postavám románu, Urbanovi a Kristíne, zaberá iba dvanásťriadkový odsek (str. 19). Hečko často vytvára dvojportréty, neraz založené na kontraste.

Ejhledieľka prilipol k Habdžovi celou dušou. Je o niekoľko rokov starší, náramnejší, reč má ostrú, až bezočivú a slová nevyberá. Hádže ich ako z lopaty. Ženu má mocnú, usilovnú, hrubú. Dievčatko v Markovom veku je smelé: vyplazuje jazyk na každého, kto sa mu nepáči. (42) Zistil, že plukovník je veselý, i keď práve, povedzme, nadáva, a kapitán je zasmušilý, i keď sa rehoce. (570)

V priebehu deja Hečko — pripomínajúc neustále ich základné črty (napr. u Ejhledieľku rapavú tvár, u Apoštola jeho tučnotu, u starého Habdžu starecký, čochravý krok) — obohacuje vonkajšiu a vnútornú charakteristiku postáv mozaikovite, stále novými a novými črtami, až sa nám vynoria v predstavách v celej svojej mnohostrannosti.

V psychologickej kresbe postáv používa Hečko rôzne postupy. Pomerne málo

miesta venuje priamemu zobrazovaniu vnútorného sveta svojich hrdinov. Prevládajúca časť pásma vyprávača tvorí dejové vyprávanie, len miestami ho pretkáva vyprávanie psychologizujúce, aby vrhlo svetlo na motívy a psychologický obsah ľudského činu. Vyprávač je tu len akýmsi sprostredkujúcim členom medzi čitateľom a hrdinom, podáva mu stručné informácie o tom, čo sa práve odohráva v mysli postavy alebo skupiny postáv. Útržky vnútorných monológov, častejšie jednotlivé slová a výrazy, ktoré v autorskej reči reprezentujú ich významový aspekt, robia vnútornú charakteristiku hrdinov výraznejšou, plastickejšou.

Iným spôsobom psychologickej kresby, ktorý autor rád používa, je premietanie duševných stavov postáv do ich mimiky, gest, obsahu a intonácie reči, teda zachytávanie ich vonkajších, zmyslami postihnuteľných prejavov.

Netreba ani veľa skúmať, na prvý pohľad vidieť, čo sa deje vo vnútri jedného každého. Uplakaná žena s kŕdlikom urevaných detí už zďaleka svedčí o tom, že prekonávajú predmluvu k ťažkému lúčeniu. (196)

Hečko sa úmyselne vyhýba analýze zložitejších myšlienkových a citových stavov a procesov. Svedčia o tom niektoré autorské výroky priamo v texte románu.

Nemá zmyslu pitvať sa v bolesti vrátivšieho sa legionára. Čo prežil vo svojom vnútri od chvíle, čo sa vrátil, do dňa plného hmly a vlhkosti, v ktorom umrel Pavol Apoštol, je *príliš tvrdé na rozuzlenie.* Ani oceľové pero, akokoľvek ostré, nevládze obyčajným atramentom opísať, *ako vyzeralo a v akom stave sa nachodí vnútro človeka,* ktorý nevie odpúšťať. (498)

Nevýhody tohto postupu sa najnápadnejšie ukázali u niektorých postáv, ktoré vo svojom vývine prechádzajú základnou premenou. Pre čitateľa ostáva napríklad nepochopiteľné, ako sa mohla zlostná Veronika Habdžová, ostro nenávidiaca svojho vnuka, zmeniť na konci románu na milujúcu a chápajúcu babičku, ako aj to, že bezcitný a chamtivý Silvester Bolebruch, podľa Mináčovej výstižnej charakteristiky „najväčší zlodej a odroň v našej literatúre“,[33] tiež na konci diela sa kajá zo svojich hriechov a roní slzy nad svojimi oplanstvami. Odporuje to vnútornej logike postáv. Je to charakterový zlom, ktorý je vonkajšími okolnosťami len slabo, psychologicky zas vôbec nemotivovaný.

Tieto ústupky od realizmu možno len sčiastky pripísať na spisovateľov účet, jeho svojvoľnému zásahu do vývinu a vzájomných vzťahov postáv. Tento jav má aj objektívne príčiny a všeobecnejšiu platnosť, ktoré treba hľadať v nedostatku tradícií realistického, psychologického románu v slovenskej literatúre. Podobné slabiny badáme — predovšetkým pokiaľ išlo o socialistický „prerod“ hrdinov — aj v dielach ostatných prozaikov z nasledujúcich rokov. Kladom

[33] V. Mináč, *Čas a knihy,* Bratislava 1962, 16.

Červeného vína z hľadiska psychologickej kresby postáv je to, že emocionálnu a intelektuálnu sféru človeka a jej odraz v jeho konaní motivuje autor primárne faktormi spoločenskými, jeho biologická stránka, pudy a podvedomie ustúpili do pozadia; ďalej to, že obnovil reálnu dialektiku súvislosti a hierarchiu medzi cítením, myslením a konaním hrdinu. Prispel tak k posilneniu realistických princípov zobrazenia človeka v našej povojnovej próze.

4

V *Červenom víne* používa Hečko — ako sme to už videli — aj také moderné kontextové prostriedky a postupy, ako sú nepravá priama reč, polopriama reč a reč zmiešaná. Základným výstavbovým prostriedkom pásma postáv v románe ostáva však *priama reč*.

Pokiaľ ide o kvantitatívny podiel priamej reči na výstavbe textu diela, je pomerne malý: štatistický výskum niekoľkých úryvkov románového textu ukazuje, že sa pohybuje priemerne okolo 13 %. No „rozptyl" priamej reči nie je rovnomerný. V niektorých úsekoch textu, resp. v niektorých kapitolách — kde je to funkčne odôvodnené — stáva sa dialóg prevládajúcim výstavbovým prostriedkom, nadobúda pevnú dejovú líniu alebo dramatickú nosnosť. Napr. v kapitole *Spolok Tomáša Slivnického* monológ a dialóg tvoria vyše polovice textu. V kapitole *Výborníci* dokonca nájdeme kolektívny dialóg v rozsahu celej strany, bez jediného autorského komentára alebo textu, poukazujúceho na mimojazykovú situáciu. Na iných miestach románu sa zas dialogické prostriedky vyskytujú len sporadicky, iba akoby na oživenie autorskej reči alebo na ilustráciu jej obsahu. Tieto funkcie spĺňa spravidla *neúplný dialóg* s jednou replikou, ktorý sa stáva podnetom pre ďalšie rozvíjanie rozprávania.

...Aj Cigáni vyliezajú z dvier s nástrojmi: prednák, kontráš, basista, cimbalista. Klaňajú sa učiteľom až po zem. A ohyzdne sa usmievajú. Zelenomiský rechtor káže:
— Hrajte, čerti!
A čerti hrajú... (223)

Z celkového „hovorového" zamerania autorskej reči, ktorá miestami prechádza do štylizácie ústneho podania, z jej úzkej spätosti s ľudovým hovorovým jazykom v oblasti lexiky, frazeológie a syntaxe vyplýva, že medzi rečou autora a rečou postáv v *Červenom víne* nie je taký ostrý protiklad ako v epických textoch klasického typu, kde oproti živej ľudovej reči postáv kontrastuje knižný charakter autorskej reči. Avšak rozdielov je medzi týmito dvoma základnými pásmami textu napriek tomu veľa.

V pásme postáv absolútnu prevahu majú prvky hovorovej ľudovej reči vo všetkých plánoch jazyka. V rovine slovníka sa reč hrdinov vyznačuje minimálnym množstvom intelektuálnych a knižných slov (pokiaľ sa vyskytujú, majú charakterizačnú funkciu). Prevládajú v nej expresíva, emocionálne zafarbené výrazy, vulgarizmy, nadávky, citoslovcia, zámená, prostriedky deixy, oslovenia atď. Ešte výraznejšie sú rozdiely vo frazeológii a syntaxi. Reč postáv obsahuje iba najjednoduchšie trópy a štylistické figúry, ktoré sú zaužívané v hovorovej ľudovej reči. Je v nej veľa expresívne zafarbených frazeologických jednotiek. V rovine syntaxe prevládajú hlavné vety nad vedľajšími, vety jednoduché, neraz i jednočlenné (menné, slovesné i citoslovcové) nad zloženými. Oproti pásmu vypravača je zvýšená frekvencia viet kusých a elyptických. Málo využíva autor na psychologickú a situačnú charakteristiku apoziopézu. Pásmo postáv obsahuje aj nepomerne väčšie množstvo viet opytovacích, zvolacích, rozkazovacích. S citovým a vôľovým zafarbením reči postáv súvisí, že je tu veľa výkrikov, zvolaní, varovaní, hrozieb, prosieb, výbuchov zlosti a prejavov radosti, smiech, plač atď. atď. S dialogickým charakterom priamej reči súvisí aj častý výskyt prostriedkov deixy, oslovenia, zámen, hypokoristík a pod., ako aj jej situačný charakter.

V *Červenom víne* sa priama reč vyskytuje v dvoch vrstvách, ktoré sa navzájom líšia spôsobom začlenenia do kontextu, funkčným využitím a obsahovou závažnosťou.

Jednu vrstvu — masívnejšiu — tvorí priama reč, ktorá je vyznačená graficky osobitným odsekom, začínajúcim pomlčkou. Hečko ju používa takmer výhradne na reprodukciu prehovorených prejavov postáv, ich monológov a dialógov, a len ojedinele na tlmočenie myslenej reči (napr. str. 40, 391, 511). Tento typ dialógu (resp. monológu) má spravidla viacnásobné funkčné zaťaženie. Môže sa stať nositeľom deja alebo dramatického napätia a zároveň môže spĺňať ilustračnú, situačnú alebo charakterizačnú úlohu. Popritom má výraznú a samostatnú kompozičnú slohovú a estetickú funkciu.

— Plakala?
— Veľmi.
— Pre Silvestra?
— Ani nie preňho.
— Prečo nie preňho?
— Pretože Silvester nie je hoden jej plaču. Ale skôr pre túto tu, ktorá si pokojne spí v Urbanových rukách! — dodáva šeptom, obracajúc hlavu k Habdžovej chalupe, belejúcej sa v mesačnom svetle medzi jabloňami.
— Si chlap, Oliver. Vieš udrieť i odpustiť.
Oliver mlčí. Cíti, že to posledné, čo povedali Slivnický, nie je... pravda. (40)

Prejavy postáv sprevádzajúce autorské komentáre podávajú stručné a výstižné obrazy o mimojazykovej situácii, o mimike, gestách, činnosti hovoriacej osoby, o jej psychickom rozpoložení, o zafarbení jej hlasu, o spôsobe jej dikcie, intonácie atď. Výstižnosť týchto stručných komentárov pramení predovšetkým z Hečkovej zručnosti vo využívaní synoným a slov príbuzného významu, ako aj v jeho mimoriadne rozsiahlom slovníku. Všimnime si len jeho slovesá di-

cendi; koľkorakým spôsobom vie vyjadriť akt prehovoru: hovorí, vraví, povie, prerečie, šepce, šepká, šepoce, dudre, hučí, reve, kričí, vreští, pýta sa, spytuje sa, odvetí, odpovedá, vysvetľuje, spiera sa, diví sa, hrozí sa, pajedí sa, hnevá sa, slabikuje, rozhoduje sa slovom, chlácholí, navrhuje atď atď. V niektorých prípadoch aj graficky zachytáva zvukovú stránku prehovoru, spôsob jeho prednesu [napr. spev hlásnika (47), detskú výslovnosť (140, 388), modlitbu (167), ozvenu (93), hlas z veľkej diaľky (490, 491) atď.]. Porušuje sa pritom rytmický zákon i spisovná norma. Fonetický prepis výslovnosti môže spĺňať charakterizačnú i humoristickú alebo satirickú funkciu.

Prváča sa nijako nedalo nakriatnuť kráčať v rade detí a pozdravovať protiidúcich Zelenomišťanov spevavým a detskému vtipu prispôsobeným kresťanským pozdravom.
— Týsíčértíkjézúškristúš! (111)

Hečko nenivelizuje jazykové prejavy svojich hrdinov. Citlivo zachováva rozdiely v reči, ktoré sú výrazom ich odlišného spoločenského zaradenia, vzdelanostnej úrovne, povahy, psychického ustrojenia a pod. Nejde mu o naturalistický prepis zo skutočnosti verne odpočúvaných dialógov. Reč postáv je takmer vždy aj esteticky funkčná a umelecky nosná.

Hlavným poľom jazykovej charakteristiky hrdinov je oblasť lexikálna. Najnápadnejšie je to u vedľajších postáv. Vulgárnym slovníkom charakterizuje Hečko Nehreša i Filoménu Pančuchovú. No predsa, aký veľký rozdiel je medzi týmito dvoma príbuznými jazykovými prejavmi. Markov slovník sa v priebehu jeho rastu neustále obohacuje a pod vplyvom získaného vzdelania intelektualizuje. Odborným slangom charakterizuje autor vinohradníkov, vojakov a dôstojníkov, duchovných, profesorov atď. Národnostnej a dobovej charakteristike slúži maďarčina, nemčina, srbčina, čeština. Kvôli zrozumiteľnosti sa cudzia reč niekedy len naznačuje.

— Csend legyen! Ticho! Bude to? (170)
— Nijako, taníto úr! (219)

Nesprávne skloňovaná a vyslovovaná srbčina, popretkávaná maďarskými slovami v reči učiteľovej matky, poukazuje nielen na nacionalitu dobrej starenky, ale aj na to, v ktorej časti Uhorska žila pred príchodom do Vlčindola.

— Či ksu! My tu sedymo, in ony igraju u mála curičke... tamo iškolában! (188)

Tlmočenie psychického stavu hovoriaceho alebo dokresľovanie situácie umožňujú Hečkovi aj prostriedky syntaxe, resp. nepravidelnosti v skladbe vety. Prerušenie plynulosti prehovoru, pomlčka, zajakávanie a pod. vyjadrujú vzrušenie, váhanie, nerozhodnosť, rozpaky.

— Že si ty, Kristína, nedáš... Kristeježiši, čo robíš!... povedať... (42)
— Nnnóó! Toto, oné... — jachce Vosajnor. (133)
— Tak, Agneska, len ich, chuderu, na posteľ! (258)

Vo funkcii priamej reči nájdeme aj citoslovcia (str. 55, 318), rozdeľovacie znamienko („ — ?"; str. 132) a dokonca aj chemickú značku („ — CO_2"; str. 256). Ďalej ojedinele aj častice (str. 63, 545) a onomatopoické slová (str. 49, 63, 384, 385 a inde), ale prevažne ich uvádza vo forme nepravej priamej reči (str. 14, 31, 63 a inde).

Hečko do textu svojho románu začleňuje aj texty piesní. Vzhľadom na to, že ide o realizované prejavy postáv, treba sa aj o nich zmieniť na tomto mieste. Najčastejšie sú to ľudové piesne, ale vyskytujú sa aj umelé, vojenské a pornografické. Majú svoju vlastnú estetickú funkciu, ale zároveň slúžia aj na charakteristiku prostredia, ľudí, tlmočia ich náladu, city, myšlienky.

Druhú vrstvu — oproti prvej podstatne slabšiu — tvorí priama reč, začlenená do kontextu pásma vyprávača. Graficky je vyznačená dvoma úvodzovkami. Jej funkčné zaťaženie je menšie a nie také mnohostranné. Je užšie spätá s autorskou rečou. Hečko ju používa na reprodukciu takých realizovaných prehovorov postáv, ktoré sú z hľadiska obsahu menej závažné, ilustratívne. Takýto prehovor sa stáva súčasťou vyprávania a dejového plánu diela, neretarduje dej, nenarúša podstatnejšie plynulý tok rozprávania. Často obsahuje aj citovaný prejav inej postavy. Úzka spätosť tohto typu priamej reči s rečou autorskou sa neraz prejavuje aj tým, že stráca svoju syntaktickú samostatnosť. Vznikajú tak z hľadiska vetnej skladby aj intonácie zložité útvary.

Čosi-kamsi sa prišelci ocitajú v zástupe udivených ľudí, veselých ako na svadbe, nestačia podávať ruky a odpovedať na všetko „*Dobré zdravie*" a na všetky milé „*Vitajte u nás!*" (16—17)
Lenže kým „*v dobrém spomínajíci bratr a švakr Mikolás*" dobre zarábal a prežíval blažené časy, ba hneď po Mikolášovom odchode, zhrnulo sa na vlčindolských Habdžovcov božie dopustenie. (143)

Vo forme priamej reči, začlenenej do pásma vyprávača, reprodukuje sa — po druhé — aj časť myslených prejavov postáv, ich vnútorných monológov. Ide predovšetkým o myšlienky určité, hotové, logicky formulované. (Myšlienky „v stave zrodu" ako bezprostredné odrazy zmyslových podnetov vonkajšej reality vo vedomí postáv vyjadruje Hečko — ako sme videli — pomocou nepravej priamej reči, polopriamej reči a zmiešanej reči. Pravda, nejde o pravidlo, ale o tendenciu.)

Pýta sa len tak bez slov: „Čo ma to, panebože, tak páli zdnuka?" (30) „Sviňa!" chce zahrešiť, ale zdrží sa, obracajúc hlavu k obloku. (72) Žena si myslí: „Keby tu bol Urban, nedovolil by Markovi nosiť. Sedel by v škole..." — Chlapec húta: „Keby tu boli tatenko, nosili by sme spolu, a mamenka by varili obed..." (217)

Z jednotlivých druhov dialógov najčastejšie je zastúpený *dvoj-* a *viacčlenný* dialóg. Hečko používa aj ostatné formy dialógu: *neúplný, kolektívny,* zriedkavo aj *dvojitý* dialóg, t. j. taký typ dialógu, v ktorom hovorený prejav sa nekryje s paralelne s ním rozvíjaným mysleným prejavom.

Ústav slovenskej literatúry a literárnej vedy SAV

— Ako ste s krmom?

S krmom sú zatiaľ dobre. Árenda na Dolinkách za Prašivou vodou dala dve fúry ďateliny. A dá i kukuricu pre svine a zemiaky pre ľudí. Ale žena to nevraví, lebo pichlo ju slovo „ste". Prečo „ste"? Prečo nie „sme". Bože môj, veď my už dávno „nie sme". Len sme „boli". No odpovedá cez zuby:

— Dosť dobre. A podstielky nahrabeme na výmoľoch... Len keby si už mohol byť doma... (210)

Dialogické prostriedky, ako aj ostatné výstavbové prostriedky Hečkovho diela, vyznačujú sa veľkou rozmanitosťou a bohatosťou foriem. Pomáhajú autorovi vytvárať mnohostranný a mnohofarebný svet, ktorým natrvalo obohatil slovenskú prózu.

Románová epopeja Františka Hečku *Červené víno* predstavuje spolu s dielami ako *Farská republika* Dominika Tatarku a *Život bez konca* Františka Švantnera jeden z dôležitých vývinových článkov slovenskej prózy k realizmu po roku 1945. K realizmu *modernému,* ktorý vyrastá z pôdy spoločenskej skutočnosti nášho storočia, z jeho duchovnej a kultúrnej klímy a ktorý integruje do seba výdobytky moderného slovesného umenia.

Červené víno sa vyznačuje bohatstvom a variabilitou štylistických prostriedkov vo všetkých plánoch jazykového prejavu: v slovníku, vo frazeológii, v skladbe a v nadvetných celkoch. V Hečkovom jazykovom štýle sa prelínajú dve hlavné štýlové roviny. Prvú tvorí ľudová hovorová reč a ľudové slovesné umenie. V osobitnej forme sa tu realizuje všeobecná tendencia modernej realistickej literatúry k demokratizácii jazyka prózy, charakterizovaná širokým prenikaním prvkov hovorovej reči do pásma vyprávača. Hečko do svojho individuálneho štýlu integruje prvky slovníka a tvaroslovia, ako aj ustálené slovné spojenia, slovné zvraty a slovné obrazy ľudovej reči. Len náznakove však používa dialektizmy. Zdrojom ľudovosti Hečkovho jazykového štýlu v oblasti syntaxe je ľudová rozprávka. Vzťah k ľudovej reči a slovesnosti, ich intenzívne využívanie v autorskej reči u Hečku vyrastá organicky z jeho základného postoja k dedinskej skutočnosti, úzko súvisí s jeho názorovým, myšlienkovým a citovým svetom.

Druhú hlavnú rovinu tvoria prostriedky, ktoré svedčia o príbuznosti jazykového štýlu tvorcu *Červeného vína* so štýlom lyrizovanej prózy. Hečko sa usiluje o „obzvláštnenie", o poetičnosť vyprávačovej reči, uprednostňuje expresívne slová a výrazy. Jeho reč je presýtená trópami a básnickými figúrami; je tu evidentné úsilie o ľúbozvučnosť a zvukomaľbu. Hečkov lyrizmus nie je iba vonkajškový, neznamená mechanické osvojenie si štylistických prostriedkov a postupov lyrizovanej prózy, ako bolo napr. u J. Horáka alebo Š. Gráfa. Je formálnym výrazom spisovateľovho subjektívneho postoja k zobrazovanej skutočnosti a organicky súvisí s autobiografickým charakterom stvárňovaného materiálu.

Zo slohových prostriedkov absolútnu prevahu má v *Červenom víne* vyprávanie. Úvaha, opis a charakteristika sú mu plne podriadené, tvoria jeho nerozlučnú súčasť. Základnou tendenciou výstavby pásma vyprávača je štylizácia ústneho podania: určuje slohové zafarbenie autorskej reči, hojný výskyt znakov priameho vyprávania v reči autora. Napriek jej silnému hovorovému zafarbeniu však v *Červenom víne* nejde o dialogizáciu autorskej reči.

Hečko používa všetky kontextové prostriedky a postupy, ktoré vypracovala moderná próza: nepriamu reč, nepravú priamu reč, polopriamu reč, zmiešanú reč a vnútorný monológ. Ich frekvencia je však pomerne nízka; najčastejšie sa z nich vyskytuje zmiešaná reč.

Román *Červené víno* predstavuje vrchol Hečkovho slovesného umenia. Nasledujúce jeho prózy nesú na sebe pečať nepriaznivých vplyvov obdobia kultu osobnosti. Prejavuje sa to v ich oslabenej pravdivosti a nižšej umeleckej úrovni. Predčasná smrť zabránila Františkovi Hečkovi vyrovnať sa s vlastnými omylmi, na ktorých trval ešte aj vo svojich posledných polemických prejavoch.

OBSAH

Viliam Turčány, Z dejín slovenského rýmu 5
Róbert Štukovský — Gabriel Altmann, Fonická povaha slovenského rýmu 65
František Miko, Aktuálnosť výrazu v próze literárneho realizmu . . 81
Oskár Čepan, K typológii literárnych smerov 116
Anton Popovič, Teórie prekladu v slovenskom romantizme . . . 132
Mária Šalingová, Prostriedky a postupy humoru v próze štúrovského obdobia 176
Anna Šebestová, K poetike lyrizovanej prózy 211
Vincent Šabík, Chrobákova novela Drak sa vracia 223
Karol Tomiš, Hečkov román Červené víno 241

Z HISTORICKEJ POETIKY I

Litteraria VII

Obálku navrhol Ľudo Juračka
Redaktorka publikácie Viera Rybárová
Technický redaktor Milan Gažovič

Prvé vydanie. Vydalo Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave 1964, ako svoju 928. publikáciu.
Strán 280

Vytlačili Polygrafické závody 2, n. p., Bratislava
AH 22,09 (text 21,86, obr. 0,23) VH 22,64, K-12*41195 Náklad 600 výtlačkov

71—052—64
12/13—V1/2
Kčs 26,50
2058/I—1963