

SLOVENSKÁ AKADEMIA VIED

ÚSTAV SLOVENSKEJ LITERATÚRY SAV A SLOVENSKÁ LITERÁRNOVEDNÁ SPOLOČNOSŤ PRI SAV

VEDECKÝ REDAKTOR

DR. OSKÁR ČEPAN, CSc.

RECENZENTI

DR. IVAN KUSÝ, CSc.

PROF. MIKULÁŠ BAKOŠ, DrSc.

Z HISTORICKEJ POETIKY II

AUTORI

MÁRIA IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, FRANTIŠEK MIKO, RÓBERT ŠTUKOVSKÝ —
GABRIEL ALTMANN, VILIAM TURČANY, ANTON POPOVIČ, JÁN V. ORMIS

1965

LITTERARIA VIII — 1965

VYDAVATELSTVO SLOVENSKEJ AKADEMIE VIED, BRATISLAVA

Z PROBLEMATIKY HISTORICKEJ ŠTYLISTIKY

Množstvo prác, ktoré sa doteraz publikovalo z oblasti historickej štylistiky, mohlo by viesť k názoru, že teoretické otázky historickej štylistiky sú dostatočne osvetlené. Nie je to tak, hoci treba priznať, že v porovnaní s inými druhmi štylistík, napr. s experimentálnou, matematickou alebo všeobecnou štylistikou, je historická štylistika oveľa rozpracovanejšia.¹

Jednotlivé práce z historickej štylistiky potvrdzujú, že ide o problematiku bohatú a aktuálnu, že poskytuje cenný materiál pre všeobecnú teóriu štýlu, pre dejiny štýlov, pre dejiny štýlov literárnych žánrov atď. Pravda, historická štylistika, jej predmet i metódy sa menia podľa toho, ako sa v danej dobe chápe pojem štýl (jazykový štýl či literárny štýl), ako sa rieši vzťah štylistiky k lingvistike, k literárnej vede a k ostatným príbuzným disciplínam.²

¹ Delenie lingvistickej štylistiky na jednotlivé druhy pozri v mojom príspevku *Z problematiky modernej štylistiky a štylistickej terminológie*. Československý terminologický časopis II, 1963, č. 3, 129—147.

Vzácné sú napr. štúdie z problematiky porovnávacej štylistiky. Aktuálne otázky porovnávacích štylistických výskumov slovanských jazykov spracoval M. Jelínek v štúdiu *Zu einigen theoretischen Fragen der vergleichenden Stilistik der slawischen Sprachen*. Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst—Moritz—Arndt—Universität, Jahr. XI, Greifswald 1962, 359—366. Porovnávaci charakter majú i štúdie K. Horálka: *Sur le rôle de la quantité dans le vers slave* (uverejnená v *Annali dell' Instituto universitario orientale, Sezione Slava*), Napoli 1962 (1—14), *La réalité sociale et les lois de la construction du sujet dans la littérature épique populaire*. Poetics, Warszawa 1961, 511—517. Vzájomné ovplyvňovanie metrických systémov dvoch cudzích jazykov (nemčiny a hornolužickej srbčiny) ukázala Z. Topolińska na medzinárodnej konferencii o poetike vo Varšave r. 1960 (porov. *Les rapports entre les constantes métriques et le système prosodique de la langue* [Contribution à l'histoire de la versification haut sorabe]. Poetics, Warszawa 1961, 165.

² Porov. o tom Kazimierz Budzyk, *Zarys dziejów stylistyki teoretycznej w Polsce*

Doteraz sa najviac pozornosti venovalo historickej problematike jedného funkčného štýlu, a to umeleckého štýlu (štýlu umeleckej literatúry), a individuálnemu štýlu spisovateľov z predchádzajúcich umeleckých epoch.³ Vzácné sú štúdie o vývine iných štýlov, o odbornom, publicistickom, hovorovom, rečníckom ap.⁴ Rovnako málo sa sleduje vývin určitých stylistických prostriedkov, resp. vývin určitých literárnych žánrov.⁵ V oblasti epickej prózy sa iba v poslednom čase venuje pozornosť vývinu výstavbových textových prostriedkov a postupov, a to tak v našej, ako aj v zahraničnej literatúre. Podrobný rozbor základných výstavbových postupov v českej epickej próze urobil L. Doležel.⁶ Vývin polopriamej reči v anglickej próze vystopoval A. Neubert.⁷

v zborníku *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, Warszawa 1946, 7—79; Elise Riesel, *Studien zu Sprache und Stil von Schillers „Kabale und Liebe“*, Moskau 1957, 5—19; Roman Ingarden, *Poetik und Sprachwissenschaft. Poetics*, Warszawa 1961, 3—9; Edward Stankiewicz, *Poetic and non-poetic language in their interrelation*. Poetics, Warszawa 1961, 11—23; L. Doležel, K. Hausenblas, *O sootnošení poetiki i stilistiki*. Poetics, Warszawa 1961, 29—52.

³ Pozri V. V. Vinogradov, *O jazyke chudožestvennoj literatury*, Moskva 1959; *Problema avtorstva i teorija stilej*, Moskva 1961; *Stilistika — Teorija poetičeskoj reči — Poetika*, Moskva 1963; Poetics, Warszawa 1961; Juliusz Kleiner, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956; M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa*, Warszawa 1949; M. Głowiński, Alexandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1962; *Čtení o jazyce a poesii*, Praha 1942; J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I—III*, Praha 1948—1949; J. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, Praha 1958; *Studie o českém verši*, Praha 1958; K. Horálek, *Počátky novočeského verše*, Praha 1956; F. Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmanovy, Praha 1948; Marx Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951, rus. preklad *Obščee literaturovedenijs*, Moskva 1957; V. I. Sorokin, *Teorija literatury*, Moskva 1960; M. Bakoš, *Vývin slovenského verša od školy štúrovej*, Bratislava 1949; V. Kochol, *Poézia štúrovcov*, Bratislava 1955; S. Šmatlák, *Hviezdoslav*, Bratislava 1961 atď.

⁴ Pozri P. Guiraud, *La stylistique*, Paris 1954, kde autor pomerne hodne pozornosti venuje rečníckemu štýlu a jeho úlohe pri vývine štýlov. O publicistickom štýle L. Štúra pozri štúdie: V. Kochol, *Štúrov štýl publicistický*. LS IV—VI, 1946, 254—279; J. Horecký, *Obrazné prvky v publicistickom štýle L. Štúra*. SR XXI, 1956, 239—240; M. Darovec, *K forme štúrových rečníckych prejavov*. Sborník štúdií a prác Vysokej školy pedagogickej, Bratislava 1957, zv. I, zošit IV, 159—185.

⁵ Pozri C. Kraus, *K charakteru balady*. Literatúra a jazyk. Litteraria — Štúdie a dokumenty VI, Bratislava 1963, 73—93. N. Krausová, *Epika a román*, Bratislava 1964. Zaujímavé články o charaktere a vývine literárnych druhov prináša poľská revue *Zagadnienia rodzajów literackich*, ktoré vydáva Łódzkie towarzystwo naukowe.

⁶ L. Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960; analýzu výstavby textu v Kalinčiakovej próze som urobila v monografii *Príspevok k štýlu štúrovskej prózy, Štýl prózy Jána Kalinčiaka*, Bratislava 1964, 149—174.

⁷ A. Neubert, *Die Stilformen der „Erlebten Rede“ im neueren englischen Roman*, Halle (Saale) 1957.

V dejinách literatúr nebýva ojedinelým prípadom, že sa vedú spory o estetických, morálnych a slohovo-jazykových hodnotách umeleckých diel. U nás sú známe spory o Sládkovičovu *Marínu*, o Záborského *Žehry*, o Máchov *Máj*. Na jar roku 1964 prebehla na stránkach Kultúrneho života diskusia o morálnosti či nemorálnosti diel umeleckej literatúry, v ktorej sa široký okruh čitateľov vyslovil k otázkam kvalít umeleckého diela.⁸ Ukázalo sa, že literárne dielo ako umelecká slovesná štruktúra pôsobí na čitateľov rôzne, že inherentne obsiahnuté kvality umeleckého diela rôznym spôsobom vnímajú a hodnotia čitatelia s rôznym vzdelaním, s rôznym kultúrnym rozhľadom a morálnym založením, čitatelia rôzneho veku a profesie atď.

Pri hodnotení umeleckého literárneho diela pôsobia teda nielen faktory čisto objektívne, ale aj momenty subjektívnej povahy. Pri vedeckej analýze umeleckého literárneho diela treba zistiť, pokiaľ možno použiť druhy objektívnych kritérií na stanovenie jeho estetickej a slohovej hodnoty. Ak tieto zistenia spôsobujú ťažkosti pri analýze súčasných diel, potom tým ťažšia je situácia pri zisťovaní umeleckých vlastností diel v minulosti. Mohli by sme názorne povedať, že kým v prítomnosti veľmi intenzívne vnímame estetické a slohové hodnoty jednotlivých vyjadrovacích prostriedkov a v kontexte ich veľmi jemne diferencujeme, pri umeleckých prejavoch z minulosti strácame jednoznačnosť estetickej a slohovej charakteristiky jednoducho preto, že sa estetická hodnota diela a slohová hodnota vyjadrovacích prostriedkov vývinom mení. Tým nám v konkrétnom prejave mimovoľne vznikajú „vyblednuté“ miesta, ktoré si dopĺňame iba postupným konfrontovaním rôznych umeleckých diel. Porovnávaním funkcií jednotlivých druhov, skupín, vrstiev jazykových prostriedkov dostávame rekonštrukciou približný obraz o niekdajších slohových hodnotách textu, jazykového prejavu, umeleckého diela ap.

Tým však vôbec nechceme poprieť možnosť slohovej analýzy umeleckých literárnych diel z minulosti. Uznávame historickú stylistiku ako jednu zo stylistík, ktorá má rovnaký predmet ako iné stylistiky, ale mení sa aspekt výskumu a v dôsledku toho používa aj odlišné metódy.⁹ Jednou z najpoužívanejších metód je z uvedených príčin práve porovnávacia metóda a v novších časoch aj matematické a štatistické metódy.¹⁰

⁸ Pozri celú sériu príspevkov na stránkach Kultúrneho života XIX, 1964, č. 5—13.

⁹ Porov. K. Horálek, *Počátky novočeského verše*, Praha 1956. Ch. Bally odmieta historickú stylistiku, pretože ťažisko stylistických výskumov vidí vo vzťahoch medzi jazykom a myslením. (*Traité de stylistique française*, 3. vyd., Paris 1951, 21.)

¹⁰ Pozri W. Winter, *Relative Häufigkeit syntaktischer Erscheinungen als Mittel zur Abgrenzung von Stilarten*. *Phonetica* 7, 1961/4, 193—217, Univ. of Texas. Autor skúmal vývin určitých syntaktických konštrukcií na materiáli z rôznych funkčných štýlov nemčiny.

Snahou bádateľov je vyvodiť slohové hodnoty umeleckého diela jednak z určitých formálnych vlastností textu (šírka vyjadrovania, perifrastickosť, lakonickosť, stručnosť vyjadrovania, odbornosť alebo obraznosť vyjadrovania, sémantické posuny, spisovný či nespisovný charakter vyjadrovacích prostriedkov atď.), jednak postihnúť vedeckou analýzou funkcie jednotlivých jazykových prostriedkov, kontextové slohové hodnoty prostriedkov ap. Neustále sa pritom sleduje objektívna jazyková situácia, vývin spisovného jazyka i nespisovných jazykových útvarov v národnom etniku, pretože iba na pozadí konkrétnej jazykovej situácie, na pozadí dobového štýlového rozvrstvenia daného spisovného jazyka možno správnejšie pochopiť slohové hodnoty jazykových prostriedkov. Mohli by sme uviesť z nášho umeleckého štýlu určité vyjadrovacie prostriedky, ktoré v priebehu vývinu zmenili svoje slohové hodnoty. V minulosti sa vyskytoval v umeleckých prejavoch rad vyjadrovacích prostriedkov, ktoré sa v súčasnom umeleckom štýle takmer vôbec nevyskytujú, alebo stoja na okraji repertoára umeleckých prostriedkov.

Sem patria napr. príč. na -vší, ktoré súčasní spisovatelia (okrem výnimiek) takmer nepoužívajú, prechodníky, pasíva, postpozitívne kladenie zhodného adjektívneho prívlastku, ktoré bolo v minulosti pomerne bežné, a inverzia vôbec (napr. postavenie zvratného sa, antepozícia nezhodného prívlastku v predložkovom páde atď.). Mnohé z prostriedkov, ktoré dnes vnímame ako výrazne slohovo zafarbené, nemali v minulosti v kontexte také výlučné postavenie, a to preto, že patrili v písanej reči k bežným vyjadrovacím prostriedkom. No príznakovými jednako len boli, čo možno zistiť porovnávaním textov od rôznych autorov. Kým napr. J. Kalinčiak vo svojej próze bežne používa postpozíciu príd. mien (v zhodnom prívlastku), oveľa skromnejšie ju používa vo svojich prozaických dielach V. Pauliny-Tóth. Okrem toho treba tento prostriedok posudzovať vo vzťahu k živej reči, kde bolo bežné postavenie zhodného prívlastku v antepozícii. Ba daktoré z prostriedkov knižného vyjadrovania boli predmetom vzájomnej kritiky spisovateľov. Tak napr. J. Záborský sa kriticky vyjadroval o antepozícii nezhodných prívlastkov v predložkovom páde v Kalinčiakovej próze, čo v slovenčine pôsobilo neprírodzene, t. j. ako cudzí spôsob vyjadrovania aj v minulom storočí.¹¹

Pri analýze umeleckých literárnych diel z minulosti treba veľmi opatrne postupovať najmä pri výrazoch, ktoré v priebehu vývinu zastarali, ale v danej epoche boli bežnými, bezpríznakovými vyjadrovacími prostried-

¹¹ Pozri J. Záborský, *Jedno z v štýlu cvičení v Orle vychádzajúcich prác výborných*. Určená k v krásocitu sa pocvičeniu besiedka krátka, Rukopisy I, 1871, ANM Praha, 991—92.

kami. Sem patria napr. slová základného slovného fondu, ktoré vypadli úplne alebo sú dnes na okraji slovné zásoby, ďalej také, ktoré zmenili svoje slohové zafarbenie, napr. slová *vicišpán*, *slúžny*, *batár*, *mentiečka*, *povetrie*, *pozdni*, *ranni*, *zadni*, *večerní*, *kučma*, *forgov*, *grajciar*, *toliar*, *zlatka*, *šajn* atď.

Slohovú hodnotu zmenili aj mnohé výrazy cudzieho pôvodu, či už latin-ského, nemeckého, maďarského atď.

Chalupkove hry, v ktorých autor bohato využíva maďarčinu, sú v dnešných pomeroch ťažko zrozumiteľné. Tým, že sa stratila aj konkrétna politická a kultúrna situácia (pomadžarovacie snahy v Uhorsku), strácajú mnohé výchovné tendencie Chalupkových drám svoju účinnosť a zmysel.

Uvedenými druhmi vyjadrovacích prostriedkov (pravda, spomenuli sme iba daktoré) sme chceli ilustrovať fakt, že medzi objektívne faktory, ktoré spôsobujú zmenu slohových hodnôt umeleckého diela v rôznych obdobiach, patria objektívne dané jazykové faktory. Jazyková situácia, charakteristická pre dané literárne obdobie, sa špecifickým spôsobom odráža v jazykovej a slohovej hodnote umeleckého diela, čo súvisí s postavením jednotlivých vyjadrovacích prostriedkov v štruktúre umeleckého literárneho diela.

Vo funkčnom a systematickom využívaní vyjadrovacích prostriedkov (domáceho i cudzieho jazyka v jazykovom prejave) sa odráža aj odlišná spoločenská a literárna situácia, rôzne umelecké tendencie dobové (literárne i mimoliterárne, výchovné ap.).¹² Na štrukturálne zaradenie, funkčné využitie jednotlivých druhov vyjadrovacích prostriedkov vplýva aj vývin štrukturálnych vlastností konkrétnych umeleckých žánrov, literárnych nadrodov, rodov a druhov (napr. ľudová balada, umelá balada J. Kráľa, sociálna balada L. Novomeského).¹³

V každom umeleckom diele i v akomkoľvek jazykovom prejave realizovanom v určitom čase sa špecifickým spôsobom preplietajú prvky individuálne i nadindividuálne. Zo stránky jazykovej sa používajú nadindividuálne vyjadrovacie prostriedky, existujúce v príslušnom jazykovom

¹² Systematické využívanie vyjadrovacích prostriedkov v umeleckom diele predpokladá R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*. Style in Language, New York 1960, 358; porov. i S. R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, Gravenhage 1962, 30; E. Stankiewicz, *Linguistics and the Study of Poetic Language*. Style in Language (ed. Th. A. Sebeok), 77.

Pre poéziu uznáva Levin osobitný kód, resp. subkód, ktorý sa líši od prirodzeného jazykového kódu (ordinary language code). „This subcode is the code of poetry and functions within or alongside the ordinary language code.“ — Cit. z *Linguistic Structures in Poetry*, 38. Ďalej píše: „Put another way, the poem generates its own code, of which the poem is the only message.“ — In our analysis, form is syntagmatic structure.“ [41]

¹³ Porov. C. Kraus, *K charakteru balady*. Litteraria VI, 1963, 73—93.

systéme. Pri utváraní konkrétneho umeleckého diela však autor špecifickým, jedinečným spôsobom začleňuje existujúce jazykové prostriedky do štruktúry umeleckého diela. To znamená, že pri analýze vyjadrovacích prostriedkov a pri skúmaní jazykového štýlu umeleckých diel z minulosti musí bádateľ poznať nielen jazykový stav v danej epoche (jazykový systém a štýlové rozvrstvenie daného jazyka), ale aj individuálne použitie konkrétnych prostriedkov v príslušnom umeleckom diele, v štruktúre sui generis.

Podľa J. Kleinera má každé umelecké dielo aj vlastnú vnútornú logiku, vlastný imanentný svet diela, ktorý má bádateľ rekonštruovať, aby plne pochopil umelecké dielo. Pri skúmaní treba uplatniť tri aspekty: 1. *Božská komédia* je čímsi daným nemennými činiteľmi textu diela; 2. *Božská komédia* bola čímsi vymedzeným v talianskom stredoveku, obsahujúc bohaté zásoby duchovného napätia doby svojho vzniku; 3. *Božská komédia* bola čímsi vymedzeným zvláštneho typu pre svojho tvorca. Tieto tri aspekty, t. j. hľadisko konkrétneho diela ako jednotky, hľadisko nadindividuálne, dobové a hľadisko pôvodcu diela treba uplatniť podľa J. Kleinera pri vedeckom výskume diela.¹⁴

Iné aspekty pri hodnotení literárnych diel z minulosti považuje za potrebné uplatniť M. Bakoš. V článku *Le problème de l'appréciation dans les recherches d'arts* vytýčil tri aspekty nevyhnutné pri skúmaní umeleckých diel. Sú to: 1. aspekt historicko-genetickej hodnoty; 2. aspekt vývinovej hodnoty; 3. aspekt aktuálnej hodnoty. Rozhraničenie týchto hľadísk vedie podľa toho, či ide o historický (pri ňom sa spája prvý a druhý aspekt), alebo o literárno-kritický prístup, pri ktorom je východiskom tretí aspekt. Komplexné vedecké skúmanie predpokladá jednotu všetkých troch aspektov.¹⁵

Odlíšny literárny, politický i kultúrny kontext spôsobuje rôzne chápanie mimoliterárnych skutočností, ktoré sa odrážajú v literárnom diele. Tak sa napr. prejavujú rôzne mienky na funkciu a hodnotenie zemianstva v Kalinčiakovej *Reštavrácii*, na charakter a funkcie slovenskej frazeológie v tomto umeleckom diele i na vtedajšie uhorské zriadenie. Z Kalinčiakových súčasníkov napr. J. M. Hurban vyslovil protichodný názor na zemianstvo v Cirkevných listoch z r. 1871 (str. 208).

Jednotlivé zložky umeleckého diela (ideová, obsahová, jazyková a kompozičná) sú výsledkom určitej stylizácie, harmonizácie v rámci konkrétnej umeleckej štruktúry a vzpierajú sa priamočiaremu chápaniu a výkladu. Tak napr. nemožno Kalinčiakov osobný politický a ideový názor jednodu-

¹⁴ Porov. Juliusz Kleiner, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, 11.

¹⁵ Porov. M. Bakoš v zborníku *Poetics*, Warszawa 1961, 827—829.

cho dedukovať z názorov drobných zemanov, ktorých vo svojej próze opísal, pretože z celej *Reštavrácie* vidno humorný, výsmešný tón a miestami i hodne kritický tón na margo zmýšľania a stavu chudobného slovenského zemianstva.¹⁶

Ak sa pri analýze umeleckého diela nezaobídeme bez objektívnych kritérií, ktoré by sa viazali na jednotlivé jazykové i nejazykové fakty obsiahnuté, zakódované v konkrétnom diele alebo v inom jazykovom prejave, treba priznať, že súbor takýchto kritérií doteraz neexistuje.¹⁷ Kritériá sa vyvíjajú, ich počet sa mení, podliehajú faktoru času v teórii i v praxi atď. Na ilustráciu stačí spomenúť rozdielne hodnotenie nárečových prostriedkov v umeleckej literatúre štúrovského obdobia, v realizme a v súčasnej umeleckej próze. Štúrovskí spisovatelia tým, že sa primkli spisovným jazykom k stredoslovenským nárečiam, bohato čerpali vyjadrovacie prostriedky z týchto nárečí. V období realizmu sa nárečové prostriedky využívajú ako charakterizačný prostriedok hlavne v reči postáv. V súčasnej umeleckej próze ustupujú nárečové slová vo funkcii charakterizačných prostriedkov v prospech prostriedkov hovorového štýlu. Prostriedky hovorového štýlu sa využívajú ako charakterizačné a aktualizácie prostriedky v umeleckom štýle, najmä v umeleckej próze a v dráme.¹⁸

Pri analýze konkrétneho umeleckého diela z minulosti treba preto vždy dobre uvážiť, či je zmena v hodnotení estetických a slohových kvalít podmienená prvkami, prostriedkami obsiahnutými v diele, či je motivo-

¹⁶ Porov. o tom tieto diela a články:

A. Mráz, *O slovenských realistických prozaikoch*, Bratislava 1956; R. Mrlián, *Štúrovci a ústna slovesnosť*, L. Sv. Mikuláš 1943; E. Pauliny, *O Kalinčiakovej Reštavrácii*. Slov. jazyk a literatúra v škole II, 1955, 329—334; M. Šalínková, *Frazeológia v Kalinčiakovej Reštavrácii*. Slovenská literatúra V (1958), 166—181.

¹⁷ Pokus o postihnutie podstaty štýlu a o systematizáciu kritérií pri analýze jazykového štýlu (pre stanovenie štýlových hodnôt umeleckého diela) urobil M. Riffaterre v článkoch: *Criteria for Style Analysis*. Word XV, 1959, 154—174; *Stylistic Context*. Word XVI, 1960, 207—218; *Problèmes d'analyse du style littéraire*. Romance Philology XIX, 1961, 216—227; *Vers la définition linguistique du style*. Word XVII, 1961, 318—344. Sú autori, ktorí tvrdia, že textová analýza nemôže byť teoretická. Pozri Chomsky, *Generative Grammar*. Word XVII, 1961, 219—239. M. A. K. Halliday k tomu poznamenáva: „Description is however not theory. All description, whether generative or not, is related to General Linguistic theory; specifically, to that part of General Linguistic theory which accounts for how language works. The different types of description are bodies of method which derive from, and are answerable to, that theory. Each has its place in linguistics, and it is a pity to deny the value of textual description (which is appropriate, for example, in „stylistics“, the linguistic study of literature) just because certain of methods used in description are found to be inadequate.“ Porov. *Categories of the Theory of Grammar*. Word XVII, 1961, č. 3, 241—242.

¹⁸ Pozri M. Ivanová-Šalínková, *Hľadanie výrazu* (O štýle súčasnej prózy pre mládež), Bratislava 1964, 111—166; *K analýze štýlu drámy*. SR 29, 1964, č. 3, 151—165.

vaná jazykovými alebo nejazykovými (ideovými, obsahovými, kompozičnými) prostriedkami ap. Kritériá hodnotenia umeleckých diel sa menia dakedy aj v pomerne krátkom časovom rozpätí, napr. známe je rozdielne hodnotenie lyrizovanej prózy v päťdesiatych rokoch tohto storočia a dnes. Estetické a slohové hodnoty lyrizovanej prózy sa nemohli pochopiť a zhodnotiť v období, keď sa všetky kritériá zamierili na ideové a obsahové javy. To však neznamená, že jednotlivé diela lyrizovanej prózy v danom období nemali hodnoty estetické a slohové. Boli v nich imanetne obsiahnuté, ale nepoznané alebo negované, obchádzané. Charakter a komplex kritérií estetických a slohových hodnôt sa mení, a to podľa dobovej literárnej situácie. Závisí aj od okolností kultúrno-politických, spoločenských v širšom zmysle. Na ilustráciu by stačilo uviesť kolísavé a protichodné hodnotenie literárnej produkcie slovenskej avantgardy, skupiny Davu, poézie L. Novomeského a literárneho dedičstva vôbec.¹⁹

Úlohou bádateľa je teda pomocou komplexu kritérií (jazykových i nejazykových, literárnych i neliterárnych, estetických, ideových atď.) odhaliť tie fakty umeleckého textu, ktoré motivujú dané estetické, slohové, resp. ideové hodnotenie literárneho diela. Ak sa v praxi vyskytujú aj hodnotenia iné, je úlohou vedeckej analýzy ukázať, že ide o hodnotenie intuitívne, subjektívne, objektívnymi kvalitami diela nemotivované, defektné či zaujaté, že ide o precenenie alebo nedocenenie určitých zložiek a prvkov diela, že ide o hodnotenie podmienené mimolingvistickými kritériami.

Otvorenou otázkou pri hodnotení umeleckého diela ako celku ostáva, ako hodnotiť jednotlivé časti diela, ak sa napr. v priebehu diela zmení kompozičný postup (ako príklad by sme mohli uviesť prózu J. Blažkovej *Ostrov kapitána Hašašara*, keď autorka na začiatku diela opisuje striedavo vnútorný a vonkajší svet hrdinu v napätí a protirečení a pomaly sa tento postup stráca) ap.²⁰ Podobne napr. F. Gabaj v *Rozprávkach o prvkoch* v daktorých prípadoch odrazu vystriedal objektivizovaný rozprávačský postup subjektívnym priamym rozprávaním, pričom rozprávač-autor hodne kontrastuje s rozprávačom-prvákom alebo prváčkou, napr. v rozprávke *Hnevám sa už s každým* (str. 87) je rozprávačkou malá nezbednica Zlatica.

¹⁹ Porov. o tom napr. Jozef Bob, *Nepremárniť dedičstvo*. Knižná kultúra I, 1964, č. 2, 40–41; Milan Hamada, *Básnik, ktorý prichádza*, cit. čas., 49; M. Hamada, *Novomeský básnik*. SP 79, č. 12, 8–12; M. M. Dedinský, *Poznámky k histórii, vzniku a vývinu slovenskej literárnej avantgardy*. SP 79, č. 3, 26–40, D. Okáli, *Poznámky k diskusi o avantgarde*. SP 79, č. 12, 62–70.

²⁰ Porov. Z. Klátik, *Očarená detstvom*. Pravda XLIV, 1963, č. 218, 6.; M. Ivanová-Šalínová, *Hľadanie výrazu*, 111–166.

Pri rozbere konkrétnych diel sa často naráža na aktuálnu otázku, či zo základného estetického, tvárneho či kompozičného výstavbového postupu možno vysvetliť všetky jazykové, výrazové a obrazné či zobrazovacie prostriedky. Zdá sa, že úplné vysvetlenie najmenších prvkov, vyjadrovacích prostriedkov najnižšieho jazykového plánu býva dakedy ťažké, i keď zásadne nemožno poprieť, že základná, dominantná estetická funkcia osobitným spôsobom vplýva na využitie všetkých druhov vyjadrovacích prostriedkov v štruktúre umeleckého diela. Ako príklad by sme mohli uviesť anaforické postavenie jednoslabičných neprízvučných slov v jambických veršoch P. O. Hviezdoslava, postavenie deminutív v poézii J. Kráľa atď. Pravda, nemožno ani zakrývať, že postihnutie adekvátnych funkcií v konkrétnych prípadoch býva dakedy veľmi namáhavé. Rozdielna je tu situácia aj podľa druhov jednotlivých literárnych žánrov. Kým pri „kondenzácii“ vyjadrovania v poézii sa bádateľ musí sústrediť na podrobnú analýzu všetkých prvkov a prostriedkov, pri voľnejšom (menej viazanom) vyjadrovaní v próze takúto nevyhnutnosť natoľko nepocítujeme. No to neznamená, že by takúto podrobnú analýzu v próze nebolo potrebné a či možné urobiť. Kým pri zisťovaní vzťahu plnovýznamových slov a ideovej zložky môžeme pomerne bezpečne a jasne stopovať ich vzťahy a súvislosti, oveľa menší úspech máme pri stopovaní vzťahov k nižším prostriedkom, k pomocným, neplnovýznamovým prostriedkom, k prostriedkom morfológickým, hláskovým, zvukovým.²¹

Nesprávne by však bolo snažiť sa za každú cenu i v tom najmenšom jazykovom a slohovom prostriedku hľadať daky závažný a priamočiary vzťah k základnej ideovej a estetickej tendencii v diele. Podobne nesprávne by bolo izolovane a bez ohľadu na celok, na fungovanie v celku rozoberať jednotlivé jazykové a slohové prostriedky. Vychádzame totiž nielen z umeleckého diela ako z vysoko organizovanej štruktúry, ale aj z hierarchického usporiadania zložiek, z funkčného využitia a vzájomnej závislosti jednotlivých zložiek umeleckej štruktúry. Umelecké dielo ako organická jednota prvkov, jednota zložiek poskytuje možnosť objektívne skúmať jednotiaci princíp tejto vnútornej i vonkajšej harmónie (resp. disharmónie) zložiek. Zistenie štylistických a estetických stimulov fungujúcich v danom literárnom smere, stimulov príznačných pre daný literárny žáner, pre individuálny autorský štýl atď. znamená krok vpred. A tak požiadavky lingvistov vypracovať typológiu štýlov prejavov sú

²¹ Názory o vzťahu detailu k celku umeleckého diela ako k osobitnej štruktúre komentuje M. Riffaterre, cit. čl., Word XVII, 1961, 323. V praxi existuje viac možností prístupu k analýze: od detailu k celku; od celku k detailu i oboje zároveň, a to od detailu k celku a súčasne spätne od celku k detailu.

veľmi aktuálne nielen pre synchronnú štruktúrálnu štylistiku, ale aj pre historickú štylistiku.²²

Rozpracovaním otázok typológie štýlov, hierarchie slohových javov a prostriedkov štýlových vrstiev sa získa cenný materiál na objektívne zisťovanie vhodnosti či nevhodnosti použitých výrazových prostriedkov v jazykových prejavoch rôzneho slohového typu. Doterajšie analýzy umeleckého štýlu ukazujú, že raz rýchlejšie zastaráva obsahová zložka (ak je napr. dielo zamierené na úzku alebo časovo aktuálnu politickú problematiku, príležitostnú tematiku), inokedy zastará rýchlo jazyková zložka (napr. časomerné verše). V rôznych historických obdobiach sa hodnotí odlišne tá istá zložka (napr. ideová zložka Máchovho *Mája*, Sládkovičovej *Maríny*, Kollárovej *Slávy dcéry*), ale aj v tej istej dobe sa často vedú spory o estetické, ideové a morálne kvality diela (porov. diskusiu o morálnosti či nemorálnosti Blažkovej próz na stránkach KŽ roku 1964).

Zaujímavé (a vôbec nie zriedkavé) sú prípady, keď sa objektívnou analýzou zistí rozporný charakter štruktúry umeleckého diela. Ak by sme rozšírili tento fakt na jazykové prejavy aj z iných štýlových oblastí, potom by sme mohli povedať, že zisťujeme rozpornosť medzi jednotlivými zložkami štruktúry jazykového prejavu. Tak napr. v oblasti odborného štýlu by mohlo dôjsť k disharmónii medzi špeciálnou témou a jej neadekvátnym vecným členením a odborným terminologickým vyjadrovaním, zastaranými alebo nejasnými termínmi, zastaranými vedeckými metódami, nevhodným skrížením synchronného a diachrónneho spracovania odbornej témy.

Pri analýze umeleckého diela sa môže dôjsť k odhaleniu disproporcií v množstve, v charaktere, v druhu použitých vyjadrovacích prostriedkov, postupov, kompozičných princípov a medzi charakterom obsahovej zložky. K disharmónii dochádza obyčajne pri kombinácii prostriedkov, ktorých „prirodzený“ charakter je rozdielny, napr. historická téma a vybájené, rozprávkové motívy, prvky a kompozičné postupy.

Z. Klátik sa vo svojej próze *Zázračná puška* snažil monumentalizovať hrdinské partizánske boje, Slovenské národné povstanie, slovom historické námety rozprávkovými postupmi, symbolizáciou, idealizáciu, personifikáciou javov a živlov atď. Ak by skúmateľ analyzoval jazykovú zložku v tomto diele izolovane od obsahovej, tematickej zložky, bolo by viac ako pravdepodobné, že by hodnotil jazykové kvality tohto diela vysoko kladne. No ak sa posudzujú jazykové prostriedky a slohové postupy

²² Pozri M. Riffaterre, *Vers la définition linguistique du style*. Word XVII, 1961, 321. M. Riffaterre cituje aj názory Rulona Wellsa, ktorý načrtol typológiu menného a slovesného štýlu (Nominal and Verbal Style).

vo vzťahu k ideovej a kompozičnej zložke diela, otvára sa jasná priepasť medzi charakterom jazykových prostriedkov, ich funkčným využitím a charakterom tematickej zložky *Zázračnej pušky*. Ráz použitých jazykových prostriedkov, čo ako starostlivo vybraných a zdanlivo harmonizujúcich, je vo vzťahu k ideovej rovine diela neadekvátny. Zasahuje prvky obsahovej roviny, zjednodušuje a deformuje ich. Preto pri hodnotení tohto umeleckého diela musíme jazykový štýl hodnotiť negatívne, čo je dané protirečivým charakterom jednotlivých zložiek diela. Tým sa dokazuje, že kým analýzu jazykovej zložky možno robiť aj nezávisle od ideovej roviny a nezávisle od nej usudzovať na jej hodnoty, nemožno tak postupovať pri slohovej analýze. Pri jazykovom štýle diela musí bádateľ nevyhnutne skúmať vzťah jazykovej zložky k obsahovej a charakterizovať štýl ako výsledný celkový slohový ráz diela, podmienený vzťahmi všetkých zložiek. Súčasne sa tým potvrdzuje fakt, že jazyk umeleckého diela a štýl umeleckého diela sú dve, úzko síce súvisiace, ale predsa len dve kategórie. Jazyk umeleckého diela je kategória jazyková, jazykový štýl umeleckého diela je kategória slohová a literárny štýl umeleckého diela je kategória literárna.²³

Uvedený príklad svedčí o tom, k akým zaujímavým okolnostiam dochádza v konkrétnych dielach. Nemožno preto podceňovať vzťahy medzi jednotlivými zložkami umeleckého diela, ich vzájomnú závislosť a podmienenosť v štruktúre konkrétneho diela. Iba všestranný rozbor umeleckého diela a konfrontácia analýzy jednotlivých zložiek môže prispieť k správne a hlbšiemu pochopeniu funkcie a charakteru zložiek i zákonitostí v oblasti umeleckej tvorby, môže odhaliť vzťah medzi jednotlivými prostriedkami a ich účelným použitím v danej umeleckej štruktúre. Okrem toho sa potvrdzuje, že mechanické prenášanie umeleckých postupov a slohových prostriedkov z jedného žánru do druhého má hodne úskalí a že nie každá odvážna experimentácia v jazykovej oblasti je úspešná a pre štýl prejavu prospešná.²⁴

Pri umeleckých dielach v minulosti treba vystopovať celkové zaradenie a úlohu, ktorú zohralo príslušné dielo vo vývine konkrétneho žánru alebo umeleckého smeru. No nielen tieto široké vzťahy, ich pochopenie a vystopovanie býva dakedy ťažké, ale aj v rámci diela zistenie sémantických kvalít textu a hlavne podtextu, ktorý neraz skryto a zastreto ukazuje na mimojazykovú skutočnosť, na ktorú sa nepoukazuje v texte expressis

²³ Porov. o tom M. Ivanová-Šalingová, *Z problematiky modernej štylistiky a štylistickej terminológie*. Československý terminologický časopis II, 1963, č. 3, 129–147.

²⁴ Porov. o tom J. Poliak, *Literatúra, mládež, súčasnosť*, Bratislava 1963; S. Šmatlák, *Básnik a dieťa*, Bratislava 1963; M. Ivanová-Šalingová, *Hľadanie výrazu. O štýle súčasnej prózy pre mládež*, Bratislava 1964.

verbis, ale iba náznakovo, zámlkami, dvojzmyslom, krycími menami.

Možno povedať, že zistenie hodnôt umeleckého diela z minulosti býva kusé, neúplné, a tým sa celkové chápanie a hodnotenie diela ochudobňuje, skresľuje. Pravdepodobne pre isté obmedzenia, ktorým je vystavená historická štylistika, Ch. Bally odmieta historický štylistický výskum.

Sťažené býva odhaľovanie pôvodných impulzov jazykového prejavu, umeleckého diela, a to okrem iného preto, že sa vzťah medzi oblasťou literárnej tvorby, literárnymi útvarmi a skutočnosťou mení. Konfrontácia faktov zistených analýzou umeleckého textu v istej etape historického vývinu s pôvodným stavom je do detailov nemožná. Okrem toho nová, súčasná skutočnosť značne vplýva na celkové chápanie a osvetľovanie pôvodných skutočností. Pri umeleckej tvorbe vplýva na objektívne zistené poznatky aj charakter vývinového procesu, vývin literárnych žánrov a kontinuita (či diskontinuita) literárneho vývinu.²⁵

Význam subjektívnych faktorov pri hodnotení umeleckého diela nemožno pri akomkoľvek hodnotení umeleckého diela poprieť. Subjektívny faktor sa mimovoľne prejavuje pri vnímaní umeleckého diela, pri jeho hodnotení i pri vyjadrovaní hodnotiaceho stanoviska z hľadiska odbornej analýzy. Teda subjektívny činiteľ vystupuje vo vzťahu umelecké dielo — konzument i umelecké dielo — bádateľ.

Je totiž nesporné, že ani pri vzťahu umelecké dielo — bádateľ sa bádateľ nemôže úplne odosobniť. Pritom má byť snahou bádateľa v maximálnej miere tlmieť subjektívne momenty pri hodnotení, no celkom vylúčiť ich nie je možné. Spravidla sa to nestáva ani pri hodnotení štatistických údajov.²⁶ Vzťah umelecké dielo — konzument je vzťah synchronný, realizuje sa v určitom čase, za určitých okolností a v určitom prostredí či na určitom mieste. Estetické, slohové a iné hodnoty obsiahnuté v diele pôsobia súhrnne na čitateľa. Plnosť a účinnosť pôsobenia jednotlivých zložiek umeleckého diela [obsahovo-ideovej zložky, kompozičnej a jazykovej] býva spravidla najúčinnnejšie v tom čase a v tom prostredí, v ktorom vznikli. Poznáme však aj výnimky, keď sa skutočného ocenenia dostalo básnikom a spisovateľom až neskôr, v neskoršej epoche. Zo slovenských dejín by sme mohli uviesť ako príklad literárne dedičstvo Jonáša Záborského.

²⁵ Porov. o tom Mikuláš B a k o š, *O kontinuite literárneho vývinu*. Slovenská literatúra XI, 1964, č. 2, 167 a n., Oskár Č e p a n, *Poznámky k výskumu súčasného umenia, čiže o kríze*, c. m., 155—158; Daniel O k á l i, *K vývinu socialistickej literatúry*, c. m., 159—162; Laco N o v o m e s k ý, *Dve tendencie vo vývine socialistickej literatúry*, c. m., 163—166.

²⁶ Napr. P. Guiraud vo svojom diele *Les caractères statistiques du vocabulaire. Essai de méthodologie* (Paris 1954), hoci používa pri výskume slovníka francúzskych symbolistov štatistické metódy, nezavrhuje ani intuíciu bádateľa pri interpretovaní štatisticky získaných údajov.

Uplatňovanie subjektívnych momentov pri hodnotení štýlových vlastností jazykového prejavu, hoci sa diferencuje podľa veku, vzdelania, psycho-fyzického usporiadania indivíduí, podľa momentánnych psychických stavov, napr. podľa dispozícií vnímať dané umelecké alebo vedecké dielo, jednako len sa vcelku opierajú o objektívne dobové vplyvy a faktory. Takými sú napr. dobový vkus, dobové nároky, dobové zážitky a skúsenosti čitateľov, dobová spoločenská a školská výchova. Všetky tieto činitele nechávajú vo vedomí konzumentov jazykových prejavov (včítane umeleckých diel) trvalé stopy a určitým, a to zložitým spôsobom modifikujú individuálny vkus a individuálne hodnotenie konzumenta. Tým chceme povedať stručne toľko, že nie je možné strohé oddeľovanie objektívnych a subjektívnych momentov pri takej zložitej činnosti, akou je vnímanie a hodnotenie jazykových prejavov zo stránky slohovej. Inak povedané, objektívne činitele určitým spôsobom podfarbujú a determinujú subjektívne činitele, subjektívne momenty, i keď sú vo vzájomnom dialektickom napätí. Nemožno ich nerozlišovať, ale ani izolovať, resp. ich vzťahy podceňovať.

Ak sa napríklad subjektívne momenty uplatňujú pri výbere konkrétnej lektúry konzumenta, treba konštatovať aj objektívny fakt, že každá epocha, každá generácia má vlastné obľúbené, typické žánre alebo komplexy žánrov, typické práve pre túto, a nie pre inú generáciu. Pritom sa aj tu odzrkadľujú mnohé objektívne činitele, podmieňujúce dobový štandard, dobovú konvenciu. Tak bola v našich pomeroch určitý čas v móde príležitostná (gratulačná) poézia, jarmočná literatúra, historická povesť, dobrodružné romány, balady ap. A predsa pri skúmaní vývinu jednotlivých literárnych žánrov, literárnych útvarov možno vystopovať určité viacmenej konštantné znaky žánrov, ale súčasne aj variabilnosť znakov, určitý konštantný súbor znakov, ale aj schopnosť žánrov obmieňať sa, ovplyvňovať sa, meniť konšteláciu zložiek atď.

Analýzu štýlu jazykových prejavov z minulosti nemožno považovať za plnohodnotnú už aj preto, že dnešnému bádateľovi (resp. akémukoľvek bádateľovi z inej epochy) chýba práve aktívne, živé „synchronne“, dobové jazykové vedomie. Toto jazykové vedomie tvorí totiž nevyhnutnú bázu a zásobáreň uznávaných hodnôt estetických, ideových, štýlových ap. Preto nie je zriedkavosťou, že sa bádatelia dívajú na výskumy z oblasti historickej štylistiky s určitou dávkou skepsy. (Porov. napr. S. U l l m a n n, *Language and style*, Oxford 1964, 117). Aby totiž bádateľ mohol skúmať jednotlivé javy z historických epoch, musí si veľmi starostlivo porovnávacou činnosťou postupne rekonštruovať „dobové“ jazykové vedomie, musí si rekonštruovať škálu štýlových hodnôt jazykových prostriedkov, aby dostal určité konštanty, o ktoré sa pri svojom výskume opiera. No je

pravda, že tak rekonštruované jazykové vedomie, ako aj rekonštruované slohové hodnoty jazykových prostriedkov nie sú úplné, ba neraz ich nemožno prijímať bez výhrad.

Pri rekonštrukcii štýlových hodnôt sa používa vhodne najmä porovnávacia metóda. Napriek uvedeným skutočnostiam a výhradám oproti historickému štylistickému výskumu treba historickú štylistiku pestovať a podporovať. Podobne ako v iných historických disciplínach, i v historickej štylistike možno systematickým a podrobným výskumom dospieť k množstvu poznatkov, ktoré nám umožnia nielen hlbšie a pravdivejšie poznať štýlové javy z minulosti, ale aj zo súčasnosti.

Preto sa stavíme na stranu tých lingvistov a literárnych vedcov, ktorí považujú historický výskum štýlových javov za jeden zo základných a nevyhnutných výskumov v tejto vednej oblasti. Výsledky historickej štylistiky prispeli neraz k odhaleniu autorstva umeleckých diel, k stanoveniu času vzniku umeleckého diela ap. Dokázali to výskumy V. V. Vinogradova na materiáli z dejín ruskej literatúry a iných lingvistov na dielach z francúzskej literatúry, z anglickej literatúry ap.

Úlohou historickej štylistiky je odhaliť zánik štýlových zafarbení jednotlivých jazykových prostriedkov, vznik nových slohových zafarbení a posun, resp. zmenu slohového zafarbenia daktorých prostriedkov.

Posun objektívne existujúcich slohových hodnôt i protiklad objektívne a subjektívne zafarbených dobových kritérií zaniká, a tým sa v skutočnosti iba sťažuje správne pochopenie dobových slohových hodnôt umeleckého diela i akéhokoľvek iného jazykového prejavu.

Výmena dobového subjektu iným subjektom, časove nezhodným, má základný význam pre prístup ku konkrétnemu umeleckému dielu. Časový posun je sprevádzaný „posunom“, „zmenou“ hodnôt. Ideové, obsahové kvality, účinné kompozičné a slohové prostriedky a postupy strácajú časom svoje estetické pôsobenie, menia svoju hierarchiu, a tak sa fakticky „deformuje“ ich pôvodná dobová slohová hodnota. Naopak, zasa určité druhy prostriedkov, ktoré v minulosti z hľadiska súčasných používateľov boli bežné a takrečeno bezpríznačné, nadobúdajú príznakovosť, stávajú sa prostriedkami so slohovým alebo estetickým zafarbením. Tak je to napr. v jazykovej zložke s výrazmi, ktoré zastarali, nadobudli slohové zafarbenie určitého dobového štýlu a vyvolávajú dobový kolorit.

Materiálová obmedzenosť zachovaných jazykových prejavov, umeleckých a odborných diel z minulosti tiež vplýva na možnosti poznania konkrétnych jazykových a slohových javov. Tu sú pomery v rôznych jazykových funkčných štýloch rôzne. Relatívne najviac pamiatok sa vo všeobecnosti zachovalo z umeleckého štýlu, najmenej z hovorového (hovoreného jazykového) štýlu. Tento prirodzený dôsledok (hovorové pre-

javy sú hovorené a zanikajú ihneď po realizácii) vedie dakedy lingvistov k nesprávnym záverom, akoby hovorový štýl v minulosti nebol existoval. No v určitých druhoch umeleckých prejavov, napr. v próze a v dramatických textoch môžeme nájsť stopy po prostriedkoch typických i dnes pre hovorenú reč a pre hovorový štýl. Na základe toho i na základe faktu, že sa spisovná reč používala v radoch inteligencie ako dorozumievací prostriedok, možno usudzovať, že hovorový štýl spisovnej slovenčiny existoval už v štúrovskom období. Tieto fakty bude treba doplniť rozborom konkrétneho materiálu, ktorý sa nám zachoval, napr. z oblasti lexiky, syntaxe atď. Tak bude možné vytýčiť napr. vývin lexikálnej vrstvy hovorového, odborného, publicistického a umeleckého štýlu spisovnej slovenčiny.

Výskum vývinu funkčných štýlov spisovného jazyka je potrebný pre poznanie dejín spisovného jazyka. Dakedy sa vývin spisovného jazyka chápe ako vývin funkčných jazykových štýlov.²⁷

Ak by sme však neuznávali kategóriu funkčný jazykový štýl, otázkou napr. by bolo, ako vysvetliť fungovanie cudzích jazykov (latinčiny, češtiny, poľštiny) vo funkcii daktorých písaných štýlov v minulosti.

Ak chceme skúmať v rámci historickej štylistiky funkčné jazykové štýly, treba si všímať ich vzájomné vzťahy, ich vzťah ku geografickým nárečiam, k príbuzným jazykom (v našom prípade k spisovnej češtine) atď. Pri výskume funkčných jazykových štýlov musí sa materiálový výskum vykonať na nižších jazykových jednotkách, musí sa skúmať štýl množstva prejavov patriacich do daného funkčného jazykového štýlu, rad individuálnych jazykových štýlov ap. K stanoveniu slohových črt všeobecných kategórií sa dostávame tak, že upúšťame od odlišných, individuálnych znakov a vytyčujeme iba tie slohové znaky, ktoré sú celému radu, resp. typu prejavov spoločné.²⁸ Analýza individuálnych autorských štýlov významných osobností, spisovateľov, národných buditeľov ukazuje, že mali značný vplyv na vývin národného jazyka. Tak napr. v minulom storočí zohral významnú úlohu pri vývine novodobej spisovnej ruštiny štýl A. S. Puškina, pri vývine češtiny Dobrovský a obrodenský spisovatelia, pre vývin slovenčiny L. Štúr a reč popredných štúrovských a realistických spisovateľov — Sládkoviča, Bottu, S. Chalupku, M. Kukučína, J. G. Tajovského

²⁷ Porov. E. Pauliny, *Dejiny spisovnej slovenčiny*, Bratislava 1948; M. Ivanová-Šalingová, *Štýlové rozvrstvenie súčasnej spisovnej slovenčiny*. Jazykovedné štúdie VII, 1963, 117—133; *Ku klasifikácii štýlov spisovného jazyka*. Acta Universitatis Carolinae Philologica Slavica Pragensia IV, Praha 1962, 617—622.

²⁸ Porov. K. Hausenblas, *K základným pojmům stylistiky*. SaS 16, 1955, 1—15; *Styly jazykových projevů a rozvrstvení jazyka*. SaS 1962, č. 3, 189—201; L. Doležel, *K obecné problematice jazykového stylu*. SaS 15, 1954, 97—105.

a iných. Úlohu významných českých prozaikov (Vančuru, Čapka, Olbrachta) pri vývine spisovnej češtiny, hlavne funkčného umeleckého štýlu spisovného jazyka českého, preskúmal J. Mukařovský.²⁹

Pri skúmaní problematiky funkčných jazykových štýlov je zaujímavé skúmať aj hierarchiu jednotlivých štýlov v konkrétnom období, zánik štýlov (rétorický, rečnícky štýl) a vznik nových štýlov (publicistický štýl).³⁰

Závažnosť štýlov sa rozhodne mení podľa charakteru štýlu a spoločenského dosahu funkčného štýlu. Pri niekdajšej nerozvitosti odborného a publicistického štýlu je celkom prirodzené, že mal vysokú závažnosť umelecký a hovorový štýl. Dnes rastie závažnosť odborného štýlu a publicistického štýlu a umelecký štýl v pomere k minulosti stráca na závažnosti.³¹ To neznamená, že v sústave štýlov spisovnej reči nemá dnešný umelecký štýl významné a závažné postavenie.

Hoci má historická (jazykovedná) štylistika v oblasti funkčného umeleckého štýlu dlhú tradíciu a cenné výskumné výsledky, chýba jej (podobne ako iným druhom štylistík) sústavnosť výskumu. Historický aspekt pri výskume jednotlivých funkčných jazykových štýlov pomáha odkryť zákonitosti ich vývinu, ich vzájomné vzťahy, vzťahy k inonárodným jazykom (cudzím i príbuzným) i vzťahy k nárečiam národného jazyka.

Pokiaľ ide o historickú štylistiku, nie je ujasnený jej vzťah k historickej poetike, k histórii literatúry.

Kým historická (jazykovedná) štylistika tvorí súčasť jazykovednej štylistiky a tá súčasť jazykovedy, historická poetika patrí do poetiky (teórie literatúry), a teda do literárnej vedy.

Aby sa názornejšie ukázali rozdiely medzi jazykovou štylistikou a historickou poetikou, bolo by potrebné rozviesť a porovnať výskumné úlohy a predmet výskumu oboch disciplín a ich kategórií. Historická poetika sa odlišuje od lingvistickej historickej štylistiky predovšetkým svojím predmetom. S tým samozrejme súvisí aj rozdielnosť skúmaných kategórií a rozdielnosť metód, ktoré sa v oboch používajú. Majú aj rozdielny cieľ výskumu. Kým historická štylistika prispieva k dôkladnejšiemu, hlbšiemu poznaniu štýlového rozvrstvenia spisovného jazyka v minulosti, historická poetika ukazuje spôsob využitia prostriedkov umeleckého štýlu a celého národného jazyka v umeleckej produkcii príslušnej epochy.

²⁹ Porov. J. Mukařovský, *K otázce individuálního slohu v literatuře*. Česká literatura VI, 1958, 254–268.

³⁰ Porov. o tom tú časť Jazykovedných štúdií VII, ktorá sa venuje problematike štýlového rozvrstvenia spisovnej slovenčiny a češtiny, 117–178.

³¹ Porov. M. Ivanová-Šalingová, *Štýlové rozvrstvenie súčasnej spisovnej slovenčiny*, c. m., 132.

Historická poetika skúma jednak otázky všeobecné, jednak otázky parciálne. Zo všeobecných problémov by sme mohli spomenúť napr. vývin literárnych žánrov umeleckej spisby, vzťahy žánrov v danej literárnej epoche, podstatu epického, lyrického a dramatického, druhy realizácie vzťahu autor-predmet prejavu v jednotlivých druhoch, žánroch umeleckej literatúry, vývin vzťahov medzi zložkami v štruktúre literárnych útvarov, vývin literárnych štýlov umeleckých smerov, vznik, zánik literárnych žánrov, migrácia a ovplyvňovanie sa literárnych žánrov navzájom atď.

Zo všeobecnej problematiky sú aktuálne ešte mnohé iné problémy, napr. vzťahy a charakter žánrov v umelej literatúre a v ľudovej slovesnosti, vývin veršových systémov v národnej poézii, charakteristika poetiky danej literárnej školy, umeleckého smeru ap.

Z výskumov čiastkových problémov možno upozorniť na tieto: vývin zložiek literárneho útvaru, literárneho žánru, vývin obsahovej, tematickej, ideovej zložky balady, románu, novely ap., vývin symboliky v slovenskej poézii 19. a 20. stor., poetika umeleckého smeru a individuálna poetika (napr. P. O. Hviezdoslava, I. Kraska), metaforika a literárne smery, vzťah metafor a rýmu v poézii jednotlivých literárnych smerov atď.

Spomenuté otázky sme tu uviedli nesystematicky a len na ilustráciu faktu, že jednak predmet výskumu, aspekt výskumu, skúmané javy, kategórie, prostriedky, jednak výskumné metódy sa menia podľa toho, či ide o historickú poetiku alebo o historickú štylistiku.

Netreba vari osobitne presviedčať, že uvedené javy nemôže skúmať historická štylistika, pretože jej predmet je oveľa širší v tom zmysle, že skúma všetky funkčné jazykové štýly (hovorový, umelecký, odborný, publicistický), a užší v tom zmysle, že skúma jazykové prejavy jednotlivých funkčných štýlov iba z jedného aspektu, a to z hľadiska jazykového štýlu. Slovom všima si charakter a funkcie jazykovej zložky v prejavoch patriacich do rôznych funkčných štýlov spisovného jazyka.

Zdôrazniť treba azda ešte jeden fakt, a to ten, že v prípade umeleckého štýlu ide o slovesné umenie, pri ktorom ani pri výskume ostatných faktov (ideových, estetických, psychologických, kompozičných) nemožno úplne vylúčiť jazykové fakty, pretože sa v tomto druhu umenia všetky zložky realizujú pomocou a prostredníctvom jazykového materiálu.

Jazyková analýza a jej výsledky tvoria preto východiskovú bázu pre adekvátny a správny rozbor ideový, estetický. A zasa naopak, nemožno robiť slohovú analýzu umeleckého diela bez prihliadania na ostatné zložky umeleckej štruktúry, bez poznania obsahovej, ideovej a kompozičnej zložky diela. Dynamická jednota zložiek v štruktúre umeleckého diela vyžaduje komplexnosť výskumu tejto štruktúry, komplementárnosť viacerých výskumných metód i systematickosť výskumu atď.

Treba však ľutovať, že sa dodnes i pri rozsiahlych možnostiach sústavného vedeckého výskumu v lingvistike i v literárnej vede nevyužívajú všetky možnosti tak racionálne a efektívne, aby sa dosiahli maximálne výsledky. Organizačne nie je podchytená ani spolupráca jazykovedcov a literárnych vedcov pri skúmaní umeleckého štýlu.

Ukázali sme, že úlohou historickej štylistiky nie je skúmať iba umelecký štýl, ale aj ostatné štýly (hovorový, odborný, publicistický, rečnícky). Naproti tomu predmetom historickej poetiky je skúmať vývin umeleckého štýlu, štýlu literárnych nadrodov, druhov, žánrov atď. Z uvedených príčin by nebolo správne stotožňovať historickú štylistiku a historickú poetiku.

Prítom je jasné, že sa obe disciplíny musia v určitom bode stretnúť, a to pri skúmaní jazykového štýlu umeleckej literatúry. Bez poznania vývinu jazykového štýlu umeleckej literatúry si totiž nemožno predstaviť vývin umeleckej literatúry, nemožno prikročiť k spracovaniu dejín umeleckej literatúry. Stačí na ilustráciu spomenúť využívanie jazykových prostriedkov pri rôznych metrických systémoch (sylibizmus, tónizmus, sylabotónizmus atď.), využívanie jazykových prostriedkov rôznych funkčných štýlov, resp. nárečových prostriedkov v umeleckej próze od štúrovskej epochy podnes.

Historická poetika ako literárnovedná disciplína sa opiera o výsledky historickej štylistiky, využíva ich na osvetlenie, doplnenie, podopretie, zdôvodnenie svojich poznatkov, záverov a hodnotení. Historická štylistika zasa pri vlastnom výskume berie ohľad na literárne, estetické kategórie, pokiaľ robí výskum v oblasti umeleckého štýlu. Inak bude vyzeráť historický výskum odborného štýlu alebo hovorového štýlu. Ak by sme chceli veľmi zjednodušene graficky naznačiť rozhraničenie historickej štylistiky a historickej poetiky, mohli by sme to urobiť približne a zjednodušene asi takto (pozri tab. 1):

Historická štylistika (lingvistika)	Historická poetika (literárna veda)
Vývin hovorového štýlu Vývin odborného štýlu Vývin publicistického štýlu Vývin umeleckého štýlu	Vývin literárneho štýlu žánrov Vzťahy literárnych štýlov žánrov a žánrov ako takých Vývin lit. štýlu, lit. smerov atď.

Nieto teda pochýb o tom, že sa celkom samozrejme predpokladá spolupráca oboch disciplín, že sa pre vzájomné porozumenie vyžaduje určitá terminologická jednota, sledovanie vedeckého pokroku v oboch disciplínach (v lingvistike i v literárnej vede).

Nemožno súhlasiť s tými literárnymi vedcami, ktorí chcú nahradiť historickú štylistiku historickou poetikou, ani s tými jazykovedcami, čo by chceli nahradiť historickú poetiku lingvistickou historickou štylistikou. R. Ingarden ukázal presvedčivo, že lingvistika nemá v rámci svojej disciplíny určité kategórie, ktoré sú v umeleckej literatúre nevyhnutné. To sa týka literárnej vedy aj historickej poetiky.³² Keď sme takto naznačili určité aktuálne otázky z historickej štylistiky a poetiky a úchytkom sme sa dotkli aj ich vzájomného vzťahu, chceli sme iba presvedčiť zainteresované stránky o tom, aký potrebný je sústavný výskum z teórie a vzťahov oboch disciplín. Samozrejme, že sme vzhľadom na okruh záujemcov v článku zámerne orientovali pozorovania najviac na umelecký štýl. Predmetnú problematiku sme na takom malom priestore nemohli podrobnejšie a úplnejšie rozpracovať, hoci sme si plne vedomí, že by si to zasluhovala.

³² R. Ingarden, *Poetik und Sprachwissenschaft*. Poetyka, Warszawa 1961, 3—9. Zaujímavé postrehy o historickej štylistike nájdeme aj v diele S. Ullmanna, *Style in the French Novel*, Cambridge 1957, 23 a i., v diele *Language and Style* od toho istého autora, Oxford 1964 v 6. kapitole *New Bearings in Stylistics*, 117 a n.

EXPRESÍVNY ŽIVEL
V HEČKOVOM ROMÁNE ČERVENÉ VÍNO

FRANTIŠEK MIKO

Umelecké dielo je celosť a je nesporné, že ho ako také treba aj skúmať. Požiadavka syntetického poznania naráža však často na technické a praktické prekážky a predčasná syntéza v takomto prípade nezriedka vedie k výsledkom, ktoré aj pri bohatstve postrehov nedonesú vždy to, čo by sme podľa šírky pozorovania očakávali. Preto sa treba dožadovať vo vede práva robiť aj parciálne skúmanie i práva znova sa vracieť k otázkam, ktorými sa už zaoberali iní.¹

Hečkov román *Červené víno* je literárnohistoricky i štruktúrne zložitý a protirečivý jav. V čase svojho vzniku (štyridsiate roky) predstavuje v istom zmysle syntézu predchádzajúceho vývinu slovenskej prózy a je súčasne i prechodom k dnešku. Celú zložitosť a protirečivosť tohto diela odzrkadľuje jeho štýl. Mnohotvárnosť Hečkovho štýlu je v nejednom smere pre štylistiku tvrdým orieškom. Jeho výrazová odvaha a mnohovrstvovosť vzbudzovala neraz rozpaky. Problémom je najmä zmysel dominujúcich výrazových vlastností v stavbe románu. Hečko dokáže v jednom kontexte zlúčiť — a nielen zlúčiť, ale aj zladať — lyrické prvky s hovorovou expresívnosťou a s profesionálnou lexikou, epiku s reflexívnosťou a lyrikou. V literatúre o Hečkovom diele sa dosť obchádzala religiozita jeho výrazu. Často sa nedoceňovala, prípadne — aspoň mlčky — interpretovala sa ako ideologické mínus.

Pokúsím sa vystopovať prevládajúce črty Hečkovho štýlu v románe

¹ Otázkou Hečkovho štýlu v *Červenom víne* sa len nedávno zapodieval M. Ch o r v á t h v štúdiu *Hečkove Červené víno* [Slovenská literatúra 10 (1963), 164 a n., najmä 166 až 170]. Porov. ďalej i štúdiu K. T o m i š a *Hečkov román Červené víno* [Litteraria VII (1964), 241 a n.]; od toho istého autora je aj štúdia *Degradácia štýlu v románovej tvorbe Františka Hečku* [Slovenská literatúra 11 (1964), 38 a n.].

Červené víno a osvetliť ich vzájomnú podmienenosť a zmysel v štruktúre diela.

Najprv by som sa však dotkol teoretických východísk svojho pozorovania.

Štýl prehovoru chápem v jeho jazykovej zložke ako súbor výrazových vlastností a im zodpovedajúcich druhov výrazu,² teda ako výrazový vzorec, ktorým sa riadi používanie jazyka v danom prehovore. Pokiaľ sa taký výrazový vzorec viac alebo menej opakuje v niekoľkých prehovoroch ako osobný štýl alebo ako štýl vyššej roviny (štýl žánru, smeru, doby, funkčný štýl), treba o ňom hovoriť ako o výrazovej matici.³

Výrazová matrica je v podstate sústava výrazových hodnôt, ktoré vznikajú diferenciáciou funkcie jazyka. V prehovore (v štýle autora, vo funkčnom štýle) sa realizujú znateľne vždy len niektoré druhy výrazu, a to tie, ktoré sa zámerne uprednostňujú (sú to výrazové maximá). Ostatné druhy výrazu sa viac alebo menej potláčajú (sú to výrazové minimá). Tým vzniká istá výrazová jednostrannosť, „vychýlenosť“, a práve tú chápem ako štýl prehovoru. Výrazová matrica toho-ktorého štýlu je takto vlastne celkovou výrazovou modifikáciou funkcie jazyka, jej celkovým vychýlením istým smerom. Reprezentujú ju tie výrazové hodnoty, vlastnosti a im zodpovedajúce druhy výrazu, ktoré sú v prehovore osobitne „zdôraznené“, príznakové.⁴

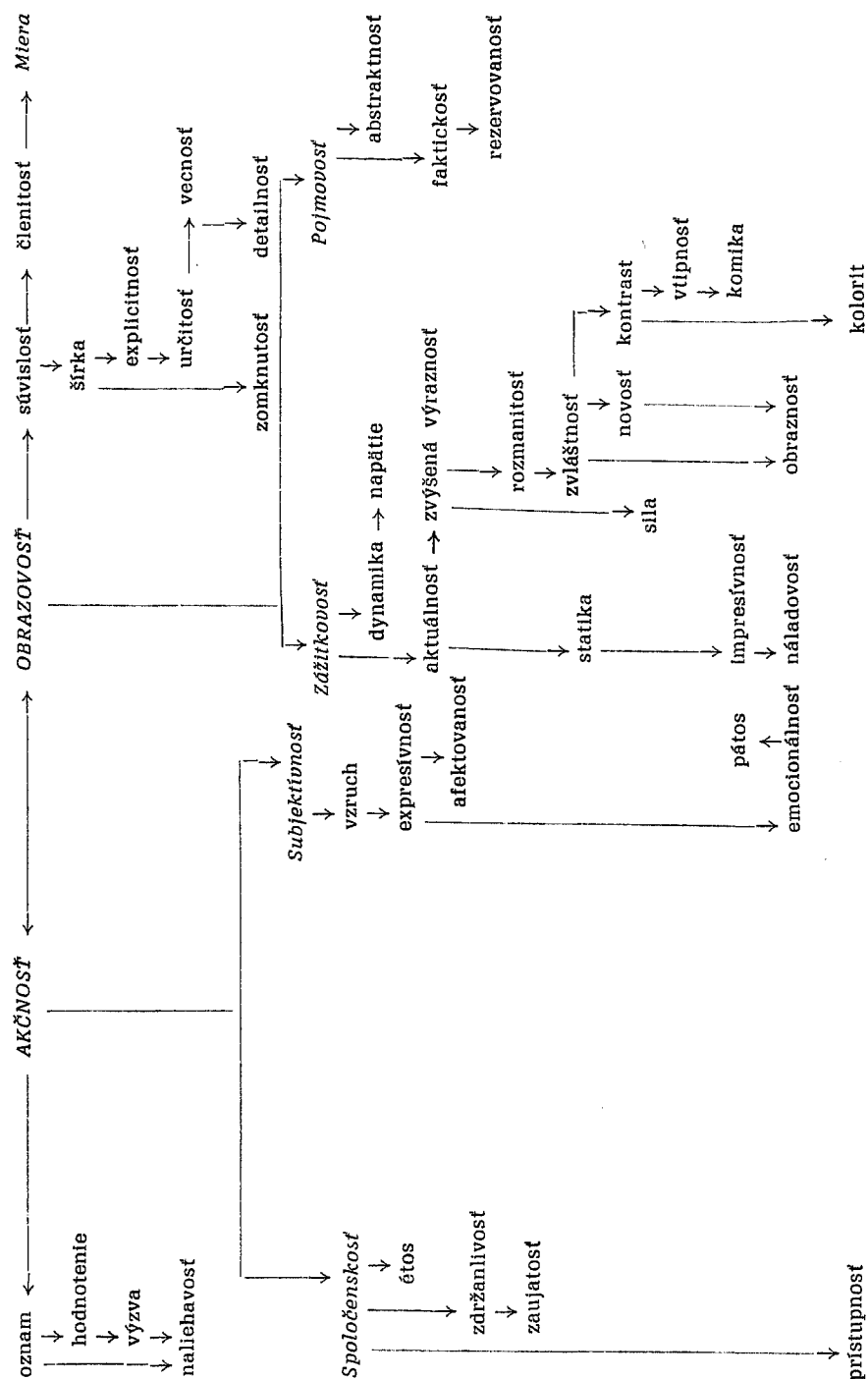
Tento pojmový aparát umožňuje pochopiť „stavbu“ štýlov, ich spoločný systémový základ, a dáva platformu pre ich jednotnú interpretáciu. Pri umeleckom štýle sa nemusíme potom uchýľovať k vysvetľovaniu, že sa akoby vymkyna z roviny ostatných štýlov a že má voči nim akési výnimočné postavenie. Možno totiž odôvodnene predpokladať, že nič nie je v jazykovej zložke umeleckého štýlu, čo by nebolo, aspoň v zárodku, v jazyku vôbec. Funkčný základ štýlov je spoločný a ich zvláštnosti si možno vysvetliť len ich rozličným výrazovým „zložením“. Základným kameňom tohto zloženia sú práve druhy výrazu, reprezentujúce isté výrazové vlastnosti reči.

Sám pojem štýlu má v doterajších koncepciách ešte slabé miesta aj v inom smere. Štýl nevzniká len výrazovým usmernením jazyka. To je

² Pojmy *výrazová vlastnosť*, *druh výrazu*, *sústava druhov výrazu* a vzťah týchto pojmov k pojmu *štýl* som osvetlil v štúdiách *Aktuálnosť výrazu v próze literárneho realizmu (Príspevok k problematike jazykovej štylistiky)*, Litteraria VII (1964), 81 a n., najmä 89—95; v ďalšom AV, ako aj v štúdiu *Expresívnosť výrazu v umeleckej próze (K štýlu Chrobákovej poviedky Návrat Ondreja Baláža)*, Jazykovedné štúdie VIII (1965), 5 a n., najmä 6—14; v ďalšom EV.

³ Porov. EV, 11 a n.

⁴ Prehľad druhov výrazu uvádzam v AV, 81 a n., a v EV, 8 a n. Pre potreby tejto štúdie podávam tento prehľad aj tu:



vlastne predovšetkým druhý stupeň rečotvorného, resp. štýlotvorného procesu, totiž to, čo sa v slohovej praxi nazýva štylizáciou. Tento proces má aj svoj prvý stupeň, zvyčajne nazývaný kompozícia. Keď sa prijíma, že štýl — či už jedinečný alebo typizovaný — je osobitný ráz výstavby prehovoru, osobitosť tejto výstavby sa prejavuje na oboch jej stupňoch, v kompozícii i v štylizácii. Východiskovým z nich je prvý stupeň, kompozícia, zatiaľ čo štylizácia je vlastne len detailným realizovaním kompozície na rovine jazyka.

Pritom však nemožno celkom povedať, že by štylizácia bola vo výstavbe prejavu len čisto jazykovým stupňom a kompozícia zase len stupňom tematickým. Pri štylizácii totiž nejde len o „zaodievanie“ témy do jazykového rúcha, ale aj o podrobné „tvárnenie“ témy, ktoré ide ruka v ruku s utváraním elementárnych rečových jednotiek, výpovedí. Náplň kompozíčného stupňa tvorí globálne „tvárnenie“ témy, ktoré sa zase nerozlučne spája s vytváraním vyšších rečových jednotiek, kontextu a celého prehovoru.⁵

Celá táto zložitá situácia sa stane prehľadnejšou, keď si uvedomíme, že štylizácia a kompozícia sú štýlotvorné (rečotvorné) postupy, resp. výstavbové stupne, kým tematické prvky a jazyk sú materiálom pre výstavbu prehovoru. Súhrn týchto štyroch stránok vo výstavbe prehovoru dobre ukáže grafické zobrazenie:

Výstavba prehovoru:

A. Stupne výstavby

I. kompozícia
II. štylizácia

B. Materiál výstavby

téma	jazyk
ma	zyk

V skutočnosti však zastúpenie oboch „materiálov“ nie je pri prvom a druhom výstavbovom stupni rovnaké. Štylizácia má skôr pečať práce s jazykom, v centre stojí akt pomenovania a vetnej konštrukcie, pri kompozícii prevláda práca s témou,⁶ v centre sú tematické prvky a súvislosti. Schéma bude potom viacej zodpovedať skutočnosti takto:

I. Kompozícia: stavba sujetu

II. Štylizácia: motivická výstavba

téma	jazyk
ma	zyk

⁵ K tejto problematike pozri K. Hausenblas, *Aktuální problémy lingvistiky a literárně vědně orientované stylistiky*. Čsl. rusistika 7, 1962, 163 a n.; pozri ďalej i M. Ivanová-Šalingová, *Z problematiky dvou stylistických kategorií*. Jazykové studie VIII (1965), 199 a n.

⁶ Jazyková „forma“ je pri výstavbe kontextu a textu chudobná. Ide tu vlastne len o tzv. nadvetnú syntax, najmä o kontextové členenie a v súvislosti s tým aj o členenie

Kompozícia a štylizácia tvoria teda v podstate to, čo voláme výstavbou prehovoru. V praxi nebývajú však vždy vyvážené. Z istých príčin sa môže niekedy klásť na kompozíciu zvýšený dôraz, inokedy zase môže prevážiť štylizračný zreteľ.⁷ Tieto výkyvy sa dajú uviesť do súvislosti s autorským typom alebo i s vývinovou situáciou v literárnom procese. Ale môžu sa prejavovať v bežnej slohovej praxi aj ako rozličné fázy pri postupnom vypracovávaní prehovoru. Pri prvom koncepte prevažuje zreteľ na kompozíciu, štylizácia môže byť pritom viac alebo menej živelná, pri „úprave“ konceptu, t. j. pri redakčnom spracovaní prevládajú štylizračné úpravy nad kompozičnými.⁸ To je pravidlo, výnimočne to býva aj naopak.

Pre štylistickú analýzu diela treba sa potom vždy pokúsiť stanoviť pomer autora k týmto zložkám vo výstavbe prejavu.

Pre koncepciu štýlu vyplýva z uvedeného niekoľko vecí. Jazyk je intímne spätý s celkovou výstavbou diela a nemožno ho odtrhnúť od tematickej výstavby. Keďže v štýle ide o osobitný ráz výstavby prehovoru a výstavba sa realizuje v prvom rade v tematickej oblasti, v „makroštylistickej“ rovine, je zrejmé, že sa predovšetkým tu rozhoduje o kvalite štýlu. Štylizácia, pre ktorú je príznačná práca s jazykom, má pri utváraní štýlu tiež dôležitú, ale nie vedúcu úlohu. Prítom však, pravda, jestvujú obojstranné závislosti. Za „klasickú“ situáciu v pomere obidvoch stupňov výstavby prehovoru treba pokladať taký pomer, keď kompozícia prevažuje ako určujúci činiteľ a štylizácia je len diferencujúcim faktorom. Štylizácia výrazovo dokresľuje, resp. „prekresľuje“ kompozíciu. Opačný pomer treba pokladať za príznakový.⁹

Štylizácia sa teda zásadne má podriaďovať kompozícii. Z toho by vyplývalo nakoniec, že náuka o štylizácii, „mikroštylistika“, ktorá je v podstate jazykovou štylistikou, musí tvoriť súčasť „makroštylistiky“, náuky o kompozícii, alebo ešte lepšie náuky o celkovom štýle prehovoru.

prehovoru na odseky; na vyššej rovine tu ide potom o interpoláciu reči postáv do pásma podávateľa a v dialógu o nadväzovanie replík na seba.

⁷ Porov. prípad výstavby románu *Babylon* od M. Figuli. Ako ukázala Z. Jesenská (v článku *Problém „Babylon“* z r. 1947, vyd. vo výbere *Vyznania a šarvátky*, Bratislava 1963, 52 a n.), sústreďuje sa autorkin zámer na rovinu štylizácie, kompozično-tematické hodnoty románu sú v úzadí.

⁸ Protiklad kompozície a štylizácie sa čiastočne premieta v rečotvornom procese aj ináč, a to v protiklade medzi vnútornou, prípravnou fázou prehovoru, ktorá sa uskutočňuje vo vnútornej reči, v premýšľaní o téme, s prípadnými neucelenými formuláciami vo forme poznámok (tu prevládajú tematické súvislosti), a medzi realizáciou prehovoru vo vonkajšej reči, kde prichádza do úvahy ako vedúci moment štylizácia. Porov. k tomu A. S. Zvonickaja, *Psichologičeskij analiz svjaznosti reči v jejo razvitii u školnikov*. Učonyje zapiski LGPI im. Gercena 30, Leningrad 1941, 80.

⁹ Porov. už spomínaný prípad románu *Babylon*.

To by bola pravda, keby téma a jazyk ako „materiály“ pri výstavbe prehovoru neboli i napriek svojmu úzkemu spojeniu v reči svojbytné javy s osobitnými vlastnosťami.

Tematické prvky a jazyk sú navzájom späté jazykovou sémantikou. Medzi významom jazykových jednotiek a medzi tematickou náplňou prehovoru však treba robiť rozdiel.

Ako už bolo uvedené, pri štylizácii sa jednak detailne rozvádza téma a jednak sa elementárne tematické prvky „zachycujú“ a komunikačne realizujú v jazykovej „forme“. Podľa toho by veta bola priesečníkom jazyka a témy. Tu sa kríži výber slov a vetných konštrukcií, t. j. jazyková stránka štýlu, s výberom tematických prvkov. Významová náplň vety a jej tematická náplň sú však dve rozličné veci, i keď druhé sa konštituuje na základe prvého (u čitateľa; u autora je to naopak).

Vezmime si napríklad túto vetu z *Červeného vína: Testament sprvoti Mikuláša Habdžu iba udivuje*. Táto veta obsahuje tematicky nepomerne viac, ako je súhrn jazykových významov slov, gramatických tvarov a syntaktických prvkov. Podstata rozdielu tkvie v konkrétnosti a bohatosti náplne. Pri aperpcii vety ide o transformáciu jazykových významov na odraz mimojazykovej skutočnosti, ako sa tento odraz utvára na základe jazykových jednotiek v mysli prijímateľa.¹⁰ Jazyková sémantika je v tomto procese len prostriedkom realizácie tematickej náplne prehovoru.¹¹

To je úloha jazyka vôbec v prehovore. Štylistická úloha jazyka spočíva v tom, že sa ním pridávajú výstavbe prehovoru isté výrazové hodnoty. Štylistické hodnoty jazykových prostriedkov úzko súvisia s formou a významom jazykových jednotiek. Ich skúmanie musí preto vychádzať z lingvistických pozícií. Jazyková štylistika musí preto tvoriť súčasť jazykovedy.

¹⁰ Ako vysvetľuje teória informácie, je táto transformácia možná preto, že na strane prijímateľa pristupuje k významovému jadru, ktoré podáva jazyková zpráva, zásoba prijímateľových skúseností a vedomostí a ďalej i to, čo sa už bezprostredne vytvorilo v mysli prijímateľa na základe predchádzajúceho textu a čo vďaka pamäti v priebehu prehovoru neustále narastá. Tým všetkým sa jazyková sémantika nielen dopĺňa a obohacuje, ale sa aj kvalitatívne mení. Z abstraktných významov jazykových jednotiek stáva sa akoby „živá“, detailná, mnohorozmerná mimojazyková skutočnosť, ako ju prijímateľ má vo svojom vedomí.

Porov. o tom J. Zeman, *Poznání a informace, Gnoseologické problémy kybernetiky*, Praha 1962, 126 a n. Tejto veci sa dotýka i Mukařovského protiklad statiky a dynamiky významu (J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*, Praha 1948, 113 a n.).

¹¹ Pomer formy a obsahu je podľa dialektiky relatívny. Kým na nižšej rovine sú vlastné jazykové formy vyjadrením jazykovej sémantiky, na vyššej rovine, o ktorú nám tu ide, je jazyková sémantika, správnejšie povedané jazykový prvok (ako zväzok jazykovej formy a jazykového významu) formou na vyjadrenie mimojazykových tematických prvkov.

Na druhej strane výskum tematickej roviny prehovoru sa nemôže obísť bez prizerania na zložité psychologické, spoločenské, ideové a literárno-historické súvislosti. Literárna štylistika musí preto byť intímnu súčasťou literárnej vedy.¹²

Štýl prehovoru však tvorí celosť. Členenie problematiky na jazykovú a tematickú je síce metodologicky odôvodnené a treba ho rozhodne postulovať (aby hľadiská pri výskume boli metodologicky vždy jasné!), musíme však hľadať platformu, na ktorej by sa obidve tieto hľadiská, jazykovedné a literárnovedné, mohli stretnúť.

Myslím, že takýmto spojovacím mostíkom medzi obidvoma hľadiskami by mohla byť koncepcia štýlu ako výrazovej matrice, ktorej pozadie tvorí sústava druhov výrazu.

Výrazovú vlastnosť, povedzme *šírku výrazu*, môžeme docieľiť nielen jazykovými prostriedkami (šírkou pomenovania, šírkou vety, súvetia), ale — a v tomto prípade hlavne — na tematickom pláne (tematická šírka). Podobne napríklad *pojmovosť výrazu* nevidím len v terminológii, v úsilí o jednoznačnosť pomenovania a usúvzťažnenia, v preferovaní substantív a adjektív, v hypertrofii predložkových a spojkových výrazov, ale aj v istých tematických a kompozičných postupoch a prvkoch (definícia, výklad, dôraz, argumentácia ap.).

Druhy výrazu tvoria teda spoločného menovateľa štylizácie a kompozície.¹³ V akom rozsahu to platí, bude si treba ešte len overiť. Predbežne možno povedať aspoň to, že štýl spočíva v osobitnom ráze výrazovej výstavby prehovoru a že tento ráz vyplýva tak z kompozície, ako aj zo štylizácie prehovoru.

Výrazovú maticu, ktorá by bola vyjadrením štýlu, bude treba zostavovať tak z hodnôt, ktoré pozorujeme v štylizácii, ako aj z hodnôt, ktoré vychodia z kompozície. Štylistika by takto bola náukou o výraze, pričom jazyková štylistika by skúmala, ako sa druhy výrazu konštituuju z jazykovej formy a z jazykového významu, a literárnu štylistiku by zase zaujímal, ako je druh výrazu podmienený istými kompozičnými formami a tematickými kvalitami.

V súvislosti s tým vyskytuje sa tu ešte jeden problém, ktorý má pre naše skúmanie metodologický dosah. Týka sa to len umeleckého štýlu. Mám tu na mysli spor o formalizmus, ktorý dnes prechádza z jednostranného odmietania formalizmu do druhej krajnosti, k jeho bezvýhradnému

¹² V tom sa napríklad rozchádzam s M. I.—Šalingovou (c. p., 196 a n.), ktorá tvrdí, že skúmanie obsahu patrí do jazykovej štylistiky.

¹³ Ich spojitost vyplýva z toho, že tak štylizácia, ako aj kompozícia sú dva stupne „vyjadrenia“. Prehovor je istá zakódovaná informácia. Medzi pravidlá kódovania malo by patriť nielen jazykové stvárnenie informácie, ale aj jej tematická úprava.

prijímaniu. Pokladám za potrebné dotknúť sa tejto otázky preto, že Hečko sa svojím románom a svojím štýlom v tejto otázke nepriamo síce, ale rozhodne angažoval.

Výsledky umeleckej praxe, ďalej i diskusie a literárnohistorické závery ukazujú, že formalizmus nemožno z pozitívneho konta literárneho vývinu vytrieť ako nerentabilnú položku. Vo „formalizme“, ak berieme toto slovo tak široko a paušálne, ako sa s ním v minulosti bežne narábalo, je pravdepodobne aj niečo pozitívne, „neformalistické“. Ináč by si nebolo možné vysvetliť priamo živelný sklon istých autorov alebo smerov k nemu.

Zdá sa, že tzv. formalizmus forsírue niečo, čo umelecké dielo vždy v sebe nevyhnutne obsahuje. V slovesnom umení to bude asi tak isto ako v maliarstve. Umelecké dielo je postavené na polarite medzi *estetickou hrou* a *vyjadrením životného zážitku*. Táto polarita sa odráža i v „matérii“ umeleckého diela, ktorá sa chápe jednak ako priamy *objekt estetického vnímania* a jednak ako *prostriedok na vyjadrenie zážitku*.

To je v slovesnom umení východiskom dvojitého pohľadu na jazyk: 1. *jazyk ako esteticky tvárny materiál*, 2. *jazyk ako diferencovaný prostriedok vyjadrenia*. Podiel obidvoch týchto pólov nie je v umení ani stanovený, ani ustálený. Vývin umenia prebieha v peripetiách zmien v tejto polarizácii. Na to potom nadväzujú rozličné jednostranné pohľady na jazyk. „Formalistické“ hľadiská vidia estetickú funkciu vo vylúčení komunikatívnej funkcie jazyka a v tzv. zameraní na znak.¹⁴ Naproti tomu „funkcionalisti“ odsudzujú preferovanie estetickej hry ako prázdne formalistické hračkárstvo.

Východisko z dilemy je uznať právoplatnosť obidvoch princípov v umení. Aká je však ich proporcionálnosť a vzájomná podmienenosť? Tak sa zdá, že presuny proti ich prirodzenej hierarchii (obsah → forma; a proti tomu príznakový pomer forma → obsah) bude treba prijímať ako funkčne podmienenú historickú nevyhnutnosť.

Treba však ešte pripomenúť, že „materiou“ v slovesnom diele nie je len jazyk, ale aj sama téma.¹⁵ Aj téma môže byť jednak objektom estetickej hry (napr. v poetizme hra s predstavami; ale aj ináč napr. hra s kompozíciou) a jednak vyjadrením zážitku. V takomto širokom rozsahu, keď

¹⁴ To bolo pôvodne stanovisko štrukturalizmu. Podľa neho aj keď je v básnickom jazyku stály spor a stále napätie medzi samoučelnosťou znaku (t. j. zamierením na sám výraz) a zdelaním, komunikácia sa tu chápe ako niečo, čo má byť zamierením na výraz neustále potláčané, premáhané (porov. Mukařovský, c. p., 78 a n., najmä 80, 82). Zaslúhou štrukturalizmu však ostane, že objavil a vyzdvihol zameranie na výraz a tým i chápanie jazyka ako estetického materiálu.

¹⁵ Neprihliadame pritom na to, že jazyk a téma sú samy pre seba v pomere formy a obsahu.

berieme do úvahy jazyk i tému, javí sa slovesné dielo jednak ako *estetický tvar* a jednak ako *prehovor* (komunikát, zobrazenie).¹⁵

Ako je vlastne možná estetická hra s materiálom slovesného diela, keď používanie jazyka podlieha presným pravidlám a keď i v samej téme platia pravidlá života a logiky? Ak by táto hra zapadala do spomínaných pravidiel, nešlo by medzi umeleckým tvarom a prehovorom o bytostný protiklad. Estetická hra by tu bola v pomere k životnému zážitku jeho „prirodzeným“ estetickým stvárnením, jeho prirodzenou estetickou mierou, bola by skutočnou estetickou formou obsahu, ako to požadovala tradičná poetika. Možno, že to je ten prirodzený pomer obidvoch princípov, ako ho máme uskutočnený v literárnom realizme, a vôbec všade v „realizme“ ako všeobecnej metóde požadovanej protivníkmi „formalizmu“.

Fakt verša v poézii, metóda *dada* a metóda surrealizmu však svedčia o tom, že estetická hra nie je vždy v súlade s bežnými pravidlami jazyka, logiky a života. Ako potom chápať estetickú hru a jej pomer k životnému zážitku obsiahnutému v téme?

Myslím, že práve tu prichádza vhod chápať obidva princípy ako neodlučiteľné. Ak sme povedali, že v tzv. prirodzenej polohe je estetický tvar zložkou životného zážitku ako jeho forma, môže to platiť aj naopak. Nech je estetický materiál akokoľvek čírym objektom estetického vnímania, nikdy neprestáva byť vyjadrovacím prostriedkom; je to preto, že tento materiál nie je obyčajná reália. Estetický materiál je súbor prvkov, ktoré vytvárajú *obraz*, a *byť obrazom* znamená vždy niečo *vyjadrovať*. Je to síce tautológia, ale tautológie sú niekedy dobré, keď zabúdame na samozrejmé veci. Estetický materiál teda nemôže prestať byť vyjadrovacím prostriedkom, iba ak by nebol v obraze.

Pravda, proti vyjadreniu životného zážitku, s ktorým máme do činenia v prirodzenom zväzku obidvoch princípov, je toto vyjadrenie trochu odchodné. Estetický materiál v abstraktnom umení vyjadruje všeobecnejší zážitok, než je ten, ktorý nám dáva priamo téma¹⁷ (sú to napr. zážitky povznesenosti, pochybnosti, ľahkosti, vážnosti, vzruchu, upokojenia, napätia, uvoľnenia ap.). A to sú vlastne tie výrazové hodnoty, ktoré tvoria náplň druhov výrazu a výrazových matríc.

Je tu však potom ďalšia otázka, či by v atematickom umení tieto všeobecné zážitky stačili vnímateľovi na plný estetický vzruch. Takto skepticky kladú otázku kritici „formalizmu“. Myslím však, že kritika tu mieri

¹⁵ Porov. Mukařovský, c. p., 245 a n. Pravda, aj tu sa chápe tvar ako jediný, výlučný aspekt umeleckého diela.

¹⁷ Porov. analogické názory v maliarstve: *Maliari o sebe a o svojom diele* (zost. M. Lamač, dosl. Z. Václav, Bratislava 1963), W. Kandinský, str. 199 a n., P. Mondrian, str. 227 a n.

trochu doprázdna. Tú kritiku si však zaviňujú sami tlmočníci „formalistických“ snáh. V skutočnosti totiž všeobecné zážitky vyplývajúce z čírej estetickej formy „nevisia vo vzduchu“. Prichádza tu znova do úvahy obohatenie informácie na strane prijímateľa.

Prijímateľ pristupuje k umeleckému faktu s celou zásobou životných skúseností a čo viac, s ochotou, ba s túžbou oživiť, aktivizovať tieto skúsenosti a v umeleckom diele hľadá pre to podnet.¹⁸ Umelecké dielo nie je v tomto prípade ani tak ekvivalentom životného zážitku, ako skôr podnetom k nemu.¹⁹

Záleží potom len na perцепčnom a aperцепčnom type vnímateľa, ako silne vie daný podnet obohatiť a rozvinúť v plný zážitok. Otázka formalizmu i v tomto ohľade nie je zásadnou otázkou, je to otázka úrovne a vzrušivosti vnímateľovho subjektu. A tu musí, prirodzene, jestvovať pre konzumentov umenia možnosť výberu. Abstrakcionisti a konzumenti abstraktného umenia protestujú proti „nadbytočnosti“ obsahu, zážitku v tradičnom umení, „realisti“ protestujú proti jeho nedostatku v abstraktnom umení. To isté dielo môže mať teda u rozličných konzumentov rozličný ohlas a rozličnú hodnotu, ktorá má svoj podklad v objektívnych možnostiach interpretácie diela.

Z uvedeného vyplýva pre teóriu dôležitý záver. „Estetická hra“ nie je takto nikdy vlastne čírou estetickou hrou. Ak naozaj nie je čírym rozvíjaním formy zvonku, vyjadruje isté všeobecné zážitkové kvality a prostredníctvom nich je voľným a nepriamym vyjadrením aj konkrétnejšieho životného zážitku. Polarita *estetická hra — životný zážitok* je teda nezrušiteľná, ak len sa umenie nechce stať dekoráciou, t. j. ak len nechce prestať jestvovať ako svojbytná umelecká skutočnosť, aby sa stala periférnym ozdobným príveskom niečoho iného.²⁰ Nakoniec teda estetický tvar je vždy priamou alebo nepriamou formou, akú nadobúda životný zážitok v umení.

Pretriasaná otázka súvisí s koncepciou druhov výrazu. Vo výrazovej

¹⁸ To je súčasne aj dobrým osvetlením pojmu *zápornej redundancie*, keď zpráva počíta s obohatením na strane prijímateľa a zbavuje sa zbytočných prvkov; ako ďaleko tu možno ísť, nedá sa nejako absolútne predpisovať.

¹⁹ Keď to potom obrátíme naopak a dívame sa na vzťah estetického tvaru a životného zážitku u tvorcu, musí nám nevyhnutne vyjsť predpoklad, že autor buduje tvar z istej zážitkovej základne. Estetický tvar je zovšeobecneným vyjadrením istého zážitkového základu. To je podstata tzv. rozvíjania formy zvnútra. Tvar, forma sa nerodí sama zo seba, formu nemožno produkovať jednoduchým priamym siahnutím za formálnymi prostriedkami. Vždy tu musí byť istá zážitková motivácia.

²⁰ To, že umenie môže k dekoratívnosti zámerne i nezámerne smerovať i že také umenie môže byť užitočné a potrebné, je iná vec. Dekoratívne umenie však nie je umenie vôbec.

matrici umeleckého štýlu bude treba počítať s *mierou výrazu* ako s jednou zo základných výrazových kategórií a bude ju treba uvádzať do bezprostredného protikladu s *obrazovosťou výrazu*. Umelecký štýl by bol potom definovaný týmito základnými výrazovými registrami: *obrazovosť výrazu*, *miera výrazu*, *zážitkovosť výrazu* (s *dynamikou a aktuálnosťou výrazu*), *zvýšená výraznosť* (so *silou, koloritom a zvláštnosťou výrazu*, ďalej s *trópmi*) a *subjektívnosť výrazu* (s *expresívnosťou a citovosťou výrazu*).²¹

Pri analýze umeleckého výrazu bude teda treba v prvom rade prihliadať na protiklad medzi *obrazovosťou* a *mierou výrazu*. V tomto protiklade sa stelesňuje polarita vyjadrenia životného zážitku a estetického tvaru. Konkrétne v próze tu vyvstáva úloha skúmať, či estetické stvárnenie „prilieha“ bez zvyšku na vyjadrený životný zážitok, alebo či je osobitne zvýdihnuté a uplatnené.

II

V hodnotení Hečkovho románu *Červené víno* sa názory rozchádzali. Mienky sa však pomaly ustávajú na tom, že román zaujíma v slovenskej literatúre významné postavenie.²² K jeho jazyku, štýlu, kompozícii a koncepcii však boli vážne výhrady.²³ Ak by platilo to prvé, je zrejmé, že to druhé by nemohlo byť pravda, aspoň pokiaľ ide o rozsah a závažnosť nedostatkov. Hodnota umeleckého diela je nevyhnutne spätá s jeho štýlom, ním sa vlastne realizuje. Ináč by sme sa znova vracali k starému mechanickému deleniu umeleckého diela na obsah a formu.

Je iste nesporné, že v štýle Hečkovho *Červeného vína* je čosi nadmerné, alebo ako niektorí chcú, preexponované. Dosiaľ však nebola položená otázka, či Hečko „chcel“ a „mohol“ byť nepreexponovaný, či teda jeho

²¹ V štúdiách AV a EV nebola miera výrazu dostatočne docenená. Ináč pod *obrazovosťou* treba rozumieť tú všeobecnú a základnú výrazovú vlastnosť reči, že sa zameriava skôr na vyjadrenie ako na komunikáciu (v opačnom prípade ide o *akčnosť výrazu*). Pod *mierou výrazu* máme na mysli estetické stvárnenie vyjadrovacieho materiálu podľa estetických zákonov symetrie a kontrastu, z ktorých vzniká istý rytmus alebo istá architektonika v stavbe umeleckého diela. Miera výrazu nadväzuje v sústave druhov výrazu na *členitosť a súvislosť výrazu*. Porov. pozn. 4.

²² Porov. M. Chorvát, *Dva romány Františka Hečku* (rec. z r. 1955, vyd. v zborníku statí *Cestami literatúry* II, Bratislava 1960, 245 a n.); O. Marušák, *Úvaha o próze Františka Hečku* (v sb. *K problematike slovenskej prózy*, Bratislava 1961, 204 a n.); ďalej aj K. Tomiš, *Degradácia štýlu v románovej tvorbe Františka Hečku*. Slovenská literatúra 11, 1964, 39.

²³ Porov. V. Mináč, *Desať rokov (Čas a knihy, Poznámky o literatúre*, Bratislava 1962, 15 a n.); J. Bžoch, *František Hečko, Červené víno*, Kultúrny život 1949, 11; J. Mihál, *O jazykových prostriedkoch Františka Hečku*. Jazykovedné štúdie I, Bratislava 1956, 227 a n.; A. Matuška, *Od včerajška k dnešku*, Bratislava 1959, passim.

„preexponovanosť“ nemá istý zmysel. Iné je, že si ňou literárnohistoricky „poškodil“. Hečko musel mať osobné, spoločenské a umelecké problémy, kvôli ktorým sa zriekol, resp. bol donútený zriecť sa „nepoškvrneného“ umiestnenia v dejinách literatúry, i keď na čestné umiestnenie v nej iste ašpiroval. Aby bolo možné tento román spravodlivo hodnotiť, myslím, že treba v ňom isté veci pochopiť.

Otázka preexponovanej expresívnosti u Hečku úzko súvisí so základným protikladom umeleckej tvorby, s protikladom medzi estetickým tvarom a vyjadrením životného zážitku (zobrazením života). Práve v tomto protiklade sa Hečko svojou expresívnosťou silne exponoval. A súvisí to celé potom aj s proporcionálnosťou epického a subjektívneho prvku v jeho diele, teda so zastúpením základných druhov výrazu, s ich hierarchiou a vzájomnou podmienenosťou. Do týchto súvislostí vstupuje napokon i súhra kompozície a štylizácie.

Bude zaujímavé vystopovať, aký sa ukáže v sústave týchto výrazových a výstavbových „súradníc“ štýl románu *Červené víno*. Nejde mi v tejto štúdii o úplný obraz tohto štýlu, ale skôr o to, upozorniť na niektoré nepovšimnuté alebo nedocenené zložky.

Pri skúmaní chcem postupovať celkom induktívne, komplexným pozorovaním textu. Vychádzať budeme z textu piateho vydania (*Slovenský spisovateľ*, Bratislava 1956). Textových odchýlok od prvého vydania sa dotýkam len paušálne, v súvislosti so zmenami v koncepcii románu.

Naše štylistické pozorovania budú zamierené prevažne na jazyk, budeme si všimáť predovšetkým štylizáciu. Otázok kompozície sa dotkneme len podľa potreby.

Pre šírku skúmaného diela nemôžeme, prirodzene, analyzovať podrobne celý text, ale musíme urobiť výber. Zdá sa, že bude najvhodnejšie voliť ukážky podľa kompozičných postupov. Všimneme si teda postupne *vyprávanie*, *charakteristiku* postáv, *opis* a *úvahu*, prípadne aj iné postupy, ak v románe budú. Z ostatného textu k tomu priberieme charakteristické jednotlivosti.

III

Vyprávanie:

Vošli do hostinca „U zelenej lípy“. Ale nezdržali sa. Prebehli ku Krvavému Hnátovi. Tam bývalo odjakživa útulnejšie. A mali tam aj lepšie víno.

Rozkazujú si víno. Pijú ho hltavo, rozožratí vnútornou páľou: Urban zapíja porážku. Oliver potužuje sa na chvíľku, ktorá sa približuje. V kúte podlhovastého šenku všetci traja psi smradia dusia sa bravčovým gulášom. Chichúňajú sa. A pijú. Pijú a rehlia sa tým dvom. A tí dvaja už vedia, že zrážka je neodvratná. Nehovoria nič, ba mlčia, zadívaní

ostro na samých seba. Taká reč je strašná, lebo nemá slov. Treba ju vysloviť inými prostriedkami. Preto i sedia pri stole, hneď pri dverách, jediných, ktorými možno vyjsť z krčmy na slivnickú ulicu. A pijú.

Psí smradi, keď sa konečne nadžgali, nachichúňali a naslopali, zaplatia útratu a hýbu sa k východu. Oliver, sediac chrbtom do miestnosti, vopred si premyslel a odhadol, kedy má seknúť nohou a zadrieť do Pančuchovej čižmy.

— Vidiš ho, otrženca! Kopol ma! — zaškrieka Pančucha.

— Kto je otrženec? — zvrtné sa Ejhľadječka, narážajúc však na Silvestra, lebo Pančucha medzitým odskočil.

— Kto sa pýta! — sekne Silvester a plesne Olivera po tvári.

Habdža prevráti stôl. Medzitým Silvester chytí Oliverovu hlavu do lakťovej slučky, skrúcajúc mu ju nadol. Ale Habdža trepane ho stoličkou po hlave. Veľký Silvester vypustí Olivera a oddáva sa do Habdžu. „Konečne!“ klame sa dlháň, majúc Urbana pred sebou. Ale sa potkne na Pančuchu, ktorý mu chce pomôcť, a skydne sa na zem. Urban má dve možnosti: alebo šliapať, alebo zahádzať psiská stolmi a lavicami. Spravil posledné. Oliver zápasí s Pančuchovým hebedom, obsiahnuc od neho niekoľko zaúch, ale zatlačil ho do šentíša, zamkne ho v ňom a vyberie kľúč z dverí. Urban je v dobrej práci, preto ani veľmi nezasahuje. Len sa stará, aby sa ostatní hostia nemiešali do vlčindolského sporu. Uvoľňuje stoly a lavice, aby ich mohol jeho spolubojovník pohádzať na psiská, ležiace pod hromadou krčmového nábytku.

Medzi hostami je niekoľko Zelenomišťanov a Blatničanov, ale najviac Slivničanov, ktorí sú už na podobné príhody u Krvavého Hnáta zvyknutí. Ochotne uvoľňujú zápasníkom lavice spod zadkov a stoly spod pohárov a ustupujú do bezpečia k šentíšu. S horiacimi očami očakávajú, ako sa prasačina skončí. Chytajú sa za bruchá, dráždia vreštiace Pančuchovo hebedo v šentíši a zhodne konštatujú, že niečo takého skvelého nezažili odvlani, čo sa tu strepali furmani zo Svätého Kopčeka.

Keď Urban a Oliver vymietli šenk, ostali stáť uprostred krčmy, spotení a červení, s visiacimi rukami, do ktorých niet už čo zdrapiť. (80—82)

Vyprávanie je základný epický postup. Pre výrazovú kvalitu epického obrazu sú medziiným rozhodujúce tri veci: lokalizácia deja v čase, trvanie deja a celkové usporiadanie času. Epický obraz kolíše medzi epickou minulosťou (epické préteritum) a epickou prítomnosťou deja (historický prezent).²⁴

Citovaný úryvok sa začína klasickým epickým podaním v epickom préterite (*vošli, nezdržali sa, prebehli*), jadro vyprávania je však v historickom présente (*rozkazujú, pijú, zapíja, potužuje sa...*); v závere sa dej znovu vracia do préterita (*vymietli, ostali*).

Treba si však ešte k tomu povšimnúť priebeh slovesných dejov. Má sa pod tým rozumieť, či sa dej podáva ako komplexne zhrnutý do uzavretého celku (dokonavý vid), alebo či je rozvinutý vo svojom trvaní (nedokonavý vid). Slovesné časy sú v epike v istom jednostrannom pomere k vidom. Epické préteritum inklinuje skôr k dokonavému vidu a to je podkladom pre dynamické premieňanie obrazu. Je to vlastný epický pól

²⁴ Porov. k tomu AV, 102 a n.

vyjadrovania. Historický prezent sa zase rád spája s nedokonavým vidom a podmieňuje aktuálne trvanie obrazu, podmieňuje jeho statiku. V druhom prípade sa posilňuje *obrazovosť reči*; v istom zmysle to značí oslabenie epickosti.²⁵

V úryvku zreteľne prevláda i v préterite i v historickom présente dokonavý vid. Obraz teda prejavuje skôr sklon k dynamickej premene ako k aktuálnemu trvaniu. Z podania citíť výrazný epický pohyb. Takýchto vyhranene naratívnych pásem s pomerne výraznou epickosťou je v románe vcelku neveľa: Urban Habdža kupuje so ženou Kristínou dom (9—10), bitka Silvestra Bolebrucha s Oliverom Ejhľadječkom v obecnej prešovni (37), Bolebruch nahucká svojich psov na Urbana Habdžu (69 až 70), Šimon Pančucha ubije Urbanovho chlapca Marka (74—78), Urban Habdža zmláti Šimona Pančuchu (109), prevrat 1918 v Zelenej Mise (343 až 356), smrť a pohreb Šimona Pančuchu (506—507), Luckin útek spred oltára k Markovi Habdžovi (640—642) a ešte niekoľko málo ďalších. Aj to málo však stačí na to, ako ukáže pozorovanie, aby sa román pociťoval ako výrazne epický.

Predpoklady pre to sú už v samých postavách románu. Hečko v ňom vytvoril celý rad charakterov, dobre odlišených a ostro kontrastne modelovaných: Urban Habdža, Oliver Ejhľadječka, Tomáš Slivnický, Štefan Červík-Nehreš, Kristína Habdžová, prababička Habdžová, Filoména Ejhľadječková, Marek Habdža, Lucka Bolebruchová; a proti nim Michal Habdža, Silvester Bolebruch, Šimon Pančucha, Róchus Svätý, Mikuláš Habdža, Veronika Habdžová. Táto individuálna rozostúpenosť postáv je pevne zasadená do spoločenskej diferenciacie *starí — mladí, veľkí vinohradníci — malí vinohradníci, dedina — mesto, statkári — břeši*.

To sú priaznivé predpoklady pre možnosť zrážok osobných a spoločenských záujmov a pre vytvorenie rušného a napínavého deja. A skutočne, sujet *Červeného vína* je výrazne epický. Je to sujet bohatý na udalosti a zápletky a zložitý (i keď má isté ideové slabiny, čo však zatiaľ pre nás neprichádza do úvahy). Je preto v stavbe románu dobre znateľný.

V detailnom epickom „prevedení“ však prerážajú v *Červenom víne* početné neepické prvky, ktoré značne narúšajú epický základ románu. Citovaný epický úryvok a ďalšie podobné pásma tvoria takto len jeden pól v celkovom výrazovom a stavebnom rozpätí *Červeného vína*. Náplňou týchto naračných pásem sú však zápletky a kolízie, ktoré svojou živosťou a silou pevne držia epické zamierenie románu.

Okrem postáv a sujetu by o tom svedčil, ako sme už uviedli, epický čas. U Hečku nemá síce tento čas súvislú líniu, často sa láme, neustále a ne-

²⁵ Tamže, xx a n.

návratne však plyní vpred. Povšimnime si to napríklad v pásme, ktoré bezprostredne predchádza nášmu úryvku:

Kým sa Urban spamätal, čerti [Pančucha, Pančuchova žena Serafína, Bolebruch] vošli do domu. Nechali ho stáť za plotom s otvorenými ústami a s ťažkými rukami. Ach, ako by mu bolo odľahlo môcť vyplieskať čertovú čeliadku po hubách! Bol v sieti. A nezmohol sa na nič, iba že zlostne kopol do plotu.

Súdne rokovanie bolo krátke. Dostal štrnásť dní podmiennečne a položiť päťdesiatku na trovy. Zo súdnej siene vyšiel zelený od zlosti. V meste našiel Olivera. Ten už z farby tváre a z privretých očí vyčítal, ako sa vec s Urbanom skončila. Ale predsa sa spýtal:

— No?

— Dosvedčili, i poprikladali. Až sa čudujem, ako mi mohli namerať len štrnásť dní...

— Smradí! — uľavuje si Oliver.

— Nie... psi! — dokladá Urban. [80]

Išlo o to, že Urban vynadal pred ukrytými svedkami Pančuchovi, ktorý ublížil jeho Markovi. Pančucha ho zažaloval. Čas prvého odseku je relatívne dosť aktuálny a detailný (relatívne preto, že ide o minulé dej: *spamätal sa, vošli, nechali ho, nezmohol sa, kopol*). Potom je medzi prvým a druhým odsekom časový zlom. V druhom odseku čas uplýva veľmi rýchlo a globálne (*bolo, dostal, vyšiel, našiel*). Na konci odseku prechádza do preteritálnej aktuálnosti²⁶ (*vyčítal, spýtal sa*) a priamou rečou do bezprostrednej prítomnej aktuálnosti (porov. i nedokonavý vid a historický prítomník *uľavuje si, dokladá*).

Vyprávanie plyní väčšinou v kolísavej poloaktuálnej rovine s neustálym, pritom však nerovnomerným ubiehaním času. Takéto vyprávanie je pre *Červené víno* typické a v epických partiách prevláda (porov. napríklad partiu o žatve na str. 87—88 alebo dlhú partiu prevratu v Zelenej Mise, str. 356—365).

Na začiatku románu v tretej kapitole siaha Hečko aj k starému „historickému“ préteritu,²⁷ známemu z našej historickej prózy minulého storočia:

V ktoromsi roku na počiatku tohto storočia prišli do Vlčindolu, do poloprázdnej chalupy vo Vlčích kútoch, kde je svet najhlbší a najhrbatejší, noví ľudia: Urban Habdža so ženou Kristínou a s chlapčatom Markom. [16]

V úvodnej kapitole má Hečko dokonca „geologický“ čas: *Prv, než veľká zákonitosť sformovala tvoje zrázne boky, na hlinenej doske Sliv-*

²⁶ O tom, že slovesný čas môže byť aj v préterite relatívne aktuálny, porov. tamže, 104 a n.

²⁷ „Historickosť“ tu nevyplýva, prirodzene, z gramatickej kategórie času, ale z pripojeného príslovkového určenia.

nickej roviny rozprestieral sa les... [7] — Od tvojho vzniku uplynuli stáročia. I stohlavé mŕtve telá Prašivá voda splákla do Dunaja... [8]

Takto široko poňatý čas naberá však už patetickú kvalitu a epika tu prerastá do lyrizmu, čo nás však zatiaľ ešte nemôže zaujímať. Upozorňujeme na to ako na svedectvo, že časový rozmer obrazu je v *Červenom víne* platnou a silnou zložkou, ktorá nás nenecháva na pochybnosti o epickom základe diela.

Zatiaľ sa môžeme vrátiť k ďalšiemu rozboru textu, a to k prvkom, ktoré epickosť románu narúšajú.

V prvom odseku citovaného úryvku sú to najmenej tri prvky: hyperbola *prebehli* (miesto priameho vyjadrenia *hneď*, resp. *rýchlo prešli*), hyperbola *odjakživa* a spojkový začiatok poslednej vety so zmeneným slovosledom: *A mali tam aj...* (namiesto bezpríznačného *Tam mali aj...*). Sú to prvky signalizujúce „hovorovosť“, t. j. spôsob, akým sa podáva téma v hovorovom štýle. Hyperboly a citová spojka (v platnosti častice) odrážajú bezprostrednejší vzťah podávateľa ku skutočnosti, než je pravidlom pre objektívne epické podanie. Tento vzťah môžeme charakterizovať ako *subjektívnu účasť podávateľa na zobrazenom*. Premieta sa do reči ako *subjektívnosť výrazu*.²⁸

V ďalšom odseku máme okrem hovorových prvkov *zapíja, potužuje sa* expresívne výrazy *hltavo, páľa*, expresívnu metaforu *rozožratí* a expresívny syntaktický postup spočívajúci v bezspojkovom pripojení príčinnej vety: [*ved/lebo*] *Urban zapíja porážku*. Tieto prostriedky poukazujú už na zvýšenú subjektívnu účasť podávateľa na vyjadrovanej skutočnosti. A to je aj podstata *expresívnosti*.²⁹

Na jazykovú expresívnosť sa treba dívať ako na *zvukové, sémantické* alebo *konštrukčné* (v syntaktickom zmysle) *gesto*, ktorým podávateľ chce subjektívne reprodukovať daný fakt. Pri tejto reprodukcii vkladá autor do výrazu seba, svoj postoj, svoju interpretáciu skutočnosti, a to niekedy až tak, akoby mu ani nešlo o podanie samého objektívneho faktu, ale skôr o sám subjekt a o jeho uplatnenie v prehovore.³⁰

Expresívny spôsob reči je charakteristický pre hovorový štýl. Tu sa vyjadrenie realizuje vždy v dvoch smeroch, na rovine objektívnej sémantiky jazykových prostriedkov, i prostredníctvom subjektívnej reprodukcie objektívnych faktov. To druhé sa dosahuje pomocou expresívnej artikulácie, intonácie, agogiky, pomocou expresívnych slov (onomatopojí),

²⁸ Porov. AV, 96 a n.

²⁹ Podrobný výklad tejto otázky pozri v štúdiu EV, 14 a n.; tam pozri aj príslušnú literatúru.

³⁰ Porov. EV, 17 a n.

pomocou nepriamych pomenovacích postupov (hyperbol, prirovnaní, trópov) a pomocou expresívnych syntaktických konštrukcií.³¹

Napríklad vo vete *To bolo ukrutné chlapisko!* labializovaná výslovnosť samohlások *o*, *a*, ďalej predĺžená výslovnosť spoluhlásky *r*, oddelená a zdôraznená výslovnosť spoluhlásky *ch*, emfatický prízvuk na predposlednej slabike slova *ukrutné* s vysokým intonačným a silovým vrcholom na nej, neuspokojivá kadencia, spomalená staccatová výslovnosť celej vety, hyperbola *ukrutné* a augmentatívum *chlapisko* sú vlastne akoby jazykovou gestikuláciou, ktorou hovoriaci vedľa toho, že daný fakt vyjadruje v jeho objektívnej danosti, súčasne ho aj subjektívne reprodukuje. Túto zvukovú gestikuláciu sprevádza spravidla mimika tváre alebo i gestikulácia rúk.

V afekte nadšenia, hnevu ap. stáva sa expresívnosť samoúčelnou a objektívny zmysel informácie môže pritom zaniknúť. Svedčí to o tom, že medzi objektívnym a subjektívnym zmyslom zdelenia je rozpor. Pri expresívnych prostriedkoch možno preto hovoriť o tzv. *sémantickej disproporcii* medzi objektívnou významovou zložkou a subjektívnym postojom podávateľa.³²

Aký zmysel má expresívnosť výrazu v umeleckej próze, v našom prípade v autorskej reči Františka Hečku? *Expresívnosť* je výrazová odnož *subjektívnosti výrazu* a obidva tieto druhy výrazu patria spolu do oblasti *akčného výrazu* (preto sa primárne uplatňujú v hovorovom štýle). Umelecký štýl buduje na *obrazovosti výrazu*, ktorá je protipólom *akčnosti*; len v lyrike sa vychádza aj zo *subjektívnosti výrazu* (a z jej výrazových odnoží: *vzruchu*, *expresívnosti*, *emocionálnosti* a *pátosu*; pozri tabuľku druhov výrazu v pozn. 4). V lyrike sa však subjektívnosť ako vlastná náplň obrazu prehodnocuje na predmet zobrazenia, takže to nie je subjektívnosť, ako ju máme v hovorovom štýle. Epika naproti tomu vychádza z objektívneho podania a subjektívnosť treba teda v nej pokladať za narušenie jej podstaty.³³

Do modernej epiky sa subjektívnosť dostáva dvojakou cestou: cez samého autora a cez postavy diela. Keď autor štylizuje epické podanie (vyprávanie) ako zjavné rozprávanie, v ktorom sa dáva priamo cítiť ako rozprávač, preniká tým do epickej osnovy jeho subjektívny aspekt. Veľmi výrazný je tento aspekt pri tzv. priamom vyprávaní (v prvej osobe). Táto

³¹ K definícii a prehľadu syntaktických expresívnych konštrukcií pozri J. Mistrík, *Expresívnosť syntaktických konštrukcií v kontexte*. Jazykovedné štúdie VIII, Bratislava 1965, 85 a n.

³² Porov. EV, 26 a n.

³³ Porov. k tomu M. Kundera, *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha 1961, 32, 102.

forma je už do istej miery prechodom k inej subjektívnosti, tej, ktorá pramení v epických postavách. V priamom vyprávaní je totiž rozprávač štylizovaný ako jedna z postáv diela.

Vlastná subjektívnosť epických postáv preniká do modernej epiky hlavne vnútornými monológmi a potom tzv. zmiešanou rečou. V tomto druhom prípade ide o také autorské podanie, ktoré je preniknuté subjektívnym aspektom postáv.³⁴

Autorská subjektívnosť môže mať v epike rozličný zmysel, a to podľa toho, ako sa uplatňuje: môže sa ňou štylizovať dokumentárnosť príbehu (napr. u Tajovského), alebo je prejavom autorovej priamej vnútornej účasti na zobrazenom. Môže pritom ísť o účasť rozumovú a mravnú (v komentári alebo úvahe), alebo o účasť citovú (pri lyrizovaní prózy).

Subjektívnosť postáv znamená zase v autorskom podaní predovšetkým psychologické prehĺbenie obrazu. Alebo môže byť symptómom aktivizácie postáv pri výstavbe obrazu, a to v podobnom zmysle ako pri autorskej subjektívnosti (môže ísť o uplatnenie hodnotiaceho aspektu postáv pri podávaní témy alebo o ich citový prejav).

Zistené subjektívne a expresívne prvky v Hečkovom texte treba pokladať za prejav autorskej účasti na podávanom. Povedali sme, že expresívnosť má dve stránky: vyjadrenie objektívneho faktu a odraz vnútornej účasti na zobrazenom, ktorá ide ruka v ruku so zvýšenou výraznosťou podania. *Expresívnosť výrazu* je totiž v systéme zobrazenia pendantom *zvýšenej výraznosti* (porov. prehľad druhov výrazu v pozn. 4). Zatiaľ sa zdá, že u Hečku ide len o toto zvýšenie výraznosti (*pijú ho hltavo, rozozráť vnútornou páľou*), sprevádzané vnútornou „pasíou“ autora, s akou sleduje počínanie postáv.

Avšak ďalšie expresívne prostriedky v citovanom texte naznačujú, že u Hečku nejde len o to. Mám na mysli vetu: *V kúte podlhovastého šenku všetci traja psi smradi dusia sa bravčovým gulášom*. Subjektívne a expresívne je tu predovšetkým nadviazanie na predchádzajúci kontext. Autor si počína s čitateľom príliš familiárne, keď Silvestra Bolebrucha, Šimona Pančuchu a Serafínu Pančuchovú uvedie bez bližšieho vysvetlenia, o koho ide, vulgárnou expresívnou metaforou *psi smradi*. Takáto prílišná implicitnosť výrazu, známa z hovorových situácií, je silne expresívna. Váha expresie však spočíva hlavne na vulgárnosti pomenovania.

Formálnym signálom expresívnosti jazykového prostriedku je jeho zvuková, významová alebo konštrukčná nápadnosť, nezvyčajnosť. Mohli by sme to obrátiť v tom zmysle, že expresívnym sa stáva každé porušenie, deformácia formálnych, sémantických (pomenovacích) alebo konštrukč-

³⁴ Porov. k tomu L. Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960, 152 a n.

ných zvyklostí jazyka. Osobitosť vulgarizmov však nespočíva len v ich sémantickej frapantnosti, hlavne je pri nich porušenie spoločenskej etikety, spoločenského tabu. Hrubý výraz znižuje *étos*, ušľachtilosť vyjadrenia. Vulgarizmus je urážkou nielen pre pomenovanú osobu, ale aj pre tých, ktorý ho len počuli alebo čítali.

Étos výrazu je v sústave druhov výrazu odnožou *spoločenskosti výrazu*. Jeho záporný pól, „nízkosť“, hrubosť výrazu je vlastne popretím spoločenskosti vyjadrenia, tým viac potom vystupuje pri ňom do popredia subjektívna stránka.³⁵ Spoločenský dosah sa tým nijako neanuluje, naopak, stáva sa kriľavým.

V tomto prípade má teda expresívnosť u Hečku zložitejší zmysel. V prvom rade je prejavom autorského hodnotenia zobrazeného. Takéto silné záporné hodnotenie postáv svedčí o tom, že autor zjavne zasahuje do obrazu ako komentátor a sudca, subjektívne a jednostranne zaujatý. O objektívnom zmysle tohto postupu budeme ešte hovoriť.

Keďže vulgarizmus uráža aj čitateľa, dotýka sa to aj etiky a etikety literárnej reči a spisovného jazyka vôbec.³⁶ Treba predpokladať, že Hečko siahol po tejto výrazovej kategórii zámerne. Vidno to z toho, že i keď mnohé v druhom a ďalších vydaniach pozmenil, toto aj napriek výčitkám ponechal.³⁷ Spoločenský zmysel silnej expresívnosti u Hečku nám však zatiaľ uniká.

Ešte stručne prejdeme ďalšími expresívnymi prvkami textu: *dusia sa* — expresívna metafora; *bravčový guláš* — ináč neexpresívne, tu na pozadí autorského zámeru silne expresívne; *chichúňajú sa* — expresia s odtienkom pohrdania; *a pijú* — expresívne pričlenená veta; *pijú* — expresívne opakovanie; *rehlia sa* — silne expresívne; *tým dvom* — hovorovo expresívne pomenovanie osoby s pejoratívnym odtienkom (pejoratívne vyznieva predovšetkým zámeno, expresívne vyznieva elipsa); *tí dvaja* — expresívna elipsa; *Taká reč je strašná, lebo nemá slov* — autorský komentár; *strašná* — hovorová hyperbola; *Treba ju vysloviť inými prostriedkami* — autorská interpretácia; *preto i sedia* — expresívne pričlenenie so zdôraznením; *jediných* — expresívne pričlenený prívlastok; *a pijú* — expresívne pričlenenie a opakovanie; *psi smradi* — vulgárna expresívna metafora; *nadžgali sa, naslopali sa, nachichúňali sa* — silne

³⁵ *Spoločenskosť výrazu a subjektívnosť výrazu* sú vo vzájomnom protiklade a vyvažujú sa.

³⁶ Pokiaľ ide o pomer spisovnej normy k vulgárnym výrazom, Š. Peciar (*Jazykové prostriedky hovorového štýlu*. Jazykovedné štúdie VIII, Bratislava 1965, 55 a n.) hodnotí vulgarizmy ako nižšie hovorové prostriedky, ktoré nepatria do spisovnej normy.

³⁷ J. Mihál (c. p., 252) pokladá takéto a ešte silnejšie prípady, ktoré sa u Hečku vyskytujú, za naturalizmus a rozhodne ich odmieta.

expresívne lexikálnym významom i odtienkom miery deja v predpone *na-*, okrem toho je tu i expresívnosť z hromadenia významovo a slovo- tvorne príbuzných slov; *hýbu sa* — slabo expresívna metonymia (miesto odchádzajú); *k východu* — expresívna metafora (pomenovať dvere ako východ, to je pomenovať niečo vyššie a zložitejšie ako nižšie, primitívnejšie); *seknúť, zaškrieka, sekne, plesne, trepne, dlháň, skydne sa, bruchá, vreštiace, strepali sa* — expresívne slová; *psiská, prasačina* — vulgárne expresívne metafory; *hebedo, spod zadkov* — expresívne vulgarizmy; *šentíš* — ľudový expresívny výraz využitý i pre svoj lokálny kolorit; *spolubojovník, je v dobrej práci* — hovorové expresívne metafory; *niečo skvelého* — hovorová hyperbola.

Text je teda, ako vidno, presýtený expresívnymi prostriedkami. Pod vplyvom „totálnej“ tendencie k expresívnemu výrazu interpretujeme takto i vlastné mená: *Krvavý Hnát, Pančucha, Bolebruch*; spojenie *Veľký Silvester* je expresívna prezývka.

Čím si možno vysvetliť takú mieru expresívnosti v Hečkovej autorskej reči? Je to otázka, ktorú nemožno celkom zodpovedať len z daností samého románu; treba tu brať do úvahy literárnu situáciu u nás v dobe vzniku románu, psychologické črty Hečkovej osobnosti, ako aj autorský zámer. Túto širšiu analýzu musí urobiť literárna história. Niečo však možno vyčítať zo samého románu a pokúsime sa tým aspoň trochu prispieť k rozlúšteniu tejto otázky.

Koncepcia vyprávača prekonala vo vývine epiky zaujímavé premeny.³⁸ Od predstavy vševedúceho, otvorene zasahujúceho rozprávača cez objektívneho podávateľa, neviditeľného síce, ale tiež vševedúceho, ukrytého režiséra deja, k anonymnému ukazovaniu, prezentovaniu skutočnosti, k evokácii iluzívneho obrazu; a odtiaľ k znovunájdeniu rozprávača ako integrálnej súčasti epického sveta, k rehabilitácii rozprávania, ku konštrukcii epického ja, k obrazu rozprávača a ďalej až k samojedinosti vyprávačského ja v epickom obraze v mene toho, že autentické môže byť len to, čo sa hovorí o sebe, to však už s obmedzením autorskej vševedúcnosti. A napokon v inom smere vývin dospieva k „mnohokanálovému“ videniu skutočnosti cez aspekt postáv; a medzitým množstvo prechodov a kombinácií rozličných hľadísk a prvkov.³⁹

Možno sa domnievať, že v subjektivizácii a v expresívnosti epického podania v *Červenom víne* ide o snahu vytvoriť obraz rozprávača. Vedľa vystupujúcich postáv sa tu zreteľne vyníma rozprávač, ktorý má živú

³⁸ Porov. k tomu M. Žmigrodzka, *Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku*. Pamiętnik literacki 54, 2, 1963, Warszawa—Wrocław, 417 a n. Porov. i Kundera, c. p., 122 a n.

³⁹ Žmigrodzka, c. p., passim.

osobnú účasť na odohrávajúcich sa udalostiach; komentuje, vysvetľuje, hodnotí a cíti s postavami. Rozprávač nie je s autorom celkom totožný. Sotva by sme totiž mohli autorovi imputovať takú mieru expresívnosti s vulgárnymi prvkami. Rozprávač však predsa len je aspoň jedným aspektom autorského ja, je autorskou kreáciou z vlastných psychických dispozícií, sklonov a sympatií. Živú osobnú účasť na deji románu možno si u Františka Hečku vysvetliť len jeho úzkou povahovou i životnou spriaznenosťou s postavami a ich osudmi.⁴⁰ Vie sa predsa, že *Červené víno* má mnoho autobiografického materiálu.

Spomenutú spriaznenosť vidno konečne aj na tom, že silnou expresívnosťou je poznačená i reč postáv: autorom použitá expresívna vulgárna metafora *psi smradí* sa objavila v texte najsamprv v rozhovore Olivera (*Smradí!*) s Urbanom (*Nie... psi!*) tesne pred naším citovaným úryvkom. Nejde teda pritom hádam o uplatnenie aspektu postáv v Hečkovej autorskej reči? Nie. V jeho reči je množstvo expresívnych prostriedkov, ktoré nie sú motivované subjektívnym aspektom postáv. Ako uvidíme, ukáže sa to ešte aj na inom.

Výrazovou rovnorodosťou autorskej reči a reči postáv sa protiklad medzi nimi do istej miery stiera. To sa však nedeje v znamení ústupu rozprávača z obrazu, naopak: rozprávač síce nabera v reči črty sprílbuzňujúce ho s postavami, sú to však črty z osobných dispozícií, ktoré reprezentujú v obraze jeho samého.

Expresívnosť v reči postáv s vulgárnymi prvkami vyjadrenými priamo alebo apoziopézicky dokladáme pre ilustráciu osobitne:

Nezúčastnení tľpu a očakávajú zvadu.

Slivnický stahujú tvár do prísnej výčitky, ale vidia, že sa nedá mnoho spraviť, lebo poznajú všetkých troch. Hádžu iba ľahostajne rukou. Richtár sa hniezdi na lavici, ktorá popraskáva. Ani on nevie, či zasiahnuť, proti komu a ako. Apoštola sa vec netýka. Sedí ani vrece. Rajčina sa smeje ako vždy, keď sa schyľuje k búrke. A Mačinka vôbec nedáva na seba znať, že niečo počuje a vidí.

Bolebruch žltne, ale nadutá pýcha zadržiava v ňom výbuch. Zato Pančucha vyskakuje, obracajúc vtáčiu tvár na Olivera s nevýslovnou nenávisťou:

— Dám ťa na kriminál!

Pančucha nie je hlúpy. Vie, že Ejhledjefka útočí síce naňho a že si on tento útok zaslúži, ale všetok jeho, Oliverov, dnešný hnev patrí Silvestrovi. Uvedomuje si však i svoju úlohu, nie práve najčistejšiu, i svoju zviazanosť s Bolebruchom. Ale Oliver je v ráži:

— Ty ma môžeš...! I tak vždy kohosi morduješ, vláčiš po súdoch a obsieraš! Prečo si napríklad vylievaš smradľavú žlč na Habdžovcoch? Zavadzajú ti?

— Ja ich prepytujem...

— To sprav svojmu virilistovi, ktorému slúžiš! (35—36)

⁴⁰ Mináč, c. p., 17.

Habdžu ako prišelca nechal si naostatok. Vchádzajúc ryčí:

— Ten z pekla zo dna ti pomáha. Urban.

— Prečo? — prekvapuje sa Urban.

— Hovädsnú úrodu tam máš, čert ťa ber!

— Aj iní majú, — zmierňuje Habdža.

— To je trť proti tebe! (45—46)

— Myslíš, že by sa ťikli po Vlčindole! Tí čalaprčky neberú. Sú to hákliví sviniari... s fajnovými rypákmi... (48)

Ukážky, najmä posledná, niečo prezrádzajú. Tak sa zdá, že expresívnosť v reči Hečkových postáv nie je celkom ich povahovou záležitosťou, ale že „má v tom prsty“ sám podávateľ. Vyzerá to teda dokonca naopak, postavy nežijú celkom svojou expresívnosťou, v ich reči sa vlastne vyžíva sám rozprávač.

O autorskej štylizácii reči postáv nám dosť povie napr. replika Olivera Ejhledjefku:

— Viem, že Slivnický s Babinským, títo naši dvaja richtári, naschvál nezahryzli do kyslého jablka. Habdžove vinohrady nespomenuli, lebo vedia, že Silvester s Pančuchom neznášajú ani pravdu, ani Habdžovo meno. Sú dosť podlí a dosť múdri, aby to vedeli. Vedia oni aj iné veci, čo s tým súvisia. Ale ja viem tiež čosi: najlepší vinohrad, najlepšie obrobený, najkrajšie hrozno v ňom a najviac hrozna... má Urban Habdža! (36—37)

Je to od Olivera skoro rečnícky výkon, príliš intelektuálny na neho. Hečkove zásahy však pritom nie sú zase také nápadné, aby vo väčšej miere narúšali realistický ráz dialógov. Je v nich ozaj živý ruch a šťavnatosť hovorovej reči i reči ľudu.

Porovnajme si k tomu ešte Ejhledjefkov monológ pri rezaní viničov.

Odhrabáva nožnicami polozhnuté listie z okolia hlavy.

— Treba ťa rezať, bosorka, ako reže Nehreš ženu: toľko, čo sa len vojde do teba. Ale nie zasa tak, aby si mi spadla z nôh! Šmyk-šmyk šmyk! Neboj sa, nenechám ťa jalovú: svoje dve kilá si doneseš na tento biedny svet, ani richtár ti nepomôže, po-behlica! A teraz... starina dolu: ššššmyk!

— Ťha! — vybehne z richtára.

— Postačí ti päť čepov, dva trýby a kocúr? Richtár mi síce v duchu nadáva, že plodím kyslinu, a tuto, Filip, zachádza od hnevu, lebo sa nemôže so mnou priečiť: šmyk-šmyk-šmyk! To je pre mňa! Šmyk šmyk! To je na dane! Dva trýby s poistením, aby do teba hrom hodil! Žene na sukňu a čižmy, dcére na šlabikáre, stačí na štyri očká? Hohó, syn potrebuje plienky: šmyk-šmyk! O jedno viac... Napríklad tuto kasír Pančucha si myslí, že ti to stačí. Kdežeby! Z čoho mám skladať istinu a platiť interese v Hospodárskej banke? A či ťa azda nehnojím poriadne? — Odhŕňa lajno, donesené sem v putni s hnojom, prikotúľané k hlave. — Z toho prúta musíš vydať najmenej liter, keď si hneď žily potrháš, nehanebnica! Dvanásť očiek je dosť na kocúra: šmyk! A z tejto poistky dolu mi vyženieš drevo k roku. A nezabudni, že sa volám Oliver Ejhledjefka! (63—64)

Zdá sa teda, že sa autorská subjektívnosť prejavuje aj vo vytváraní postáv: autor ich modeluje — aspoň mužov a aspoň v niektorých ich črtách: vo vitálnosti, húževnatosti a robustnosti — na svoj obraz.⁴¹

Osobitnú pozornosť vzbudzuje v prvom z týchto úryvkov plurál úcty, ktorý rozprávač používa voči osobe Tomáša Slivnického, keď o ňom hovorí (*Slivnický stahujú tvár...*). Tento plurál úcty sa používa aj o prababičke Habdžovej. Tieto dve postavy požívajú vo svojom prostredí pre svoj charakter a vek všeobecnú úctu. Rozprávač sa zapája do týchto spoločenských súvislostí a kvalifikuje sa tým pred čitateľom ako príslušník daného spoločenstva. To je však tiež subjektívny a expresívny postup.

Expresívnosť v *Červenom víne* má ešte jednu stránku, ako to vidno na úryvku s výjavom bitky v krčme. Je to komické vyznievanie. Komika vyplýva predovšetkým zo situácie. Štylizácia túto „tematickú“ komiku len dokresľuje.

Komično sa rodí z nápadnej disproporcie formy (prostriedku, osoby, spoločenského postavenia) a funkcie (situácie). Aj v jazyku vzniká komickosť predovšetkým z kriklavého porušenia proporcionality medzi jazykovým prostriedkom (jeho lexikálnym významom) a jeho aktuálnym pomenovacím vzťahom (metafory *psiská*, *prasačina*), medzi slovom a kontextom (vulgarity v kontexte, ktorý sa riadi pravidlami spoločenskej etikety). Ide tu o porušenie istých jazykových „fetišov“.⁴² Prameň účinku je ten istý ako pri expresívnosti. Rôznosť účinku vyplýva z toho, že kontrast pri komike je kriklavejší, a preto dráždi k smiechu. Komika je vlastne stupňovaná expresívnosť. Avšak jej objektívny zmysel je silnejší ako jej subjektívne vyznievanie. Je to totiž tak: komický kontrast, ako aj kontrast vôbec vyníma označenú vec z roviny všednosti, nepovšimnutosti, obzvlášťňuje a „obnažuje“ ju v jej zabúdanej alebo nevidenej podstate. Tým sa táto vec zvýrazňuje. Komika a kontrast sú preto hlavne prostriedkom zvýšenej výraznosti a v sústave druhov výrazu ich tam aj umiestňujeme (porov. prehľad v pozn. 4).

Z týchto pozorovaní vyplýva pre jazykovú štylistiku dôležitý záver. Sústava druhov výrazu, o ktorú sa pri analýze opierame, nie je vlastne sústavou jazykových prostriedkov, ale sústavou štylistických hodnôt, „funkcií“, ktoré sa môžu viazať na jazykové prostriedky. Štylistickú hodnotu a jazykový prostriedok však nemožno brať ako celosť v tom zmysle, že by istá hodnota viazala príslušný prostriedok na jedno celkom určité

⁴¹ K tomu, že pri modelovaní postáv sa môže prejaviť autorský „sebavýraz“, pozri Kundera, c. p., 101, 105, 106.

⁴² K funkcii komiky porov. O. S u s, *Metamorfóza smíchu a vzteku*, Brno 1963, 12, 18.

miesto v sústave druhov výrazu. Jeden a ten istý prostriedok môže totiž mať viac štylistických hodnôt: výraz *psi smradi* je vulgarizmus (*étos výrazu*), expresia (*expresívnosť výrazu*), má *zvýšenú výraznosť*, pôsobí *komickým kontrastom* a je i metaforou (*obraznosť výrazu*). Podľa toho by teda patril na päť rozličných miest v sústave druhov výrazu.⁴³ Lepšie však bude povedať, že tam patria len príslušné štylistické hodnoty. Jazykové prostriedky sú „uložené“ vo fonologickom, lexikálnom, morfológickom a syntaktickom pláne jazyka. Tu sa i vydeľujú jednotlivé štylistické hodnoty na základe individuálnych protikladov jazykových jednotiek. Systém, na základe ktorého sa tieto hodnoty používajú, je však mimo týchto plánov, tvorí osobitnú rovinu, ktorú my stotožňujeme so sústavou druhov výrazu.

Komickosť výrazu sa nesníbi v románe *Červené víno* všade s expresívnosťou, ale deje sa to pomerne často. Hečko preklenuje komickosťou ostrie situácie a stavia sa ňou nad osobné a životné rozpory medzi postavami. Čo sa berie ako smiešne, neberie sa tak vážne. To sa však potom u Hečku bije s objektívnym ostrým charakterom a situácií, s vážnosťou a nevyhnutnosťou zrážok. Hečkova subjektívnosť a objektívny stav vecí si protirečia.

Vysvetlenie tohto rozporu treba hľadať v zámere autora. *Červené víno* je apoteózou autorovho rodného kraja, jeho rodnej obce ako celku. Časový odstup zotrel autorovi zo starých príkrosov a nezmieriteľností ich smrtiace hrany a vyhladil ich čarom spomienky. Preto ich autor ladí do komického vyznenia.

Treba si ešte všimnúť, ako narába autor tu aj inde s dialógom. Aj pri svojom nepopierateľne výraznom epickom základe má román pomerne málo dialógov. Málokde tvoria dlhšie súvislé pásma. Autor uvádza z reči postáv len tematicky alebo expresívne dôležité vrcholky. Aj tam, kde nasleduje za sebou dlhší sled replík, prestýkava ich autor uvádzacími vetami, komentármi, vysvetlivkami a poznámkami k obsahu reči alebo k situácii. Reč postáv je teda v porovnaní s autorským podaním nesamostatná a pevne doňho zasadená.

Aj vnútornými monológmi sa dáva autor uplatniť postavám len skromne, i to radšej len v podobe nevlastnej priamej reči, t. j. bez grafických znakov priamej reči. V tomto úzkom zopätí s autorskou rečou prechádza vnútorný monológ postáv spravidla do zmiešanej a autorskej reči. Pozrieme si to na niekoľkých ukážkach:

⁴³ V súvislosti s tým sa vynára praktická otázka, ako nazvať daný výraz. Za východisko sa obyčajne berie výraznejšia štylistická hodnota. Preto sa v danom prípade hovorí o vulgarizme.

Svojmu presvedčeniu dal (učiteľ) aj výraz, lebo futmáka posadil do lavice, v ktorej sa vyvávali všetci zelenomiskí somári. A viac si ho nevšímal. Načo? Veď ledva chlapča prekročilo školský prah, už cválalo cez Zelenú Misu prosto k Prašivej vode, za ktorou, ako vieme, vyrytý v hline čuší Vlčindol. (110)

Starénina návšteva vyvádza učiteľa troška z trepezlivosti. Hlupaňa si myslí, že futmáka v somárskej lavici naučil už bohvie čomu, kým on si usmrkanca ani dobre nevšímol. (113)

Ešte bežnejší je vnútorný monológ v *Červenom víne* v nepriamej reči:

Prababička premerajú učiteľa prenikavým pohľadom. Učiteľ sklopí oči. Je mu nepríjemne vysloviť, čo si myslí. A oni zase vidia pred sebou človeka strašne mladého a dôležitého, panáčika, ktorý sa sotva vydrel zo škôl. Hneď sú na čistom, že majú pred sebou niečo nehotového, s čím treba jemne zaobchodiť. (111)

Postavy sa v románe uplatňujú hlavne svojím vystupovaním, konaním, ktoré autor cez rozprávanie a opis má pevne vo svojich rukách. Prevaha autorskej reči nad pásmom postáv má dvojité dôsledok. Pokiaľ to znamená skutočnú prevahu rozprávania nad dialógom, je to posilnenie epickosti. Pokiaľ si však získaný priestor zaberá autor pre uplatnenie svojho subjektívneho aspektu a svojich hľadísk, je to naopak oslabenie epickosti.

IV

Priberme si na pozorovanie ešte jeden prípad rozprávania:

Chlapec je celkom vpitý do otca. Nepočuje, len vidí... Všetko majú tatenko napísané na tvári. Nevie to síce prečítať, ale vie, že je to ťažké. Také ťažké, že si s tým nevie rady. Ešte sa mu nikdy tak zle nečítala ich tvár. Nie je to zlosť, ktorou ho prebúdza, keď v niektorý deň predtým, zmámený mladostou, vyparatil nedobrá vec, ktorá zasluhuje trest. Nie je to ani starostlivosť, ktorú im vídal v očiach, keď lŕhaval v horúčkach. Nič známeho to nie je. Mráz iste nebol, lebo je horúce leto, a ľadovec — ten celkom inak doráňal tatenkovu tvár. A po ňom nikdy sa neskláňali k deťom, ale hrešili...

— Musíš mi niečo sľúbiť, Marko môj!

Vyslovujú slová pomaly a na konci sa im lámu. Chlapec drevenie. Všeličo už tatenkovi sľuboval, ale vtedy mávali v ruke suchý viničný prút. Zahodil oči k ich rukám: sú prázdne!

— Musíš mamenku veľmi, ale veľmi poslúchať!

Slová „ale veľmi“ sú pretiahnuté ako hady. Chlapec sa už začína aj triasť. Hrgľuje ním zima. Nie a nie si spomenúť, okrem nechuti pri vstávaní, kedy mamenku neposlúchol. Vždy ich slúcha, spraví, čo káže, ba neraz aj viac.

— Budete spolu gazdovať, vy dvaja: ty s mamenkou! Magdalénka je ešte slabá a maličkí sú — maličkí...

Z tatenka tečie smútok. Iste prehrali nejaký súd, alebo, Kristeježiši, azda len nezaklikli Pančuchu, ako sa neraz strojili... A teraz iste prídu žandári... Ako vtedy

pre Frančiša a Paľuša Slivnických, keď dopíchali pána učiteľa... Detská tvár sa topí v strachu, ktorý sa v detskom srdci mení na istý druh ľútosti. Lútuje si tatenka, že nemajú pokoj s Pančuchom.

— Lebo ja, Marko môj, musím ísť... na vojnu...

Urban Habdža, keď vchádzal do izby, kde spali jeho štyri deti, sám netušil, že sa to skončí pre neho tak bolestne. Mienil sa len odobrať, sám bez ich vedomia, keď ešte nevedia, aké nešťastie zvalilo sa na svet a čo ich všetko čaká. Chce si zapamätať, vryť do vedomia ich šťastné podoby. A teraz zdŕža sa silou-mocou plaču, keď si ho Marek chytá okolo krku, keď sa na neho vešia, až sa mu prilepí k telu a na spôsob trýzne-ného zvieratka zavýja v prudkom vzrušení. Urbanovo srdce podberá odspodu pevná kovová hrst. A stíska. Zatvára sa. (194—195)

Text je zase naplnený expresívnosťou. Výrazne expresívna je metafora *vpitý*, apoziopéza *Nepočuje, len vidí...*, hypokoristikon *tatenko* (subjektívny aspekt chlapca), plurál úcty (tiež z hľadiska chlapca). Vnútorný aspekt chlapca, ktorým je úryvok preniknutý, prechádza miestami do vnútorného monológu. No zase náročnosť psychologickéj analýzy i štylizácia ukazujú na rozprávača v pozadí. Autorský subjekt je jednak príliš silný, než aby pripustil voľný vnútorný prejav postavy, jednak je však veľmi blízky postave, než aby sa to, čo sám podáva, nemohlo pokladať i za prejav postavy.

Silné je emocionálne vyznievanie textu. Emocionálnosť je krajný prípad expresívnosti. V epike treba odlišovať „epickú“ citovosť, t. j. opisovanie citov postáv (nemám tu na mysli priamy prejav citu postáv v dialógu alebo vnútornom monológu, ale len jeho autorské podanie), od autorskej emocionálnosti. Na druhej strane vlastnú, subjektívnu citovosť, ktorá má vždy svojho osobného nositeľa (postavy alebo rozprávača, ak prejavuje vlastné city), neslobodno stotožňovať s objektívnou citovosťou, ktorá vyplýva ako dojem (impresia) alebo ako nálada z deja, resp. z opisu prírody a exteriérov; táto citovosť je „anonymná“, nemá svojho osobného nositeľa.⁴⁴

Emocionálnosť postáv — v autorskom opise — ide spravidla spolu s „objektívnou“ impresívnosťou a náladovosťou; samostatne býva menej účinná a prirodzená. Impresie a nálady sa však môžu vyskytovať v obraze aj samostatne.

V citovanom úryvku máme v predposlednom odseku výraz citu vo vnútornom monológu, v ostatnom texte, najmä v poslednom odseku, sú citové impresie (situácia lúčenia!) spojené s opisom citových zážitkov postáv.

Dej *Červeneho vína* je vcelku komponovaný viditeľne tak, aby poskytoval silné citové impresie a najmä citové prejavy osôb v dialógoch

⁴⁴ Preto v sústave druhov výrazu rozlišujem *emocionálnosť* z roviny subjektu (*akčnosti reči*) a *impresívnosť* s *náladovosťou* v rovine *obrazovosti reči*.

i v autorských opisoch. Súvisí to aj s psychickou uspôsobenosťou postáv i s naturelom samého autora. Hečko rád líči ich citové prejavy. Všimnime si, ako postupuje pri podávaní impresie a pri citovom opise:

[Urban] stojí pri plote s krvavým synčekom v náručí, so zatisnutými zubami a s belasou žilou na čele. Zdá sa, že hlúpne. Počuje bedákajúcu Kristínu blížiac sa s Magdalénou v náručí. (76)

Ide o situáciu po tom, keď Šimon Pančucha nemilosrdne ubije Urbanovho syna Marka. Sama táto skutočnosť vedie implicitne k silnému dojmu. Hečko však tento dojem vyjadrí aj explicitne (*stojí pri plote s krvavým synčekom v náručí*) a celú situáciu prezentom a nedokonavým vidom fixuje, aby citovo vyznela naplno a čo najdlhšie (*stojí, zdá sa, hlúpne, počuje*). Impresiu podčiarkuje expresívnym kontrastom slov *krvavým — synčekom v náručí*. Potom nasleduje expresívny opis Urbanovej a Kristíninej citovej reakcie (mimické detaily *so zatisnutými zubami, s belasou žilou na čele; hyperboly hlúpne, bedákajúcu*).

Takto postupuje Hečko aj inde:

[Urban] neplače, ale čo prežíva, je oveľa horšie ako plač. Hromadí sa mu to v srdci, rozdáva ho to a nemá to z neho východu. Podmaňuje ho hnev, ktorý vzápätí prechodí do ľútosti. Sedí s hlavou položenou v dlaniach a po prvý raz sa hnevá i na Kristínu. (108)

Keď sa po chvíli zberá vykročiť domov, počuje zdola od Prašivej vody piskľavý kašeľ a drobné čochravé kroky. Náramne sa zaradoval. Páste samovoľne sa mu zatvárajú. Počína sa triasť od rozčúlenia, lebo už vie, koho mu dnešný večer posielala do cesty, i to, ako sa deň naplní. Kašeľ, dych, kroky, postava... väčšieho diabla ani nemohol dostať pod ruku ako Šimona Pančuchu! (108—109)

Pre stupňovanie impresie siahne Hečko dokonca i k piesňovej vložke:

Už z cesty počuje [Urban] Kristínin spev. Vychodí z kuchyne. To je dobre.

Kúpime si pacholiatko

s modrými očima, s modrými očima...

Zmocňuje sa ho neha. Ani necíti ťarchu na chrbte. Vchádza do prešovne prenežnelý. (44)

Emocionálnosť v románe *Červené víno* je prirodzená, svieža a silná, celkom určitá a konkrétna. Na škodu jej účinku je však príliš opisná a málo implicitná a impresívna. Autor je príliš explicitný a nezdržanlivý, otvorený pri jej podaní. Čisto impresívne partie, citovo implicitné, sú uňho zriedkavé:

Eva ležala celý týždeň. Horúčka vystúpila na ostatný stupeň. V blúznení volala muža najkrajšími menami. Deti vyprávala do školy, obliekala ich, umývala, ihrala sa s nimi v hlbokom podvedomí. Usnula vo chvíli, keď od dunajskej strany zadul teplý vietor, čo prvý doniesol do Vlčindola zvest, že ide jar. (314)

V treťom zväzku sú emocionálne prejavy a impresie blízke až k sentimentalite. O *Červenom víne* možno povedať, že je to citový román. V miere citovosti, v jej otvorenom a nezastretom podaní nenájde sa mu v slovenskej literatúre podobné dielo.

Citový výraz — v reči i v mimike — má ináč svoju spoločenskú etiketu. Pohybuje sa v dvoch krajnostiach: na jednej strane je otvorený, voľný citový prejav, na druhej strane citová upätosť, zdržanlivosť. Voľný prejav citu znižuje étos reči, moderácia citu sa spoločensky hodnotí ako kultivovanosť. Zdá sa, že vzhľadom na konvencie, ktoré platia pre výraz citu v slovenskej literatúre, i vzhľadom na literárnu situáciu, v ktorej dielo vyšlo, patrí román *Červené víno* touto svojou výrazovou zložkou do „nižšieho priečinku“ prozaickej tvorby. Žiada si čitateľa, ktorý je ochotný podvoliť sa záplave citu a je schopný sa mu poddávať. V tom sa ukazuje jednostrannosť románu.

Hečko pri rozhodovaní o tom, či dať voľnú cestu tejto zložke svojich výrazových potencií a sklonov, alebo či sa podriadiť konvenciám a dobovým obmedzeniam, dal prednosť seba výrazu. Priame, nehatené vyjadrovanie citu hovie jeho naturelu a správajúc sa podľa toho, konal vnútorne pravdivo; pravda, za cenu poklesu v literárnom rebríčku hodnôt. Treba však predpokladať, že autor to robil vedome a že nechcel konať ináč. Voľný citový prejav je mu symptómom životnej plnosti: pritakávajúc jej, „nehanbí sa“ Hečko ísť vo svojom výraze „dolu“. A toto „dolu“ má, ako uvidíme, v románe svoj ideový zmysel.

Citové partie sú ináč prirodzeným vyústením deja, avšak svojou aktuálnosťou vcelku konkurujú epickým zložkám a v románe posilňujú subjektívny pól jeho výrazovej palety.

V

Pri rozvíjaní epickej témy sa k vyprávaniu ako neodlučiteľné postupy primkávajú charakteristika postáv a opisy.

Všimnime si Hečkovu charakteristiku románových postáv:

Šimon Pančucha. Zoschnutý, maličký, zlostný. Vek neurčitý: štyridsať málo, šesťdesiat veľa. Niečo takého, čo sa najlepšie vystihne slovom — chudák. No radšej ho zadržať v hrdle, lebo je majiteľom mnohých uhorských jutár vinogradov, záhrad a oráčin. Má teda právo byť vlčindolským prisažným a kasírom, i piť od rána do večera, i ruvať sa s kdekým, kto sa mu prípletie do cesty. To je Šimon Pančucha.

Svoje manželské hebedo, svoju bezdetnú Serafinu, si nebije. Je o hlavu väčšia ako on. A mocná ani Lomidrevo. Toto hebedo udržiava si Šimona večne podpitého. V takom vyvýšenom stave dobre dozerá na tovaríchárov a na pohunka s hepou. Neteší sa, keď je niekedy triezvy, lebo vtedy sa správa bojazlivo a zbabele.

Tých dvoch, pohunka s hepou, akýchsi odboha ponechávaných na ťarchu obce

Svätý Kopček, vzali si Pančuchovci naoko za svojich vlastných a vymuštrávajú z nich zápražné tvory. Udržujú ich v pracovnom otroctve a v telesnej odlúčenosti, i keď sú už skoro celkom dospelí. Vešajú im na nosy, že raz, keď príde čas, i tak všetko po nich zdedia a potom si môžu robiť, čo chcú. Zápražné tvory v to veria a naskrze nie je im ťažké, keď na nich starí lakomci rúbu drevo. V tom ohľade Rafael so Zuzou premýšľajú celkom zdravo: veria, že starí ničomníci nebudú žiť večne! Viera je veľká vec, najmä ak vychodí zo srdca opustených sirôt, ale mala by byť podložená zmluvou, vloženou do Pančuchových pozemnoknižných zápisníc...! (73—74)

Habdžovci sú odvážni ľudia. Vyhrabávajú vlastné svoje životy zo zelenomiského poníženia a určujú im vlčindolskú cenu. Chytro navykajú na vlčindolské zákony. Sú dva: robota a láska.

Urban sa hrúža v zemi. Siahla do jej masných vnútorností. Takého zahľineného bráva si ho Kristína do náručia. Refazami rúk pripútáva sa k nemu. Dýcha jeho povetrie. Nalieva sa štavami jeho radostného života. Obaja vrastajú do vlčindolskej prsti ako viničné pníky.

Habdžovci sú krásni ľudia. On je rovný a tvrdý. Keď kráča, rozsypa odhodlanie. Telo trčí mu zo šiat, rozduté kosťami a svalmi. Ale nepôsobí dojmom siláka. Má úzku, skoro ženskú hlavu s riedkymi vlasmi na temene a s poloostřým nosom na tvári. Hlava mu je vôbec zladená až do márnratnosti: pod vysokým čelom žiaria mu veľké belasé oči a nad bradou s dievčenskou jamkou má úzke, skoro detské ústa. Ona je štíhla, ani nie oveľa menšia od neho, trošku nohatá, priútlia v páse a primaterská v prsiach. Tvár jej akiste maľoval slepec, len tak bez olejov a štetca: oblieval mliekom, striekal krvou a posypal sadzou. To, čo mu vyšlo z rúk, udivuje.

Z Kristíny krásy priam padá ako z púpavy páper. V čase jej dievčova namýšľali si mládenci zo štyroch dedín, možno i preto, že bola sirota, že môžu jej kradnúť bozky, ako kradli jablká zo záhrady zelenomiskému dekanovi, u ktorého slúžili. Lenže Urban si zachránil svoj poklad. Tíkol sa pre ňu s najdivšími bitkármi. Nože zastavovali sa len na kostiach. A ona večne len plakala, lebo vždy bolo len pre ňu, či dopíchali jeho, a či doklal on. Skoro všetky jej dievčenské bozky bývali slané od slz. Pre ne roztrhal i pevné poriadky habdžovskej zákonitosti, pevné ako povrazy, ktoré súkalo štvoro pokolení prísnych pradedov a zlostiných prabáb. Slúži mu to na česť. Sirôtka, pripuckavšia z Podhája s batôžkom na chrbte, čakávala naňho konča farskej záhrady, neschopná myslieť na niečo inšie ako na svojho milého. Bolo v nej čosi takého, ako býva v klopaní srdca: klopká si srdiečko, klopká, je to jednoduché, a celý život od toho závisí. Urban pri nej vyspel na muža, ba ukrutne sa zavzal a stvrdol. (19—20)

Šírka týchto povahopisov, v ktorých je vždy zahrnutý aj kus životopisu, na prvý pohľad ukazuje, že charakteristiky nie sú v *Červenom víne* len príveskom rozprávania. Sú to parciálne obrazy, ktoré majú pôsobiť i samy osebe. Sú pútavé námetom — výrazné a diferencované charaktery — i spôsobom podania. Hečko, vlastne rozprávač v *Červenom víne* kreslí svoje postavy ako ich osobný znalec, ako jeden z nich, t. j. s osobným zaujatím, sympatiami a antipatiami. Hečkova expresívnosť sa tu uplatňuje naplno.

Z expresívnych prostriedkov obidvoch charakteristík uvediem v prehľade aspoň niektoré: expresívne pričlenený eliptický prísudok *zoschnutý, maličký, zlostiný* s asyndetickým posledným členom; silne eliptická

je aj druhá veta; pričlenenie tretej vety a v nej slova *chudák*, ktoré je samo expresívnym hodnotením; rozprávačov subjektívny komentár (*no radšej ho zadržať v hrdle*), ktorým sa ohláša ako príslušník epického komparzu osôb; expresívny kolorit slov *prisažný, kasír, pohunok, hepa, tovarichár*; hyperbola *od rána do večera*; pričleňovacia spojka *i*; hovorové metaforu *ruvať sa, pripletie sa do cesty*; pejoratívne zámeno *s kdekým*; pejoratívne zdôrazňujúca stotožňovacia predikácia *To je Šimon Pančucha*; vulgarizmus *hebedo* s kontrastujúcimi prívlastkami *svoje manželské*; voľný prístavok *Serafinu* s pejoratívne mysleným prívlastkom *bezdetnú* datívu *si* a slova *podpitého*; kontrast Pančuchovho a Serafininho etického datívu *si* a slovesa *bit*; expresívne vyjadrenie miery *o hlavu* (kontrast je tu i tematický: manželka je vyššia ako manžel); pričlenený prívlastok *mocná* s rozprávkovým prirovnaním *ani Lomidrevo*; kontrast etického datívu *si* a slova *podpitého*; kontrast Pančuchovho a Serafininho etického datívu *si*; ironická metafora *vyvúšenom*; kontrast slov *odboha* — *Svätý Kopček*; hovorový výraz *vymuštrávajú*; silne expresívne metaforu *zápražné tvory, rúbu na nich drevo*; expresívne hodnotiace výrazy *starí lakomci, starí ničomníci*; kontrast morálneho a právneho aspektu postavenia Pančuchových adoptovaných detí: *viera vychodiaca zo srdca opustených sirôt* — *nepodložená zmluvou, ktorá by mala byť vložená do Pančuchových pozemnoknižných zápisníc*; hovorové metaforu *vylievať zlosť, vytekala zlosť*; silne expresívne hodnotenie *všivákov*; metafora s metonymiou *vypluval jedovaté sliny cez dva ploty; nahor i nadol*.

Rozprávač okrem toho priamo zasahuje do charakteristiky subjektívne ladeným komentárom: *Viera je veľká vec...; povedzme pravdu*.

Prvý text je presýtený expresívnosťou, ktorú uplatňuje rozprávač nielen proti Pančuchovcom, ale aj spolu s nimi proti adoptovaným deťom a proti kladným postavám, ktoré sú v zmysle pančuchovskej osobnej perspektívy kvalifikované výrazmi *akýchsi, pohunok, hepa, všiváci*. Svojou expresívnosťou tlmočí i expresívnosť postáv, kladných i záporných, je akoby dvojtvarý. Jeho vlastná expresívnosť je priama, nedvojzmyselná, expresívnosť z aspektu Pančuchovcov je len akoby dočasná „pôžička“ od rozprávača (s podtextom: „*Len si počkajte na svoje!*“).

Expresívnosť má tu väčšinou komické vyznievanie, najmä v kontrastoch druhého odseku.

Kým prvá charakteristika je ladená záporne a „nízko“, v druhej sa štylizácia nesie v povznesenom, bezvýhradne kladnom tóne. Robia to poetizmy, „vysoké“ slová, poetické metaforu, prirovnania, deminutíva a citové slová. Aj tu zaznieva silná expresívnosť, avšak bez ostrých disonancií prvej charakteristiky.

V povznesenom tóne, v pátose výrazu prvej časti charakteristiky ožíva

esteticky zvuková stránka výrazu a dostáva rytmickú mieru, dosť nepravidelnú síce, ale vtieravo sa ohlášajúcu:

Habdžovci / sú odvážni ľudia./ Vyhrabávajú / vlastné svoje životy / zo zelenomiského poníženia / a určujú im / vlčindolskú cenu./ Chytro navykajú / na vlčindolské zákony./ Sú dva:/ robota a láska.

Urban / sa hrúža v zemi. / Slaha / do jej mastných vnútorností./ Takého zahlineného / bráva si ho Kristína / do náručia./ Refazami rúk / pripútnáva sa k nemu./ Dýcha / jeho povetrie./ Nalieva sa šťavami / jeho radostného života./ Obaja vrastajú / do vlčindolskej prsti / ako viničné prúty.

Habdžovci / sú krásni ľudia. / On / je rovný a tvrdý./ Keď kráča, / rozsýpa odhodlanie./ Telo / trčí mu zo šiat,/ rozduťé kosťami a svalmi.

Estetický tvar sa zdôrazňuje aj anaforickým refrénom na začiatku prvého a tretieho odseku. Lyrický obsah si teda prítvára lyrickú formu, i keď prozaická veta kladie odpor. K zobrazeniu života (k obrazovosti výrazu, k vyjadreniu životného zážitku) pribúda tu osobitný, z hľadiska prózy nadbytočný, lyrický zážitok, stelesnený v lyrickom tvare. Tento zážitok, hovoríme radšej lyrický tvar, je síce motivovaný zobrazeným obsahom, ale prejavuje tendenciu uplatňovať sa samostatne, na prvom pláne; akoby chcel zatláčať epické súvislosti do pozadia a izolovať daný tvar ako svojbytnú umeleckú jednotku.

Lyrický pól Hečkovej prózy je v nápadnom kontraste s ostro expresívne ladenými partiami v iných častiach románu a niekde i s expresívnosťou samých lyrických partíí, najmä v jej príkrejších prvkoch. Fakt, že autor vie dať do jedného celku takéto protichodné prvky, svedčí o šírke jeho výrazového naturelu. Tieto prvky však tu nie sú len preto, aby demonštrovali autorovu zážitkovú a citovú šírku. Ako ešte bude o tom reč, sú prejavom protichodných stránok v jeho umeleckej koncepcii.

Podobných samostatných charakteristík je v románe málo. Osoby sa inde opisujú v skratkách, ktoré sú súčasťou rozprávania alebo úvahy.

K charakteristike postáv patria v epike do istej miery aj ich vlastné mená. Ani tento prvok sa nevyhol v *Červenom víne* zásahu expresívnosti. Všimnime si garnitúru týchto mien: *Michal Habdža, Veronika Habdžová, Mikuláš Habdža, Jozefka Habdžová, Urban Habdža, Marek Habdža, Cyril Habdža, Metod Habdža, Magdaléna Habdžová, Kristína, rodená Svätá, Róchus Svätý, František Svätý, Oliver Ejhledjefka, Filoména Ejhledjefková, Tomáš Slivnický, Frančiš Slivnický, Pavol Apoštol, Filip Rajčina, Vendelín Babinský, Štefan Červík-Nehreš, Inocent Hromputna, Rafael Lokša, Florián Mačinka, Adam Rebro, Jakub Krist, Teofil Hrzič, Dominik Palkovič, Jozef Deográcia, Ignác Hrča, Inocent Hrča, Samuel Syslovič, Šebastián Ochuchel, Silvester Bolebruch, Eva Bolebruchová, Lucka Bolebruchová, Simon Pančucha, Serafína Pančuchová, Leopold Vosajnora; Pažický, Van-*

ďák, Grmbolec, Heškoza, Vinička, Okruša, Horník, Uhlovič, Štrbík, Cibík.

Nezávisle od toho, že tieto mená môžu zodpovedať miestnym a dobovým zvyklostiam, majú štylistickú funkciu. Expresívne vyjadrujú autorov vzťah k príslušným postavám. Tento vzťah je dvojaký a odráža sa jednak v osobných menách a jednak v priezviskách. Osobné mená sú pomerne rovnorodé a sú vlastne výrazom spolupatričnosti postáv do jednej pospolitosti, pričom biblický, resp. religiózny ráz (ide o „vyberané“ kalendárové mená) dáva im povznášajúci, poetizujúci, resp. až akýsi patriarchálny náter; mená *Urban, Kristína, Marek, Lucka, Oliver* majú poetické zafarbenie ako výraz intímneho vzťahu rozprávača k nim.

Pri hlavných postavách vyjadrujú ich priezviská rodovú, resp. individuálnu, hlavne zápornú charakteristiku: *Silvester Bolebruch, Šimon Pančucha*; meno *Habdža* hodnotíme expresívne len sekundárne, z kontextu, ako výraz habdžovských rodových vlastností; meno a priezvisko *Leopolda Vosajnora* majú naznačovať svojou cudzotou vylúčenosť z dedinskej pospolitosti vlčindolskej.

Osobitne expresívne pôsobí kontrast osobných mien a priezvisk: *Silvester Bolebruch, Šimon Pančucha*; kontrast je tu výrazom toho, že osobnými vlastnosťami a svojím konaním sa dostávajú do rozporu so svojím prostredím. Pri mene *Róchus Svätý* pôsobí ironicky a komicky kontrast medzi ničomnosťou postavy a jej menom. Bez osobitného zámeru, ako autorská expresívna a komická hra, vyznievajú mená *Pavol Apoštol, Oliver Ejhledjefka, Šebastián Ochuchel, Inocent Hromputna, Rafael Lokša, Ignác Hrča, Teofil Hrzič*. Osobitne sú pomenovaní krčmári, prezývkami: *Krvavý Hnát, Smädný vól*. Tieto mená sú silne expresívne a tiež signalizujú vylúčenie príslušných postáv z ľudovej pospolitosti.

Páni: notár, dekan, sudcovia, advokáti, úradníci a vôbec predstavitelia štátnej moci vystupujú v románe bez mena na znak ich triednej nadradenosti — podľa ich hľadiska. U Hečku je to však palica s dvoma koncami. Znamená to tiež ich vytvorenie z ľudovej pospolitosti.⁴⁵

VI

Hečkove opisy nie sú ani štylizáciou, ani v kompozičnom ohľade na rovnakej úrovni. Tak napríklad opis ochuchlovského zámku (221—222) je vecne bohatý, podaný z hľadiska detí, ktoré sú tu na výlete, a komponovaný tak, aby vynikol protiklad panského a břešského života. Výstižný

⁴⁵ Porov. napr. s Urbanovým *Živým bičom*, kde notár a dekan majú svoje mená (*Okolický, Mrva*), a sú teda ľudsky viacej zaradení.

je najmä opis záhrady a hospodárskeho traktu. Rozprávač tým dáva najavo svoj osobitný vzťah k týmto reáliám. Pretože opis nemá nijakú osobitnú úlohu v príslušnej časti románu, je naozaj len subjektívnym prejavom tohto vzťahu. Ináč preráža v ňom obligátna expresívnosť, najmä aby obzvláštnila opisovanú skutočnosť v jej detskom videní, prirodzene, zase v autorskej „réžii“.

Ešte bližší je autorskému naturelu opis vinohradníckej práce:

Urban, kým sa s putňou docabral na chrbte do domu, bolo to z Volských chrbtov za vyše päť minút chôdze, dosť očervenal v tvári. Putňu si natriasol, že mohla vážiť do sedemdesiat. Z chrbta si ju zložil na okraj kadečky. Potom sa napína, lebo je to práca pre dvoch, dvíha ju dohora a v povetrí opretú o kraj dreveného kopčaha, pripevneného na mlynčeku, vsýpa hrozno do mlynca. Prvé kvapky zeleného muštu plieskajú na jedľové dno kadečky. Sladkastá vôňa, tuhá a korenistá, stúpa mu k nosu. Usmieva sa do riedkych fúzov a cíti tupý trepot srdca. Prvá putňa! Hlavou mu bežia myšlienky a ruky chytajú sa kolesnej kľuky. Krúti. Rýchle a tuho. Šfavnatý škvrtot mliaždeného hrozna mieša sa s blatnastým pleskotom kašovitého rmutu na dne vajčitej kadečky. Rmut kladie sa na kôpku a mušt sa rozteká po dne k bokom do okružnej ryhy, zakrýva dno a vteká do prútenej košiny, postavenej v kadečke. Keď sa kadečka celkom naplní rmutom, v košine odvrchu až pospod bude čistý, zelený mušt.

Obsah putne zomlel na dúšok. Oceľové valce, hlboko ryhované, ozvali sa prázdny a hladkým kovovým rykom. Dosť: kopčah je prázdny. (43—44)

Najprv kope v briežku za domom kotlište. Tak, ako vídal otca. Potom nad jamu, vystuženú tehliami, kladie železný prieboj a vešia naň medený kotol. Nalieva doň vodu a podkuruje pod ním. Sprvoti prikladá len suché viničné prútie a keď sa rozhorieva a dym sa čistí, prihadzuje na pahrebu polienka z krátkych štekov, čo už odspodku odhnili a odvrchu sa odkrušili. Po takom úvode oddáva sa do diela: roztvára s tláčicim srdcom na prešovni dvojité dvere, krem ošepáček cez rok zatvorené, a vynáša: najprv náradie menšie i väčšie, potom rozoberá preš a po kusoch ho odnáša do sádku, a hneď sa zapiera do kadečiek a guľa ich von, stenúc a odľukujúc, a naposledy premáha aj sudy. Väčšie necháva v pivnici. Vie, že ostanú toho roku prázdne. Nezabudol na reč starého Slivnického, keď cez plot chlácholili mu mater, že sa môže úfať dvadsiatim hektolitrom. Päť hneď spúšťa. To preto, lebo starý Slivnický sú ľudia prajný a radi potešujú ľudí. Cementovanie na dnách sudov počíta s horiacou sviečkou. Počty mu vychodia také, že okrem piatich veľkých sudov, čo sedia na plesnivých agátových podvaloch, treba mu z pivnice vygúľať všetky súdky menšie. Keď to spraví, naplní sa konečná číslca na šestnásť hektolitrov. 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. A pre prípad, že by starý Slivnický mali predsa len pravdu, môže sa dolu v pivnici vybariť krajný osemokovnák. Atď. (199—201)

Podrobný opis vinohradníckej práce nie je len svedectvom odborných znalostí autora, je hlavne prejavom jeho intímneho, autobiograficky motivovaného vzťahu autora k práci s hroznom. Tento vzťah sa podkresľuje expresívnosťou. Krásnym dokladom pre onomatopoickú expresívnosť je napríklad táto veta: *Šfavnatý škvrtot mliaždeného hrozna mieša sa s blat-*

nastým pleskotom kašovitého rmutu na dne vajčitej kadečky. Striedanie výbuchových a sykavých spoluhlások už samo osebe výrazne reprodukuje mletie hrozna.⁴⁶ Pravda, zmyslom tejto hláskovej inštrumentácie a s ňou spojenou expresívnosťou nie je ani tak výraznejšie zobrazenie skutočnosti, ale skôr prejav živej, bezprostrednej, zvýšenej subjektívnej účasti podávateľa na povedanom. Aj tým teda dokumentuje rozprávač svoj intímny vzťah k tomu, čo opisuje.

Porovnajme na dokreslenie ešte túto ďalšiu vetu z prvého opisu: *Oceľové valce, hlboko ryhované, ozvali sa prázdny a hladkým kovovým rykom. Dosť: kopčah je prázdny!* Mlyniec ide naprázdno a zastaví sa. Zvukovo sa to reprodukuje samohláskami a spoluhláskami *l, r*. Zastavenie mlynca má naznačiť personifikácia: mlyniec akoby prehovoril sám priamou rečou. Účinok stupňuje i jednočlenná veta *Dosť* a bezspojkové priradenie dôvodovej vety.

Inú stylistickú hodnotu má opis Zelenéj Misy, z ktorej vyšiel habdžovský rod:

Na juhozápade, / na holom priestranstve, / za lúkami a konopnicami, / ktorými preteká / lenivá Prašivá voda, / porozhadzované sú / zelenomiské domy, / akoby z vreca vysypané / na holú zem. / Doprostred / tohto roľníckeho neporiadku / zapichnutý je / farský kostol / ako holubník / na jozefyckom majeri. / Majer kysne / pod vlnami nízkych kopcov / ako vred. / Na juhovýchode, / už skoro pod obzorom, / nakopilo sa / čosi obrovské. / Trčí z toho / tucet veží / a tucet fabrických komínov. / Z veží / vznáša sa k nebu / kadidlový dym / kresťanských modlitieb / a komíny / vyfukujú čmud / nízkej hmoty, / praženej na ražni. / Touto udiarňou / nábožnosti a hmotárstva / je Slivnica, / okresné mesto. / Vyznačuje sa / odpúšťaním hriechov / a páchaním oplanstiev. / Oplanstvá / udržuju si v čerstvom stave / bohatí Slivničania / a pokánia / činia zástupy ľudu / z okolitých dedín.

Ach, / ako celkom ináč / je vo Vlčindole! / Tam niet pána / okrem richtára. / Tam nik nedovidí. / Tam sa žije / život jednoduchý / a holý a ostrý / ako nôž. / Všetky zložitosti / prichodia do Vlčindolu / zo Slivnice / výmenou za červené víno. / Susedná Zelená Misa / dováža sem / na bujných žrebcoch / mocné nevesty / a ochotne prijíma / smutné pohrebné sprievody / vlčindolských mŕtvych... (15—16)

Expresívny inventár tohto opisu je ozaď vyberaný: expresívne, zväčša hovorové metafory *holom, lenivá, porozhadzované, roľníckeho neporiadku, je zapichnutý, kysne, vlny nízkych kopcov, nakopilo sa*; expresívne prirovnania *akoby z vreca vysypané, ako holubník na jozefyckom majeri, ako vred*; hyperbola *čosi obrovské*.

⁴⁶ Onomatopoje sú teda expresívne, čo treba proti J. Zimovi (*Expresivita slova v súčasnej češtině*, Praha 1961, 37 a n.) zdôrazniť; expresívne sa môže v kontexte hodnotiť dokonca i zvuková stránka neonomatopoických slov, ako to vidno v našom úryvku: onomatopoické sú tu priamo len slová *škvrtot, mliaždeného, pleskotom*, avšak zvukomalebne sa pociťuje celý zvukový rad vety.

Osobitne vzbudzuje pozornosť kontrastné radenie vecí, predstáv a slov. Rozprávač vníma a podáva veci v protikladoch: *holé priestranstvo, holá zem — domy; roľnícky neporiadok — farský kostol; farský kostol — holubník na jozefyckom majeri; majer — vred; veže — komíny; kadidlový dym kresťanských modlitieb — čmud nízkej hmoty; Slivnica — udiareň; nábožnosť — hmotárstvo; odpúšťanie hriechov — páchanie oplanstiev; oplanstvá — pokánie; bohatí Slivničania — zástupy ľudu z okolitých dedín; tam (vo Vlčindole) sa žije život jednoduchý — všetky zložitosti prichádzajú do Vlčindola zo Slivnice; (Zelená Misa) dováža sem na bujných žrebcoch mocné nevesty — prijíma smutné pohrebné sprievody vlčindolských mŕtvych.*

Spoločným menovateľom týchto kontrastov je tematický protiklad *dedina* (vidiek) — *mesto*. To sa však už dotýkame celkovej koncepcie románu. Je to zložitá otázka a rozoberať ju podrobne nemôže byť našou úlohou. O koncepciu *Červeného vína* sa však budeme musieť pri interpretácii dominant Hečkovho štýlu opierať. Preto v miere, ako nám bude potrebná, pokúsime sa ju aspoň v hlavných črtách vystopovať.

Pri charakteristike mien románových postáv sme spomenuli, že Hečko chápe dedinu, Vlčindol pred prvou svetovou vojnou, ako pospolitosť, t. j. ako spoločenský celok, v ktorom dostredivé vzťahy prevládajú nad sociálnou diferencovanosťou. Takéto predstavy sú Hečkovi aspoň prvopočiastočne východiskom. Ako sa veci vyvíjajú ďalej, to je otázka Hečkovej koncepcie spoločenského vývinu a konštrukcie sujetu; lebo „otázka sujetu nie je ničím iným ako problémom spoločenskej perspektívy, preloženým do jazyka poetiky prózy“.⁴⁷ Dedina ako celok je pre Hečku ľud, a mesto, to sú páni: robotnícku triedu teda ešte neberie do úvahy. Protiklad *komíny — veže (kadidlo kostolov — čmud fabrik)* je v rámci mesta len zdanlivý: mesto Slivnica je mu jednotne a nerozdielne „udiarňou nábožnosti a hmotárstva“. Ak sa v Slivnici robí pokánie, t. j. ak tu možno hovoriť o morálke, predstavujú ju zástupy vidieckeho ľudu.

Opis svojím umiestnením v úvode i tematickou a ideovou náplňou má svoju kompozičnú váhu. Tematicko-ideový kontrast je silne vypointovaný expresívnymi prostriedkami. Zavážia pritom najmä expresívne metafory so symbolickým významom: *kadidlový dym kresťanských modlitieb, čmud nízkej hmoty, praženej na ražni, udiareň nábožnosti a hmotárstva*. Tematické zložky obrazu majú vedľa svojej reálnej platnosti aj symbolický význam. Veta *Majer kysne pod vlnami nízkych kopcov ako vred* mieri metaforicky na protiklad *veľkostatok — roľníctvo*. *Veže* symbolizujú

metonymicky cirkev, resp. „duchovné blaho“ mešťanov, *komíny* ich hmotné blaho. *Oplanstvá Slivničanov a pokánie ľudu z okolitých dedín* metonymicky cielia na spôsob života a životnú morálku mesta a dediny; vôbec, celý obraz symbolicky vyjadruje ideový protiklad *dedina — mesto*.

Tento protiklad stavia autor ako nezmieriteľný, obraz je ladený pochmúrne a vyznieva expresionisticky.⁴⁸ Porov. výrazy s negatívnym zážitkovým vyznením: *lenivý, holý, neporiadok, zapichnutý, ako holubník, kysne, ako vred, čmud, nízkej, na ražni, udiareň, hmotárstvo, páchanie oplanstiev, smutné, pohrebné, mŕtvych*.

Základný tematický kontrast je premietnutý aj do priestorového kontrastu: horizontála roviny (vidiek, dedina) — vertikála veží a komínov (mesto).⁴⁹

Červené víno však nie je expresionistický román. V expresionistickej koncepcii prózy je základný tematický protiklad v sujete neriešiteľný, preniká celou stavbou diela, vo všetkých jeho zložkách, a sprevádza ju pochmúrne pesimistické ladenie.

Ideovú náplň Hečkovho románu tvoria ostro vyhrotené protiklady, avšak ako súvaha spoločenského a individuálneho diania vychádza Hečkovi optimistická perspektíva. Román preto nie je expresionistický ako celok. Iba niektoré partie takto vychádzajú, aj tie však zväčša len v jednotlivostiach (v kapitole *Strašná noc*, úvodná kapitola *Vlčindol*).

Ideovo závažná náplň obrazu v opise a jeho výrazová inštrumentácia zvyšujú citovú rovinu vyjadrovania do pátosu a výraz prechádza do rytmického tvaru. Celý úryvok má dobre znateľné rytmické členenie na vetné úseky: zo 67 všetkých vetných úsekov je 40 (59,7 %) dvojtaktových, 13 (19,4 %) je trojtaktových a 14 (20,9 %) je jednotaktových. Na porovnanie uvediem výsledky rytmickej členitosti vety u iných autorov. Ide o pozorovania na textoch M. Kukučina, J. G. Tajovského, J. Jesenského, E. Ondrejova, M. R. Martákovskej a V. Mináča. Percento zastúpenia jednotlivých vetných úsekov podľa počtu taktov sa pohybuje v týchto textoch takto: dvojtaktové úseky 46,9—56,9 %, trojtaktové úseky 24,0 až 28,1 %, jednotaktové úseky 17,3—23,7 %, štvortaktové úseky 0,8—4,1 %, päťtaktové úseky 0,0—0,3 %.⁵⁰

Výsledky z *Červeného vína* sú podľa toho rytmicky priaznivé. Dvojtaktovosť, ktorá je v próze rytmicky najdôležitejšia, je nad maximom a počet trojtaktových úsekov je pod minimom bežného prozaického rytmu. Rytmický dojem však v rozoberanom úryvku nevyplýva ani tak z tohto

⁴⁷ O. Čepan, *Doktríny a dielo (Jégé v kritike a spomienkach)*, zborník, Bratislava 1959, 209).

⁴⁸ Podrobnejšie o slovesnom expresionizme pozri moju prácu *EV*, najmä 35 a n.

⁴⁹ Porov. podobnú výrazovú štylizáciu tematického kontrastu u Chrobáka (*EV*, 25, 37).

⁵⁰ Výsledky citujem zo svojej štúdie *Rytmus v próze*, Litteraria VI, Bratislava 1963, 23.

celkového priaznivého rytmického usporiadania, ako skôr z miestnych rytmických sledov, ale predovšetkým z faktu, že povznesený tón reči indukuje lyričnosť. S ňou potom oživa zvuková stránka reči (*miera výrazu*) a rytmus, akokoľvek nepravidelný, začína sa pociťovať a hodnotiť ako svojbytný prvok.

S lyrickým ladením textu znovu kontrastuje „nízky“ tón expresívnej inštrumentácie (výrazy *ako neporiadok, holubník, ured, hmotárstvo, oplanstvo*).

Celý opis je teda preniknutý jednak subjektívnosťou a expresiou a jednak lyričnosťou. Rozprávač sa dokonca citovo priamo prejaví v zvolacej vete: *Ach, ako celkom ináč je vo Vlčindole!*

Podobne poeticky je ladený aj opis Vlčindola, kde sa usadil Urban Habdža, a opis života ľudí v ňom:

V čase, keď vstupujeme do Vlčindola so svojou veľmi divnou rozprávkou, čupí si v ňom už tridsať podpivničených chalúp. Povera tvrdí, že keď sa sem schádzali, Zlý mykol sa na refazi a strašne zručol. Po takom zvítaní rozpáchli sa kdektorá. Pokryli sa po kútoch a výmoľoch. Sedia, kam dobehli v strašnom strachu, ktorý sa rovná smrti. Všetky zbledli a zosineli. Odvtedy sú biele s belasými obrovňávkami. Len klobúčiky majú rozdielne: tieto tu doškové z tučnej zelenomiskej slamy, hentamtie škridličné zo slivnického ílu. Obklopené sú štihlým prútím jabloní a sliviek. Aj by ich bolo pokladať za hrby v tráve, keby v nich nebývali ľudia!

Vlčindolskí ľudia ustavične sa ryjú v zemi. Klčujú a sadia, stínajú a podsádzajú. Ruky pripútávajú k motykám a rýľom, chrbty podkladajú pod putne s hnojom. A žijú život plný a hustý a ťažký ako klát. Nepoznajú zelenomiskej lenivosti ani slivnickej ničomnosti. V rokoch úrodných hodujú pri plných misách a pohároch. V rokoch jalových klčujú pôvodcovi mrazov a ľadovcov, fyloxér a perenospor. Vtedy sa Zlý cez deň rehoce a zapisuje vlčindolské duše bielou kriedou do komína. Ale keď spfchne večer, už škripe zubami a oplúva menoslov vlčindolských ľudí spenenými slinami, lebo v každom dome sa odrieka bolestný ruženec a po každej trpkkej desiatke pridáva sa prosbe:

- Aby nás Pán Boh od navštívenia a zlezby diabolskej zachrániť ráčil!
- Svätý Urban a Vendelín, orodujte za nás!

Z neprehľadného zástupu svätých a vyvolených božích uctievať Vlčindolci len týchto dvoch najužitočnejších. Urban odháňa od nich mrazy a ľadovce. Vendelín striehne, či od Zelenej Misy nekradne sa k nim svinský dúl. Za verné služby postavili im maličké kaplnky pod Baraňou hlavou. Dve: Urbanovi zhora, Vendelínovi zdola...

Je jeseň. Času dosť. A súčasne pohnúť sa od Baranej hlavy cez Vlčie kúty na Jelenie brehy. Vyjsť z hlbokého vlčindolského dna na blatnickú a ochuchlovskú plošinu a rozhľadieť sa, aký je svet navôkol. Z dna na plošinu ide sa hlbokou cestou po ílovom bahne. Hlbokou cestou s dvojítm orgovánovým živým plotom, čo chráni desať kolmých riadkov Rebrovho vinohrádku pred chamtivosťou viničnej šíriny Silvestra Bolebrucha. Týmto hlineným zárezom možno sa vyštveráť v bravčových čižmách až po dolný okraj Dlhých pustáčkov. Tam obíť Bolebruchovo kráľovstvo — dom so šiestimi oblokmi na tvári a veľké hospodárske staviská — zahnúť po šípovej ceste k jedlým gaštanom.

Ach, gaštany! Stoja v rade ako vojaci! Oddeľujú Vlčindol od ostatného sveta... Obracajú mu chrbty. Dôverčivo nakláňajú sa nad vínorodú vlčindolskú priepasť a strežú

ju vojenským zrakom. Za nimi rozprestiera sa nadozerná plachta ochuchlovského a blatnického poľa, holá ako stôl, z ktorého spratali chlieb a nôž. Tam, na severozápade, nevidieť nič. Pusté, nekonečné, rovné — nič! (14—15)

Na to sa bezprostredne napája opis Zelenej Misy, ktorý sme práve rozobrali. Aj v opise Vlčindolu badať zrejme rytmické nábehy v druhom a poslednom odseku. Rytmizujúcu tendenciu predstavujú hlavne pre Hečku typické diády: *po kútoch a výmoľoch, zbledli a zosineli, jabloní a slivák, klčujú a sadia, stínajú a podsádzajú, k motykám a rýľom, a hustý a ťažký, pri misách a pohároch, mrazov a ľadovcov, fyloxér a perenospor, chlieb a nôž*. Takýchto dvojíc sa nájde dosť aj inde v románe. Asi aj celkové rytmické usporiadania románu bude priaznivejšie, ako je prozaický priemer. To by si však žiadalo osobitné skúmanie.

Rozprávač upozorňuje v úvode poznámkou *keď vstupujeme do Vlčindola so svojou veľmi divnou rozprávkou* na komunikačný moment (fakt rozprávania). Tým sa aktualizuje zobrazovací aspekt reči (*obrazovosť výrazu*), na ktorom buduje umelecké podanie. Je to síce tradičný postup, vlastne už starý, Hečko ho potreboval ako epický signál, ktorému by mohol podriaadiť nasledujúci dlhší lyrizujúci opis Vlčindola a Zelenej Misy.

Autorovi je tento úvodný motív s príhovorom rozprávača potrebný aj na štylizáciu ľudovej legendy o vzniku Vlčindola. Aj v legende aj v pokračujúcom opise lyrizujúce prvky sa ostro rozchádzajú s „nízkou“ expresiou: *hnojom, lenivosti, ničomnosti, klčujú, oplúva, spenenými slinami, svinský dúl, chamtivosť, Bolebrucha, v bravčových čižmách*. V zvolacích vetách (*Ach, gaštany! Stoja v rade ako vojaci!*) sa rozprávač prejaví v texte bezprostredne. Aj priestor je v opise subjektivizovaný: *tieto tu, hentamtie, tam, na severozápade*.

Podobne ako pri charakteristike osôb Hečko výdatne využíva vlastné mená aj na charakteristiku kraja. Nomenklatúra miestnych a pomiestnych názvov v *Červenom víne* má svoju žánrovú príchuť: *Vlčindol, Zelená Misa, Hoštáky, Slivnica, Ochuchlov, Uhlisko, Blatnica, Horné a Dolné Šenky, Tulipán; Prašivá voda, Vlčie Kúty, Volské chrbty, Konské sedlá, Jelenie brehy, Barania hlava, Čertova huba, Krátke a Dlhé pustáčky, Stará i Mladá hora, Čerešňové a Nové vinohrádky*.

Svojím slovo tvorným rázom zapadajú aj tieto názvy do expresívneho výrazového inventára *Červeneho vína*.

Pre obidva opisy je charakteristický ešte jeden výrazový prvok, religiozita vo výraze. Je ňou poprestýkaný celý román. Pokúsime sa interpretovať jej zmysel vo výrazovej faktúre románu.

Vlčindolský človek je obrátený tvárou k zemi a jeho život je zápas so zemou, s hlinou, zápas s prírodnými živlami, voči ktorým je bezmocný

(slová *hlina, hlboký, kopat* a ich synonymá patria ku kľúčovým slovám slovnej zásoby románu: *hlinená doska Slivnickej roviny, do fialových glejovíc užrali sa, zakopali sa v žltej spraši, v bahničkách, diery, výmole, zamúlený, dno, rozkopat, územčistý, vlčindolské koryto, ryjú sa v zemi, hlinený zárez, vlčindolská priepasť, hlboká cesta, hrúža sa v zemi, siahajú jej do vnútorností, zahlineného, vrastajú do vlčindolskej prsti* a i.). V tejto bezmocnosti reaguje vzdorom, kľatbou, rezignáciou, zúfalstvom i modlitbou, aby mu nakoniec pomohla zase len práca. Urban Habdža vo chvíli, keď perenospóra za jeden deň zničila tri štvrtiny vlčindolskej hrozbovej úrody, šomre takto: *Tu musí človek bojovať ako dravé zviera, a to hneď s dvoma nepriateľmi; s bohom i s čertom* (88). Náboženstvo je zážitkovou a citovou formou, v ktorej a do ktorej ľud spoločensky odreagúva kritické životné okamihy zla, neúspechu, nešťastia, ktorou sa vyslovujú jeho povznesené pocity v rozhodujúcich medzníkoch, pri radostných zastaveniach života a práce. Náboženstvo sa takto sýti základnými pocitmi a citmi života ľudu, ktorým dáva estetickú podobu a podkladá ich mýtom.

A práve z tejto citovej a pociťovej stránky religiozity dedinského života ťaží Hečko pre výrazovú paletu *Červeného vína*. Berie ju ako ľudovú realiu. Naproti tomu jej ideový a spoločenský podklad, náboženskú mytológiu, cirkev, protiludové vystupovanie jej predstaviteľov ironicky i komicky persifluje a odhaľuje (porov. úvahu zelenomiského dekana o pokání zelenomiského ľudu v súvislosti so stavom farských príjmov — 153; alebo ostrú výmenu názorov medzi ním a Urbanom Habdžom pri rabovačke — 352—353).

Religiózny výrazový náter dodávajú reči v *Červenom víne* biblické a náboženské výrazy a motívy: *peklo, hriech, hriešnosť, hriešna nízkosť, hriešnici, previniť sa, nehodné deti, plod života, spasiteľná, kresťanská pokora, prostopašnosť, diabolský, očistec, skazenosť, prestúpiť piate prikážanie, činiť pokánie, stav manželský, milostivé slnko, milostivá jeseň, bolestný ruženec, prvá desiatka, nepoškvrnený dom, omša, ornáť, svätec, orodovať, obete, vyvolení boží, satanáš, zlí duchovia, dvadsiata prvá nedeľa po sv. Duchu, buď blahoslavená, chlieb náš každodenný*. K tomu patria ďalej citáty z litánií, modlitieb, cirkevných piesní, opisy náboženských slávností ap. Úvod v prvej kapitole je dokonca štylizovaný na spôsob latinskej orácie.

Zaujímavým dokladom tejto religiozity je doslovne štylizovaná františkánska kázeň na púti pri Svätom Kopčeku:

— Ľudkovia moji, pozrite, ako je pekne na svete! Ako veľké slnko milo svieti. Ako vetrík pofukuje. Ako lístie na stromoch ševelí vtáčikom na hniezdach. Tento kostolík svätého Rócha sedí si tu na kopci ako sýkorka na streche so zobáčikom obráteným k nebesiam. A tá úrodná rovina pred nami, ktorej konca nedovídime, rozprestretá je

na širokom zemskom chrbte ako veľká slížová doska na stole: až sa tak prehýba pod ťarchou úrody. Hentam na tých širokých tabľách nad Ochuchlovom ťahá sa cesto na štrúdlu. Pokryje sa kyselkastými plátkami vlčindolských jabĺk a posype sa cukrom z repy, čo rastie na čiernych šírínach Zlatého Poľa. Tamto nad Zelenou Misou a v okolí Dolných a Horných Senkov valkajú sa cestáčka na slížiky: aha, a to pole tam je pokrývané ako slížik pri slížiku! Len ich poprášim makom z Podhája. A tuto v boku, kade sa plazí Prašivá voda, kde je zem štrkovitá a vlhká, roztláčajú sa lokšíky z jačmennej múky premiesenej zemiakmi. Trochu ich pomastím maslom a naplním tvarohom, hneď sa môžu jesť. A tie dedinky pod nami, pozrite, v každej sedí boží kostolík ako starostlivá kvočka a okolo neho pasú sa kurčiatka-domčeky medzi stromami a kríkmi. Krásny svet si stvoril, Pane Bože! (235)

Táto kázeň je v citovanej časti vlastne „bezbožným“, svetským citovým opisom prírody. V druhej a tretej časti je táto kázeň tak isto nenábožnou úvahou o živote ľudu, o nemorálnosti vojny a jej pôvodcov, mocných tohto sveta; je to obyčajná ľudská útecha, pravda, krotká a krotiaca. Reč kázne je celkom hečkovská a hečkovský je aj protiklad medzi vysokou formou (žáner kázne, zameranie na tvar, lyrickosť výrazu, pátos) a „nízkym“ obsahom. Patetické ladenie je dané najmä intonáciou a vetnou stavbou (oslovenia, opakované zvolacie vety, symetricky rozvité vetné členy, séria prirovnávacích konštrukcií), „nízky“ tón je v expresívnosti slov a motívov. Silne expresívne pôsobia najmä miestne mená, celkom cudzie danému žánru. Expresívne pôsobí v kázni „svetská“ lexika hovorového a familiárneho okruhu: *slížový, cesto, štrúdlu, valkajú sa cestáčka na slížiky, mak, lokšíky z jačmennej múky, zemiakmi, pomastiť maslom, naplniť tvarohom, kvočky, kurčiatka*. Táto hovorová slovná náplň s hovorovými metaforami a prirovnaniami má však svoju poéziu.

Expresívne tu pôsobí aj sám fakt, že kázeň, ktorá vychádza z úvahy ako základného kompozičného postupu, vyčerpáva sa tu akoby samoúčelným opisom, ktorý sa dokonca opiera o situáciu prehovoru (porov. hovorovú situačnú deixu: *tento kostolík, a tá úrodná rovina, hentam na tých širokých tabľách, aha, ať to pole tam, a tuto v boku, a tie dedinky pod nami*).

Je tu teda protiklad medzi vysokým žánrom a jeho nízkou realizáciou. Za touto realizáciou stojí rozprávač, ktorý kontrastom medzi vysokým ladením tvaru a expresívnou štylizáciou dokumentuje poéziu svojho podania ako skromnú, „nízku“, „prostú“. Nejde tu teda, ako by sa mohlo zdať, o štylizáciu františkánskej prostomyseľnosti, ale o autorskú umeleckú koncepciu.

Z religiozity výrazu ťaží Hečko aj pre expresívnosť. Pracuje často s kontrastom medzi slovami, predstavami a motívmi z barokového kazateľského arzenálu a medzi „nízkou“ lexikou bežného života:

Je to kázeň spola veselopichľavá a spola strašidelnovážna, napchatá príkladmi z vinohradníckeho života, od Noema počnúc, až po pijatiky vo vlčindolskej prešovni, ako kufor rodiny slivníckeho hlavného slúžneho, poberajúceho sa na letný byt. Z dekanových úst šľahajú plamene, valí sa mu z nich sirkový dym horúceho očistca, strieľajú z nich šípy napravo i naľavo. Vlčindolské ženy klonia hlavy pod farchou hanby a mužovia škripu neslušne zubami. Je to generálne vlčindolské upratovanie s použitím špeciálnej dekanovej cirokovej kefy a neobyčajne žravej sódy... (155)

Aj ináč siaha Hečko často ku kontrastom medzi religióznymi prvkami a hovorovou lexikou, alebo i ku kontrastom len v rámci religiózných predstáv (spravidla i s komickým účinkom):

Stojí na ňom čierna socha Jána Svätého z Nepomuku. *Onen Ján* stojí na moste už dlhé storočie a stráži tu vchod do Vlčindola. *Vyvalenými* očami *nendvistne* pozerá k Zelenej Mise. (11)

I kostol už z nej (Zelenej Misy) *trčí ako drúk*... (11)

Z *neprehľadného zástupu* svätých a vyvolených božích uctievať Vlčindolci len *týchto dvoch najužitočnejších*. (15)

Nevedno, či zásluhou svätého, alebo samým zásahom *diabolským* sa stalo, že sa náhle rozpršalo, a *rozkoščený Vlčindol* sa *rozpíchol*. (156)

VII

Dôležitým kompozičným postupom v *Červenom víne* je autorská úvaha. Nájdeme ju nielen v podobe reflexívnych skratiek vo vyprávaní a v opísach, ale tvorí i samostatné, a to aj rozľahlé pásma. Hečkovské úvahy v *Červenom víne* sú pre román charakteristické. Sú to špičkové miesta v Hečkovom štýle.

Pozrime si napríklad ukážku silne expresívnej úvahy, v ktorej rozprávač odhaľuje morálne pozadie podnikania slivníckej banky a jej účastinárov:

Kanci sú to poriadni: v Slivnici Štyria, v Zelenej Mise medzi niekoľkými baranmi jeden a vo Vlčindole dvaja, nerátajúc prasa, ktorým je Vosajnor. Ich mladá Anča, dievka krv a mlieko, nedaťbože vytriasť zo srdca toto zvieratko.

Hlavní účastinári Hospodárskej banky v Slivnici, ktorí tvoria správnu radu, dávno sa už s direktorom odklonili od zásad, na akých sa banka pred tuctom rokov zakladala. S pomocou advokáta s chlpatým svedomím kladú ruky zväčša iba na to, čo už páchne umrlčinou. A ešte sa banka vyvyšuje, že podporuje zdravý vývoj v okrese! Možno, lebo radikálne čistí hospodárske povetrie od všetkých jednotlivcov, nachodiacich sa v rozklade. Je to činnosť záslužná a opodstatnená, lebo je položená ako hajzeľ nad hnojiskom na solídnych paragrafoch múdrych zákonov, ktoré upravujú život občanov v monarchii z každej stránky. Najhoršie je, že medzi týchto „chlpatých“ kancov patria jedným prstom aj sám nahnevaný Tomáš Slivnícky ako vlastník piatich účastín tohto peňažného — pohrebného ústavu!

Zelenomiský Smädný Völ je v očiach Tomáša Slivníckeho kancom bakonským. Vy-

značuje sa rýchlym priberaním telesnej masti. Tučné podbradky na vyholenej brade visia mu ako vemienka a zátylky vrstvia sa mu nad sebou ako vlny pútnickej hory nad Svätým Kopčekom...

Je to dobrý človek a kresťan, ale keď vidí, že Hospodárska banka v Slivnici ťahá už kohosi na škripec, chytró namočí pero do atramentu aj on a vyplní si tiež svoj „veksel“. Je to tak, že keď sa už ten nejaký babroš pričinením iných ničomníkov hrúži v kaluži, tu, preniknutý milosrdenstvom, kopne ho do zadku aj on, aby sa celý vovalil do bahna a toľme sa už nemoril... (162—163)

Subjektívnosť rozprávača tu vrcholí. Expresívnosť tu zachádza do krajnosti, ktorá sa románu vyčítala ako nedostatok. Vedľa bežného arzenálu expresívnych výrazov, metafor, prirovnaní, hyperbol, pejoratív, zvolacích viet, inverzií, ironie sú tu exponovane využité početné vulgarizmy, uvedené bez „ospravedlňujúcich“ úvodzoviek ako normálna súčasť textu. Je tu zase vedľa expresívneho zámeru i úmysel dráždiť ustálené výrazové konvencie.

Osobitnú expresívnu príchut' má kontrast tejto expresívnej inštrumentácie s odbornou finančnou frazeológiou: *účastinári Hospodárskej banky, správna rada, direktor, advokát, podporovať zdravý vývoj v okrese, solídne paragrafy zákonov, vlastník piatich účastín, peňažný ústav*. Znovu Hečkov protiklad vysokého a nízkeho tónu.

Rozprávač si vo svojej subjektívnosti nekladie nijakú mieru a miestami štylizuje spontánne, prostoreko i neumelo ako v hovorovom štýle, akoby vôbec nechcel vyzerať „solídny“. Takto až familiárne je štylizovaná úvaha o vojne na str. 196, kapitola *Spolky — čertove voľky* (149—152) a kapitola o zelenomiských kostolných žobrákoch (257—258).

Úvahových partií obsahuje román dosť. Obyčajne nimi Hečko začína kapitolu: *Chlieb náš každodenný* (149—152), *Ani biče, ani mravy, ani ďatelinky, ale Vendelín Babinský* (495—498). Poprestýkané sú nimi i naratívne pásma; porov. napr. reflexívno-naratívne pásmo o učiteľovi Vosajnorovi (123—125), o Markovi Habdžovi (110—111) a i.

Poeticky je ladená úvaha o „trápení“ Filomény Ejhľadjejkovej, keď jej muž narukuje na front (277—278). Prechádza miestami do charakteristiky. Je to metaforické rozjímanie na tému *láska = pečenie chleba, túžba po láske = hrozno srdca, ktoré treba vyprešovať a zakvasiť*. Tón sa dvíha do lyrickej polohy a do rytmizovaného tvaru, najmä v poslednom odseku. Rytmické členenie (64,3 % dvojtaktovosť vetných úsekov) je podporované syntaktickým paralelizmom a refrénovitou na začiatku úsekov: *A Filoména Ejhľadjejková, A vlčindolské ženy..., A Filoména..., I zápasí Filoména...*

Ešte výraznejší lyrický tvar má úvaha o silách, ktoré určujú ľudský osud: *A sú dve vlčindolské roboty...* (436—437). Rytmizácia sa aj tu opiera o syntaktický paralelizmus a o diády. Poetické a citové úvahové

prvky nájdeme v románe hodne i v skratkách, napr. v úvode ku kapitole *Strašná noc* (299) alebo na strane 432: *Ach, buď pozdravené zimné vyjasnenie! ... a inde.*

VIII

Po týchto detailných rozboroch jednotlivých kompozičných postupov treba pristúpiť k celkovým súvislostiam medzi čiastkovými zisteniami.

Výrazový vzorec, s ktorým pracuje Hečko v jazyku *Červeného vína*, t. j. jeho štýl v tomto románe, dá sa zostaviť z troch základných výrazových súradníc, z *epickosti*, z *expresívnosti* a z *miery výrazu*. Epickosť je komplexná výrazová kvalita, ktorej podstata tkvie v *zážitkovej obrazovosti* a v *dynamickosti výrazu*. *Expresívnosť* na jednej strane zapadá do *subjektívnosti výrazu*, na druhej strane prechádza do *emocionálnosti a pátosu výrazu*, okrem toho nadväzuje na *étos výrazu*.

Aký je pomer medzi týmito tromi prevládajúcimi výrazovými kvalitami, akým spôsobom sa zladujú v jednotný účinok, ktorým *Červené víno* nesporne pôsobí, a čo stojí za týmto jednotným účinkom?

Začneme epickosťou, ktorá je konštitutívnym a určujúcim prvkom románového útvaru. Táto výrazová kvalita románu je podmienená sujetom. Konštrukcia sujetu v románe závisí od objektívnych možností riešiť osobné a spoločenské protirečenia v dobe, z ktorej látka čerpá, od subjektívnych možností autora odhadnúť, resp. i predvídať tieto možnosti, aj od jeho ideových dispozícií pre tie alebo iné riešenia. Pri interpretácii ľudských a spoločenských osudov môže autor vychádzať z užších, triednych pozícií, prípadne k nim priberá i širšie, všeľudské filozofické hľadiská, alebo sa obmedzuje len na tieto posledné.

Kolízie a konflikty v románe *Červené víno* vychádzajú z odcudzenia človeka človeku, za ktorým stojí majetok, súkromnovlastnícke koristnícke vzťahy. Je to odcudzenie prejavujúce sa v rozporoch medzi rodičmi a deťmi, medzi veľkými a malými vinohradníkmi, medzi mestom a dedinou, medzi statkármi a bírešmi, medzi prácou a záujmami finančného kapitálu, medzi štátom a občanmi.

Jadrom sujetu je boj proti tomuto odcudzeniu, ktorý sa vedie v dvoch generáciách: Urban Habdža a jeho žena Kristína; Marek Habdža a Lucka Bolebruchová. Tento boj prerastá teda osobnú rovinu a má spoločenský charakter. Vedie sa v mene lásky a ľudskosti proti lakomstvu rodičov a boháčov, proti koristníctvu živnostníkov, statkárov, pánov, „mesta“, aby človek bol viac ako majetok, kapitál.

Deti — Urban a Kristína — vzbúria sa v mene toho proti rodičom, stavajú sa na vlastné nohy, i keď chudobné; aj Lucka vzdoruje svojmu

otcovi Silvestrovi Bolebruchovi a tiež odchádza z domu. Malí vinohradníci sa spájajú proti vláde bohatých vinohradníkov, živnostníkov a banky do vinohradníckeho spolku. Dedinská chudoba dá na konci vojny v rabovačke voľný priechod svojmu odporu proti „mestu“ a mocným tohto sveta v najbližšom okolí. Bíreši štrajkom kladú priehradu statkárskej zvoli. Ústrednú líniu sujetu tvoria konflikty, v ktorých vystupuje Urban Habdža a jeho žena Kristína.

Aké je vyústenie tohto boja? Urban a Kristína mravne víťazia proti lakomstvu a bezcitnosti Urbanových rodičov, morálne vyhráva aj vinohradnícky spolok proti boháčom a banke, tak isto aj chudoba proti mestu, ale hmotné perspektívy tohto boja sú nejasné a roztrieštené. Urban sa vzpiera proti vláde majetku nad človekom, ale jeho úsilie smeruje koniec koncov za zveľadením majetku a za nadobudnutím nového majetku, a to je paradox. V tomto urputnom boji nevedomky a nechtiac obetuje svoju ženu Kristínu, ktorá podlieha útrapám z rodičovskej nelásky, z vojnovkej biedy a z úmornej práce na poli. Vinohradnícky spolok ako veľmi obmedzená forma boja proti kapitálu sa pod tlakom vládnučích spoločenských síl rozpadá. Urban tomuto boju obetuje svoj majetok a stráca nakoniec, nešťastnou náhodou, ktorú zavinila vlastne depresia, i svoj život.

Urbanov syn Marek nemôže na týchto veciach nič zmeniť. Podľa prvej koncepcie (vydanie z r. 1947) sa román končí rozprávko-vo. Náhradou za utrpenie rodičov sú deti, Marek Habdža a jeho žena Lucka, odmenené bohatstvom, ktoré im padne samo do lona — dedičstvom po starých. Boli vyslovené náhľady, že toto vyústenie románu má svoj pôvod v prílišnej láske autora k svojim hrdinom.⁵¹ Možno tu však uvažovať aj o vplyve ľudových rozprávok a ľudovej mentality. Ľudovosť, „kalendárovosť“ niektorých zložiek sujetu možno v súlade s „nízkymi“ výrazovými prvkami v diele Františka Hečku pokladať za prejav ľudovosti.

Druhé riešenie (vydanie z r. 1951, 1952, 1956 a ďalšie) však nemusíme pokladať len za ústupok nátlaku kritiky. Zdedený majetok je zadĺžený a na verejnej dražbe prejde do rúk Mikuláša Habdžu a Róchusa Svätého, ktorí si naň dávno ostrili zuby. Marek a Lucka odchádzajú z rodnej dediny do sveta — za prácou. K tomuto riešeniu boli vlastne ideové predpoklady už v prvom vydaní. Povšimnime si napríklad Markovu úvahu pred dražbou rodičovského majetku (I. vyd., tretí zväzok, str. 253; III. vyd., str. 593): *Rozsvetlí sa mu v hlave, že práca je cennejšia ako majetok. A kým bude práca, dá sa žiť na svete i bez majetku. Horšie bude, ak pracovník ostane bez práce. Potom bude s ním zle.*

⁵¹ Porov. Mináč, c. p., 17.

Pre nové riešenie boli aj dôvody, ktoré vyplývajú z ideovej náplne románu. Spoločenskú problematiku *Červeného vína* rámcuje František Hečko ešte do hlbšieho ideového podložia. Exponuje ho v „predspeve“ k románu na str. 7—9. Ľudský život chápe Hečko ako zložku života v najširšom zmysle. V predspeve, ktorý je akousi geologickou predhistóriou Slivnickej roviny, prechádzame všetkými stupňami života: najprv rastlinstvo, potom živočíšstvo a nakoniec človek. Život je pre Hečku dravý, nespútaný, neskrotný (porov. expresívne metaforu a hyperboly: *cudzopasíť, zakopať sa, vžrali sa, zápasilo; všetko živé dusilo sa v jej rukách od strašnej snahy množiť sa a rásť; márnivá jar nastriasala sem zo svojich zelených šiat nesmierne stohy chlorofylu*). I život človeka je takýto: *(človek) prichádzal... zaľudniť tento kraj svojím dravým potomstvom*.

Človek si dobýja svoje bytie zápasom so zemou a s prírodou. Výsledky jeho práce stokrát marí nepravosť prírodných živlov a človek stokrát vstáva, aby sa nanovo pustil do boja (Urban Habdža: *Budem sa pasovať! Iba mŕtveho ma stađe odpracú!* — 94). Musí premáhať i slabosť vlastného tela a nad hlavou mu neustále visí neodvratnosť smrti. A je tu aj zápas človeka s človekom v spoločnosti, ktorej podstata a organizácia sa mu vymkla z ruky a obrátila sa proti nemu samému. A tak človeka sužuje ľudská tvrdosť, bezcitnosť, lakomstvo, zloba, nenávisť, úklady, zrada, útlak, vojna.

Hečko možno nestačil postihnúť spoločenské protirečenia v ich jadre a nevyhmatol tú najhlavnejšiu niť vývinu (hoci k tomu logicky smeroval). Pokúsil sa však o pohľad zo širšieho záberu a s hlbším dosahom a dáva tomuto pohľadu zážitkovú podobu v sujete svojho románu a v lyrickej skratke v predspeve k nemu.

Zápas človeka so zemou, s prírodnými živlami, chorobami, smrťou, nešťastím a s vlastným odcudzením sa seba, ako sa ono javí v zlobe, útlaku a vojne, je zápas nerovnocenných partnerov. Proti presile nepravých živlov môže sa človek opierať len o svoju húževnatosť a o solidaritu so seberovními. Z poníženia, ubitosti, dočasnej porážky sa nanovo dvíha do boja. Víťazstvo tu nikdy nie je definitívne, nezbavuje povinnosti bojovať ďalej. Hečko prijíma trvalosť zla, avšak to neznamená pesimizmus. Život sa musí neustále obhajovať a „presadzovať“. Tento myšlienkový odkaz *Červeného vína* je zdrojom skrytého morálneho páťosu, ktorý premáha čitateľa a vyvažuje ideové a kompozičné nedostatky románu.⁵²

A práve v zmysle tejto koncepcie je druhá verzia zakončenia *Červeného vína* logickejšia. Boj sa predsa nemôže banálne a nepravdivo končiť

⁵² O etickom páťose v diele F. Hečku porov. M. Hamada, *Nový román Františka Hečku Svätá tma*. Čitateľ 8, 1959, 74 a n.

definitívnym víťazstvom. Marek a Lucka sa podľa nového zakončenia ocitajú na tom istom múriku na moste cez Prašivú vodu, ktorý oddeľuje Vlčindol od zelenej Misy, ako sa tam ocitli Urban s Kristínou, keď sa vzbúрили proti habdžovským „konopným“ poriadkom a keď pred nimi stál zápas o obhájenie vlastnej vzbury a svojho čistejšieho bytia. Kristínina smrť bola v tomto boji obeť mamone majetku, daň neprekonanej minulosti. Strata majetku a Urbanova smrť boli obeť za spravodlivú vec, lebo z týchto strát vyrastá pre Marka a Lucku nový, lepší zmysel života. Nič však im nie je samo dané. Aj oni musia zastať na známom moste ako na rozhraní medzi starým a novým so starou a večne novou povinnosťou pokračovať v zápase o ľudskejší zmysel bytia.

Tým nadobúda román aj vzácne ucelený estetický tvar. Motív rozhrania života, symbolizovaný mostom cez Prašivú vodu, ako úvod a východisko sujetu sa hudobne vracia na konci románu ako vyústenie sujetu. Obidva varianty motívu, ktorými je sujet zarámcovaný, svojou obsahovou symetriou a symetriou umiestnenia vysúvajú do popredia prvok estetickej hry, estetického tvaru, prvok miery výrazu. A to má i svoju osobitnú estetickú platnosť: preklopenie tematických rozporov a návrat k začiatku na vyššej úrovni. Z toho vyplýva zážitok lyrickej povahy.

Mali sme však zodpovedať otázku o charaktere epickosti *Červeného vína*. A tu treba povedať, že hoci vyústenie sujetu je — v novom spracovaní — logické, eticky a esteticky nosné, predsa len z hľadiska ďalšej životnej a spoločenskej perspektívy je akési prázdne. Veď vlastne nič konkrétne nehovorí, čo a ako ďalej. Ukazuje sa, že deje románu neobsahujú zmysel samy v sebe, že perspektívy sú kdesi pomimo Vlčindola i celého kraja. Tematickou náplňou románu je vlastne neúspech „vlčindolského pokusu“. Bola to slepá ulička, prechodná stanica: ťažisko spoločenského diania je kdesi inde, vo Vlčindole sme na jeho okraji. Nie je to však vina autora. Je to dôsledok rozmiestnenia spoločenských vývinových prúdov, ktorých centrá sú v robotníckom hnutí vo fabrikách, v mestách. Vlčindol stál na okraji tohto všetkého.

Hečko nemal možnosť výberu tematiky. Vec Vlčindola bola vec jeho srdca. A z toho, čo mal rád a čo chcel zachytiť v umeleckom zobrazení, dal to, čo mohol. Svoju úlohu si potom kládol takto: dať čitateľovi prežiť, ukázať. V riešení veľa dať nemohol. To potom vysvetľuje, prečo proti sujetu, ktorý by mohol byť silný, ale v riešeníach pre okrajovosť spoločenskej problematiky nemohol byť silný, ktorý je v literárnych súvislostiach len syntézou toho, čo už v slovenskej literatúre bolo⁵³, a ktorý

⁵³ V *Červenom víne* badať zrejme motivické súvislosti s tematikou kukučinskou, rázuskou, hviezdoslavovskou, urbanovskou, jilemnickovskou a i s tematikou lyrických prozaikov, čo sa konštatovalo v recenziách hneď po vydaní románu.

je v mnohých zložkách kalendárový, až sentimentálny,⁵⁴ prečo proti to-
muto sujetu vystupuje do popredia subjektívnosť a expresívnosť zážitku.

I keď teda epickosť *Červeného vína* patrí nepochybne medzi výrazné
črty jeho stavby, je skôr v pozadí než v popredí výrazového ustrojenia
románu. Kompozícia románu je skôr voľná ako pevne sklbená. Jednotlivé
kapitoly sú komponované dosť samostatne ako osobitné kusy. Tým viac
potom môže vyniknúť stvárňujúci zásah z inej roviny, v ktorej sa jazyk
a téma berú ako materiál pre estetickú hru symetrie, kontrastu a rytmu.

Na pozadí *epickosti* vstupujú do výrazovej súhry *miera výrazu* a *expre-
sívnosť* ako činitelia, ktorí predstavujú subjektívny pól výrazovej inštru-
mentácie *Červeného vína*.

Miera výrazu ožíva v románe všade tam, kde obraz má silnejší ideový
podtext, ktorý dvíha tón štylizácie do pátosu. Pátos výrazu je výrazový
rozmer z oblasti subjektívnosti podávateľa. Výraz citovej povznesenosti
podávateľa sa však tu stáva súčiastkou epického obrazu a vstupuje do
protikladu s jeho zážitkovou obrazovosťou a dynamickosťou, teda s epic-
kosťou. Máme tu do činenia s lyrizovanou prózou.

U Hečku má lyrický prvok prameň v jeho hlbokej, nezastieranej sub-
jektívnej účasti na podávanom; tá vedie na exponovaných miestach
k poetizácii pomenovania, k syntaktickému paralelizmu s pateticky
ladenou intonáciou a k výraznej rytmizácii úsekového členenia vety,
teda k tomu, čo môžeme charakterizovať ako mieru výrazu. Na pláne
kompozície sa miera výrazu prejavuje v symetrickom zarámčovaní ro-
mánového celku poetickým motívom scény na moste cez Prašivú vodu,
ktorý má symbolizovať rozhranie medzi starým a novým životom.

Miera výrazu v *Červenom víne* ide ďaleko nad bežnú estetickú „zaode-
tosť“ životného zážitku v próze literárneho realizmu a tvorí samostatný
znateľný výrazový rozmer u Hečku. Román *Červené víno* sa zaraďuje
do prúdu modernej lyrizovanej prózy tridsiatych a štyridsiatych rokov.
Sila subjektívneho prvku v Hečkovom výraze dvíha lyrickosť v tomto
románe i nad priemer týchto literárnohistorických súvislostí. Hečkov
román vyznieva v najsilnejších partiách ako spev o rodnej zemi a ľuďoch
na nej, ako epos. Prvá a posledná kapitola románu, *Vlčindol — A vetrik
povieva*, sú štylizované ako lyrický predspev a dospev, ako ho poznáme
z antického a klasicistického eposu. Tieto dve kapitoly sú z hľadiska
epickej stavby románu nadbytočné. Nejde v nich ani o vyprávanie, ani
o opis, ani o úvahu — sú to spevy.

⁵⁴ Porov. napr. nápadne „zrežírované“ motívy búrok, zemetrasenia, vinohradníckych,
školských a rečníckych úspechov Marka Habdžu, motívy zrážky vlakov a návštevy
gazdinskej školy v Čechách, útek Lucky Bolebruchovej spreď oltára ap.

Najmä úvodný z nich pracuje so všetkými prostriedkami lyrického
výrazu: poetický slovník, široko rozvádzané poetické metafory, meto-
nymie, prirovnania, hyperboly, rytmicky sa opakujúce básnické zvolania
a apostrofy, paralelizmus syntaktických konštrukcií, symetrické priče-
ňovanie vetných členov, polysyndeton a predovšetkým — ako dôsledok
prechodu do lyrického tónu a ako najmarkantnejší prejav toho — „pre-
budenie“ zvukovej stránky výrazu a jej výrazná rytmizácia v úsekovom
členení vety (54,2 % dvojtaktovosť, 24,4 % trojtaktovosť, 19,6 % jedno-
taktovosť a 1,8 % štvortaktovosť vetných úsekov).

Taktovú podvojnú úsekov i tu veľmi znateľne rytmicky zdôrazňujú
hečkovské diády: *topoľov a jelší, množiť sa a rásť, do kmeňov a haluzí,
práchno a trúch, opanovať a zaľudniť, hrebeňov a hrbov, a oblúkov
a strání, a sediel a chrbtov, s družgavcom a pýrom, hložie a trnka, s bres-
tom a klenom, na rukách a nohách, s drúkmi a pištoľami, s motykami
a rýľmi, so ženami a deťmi, s lichvami a psami, Krátke i Dlhé, Čereš-
ňové i Nové, Starú i Mladú, jarkov a stružiek, je úrodné a plodné, chrániš
a opatruješ, mrazy a ľadovce, pravoty a dražby*.

Predspev je vlastne lyrickou apostrofou Vlčindola. Je štylizovaný v pr-
vom odseku ako latinská orácia a pripomína vzývanie múz, s ktorým sa na-
čínal antický a klasicistický epos. Ďalšie odseky sú ohlasom biblickej
Genézy, v dospeve cítime zase ohlasy žalmov. Predspev je lyrickou expo-
zíciou životných zážitkov, ktoré sú epickou náplňou románu, a to vo
všeobecnej motivickej podobe životného boja v jeho rozličných stupňoch
a formách s momentom neistoty a očakávania dramatických konfliktov.
Dospev je tak isto lyrickým zovšeobecnením, zhustením toho, čo sa v ro-
máne odohralo; je to návrat základnej idey diela s prvkom morálneho
zadosťučinenia a povznesenia z prežitých konfliktov a z veľkej spoloč-
enskej perspektívy.

Súčasťou lyrizácie prózy u Hečku je silná emocionálnosť a náladovosť
výrazu, ktorá často nabera religiózny nádych. Aj v nelyrických partiách
je religiózna impresívnosť charakteristickou zložkou výrazového ustro-
jenia románu. Táto religiozita je u Hečku bez náboženskej mytológie.
Prejíma ju do svojho obrazu ako prirodzenú danosť života ľudu v minu-
losti a využíva ju na tlmočenie a evokáciu základných životných citov
a pocitov pri význačných ľudských a spoločenských udalostiach v živote
dediny. Hečkova lyrickosť sa výdatne sýti z tejto religióznej lyriky biblie,
žalmov, pútí a slávností.

Aký je pomer medzi epickosťou a lyrickosťou výrazu v *Červenom víne*?

Lyrické ladenie je *subjektívnym vystupňovaním zážitkovosti* a je sú-
časne i *zovšeobecnením životného zážitku*, ktorý je náplňou epickosti.
Napr. motív mosta cez Prašivú vodu, opakujúci sa na konci románu,

znamená jednak zážitkovú gradáciu konkrétnej situácie a jednak, vo všeobecnejšom dosahu, značí prekonanie smrti a životného zla, ktorému podľahli Urban a Kristína, v novej generácii. Je to teda postup dopredu, ale aj návrat do starej pozície životného boja: Marek a Lucka sa ocitajú v istom zmysle v tom istom položení ako Urban a Kristína, život treba znovu celý vybojovať. Tento všeobecný zážitkový prvok je náplňou lyrického tvaru, ktorý vzniká opakovaním motívu; a to je potom i všeobecným zážitkovým ekvivalentom konkrétnej epickej náplne románu.

To isté a ešte vo väčšej miere platí, ako sme povedali, o všeobecnej lyrickej anticipácii a repríze dejov románu v pedspeve a dospeve, ktoré sú základnými piliermi estetického tvaru v románe. A za takéto zovšeobecnenie a vystupňovanie epického zážitku treba pokladať i všetky ostatné lyrizované a rytmizované partie románu.

Lyrický tvar má teda u Hečku svoju vlastnú všeobecnú obsahovú náplň, ale je motivovaný epickým podloží, súc jeho zákonitým vyvrcholením. Medzi lyrickým tvarom a epickým zážitkom je úzka vzájomná súhra a podmienenosť.

Lyrický tvar je i pozdvihnutím životných zážitkov do „vyšších“ výrazových polôh, lebo nesie so sebou prvok vysokého ladenia. Na to potom nadväzuje v Hečkovom štýle, ale v protikladnom zmysle, expresívnosť výrazu.

Expresívnosť sa s lyrikou prekrýva: poetický slovník, poetické metafor, metonymie, prirovnania, symboly, poetické syntaktické figúry treba totiž hodnotiť z dvojakého hľadiska. Sú jednak prejavom zamierenia na tvar a jednak prejavom zvýšeného subjektívneho aspektu rozprávača pri zvýraznenom, „obraznom“ vyjadrení skutočnosti. To prvé je miera výrazu (lyrický tvar), to druhé je vlastne sama expresívnosť. Lyrickosť je totiž podobne ako epickosť komplexná výrazová kvalita, ktorú vytvára niekoľko elementárnych výrazových vlastností: zážitkovosť stupňovaná subjektívnosťou, expresívnosťou, emocionálnosťou a pátosom výrazu, a potom miera výrazu.

Lyrickosť je celá prestúpená expresívnosťou (naopak to však neplatí: expresívnosť, emocionálnosť a pátos nemusia vyznievať lyricky, t. j. nemusia sa spájať s mierou výrazu). Takto práve expresívnosť je tou zložkou lyricnosti, ktorá znamená subjektívne vystupňovanie epického zážitku. Miera subjektívnosti a expresívnosti v *Červenom víne* presahuje tradičný rámec týchto výrazových potrieb umeleckej prózy. Nadmerná exponovanosť rozprávača v epickom podaní dá sa pochopiť len z osobných dispozícií autora a z jeho osobnej koncepcie života: je preň príliš prudký a dravý, než aby nestrhol aj jeho do svojho víru, a autor je príliš citlivý a reaktívny, než aby sa mohol zdržať. Porovnajme si napríklad komentár

rozprávača zo str. 310: *To, čo sa v tú noc robí v chalupe vo Vlčích kútoch, presahuje mieru. Akoby sa všetko nešťastie schádzalo sem na oldomáš. Udalosti teda idú preňho nad mieru pokojnej, „objektívnej“ mysle. Svojím nezdržanlivým postojom v podaní strhuje aj čitateľa do rovnakého postoja a v tom tkvie neodolateľné pôsobenie jeho románu.*

Expresívnosť okrem toho spolupôsobí s epickosťou aj priamo. Pomáha zvyšovať konkrétnosť epického zážitku (porov. citovaný opis prešovania hrozna; pridávam na ilustráciu úryvok zo str. 495: *V to ráno, ktoré je kalné ako pracujúci mušt a plné vlhkej čvachtanice...*), pôsobí teda opačne ako lyrický tvar (miera výrazu), ktorý smeruje k zovšeobecneniu životného zážitku.

Zvýraznenie epického obrazu napomáha expresívnosť i podčiarkovaním tematických kontrastov (napr. v opise Zelenej Misy a Slivnice, v charakteristike Šimona Pančuchu, v úvahe o slivnickej banke, o zelenomiskom dekanovi, v scéne *Bolebruch—Kristína*, 266—267, a inde). Táto „objektívna“, „epická“ úloha expresívnosti však nie je v *Červenom víne* významná. Omnoho dôležitejšia je jej subjektivizujúca funkcia.

Expresívnosť preniká celým románom. Je výrazovým živlom, ktorý sa derie aj tam, kde sa rozprávač „nerozčuľuje“ a kde niet ani potreby výraznejšieho prekreslenia. Hečko ju má aj z celkom osobitnej záľuby, z vnútorného nutkania, bez zjavnej príčiny. Dosvedčia to dobre napríklad tieto štylizácie: (*Urban*) *rýchlo rozrobí matériu a dá sa bláznivo striekať. (87) — Pošťastilo sa mu chytiť Urbana do svojich klieští. A to tak jedno- ducho a lacno, že to až ryčalo. (80) — Nehreš leží na dne kvasného suda a spí. Ryčavo zachrapuje. Ryčí i vo sne. (39) — Piateho októbra zvalila sa na Vlčindol... Hustá hmla. (41) — Ústa si prečisťuje odplúvaním... (267)*

Za takouto štylizáciou treba vidieť zámer znižovať tón vyjadrovania. A v tom išiel Hečko ešte ďalej a siahol hlbšie do zakázaných výrazových oblastí, ako je v našich literárnych súvislostiach pravidlom. Svedčia o tom hojné vulgarizmy, pri ktorých zotrval i napriek silným výhradám posudzovateľov. Pritom na konto rozprávača a autora treba pripočítať nielen vulgarizmy autorskej reči, ale aj vulgárne výrazy z reči postáv. Subjektívnosť epického podania i štylizácia priamej reči totiž nútia nás hľadať za postavami samého autora. Za vytrvalosťou, s akou Hečko hromadí a frekventuje expresívnosť, treba vidieť neskrotné výrazové sily. Ťažko to vysvetľovať planou snahou o efekt; v iných veciach možno, ale tu je to Hečkovi cudzie. Expresívnosť je Hečkovi prirodzená, „sedí mu“.

Zníženie tónu, ktoré s expresívnosťou súvisí, treba chápať v dvojakých súvislostiach: 1. z jeho ideovej koncepcie života a 2. z obavy pred samoúčelnosťou a neživotnosťou lyrického tvaru. Pritom druhé súvisí s prvým.

Pre Hečku je život ustavičným zápasom so zemou, s prírodnými a spoločenskými živlami. Život je „nízko“ pri zemi, človek je pri práci obrátený tvárou „dolu“. „Nízkosť“ a „špina“ je bytostným prívlastkom života, jeho vzniku a zániku (*V bahniskách pri rieke v ostrom tŕstí rozvaľoval sa sivozelený plaz topoľov a jelší. Príchodom a koncom zimy paril sa ako brav v horúcej vode. — Rozklad vhrýzal sa do kameňov a haluzí, vyplŕvajú z otvorených rán práchno a trúch. — Hlinené telo tvoje dlho sa žltlo nahé... — A Urban sa hrúža v zemi. Siahla do jej masných vnútorností. — Takého zahľineného bráva si ho Kristína do náručia.*)

Táto stránka expresívnosti je u Hečku prejavom jeho vnútorného príklonu k samým základom, k samému „spodku“ života.

Nízky tón je však v románe v prudkom kontraste proti vysokému lyrickému ladeniu. Tento kontrast vyznieva tým silnejšie, že obidva prvky sa vyskytujú často vedľa seba v tom istom kontexte (napr. v lyrickom predspeve sú tieto expresívne výrazy s nízkym ladením: *bláznivá, spodok sveta, cudzopasilo, vžrali sa, plazili sa, rozvaľoval sa, plaz, paril sa, brav, hniloba, vyplŕvajú, schaboril sa, vyhrýzla, rozryčala sa, zopsuli sa, oplanstvá, rozkvasenú, s drúkmi, ani býk, ani drúk, chajdu, ničomný, odporne zapáchajúce rozklady...*).

Z epického zážitku sa povznáša román jednak k lyrickému tvaru s vysokým vyznením, ktoré je oslavou života a jeho víťazstvom nad záporom a zánikom, a jednak sa vhrúža do nízkych polôh, v ktorých sa toto víťazstvo dobýja. Hečko sa obáva ostať vo výške, v povznesení, lebo sama osebe, odtrhnutá od miesta zrodu, je mu krása života falošná, nepravdivá; žiada si ju mať vždy späť s podmienkami, v ktorých sa rodí. Krása života mu je neodlučiteľne spojená so „špinou“ jej zrodu; víťazstvo života sa nedá oddeliť od „špinavého“ zápasu, v ktorom je toto víťazstvo jednou zastávkou.

Silná expresívnosť je teda Hečkovi zárukou pravdivosti a sily lyrického tvaru, ňou sa tento tvar vykupuje. Ináč by bola preň estetická hra niečím prázdny a mdlým. Hečkova expresívnosť je v širších literárnych súvislostiach reakciou na samoúčelnosť estetického tvaru, ktorý sa rozvíja zvonku, od formy, a nie zvnútra, od zážitku; je obranou proti tejto samoúčelnosti, ktorá umeniu vždy hrozí.

IX

Základné sily, ktoré ovládajú výrazovú inštrumentáciu *Červeného vína*, možno teda zhrnúť takto:

Epickosť podania sa síce dá v románe dobre nahmatať, ale je v skutoč-

nosti v pozadí. Román tematicky neprináša nové veci, v niektorých zložkách vývinovo „poklesol“. Sila a diferencovanosť charakterov, ani sila kolízií a konfliktov nemohla byť v románe využitá pre objektívne prekážky: tematika sa čerpá z oblasti, ktorá z hľadiska perspektívy spoločenského vývinu bola na okraji; okrem toho ju autor obmedzil v spoločenských súvislostiach tak úzko, že tieto perspektívy bolo ťažko dovidieť. Oveľa hlbšie načrel autor do širších ideových spojitostí vo svojej koncepcii života a z nej čerpajú ďalšie výrazové zložky románu.

Viac než o čo iné išlo autorovi o zážitkovú rovinu epického obrazu, o videnie zo subjektívnych pozícií. Preto ako zdôraznené výrazové registre uplatňujú sa v *Červenom víne expresívnosť výrazu a miera výrazu*. Obidvoje sa zlieva v *lyrický tvar*, ktorého zmyslom je vysloviť *zážitkové zovšeobecnenie* epickej náplne románu. Expresívna výrazová zložka ako dominantná znamená v románe jednak *subjektívne vystupňovanie a konkretizáciu epického zážitku*, jednak sa chápe oproti lyrickému tvaru ako *nízky výrazový pól*. Zmyslom nízkeho tónu v *Červenom víne* je tlmočiť nízkou rovinu životného zápasu. Týmto nízkym tónom sa dáva lyrickému tvaru, v ktorom sa pateticky oslavuje život, pravdivosť a sila.

Celkove spočíva váha výrazu v románe na miere výrazu a na subjektívne stupňovanej zážitkovosti, reprezentovanej expresívnosťou. Obidvoje sa realizuje hlavne v jazyku, t. j. v štylizácii; kompozičný stupeň výstavby prehovoru je viac v pozadí. To je v súhlase s tým, že ide o lyrizovanú prózu; lyrický obraz sa totiž opiera oveľa viac o jazykový stupeň výstavby (o štylizáciu) ako epický obraz.

Vyváženie lyrického tvaru expresívnosťou je z vývinového hľadiska progresívny prvok a uplatňuje sa neskoršie v mladej slovenskej próze.

(Vzťahy medzi zložkami v básnickej skladbe)

VILIAM TURČÁNY

V umeleckom diele všetky zložky sú podriadené jednotnému zámeru, ktorý je spojený so základnou ideou diela. Ak ide o dielo štýlovo jednotné, možno na každej zložke sledovať a objavovať stopy tohto zámeru. Pravda, každá zložka ho uskutočňuje svojím spôsobom. Jednotlivé prvky diela ako živého organizmu sú v určitom vzájomnom napätí, napájajú sa na seba podľa osobitných pravidiel, dopĺňajú sa alebo si protirečia, aby v spoločnom pôsobení zosilnili výsledný účin. Pre lepšie poznanie básnickej skladby bude užitočné všimnúť si niektoré vzťahy medzi tými zložkami, ktoré do určitej miery plnia rovnakú úlohu. Pre poznanie pohybu v literárnom procese takýto postup môže ešte názornejšie odhaliť protikladné smerovanie za sebou nasledujúcich škôl. Pre začiatok by sme si všimli vzťah dvojice — r ý m a m e t a f o r a — a v menšej miere súvis i s niektorými ďalšími zložkami.

S určitou nadsádzkou mohli by sme povedať, že isté zložky takmer komplexne vyjadrujú základné smerovanie diela. Sú to tie, v ktorých sa najtesnejšie prelína forma a obsah konkrétneho žánru. V próze, v epike vôbec napríklad to, čo konvenčne nazývame „charaktery“. V lyrickej poézii zas metafora. Dokonca nielen v nej. O Shakespearových drámach je známe, že výber metafor zodpovedá základnému ladeniu hier. Tak napríklad v *Hamletovi* jedna z kľúčových formulácií „je niečo zhnité v štáte dánskom“ súčasne vysvetľuje charakter trópov, ktoré napospol vyvierajú z oblasti hniloby a chorôb. Prepychový život, ktorému v Egypte podľa hne rímsky hrdina, prináša v *Antoniovi a Kleopatre* obrazy hemžiacce sa vôňami a vínom. Dokonca v poslednom čase boli sme svedkami inscenácie, ktorá položila dôraz na túto zložku a z nej vychádzala.

Inscenácia *Kráľa Leara* v Anglickom kráľovskom divadle¹ podčiarkovala základnú a vracajúcu sa metaforu „oko duše“, priamo v texte nevyslovenú (je však v *Hamletovi*, Shakespeare ju asi prevzal od Chaucera)²; na nej je však hra založená, celé predstavenie je vlastné jej rozvínutím. Kým je kráľ pri moci a pri plnom zdraví, *nevidí*. Nevidí klamstvo starších dcér a oddanosť najmladšej. V skutočnom videní bráni mu závoj predstieraných hyperbol o detskej — v istom zmysle poddanskej — oddanosti, ktoré si však Lear žiada, zatiaľ čo ho rozhnevá prosté a skromné vyjadrenie opravdivej náklonnosti. Až zbavený moci začína Lear vidieť, otvára sa mu oko duše, prezrie skutočnú tvár starších dcér. Ba prichádza ešte k ďalšiemu stupňu, na ktorom „oko duše“ paradoxne vyjadruje najväčšiu pravdu o skutočnosti. Pri nezmyselnom počínaní kráľa Leara a celom poriadku, ktorý je protilogický, najviac *vidí* blázon, šašo. Blázon, teda človek, u ktorého i „oko duše“, vnútorné videnie by malo byť slepé, zakalené. Je tu stretanie dvoch záporných znamienok, ktoré v neustálom násobení dávajú kladné, súhlasné, pravdivé poznatky o skutočnosti. O bláznivom poriadku najsprávnejšie sa vysloví blázon. A to nedotvrdzuje len šašo; sám Lear, bolesťou privedený až do šialenstva a začínajúci chápať biedu svojich poddaných, preberá šašovo správne videnie; a skutočne, v tom momente i dvorný blázon mizne zo scény. Správnosť bláznovho pohľadu nie je len v Learovi, predstieraním pomätenosti rovnako Hamlet hovorí najzávažnejšie veci. Väčšia hĺbka Learova, o ktorej vravia mnohí bádatelia, vyplýva možno i z toho, že Lear predstavuje v druhej časti hry *skutočného* šialenca.

V spomínanej inscenácii vyzdvihnutý motív oka sa prejavoval najmä na postave grófa Glostera, ktorý od začiatku predstavenia poškuľoval, dvíhal výrazne obočie, „vravel“ očami, akoby naznačoval, že veď všetko vidí, videnému jasne rozumie, ba mnohé aj predvída — no skutočne začne vidieť, až mu zloba doslovne zničí „telesné oči“! Že z takéhoto chápania inscenácie vychádzal, potvrdzuje sám režisér Peter Brook, ktorý hovorí: „V Learovi se zase neustále v určitém kontextu opakuje slovo »oko«. V první části v souvislosti s Learem, který je tu muž na vrchole moci, pán svých sil i smyslů, a přesto slepý. Státník, který bojoval za určitý řád, ovládá ho, a přitom je slepý, schopen vidět všechno, jenom ne to, co se mu děje pod nosem.“ ... „Také Gloster začíná vidět teprve, když je slepý. To jsem si nevymyslel, to je v textu, v metaforách.“³ To neznamená, že by sa v Learovi nevyskytovali aj ďalšie metafory, no

¹ Anglické kráľovské divadlo zo Stratfordu hostovalo začiatkom roku 1964 v Prahe.

² Otakar Vočadlo, *Poznámky k Hamletovi* v knihe W. Shakespeare, *Tragédie II*, Praha 1962, 710.

³ P. Brook, *Lear a Romeo*. Literární noviny 1964, č. 9.

v trópech upínajúcich sa k oku je akoby v skratke zhrnutá základná problematika a idea diela — a podobne, ako ona je riadiacou a organizujúcou silou, i ďalšie trópy sú v blízkom vzťahu k hlavnej, „uzlovej“ metafore.

V dramatickom diele, konkrétne v Learovi, sú aj iné prostriedky na vytváranie metafor. Slepá láska k dvom zdravým dcéram, ktorým Lear odovzdá svoj trón i prístrešie, má svoj protipól v obraze slepých, bezohľadných prírodných síl, ku ktorým sú dcéry akoby mimovoľne prirovnané: scénický obraz, výtvarná metafora s búrkou, ktorej je vydaný Lear napospas, vyhnaný či neprijatý do hradu, obsahuje kdesi v hĺbke obraz oka. Najväčšou hrozbou búrky sú blesky, pričom sú jediným svetlom, pri ktorom — obrazne — Lear poznáva pravdu o svojich deťoch. Mohli by sme povedať, že blesky, mimovoľne prirovnané k šľahom bezohľadných dcér, otvárajú Learovi oči, aby stále jasnejšie a beznádejnejšie videl nekonečnú rozbúrenú noc, ktorá vládne v dušiach jeho dcér. Mohli by sme opatrne poznamenať, že ide o prirovnania mimovoľné, keby sám Lear výslovne neodhalil tieto súvislosti. Spôsobom pripomínajúcim rozvitú antitézu, bežnú v ľudovej poézii, obracia sa k rozzúreným živlom s tým, že im nič nezazlieva; nie sú ako jeho dcéry. Im predsa nedaroval svoje kráľovstvo, nie sú mu povinné vďačnosťou. To je prvá fáza záporného prirovnania, ktorou sa dosahuje hyperbola na vyjadrenie nesmiernej bezohľadnosti kráľovsky obdarených detí. V druhej časti ich však predsa dáva dovedna so svojimi dvoma dcérami, lebo vďaka im musí prenikavejšie poznávať krutú pravdu:

*Rachot si dosýta! Srš, oheň! Lej sa, dážď!
Dážď, víchor, hrom a blesk mi nie sú dcéry,
vám, živly, nezazlievam bezcitnosť.
Vám nikdy nerozdal som kráľovstvo,
vás deťmi nevolal — vy vďačnosťou
mi nie ste povinné. Len zúrte si
v príšernej kratochvíli — hľa, tu stojím,
bezbranný, chorý, oplývaný starec!
No predsa haním vašu úslužnosť,
že v spolku s dvojicou tých ľútých dcér
vrháte nebies vojská proti hlave
tak starej a tak sivej. To je podlé.*

W. Shakespeare, *Tragédie*.

Príklad⁴ ukazuje, že prirovnanie dcér k živlom nie je priame. I vtedy, keď sa berie ako scénická metafora, vnútri samého textu je ešte ďalšia členitosť podobná antitéze, prirovnaniu záporom. Jednako i v ňom možno odhaľovať súvislosť so základnou a návratnou metaforou oka: i pomocou týchto ďalších obrazov si uvedomuje stále jasnejšie kráľ Lear svoju predošlú „slepotu“.

Je samozrejmé, že metaforický systém, čo ako presný, nevytvára ešte celé dielo. Dokonca môžu sa vyskytnúť prípady, keď izolovane vzaté metaforicky nebudú ani udávať smer, ktorým sa berie idea diela, ale budú s ňou v príkrom rozpore. Ak sú metaforicky do určitej miery organizujúcim činiteľom, určujúcim charakter svojho okolia, na druhej strane sú ním aj samy určované, ich skutočná hodnota, záporné či kladné znamienko sa môže zvrtnúť na mimometamorických častiach. Zas by sme mohli uviesť analógiu s charaktermi v epike, v ktorej sa ich obsah nielenže nevyčerpáva dialógmi a príslušnými opismi, ale osobitný odtieň hodnotenia môžu získať na základe voľných úvahových častí, v ktorých autor predstavuje protikladné ideály, než postavy svojím konaním spĺňajú. Nezriedka literárna kritika dopúšťa sa ľubovoľného hodnotenia celkového zmyslu diela tým, že z izolovane videnej zložky robí závery o celom diele, alebo vychádzajúc z iných kritérií neberie ani na vedomie, o čo sa usiloval autor, hoci na to poukazuje systém trópev i ďalších zložiek.

Pochopiteľne, nie u všetkých autorov sa stretne s takou jednotou metaforického radu ako u Shakespeara. No pri dôkladnejšom pohľade ju objavíme neraz aj tam, kde sa doteraz nielen nevidala, ale ani vôbec nepredpokladala. V Jesenského básni z *Veršov* podčiarkol kritik Vajanský jeden obraz zarámčovaný dlhším citátom, ktorý mal dokazovať charakteristiku význačnej črty Jesenského poézie: „I tam, kde sa prílišne zaoberá hračkou, šuminou života, je nový, svieži, bez najmenej šablónovitosti, je si svoj, originálny. Viac sotva možno povedať:

*Noc sadla v dvor. Pod agátom
Ste, peň obejmúc jeho, stáli.
Nad nami neba ornátom
sa hviezdy jasné ligotali.“ atď.⁵*

Obraz „ornát neba“ z básne *V noci* Vajanský síce osobitne nehodnotí a nevykladá, no, fakt, že ho podčiarkol v citáte, nás vedie k predpokladu,

⁴ W. Shakespeare, *Tragédia* (preklad J. Roznera a Z. Jesenskej), Bratislava 1963, 358.

⁵ Citované z knihy S. H. Vajanský, *State o slovenskej literatúre*, Bratislava 1958, 513.

že predovšetkým na ňom dokumentuje Jesenského „sviežosť a novosť“, jeho vlastný prínos. A hoci je možné, že presne v tejto podobe sa obraz hviezdnej oblohy predtým nevyskytol, „ornát neba“ skôr pripomína parnasistickú poéziu bezprostredných Jesenského predchodcov, samého Vajanského a najmä Hviezdoslava. Pripomína ho „obsah“ trópu, ktorý akoby zhŕňal Hviezdoslavov básnický výklad tých istých hviezd, k nim prirovnal rovnako svietiace mravy dedinskej mládeže napríklad v *Bútorovi a Čútorovi*, a to práve v oblasti ľúbostných vzťahov — a v ďalšej básni z ľudového prostredia, zo zábav mládeže, medzi obojím pohlavím „plamienok blkal mladých vatier v *strážnom* svetle mesiačka, pod očami matier“ (*Na obnôcke*).⁶ Ornát neba je taktiež symbolom „strážcu“ mravov, no táto jeho vlastnosť, ako aj záporné znamienko, aké má u Jesenského na rozdiel od Hviezdoslava, objaví sa iba v slede ďalších obrazov braných taktiež z nábožensko-morálnej a spoločensko-konvenčnej oblasti a predovšetkým konfrontovaním s mimoobraznými časťami, v ktorých Jesenský výslovne odsudzuje neprirodzené zásahy spomínaných činiteľov do *slobodnej* a meštiackych ohľadov zbavenej lásky.

Obraz „ornát neba“ patrí do tej časti trópov v básni, ktoré charakterizujú hrdinku; v nej ohľady na všeobecne uznávanú morálku sú už vkorenené. Súvis s ňou prezrádza hneď nasledujúci odsek, v ktorom na zobrazenie jej srdca znova sa berú hviezdy, a to najprv tá ich vlastnosť, ktorá je vždycky na prekážku láske: „No sťa ku hviezdám blankytom mne k srdcu Vášmu *ďaleko je*.“⁷ K vzdialenosti sa hneď pripájajú ďalšie prirovnania, nielen v morálke, ale aj v poézii spomínaných predchodcov hodnotené kladne, ktoré pokračujú v smere určenom podľa úvodného obrazu obradného rúcha. O srdci milovaného dievčaťa vraví teda ďalej, „že uzavretý jeho svet *nepoškvrený*, biely, s *v*atý otvorí ten Váš nemý ret len za ten jeden prsteň zlatý, čo spája večne... v tom *prikázanom* milovaní“ (str. 85—86). No milovanie podľa prikázaní nie je pre hrdinu tejto poézie. Jeho srdcu sú „tie *prikázania* veľmi ťažké“ (86) a napriek úprimnej láske nie je ochotný zaviazat sa sobášom, čiže „tou prísahou, čo vôle skvost nám putná stuhou ligotavou *obrúčky z kovu*“. (87). A preto obviňuje hrdinku: „Vy milujete — ale hlavou.“ (87)

Spolu s ostatnými skvostami aj ornát dostáva hodnotu zápornú. Oproti zlatej obrúčke stavia Jesenský skutočný klenot: „*skvost vôle*“, čiže slobodu. Že nejde o hodnotenie náhodné, ale že metafora „skvost vôle“ je

⁶ Porov. moju štúdiu *Jesenského metafora*. Slovenská literatúra 1958, č. 1, 10.

⁷ J. Jesenský, *Verše*, Mikuláš 1905, 85. Citáty z Jesenského *Veršov* ďalej priamo v texte, s označením strany.

jedným z kľúčových Jesenského trópov, určujúcich ostatné básnické obrazy aj ich znamienka v citovanej básni, dokazuje záporné hodnotenie obrúčok aj v iných básňach, kde hravosť, určitá „šumina“ zastiera vážny a vážne chápaný, pravda, negatívny alebo nižšie cenený obsah metafor a symbolov obrúčky: „A ten prst môj malý prstienoček tisne (!)“ (17), „Natiahli na pršteťk *tenučkú obrúčku*, obkrútili pršteťk, *zaputnali rúčku*...“ (14) V obidvoch básňach sa, pochopiteľne, vyššie hodnotí hrdinka rúčka než obrúčka, ba v poslednej citovanej básni protikladne — keďže ide o obrúčku, ktorá hrdinku spojila s iným mužom, so socom — rúčka je prirovnaná k najkrajšej obrúčke, podobne ako báseň *V noci* priniesla protiklad „skvostu vôle“ a „obrúčky z kovu“. V každom prípade obrúčka ako symbol „prikázaného milovania“ je putom, príťažou odnímajúcou či už milovanú bytosť priamo, alebo voľnosť, slobodu a teda i radosť z lásky, zo vzťahu dvoch ľudí: „...aby ma už viacej nikdy neobjala najkrajšia *obrúčka — rúčka* tvoja malá“ (14).

Takto sloboda, voľnosť v láske sa dostáva na tú istú významovú rovinu ako ruka milovanej ženy, ktorá rovnako v poslednom verši básne „Natiahli na pršteťk“ bola prirovnaná k najkrajšej obrúčke. Ak sme si dobre všimli, tento trópus sa vyskytol v básni už predtým, a to v prvých dvoch veršoch, na ich koncoch; inými slovami — v rýme: „obrúčku — rúčku“. Bolo by skoro možné povedať, že tieto slová vyrastajúce zo spoločného základu práve vďaka rýmu vytvorili záverečný obraz básne. Určite však možno pripustiť, že okrem vnútorného súvisu medzi metaforami v rámci nielen jedného diela, ale aj celých škôl existuje aj istá spätosť metafory s ďalšími zložkami. Posledný príklad uviedol dokonca zhodu medzi riadiacim trópom a prvou rýmovou dvojicou básne. O niekoľkých možných aspektoch tohto vzťahu budeme hovoriť v tejto štúdii, po ktorej by mali nasledovať rozborov vzťahov medzi ďalšími zložkami.

Rým a metafora

alebo

metafora vertikálna a horizontálna

K označeniu rýmu ako vertikálnej metafory nás vedie bežný poznatok, že v rýme podobne ako v metafore a v básnických trópoch vôbec sa veľmi často stretávajú slová, ktoré v mimoumeleckých prejavoch do spojenia neprichádzajú. Opierame sa pritom o známe charakteristiky hlavných funkcií rýmu. Z nich funkcia *sémantická* konfrontáciou významov v rýmových členoch vlastne plní úlohu metafory. V protiklade

k rýmu by sme ju mohli nazvať i metaforou horizontálnou. Hoci príklad z Jesenského ukázal, že i rým môže byť určujúcim činiteľom pri vytváraní horizontálnej metafory, je jasné, že takéto prípady sú ojedinelé a že aj pri nich intenzita vertikálnej metafory — rýmu — je iná než pri normálnej metafore, pretože sémantickú zložku rýmu vnímateľ poézie neberie izolovane od ďalších funkcií — rytmickej a eufonickej — i keď práve posledná môže hrať úlohu pri jej utváraní.

To však nevylučuje určité zákonitosti v tomto vzťahu, ktoré bude treba skúmať na väčších rozlohách. Užitočnosť tohto skúmania sa najskôr prejaví na materiáli rozdielnych básnických škôl. Tu možno viesť ďalšiu analógiu. Ako z rýmového zásobníka miznú určité dvojice alebo sa vymieňajú členy v nich, podobne v jednotlivých školách mení sa obrazový repertoár alebo aspoň jeho hodnotenie. Ďalšou úlohou by teda bolo sledovanie vzájomného vzťahu medzi významom v oboch zložkách a jeho premenlivosti u rozličných autorov. Práca má silne hypotetický charakter. Je to pokus o nové možnosti bádania, o zvláštne zisťovanie ústrednosti, systému básnických diel. Je zrejmé, že ústrednú ideu, hlavný básnikov zámer môžu jednotlivé zložky spĺňať i celkom protikladne: rozhodne ju každý prvok umeleckého diela vykonáva v inej miere. Na príklade z *Kráľa Leara* sme videli, že i trópy rozličným spôsobom prispievajú k objasneniu základnej metafory oka a videnia vôbec. Scénická metafora búrky vo vzťahu k príslušnému textu prechádzala antitézou (... živly, nie ste, ako moje dcéry — a predsa ste).

Antitéza je častým, jedným z najčastejších stavebných postupov na vybudovanie i „obnaženie“ trópu v ľudovej poézii. Všimnime si jednu z najznámejších:

*Kolo nás, kolo nás, kolo našich dverí
preletelo vtáča v čierno-bielom perí.*

*Nebolo to vtáča v čierno-bielom perí,
ale bol šuhajko v ľanovej košeli.*

Celý postup bol potrebný na „rozlúštenie“ najfrekvencovanejšieho symbolu ľudovej poézie: „vták-šuhaj“. A zasa ako v Jesenského piesni, aj tu verše rozuzľujúce obraz prinášajú v rýme konfrontáciu častí každého javu konfrontovaného metaforou: *perí-košeli*. Z rýmu, z vertikálnej metafory vyplýva, že čo je vtáku perie, to je šuhajovi-milému košela. Ak je šuhaj vtákom, košela je perím. Tuná ako by rým, ktorý okrem sémantickej funkcie plní i ďalšie, vybral si presne v pomere k horizontálnej metafore príslušnú časť prirovnania. Pravdou je, že predovšetkým v ľudovej poézii bude najviac takýchto až „doslovne súhlasných“ zhôd

medzi obrazom a rýmom. Rým veľmi často prináša slová, ktoré sú jadrami prímerov, zdá sa, že on ich vlastne privoláva do súvislosti. Okrem nádiviek na mená, ktoré sú prirovnaniami v tom najširšom zmysle (napr. *Ďuro-truľo*), stretneme sa aj s všeobecnými pomenovaniami v rýme, ktoré vytvárajú príмеры:

*Poznať to zďaleka, ktorý je mládenec,
chodí si po poli jak ružový veniec.*

*Poznať to zďaleka, ktorý je ženatý,
chodí po dedine ako pes chlpatý. atď.⁸*

Jadro obrazu v prvom dvojverší je bezozvyšku obsiahnuté už v rýme: mládenec-veniec. V druhom dvojverší je už situácia o niečo odlišná: druhý člen sa podieľa na obraze iba epitetom, pravda, v ľudovej poézii takým výrazným a tak málo pripúšťajúcim iný doplnok, že k „chlpatému“ by si každý automaticky doložil „psa“, ak by vôbec očakával dáky prímer. Progresívna úloha rýmu pri tvorbe trópov v ľudovej i umelej poézii, nadväzujúcej na jej postupy, je zreteľná pri zložitejšej organizácii, pri inakšie veľmi častom „trojitom rýme“, napr.:

*Lúbsti, lúbo s t i, mával som ťa do s t i,
ale ťa už nemám ani za dve hrs t i.*

Obyčajne s eufonickým oslabením tretieho člena prichádza aj obraz, ktorý býva veľmi voľne pripojený; neraz sa hovorilo aj o „surrealizme“ v ľudovej poézii. Tu lúbst ako abstraktum je vyjadrená mierou veľmi konkrétnou, „rukolapnou“. Pravda, možno predpokladať, že niektorému z tvorcov tohto prirovnania tanul na mysli aj konkrétny obsah, ktorý by sa dal opísať asi tak, že po veľkom lúbení, ktorému ani z duševnej ani z telesnej strany nechýbalo nič, teraz niet sa ani s kým vodiť za ruky, koho vziať do rúk, do náručia, čiže niet lúbsti ani *za dve hrsti* — a že mu pritom nešlo iba o ľubovoľné udanie miery (ako *merica, lakeť ap.*).

Na tomto príklade by sme chceli demonštrovať, ako v umelej štúrovskej poézii na základe nevelkej zmeny prišlo k naplneniu tohto obrazu oveľa konkrétnejším obsahom. Zmena obsahu tohto trópu sa diala zasa za pomoci rýmu. V súhlase s nacionálno-asketickým zamierením štúrovskej poézie zatracovaná súkromná láska ustupuje boju za slobodu národa. Miesto „lúbsti“ prepúšťa sa „voľnosti“:

⁸ J. Kollár, *Národné spevanky* I, Bratislava 1953, 230.

*Voľnosti, voľnosti, mával som ťa dosti,
a teraz ťa nemám ani za dve hrsti.*

Lenže tento obraz, zdanlivo prevzatý bez väčšej tvorivej námahy skoro bez zmeny do *Smrti Jánošíkovej*, v novej kompozícii získava omnoho širší a pritom mimoriadne presný obsah, charakterizujúci postavenie hrdinu. Predtým najslobodnejší junák má okovy i na rukách, nemôže nimi pohnúť, a teda prirovnanie „ani za dve hrsti“ presne ukazuje mieru jeho voľnosti, či práve nevoľnosti; znovu a znovu mieri na jeho spútané ruky, lebo ani tie nie sú voľné.

Ukazuje sa, že v štúrovskej poézii (a nielen u Bottu, ale aj Chalupku, Kráľa, menej Sládkoviča) rozhodujúcejším zreteľom pri skúmaní metafor bude kompozičné začlenenie trópov v ľudovej poézii obvyklých, než hľadisko originalnosti alebo vlastného bohatstva jednotlivých metafor. Pozoruhodné je ešte to, že v zhode s celkovým ideovým zacielením štúrovskej poézie v trópe si vymenil miesto ideál ľudovej piesne — Iúbosť — so slobodou, s voľnosťou. Posunutie tohto vzťahu v ustálenej metaforike ľudovej piesne ukazuje sa ako zákonité i na ďalších trópoch. Ak holubica znamená v ľudovej poézii milú, u štúrovcov opäť voľnosť; dokonca názov svojho časopisu-zábavníka pokrstili v tomto zmysle (Holubica v Levoči; ba, húsku divokú, taktiež symbol milovanej dievčiny, posúva Botto presne na symbol hrdinu bojujúceho za slobodu národa — na Ľudovíta Štúra).

Pochopiteľne, i v ľudovej poézii iba časť rýmových dvojíc bude vytvárať obraz, oveľa väčšia skupina bude prinášať oznámenia neobrazné (máš-dáš, rozprávajú-ovrávajú). No z ostatných prípadov najčastejšie budú tie, v ktorých sa do obrazu priamo zapája iba jeden rýmový člen. I vtedy však možno hovoriť o tvorivej úlohe rýmu pri vytváraní obrazu. Napríklad v dvojverší spojenom rýmovou dvojicou „frajer-tanier“ musel ľudový umelec hľadať takú časť tela, ktorá najskôr znesie prirovnanie s tanierom, ak už nemal k nemu pripodobniť frajera celého (ironizujúc napríklad jeho „okružlosť“), alebo ak nechcel priniesť iba oznámenie neobrazné. K obraznosti však každá poézia tenduje. Teda vo veršoch

*Zďaleka ty poznáš, ktorý je muoj frajer,
má takie očiská by cínový tanier.⁹*

máme vlastne do činenia s „vertikálnou synekdochou“, keď druhý člen rýmu zobrazuje len časť celého javu. Metonymia a synekdocha pravdepodobne budú zaujímať najväčšie miesto medzi vertikálnymi trópmi, okrem

⁹ Tamže, 223.

ešte početnejšej vrstvy, keď jeden člen rýmu síce je súčasťou obrazu, no dohromady nijaký obraz nevytvára, ponajviac sa rýmová dvojica významovo — súhlasne alebo protikladne — dopĺňa.

*Čo to máš, mámilá, čo to máš za oči,
keď sa do nich pozriem, hlava sa mi točí.*

Horizontálny obraz hovorí, že pre oči milej sa milému točí hlava; teda medzi horizontálnym trópom „točí sa mi hlava“ a obrazom vertikálnym „oči-točí“ je určitá nezhoda. A to i vtedy, ak odlúčime predložku, ak si podľa teórie informácie určíme dištinkatívne znaky, rozhodujúce pre inventár rýmu, veľmi voľne a široko. Je nepopierateľným prínosom zmienenej teórie, že osvetlila špecifitu a osobitné zákonitosti jednotlivých zložiek diela! Pre rýmový inventár nemusia byť dištinkatívnymi všetky tie prvky, ktoré inak dištinkatívnou platnosť v jazyku všeobecne majú. Napríklad kvantita. Ani v jednej básnickej škole nepožaduje sa absolútna zhoda dĺžok pri rýmujúcich sa samohláskach (i keď ojedinele vyskytli sa v teórii takéto požiadavky, napr. u Milkina, a možno predpokladať, že v niektorých smeroch, napr. symbolizme, konkrétne u Krasku je väčšia tendencia po takejto zhode než napríklad u Hviezdoslava). Tak isto nie je rozhodujúci protiklad dvojhĺasky a príslušnej jednoduchkej samohlásky (ia-a, ie-e), pochopiteľne, krátkej i dlhej. Ba ani prehlasovaného *ä* so samohláskou *e*, a u niektorých básnikov tejže samohlásky ani so samohláskou *a* (konkrétne u Hviezdoslava, ktorý vnáša do rýmu oravskú výslovnosť *ä* i v tých prípadoch, kde ju spisovná slovenčina nepripúšťala, napr. *váž* — *náš*. *Váž* znamená *vežu*. Nachádzame ju v rýme aj u Chalupku — *váže-čierťaže* — *pravda*, tu je prípad iný, keďže i druhý rýmový člen sa pravdepodobne čítal rovnako, čiže *čierťaže*). Vo väčšine škôl nehrá úlohu ani rozdiel medzi mäkkosťou a tvrdosťou spoluhlások (t-ť, d-ď atď.).

Na rým k slovu „dieťa“ nie je nevyhnutné slovo, ktoré by sa končilo presne na *-ieťa*, teda napríklad „*kvieťa*“ alebo v štúrovskej slovenčine s uplatnením rytmického zákona „svieťa; Za rovnako náležitý rým sa počítá i dnešný spisovný tvar „svietia“; rým bude platiť, ak aj dvojhĺasky nahradíme krátkymi samohláskami a spoluhlásku *ť* nahradíme tvrdým *t*: „*sveta*“; v hodnotení rýmu sa nič nezmení, ak sa „*e*“ zamení prehlasovaným „*ä*“: „*svätia*“; prípadne, ak na dôvažok vymeníme aj druhú dvojhĺasku za dlhú samohlásku — „*svätá*“. Je jasné, že nielen v normálnom jazykovom prejave, ale aj v básni tieto slová — „čítané horizontálne“ — sa všetky od seba významovo líšia (svietia, sveta, svätia, svätá); v inventári rýmovom tieto odchylky nemajú však dištinkatívnou platnosť. Z tohto

hľadiska napríklad Kraskov rým „žiaľmi — žalmy“ možno smelo označiť za rým homonymický, i keď v bežnom jazykovom prejave skutočné homonymum netvorí. V rýmovom inventári však neobsahuje ani jedinú hlásku z tých, ktoré by sa v rýmovke nemohli konfrontovať ako rovnocenné.

Keďže sa všetky hlásky oboch slov kryjú — opakujem, že v rýmovom inventári — tvoria homonymum. Tieto vlastnosti inventára, ako vidno, dotýkajú sa eufonickej funkcie rýmu.

Usudzujúc podobne pri vertikálnej metafore, čiže pri sémantickej funkcii rýmu, môžeme predpokladať, že pri nej odpadnú ďalšie dištinkatívne znaky, ako koncovkové rozdiely, či už pádové alebo slovesné ap. Približne by bolo možné povedať, že ak *pri eufonickej funkcii rýmu odpadli určité dištinkatívne znaky v rámci hláskoslovia, pri sémantickej — v rámci tvaroslovia.*

Rytmická funkcia prijíma rýmový materiál už „spracovaný“ oboma funkciami a rozhodujúcimi, dištinkatívnymi znakmi pre ňu sú slabiky prízvukné alebo neprízvukné. Vo vzťahu k rytmickej funkcii hodno ešte doložiť, že v rýmovej schéme sa stávajú rovnocennými prízvuky *hlavné i vedľajšie*, hoci iba prvé z nich sa viažu na medzislovný predel, čiže na prvok *fonologicky relevantný*. Pravdaže, rovnaká platnosť oboch druhov prízvuku (i keď v miere o niečo menšej) sa vzťahuje na metrickú schému verša vôbec, čím sa znova dosvedča čo najužšia spätosť rýmu s rytmickou stavbou verša.

V niektorých cudzích jazykoch, napríklad angličtine i francúzštine — a pokiaľ ide o substantíva i v taliančine — sú oproti slovenčine nezhody v tvaroch menšie. Ak máme v slovenčine dostať obraz v rýme, musíme siahnuť nezriedka po určitej úprave. Nie vždy dostaneme i gramatický paralelizmus v prímeroch ako „sen-deň“ alebo v rámci gramatických pravidiel dopĺňajúce sa slová vo významove jasný celok, ako napr. „odtienok-spomienok“, „zlietlo-svetlo“, „hrudi-nezobudí“, „jednotvárne-starne“ ap. Už v rýme „zneje-beznádeje“ ak má vzniknúť metafora, na akú sme zvyknutí vo „vodorovnej polohe“, treba slovo „beznádeje“ previesť do prvého pádu. Čiže „zneje-beznádej“. V tomto prípade rým zase predstavuje skratku horizontálneho obrazu rozvetveného v oboch veršoch (echo chorálov zúfania a čiernej beznádeje zneje), odhaľuje podstatu slovesnej metafory, v ktorej jav abstraktný nadobúda konkrétnu zvukovú podobu. Zasahuje aj do podstaty, do základných obsahov Kraskovej poézie.

Pravda, takáto úprava bude potrebná pri mnohých rýmových konfrontáciách významov. Opakujeme, že pádové a ďalšie rozdiely tu nemajú

dištinkatívnu platnosť. Jednako nájde sa ešte viacej spojení, ktoré sa budú vymykať akýmkoľvek úpravám; obraz nevytvoria. Možno poznamenať, že v celom rade veršov sa nemusí vyskytnúť ani výrazná „horizontálna metafora“. Doterajšie skúmania sémantickej funkcie sa obmedzovali ponajviac na zisťovania, aké slovné druhy sa konfrontujú a aké tvary — či iba koncovkové a či aj kmene slov, inakšie povedané, či básnik používa rýmy „plané“ alebo „štepné“ — prípadne z ktorých oblastí slovníka sa čerpá. Domnievame sa, že možno ísť ďalej. Možno si všímať, aké metaforické spojenia vytvára rým. Porovnávať ďalej, v akom vzťahu sú tieto obrazy k normálnym trópom tohože autora. Najcennejší prínos sa objaví ešte v ďalšej fáze, pri konfrontácii týchto zložiek a ich vzťahov u básnikov protichodnej orientácie. Malo by sa takto odhaliť už samo tkanivo, ktoré sa uberať iným smerom v ústrojenstve diela a musí sa prejavovať osobitne na oboch zložkách.

Treba ešte uviesť niekoľko všeobecných poznámok o vzťahu metafory a rýmu. Zdá sa, že v celkovom vývine umelej literatúry sa nachádzajú v nepriamom pomere. Obyčajne tam, kde je silne zdôraznená vizuálna stránka básnického obrazu a presila obrazov vôbec, ustupuje rým a s ním aj eufónia. Ako by metafora bola vecou zraku, nového videnia, a zreteľ na zvukovú organizáciu akoby obmedzoval voľnosť imaginácie; zatiaľ poézia s menšou obraznosťou ako by nahrádzala tento nedostatok zvýšeným dôrazom na eufóniu a pochopiteľne, aj na eufonickú funkciu rýmu. Je to veľmi široká charakteristika a nebude núdza o výnimky, ktoré by úplne popierali jej platnosť.

Na príklade ľudovej poézie sme uvádzali obrazy, ktoré vznikli za pomoci rýmu. O ľudovej slovesnosti v tejto súvislosti by bolo možné povedať, že jej obraznosť vcelku nepresiahne rýmové možnosti. V horizontálnych obrazoch nenájdeme oveľa viac než to, čo už na iných miestach spojil alebo aspoň jedným svojím členom dotvrdil rým. Existenciu spomínaného napätia medzi rýmom a metaforou však možno vybadať v prelomových obdobiach, keď po systéme vcelku vyváženom reakcia proti nemu rozpadá sa na dva smery. Z nich jeden ako by si ponechával zvukovú skladbu, ale znižuje alebo skoro anuluje obrazy, a druhý zdôrazniac obraznú stránku poézie odrieka sa zvukovej štruktúry. Napríklad v deväťdesiatych rokoch reakcia na lumírovskú parnasistickú poéziu na jednej strane macharovsko-realistická, na druhej březinovsko-symbolistická vyúsťujúca vo voľný a nerýmovaný verš.

Pri rozsiahlejšom aparáte štatistickom bude iste možné a potrebné ďalšie triedenie i nateraz „nezužiteľných“ rýmových spojení. Iste i v tomto zatiaľ pre nás mŕtvom materiáli sa bude prejavovať určitá

zákonitosť. Všeobecne sa predpokladá, že slovník rýmový je bohatší než slovník mimorýmových častí. Rým môže vytvárať nielen väčšie množstvo vlastných, „vertikálnych“ obrazov, ale je iniciátorom aj mnohých trópov horizontálnych; niet divu, že básnici, najmä moderní, zakladajúci si na autentickej obraznosti, rým odmietajú alebo maskujú, ako by sa usilovali odstrániť čo i najmenší tieň podozrenia, že rým mohol navodiť niektorý obraz, že teda jazyk sám už „básnil“ za nich.

V tomto náčrte problematiky nepôjde nám o vyratúvanie obrazov horizontálnych a vertikálnych. Predovšetkým budeme sa usilovať zistiť krajné intenzity v oboch radoch. K tomu je potrebné určiť základné obrazy u niektorých básnikov, ako aj osobitné hodnotenie tých istých obrazov u nich. Vybrali sme si na rozbor materiál z Kraskových básnických zbierok; s ním budeme porovnávať príslušné črty Hviezdoslavovej poézie. Keďže metafora väčšinou býva vizuálnou záležitosťou — zo zmyslov pri nej najčastejšie sa uplatňuje zrak — začneme s tým, ako sám mladý Krasko vníma „Hviezdoslavovo videnie“, ako sa stavia k jeho pohľadu na skutočnosť.

* * *

*Ach, tolko ráz už túžba zrela,
mať silu, rozmach Tvojho kriela,
mať šírý rozhľad Tvojich očí
a hlavu, čo sa nezatočí,
keď nad oblakmi krúžiš kolá,
no túžba márnou, márnou bola.¹⁰*

Rým „očí-nezatočí“ sme videli už aj v ľudovej piesni, dokonca i v späť s tým istým obrazom (čo to máš za oči — hlava sa mi točí). A predsa sme svedkami úpravy do istej miery podobnej ako pri Bottovom preberaní dvojveršia z ľudovej piesne, keď neveľká zmena v texte mala za následok veľké rozšírenie i spresnenie obrazu zároveň — vďaka kompozičnému začleneniu.

V Kraskovom spracovaní sú o niečo väčšie zmeny. Presnejšie sa udáva kvalita očí (šírý rozhľad), ktorú si u Hviezdoslava najvyššie cení a po ktorej márne túži. Točenie sa hlavy je dané do záporného tvaru a vyjadruje práve pevnosť a vyváženosť Hviezdoslavovu. Pri rozšírenom výklade mohlo by sa dodať, že Krasko i vtedy, keby tento rozhľad mal,

¹⁰ I. Krasko, *Lyrické dielo*, Bratislava 1958, 37. — Ďalšie citáty z Kraskových zbierok *Nox et solitudo* a *Verše* budú z tohto vydania (ďalej iba LD s udaním strany).

ešte by nebol, resp. nemusel byť zachránený pred pádom z takej veľkej výšky. Tu sa už dostávame k podstatnejším zmenám, taktiež spôsobeným na základe kompozičného začlenenia obrazu.

Krielo i oko sú iba súčasťou rozvitého radu prirovnaní, ktorý vyúsťuje v hlavné prirovnanie Hviezdoslava ku kráľovskému vtákovi, tiež v ľudovej poézii bežnému, na označenie šuhaja a milého (už v štúrovskej poézii nastal posun, v akom vystupuje i tuná; znamená básnika, národného činiteľa). Teda hlava, čo sa nezatočí, naznačuje súčasne aj výšku ako priamy podklad šíreho rozhľadu. Pravda, nie je to údaj jediný; priamo sa hovorí o blízkosti hviezd, nedostihných pre Krasku. A hoci aj hviezdy figurujú v ľudovej poézii — nezriedka na označenie jasnosti — tu okrem toho vyzdvihujú moment vzdialenosti a navyše súvisia so samým Hviezdoslavovým pseudonymom: „mne nemôž' v blízkosť žiarodarných hviezd“. V tejto bohatej kompozičnej členitosti, keď sa znovu vrátíme k „šíremu rozhľadu očí a hlave, čo sa nezatočí“, odhaľujeme najväčší posun od ľudového základu: kým v ľudovej poézii všetky spomenuté symboly a obrazy sa využívali na označenie telesných vlastností milého či milej, v tomto prípade — keďže ide o milovaného básnika — predstavujú aj duševný zrak, „oko duše“. A hlava, pochopiteľne, zastupuje myšlienky, myseľ, ktorá v spojení s jasným zrakom vtáka znamená „jasné myšlienky“, „jasné videnie sveta“. Pripravenosť takéhoto výkladu už v týchto obrazoch samých dotvrdzuje v druhej časti básne priamo obraz „jas myšlienky“:

*Veliký Ty, kebys' vedel!
koľké noci bdel a sedel
u Tvojej som zlatej knihy
— hej, vy sladké okamihy —
nadšenie mi v mladej hrudi
zabudlo, že ráno zase
všednosť života ma vzbudí,
hudbou slohy sladil uši,
m y š l i e n k y j a s c h y t a l d u š i ... atď.*

Ak si teraz opäť pripomenieme, že v metaforách má prevahu predovšetkým zrak, zatiaľ čo eufónia a rým zaujímajú pri tvorení i vnímaní poézie z ľudských zmyslov predovšetkým sluch, tak posledné dva citované verše to dotvrdzujú mimoriadne presne. Pokiaľ ide o eufóniu, o zvukovú stavbu verša (strofy), hovorí to takmer doslovne predposledný verš („hudbou slohy sladil uši“); verš posledný dotvrdzuje, že v začiatku básne „rozhľad očí“ mal skutočne i širší dosah, že zastupoval aj „oko duše“. Produktom

spojenia prenikavého zraku s nezviklateľnou, „hlavou-mysľou“ môže byť len — *jasná myšlienka*.

Pozoruhodná je však malá odchýlka, charakteristická najmä pre neskoršieho Krasku. Namiesto „jasnej myšlienky“, syntagmy, v ktorej riadiacim členom je myšlienka, vytvára Krasko syntagmu s obráteným poradím, v ktorom myšlienka sa stáva prívlastkom. Pritom „jas“ znova nadväzuje kontakt s „hviezdami“, ktoré v súvislosti so samým Hviezdoslavovým menom sú tu prítomné v dvojacom aspekte. Nielen ako miera pre *výšku* ideálu, ale aj ako symbol ideálov samých, zdrojov a šíriteľov svetla (v blízkosť *žiarodarných hviezd*). A je tu aj protiklad svetla — „*všednosť*“ života. Smer nadol, ktorým zráža život Krasku, je vyjadrený už v *epitete* hniezd, ktoré sa dva razy zopakuje v temer nepozmenenom verši: 1. ja mláďaťom len malých, nízkych hviezd; 2. ja budem preds' len mláďa nízkych hniezd. Je tu však i priama apostrofa *všednosti*, ako aj opakovanie toho istého epiteta hovorí ďalej o konkrétnych predmetoch, ku ktorým ho *všednosť* pripútava:

*No, bárs velíš v kolib' nízkú,
k mechu, mlatku, k sužovisku... atď.*

Všednosť sa začína dňom; jas a ideály čerpá v noci — z umenia. Je to ten istý protiklad ako u Hviezdoslava samého, ktorý tvrdí, že „len v umení Iza zažiť život opravdový“ a ktorý sa cíti za dňa obklopený ľuďmi „*všednosti*“. Krasko, ktorý vidí ideál vo Hviezdoslavovi a presne v tom, ako a kde ho určuje sám Hviezdoslav, súčasne chápe i svoju „obmedzenosť“, odlišnosť od neho. Vymedzuje charakter i poslanie svojej poézie: „mne slabé krídla rástli as' len na to, by mohlo byť z nich občas brko vzato, keď treba pera — predpísať si lieky na vlastné rany z duše apatieky.“ (LD 37) Rozdiel medzi širším dosahom Hviezdoslavovej poézie, ale aj vedomie o spoločenskej užitočnosti svojich veršov určuje ešte v závere básne, kde program svojej poetiky, jej zmysel vidí v určitej príprave ľudí na chápanie Hviezdoslavovej poézie: „budem aspoň mládencom tým, čo pri zvukoch Jeho piesní tančia ako deti Vesny, do podkoviek klince kovať.“ Chápanie vysokého zmyslu a obsahu poézie je teda u Krasku v jeho začiatkoch rovnaké ako u Hviezdoslava, z neho nepreberá len koncepciu, ale napríklad aj niektoré zvláštnosti slovníka, ba i spôsob skracovania slov: kolib' (namiesto koliba), kriela, as' (namiesto asi) preds' (predsa).

Iste nie je bez zaujímavosti, že báseň sa rozpadá na dve polovice aj metricky odlišené! Prvá časť, v ktorej hovorí o túžbe pripodobniť sa Hviezdoslavovi a schovať sa pod jeho orličie „*kriela*“ — ako to podľa povesti

urobil oriešok, prináša aj najobvyklejší Hviezdoslavov verš — *jamb*. Druhá časť — po rezignácii dosiahnuť Hviezdoslavov rozhľad — ktorá obsahuje prosté vyznanie obdivu a v ktorej ako by vravel za seba už svojím „*jazykom*“, je napísaná v jednom z najbežnejších typov verša v ľudovej slovesnosti — štvorstopovým trochejom!

Zapodievali sme sa obšírnejšie touto básňou preto, že sa v nej vyskytli básnické pomenovania, najdôležitejšie pre oboch básnikov. Predovšetkým musíme si určiť charakteristické vlastnosti základných obrazov v ich poézii a ich rozdielnosti, aby sme neskôr mohli sledovať vzťah týchto obrazov k rýmu.

* * *

U Hviezdoslava takmer programovo sa opakuje spojenie „*myšlienka svetlá*“ ako hlavný znak jeho poézie. V *Letorostoch* čítame: „Čo dávam, dávam z úprimnosti duše, raz myšlienky kvet a zas teplý cit.“¹¹ V *Steskoch* „*veľkodušný génij*“, básnik tak isto rozdáva „*myšlienku svetlú, teplý cit*“.¹² Ako sme videli, „*jas myšlienky*“, ktorý Krasko u Hviezdoslava nachádzal a z neho čerpal, bol i jeho ideálom. Pravda, nedosažiteľným. V jedinej, výrazne hviezdoslavovskej básni *Deň spásy* chce vítať ráno v trilnej piesni a berie na seba i podobu Hviezdoslavovho najmilšieho symbolu z vtáctva — škovránka; to je jedno z mála jasných rán v Kraskovej poézii, viažúce sa na deň spásy, oslobodenie národa, teda na nádej, v ktorú postupne stráca úfnosť. Inakšie jeho ráno prináša *všednosť* a hmlu. Jediný verš tejto básne nemá rýmového partnera, ale významný obraz, i keď jeho forma je ešte značne hviezdoslavovská: deň spásy by vital aj „*žiaľ srdca jako perly očí*“ (LD 33), teda ako by srdce uvítalo slzy, ktorými si konečne môže uľaviť po dlhom-dlhom žiali.

Obraz „*perly očí*“ sa už nevyskytne v Kraskových zbierkach. No vzťah srdca a oka bude pokračovať s tým, že oko stále menej bude schopné poskytnúť úľavu v slzách (závidel ronenie slz tým čiernym nebesám); ako aj srdce sa bude uzavierať.

Tento vzťah tvorí základ mnohých obrazov aj u Hviezdoslava; prechádzajú spolu rozličnými transformáciami, no vždy je možné objavovať určité spoločné vlastnosti: pri oku súvis s myšlienkou a výškou, pri srdci zase s citom a hĺbkou. Ako by tieto dve mohúcnosti umožňovali Hviezdoslavovi objasniť celý svet v jeho základných rozmeroch.

Na tento vzťah sa napojujú príbuzné obrazy. Prichádza k veľkej reci-

¹¹ Citáty z Hviezdoslava iba s označením strany budú z druhého zväzku *Zobraných spisov básnických*, Martin 1928. Tu str. 91.

¹² *Spisy P. O. Hviezdoslava*, zv. 8, str. 44 (Bratislava 1955).

procite obrazov. U Hviezdoslava dva javy v rozličných obrazoch prirovnané k tomu istému predmetu môžu na inom mieste vstúpiť do spoločného prímeru. Vzťah „oko-srdce“ môžeme si ilustrovať na veršoch, v ktorých Hviezdoslav hovorí o svojej matke:

*Oj, orlica zrie iste preširoko
spod nebies — širšie predsa matky oko;
oj, oceán má hĺbky tajomnisté,
preds' hlbšie cíti srdce matky iste.*

(V. 2, 61)

V prvom prímere máme miesto „výšky“ výslovne uvedenú „šírku“; to pripomína skôr Kraskovo hodnotenie Hviezdoslavovho pohľadu (mať šír y rozhľad tvojich očí). Tým ešte nehovoríme, že práve z tohto miesta Krasko vychádzal pri svojej charakteristike. Nie je však bez zaujímavosti prirovnanie zraku k orlici i spôsob tohto prímeru. Deje sa zase záporom bežným v ľudovej poézii. Jednako ľudské oko sa tu spodobňuje s okom vtáka, nepriamo — synekdochicky — s orlom samým, a priame prirovnanie vo Hviezdoslavovej poézii nenechá na seba čakať. Pri Hviezdoslavovej záľube v opornom detaile a v presnosti, jasnosti obrysov nie div, že bude hľadať ďalšie oporné spojitosti pre „logické“ potvrdenie takéhoto obrazu:

*... a riasa mihalníc
je nadvihnutá: v letku perute
so zrakom-vtákom...*

(Zv. 2, 67)

Riasa mihalníc je teda spodobená s krídlom na základe vonkajšej vizuálnej blízkosti, a teda ďalšou, čiastkovou metaforou sa dotvrdila základná: oko-vták. Pravda, nie jedinou. Napojil sa i zvukový zreteľ — rým. „Zrak-vták“, rýmovú dvojicu by sme mohli považovať za základ obrazu, keby nešlo o konštantný obraz u Hviezdoslava, vyskytujúci sa aj mimo rýmových pozícií, v básňach naskrze nerýmovaných. No súvis medzi metaforou a rýmom sa tým jasnejšie preukazuje, keď obsah obrazu hľadá si i nachádza, pokiaľ to systém daného jazyka dovoľuje — potvrdenie v rýme. Tým skôr, že ide o tzv. párové slovo, do ktorého Hviezdoslav najčastejšie zlučuje obidva významové plány, priamy i prenesený!

Je potom len logické, že u Hviezdoslava zrak vzlieta, pričom jeho let nezriedka býva podporovaný aj tým, že sa dáva do súvislosti so zrakom duševným, a duša sama u Hviezdoslava vládne krídlami. V tom prípade

sa však využije čiastkový motív krídel na vytvorenie ďalšej metafory na označenie určitej duševnej činnosti

*Každé nech klakne koleno, v prach pokorí sa hlava,
z r a k d u š e však vzlietne
hneď vanutím modlitby tichým ku nemu, zas spevu švihotom.*

27

Vtedy, keď hlava i s telesným zrakom sa skloní, začína vzlietať zrak duše a pritom švihy krídlami majú znázorňovať akýsi rytmus, ktorý je podkladom piesne, spevu. Zrak duše nájdeme aj v presnej shakespearovskej podobe. V básni *Pred Madonou Sixtínskou* odpovedá si na otázku, kto, presnejšie, čo mohlo vytvoriť tento zázrak umenia, takto: „Len oko duše, ktoré povrhlo nádherou svetskou, leskom, prepychom veličín zeme ináč jalových“ a ktoré „sa vznieslo v jasný domov vidiny...“ (67) Ak telesné oko prináša *videnie*, vrcholným výtvorom oka duše je *vidina*, základ umenia. A tá je predovšetkým j a s n á.

Jedným z hlavných výrazov, jednou zo základných zložiek umenia v chápaní Hviezdoslavom je myšlienka, na ktorú sa predovšetkým viaže posledné epiteton, ktoré Krasko transformoval pri Hviezdoslavovej charakteristike do „jasu myšlienky“.

V tomto smere treba chápať i ďalšie epitetá v súvislosti s myšlienkou a myslou. Oheň prináša i teplo, ale aj svetlo. Touto druhou vlastnosťou vstupuje do spojenia „prúd mysle p l a m e n n ý“ (23), alebo vo veršoch:

*Ty, ó, duchu plamenný, prosím, ráč vzhliadnuť i na mňa,
nech srdce preborí všednosť, myseľ vzplá vysoko...*

16

kde popri úlohe mysle — planúť do výšok — dostáva i srdce svoje poslanie: preboriť v š e d n o s ť. Všednosť teda znamená nedostatok, protiklad bohatstva citov, život bez vzruchov, jednotvárny, pochopiteľne, i bez lásky. Tu sa dostávame opäť ku Kraskovi, u ktorého všednosť v tomto zmysle je všadeprítomnou i cez svoje prirovnanie s *hmlou*.

Ešte sa vráťme k obsahu všednosti a jeho vzťahu k srdcu u Hviezdoslava: ani sloveso „preboriť“ v poslednom citáte, vyjadrujúce žiadanú činnosť srdca, ktorým má premáhať všednosť, nie je náhodné, ale s presnosťou dodržiava základnú, i keď tu priamo nevyslovenú metaforu, vlastne iba súčasť konštantnej dvojmetafory: myšlienka jasná, teplý cit. Srdce ako žriedlo citu musí ničiť všednosť svojím *teplom*, podobne ako myšlienka *svetlom*. Spoločným základom oboch je *oheň*. Teda základná

metafora, nesčísľelnekrát sa opakujúca vo Hviezdoslavovej poézii, obsahuje prometeovský motív a nájde si svoj najsilnejší výraz, hádam, v najkrajšej, Hviezdoslavovo umenie najlepšie zhrnajúcej básni *Slovenský Prometej* (Stesky).

No ak srdce má prebárať všednosť teplom, tým sa nutne — hoci na danom mieste iba potenciálne — prirovnáva i sama všednosť k niečomu, čo mizne pod teplom, teda ku snehu alebo ľadu. Ešte skôr k poslednému, pri ktorom je uvedené sloveso najadekvátnejšie, je súčasťou najbežnejšieho spojenia: „*Ľad sa preboril*“. Ak pripustíme, že všednosť je tu „mlčky“ prirovnaná k ľadu, potom sloveso vytvorí novú intenzitnú metaforu, vyjadrujúcu prudkosť „srdečného ohňa“, ktorým naraz sa ľad nieže roztopí, ale priamo preborí, prelomí ako pod ťažkým nákladom. Zrýchľovanie procesu v metaforách, a nielen v nich, nie je neznámym prvkom vo Hviezdoslavovej poetike. Dokazuje sa najpresvedčivejšie na Hviezdoslavových prekladoch, kde na prístupnom podklade sa dajú zisťovať odchýlky, Hviezdoslavov prínos k zexpresňovaniu i k zexpresívňovaniu dejov. V „*preboreni všednosti srdcom*“, v obraze, pod ktorým sa skrýva prirovnanie ohňa a ľadu, sú prítomné spolu oba postupy. Zrýchlenie i zvýraznenie, ktoré je však podopreté o bežný zvrät (preborenie ľadu). Metafora — prenáška — vzniká tým, že sa k deju prenesie iný činiteľ (teplo), rovnako účinkujúci na ľad, lenže v oveľa menšej miere čo do bežného časového pôsobenia.

Zatiaľ nám však chýba výraznejší dôkaz na existenciu druhoplánového obrazného podkladu, ktorý sa môže zdať čírou hypotézou, i keď obvyklá dvojica — myšlienka jasná, teplý cit — dosádza k srdcu v citovanom spojení i moment „tepla“. Reciprocita Hviezdoslavových obrazov však zaručuje, že sa nájde aj priamo vyslovený obraz, v ktorom všednosť sa dostane do zopätia nateraz iba predpokladaného:

*Čas ubieha. Pár rieky šplachotov —
a ona zmlkla v ľadu okovách,
už mlčí...
Tu k srdcu siahol som tak prudko, súrne,
chtiac prezvedieť sa: či ho ešte mám?
či neskráholo mi v putách všednosti...*

136

Ľad na rieke a všednosť na srdci sú tu položené vedľa seba, ich znamienko rovnosti je vyjadrené ešte ďalšou zhodou: okovami-putami. I k nim ako k zástupkám väzenia by sa mohlo vzťahovať sloveso „preboriť“ v predošlom citáte (preboriť múry väzenia); bolo by to ďalšie podopretie

obrazu a súčasne dôkaz, že aj u Hviezdoslava, hoci smerujúceho k základnému jasnému významu, má obraz viacej plánov navzájom sa podopierajúcich.

Ešte na ilustráciu, že nejde o náhodnú, ojedinelú zhodu, možno uviesť dotvrdzujúce obrazy i k „zraku duše“, ktorý má vzlietať jednak vanutím modlitby i „spevu švihotom“ (37). Že „švihot“ sa viaže ku krídlu a že teda i pieseň ich musí mať — súc takto tiež prirovnaná k vtáku — dokazuje báseň z *Letorostov*, v ktorej sa to výslovne hovorí: „a ako vták, keď vetrík v listí zbuní, už pieseň zdvíha spevné perute.“ (130)

Ak v prvej básni *Letorostov* I „svetlá myšlienka“ je zastúpená „kvetom myšlienky“ — ktorý však tiež *vzplál* (zvnútra), a to tiež ku „svetlu“ (91) — myšlienka ako produkt vnútra, či už mysle, duše, ducha predpokladá v obraznom systéme nejaký vyšší stupeň, konkrétny predmet, z ktorého kvet môže vypučať. A tak v prvej básni *Letorostov* II čítame presne: „Na duše mojej strome nezvané, nevedome vyhúkne mláďniček.“ (111)

Ak prirovnanie záporom vyzdvihlo oko matkino nad zrak orlice, stála prevaha duševného oka nad hmotným vôbec v ideovom pláne Hviezdoslavovom prináša znova podobné prirovnanie o jednom z detí, ktoré sa venuje duševnej práci: „No stredné — ó, nie orol, ni s orlom striežiček nevyletí ver' v totú výš, bárs v letku celý vek — to stredné, to sa vznieslo nad rmuty zemských chmár, zasadlo na strome božom, kde hlása večnú jar.“ (116) Z duševnej činnosti stojí najvyššie umenie, básnictvo. Dokonca možno povedať, že ideálom by bolo čisté umenie, ako to vyplýva z básne *Vám iste divným prichodí to piesní mojich večné žalovanie* (101-2), v ktorej sľubuje, že po oslobodení a osvietení národa („Napľňte voľným žitím doliny a nakloňte k nim svetla výšiny“) sám prejde do „inej umky cviku“: „I uvidíte krásu vidiny! Nebude steskov, sám noc hodím na ne... hej, poženie ma k tomu sám cit môj.“ (102)

Vidina ako základ umenia splýva neraz s ideálom a to spätne znamená, že umenie je len vtedy umením, keď ideály vytyčuje: „Ó, mládež, drž sa verne ideálu! Bo keď sa spustíš vidiny, zapadneš v nížiny, i v svojej hrudi nájdeš iba skalú.“ (108) Protikladom vidiny je nížina, „obraz“ vytvorený alebo aspoň podporovaný aj rýmom. Rozhodujúca, prvoradá sila samého protikladu sa však dotvrdzuje inými príkladmi, kde rýmové členy sú vymenené; jednako určujúci protiklad, obsiahnutý v horizontálnom obraze, vťahuje aj na iných miestach do rýmu slová príbuzné či už súhlasne či antiteticky. Napríklad v ukážke citovanej predtým (I uvidíte krásu vidiny) sa do rýmu dostávajú tieto členy: *príčiny-doliny-výšiny-rodiny-vidiny* (102).

Ďalším znakom umenia je „nadšenie“. Podobne ako z umenia, i „z nad-

šenia srší život“ (82), „len božské nadšenie má cenu“ (82). Ono nadšenie i život, ktoré čerpal z Hviezdoslavovej poézie Krasko (život, silu sal som z knihy... nadšenie mi v mladej hrudi zabudlo, že ráno zase všednosť života ma vzbudí, LD 38), je u Hviezdoslava priamo označené za životodarné, je porovnávané priamo so stravou, od ktorej i telesne rástol:

A šuhaj dužel — prospeli mu vedy,
tá strava ducha... Ale naposledy,
ba odprvu priam, lenže sadol za stôl,
preds' najlepšie mu (preto snáď i rástol)
tvoj prospas chutil, Poézia svätá!

[62]

Niet pochyb, že na tomto mieste nemalú úlohu zohráva zas rým, pretože „rástol“ je pravdepodobne jediným štepným rýmom na predložkové spojenie „za stôl“. Predsa „obrazy rýmové“ alebo rýmom navodené nepresahujú obsah horizontálnych metafor, pri ktorých rým nemal nijaký vplyv. A spojenia s duševnou stravou, ktorá sýtala básnikovu mladosť, je vo Hviezdoslavovej poézii plno: „Čo tam nedostatkov súžby!? Mňa krmili hojne túžby, slávosnenia *kojil* spln.“ (92)

Podobný vzťah, aký mal Krasko k Hviezdoslavovi, opisuje Hviezdoslav v básni, z ktorej bol predposledný úrývok. Jeho ideálom bol Shakespeare; podobne ako Krasko bdel pri Hviezdoslavovej knihe, Hviezdoslav so Shakespearovými hrami v ruke blúdil i cez deň. Stravoval sa Shakespearom, najsilnejší zmysel je upretý naň: „zor najašený, Shakespeare v chvelej ruke“ (62). Ako Krasko, aj on mal túžbu vzniesť sa so Shakespearom, keď ako „pravý blúznivec to chorý sa na najvyššie, repík, lepil vzory“ (63), a iba neskôr si uvedomil, že „čo stredo-slnece vo stvo-renstve, je Shakespeare navždy jeden v človečenstve“ (63).

Hviezdoslavovo prirovnanie sa k „repíku“ je u Krasku rozvedené v slovese „vrepíť sa“ („orieškom aspoň vrepíť sa Ti v krídlo“ LD 37). Iba mimochodom možno podotknúť, že hodne neskôr, v básni *Prekladajúc Hamleta* použil Hviezdoslav ten istý obraz z ľudových povestí s orlom a malým striežikom (u Krasku — s orieškom) na prirovnanie svojho vzťahu k Shakespearovi, ako ho takmer pred desiatimi rokmi použil Krasko na vyjadrenie svojho obdivu k nemu — k Hviezdoslavovi. Tým nechceme, ani nemôžeme naznačovať závislosť (Kraskova báseň bola uverejnená až po Hviezdoslavovej básni) z jednej či druhej strany, i keď súvislosti Kraskovej básne s predošlou Hviezdoslavovou tvorbou sú zložitejšie.

Už doteraz uvádzané slovné i obrazové zhody a podoby možno rozhoj-

niť príkladmi z Hviezdoslavových *Sonetov* (1886), ktoré sa dajú smelo označiť za chvály noci práve pre jej odtrhnutosť od sveta všednosti, pretože v nej sa otvára básnikovi svet imaginácie, umenia. To je vlastne i zmyslom Kraskovej chvály na Hviezdoslava, k jeho čítaniu sa taktiež dostáva iba v noci. Dvadsaťjeden Hviezdoslavových sonetov smeruje stále hore k hviezdám, zdroju svetla, ku ktorým sa chce pripojiť, vdružiť i sám básnik („Vtriedť, kam chceš v službu, len daj *svietiť*, Hospodine! 81). A hoci už aj tu, i v neskoršej básni *Hviezdnaté nebo* sa cíti čo akou malou, ale predsa hviezdou („... až skviem sa hviezdou“, 53), vie, že mu príde z týchto ciest sa vrátiť naspäť na zem, a tu použije presne ten istý obraz, ktorý si vzal za svoj i Krasko: „Viem, vrátiť sa mi príde, vrátiť ešte spiatky — sám určiť nemôžem svoj odlet z nízkych hniezd“ (80).

V súvislosti so „životodarným nadšením“, ktorým sa začína i posledný sonet („Z nadšenia srší život, život opravdivý, 87), nájdeme ešte uprostred cyklu, v sonete dvanástom i jeho protiklad, ktorý znova prináša epiteton nízky a nastoľuje protiklad ideálu, vidiny a nadšenia na jednej strane, a nížin, otroctva na druhej: „s ním víťazstvo, bez neho kvilba *nízka*“ (82). Tu máme ďalší doklad, že rozpor medzi vidinou-nížinou nebol vyvolaný iba rýmom, ale že práve on do rýmu privoláva súvzťažné významy. I v poslednom príklade epiteton „nízka“ je súčasťou rýmovej štvorice z prvých strof sonetu (zo skaliska-zhoreliská-zblýska-nízka, 82).

Hviezdoslavove návraty k nízkym hniezdám sú teda obdobou Kraskovej všednosti, no napriek nim Hviezdoslavovo úsilie stále smeruje a cez vidinu a vďaka noci (a preds' som rád, keď mrká 78) sa dostáva vždy vyššie, takže jeho „obzor nezná hraníc“ (83), jeho nesmierny svet „končí sa najďalšej hviezdy na rozhraní“ (78). Núkajúci sa rým hniezd-hviezd Hviezdoslav priamo v rýmovej pozícii nevyužil (v nej má iba „hniezda“: hniezd-poodniešť-ratolesť-za bolesť, 80). Je však rozložený v poslednom verši cyklu: „z *hniezd* — tam — až k *hviezdám* sami povznesú sa orli“ (87).

V plnom slova zmysle sa tu rým nevyskytne, no tento v obraze potenciálne ukrytý rým využije Krasko na postavenie protikladu „žiarodarných hviezd“ a „nízkych hniezd“. Hviezdoslavov „horizontálny obraz“ prenáša Krasko do rýmu. Závažnosť posledného verša z cyklu *Sonetov* pre Kraskovu báseň *Hviezdoslavovi* dosvedčuje posledné slovo, a to slovo uzlové v obraze: *orli*. Odtiaľto mohol Krasko zobrať obraz orla, ku ktorému prirovnal Hviezdoslava.

Zdá sa, že nejde o náhodné zhody. Krasko sám hovorí predsa: „Veliký Ty, kebys' vedel, koľko nocí bdel a sedel u *Tvojej* som *zlatej knihy*,“

[LD 37] V básni jemu venovanej už aj na dôkaz úcty mohol prebrať jeho obrazy a slová, nehovoriac o tom, že by aj tak dával jeden z dôkazov ako sa mu Hviezdoslavova poézia stala stálou stravou, priamo životom, jeho súčasťou. Pravda, i keď je pravdepodobné, že za spomínanou knihou sa skrýva práve druhý zväzok Hviezdoslavov, obsahujúci lyriku, z ktorej sme uvádzali zhody s jeho básňou (teda zo *Sonetov*, *Žalmov a hymien* a *Letorostov*), vylúčené nie je ani to, že Krasko čítal iba prvý zväzok Hviezdoslavov, teda jeho básne epické, z ktorých citáty by už nemuseli byť také presvedčivé. No v tom prípade by to bol ešte väčší dôkaz pre existenciu určitého systému, ktorý i vtedy, keď ho dotvára iný autor, prináša podobné prvky a postupy, na ktoré pokračovateľ z rôznych príčin nemal priamu predlohu.¹³

Popri všetkých zhodách i všetkom úsilí o tie isté ideály v tejto básni vidno však u Krasku i vedomie o základnej odlišnosti svojej tvorby, predovšetkým tej, ktorú ešte len Krasko bude realizovať. „Mne slabé krídla rástli as' len na to, by mohlo byť z nich občas brko vzato, keď treba pera — predpísať si lieky na vlastné rany z duše apatieky.“ [LD 37] Aj napriek pokračujúcej diskurzívnosti v tóne je tu však už nový obraz, obrazne povedané, vytrhnutý z krídla Hviezdoslavovho, to je ten malý nadlet Kraskovho orieška, ktorým sa dostal vyššie a ďalej posunul konštantný obraz Hviezdoslavov na charakteristiku svojej poézie. Subjektívnej, nevzlietajúcej do tých výšok ako Hviezdoslavova, nedávajúca svetla aj ostatným.

Pravdaže, i tu by sa našli určité styčné body s „obrazárňou“ Hviezdoslavovou. Pravda, netreba všetko pripisovať Hviezdoslavovi; Krasko sa učil aj u iných majstrov. Možno však predpokladať, že v básňach predchádzajúcich Kraskovým zbierkam je Hviezdoslavov vplyv oveľa bezprostrednejší a hlavne priamočiarejší. Inými slovami, obrazy ešte nedostávajú záporné znamienka. Tam, kde ide viacej činiteľov súbežne s poetikou alebo i s konkrétnou básňou Hviezdoslavovou, je zaiste namieste takú súvislosť určiť. I vtedy, keď obraz vzatý sám osebe sa môže javiť čistým Kraskovým prínosom. Napríklad „biely hrob“ v básni *Šelest hory* [LD 35-6] by sa dal vykladať ako objavný, vlastný práve

¹³ Báseň *Hviezdoslavovi* bola údajne napísaná roku 1896 (pozri dátum v LD, 179), v ktorom práve vyšiel druhý zväzok Hviezdoslavových zbraných spisov, obsahujúci lyriku. Je najpravdepodobnejšie, že on bol onou „zlatou knihou“, ktorá súčasne aj inšpirovala Krasku k napísaniu spomínanej básne. Pochybnosť o tom vzbudzuje iba Pišútova poznámka, v ktorej sa v súvislosti — najskorej — s touto básňou vraví, že „Krasko obdivoval Hviezdoslavovu epiku, ale zostal čistým lyrikom“ (Úvod k LD, 15). V tom prípade by „zlatou knihou“ bol prvý zväzok, epický. Neuvádza však pre to nijaké bližšie dôkazy.

Kraskovmu systému obrazov s prevládajúcimi oxymorami (bežné spojenie — čierny hrob). No v *Letorostoch* Hviezdoslavova báseň *Ženú nebom oblaky* [124-5] prináša ten istý obraz:

*Uleteli, okreme
toho s bielym perím, toho —
Nekráč mnoho, pôjdeme
pod biely rov do zeme.*
(125)

Je to metafora-hádanka, ktorej rozlúštenie však bolo ukryté už o dve strofy skôr:

*Štvrtý ako biely deň
čisto-biely ako labuť;
leto zabuď, bol to sen —
hoľou sniežok, skvelý srieň.*
(125)

Bielym rovom je teda sneh a o nič iného nejde ani pri Kraskovom bielom hrobe, v ktorý sa má pohrúžiť príroda tak isto ako v Hviezdoslavovej básni. U Krasku:

*Dlhá tráva zbohom dáva,
po pás až sa kloní —
veď už čaká na hrobára
— v biely hrob ju pozatvára —
dubec už jej zvoní.*

*„Boli časy“, šepotá si:
navždy už zaspáva.*

(LD 35)

Pozorný čitateľ si iste všimol, že už v prvom verši Kraskovom je vnútorný rým (tráva-dáva), ktorý sa skutočne opakuje vo všetkých strofách, a to ešte i v predposlednom verši (časy-šepotá si); okrem toho posledný o stopu skrátený verš sa rýmuje s prvým, čiže vytvára sa rýmová trojica v strofe za pomoci polveršov. No rýmová organizácia si priberá na pomoc polverše aj u Hviezdoslava: koniec druhého verša sa rýmuje s polveršom tretieho (toho-mnoho, labuť-zabuď), a to tiež pravidelne vo všetkých strofách; navyše rým prvého verša je súčasťou rýmovej trojice. Ako

vidno, v oboch básňach sú podobné postupy, Krasko ich iba o niečo posúva. Pravda, bola by smiešna predstava, že napríklad Krasko pri čítaní citovanej Hviezdoslavovej básne sa pustil do písania, či vlastne odpisovania a pretvárania. Uvádzané súvislosti naznačujú len toľko, že Krasko tu ešte v značnej miere podlieha poetikám svojich predchodcov (polverše s rýmom nie sú špecifickou črtou Hviezdoslavovou, tie mohol poznať i zo štúrovskej a ľudovej piesne), neprináša ešte osobitné, výrazne vlastné hodnotenie tých istých motívov a obrazov.

Práve odlišnosť hodnotenia v podstate rovnakých obrazov je prvým nevyhnutným predpokladom pre ďalšie skúmanie vzťahu obrazov a významových konfrontácií v rýmoch. Ukázať rozdielnosť obrazových inventárov u dvoch protismerujúcich básnikov by si vyžiadalo ešte rozsiahlejšiu štúdiu. Je zrejmé, že nástupca niektoré obrazy vôbec neprijíma, iné — vzhľadom na svojho predchodcu — akoby sám vytváral, objavoval ako z gruntu nové. Domnievame sa však, že pre odlišné smerovanie dvoch básnikov či škôl najpoučnejšie sú spoločné obrazy, no v ich základe sa však viac či menej odhaľuje záporné znamienko.

Preto bolo potrebné ozrejmiť charakter základných Hviezdoslavových trópov a ich vzájomnej súvzťažnosti, recipacity; a teraz aspoň v stručnosti uvedieme niektoré Kraskove trópy a ich prevládajúce znaky. V štúdiu *Kraskova metafora*¹⁴ sledovali sme pri básnických obrazoch častý výskyt „hmly“, ktorá je takmer vždy synonymom všednosti alebo smútku. Obsah metafory „hmly“ dešifruje sám Krasko v básni, ktorá má platnosť autorskej charakteristiky, v *Mojich piesňach*: „Tú všednosť-mlhu niekdy vyhnat chce sa.“ (LD 70) Podstatnejšou črtou obsahu tejto metafory je skutočnosť, že nezobrazuje jav mimo básnika, ale mlha-všednosť je prítomná predovšetkým v ňom samom, ako znova autor dotvrdzuje v básni-autocharakteristike, nazvanej JA: „... ,iba chaos všetkého toho, dusná neurčitost', šira rozptýlená šedá hmľa... (A to som ja, i ty, pokrytce.“) (LD 111)

Hmľa za dňa zastiera básnikovi jasnú predmetnosť sveta, ktorú by mohol a ktorú by chcel po odohnaní hmly vidieť. Hmľa je denným variantom tmy a tma-noc je symbolom, výrazom tej istej neurčitosti, chaosu, ako hmľa; chaosu, v ktorom niet a nemôže byť jasného videnia ani nijakej viery, hoci jeho duch po nej stále túži: „vieru (och, vieru, akúkoľvek vieru)“. (LD 110) Na pozadí Hviezdoslavových obrazov, ich celkového zmyslu, k nemu patrí i jasnosť obrysov (predovšetkým jasnosť myšlienky, určitost' a výraznosť) a cit, pocit družnosti so všetkými svetlými javmi sveta, predovšetkým prírody — Kraskove obrazy možno zlúčiť v podstate

¹⁴ *Kraskova metafora*. Slovenská literatúra 1964, č. 2.

na dva základné znaky, ktoré sa neustále variujú jeho básňami a ktoré sú už v názve jeho prvej zbierky: *noc a samota*. U Krasku je síce tiež veľké súznenie s prírodou, no v porovnaní s Hviezdoslavom veľmi zúženou len na tie javy, ktoré môžu vyjadrovať jeho opustenost'. A podobne premieta do nej len takéto stavy a pocity.

Ak u Hviezdoslava všetko smeruje hore, doslova šlahá „prúdom plamennej mysle“ vždy vyššie, až k hviezdám, ďalším a hlavným zdrojom svetla — u Krasku je príznačný *smer nadol* v základných obrazoch. Padanie, klesanie, sedanie, pršanie, nízke oblaky. Všetko, čo zužuje a zvierá svet. Proti pádu, neustálemu padaniu týchto javov, o ich symbolickej platnosti nemôže byť pochýb a ktoré spriadajú závoj všednosti na život hrdinu tejto poézie, sa stavia len slabá, skoro neosobná vôľa: „tú všednosť-mlhu občas vyhnat chce sa.“

Ako ďalší dôležitý znak Kraskových trópov sme zisťovali súvis záporných javov so zvukovým aspektom, vlastne so zvýrazneným nedostatkom zvuku. Vizualne vnemy sa zlievajú v jednotu so zvukovými, inými slovami ide o zvláštny typ synestézie. Ak sme ju označili za jeden z charakteristických znakov Kraskovej poetiky, to neznamená, že by sa nemohla vyskytnúť aj u Hviezdoslava. Pravda, nie je natoľko dôležitá skutočnosť, že v miere podstatne menšej ako to, ktoré javy zasahuje a akým spôsobom. Pre Krasku sú príznačné „záporné synestézie“, v ktorých *nedostatok* farieb sa spája s *nedostatkom* zvuku a vstupujú do nej predovšetkým symboly smútku a všednosti (čiže *hmľa*) a noci (*mesiac*).

Môžeme sa vrátiť opäť k oku ako základnému žriedlu metafor. U Hviezdoslava jasné, svetlé myšlienky predpokladajú i jasný zrak duše, určité obrysy sveta i prenikavý pohľad, ktorý vyzdvihuje uňho aj sám Krasko (a šíry rozhľad Tvojich očí a hlavu, čo sa nezatočí, keď nad oblakmi krúžiš kolá“). U lyrického hrdinu Kraskovho je oko takmer vždy hmlisté, tekavé. Nielen hmľa a tma zvonku mu bráni v šírom rozhlade, ale už aj vlastný pohľad, čo je ďalším dôkazom úžasnej otvorenosti a priamosti básnika, ktorý všetkými obrazmi vyhlasuje, že všednosť-neviera je už v ňom. Takéto sú jeho oči a pohľady: „Ó tvoje oko niekam pozerá a duša jak by denne kleslá plakala.“ (LD 83) Oko i duša sú tu síce nie v tom istom verši, tým menej v syntagme, no je jasné, že „telesné“ oko len odzrkadľuje schopnosť videnia „uplakanej duše“. A pritom ešte nemožno jednoznačne tvrdiť, že ide o oko hrdinu. Môže tu byť rovnako vyjadrený príhovor k vzdialenej a chýbajúcej hrdinke, ktorej oko však a celá lyrická situácia s hrdinom je podobná, ba súvzťažná, ako dosvedčujú posledné dva verše nasledujúcej strofy: „Ó chybí niekto v čiesi ramená a nieto miesta, niet tam trošky miesta preň.“ (LD 83) K tomu, aby niekto chýbal do tých ramien, kde predsa niet preň miesta — a to u jedného ako

u druhého partnera — okrem iných povahových zábran prispleva i neurčitý, neprenikavý zrak, neschopný jasne posúdiť, či náklonnosť v tom druhom (ale i v sebe k nemu) je nepochybná. Ak by teda sám hrdina videl a takto predkladal hrdinkino oko, svedčí to len tým viac o neurčitosti jeho vlastného pohľadu. Videnie na hranici snenia a sna. Presne ako naznačuje podobný vzťah v *Plachom akorde*: „Ach, niekde vedľa cesty, u starých božích múk našiel som zúfajúcich pár chladných, mokrých rúk... Snáď skutočnosť to bola, a možno púhy sen.“ (LD 74)

Priamu charakteristiku nájdeme v *Balade* (LD 85), kde hrdina „šiel váhavo a naspäť často uprel oči, znavené oči, smutné a *hmlisté*“. Podobné znaky nadobúdajú i prírodné javy, „súznejšie“ s pohľadom básnika. V básni *Na Nový rok* (LD 82) je celá obloha prirovnaná k oku: „Je šedé nebo, zdá sa smútiť sťa oko s nevyplakanými žiaľmi.“ U Krasku epiteton „šedá“ je konštantným pre hmlu, ako vyplýva i z kľúčovej charakteristiky Kraskových piesní: „Ach, všednosť v dušu, jako *mlha šedá* v dolinu mlkvo jednotvárne sedá.“ V obraze je skrytá aj malá synestézia: hmla, sama šedá, zošeduje i zovšedňuje, oberá o jasné farby celé básnikovo okolie, no súčasne okráda jeho svet aj o zvuk, pretože už sama „*mlkvo*“ sadá. A podobne je i mesiac nielen „bledý“, ale aj „*nemý*“, noc je nielen čierna a pustá, ale aj „*hluchá*“; tam, kde je už „*temný les*“ a výslovne nie je prítomná hmla, zastupuje ju ticho, ktoré rovnako padá a skladá závoje na zeleň: „v hustej, *tichom* zapadanej zeleni“. (LD 109)

Povedali sme, že hmla-všednosť je už v samom hrdinovi, je v jeho pohľade (oči smutné a hmlisté), je len ďalším potvrdením zovretosti básnického systému, jednoty a logiky obrazného radu, keď na inom mieste hrdinovo oko podobne ako hmla obsahuje i nerozlučne spätý moment „mlkvosti“. V básni *Solitudo* (v pôvodnej verzii) sa vyznáva, „jak mlčanlivým zrakom žaluje Ti...“¹⁵. Stretávame sa tu opäť so synestéziou „žalovať okom“. Hodno zas pripomenúť, že podobných synestézií nájdeme veľa už u Shakespeara i Hviezdoslava. „Hovor očí“ nie je zriedkavý ani u Jesenského. Pravda, iná vec je už žalovať mlčanlivým zrakom, teda žalovať mlčaním; tu vyvstáva nový trópus, oxymoron, ktorý je pre Kraskovu poéziu najcharakteristickejší. Duša, ktorá nemá nijakú vieru, ale túži po akejkoľvek, môže sa žalovať, no skutočne iba mlčanlivo, pretože nemá viery a nádeje v existenciu síl, ktoré by ju mali vyslyšať, ktoré by jej mohli pomôcť. To je významová podstata oxymora v Kraskovej poézii, ktorej hrdina sám predstavuje oxymoron. Dopad skutočností, ktoré ho okrádajú o vieru, stláčajú v ňom celú duševnú energiu len na mlkvy zápor. A skutočne, všetky obrazy hmly, noci, všednosti a smútku majú záporné zna-

¹⁵ Citované z druhého vydania 1919, 5.

mienko; sú hrdinovi vnucované, nepreberá sa v nich so záľubou, chce sa ich zbaviť, na to však nemá dost síl, je neschopný činu („to len ja, človek netečný, oblomovský...“, LD 153). Všednosť dopadá naň zvonku, všednosť je i v ňom, s tým rozdielom, že je tu aj akási nevelká sila vôle odohnať ju. Toto záporné znamienko tej istej reality vo vnútri vytvára oxymoron, spája významovo protikladné, vylučujúce sa členy do obraznej zliatiny, zrkadliacej rozporné, chaotické vnútro hrdinu.

To neznamená, že by sme sa s oxymorom nestretli aj u Hviezdoslava. Nájdeme dokonca tie isté. Napríklad Kraskovo „*mrazom skvitnú*“ pusté stránke (LD 79) preložil si už dávno predtým Hviezdoslav do mennej syntagmy „kvet mrazu“ (211), v rozšírenejšej podobe niečo predtým „okná mi zamreli belostným mrazu kvetom“ (207). Jedným z hlavných rozdielov medzi oxymorom Hviezdoslavovým a Kraskovým, okrem pomerne nižšieho výskytu u prvého z nich, je v tom, že u Hviezdoslava sa využívajú najmä na vyjadrenie rozpornosti javov mimo básnika, najčastejšie spoločenskej skutočnosti. Tak isto záporné hodnotenie hmly ako príznaku jesene a staroby má i Hviezdoslav. Ba dokonca — ak sme hovorili, že u Krasku denným variantom tmy je hmla, rovnako brániaca jasnému videniu — Hviezdoslav zlúči noc i hmlu v jediný zápor, ako symbol doby, ktorá prekáža národnému úsvitu:

*Časy, časy, mrcha časy,
kedyže sa polepšíte,
kedy svitne zora spásy
na pošmúrnom Tatier štíte?
Bude li to ešte dlho
tak, abo snáď bude večne,
bude-li?
Rušaj z Tatier, noci mlho!
Čušte sovy planorečné,
vám je každé svetlo priečne —
čo by ste vy vedeli!*

(103)

Odcitovali sme celú strofu preto, aby bolo zrejmejšie, v akom kontexte dostáva hmla záporný znak. Noc symbolizuje národnú porobu. No podobne, ako v Sonetoch sme videli i kladné oceňovanie noci za útočisko pred svetom a ľuďmi všednosti, za inšpirátorku umenia — u Hviezdoslava v tejto súvislosti nadobúda kladné znamienko i hmla, neraz pripodobňovaná k hviezdnyhm hmlovinám. Hmla sa potom predstavuje ako zárodočná hmota myšlienky, duma, z ktorej sa zrodia jasné hviezdy. V básni *Som na*

vrchole veku ľudského, kde sumuje svoju životnú i umeleckú dráhu, prí- značne spája Kraskom uvádzané základné symboly jeho poézie v jednotu: orly sú mu vodičmi „za vidinami v azúr, k zdrojom svetla“ (94) a ešte predtým duma sa prirovnáva ku „klenbe hviezdnej s hmlou riedkym zá- vojom, z nejž požehnanie mrholí rosa a šeptom lúbezným na obúdzané púčky myšlienok“. (92) — Porovnajme i z *Letorostov* známe verše: „Čo dávam, dávam z úprimnosti duše, raz *myšlienky kvet* a zas teplý cit.“ Možno ešte doložiť, že trópy, ako kvet, púčok, letorost myšlienky ap. majú svoj spoločný základ v metafore „strom duše“, ktorá bola priamo vyslo- vená v začiatkovej básni druhého cyklu *Letorostov*: Na duše mojej *strome*. Svedčí len o neobyčajnej kompozičnej disciplíne autora, že po- doadne ako prvé dva cykly, uvádza i posledný cyklus príbuzným trópom: „Už tretí raz pod túto stávam viecehu, pod *obraznosti strom*“ — 203. S tým hodno porovnať zistenie O. Čepana v štúdiu *K typológii literárnych smerov* o prevažujúcich motívoch v slovenskom literárnom realizme vôbec: „Takýmto kanonizovaným motívom je obraz stromu, suchých ratolestí, koreňov a výhonkov, podrostov a letorostov“ atď.¹⁶

Smer k výškam, k svetlu je natoľko intenzívny a rovnako i žiara oných hviezd taká prenikavá, že sama hmľa dostáva u Hviezdoslava epiteton „svetlá“, podobne ako sama myšlienka:

a na nebo
pokážuc prstom pevným, k temenu
hmlou zhalenému svetlou uprúc zrak..
(Stesky, 95)

Teda presne opačne ako väčšina epitet hmly u Krasku, z ktorých pre- važuje farba šedá, ba už samotný výskyt tejto farby navodzuje súvislosť s hmlou. Nie je bez významu, že presne opačné znamienka sa vyskytujú v básňach a miestach rozhodujúcej dôležitosti, vyznievajúcich u oboch básnikov rozdielne. Hviezdoslav tu hľadá i nachádza únik a ochranu pred pokušeniami vo viere („a tu, kde vzal sa, kde nie, púšťať zrazu u mňa“, 94); zatiaľ Krasko v „dvojbásni“ *NOC a JA* (sú to básne v próze), ktorá sa taktiež zapodieva predovšetkým otázkami ľudskej existencie a viery, pokušenie neviery nevládze zdolať a vieru nevie nájsť. A práve vtedy, na konci druhej básne, sa priamo hovorí, že v hrdinovi niet nijakého jasu, celý jeho svet, predstavy o ňom sú iba *šedou hmlou*.

Celú strofu z básne *Časy, časy, mrcha časy* sme odcitovali aj preto, aby sa odhalila rýmová dvojica spojená s „mlhou noci“. Predovšetkým hodno

¹⁶ *Litteraria VII*, Bratislava 1964,

si všimnúť, že významovo najzafarbenejšie slovo je v oslovení, v páde dnes už neexistujúcom, vo vokatíve (u Hviezdoslava však nijako nie zriedka- vom), a práve toto slovo prichádza aj do rýmovej pozície. Ak hmľa noci symbolizuje národnú podobu, potom rým „mlho-dlho“ náležite zrkadlí nástojčivosť, s akou básnik pripomína časom dlhotrvajúci útlak a žiada jeho skoré odstránenie. Nie div, že mlha tu má vysoko záporné znamien- ko. Rozpätie medzi záporom a kladom, ako sme ho zas videli v spojeniach „hmlistá duma“, z ktorej sa rodia jasné myšlienky, neobsiaha ešte všetky aspekty, v ktorých hmľa u Hviezdoslava vystupuje. Napriek chvále noci a myšlienkoprodnej hmly preráža občas vedomie, že umenie pri všetkej kráse a príťažlivosti je predsa len neplnohodnotnou náhradou za plný život. A vtedy prednosti, ktoré Krasko u Hviezdoslava vyzdvihoval — šíry rozhľad očí a hlava neznajúca závrat — sám Hviezdoslav nehodnotí už bezvýhradne kladne:

Hej, totie túžby neurvalé, snahy
tie nezmyselné zvedli, že som práhy
v hmlách hľadal, kde ich nestávalo pre mňa,
iba ak zavrát.
(62)

a o samej hmle ešte dodáva: „a dymy tie aj život zakryli mi: že tečie medzi brehy zubatými“. (62) Stále jasnejšie predvída, že zbožňované umenie, ktoré mu pomáhalo hlbšie chápať položenie človeka i národa a ktorým chcel aj národ osvecovať, aby videl s ním rovnako, že toto umenie stane sa mu okrem najväčšej rozkoše života súčasne najväčším zdrojom múk. Za krádež ohňa a svetla dostane sa mu najväčší trest, ako to najvšestrannejšie vyslovil v *Slovenskom Prometejovi*, gigantic- kom autoportréte. Budú mu klovať vnútro jeho vlastné, najcennejšie obrazy, symboly orla i sokola, a to po krutom poznaní, že v živote ná- rodní činitelia, ktorí sa za nimi už od štúrovskej poézie ukrývali, nie sú takí, za akých sa vydávajú a ako ich videl voľakedy sám. No najviac ho bude páliť samotný oheň, ktorý niesol svojmu ľudu: neprijatý, nepre- menený na svetlo osvety, obracia sa proti svojmu pôvodcovi — a to je i v obraznej oblasti najväčší prínos Slováka k prometeovskej tematike v krásnych literatúrach.

*

Možno pristúpiť ku skúmaniu vzťahu medzi metaforou a rýmom pri kľúčových pomenovaniach Kraskovej a Hviezdoslavovej poézie. Hmľa, najčastejší stavebný materiál Kraskových tróпов, s trocha odlišným

významom, no rovnakým, záporným hodnotením u Hviezdoslava, ešte i tvarovo zhodná s Kraskovým bohemizmom — mlha — ocitá sa u Hviezdoslava v rýmovej pozícii. U Krasku — nikdy!

Vyskytuje sa v nej zastúpená svojím epitetom alebo — a to iba jediný raz — sama ako epiteton očí (hmlisté). Na pomere tohto obrazu k rýmu možno sledovať črty charakteristické pre symbolistickú poéziu vôbec.

Ak Mukařovský vraví o nej ako o básnictve gramatického prísudku, kde sa vypovedá o niečom, o určitom deji a činnosti, ale jej subjekt je ukrytý,¹⁷ — dotvrdzuje to jedinečne časť Kraskových rýmov, významove najzávažnejších:

šedá	bledá	rudé	biela
sedá	sedá	bude	nevymrela

Všetky rýmové dvojice sa dopĺňajú v celú vetu, kde chýba vlastný podmet; zastúpený je iba adjektívom, svojím prívlastkom, i keď treba hneď dodať, že konštantným. Hmla — šedá, luna — bledá, slnko — rudé, ruka — biela. Bolo by možné uvažovať aj tak, že pri prvých troch prírodných javoch ich absolútny nevýskyt v rýmovej pozícii, v zdôraznenom mieste verša, nepriamo naznačuje už sám zníženú reálnu platnosť oných vecí ako takých a čisto formálnymi prostriedkami posúva ich taktiež do roviny symbolov. Je to vyšší alebo ešte ďalší stupeň umeleckej abstrakcie, ako ju predstavuje zamierenie v zloženom pomenovaní na vlastnosť javu, ktorý sa dostáva v syntagme do podriadeného postavenia: stane sa prívlastkom svojho pôvodného atribútu. Súvisí to zaiste so zacielením symbolistickej poetiky na neurčité obrysy, na „nuance“, odtieň, určitú tajomnosť, čo všetko dáva možnosti viacerých — a ako dodáva Mukařovský¹⁸ — rovnako oprávnených výkladov.

V *Mojich piesňach* práve ideál poézie, ktorý by bolo možné dosiahnuť po odohnaní hmly-všednosti, je vyjadrený celým sledom takto staváných syntagiem: šira *zeleň* lesa, *modro* neba, *belosť* diaľnej viesky, *striebro* riavy (namiesto normálneho poradia: zelený les, modré nebo, biela vieska, strieborná riava). Zacielenie iba na vlastnosti javov korešponduje i s neosobnými väzbami, ako napríklad „tú všednosť mlhu občas vyhnať *chce sa*“, ktorá je tu v bezprostrednej súvislosti s uvedenými syntagmami a spolu vyjadruje nízke vôľové vlastnosti hrdinu rozbitého a nerozhodného.

¹⁷ J. Mukařovský, *Předmluva k vydání Hlaváčkových Žalmů. Kapitoly z české poetiky II*, Praha 1948, 220.

¹⁸ Tamže.

Ak *zeleň* lesa predstavuje ideál, skutočný stav, videnie a cítenie prírody prináša práve opačnú vlastnosť „lesa“ — symbolu prostredia vôbec, v ktorom žije básnik. Asi v polovici spojení, v ktorých sa vyskytuje, dostáva sa slovo les do podriadeného postavenia. Okrem „smútku lesov“ (namiesto smutných lesov), v ktorom je premietnutý duševný stav človeka, v podobných syntagmách prevláda *temná* farba, čím sa súčasne udáva i jej hodnota, zástupnosť smútku v obrazovom systéme Kraskovej poézie. Vidno to i v bežných spojeniach, kde navyše i les je nahradený synonymom *hora*: v čierňavých horách, za čiernu horu, dcéru čiernych hôr ap. Iné synonymum, *háj*, dostane sa už síce do podriadeného postavenia, ale farba sama osebe nenadobudne význam samostatného, riadiaceho člena, presunie sa iba ako prívlastok k riadiacemu členu: v *hája temnom* lone (LD 133). Ďalší stupeň, v ktorom sa už predstavuje spomínaná výstavba syntagmy v obrátenom pomere vecí a prívlastku, prináša taktiež farbu temnú: „v temných sosnového lesa“.

Zasa temný les je zamenený „temnom lesa“, no na rozdiel od kladného typu „zeleň lesa“ je v *pluráli*. Za štatistické zistenie by stálo overenie slabšej, len málo zreteľnej tendencie, ktorá javy znamenajúce alebo znásobujúce samotou dáva do plurálu a javy kladné do singuláru. Pritom však bude treba pamätať na to, že tendencia sa neuplatňuje absolútne, v zápase s tendenciami ďalšími môže podliehať alebo byť aspoň modifikovaná. Zmyslu, obsahu určitej tendencie môžu na daných miestach slúžiť dôraznejšie iné tvárne prostriedky, ktoré jej pôvodnú podobu zmenia, alebo ju celkom odsunú.

Temná, ktorými sa substantivizovala vlastnosť prostredia, podčiarkujú v pluráli a riadiacom postavení chmúrnosť, smútok, všednosť i beznádejnosť hrdinu a súčasne ukazujú, že samo označenie les je vlastne druhoradým, je len symbolickým pozadím, na ktorom sa najlepšie uplatňuje farba symbolizujúca naznačené duševné stavy. Ďalšie obrazy späť s temnom lesa ukazujú, že sú si navzájom synonymami iba odtieňujúcimi základný hrdinov stav a že sú vždy spolu prítomné. Ak sa hmla javí ako denný variant tmy, v ktorej sa variuje názov prvej zbierky, a jej takmer neodlučiteľným a úplne dostačujúcim zástupcom je epiteton „šedá“, tak potom vo veršoch

*Pustovník šedý v temných sosnového lesa
si trudne žijem s nádejami malými*
(LD 109)

je cez epiteton pustovníka prítomná i hmla (len si spomeňme, že ňou sa označil sám v básni /A/), ba pustovník spolu s ňou je len variáciou

názvu prvej zbierky „noc a samota“, kde meno pustovník, súvisiace s adjektívom „pustý“, zhŕňa v sebe význam „samoty“, a *šedý* najmä v susedstve s temnom sosnového lesa variuje „noc“. Súčasne epiteton *šedý* ako zástupca hmly-všednosti, života bez ideálov a nádejí, bez ich možnosti sa ďalej variuje a vysvetľuje doslovne: si žijem s *nádejami malými*. „Znížená realnosť“ lesa ako skutočnej, vlastnej existencie, naznačená už gramatickými prostriedkami v syntagme podriadeným postavením, na pláne čisto eufonickom sa dosvedčuje — možno iba mimovoľne — skrytým významom v epitete lesa; v jeho zvukovej skladbe zvučí „sen“: v temných so-*snového* lesa. Ak je les pomerne vedľajším pozadím, možno predpokladať, že výber jeho prívlastku mohol byť riadený aj iným zreteľom, ktorý podčiarkoval snovosť, symbolickú platnosť prostredia. Tým skôr, že básnik sám „narúša“ jednoznačnosť tejto charakteristiky, keď do tohto sosnového lesa vkladá i „rozpáraný javor“, teda strom listnatý (na rozdiel od ihličnatej sosny), pod ktorým priamo si chráni poslednú nádej. Možno ešte dodať, že ak variuje *pustovník šedý* „noc a samotu“, presahujúcu nielen touto básňou, ale napríklad aj básňou *Ó duša moja* (pozri *Kraskovu metaforu*) do ďalšej zbierky Kraskovej, do *Veršov*, a táto v názve celej predošlej zbierky prešla ešte jednou transformáciou — prekladom do latinčiny *Nox et solitudo* — podobne sa do iného jazyka prekladá i pustovník v názve básne. *Eremitu* treba chápať ako ďalší obrazný odtieň, navodzujúci nové významové súvislosti.

Priame označenie sa za pustovníka i jeho preklad v názve básne poukazuje len na vyšší stupeň symbolizmu, ktorý však bol prítomný už v prvej zbierke, ako dokazuje podobný obraz, charakterizujúci básnikov život:

*Môj život, to je šira, sivá, mútna kaluž
vo stíne dávno zašlého už lesa*
(LD 77)

Les je zase v podriadenom postavení, rozhodujúcim členom v druhej časti obrazu je *stín*, teda zas určitá obdoba temna. Sosnový je zamenený epitetom zašlý, čiže neskutočný, už bývalý (nie vo význame ako zajdený nejakou hrdzou alebo podobne; ukáže to budúci výklad s konfrontáciou významu slova zašlý v iných spojeniach), čo teda znovu potvrdzuje prítomnosť sna, čohosi snového v syntagme sosnového lesa.

Podľa tendencie dávať záporné javy do plurálu by bolo možné očakávať v tomto prípade *stín zašlých lesov*, pravda, tu zasiahla tendencia ďalšia, požiadavka rýmovej presnosti spojená s tendenciou po opakovaní rýmo-

vých typov, ktoré vytvárajú akési vzorce s určitým prevládajúcim slovným druhom, napríklad slovesom: predovšetkým v ňom sa prejavuje základný smer nadol, ktorý možno sledovať vo väčšine slovies. Sloveso *sedá* prirahuje do rýmovej pozície predovšetkým adjektíva i kvantitou absolútne zhodné: *šedá* a *bledá*. Obe sú epitetami základných obrazov Kraskovej poézie, hodnotenej záporne: hmly a luny. Nevyskytne sa napríklad ďalšia farba, ktorá by sa rovnako hodila do rýmovej pozície: *hnedá*. Vytvárala by pravdepodobne rozpor svojím väčším súvisom so slnkom a súčasne smerom nadol (*sedá!*); možno v jej neprítomnosti viesť paralelu s „neprítomnosťou“ repy v obrazoch krajiny z Kraskových básní, zatiaľ čo repné polia sa objavujú ako dôležitý detail tej istej krajiny v Kraskovej próze (*Svadba*), teda v nižšom druhu (Porovnaj *Kraskovu metaforu*). Podobne ako „hnedá“ by rušilo jednotu lyrickej krajiny vo veršoch, i repa v próze je skutočne jediným prvkom, ktorý v lete svojou zeleňou nepatrne zmierňuje šedivosť širo-širokých polí: „V lete sú ony síce zelené, posádzané cukrovou repou, ale i tak jednotvárne“. (LD 151) Že sa sloveso „sedá“ spája v rýme so zápornými javmi, dosvedčuje i ďalší už posledný jeho výskyt v rozšírenej podobe „usedá“ so subst. „rezeda“ v básni *Pieseň* (LD 84): „Ó hlava hučí myslou nezvanou a ťažko, ťažko vonia rezeda... V záhrade známej iný *usedá*...“ Vo všetkých prípadoch sa konfrontujú záporné javy, a to v oboch členoch rýmových dvojíc. Zopakovaním príslovky „ťažko“ naznačuje sa vlastne ten istý smer, ktorým padá a na hrdinu dolieha vôňa rezedy, aký vyjadruje sloveso „usedá“, ktoré je už súčasťou iného obrazu. Zatiaľ pri „lune“ i „mlhe“ sloveso spolu s nimi vytvára obraz, patrí nerozlučne k nim a rýmové spätie s ich vyzdvihnutými vlastnosťami len dotvrdzuje rovnaké, t. j. záporné hodnotenie javov. To je však obsiahnuté v horizontálnej metafore, rým dvoma zápornými vyjadruje vlastne klad, súhlasné dopĺňanie oboch záporov, teda *šedá-sedá*, *bledá-sedá*. S rovnakým znamienkom sa dopĺňajú aj dva kladné znaky v rýmovej dvojici, napr. *rudé-bude*. *Rudé* ako najčastejší prívlastok slnka a symbol lásky sa spája s budúcnosťou, s tou malou nádejou, ktorá hrdinovi zostáva. Nie náhodou sa v zbierke *Nox et solitudo* objavuje v poslednej básni *Nad ranom*, ktorá kompozičnými prostriedkami naznačuje i Vajanským želanú cestu z tieňov ku svetlu — a Vo *Veršoch* zasa sa spája s motívom slnka: „Za hory už zapadalo slnko *rudé*, slnko *rudé*. V stro-moch s bážňou šepotalo: čo nebolo azda *bude*, azda *bude*.“ (LD 107)

Podobné vzorce vytvára i rýmovka *-esa* v spojení s lesom. V troch spomínaných prípadoch („širu zeleň *lesa*“, „v temných sosnového *lesa*“ i „vo stíne dávno zašlého už *lesa*“) sa viaže les so slovesom. Prvá rýmová dvojica sa významovo dopĺňa na „*chce sa lesa*“; a keď ju rozšírime o celú syntagmu späť s lesom, dostaneme v skratke ideál — pravda, nedostiž-

ný — po akom túži Kraskova poézia: „*chce sa zeleň lesa*. V ďalších dvojiciach sa stretávajú s temným lesom zasa v systéme Kraskovej poézie deje s nepatrným, ale predsa len záporným znamienkom: *chvie sa, rozhúpe sa*. Sloveso „*chvie sa*“ je tesne spojené s iným, ktoré naznačuje smer nadol: „...môj život... je... kaluž vo stíne... lesa, v jejž strede — spomienka na teba — ľalia vodná hlávku *kloní, chvie sa*.“ (LD 77) Hoci hrdinkina hlávka predstavuje nesporne jediný klad v tomto obraze, obe slovesá v ňom vytvárajú nepatrný, ale dôležitý posun: ukazujú nepomernú malosť útechy, ktorú na pozadí širšej sivej mútnej kaluže môžu poskytnúť. Tieto slovesá zastupujú v nasledujúcich strofách zdobeniny, ktoré rovnako pri všetkom vyzdvihovaní hrdinky hovoria o nízkej intenzite úľavy na hrdinove biedy a choroby. Záporné hodnotenie slovesa „*chvie sa*“ možno odvodiť z iného obrazu, kde vytvára malé oxymoron: „Dvoje *mocných* rúk sa *chvelo, jemne chvelo*...“ (LD 107) Jemné chvenie mocných rúk vyjadruje ich bezmocnosť, ako vysvitá z celého kontextu básne, neschopnosť a nerozhodnosť k činu tam, kde „vábili spásou hriechy“ a kde čistota srdca bola príčinou jeho smútku („jedno srdce rozumelo, zatriaslo sa jako lístie: že je preto také smutné, že je čisté, že je čisté“), teda javu záporného. Ďalšie sloveso „*rozhúpe sa*“ je spojené priamo s umieračikom, aby dotvrdilo svoje mínusové znamienko; zaznamenáva hynutie hrdinových nádejí: „tie trávi oheň, niektorú keď spáli mi, sám umieračik na rázsoche *rozhúpe sa*.“ (LD 109)

Lesy sa vyskytnú ešte v pluráli, pravda, v inom rýmovom type. Je v nich umiestená opustená svätyňa: „v sinavých horách, predaleko *kdesi*, strnule hľadiac v širošire *lesy*.“ (LD 73) No i tu rýmová dvojica sa významovo dopĺňa v neurčitosti, akúsi nereálnosti, ktorá je charakteristická pre symbolistickú poéziu. Predošlý rozoberaný rýmový typ sa objaví ešte raz v Kraskovej poézii, ale s naskrze vymenenými členmi. Chýba i les. A sloveso príde s opačným znamienkom so smerom nahor. Stane sa tak práve v básni *Moje piesne*, kde už rýmová dvojica „*chce sa — lesa*“ vyjadrila určitý klad, ideál, a v tejže časti, kde sa ideál vykladá a rozkladá na rad jednotlivín, vyvstane i „štíhly topol, ktorý „*vozvých pne sa*, jak siahať chcel by hore *na nebesá*“. (LD 70)

Možno namietnuť, že v spojení „vo stíne dávno zašlého už lesa“ z rýmových dôvodov síce ťažko bolo dávať do plurálu „*lesy*“ (teda vo stíne lesov, a to práve pre tendenciu k určitým opakujúcim sa rýmovým vzorcom medzi nimi nenájdeme rýmovku — *esou!*), nebola by však najmenšia prekážka dať do plurálu stín — teda „vo *stínoch* lesa“, podobne ako v ďalšej básni skutočne stojí v temných lesa. Treba znova zdôrazniť, že vskutku ide iba o smerovanie, ktoré sa nemusí prejavíť vždy ani pri zdanlivo optimálnych podmienkach. Bolo by možné viesť analógiu medzi

dvoma zložkami rytmickej konštanty, napríklad jambického prízvukného metra. Striedanie prízvukných a neprízvukných slabík by malo byť sto-percentné. No i tam, kde sa nijaké narušenie nepocituje, prízvuk vyznačuje len časť ťažkých dôb (párnych slabík). Ostatok je vyplnený iba vedľajším prízvukom, ktorý nemá fonologickú platnosť a možno ho podľa potrieb rozmanite presunovať. *No rušivo sa cítia prízvuky padajúce do ľahkých dôb verša!* Čiže podľa tejto analógie chýbajúci plurál „vo stínoch lesa“ mohli by sme chápať ako neprítomnosť hlavného prízvuku v ťažkej dobe, ktorá však nepôsobí dojmom nepravidielnosti, pokiaľ „ľahké doby“ — t. j. protiklady, obrazy s kladným znamienkom v druhej polovici strof — prinášajú singulár. A skutočne, v básni *Aminke* javy vstupujúce do prirovnaní na zobrazenie hrdinky, presne jej pôsobenia na hrdinu sú v jednotnom čísle: 1. *ľalia* kloní *hlávku*, 2. *oko*, 3. chladná, drahá, malá *rúčka*. V prvom obraze sa výslovne nespomína hlava hrdinkina, vodná ľalia je spodobená so spomienkou na hrdinku; jednako druhostupňová personifikácia ľalie, ktorej kvet sa prirovnáva k hlávke, navodzuje súvislosť i s hlávkou dievčaťa, tým skôr, že ďalšie strofy prinášajú synekdochicky ďalšie jej časti a okrem toho je tu ešte i kompozičná symetria: oproti hlávke ľalie v tretej strofe život hrdinov je prirovnaný taktiež k hlave, k rozpálenému čelu. Kým teda v prvom obraze singulár je jedine možný, tendencia po ňom je zrejma v ďalších dvoch strofách, kde oči sú zastupované iba okom a rúčky iba jedinou rúčkou.

No tuná práve možno vidieť súboj už spomínaných tendencií. Neskoršie snaha po rýmovej presnosti vzhľadom na rytmus básne pozmenila v poslednej strofe rýmovú dvojicu tak, že vnikol do nej plurál. V pôvodnej verzii

*Zas mniem, že život ten je rozpáleným čelom.
pod ktorým mozog chytá už h o r ú č k a,
na ňomž však s útrpnosťou dleje
tá chladná, drahá, malá tvoja r ú č k a¹⁹*

× x/x x

násilná transakcentácia „už horúčka“ nútila autora v neskoršej úprave zmeniť vetnú stavbu druhého verša na

„pod ktorým mozog treští od horúčky“
(LD 77)

a tak rúčka, aby sa zmeny obmedzili na minimum, prešla do plurálu

¹⁹ Druhé vydanie 1919, 14.

„na ňom však s útrpnosťou chvejú
sa chladné, drahé, malé tvoje rúčky.“
(LD 77)

Za povšimnutie stojí, že rýmové echo, podobne ako u Jesenského, vytvára iný obraz, iné zopätie než u Jesenského. Uňho rúčka-obrúčka navodzuje predstavu sputnávania, zatiaľ u Krasku buď liek na muky alebo ich zdroj, ako ukazujú ešte ďalšie rýmy s rukami (múk-rúk LD 74, ruka-puká LD 75).

Tendencia, ktorá sa v pôvodnom texte naplno prejavila (klady do singuláru), je spätá a súčasne potvrdzovaná ďalším formálnym znakom: zdobeninami jadrových pomenovaní v týchto obrazoch. V prvej a poslednej strofe priamo (hlávka-rúčka) a v druhej epitetami, určujúcimi prívlastkami druhotného prímeru a jadrového pomenovania:

*len niekdy malou iskrou hviezdy,
v spomienke zaplá tvoje detské oko.*
(LD 77)

Oproti pôvodnému textu sa udiala ešte jedna pozoruhodná zmena, v ktorej sa prejavila a zlúčila ďalšia tendencia: v prvej strofe namiesto *ľalie* vodnej stála *šalvia* vodná.²⁰ Zmena, ako vidno, prebiehala znova za účasti rýmu, podobne ako v poslednej strofe sa striedali rovnakozvučné slovesá dleje-chveje (v básni *To dravé kúzlo časov zašlých* zas alternovalo *snivú* a *nyvú* hruď, LD 78). Dôležitý je obsah zmeny, ktorá prináša symbol nevinnosti, ako poukázal správne S. Šmatlák,²¹ a ktorá už bola potenciálne obsiahnutá v zdobeninách a epitetách označujúcich detskosť a nevinnosť hrdinky. Tým sa ešte väčšmi vyhrotil protiklad medzi *širou kalužou* a *čistým kvetom* na jednej strane. Na druhej strane sa zas zdôraznila práve bezmocnosť kladného protikladu, neschopného zmeniť nesmierny kal, tmu a horúčku, zachvacujúcu hrdinov život.

Ak sme pri tendencii dávať do plurálu javy záporné hovorili, že sa nemusí priamo prejavovať ani pri optimálnych podmienkach, plurál v prvej časti obrazov existuje fakticky, i keď nie formálne. Oproti malej ľalii stojí totiž nielen kaluž, ale aj „stín zašlého lesa“, taktiež zápornej skutočnosti; popri malej iskre hviezdy stojí noc s radom epitet, ktoré vyzdvihujú viaceré jej aspekty i samotu (epitetom *pustá* a *hluchá*); proti jedinej malej rúčke stojí zas i rozpálené čelo i treštiaci mozog. Čiže v dvoch prípadoch priamo sa vyskytujú prinajmenšom javy dva, čiže fakticky *plurál*. Možno

²⁰ Dennica IX, 270.

²¹ S. Šmatlák, *Poézia Ivana Krasku*. Litteraria III, 1960, 160.

dotiahnuť analógiu s rytmom verša: „faktickým plurálom“ do ťažkej doby sa dostal aspoň „vedľajší prízvuk“.

Jediná rýmová dvojica spojená s *okom* v náležitej pozícii, teda na koncoch verša, prináša príslovku „nahlboko“. Vo Hviezdoslavovej poézii je množstvo spojení s *okom*, pričom konfrontujú sa s ním všetky tri príslovky, naznačujúce rôzne smerovania: naširoko, prevysoko i prehľboko. V Kraskových veršoch

*Tiež zdá sa, život môj je pustou, čiernou nocou,
pretemnou, hluchou, tmavou nahlboko,
len niekdy malou iskrou hviezdy
v spomienke zaplá tvoje detské oko*
(LD 77)

bolo by možné bez väčšej významovej zmeny na danom mieste nahradiť príslovkou „nahlboko“ protismernou „navysoko“. Vieme si to dobre predstaviť u Hviezdoslava, ktorý by noc, symbolizujúcu národnú porobu až v takej miere, že by ho oberala aj o poslednú nádej, videl stúpať k hviezdám a zhasínať ich. Pravda, u Hviezdoslava taká noc neprichádza. Nad najčernejšou vždy svietia hviezdy. U Krasku je smer obrátený. Nejde pritom o náhodu. V rovnomennej básni (*Noc*) výslovne hovorí, že sa blíži noc zo všetkých strán, zhora i zdola, no mieri predovšetkým na človeka, na jeho mozog i srdce. Ak hmľa alebo javy, ktoré ju zastupujú, sú skoro vždy širo-šire (podobne i kaluž ako „skvapalnená hmľa“ je široú a súčasne i sivou, teda šedou, presne ako ona) — noc je najčastejšie, pokiaľ ide o smerovú značku, *hlboká*:

*V hľbokej, nekľudnej noci svietili oči.
Svietili modravo zažnuté oči.*
(LD 117)

Pozoruhodný je vnútorný, v Kraskovom systéme nie presný rým *noci-oči* (bežný u Jesenského), kým na konci veršov namiesto rýmu sa opakuje to isté slovo!

V *Baníkoch* opäť „noc bola *hlboká*“ — a podobne ako sivou a široú nie je iba hmľa sama, ale aj jej „variant“ kaluž *hlboká* nie je iba noc, ale aj temnota: „V hlbokých svietišt mojich temnotách.“ (LD 116)

Oko prirovnané k hviezde, vlastne len k „malej iskre hviezdy“, ktorá navyše zaplá iba občas, *prináša* nielen v jedinom prímere, ale *v celom slovníku* *Nox et solitudo jediný raz pomenovanie hviezdy*. Oproti Hviezdoslavovi, ktorý k hviezde prirovnáva nielen oko a pohľad, ale aj duševné

oko a jeho „produkty“, teda myšlienky — u Krasku je v prvej zbierke *absolútna neprítomnosť hviezd*.

Teda nie náhodou sa v takej hojnosti vyskytujú v básni venovanej samému Hviezdoslavovi, v jednej ešte z Kraskových prvotín, v ktorej konštatovanie „mne nemôž v blízkosť žiarodarných hviezd“ nebolo iba formálnym a vzhľadom na tému „*Hviezdoslav*“ príležitostným momentom. Celá jeho nasledujúca tvorba potvrdzuje opravdivosť tohto skorého poznania. Vo *Veršoch* sa hviezdy objavujú napr. v *Baníkoch*, ale len nepriamo, že nieto ani ich: „Noc bola hlboká, svetlá už nepláti.“ Alebo s krátkym trvaním a záporným znamienkom, chladom: „A veľké hviezdy bledli, do vôd zapadali“ (112); „keď veľké hviezdy plno, chladne vzpláli“ (120); konkrétne označená hviezda dennica, vlastne dennice sú taktiež chladné a rýchlo miznú „s ľadovou prísnosťou v mlžinách ranných“. A zasa iba raz ako malý klad sa blysne hrdinka v predtuchách básnikových „v hmlách snov sa časom blyskla ako meteor“, teda vlastne opäť — malá iskra hviezdy!

Neprítomnosť hviezd v zbierke *Nox et solitudo*, teda v poézii už podľa názvu sľubujúcej ich hojnosť (porovnaj Hviezdoslavove *Sonety*), má tiež obdobu vo svojom „dennom variante“ — a to nedostatok slnka. Ak sa vyskytne, je to najčastejšie zapadajúce slnko. Možno viesť i ďalšiu paralelu, a to znova s výberom javov z básnikovho okolia, zo zeme a jej „háv“, z jej flóry. Štylizácia skutočnosti, vynímanie iba tých predmetov, ktoré môžu najvhodnejšie symbolizovať samotárske nálady a stavy, prejavila sa napríklad pri repných poliach: kým v próze dostali miesto, z poézie boli načisto vylúčené ako prvok pravdepodobne nelyrický, rušivý. Hviezdam by iste nebolo možné ani v Kraskovom systéme vyčítovať „prozaičnosť“ a netreba ich odchod z oblohy tejto poézie vysvetľovať ani ošúchanosťou, prílišným využívaním ich symbolickej platnosti v tvorbe predchodcu — Hviezdoslava. Bude to paradoxné tvrdenie, ale možno povedať, že napriek svojej neprítomnosti si u Krasku podržali rovnaký, hviezdoslavovský obsah; no v tomto obsahu, pre ktorý vo vedomí a pocitoch hrdinu nebolo podkladu a v ktorom preto Kraskova poézia nemohla vidieť hviezdy, tkvie príčina, že miznú z jej obrazov i celého slovníka v *Nox et solitudo*. Vo *Veršoch* nadobúdajú tiež záporné znamienko, podobne ako mesiac. No nikdy neprichádza k posunutiu ich obsahu, ich hodnotenia, ako u Jesenského, ktorý dospieva i vo *Veršoch*, ale najmä v *Reflexiách* až k ich parodovaniu.

U Hviezdoslava totiž okrem prirovnania k očiam, čo je najbežnejší trópus v ľudovej poézii, dostávajú sa do vzťahu k „oku duše“, sú akoby jej pohľadmi, čiže myšlienkami: „myšlienky vzplajú medzi trámy, jak nebom zimným stálce“. (214) Chýbajúce prirovnanie oka k hviezde

v metaforickom rade Kraskovom je nahradené prímerom k tomu, čo na bezhviezdnej oblohe zostáva, ba k nej celej. A tu už zase možno vidieť príkro protikladný vzťah medzi príslušnými obrazmi Hviezdoslavovými a Kraskovými. Oko Hviezdoslavovej matky sa porovnáva s jasnou oblohou: „Zrak drahej matere sa vtedy sklenul ponad mojím žitím *blankytným* v plnej nádhere.“ (216) U Krasku práve protikladná farba oblohy sa prirovnáva k oku: „Je *šedé* nebo, zdá sa smútiť sťa *oko* s nevyplakávanými bôľmi. (LD 82) Nepriamo je prirovnaná k oku i daždivá obloha, keď sa jej pripisuje „ronenie slz“, ktoré hrdina Kraskovej poézie „závidel tým čiernym nebesám“. (Tamže.) Dotvrdzuje tým jednotu životného pocitu i postoja, lebo v poslednom citáte zas hovorí o oku, ktoré nemôže a nevie vyplakať svoj bôľ ako predtým nebo, k nemu je do voľnej paralely postavené oko i nálada i pohľad na svet u lyrického hrdinu. Je tu mimoriadne presne zachovaná podstatná duševná vlastnosť, ktorá sa zopakuje i v ďalšom trópe, zlučujúcim synestéziu i oxymoron zároveň: „mlčanlivým zrakom žaluje ti“.

Vo *Veršoch*, v básni *Ó duša moja*, ktorá je básnickou charakteristikou predošlej Kraskovej tvorby, teda predovšetkým zbierky *Nox et solitudo*, je táto synestézia obrátená. Ak posledný citát ukazoval oko ako zdroj zvuku, i keď potlačeného (preto oxymoron „mlčaním žaluje“), tu zas husle, hudobný nástroj, majú byť žriedlom svetla, pravda, taktiež potlačeného, tiež so záporným znamienkom — čiže tmy: „Tma, jako v krypte žltým lebkám z očných dier, tak mohutná sa z *mojich hluchých huslí vila*.“ (LD 104) Pravda, vedľajšie prirovnanie k očným dieram v lebkách odhaľuje priamy prameň tmy, noci vychádzajúcej z človeka opusteného, samotárskeho. Teda zas v dôslednom protiklade k Hviezdoslavovi, ktorý k hviezdám cieľi ako k studniciam svetla, ale aj z jeho oka v obraznom systéme prýšči svetlo a jas. V citovanej Kraskovej básni je uložený kľúčový obraz, ktorý dáva do príbuznosti noc so smrťou a vysvetľuje prirovnanie mesiaca v básni *Už je pozde* tak isto k lebke: „veľký mesiac, nemý, bledý, *obličaj sťa mŕtvoly*“. (LD 76) Mŕtvolné mesiace (biele a bledé), zástupcovia noci, symbolizujú hrdinov svet, v ktorom niet a nemôže byť jasného poznania, ideálov ani hviezd nádeje, nijakých stálic. Je to rozbitá obloha, chýba jednotiaci, sceľujúci svetonázor, aký je u básnického predchodcu, i keď sa v tejto poézii po ňom túži. Motívy mŕtvol len dopĺňajú v tejto sfére (noci) návratný pocit, že život v nej nie je životom, ale umieraním. Výrečnejšie hovorí o tomto spoločnom menovateli druhý kľúčový trópus, perifrása „veľké mlčanie“, označujúca smrť (LD 69). Nachádza sa v neskoršom variante básne, nazvanej priamo *Solitudo*. Vypadol z nej síce obraz „žalovania mlčanlivým zrakom“, no v závere básne sa objavila spomínaná perifrása, ktorá jasne uvádza

súvis medzi mlčaním a samotou (solitudo); ukazuje vlastne, že samota ako „malé mlčanie“ je priamo príbuzná so smrťou — veľkým mlčaním. Teda dvojica „noc a samota“, z ktorých posledná je najčastejšie zastupovaná mlkvotou ako nedostatkom komunikácie so svetom, s ľuďmi (pozri aj uvedený obraz mesiaca-mŕtvol, je tam ešte aj moment mlkvoty, čím sa vytvára jednak záporná synestézia, jednak sa dotvrdzuje ustavičné variovanie dvoch základných slov, obsiahnutých už v názve zbierky), je *zúžená na slovo jediné*. To, čo vlastné ustrojenie duševné i svet — doba i najbližší ľudia — dávajú hrdinovi žiť, prežívať — to nie je pravý život!

Prichodí zopakovať zistenie Alexandra Matušku, že Kraskovo videnie, dialektika jeho pohľadu na veci sa prechyluje výlučne k záporu.²² Skutočne, u Hviezdoslava sú prítomné obidva póly a prevažuje práve klad. U Krasku je takmer neprítomný, čo nemôže nemať dôsledky pre jeho obrazný systém, z ktorého napríklad úplne vymizli hviezdy, jeden z najčastejších stavebných materiálov pre *Hviezdoslavove* trópy, ako ukazuje už sám jeho pseudonym. Vo Hviezdoslavovom prípade možno ho považovať rovnako za výrazný trópus. V pomere ku Kraskovi by sme mohli povedať, že celá Hviezdoslavovova tvorba je zasa vlastne variováním tohto pomenovania a motívu (hviezd). Ak Bohdan Pavlů kedysi nazval Krasku symbolickým realitom, Hviezdoslava by bolo možno nazvať „realistickým symbolistom“.

U Hviezdoslava taktiež sa objaví oko v blízkosti hrobu a hrobky, pravda, platnosť tohto vzťahu je len dočasná; zavreté oko pri spánku spodobní Hviezdoslav s rakvou: „Pomoz zdržať ešte očí víčka (ach, rakví vrchienky, kde obrazy dňa uložené budú; 24). Na tejto metafore „oko-rakva“ je mimoriadne poučný jeden z postupov pri výstavbe Hviezdoslavových tróпов. Navodil, alebo aspoň významovo podoprel ho zvukový moment, ktorý však bol potom zamaskovaný, zakrytý. Nie rým, nie zakončenie slova, ale jeho začiatok. Ide vlastne o homonymitu slov, označujúcich jednak vrchnák rakvy — *veko* — a časť, pokrývku vlastného oka, ktorá sa označuje zdrobneninou veka — *viečko*. Pritom sa „veko“ nevysloví priamo, ale nahradí perifrázou, iným pomenovaním ako „vrchienky rakvy“. Je to jeden z Hviezdoslavových postupov, ktorý sa veľmi blíži k súčasnej modernej poézii. V nej zvuková podobnosť a rým vôbec bývajú potlačované alebo zastierané, pričom však plnia úlohu navodzovačov obrazu. Neviditeľných činiteľov v pozadí, ktorí po splnení úlohy odchádzajú. Buď vôbec, alebo na iné miesta.

Hviezdoslav napríklad rýmované príslovie ako by zbavil tejto vlast-

²² A. Matuška, *Ivan Krasko osemdesiatročný*. Kultúrny život 1956, č. 28, 3.

nosti — teda *rýmu* — vo svojom blankversi; tým, že nerozostaví jednotlivé členy na zdôraznené miesta veršov, ale položí ich za sebou:

*hja, mladost — radost
i pochabost!*

Je to pochopiteľné v blankversi, v nerýmovanom verši. A predsa! „Potlačený“ rým v prísloví je mu stimulom, až dvojnásobným. Pokračuje vo vlastných prísloviach a do nich dosádza *vlastné rýmy* na veršové hranice. Blankvers na najdôležitejších úsekoch obyčajne priberá dvojicu alebo štvoricu rýmov. Zdôrazňuje teda vlastné hodnotenie onoho porekadla, líšiace sa od vcelku zhovievavého pohľadu i na posledný atribút mladosti — pochabost. Na túto stránku zameriava zreteľ (vyjadruje to, ostatne, už výkričník), ktorý prechádza až vo výstrahu, varovanie pred ňou. Pritom však jeden z rýmových členov súvisí s ľudovým porekadlom; ústredný jeho člen, ktorý predsa stál na konci verša, i keď nie v rýmovej pozícii, rozloží a jeho začiatok (ide teda v podstate o paronomáziu ako v prípade veka-viečka) dosadí do prvej rýmovej dvojice. Takže za citovaným príslovím nasleduje:

*Beh rýchly — snadný p á d;
rozkošník všehdy záhaľku má r á d;
prút hybký ohne každý vetra p r ú d;
zo chvoje čerstvej vatry vzplan i č m u d...*
(Stesky, 90—91)

Teda do vlastných prísloví rozpísal poslednú vlastnosť mladosti, pričom je pozoruhodné, že oproti súhlasnému hodnoteniu všetkých členov v ľudovom prísloví významovo obrátené hodnotenie Hviezdoslavovo prináša i do rýmu určité oxymoron: *pád-rád*. Na princípe homonymickom buduje i ďalší (podobne ako veko-viečko), ktorý má však tri členy; typ bežný v ľudovej poézii. No kým v nej prvá dvojica najčastejšie býva v prvom riadku na hraniciach polveršov (napr. *Lúbosti, Lúbosti*, mával som *fa dosti*), Hviezdoslav ju umiestuje na začiatok a na koniec verša. Blankvers totiž aj pri ideálnej položenej cezúre po druhej stope (t. j. po štvrtej slabike) pre vnútorný mužský rým (napr. „a šťastný *prúd* sa vyrval zime z *pút*“) by sa nerozpadol na dve rovnaké polovice, ako je to v ľudovom dvanásťslabičniku. K homonymám (pravda, iba vo výslovnosti) *prút-prúd* pribúda teda i tretí rýmový člen „*čmud*“. Hviezdoslav nezostáva nič dlžný porekadlu, ktoré je taktiež zložené z troch rýmujúcich sa členov. „*Prúd-*

čmud“ vlastne tiež spája významovo protikladné, vylučujúce sa slová, čosi ako *ohneň a vodu*. Pôjde už pravdepodobne o náhodu, ale nie je vylúčené, že pri dvojnásobnom uplatnení v podstate homonymického princípu na výstavbu obrazov i zvuková zhodnosť slovesa „ohne“ s plurálom subst. *ohneň* vyvolala do nasledujúceho verša a obrazu „vatra“, ktorá mohla byť podporovaná ešte i eufonickým zreteľom, blízkosťou slov *vetra* a *vatry*.

Môže sa zdať, že sa už ocitáme čisto v oblasti dohadov, jasný dôkaz na podobný postup máme však niekoľko veršov predtým, tesne pred ľudovým porekadlom. Z centrálného slova „radost“ neoddelil sa iba začiatok, aby ho potom Hviezdoslav postavil do rýmovej pozície na koniec verša, ale i zvyšok slova „ost“, ktorá dáva samostatný význam, použil ako metaforu na charakteristiku posledného atribútu mladosti, čiže pochabosti. Kým radost charakterizujú „smavý orešec“, „nevädza nebeská“, „roztomilý ladníček“ — na zvýraznenie pochabosti nastupujú „necudný kúkol“, „mak planý“, „bujná-plienna stoklasa“ a „ôstie sverepé“. Epiteta nenechávajú nikoho na pochybnostiach, že hodnotenie „pochabosti“ je naskrze záporné. Vyjadrujú to súhlasne rým [rád-pád] i metafora [-ost-ôstie], odvodené z toho istého slova.

Príklad bol z básne *Som na vrchole veku ľudského*, v ktorej bilancuje celý svoj predošlý život. V neskoršej básni podobného druhu, ktorou začína *Dozvuky*, opakuje sa ten istý postup i s tým istým materiálom, iba že v obnaženej podobe:

radosti všetky schudnú — na osti;

I uži radšej mojej rady:

skloň šiju v jarmo nutnosti.

(*Dozvuky*, SPOH 12, str. 11)

K radosti okrem „radšej“ pristupuje i ďalšia etymologická figúra v substantíve „rada“. Bude to zas len náhoda, že veršu s radostou tesne predchádza Hviezdoslavovo porekadlo („zo všetkých ohňov — popol nakoniec“), v ktorom sa výslovne objavujú „ohne“, ako v *Steskoch* pri tom istom obraze sa objavila vatra?

Záporné hodnotenie pochabosti vlastne zasahovalo čiastočne i radost, dávalo ich obe akosi do jedného radu. V základe takéhoto stanoviska sa nachádza hádam hlavné ohnivko Hviezdoslavovej koncepcie o zmysle umenia i života, kľúčové oko reťaze, ktorou obopína svoje videnie sveta. Cieľom i náplňou života má byť *práca*. („Je ona žitia obsahom i cieľom“. *Ó práci všetka česť*.) Oslobodzuje i jednotlivca i celý národ z poroby: „síc jarmom si tiež, jehož tlak však neomína; naopak, nás slobodíš, nás

vyvážuješ denne z neblahých myslí, z trudných pocitov“. (*Stesky*, 156) Práca má teda tú istú schopnosť osvetľovania a osvecovania ako „hviezdy“, symboly myšlienok. Ako sme videli, myšlienky (mysle) i pocity tu majú významovo odlišné epiteta, než sa bežne pripájajú k nim u Hviezdoslava. Práve práca má ich zjasniť, osvetliť (myšlienka svetlá) a rozohriať (teplý cit).

Ak v blankversi, verši nerýmovanom, ľudové porekadlo stratilo rýmy, v rýmovanej básni prvá dvojica tohto príslovia vstupuje dvakrát do rýmovej pozície:

Ach, radost', pravá, čistá radost'!

či som ťa zažil kedy v živote

v jasnote plnej, v celej teplote?

Neverím, trebárs prežil som i mladost'... atď.

(*Stesky*, 155)

Že je rým prebratý z porekadla „mladost'-radost'-pochabost“, dosvedčuje jasne priama polemika s ním. Básnik, hoci mal mladost', radost' nezažil. Je prinajmenšom zaujímavé, že na zmeranie radosti berie epiteta, spájané nerozlučne a vždy spoločne s „myšlienkou a citom“. Radost', aby skutočne bola plnou radostou, musí zasahovať i myseľ i srdce, rozjasňovať prvú a zohrievať druhú. Teda to, o čo sa usiluje Hviezdoslavova poézia. *Jasnota* i *teplota* zastupujú spomenuté schopnosti človeka. Substantizovanie a uprednostňovanie vlastnosti pred javom samým, jav charakteristický najmä pre Krasku, vyskytne sa aj u Hviezdoslava, no v osobitnom začlenení. Daný je do otázky, na ktorú sa odpovedá záporne. Bežne chápaná radost' neprináša žiadané účinky, ktoré sú postulátom Hviezdoslavovej poézie. Takou je len práca. A preto záver básne *Ach, radost', pravá, čistá radost'*, ktorý opäť prináša rýmovú dvojicu z ľudového porekadla, v horizontálnej metafore, v zápornom prirovnaní kladie prácu vyššie než „radosti mladosti“ spodobené s ohňami:

Pod klenbou sudby v mračná zavítou,

hej, ty si jediná, bo stála r a d o sť:

nad o h n e tamtých chvíľ, i čo ich mala m l a d o sť!

(*Stesky*, 156)

A tak sa aj po tretie v súvislosti s porekadlom vracajú ohne, no až tu sú „náležite“ priradené k javu, ku ktorému ich básnik súhlasne so svojou základnou koncepciou pripája. Práca je teda tiež ohňom, zdrojom svetla i tepla ako hviezdy, a preto zákonite sa na iných miestach prirovnávajú

nielen hviezdy k vatrám, ale i práca k hviezdám, napr. dennici, ktorá pomáha úsvitu rozjasňovať noc.

Ak sme zistili u Krasku, že mu obrazy putujú z básne do básne, podobný jav v menšej miere a viazaný na príbuzné motívy — možno badať aj u Hviezdoslava. Je to však tendencia vcelku slabšia, oproti nej stojí silnejšia, odlišovacia, hľadajúca vždy ďalšie a ďalšie detaily, snaha po širšom a všestrannejšom obsiahnutí sveta. Pre vzťah medzi rýmom a príslušnou metaforou v týchto polemických partiách bolo príznačné napätie až protikladné. V *blankversi* rým z porekadla zmizol, porekadlo temer bez zmeny zostalo ako rozvité prirovnanie mladosti, no vlastné rýmy Hviezdoslavove postavili voči jeho „ľudovému“ hodnoteniu vcelku kladnému oxymoron, protiklad: pád-rád. A rým ako vertikálny obraz „prešiel“ do horizontálnej metafory. Nie je bez významu detail, že rým vychádza práve zo slova radosť, kde je kladné hodnotenie nesporné. V rýmovanej básni sa ponechá na koncoch veršov kladne hodnotená metafora, tak ako je v ľudovom porekadle nesporná pri prvej dvojici, — teda metafora sa „rozpíše“ do rýmov u Hviezdoslava, no jeho vlastná metafora „práca-oheň“ popiera, že by radosť v porovnaní s prácou bola dostatočným zdrojom na otepľovanie i osvetľovanie života. K tomuto protikladnému hodnoteniu prispievajú i ďalšie prostriedky: práca je označená ako *stála* radosť, kým radosť mladosti, „ohne tamtých *chvíľ*“, sú i časovo určené ako krátke.

Vzťah medzi horizontálnou a vertikálnou metaforou bude u Hviezdoslava mnohotvárnny, no ako uvedené príklady ukazujú, nezriedka bude medzi nimi i protichodné smerovanie. Možno hľadať súvislosť medzi dvoma základnými princípmi, ktoré sme zisťovali v jeho prekladoch i v *Kratšej epike*, čerpajúcej rozprávkových motívoch z existujúcich i dnes prístupných predlôh. Porovnávaním Hviezdoslavových básní s príslušnými textami bolo možné sledovať zápas dvoch princípov — ponechávacieho a odlišovacieho — zasahujúcich rozličné zložky. Ak napríklad v preklade ponechal rozhodujúce slovo v rýmovej pozícii podľa originálu, malo to dôsledok pre modifikáciu alebo vytvorenie nového obrazu oproti predlohe, ktorý s ňou neraz polemizoval. Zápas týchto dvoch tendencií zostupuje i priamo do rýmov, prejavuje sa už v tom, že uňho vo vyššej miere než u iných básnikov sa dodržiava tendencia konfrontovať v rýme rôzne slovné druhy. Ak si porovnáme len niektoré rýmy z básne *Ach radosť, pravá, čistá radosť*, nájdeme v nej značný počet rýmových oxymor: *ruží-slúži-do kaluží* (155), *kráž-prostopaš* (155), *pálila-úsilia-mohyla* (155), *flaky-vďaky* (156), *tlak-naopak* (156). Rým *kráž-prostopaš* priviedol teda na scénu i „preklad“ tretieho člena z ľudového porekadla, a to *pochabosť*. Pravda, v preklade je zosilnené Hviezdoslavovo hľadisko,

ktoré pochabosť už vidí ako roztopašnosť, súhlasne, ako to vyjadrovali v inej básni obrazy s epitetami „necudný“, „planý“ (kúkoľ, mak) atď. V prvej rýmovej trojici sa ocitli dva protikladné javy, tie isté, ktoré tvoria obraz v Kraskovej básni *Aminke* (kaluž-ľalia vodná), stavajúcej proti sebe život básnikov a spomienku na hrdinku básne. Oproti protikladu, na ktorom je obraz zbudovaný, v rýmovej dvojici príslušnej strofy stoja súhlasne záporné javy v rýmovej pozícii: *lesa-chvie sa*.

Kraskove rýmy v tomto ohľade sa významovo prevažne dopĺňajú, či sa v ňom stretajú spoločné javy kladné, alebo záporné: *šedá-sedá*, *chce sa-lesa*, *pne sa-na nebesá*, *za šera-nedôvera*, *bez oddychu-pýchu*, *ne-svojskí-psovsky*, *tvár-svätožiar*, *sám-chrá*, *kresťania-pokánia*, *na kolená-opustená*, *kdesi-lesy*, *zneje-beznádeje*, *blúdi-ľudí*, *plný-zvlní*, *rúk-múk*, *odtienok-spomienok*, *prší-po návrší*, *znáša-z pôl rubáša*, *hrudi-nezobudí*, *jednotvárne-stárne*, *ženou-opustenou*, *závojom-pokojom*, *žiaľmi-žalmy*, *drahá-čiaha*, *d'alej-malej*, *rezeda-usedá*, *váhava-po tráve*, *pooraná-rana-Pána*, *márne-stárne*, *Syn-Mariin*, *do Nirvány-ošarpaný*, *zdolá-volá*, *ne-usína-Meluzína* atď.

V niektorých Kraskových básňach sled všetkých rýmov sa významovo — primerane zmyslu tejto poézie — dopĺňa, napr. v básni *To dravé kúzlo časov zašlých*: *zlietlo svetlo*, *hrudi nezobudí*, *jedno biedno*, *nezhladí pohľady*. V básni *Šesť hodín je* dokonca súhlasne sa vyjadrí už rýmami nielen zmysel samej básne, ale i skratka nálad i životného postoja, nazeranie na svet v celej Kraskovej poézii. Ak vydelíme osobitne ženské rýmy z oboch strof, čítame o stave lyrického hrdinu: „*odzvoni, milý, sily — opustený, štyri steny, zavesený*“ — a mužské rýmy z druhého a piateho verša oboch strof presne zhŕňajú návratné poznanie, také trpké pre hrdinu tejto poézie: „*pospiecha útecha — nečeká človeka!*“ (LD 89) Presné a výstižné lyrické príslovie, ktoré by mohlo byť mottom pre obe zbierky. Prekladá sa doň vedomie básnikovo, že na čin, šťastie, ideály a dokonca i nádeje — je pozde.

Zriedkavejšie sú prípady, keď rým vytvorí „vertikálne oxymoron“, tróp, ktorý je pre horizontálny básnický obraz Kraskovi najpríznačnejší. V ňom sa práve Kraskova rozpornosť zraďuje najvýraznejšie: v oxymore sa spájajú významy navzájom sa vylučujúce („*A vábili spásou hriechy*“ ap.). V rýmoch by sme medzi ne mohli zaradiť najmä „*úľavu-boľavú*“ (LD 74), „*vrelá-mrela*“ (LD 108) a ešte niekoľko ďalších. Hodno pripomenúť, že jeden zo zvukovo najrozvitejších rýmov (so štvorslabičnou rýmovkou), prinášajúci významové oxymoron, nachádza sa pri charakteristike Hviezdoslava v *Liste slečne L. G.* Hviezdoslav je prirovnaný k Himalájam, ktoré súčasní Slováci nevedia objať, pochopiť, obsiahnuť. To vyjadruje — obrátene — rým: *Himaláje-primalá je*.

Nám malým nač' i taký veľký?
 Kto pochopí ho? My? — tak chytať lelky,
 nie hore stúpať k štítu H i m a l á j e —
 pre takú výšku hruď nám pr i m a l á j e!

(LD 130)

Treba však mať stále na pamäti, že rým, ostatne ani metafora, ani žiadna iná zložka neuskutočňuje tendenciu, úlohu sebe vlastnú v danom systéme, stopercentne. Ak väčšina rýmových spojení ukazuje na súhlasné radenie významových znamienok v oboch členoch (v poézii Kraskovej), stačí nepatrná úprava rýmu, diktovaná zreteľom iného, momentálne prevažujúceho radu, aby sa jedno zo znamienok zmenilo. Napríklad v básni *Balada*, v prvej strofe bol pôvodný rým „tak za šera — nedôvera“. Šero ako začiatok tmy má u Krasku záporné znamienko rovnako ako nedôvera. Ten istý ohľad na rýmovú presnosť, na jej rytmickú zložku, ako pri rýme „už horúčka-rúčka“ (po zmene „od horúčky-rúčky“) odstránil násilnú transakcentáciu *tak* za šera, vynechala sa príslovka *tak* a oproti trojslabičnému rytmickému celku „za šera“ i *nedôvera* sa musela zmeniť na „*dôvera*“. Pravda, nie je to jediná úprava, ktorú vyvolal spomenutý dôraz na rytmickú stránku rýmu v neskoršom vývoji textu:

1. Keď na deň zvonit' mali, vyšli sme
 za prítmíu, tak za šera,
 čakali, že snáď na úsvite
 stratí sa nedôvera.²³
2. Keď na deň zvonit' mali, vyšli sme,
 za prítmíu, za šera,
 verili, že snáď k večeru
 vráti sa dôvera.

(LD 71)

Zmenil sa slabičný rozsah posledných troch veršov, po tejto stránke sa narušila jednotná výstavba všetkých troch strof (podobná zmena ešte vznikla i v tretej strofe, diktovaná tým istým zreteľom). Nás zaujíma predovšetkým zmenený charakter trópu v rýme, ktorý v systéme Kraskovej poézie vytvoril teraz oxymoron: za šera (zápor) — dôvera (klad). V predošlom spojení sme mali dva súhlasné póly. Napätie, protikladnosť bola vo vnútri strofy, v potenciálnom trópe: nedôvera zastúpená šerom

²³ Druhé vydanie 1919, 6.

sa mala stratit', tak ako za dňa mizne šero, a zmeniť sa na dôveru. Poučný je v tomto ohľade osud slovesa-mostu medzi oboma členmi rýmu. Jeho premena sa udiala zase v rámci rýmu, ktorý má taktiež podobu „oxy-mora“, spája protichodné významy: „*stratí-vráti*“. Celkový zmysel strofy sa nezmenil, preto pri podstatnej zmene rýmu sloveso — nositeľ obrazu — muselo podstúpiť rovnakú zmenu. Ak sa pôvodná nedôvera mala stratit', musí sa vrátiť dôvera. Súvis vnútorného, takmer nevysloveného obrazu s rýmom sa výraznejšie ozrejmil na základe úpravy. Šero je spodobené s nedôverou: začína sa deň, keď má zmiznúť šero, má sa stratit' podobne i nedôvera. Je to tá istá paralela ako medzi dolinou zapadanou hmlami a dušou, do ktorej si sadá všednosť.

Úzky vzťah medzi metaforou a rýmom v Kraskovej poézii dosvedčujú úpravy aj iným spôsobom. Veľmi často sa odohrávajú takéto zmeny v rámci rýmu. K rozoberanému príkladu „*stratí-vráti*“ možno doložiť už spomínanú „šalviu-ľaliu (*Aminke*)“; v básni *To dravé kúzlo časov zašlých* „*snivá*“ hruď sa menila na „*nyvú*“ (LD 78) a znovu v *Aminke* pôvodná rúčka mala sloveso „*dlieť*“ (dleje), kým po úprave rýmu (od horúčky-rúčky) hrdinkine rúčky sa zviazali so slovesom *chvieť* (chvejú). V predošlých dvoch prípadoch úpravy nesúviseli so zmenou v rýme, ani ich významová hodnota sa vlastne nemení. Pri zmene rýmu „už horúčka-rúčka“ na „od horúčky-rúčky“ možno sledovať v systéme Kraskovej poézie aj znamienkový posun v slovesách, kde *dlieť* značí skôr čosi stabilné, zatiaľ čo *chvieť* (s malým mínusovým znamienkom) ako by vyvažovalo určitý klad (rúčky pomáhajúce od horúčky), aby sa neporušila rovnováha porovnaní, smerujúca k tomu, že hoci hrdinkin zjav je jediným kladom v hrdinovom živote, jednako príliš malým a slabým, aby ho vedel očistiť, zjasniť a uzdraviť (ľalia-hlávka, oko-iskra-hviezdy, rúčka — liek proti horúčke)!

Zmeny prebiehajúce v rýmoch naznačujú ďalej mimoriadnu dôležitosť eufonickej zložky Kraskových básní. Ako by bola pevne daná melódia, ktorá sa nesmie narušiť. Vzniká otázka, prečo v poézii, pre ktorú v metaforickom rade je charakteristické práve oxymoron — v rýme ako by básnik potláčal túto tendenciu. Pravdepodobne súbežnosť všetkých zvukových zložiek smeruje k podčiarknutiu protirečivých obrazov. Rým práve svojím kladom, dopĺňaním sa v „smere“ stojí v protiklade — a vzniká takto určité oxymoron medzi metaforou horizontálnou a vertikálnou. Pri spoločných znamienkach zápor by sa rušil, nastával by nežiadúci klad. Je tu podobné napätie ako medzi rozpornými obrazmi a súhlasnou eufonickou organizáciou. Oproti obsahovej rozpornosti — hudobnosť. Ale tá ju práve podčiarkuje. Rým je iba zosilnená eufónia na konci veršov a v zovretosti tohto systému k zvukovej zhodnosti pristupuje i významová.

Citovali sme už gnóm, ktorý vzniká jednoduchým zoradením mužských rýmov v básni *Šesť hodín je*: „pospiecha-útecha, nečeká-človeka“. Rýmy dotvrdzujú aj na eufonickej zložke rovnaké smerovanie. V nich sa prejavuje tendencia zopakovať samohláskový vzorec v celom slede rýmov (napr. v básni *Moje piesne* okrem jedinej dvojice je všade, v každej prízvuknej slabike samohláska -e-: šedá-sedá, chce sa-lesa, viesky-blesky, kvetom-letom, pne sa-na nebesá-chce sa; iba v dvojici na strmine-v cintoríne je presunutá do poslednej, neprízvuknej slabiky). Táto tendencia vyúsťuje v opakovanie toho istého slova miesto rýmu v básni *Ty si ich videla*. To sú všetko znaky protikladné Hviezdoslavovej poetike, kde je snaha po rozrôznení rýmových typov, ktorá nesie so sebou i väčšiu významovú rozpornosť. U Krasku oxymoron v rýme je skutočne zriedkavosťou. Je iste pozoruhodné, že tam, kde sled podobných zvukov je taký intenzívny, až splývajúci s významom, horizontálne oxymoron (Bez cieľa šiel som, a hľadal) sa spája i s najvýraznejším oxymorom rýmovým: *úľavu-boľavú*.

Bez cieľa šiel som vo svet
a hľadal úľavu:
papršlek do tmy srdca,
liek v hľavu boľavú.

(LD 74)

Táto strofa je tak preeufonizovaná, že ani vyznačené miesta ju nevyčerpávajú. Opačné znamienka sme dali dvom najčastejším vzorcom, z ktorých *la* (alebo obrátene *al*) je vyslovene hudobný prvok (popevkový, ba priamo by sa mohlo povedať, že ideálny pre symbolistickú poéziu, na „piesne bez slov“; je to slabika, ktorou sa učí v školách čistá melódia). V tomto eufonickom rade rým je len zhusteným miestom eufónie; ako by strácal vlastnú rýmovú platnosť. Skutočne, nie je osihotený v tejto strofe. Aj eufonický vzorec „le“ (resp. obrátený *el*) vytvorí si svoj *anti-rým*, protichodný v tom zmysle, že v ňom príde k významovej súbežnosti, bežnej v Kraskovom rýme a vyjadrujúcej tu ideál, nedosažiteľný a zhodný s Hviezdoslavovým: „papršlek-liek“. Tento rým je umiestnený na začiatok posledných dvoch veršov a veľmi presne vystihuje zhodu i rozdiel medzi Hviezdoslavom a Kraskom. Oproti *hviezdam* a svetlám prvého — u Krasku iba *papršlek*. Krídla, ktoré Hviezdoslava povznášajú k hviezdám, Kraskovi slúžia iba „na brko“ na predpisovanie si liekov. Papršlek je teda obdobou „malej iskry hviezdy“, „meteoru“, ktorý sa blyskol v jeho temnotách (v básňach *Amínke* a *Len tebe*). Papršlek môže byť iba liekom, nič viac — i to malým a občasným proti nesmiernej noci, ktorá mu zahaľuje svet. Teda rým koncoveršový zastupuje v tejto strofe vlastne horizontálny

obraz, oxymoron vyjadrujúce stav lyrického hrdinu, ktorému sa dostáva „úľava boľavá“. Zatiaľ rým na začiatkoch veršov ukazuje hľadaný ideál a vyjadruje ho súbežne: papršlek-liek.

Zhustená eufónia, ktorá vnútri verša vytvára celé rýmy, hoci u Krasku očividná, zaslúži si bližšie osvetlenie, aby sa ukázala nielen jej súvislosť s rýmom, ale aj prostredníctvom nej spätosť s obrazmi básní.

V kľúčovom obraze z *Mojich piesní*

Ach, všednosť v dušu, jako mlha šedá
v dolinu, mlkvo, jednotvárne sedá

(LD 70)

prirovnanie *všednosti k mlhe* samo osebe neobsahuje absolútne nijaký zvukovo zhodný prvok, ktorým by mohlo byť prirovnanie podmienené. No práve u Krasku sa mlha viaže ku konštantnému epitetu „šedá“. Táto súvislosť spätne vrhá spýtavý pohľad na samotný objekt prirovnania, či na jeho mieste nemohlo stáť iné synonymické pomenovanie. Prirovnaním so „šedou“ odhaľuje sa totiž (pravda, len zdanlivo) etymologický súvis so všednosťou; zdá sa, ako by vo všednosti bola obsiahnutá oná *šed*, a hrúženie sa v šed už nutne musí prinášať všednosť. Prirovnanie ako by bolo potvrdené i zvukovou podobnosťou, ba viac, ako by sa ním objavila, obnažila i dávna spätosť, spoločný koreň. Pravda, *všednosť* a všedný súvisia s *dňom*: *vše* - *dný*, čiže každodenný, každý deň sa opakujúci, jednotvárný; všednosť je teda synonymom nudy, bezcieľnosti, žitia zo dňa na deň, bez vyšších ideálov. Spomeňme si na Hviezdoslavovu výzvu: „Ó mládež, drž sa verne ideálu“, v ktorej na záver vraví o sebe, že si ideál ochránil aspoň na nedeľu — „raz v týždni blažený som muž“ (108). Inak je však obklopený iba ľuďmi „všednosti“. Obsah tohto pojmu je u oboch spoločný, je to nedostatok ideálov. Pravda, Hviezdoslav ho naplňa — v protiklade k vysokým cieľom vytýčeným vo svojej poézii — aj nízkym zhonom za bohatstvom, „tržným povikom“. Je jasné, že s týmto nemožno naskrze spájať hrdinu Kraskovej poézie, na ktorého dolieha všednosť ako náplň života vo vtedajšej spoločnosti, padá mu do duše a spôsobuje chaos. Ale aj on, či možno, najviac on, totiž chaos spôsobuje, že v takomto prostredí hrdina stráca vyššie ideály alebo aspoň vieru v ich uskutočnenie. V ich reálnosť.

Zasadenie všednosti do obrazu nebolo teda dané iba zvukovým zreteľom, ktorý sme doterajšou súvislosťou ešte celkom neodhalili. Bol iba *modifikátorom* obrazu, ak pripustíme, že na tomto mieste mohol všednosť zastúpiť do určitej miery i *smútok* ako jej synonymum, prípadne, *pokoľ*

(ako vyšší stupeň rezignácie v básni *Na cimiteri* alebo v *Askétach*). No aj napriek tomu je zrejmé, že „všednosť“ na danom mieste má bohatší a náležitejší obsah, zvukové momenty ho iba podporujú. Všednosť sa „rýmuje“ nielen významovo s jednotvárnosťou, ktorá ju na iných miestach zastupuje (napr. „prší, prší, jednotvárne“), ale rýmuje sa s ňou aj doslova: *všedno* -st: *jedno* -tvárne. Je tu ešte ďalší eufonický zväzok medzi *mlhou* a príslovkou *mlkvo*, ktorý však tiež nemožno považovať za náhodný. Ako epiteton constans *šedivý* viaže sa k mlhe takmer nerozlučne, podobne s ňou či v tesnejšej či voľnejšej spätosti spoluputuje i epiteton *mlkvy*, aby v každom kľúčovom jave boli prítomné oba základné aspekty, tvoriace obraz vizuálny i hudobný a daný už názvom prvej zbierky: noc a samota — teda pri hmle variantom noci je farba „šedá“, podobne ako tma zastierajúca videnie sveta, variantom samoty je mlkvosť, nedostatok hlasu, komunikácie s týmto svetom, predovšetkým s ľuďmi.

Zamierenie na eufóniu je také silné, že i v nerýmovanej básni možno objavovať celé reťazce skrytých rýmov, napr. vo *Vesper dominicae*

hladené hmatom	ade	mat	
pradedov ešte,	ade		
matno sa lisnú		mat	lis
v prípozdnom svetle.			poz
Posledný na list ... atď. (LD 92—93)			lis pos

Určité spojenia, v ktorých je moment zvukovej zhody, putujú z básne do básne i vtedy, keď nie je priamo na ne naviazaný iný obraz; samy však navodzujú vzdialené obrazy, súvislosti so základnými pocitmi hrdinu básní. Jedným zo základných je pocit smútku a ľútosti z vedomia, že je už *pozde na čín*, ktorý by mohol zmeniť všednosť na plnosť, bohatstvo života. V súvislosti s nedostatkom hlasu pri symboloch, ktoré ju zastupujú (hmla, mesiac), spomienky na možný spoluovor a na dávne hlasy prinášajú do prítomnosti už iba ozveny. *Pozde a ozvena*, slová viazané zvukovo dvoma hláskami -oz- nikde nevystúpia v celkom tesnej blízkosti, neskľbia sa v jediný obraz, no na viacerých miestach s objavením jedného z nich môžeme hľadať vo väčšej-menšej blízkosti aj druhý člen alebo jeho obmenu. Len vzdialene, veľmi voľným položením vedľa seba vytvárajú jeden z nevyslovených obrazov, ktorými je Kraskova poézia nabitá. S časovým oneskorením (pozde) možno očakávať nie už vlastný hlas, ale iba ozvenu. Prvý raz spolu vystúpia v básni *Už je pozde, nepamätáš?* v súvisi so započatým hovorom, ktorý partnerka (či partner) nejde dokončiť: „Už je *pozde*, nepamätáš — ! ... niekde v diaľke hlásnik trúbi *pozdnú* nočnú hodinu, *ozveny*

sa dute vlnia, až kdes' v tichu vyhynú ... Už je *pozde*, nepamätáš — !“ (LD 76) Jediný raz sa stretnú v tesnejšom spojení, vytvoria určitý obraz, súčasne dotvrdzujúci „mlkvosť mlhy“ — ležiacej na prítomnosti i vedomí lyrického hrdinu — i vzdialenosť hlasu, ktorý spoza nej, spoza prítomnosti môže byť iba ozvenou:

Sp o z a m l h y k t o s' m a z o v i e,
z o v i e d á v n o m p o m e n e — —
T o s n á d' z v u k y o p o z d e n é
v d u c h a o z v e n e . . . ?

(LD 81)

Skĺbenie oboch slov do obrazu privoláva ďalšie slová do eufonického reťazca, v ktorom ohnivkami sú „oz-os“ (resp. obrátene -zo-), ako sme ich vyznačili v texte. Oveľa voľnejšie sú položené obe slová v básni *To dravé kúzlo časov zašlých*, kde „ozvene“ („ozveny známej, sladko-bôľnej však v duši zhorklej nezobudí“) sa ozve zvukovo i významovo príbuzné „pozde“ až o dve slohy neskôr („že už sa pozde takým múdрым modrými liečiť pohľady“). V básni *Jehovah* príslovka *pozde* premenená na sloveso privoláva i ozvenu v podobe zmenenej na zvon: „nechce-li vedieť, že sa *přípozdíeva*, že z chmúrnej túrni poplašný *zvon* hučí“ (LD 96). Podobne i v básni *Pozde*, nezaradenej do zbierok, motív oneskorenia sa viaže so zvonením „smutných hrán“, teda umieračika (LD 47).

V niektorých obrazoch sa stretávajú dve tendencie, ktoré sa zdajú na určitých miestach pomerne samostatnými: obraz ako jednotka vizuálna, združenie istých javov, prechádzajúcich viacerými básňami — a určitý zvukový obrazec, tiahnucci zas so sebou blízke slová tiež cez viacero básní, ktoré však v novom okolí získavajú nové významové odtiene. Niekoľko ráz sa vyskytne spojenie „niekde v diaľke“ (*Vesper dominicae*, *Už je pozde, Romanetto*, — v ňom len perifrasticky: niekde ... predaľeko kdesi, LD 73), podobne „čierne“ či „čierňavé hory“ (*Vesper dominicae*: „tam niekde v diaľke, v čierňavých horách“; *Hľa, luná bledá*: „za čiernu horu zvečera“; *Stesk*: „v rodných čiernych horách“; *Život*: „od ranných do večerných zôr pre krásnu dcéru čiernych hôr“). Možno si pritom všimnúť, že „čierne hory páriace sa s večerom vytvárajú aj eufonický vzorec (-čer-), ba v poslednom príklade rozširujú rým: do *večerných zôr — čiernych hôr*, pričom eufónia pokračuje dovnútra posledného verša ešte i „*dcérou*“. Podobne k obom slovom aj na základe zvukovej blízkosti sa pripája i sloveso *čnieť*: „Čnie clivo smútok lesov v tvrdosť večera“ (LD 83) a „čnejú k nebu veľké čierne“ (LD 90). Pravda, v poslednom príklade sa eufonická stavba neobmedzuje iba na uvedené sloveso a adjektívum; v prízvučných

slabikách sa opakuje tá istá samohláska *e* podobne ako vo verši „veľký mesiac, nemý, bledý“ (LD 76), okrem toho polverše sú odtienené rovnakými samohláskami v neprízvučných slabikách, takže sa v nich dvakrát proti sebe zopakujú vzorce: *e-u*: *e-e*; navyše ešte prvý polverš v prízvukných slabikách zopakuje záporovú časticu *ne* (čnejú k *nebu*), čo v dotyku so záverečným obrazom Nirvány nie je bez významu. Jej nadmerný výskyt, takmer samostatný zvukový obrazec možno sledovať v básni *Pieseň* (Čnie clivo smútok lesov), kde skupiny *-nie-*, *-ne-* a zvukovo blízke *-me-* zaznejú v slovách pätnásť ráz na rozlohe dvanástich veršoch, teda v celej básni: *čnie*, *niekam*, *denne*, *nehybné*, *sklonená*, *niekto*, *ramená*, *nieto*, *miesta*, *niet*, *miesta*, v *hniezdach*, významné *mlčanie*. (Na významovú stránku eufónie pri záporných časticiach poukázal už J. Brezina.²⁴) Prirodzene, i tieto prvky pôsobia na výsledné vyznievanie básnických obrazov, ktoré hovoria o tom, že „sa čohosi nedostáva“ — o nedostatku plného života.

Časté epiteton slnka „rudé“ (spájajúce sa ešte cez rým i s hruďou a s krvou ako ďalšími symbolmi lásky, vášne) i s epitetom „krvavý“ privolávajú ďalšie blízke predstavy: k rudým *lúčom*, pripodobneným takto k *vlnám* krvi, prisúva sa obraz *loďi*. Pravdepodobne i zvukový zreteľ pôsobil na voľbu synonyma „koráb“, v ktorom sa objavujú začiatkové hlásky „kri“ a koniec slova „slnko“, ktoré je k nemu prirovnané: „Jak rudý, obloboký koráb slnko plálo v krvavých vodách, v ktoré potápať sa zdalo...“ (LD 87) Ten istý obraz sa skoro presne zopakuje i v *Otcovej roli*: „slnko jak koráb v krvavých vodách plá pod oblohou“. (LD 124) Pritom určite stojí za pozornosť, že kompozitum „*obloboký*“, ktoré zdanlivo bolo vytvorené len na zdôvodnenie predstavy slnka ako korába, neprišlo do druhej básne síce v plnej podobe ani v približne rovnakom význame, ale jeho väčšia časť je zachovaná v „*oblohe*“, rovnako utvorenej ako ono kompozitum od adjektíva *oblý*.

Návratnosť slovných trsov, z ktorých určité v novom zaradení nadobúdajú iný význam, dosvedčajú aj rýmy či už v náležitých pozíciách, alebo v posunutí do eufonických radov. Rým „závojom-pokojom“ z básne *Na cmíteri* sa síce nezopakuje oboma členmi v básni *Už je pozde*, no k rýmu „závoji-po chvoji“ pristúpi do eufonického radu i „pokoj“ („pokoj čuší po chvoji“). *Hmla* vo väčšine spojení vystupujúca s *dolínou* vytvorí síce v básni *Život* rým s jej synonymom, ale nie v koncoveršovej pozícii (kde ju má veľa ráz *Hviezdoslav*); rým je posunutý iba do eufonickej stavby verša: „Až hmla sa stratí z údola“ (LD 121). Rým, skrytý u jedného z členov v inom dlhšom slove, vytvára rýmové figúry, napríklad symploké na

²⁴ Porov. J. Brezina, *Ivan Krasko*, Bratislava 1946, 64.

začiatku i na konci verša: „*poddaných* krvou napitá *pôda*“ (LD 125), alebo epizeuxis na konci jedného a na začiatku druhého verša: „na čele *vráska*, v *láskavom oku*“ (LD 125), epiforu: *Ranný* vzduch chveje sa dupotom ťažkých nôh: „*Baníci* do štólne! *Baníci*, daj zdar Boh! (LD 127), ďalšiu opakovaciu figúru spájajúcu vnútro veršov za sebou nasledujúcich; do nej je napríklad „*rozvrhnuté*“ a prepracované oxymoron — „ó Bože úbohých“:

že miesto *B o h a* sa zmlúje nad nami
a dá nám *b o h a* tstvá a dá nám vavríny ...

(LD 127)

Rýmovými epanastrofami sú vlastne všetky rýmové echá, na ktoré je Kraskova poézia bohatá.

Jediná rýmová dvojica s okom, okrem básne *Aminke* (nahlboko-oko), vyskytne sa ešte raz s tou istou príslovkou v básni *Baníci*: „Presviedčal, skúmave dlaň kladúc *nad oko*: že naše poklady príliš sú *hlboko*“. (LD 126) Pravda, to je všetko, iba pokiaľ ide o rýmové pozície. Ak sme pri prvom výskyte rýmu nahlboko-oko, súvisiaceho s obrazom noci a hrdinkinho oka prirovnaného k malej iskre hviezdy, uvádzali, že z priestorových epitiet má noc iba prívlastok „hlboký“ — v *Baníkoch* máme ďalšiu možnosť overiť si, že toto ustálené spojenie privolá aj oko, a to priamo do rýmu, lenže nie na koncoch veršov. A rovnako ako už v citovaných príkladoch „*poddaných* — *pôda*“, „*vráska* — v *láskavom oku*“ bude ukryté v dlhšom slove.

Noc bola *hlb o k á*, svetlá už *nepláli*:
plamenný zrak jeho vo tvár *m i o k á* li.

(LD 126)

Z uvádzaných príkladov vyplýva, že zreteľ zvukovej organizácie sa zúčastňuje síce takmer na každom Kraskovom obraze, na jeho definitívnom usporiadaní, no iba odtieňuje základné významy, ktoré najčastejšie do obrazu vstupujú a ktoré ako by boli dané nemenne dákou osudovosťou, základným pocitom života u hrdinu tejto poézie. Jednako bohatá eufonická výstavba, prejavujúca sa aj v rýme primárnosťou eufonickej zložky, zvukovou rozvinutosťou rýmovky, je ďalším článkom popri súhlasnom vyznievaní aj významových konfrontácií v rýme — článkom znásobujúcim rozpor medzi kladom a záporom, záporom vyjadreným predovšetkým v horizontálnych trópoch. Klad, ideál poézie, *túžba po harmónii ako by už zostúpila iba do melódie*, do „*piesne bez slov*“, zatiaľ rozpor me-

dzi skutočnosťou, situáciou sociálnou i národnou, rozpor v hrdinovi samom, „chaos, rozptýlená šedá hmľa“ nachádza výraz v hojných synes-
tézách a predovšetkým v trópe najrozpornejšom, zlučujúcim významy,
ktoré sa bežne navzájom vylučujú — v *oxymore*.

Jedným zo základných znakov symbolistickej poézie je návratnosť motí-
vov, obrazov, slov — ako by celá poézia bola variovaním jedného slova.
Videli sme, že i v rýme sa prejavovala táto tendencia tým, že v celom
rade variovala jednu samohlásku. Dokonca namiesto ďalšieho rýmového
člena opakovalo sa na konci druhého verša to isté slovo (*Ty si ich videla*).
Možno teda uzavrieť, že rozpor medzi ideálom a skutočnosťou spojený
s touto tendenciou — prináša do obrazov vlastne to isté slovo, iba so
záporným znamienkom. Rozpor, z ktorého sa skladá už sám hrdina. To je
konečné vysvetlenie výskytu oxymor v tomto type poézie. Jej svet je
priestorovo i časove vymedzený v *Askétoch*: „Dnes sme už pokojní, sa-
mota žiadneho smútku už nemá. Minulosť mŕtva je, budúcnosť prázdna
a nemá.“ (LD 108) *Nemá* budúcnosť nie je príliš vzdialená od smrti, od
toho, čo sa nazýva v *Hamletovi* „Ostatok je mlčanie“. To sa predsa nijako
nedá nazvať plným životom, to je už ďalší stupeň, z vnútornej samoty
samota prijatá, rezignácia prechádzajúca v pokoj, pokojnosť. Nad oblo-
hou tejto poézie nieto hviezd, niet slnka. Svetlo je taktiež mŕtve ako
minulosť, ktorej patrí. Dokonca i jeho odtiene na predmetoch, farby sú
zahalené, matné. „Zašlý les“ i jeho želaná vlastnosť „zeleň“, keď sa
vyskytne, je „tichom zapadaná“. (*Eremita*, LD 109)

Uvedme si ešte jeden príklad s obrazom svetla v súvislosti s rýmom:

*To dravé kúzlo časov zašlých
zas v moju trdnú cestu zlietlo,
snov márných, márných roje vábi,
sťa lyšajou by večer svetlo.*

(LD 78)

Rým prináša „kladnú“ a bežnú metaforu aj v poézii predchodcov: *zliet-
lo svetlo*. No svetlo je tu, možno povedať, zas iba malou iskrou hviezdy,
meteorom, ba ešte menej, tu má skôr záporné značenie, je bludičkou, za-
blúdeným svetielkom, ktoré vábi márne sny. Nie náhodou sú pripodobnené
k *lišajom*, čiže nočným motýlom — v nich sa zase variuje jedno zo zá-
kladných slov zbierky (noc); ba jeden z druhov tohto nočného hmyzu sa
priamo volá smrthlav. „Zlietlo-svetlo“, vyjadrujúce klad, je v protiklade
so svetlom, ku ktorému sa zašlé kúzlo prirovnáva. U Krasku jednak zlieta
nie svetlo, ale noc (blíži sa *zhora* i *zdola*), a okrem toho toto svetlo noc
nerozptyľuje, neosvecuje, ale robí ju ešte tmavšou preto, že privádza már-

ne sny, za ktorými nasleduje vždy ešte väčšie sklamanie, väčšia tma.
„Svetlo temné“, svetlo nesvietiace, toto oxymoron nevykryštalizované,
nevyslovené priamo, je rozptýlené, ale prítomné v obsahu strofy, jej
horizontálneho obrazu. Zase bezhviezdna noc. Niet pochyb, že tieto obra-
zy sú protikladné poézii Hviezdoslava, oslavovateľa hviezd, „nočných
svetiel“, a že teda museli pôsobiť na časť slovenskej čitateľskej verej-
nosti záporným dojmom.

* * *

K jednej básnickej polemike o poetike

Názov kapitoly nie je celkom presný. Najprv bude treba prihladiť
ešte k inej, síce tiež polemike vo veršoch, ale nezacielenej v prvom rade
na problémy poetiky. Vajanský koncom deväťdesiatych rokov požiadal
Hviezdoslava, aby napísal básnickú epištolu na obranu ich literárnej
tvorby proti mladým (hlasistom), ktorí najmä jeho, Vajanského, napádajú
a pritom s politickým programom Martina znehodnocujú i jeho dielo.²⁵
Hviezdoslav, hoci nie veľmi rád, mu vyhovel, ale takým spôsobom,
ktorý asi nebol veľmi po vôli Vajanskému. Roku 1898 vyšla v Slo-
venských pohľadoch báseň *Za jara zavše vídať*, v ktorej síce varuje
mladých pred módnymi a planými heslami, pred nerozmysleným borením
toho, čo už staršie generácie vybudovali, no nemožno nevycítiť z básne
určitú sympatiu k pohybu mladých, k drobnej osvetovej práci medzi ľu-
dom. Nás tento list zaujíma z inej stránky. Vajanského diela, ale a;
samého Hviezdoslava — a išlo o obranu oboch! — oplývajú *motívami
stromov* a ich častí (*Vajanský, Suchá ratolesť, Koreň a výhonky*, u Hviez-
doslava cykly *Letorostov atď.*).²⁶ Obrana literatúry celkom zaangažovanej
za národné práva, za jeho slobodu, doslova stotožnenej s národom, odo-
vzdáva i národu obraz, podobu stromu, ku ktorému bývala prirovnávaná na
iných miestach duchovná tvorba, básnictvo (strom obraznosti, strom
nadšenia, duše mojej strom, strom — láska ap.). Pravda, Hviezdoslav
podobu stromu pridal už predtým aj iným javom, napr. plemenám
(strom Slavianstva), ba celej zemi („Bo čo je zem? Nič iné, jeden strom
vesmíru medzi stromy hviezdnatými“, *Letorosty*, 120). V *Obraze* „strom
národa“ je len obrátený vzťah symbolu, reciprocita obrazová, o ktorej
sme už niekoľko ráz hovorili. Ak napríklad lipa je symbolom, zástupcom
Slavianstva alebo konkrétne slovenského národa, národ môže byť stro-

²⁵ Pozri *Korešpondenciu P. O. Hviezdoslava* (Pripravil S. Šmatlák), Bratislava 1962,
134—7.

²⁶ Porov. O. Čepan, *K typológii literárnych smerov*. Litteraria VII, 1964, 116—131.

mom. K týmto obrazom pribúda na iných miestach ešte strom žitia (*Let*, 20), „pravda — veľký strom to pravopoznania“ (v rozoberanej básni) ap.

Prvý obraz básne prináša „lanský list“, suchú a mŕtvu časť stromu, ku ktorej akoby mladí prirovnávali tvorbu Hviezdoslavovej generácie. Obracia sa s otázkou k mladým: „Strom nás postrádať, ni želiť nebude?“²⁷ — Teda Hviezdoslav na charakteristiku svojej i Vajanského tvorby použil jeden zo základných motívov-obrazov zo spoločnej poetiky.

Báseň je napísaná v blankversi, nerýmovanom verši. Ďalšia otázka i výstraha mladým mieri proti módnym heslám. Heslo má niečo spoločného s porekadlom, neraz býva rýmované. Ako sme videli na inom príklade, porekadlo v blankversi stratilo svoje rýmy, no tieto sa stali základom obrazov (radosť — „ost“ a zvyšok slova „rád“, ktorý ako súčasť nového porekadla rýmom vytvorila nový obraz: pád-rád); podobným spôsobom signalizuje tvarovú stránku hesiel, že samo slovo „heslo“ povýši na základný rýmový člen, ktorý priťahuje ďalšie do veršov. Lenže nie na konce veršov; rytmicky náležitý rým s „heslom“ sa stráca vo vnútri verša, tvorí obraz, prirovnanie:

*A heslo nie je ešte veslo, nie
je čerieslo ver', ani povrieslo:
by vynieslo z bied, k sláve unieslo —
(177)*

Postup zopakoval dôsledne; *heslo* ako súčasť cudzieho rýmu „heslo-veslo“ sa stráca vo verši, zatiaľ Hviezdoslavova polemika, vytvárajúca anti-heslo (obdoba s vlastnými porekadlami), prichádza do rýmovej pozície „povrieslo-unieslo“, ktoré významovo popiera nosnosť „hesla“ ako člena (zastúpeného veslom), ním by bolo možné vyplávať z národných bied alebo na ňom by bolo možné uniesť všetku národnú ťarchu! To je básnická odvetá k programu mladých, potenciálne zneváženie ich činnosti, zúženie na heslá, tak ako práve rozkošatenú tvorbu Vajanského i Hviezdoslava zas oni zmyslom svojej kritiky zúžili na list, ratolesť — i to suchú.

Hviezdoslavov názor i návod na užitočnú činnosť pre mladých podnecuje k tvorbe, ďalšej stavbe na tých základoch, ktoré od Kollára, štúrovcov rozvíjala práve jeho generácia. „Nie, našu pravdu hľadať netreba: ju našla dávno Argonautov plť, Kolumbov húf: naši otcovia!“ (179) Obraz „plť *Argonautov* je pozoruhodný opäť križením realistického detailu, vybraného zo skutočnosti, ktorú treba prirovnáť, s vysokým obra-

²⁷ *Spisy P. O. Hviezdoslava*, zv. 7, 174.

zom v zmysle parnasistickej poetiky (obdoby klasicizmu), vyberajúcej si motívy i obrazy z ďalekej histórie alebo mytológie. Je pravdepodobne špecifitou Hviezdoslavovou, že rozpor medzi ideálom, túžbou po „čistom umení“ a vedomím úlohy a zodpovednosti voči ujarmenému národu a ľudu sa prejavuje už v charaktere obrazov, ktoré neprichádzajú celkom „čisté“. *Loď Argonautov*, plaviacich sa za zlatým rúnom, musí nadobudnúť podobu *plte*, ktorá je tou realistickou svorkou obrazu. Za ním sa skrýva známa, skutočná plavba štúrovcov na plti dolu Váhom, spomenutá u Jána Bottu v úvode balady *Margita a Besná*. Štúrovci sa v nej predstavujú ako zástupcovia celého Slovenska („keď na nej bolo to Slovensko celô“).²⁸ Že „plť“ súvisí nielen s touto plavbou, ale priamo i s jej opisom u Bottu, dokazuje nepriama prítomnosť tohto „pevca“ v predchádzajúcich partiách básne, kde sa obracia Hviezdoslav k mládeži s výzvou tvoríť. V nej sa variujú slová povestnej Mickiewiczovej básne *K mladosti*, ktorej niekoľko variantov, najprenikavejších, najdokonalejších i najviac známych na Slovensku, napísal práve Ján B o t t o.²⁹ „... Tvorca: len on jedine môže borcom byť; bo z rumov chaosu len on sám môže sceliť opäť svet či púhym staň sa' nový postaviť“. (178) Napriek odvolávaniu sa na Mickiewicza i Bottu³⁰ Hviezdoslav predsa len do istej miery s nimi polemizuje, keď z ich programu „zboriť staré, nové tvoriť“ odkazuje mládeži len pozitívny program. Pravda, vzhľadom na danú tému, kde ukazuje, že ich dielo — Vajanského i vlastné — je ešte živé a teda nemá byť prečo predmetom borenia, je toto obmedzenie pochopiteľné.

Treba ešte pripomenúť, že báseň písal Hviezdoslav približne v dobe, keď si stále viac uvedomoval „bezmocnosť piesne“ v národnom zápase. Cítil neozvennosť vlastnej poézie v ľude a cestu nápravy videl približne tam, kam smerovalo pozitívne úsilie mladých. V osvetovej práci. O dva roky neskôršie volá: „Hej, Pavlov, Komenských sem! a nie pesničkárov.“ (*Stesky*, 115, báseň je datovaná rokom 1900.) Keďže však nemá inú zbraň ako pieseň, postupne do nej prenáša priamo didaktické zretele. Snaženie mladých, ktorí ostatne si väčšinou jeho tvorbu tiež vážili, nemohlo byť Hviezdoslavovi cudzie, preto nie div, že nespĺňal s veľkou chuťou túto Vajanského objednávku. Škultétymu písal v súvislosti s ňou, že je to „mizéria s octom tie tendenčné veci vo verši“.³¹ Pre nás sú dôle-

²⁸ Ján B o t t o, *Súborné dielo*, Bratislava 1955, 355.

²⁹ Tamže, 218—223, 506—507.

³⁰ Prítomnosť Bottovu dotvrdzuje i sám Hviezdoslav v liste Vajanskému, v ktorom vysvetľuje — v súvislosti s jeho žiadosťou o tendenčnú báseň proti mladým — svoj postoj k mládeži: „...sto bohov-prabohov! či to vždy tak bude!“ neraz mal by som vôľu zazlorečiť s Bottom. — Korešpondencia P. O. Hviezdoslava, 135.

³¹ Tamže, 137.

žité tie poznatky z rozboru básne, ktoré osvetľujú jeho typizačný proces pri vyberaní a transformovaní obrazov. Do nich prechádza jav zobrazovanej reality aspoň jediným priamym pomenovaním alebo aspoň jeho perifrázou (pozri „*plť Argonautov*“ — *plť štúrovcov*, alebo motív *hesla* vnesie do blankversu určitý jeho reálny znak — rým).

Tento postup nám pomôže odhaliť, dešifrovať mnohé obrazy v inej básnickej polemike, nepísanej na objednávku, ale z najvnútornejšieho pohnutia, pretože sa objavila u mladých aj poézia, ktorá zasahovala protichodne nielen do tvarovej stránky, ale aj do zmyslu jeho poetiky — napriek tomu, že mladý básnik Hviezdoslavovo dielo obdivoval.

Roku 1909, po vyjdení Kraskovej zbierky *Nox et solitudo* objavila sa v Slovenských pohľadoch Hviezdoslavova báseň *Nové zvuky počujem*. I keď v jednotlivostiach mieri na celkový pohyb mládeže, prípadne aj iných, mladých básnikov, v prvom rade je to nepochybne kritika Kraskovej básnickej zbierky. „Nové zvuky počujem, svieže tóny, zvonné hlasy! ... Teším sa a radujem ako decko asi ...“ (*Dozvuky*, Spisy POH, 12, str. 44.) Začiatok básne, úvod o zvonných hlasoch vyjadruje len očakávanie Hviezdoslavovo,³² podľa ktorého by nové básne mali znieť ako spev škovránkov. Nie náhodou sa objavuje tento vtáčik, roľníkov sprievodca pri jeho prácach; ku škovránkovi sa najradšej prirovnáva sám Hviezdoslav. Pravda, prichádza sklamanie nad vlastnosťami, nad znakmi novej poézie. Ich výpočet predstavuje systematickú kritiku; v systéme obrazov, do ktorých ju Hviezdoslav „odieva“, možno odhaľovať presne obrazy, motívy i celé básne z Kraskovej zbierky. Preto odcitujeme dlhší úsek, zahrnujúci charakteristiku veršov mladej poézie:

— *plaché, unylé,*
ako nočné motýle;

³² Citované úvodné štvorveršie je vlastne parafrázou Vajanského poslanca ku Kraskovej zbierke *Nox et solitudo*, ktoré stojí v jej čele pod názvom *Na cestu*. Porovnajme časť z neho s Hviezdoslavovým štvorverším: „I vidím i tu prichádzať hlboké, *zvučné tóny* ... a *teším sa veľikou radosťou* ... Hlboké, zvučné sú, ale ... i smutné, čiastočne zúfalé, až ma staré *srdce* bolí ...“ atď. [citovaný úryvok z Vajanského poslanca je z druhého vydania *Nox et solitudo*, Martin 1919, 3]. — Teda aj nový odsek vo Hviezdoslavovej básni, ktorým sa začína kritika Kraskovej poézie, má slovo „*ale*“, totožné s Vajanského výhradou: „*Ale* čo to? ... *Srdce* slúcha ...“ (*Spisy P. Hviezdoslava*, zv. 12, 44). Okrem toho je tu skoro doslovná zhoda s Vajanským: „teším sa veľikou radosťou“ — „teším sa a radujem“. Vajanského *zvučné tóny* sú rozložené do dvoch syntagiem: „Nové *zvuky* počujem, svieže *tóny* ...“ atď. Domnievame sa, že tieto zhody úvodov v Kraskovej zbierke i vo Hviezdoslavovej básni dostatočne potvrdzujú, že Hviezdoslav kritizuje predovšetkým — ak nie výlučne — Kraskovu poéziu, zbierku *Nox et solitudo*, ktorá práve vtedy vyšla.

trepoce sa, vzdychá, stene
ako vtáča uväznené ...
čo to? — Aha, móda ducha!
Oblek, hej, na údy mladé
— stiahnuť prsia, až im mdloba —
pristrihnutý — hen kdes' — na západe,
o súmraku
(trebárs nová svitla doba);
záhad ostrie, mrcha tucha,
poutkvelá na prízraku;
prúd záchvatu neurčitý,
bez krištáľu city —
tekavý brod cez nálady
bez myšlienky vlády —
dojmy nedospelé k výreku,
skepsy chlad i zbroj;
číre hmly,
zmysel mdlý
kde ničoho neuchopí:
smer i cieľ pominul svoj,
zatratil i podláh bezpeču,
blankytové rozbil stropy ...
... Ach, nie náš ctihodný, malebný kroj,
halena zelená na smreku ... atď.
(*Dozvuky*, 44—45)

Obraz *nočných motýľov* je presným prekladom „lišajov“ z básne *To dravé kúzlo časov zašlých*, no nielen to. Perifrása, definícia priniesla ako epiteton slovo, ktoré po dešifrovaní nasledujúcich dvoch veršov s obrazom „ako vtáča uväznené“ udáva priamo začiatok názvu Kraskovej zbierky: *Nox* (*nočné motýle*). *Solitudo*, druhá časť názvu, je prenesená do obrazu „*uväzneného vtáča*“. Teda nie škovránok, ktorého do kletky nezatvárajú, ale najskôr cudzokrajné vtáča, ako hneď vysvetľuje: „Aha, móda ducha“ a vzápätí ukazuje odkiaľ. Oblek pristrihnutý na západe o súmraku — tento obraz je konštruovaný vzhľadom na realistickú svorku, podobne ako „*uväznené vtáča*“. Realitou je tu, pochopiteľne, Kraskova poézia. Obraz je postavený na jej zápornom hodnotení, ktoré sa opiera o panujúce náhľady v slovenskej literárnej obci na takýto charakter literatúry. Ak pri uväznenom vtáčati mohol vychádzať Hviezdoslav napríklad z Kraskovej básne *Šesť hodín je*, v ktorej „štyri holé steny“ sú synonymom väzenskej cely a teda dostatočným podkladom na vyjadrenie sa-

moty, pri „západe a súmraku“ nemá naskrze núdzu o časté západy slnka, mesiaca a zmrákania v Kraskovej zbierke („Zmráka sa, stmieva sa...“ atď.). Tieto obrazy sú Hviezdoslavovi „básnickým dôkazom“ (spomeňme si na podobnú logiku pri prekladaní *Hamleta*: princ hovorí po slovensky, slovenčina je teda hodna trónu), že Kraskova poézia je odvodená zo Západu, zo západnej Európy, teda z Francúzska, a že ide o dekadenciu, ako sa nazývala poézia z konca storočia („o súmraku“) v tejto krajine. Naznačuje tým, že je to súčasne už poézia zaostalá, pretože „nová svitla doba“, čiže nové 20. storočie, v ktorom u nás vychádzajú odvodeniny zo súmraku doby, t. j. predchádzajúceho, devätnásteho storočia. Nie je to ojedinelý názor. Vajanský konštatuje čosi podobné o smútku v Kraskových básňach, že nie je nadýchnutý zrovna vetrom tatranským.³³

Po tomto zaradení prichádza sled charakteristík zdôrazňujúcich tie črty, ktoré Krasko dáva do programu svojej poetiky vyslovenej v rovnomennej básni (*Poetika starej lyriky*) a ktoré možno zhrnúť pod „tajomno“. Ono je programom: „a nezabúdaj, náznak tajomna že tisícimi tónmi znie a v každej duši zobúdzja jej pieseň stajenú“. (LD, 45) Hviezdoslav túto báseň nemohol poznať. Svedčí to však o jeho kritickom bystrozraku, že tieto vlastnosti rozoznal, aj o protichodnom smerovaní jeho poetiky, keďže tieto vlastnosti odmieta. Tajomno nabera úňho podobu „ostňov záhad“, mrchavých, zlých tušení o existencii človeka, kde sa zas opiera zrejme o Kraskovu báseň *Topole* (porovnaj „mrcha tucha, poutkvelá na *prízraku*“ — „duch jak čísi špatnej vôle“... *prízraky* sťa z nirvány by... duch môj zmizne... do nirvány?).

O charaktere Kraskovej poetiky najviac hovoria epiteta „prúd záchvatu neurčitý, bezkrištáľu city... dojmy nedospelé kvýreku“. Pripomeňme si, že hmla, ktorá zahmlieva, stiera, znejasňuje kontúry, je u Krasku stálym, možno povedať, konečným stavom, zatiaľ čo u Hviezdoslava počiatočnou fázou, dumou, z ktorej iba začnú presvitať hviezdíčky myšlienok — a len tie spolu s teplým citom majú právo i spôsobilosť v systéme jeho poetiky na vyjadrenie, na „výrek“! Neurčitosť, hmla, ktorá síce verne zrkadlí vnútro Kraskovo a človeka jeho generácie v príslušnej dobe, v zrkadle Hviezdoslavovej poézie sa musela zdať čímsi nehotovým, nevykryštalizovaným.

³³ S. H. Vajanský, *Ivan Krasko: Nox et solitudo*. Národné noviny 1909, č. 88. — Citované zo *Statí o slovenskej literatúre*, Bratislava 1956, 520.

O dekadencii vcelku, o životnom dekadentizme mládeže hovorí Vajanský podobne ako Hviezdoslav — pravda, menej vybraným slovníkom — v citovanom liste: „Keby sa ich dekadentizmus bol zrodil na Slovensku, bolo by to hádam istou evolúciou, ale je to len hnoj z cudzej maštale, menovite Francie.“ — *Korešpondencia P. O. Hviezdoslava*, 134.

Vypuklejšie než tieto vonkajšie tvary muselo sa v tomto zrkadle vynímať so záporným znamienkom ideové smerovanie, ktoré — čo aj z tohto „tvarového zmätku“ — mohol Hviezdoslav vyčítať. Podobne ako proti svojej „jasnej myšlienke a teplému citu“ nachádzal u Krasku iba náladové tekanie „bez myšlienky“ a v „nevykryštalizovaných citoch“ i v nevládných myšlienkach iba skepsu a chlad, Hviezdoslav cítil, že priestor jeho poézie sa tu nabúraval i v *základe i v jej „streche“*: zatratil i podláh bezpečiu, blankytové rozbil stropy. Bezpečiu podláh je Hviezdoslavovi ľud, vlastný národ — a Krasko, hoci podmienené (ak nechce vedieť, že sa pripozdieva), *zvoláva kliatbu*, teda ztratenie *na svoje plemä v básni Jehovah*, ku ktorej v podobnom zmysle mal výhrady i Vajanský. Blankytové stropy jasne symbolizujú vieru, ktorej stratu u Krasku Hviezdoslav rovnako vyťušil ako cirkevné kruhy. Hviezdoslav mal navyše k tomu zas básnický dôkaz: obloha u Hviezdoslava zaplnená hviezdami, ožiarená jasným denným slnkom, bola rozbitá, zmizli i hviezdy i jasné slnko a v troskách oblohy zostal iba mesiac a občasné západy slnka. Je to podobná logika ako pri dokazovaní západoeurópskych vplyvov na Kraskovu poéziu.

Je pozoruhodné, že to, čo Hviezdoslav v Kraskovi nenachádza a čo mu predpisuje ako ideál, je súčasne i túžbou Kraskovou („by vidieť bolo horu, šíru *zeleň lesa*“). Zaujímá nás najviac tvarová transformácia tohto ideálu u Hviezdoslava: „halena zelená na smreku“. Nielenže zeleň je uvedená znova do prívlastkového postavenia, ale aj samý les, pomenovanie všeobecné, je zastúpené konkrétnom, stromom večne zeleným. Navyše, *halenou* je vlastne personifikovaný, a to v kladnom zmysle. Personifikácia je i najčastejším Kraskovým trópom, no v nej to, čo má prírodné javy oživovať, vnáša práve obrazy nedostatku života, umierania a smrti (mesiac... obličaj sťa mŕtvol, zziabla Jeseň *žltosť* znáša, rozsieva ju z *pôl rubáša* ap.) Hviezdoslav rovnako požaduje aj symboly („po lúkach, po medziach vyšité symboly“, str. 45). To znamená, že aj Hviezdoslav pracuje so symbolmi, ale v obrátenom poradí dôležitosti. Javy uňho vystupujú v prvom rade ako skutočné, až druhotne nadobúdajú platnosť symbolu, vyššej metafory. Napr. konštantný obraz stromu rámcuje i jedno z najrozsiahlejších epických diel Hviezdoslavových, *Eža Vlkolinského*. Na začiatku skladby sa uvádza „rodostrom“, zavesený a pavučinami ovešaný v sypárni ako symbol odumierajúceho zemianstva, a v závere skladby je živá jablň, symbolizujúca nielen mladý pár (Ezecha a sedliačku Žofku), ale aj zdravý ľudový, sedliacky živel, od ktorého možno čakať obrodu národa.

Ak syntagma „zeleň lesa“ bola u Hviezdoslava znova vrátená do normálneho sledu, hodno si ešte všimnúť vzťah nového obrazu k rýmu.

U Krasku les bol daný do závislého postavenia, ako prívlastok farby, to znamená, že nový predmet (zeleň) sa ocitol mimo rýmovej pozície. Významovo zatažené slovo v systéme tejto poézie ustúpilo z rýmu, čiže zo zdôrazneného miesta verša. Podobne, ako sa doň nedostali ani kľúčové slová „hmla“, „mesiac“. U Hviezdoslava možno sledovať presne opačný postup: po zelení vrátenej do prívlastku, konkrétny strom sa dostáva do rýmu (*na smreku-bezpeku-výreku*). Rýmový člen „výreku“ jasne hovorí, že konečným cieľom Hviezdoslavovej poetiky je vyslovovanie konkrétnych, s určitými obrysami vykreslených javov (teda nie symbolistický *odtieň*).

Konečne tento protichodný proces môžeme sledovať na významovo najzafarženejšom trópe Kraskovom, na *hmle*-obrazе všednosti. Kým uňho nevstúpi do rýmovej pozície, u Hviezdoslava tvorí skoro verš-rým:

čire hmly,
zmysel mdlý... atď.

V najkratších veršoch básne, v ktorých sa zhodujú všetky samohlásky (i-e-i), je však uložený nielen základný symbol Kraskovej poézie, ktorý možno ľahko vypožorovať z častého výskytu v *Nox et solitudo*. Je tu priamo aj výklad z básne *Ja*, ktorú ešte Hviezdoslav nemohol poznať: „... *hmla*. A to som *ja*...“. Nielen hmly v básnikovom okolí, ale priamo v ňom; ich dôsledkom je „zmysel mdlý“, teda tak isto hmlistý, ktorý nevie v hmle svojho okolia nič uchopiť, nič presne vystihnúť. Mdlý zmysel totiž neznamená tu obsah poézie, i keď rýmová konfrontácia tento význam navodzuje. Mdlý zmysel vo vzťahu k hmle je presne hmlisté oko!

Možno sa vrátiť ku Kraskovej básni *Hviezdoslavovi*, v ktorej si želal mať „širý rozhľad jeho očí“. Nebola to len skromnosť. Krasko skutočne predstavuje iný typ básnika, uňho vizuálne vnemy nie sú najsilnejšou stránkou. Vzájomné hodnotenia v básňach Hviezdoslava i Krasku presne postihujú znaky ich poézie. Iba čistou skromnosťou neboli ani ďalšie Kraskove slová o zriekaní sa hviezd a o tom, že bude mláďaťom len nízkych hniezd. V jeho hniezdach „havrany tvrdo pospali“, nemá teda orlie, vysoké hniezda. Podobne ako hviezdy, miznú z jeho poézie aj orly. Jeho obloha je nízka: „oblaky nízko sú“, v súvislosti s nízkymi mrakmi objavujú sa zasa havrany, ktoré „veslujú do noci spešne“, do nej na inom mieste má zmiznúť ako „havran ošarpaný“ aj jeho duch. Je zrejmé, že havrany musia letieť pod oblakmi. Protiklad medzi Hviezdoslavovou poéziou pocítoval Krasko sám tak výrazne, že Hviezdoslava prirovnaného k orlovi, nechá „nad oblakmi krúžiť kolá“. Podľa Hviezdoslavovej predstavy totiž orlí zrak by vedel prenikať i hmly svojho okolia, i mraky, ako

to o ňom konečne dosvedčuje sám Krasko. Je to teda vec videnia — *oka* — iného nazerania, ktorému miznú z dohľadu, stávajú sa neurčitými aj ideály predchodcov.

Ak Hviezdoslav uzaviera báseň odkazom na ne, neuzatvára si výhľad do sveta nových pocitov, ktorým zatiaľ nerozumie. Svedčí ozaj o jeho bystrozraku i vysokej demokratičnosti, tolerantnosti, že sa snaží pochopiť aj tento nový zvuk v slovenskej poézii. Vie vysvetliť takéto videnie napokon nielen prípadnou osobnou indispozíciou, prípadne lenivosťou a pôžitkárstvom (má náražku aj na to: „nie si už dnes do mohyly zaľubený — skôr len bruškom, rozkoš chlípuc pritom dúskom“, str. 45—47), ale aj objektívnymi sociálnymi pomermi, ktoré tiesnia i jeho. A tak dialekticky prehodnocuje úvodný obraz „väzenia“, ktoré sa mu videlo dobrovoľným a módnym, na výraz nevyhnutného pocitu neslobody, ktorý zostúpil do najhlbšieho vedomia mladých, a ten je príčinou ich smútkov: „Nech nemyslia nepriatelia: *nielen v cele s vodou, chlebom*, i pod šírym božím nehom vážnom cíti sa náš človek.“ (48). Priamo vyzýva i k také-muto spevu do „nášho hlucha“ (48).

Je už dostatočne známy záver tejto polemiky. Krasko nazýva kritika stále drahým baťkom. Jeho stručná odpoveď je vysvetlením, že to „naše hluch“ nerozšíril o ďalšie hluché slová, ako mu chcel Hviezdoslav pričítať cudzie bôle, odvodené z literatúry, ktorými rozširoval údolie nášho žiaľu. Proti sklamaniu zo *zvonných* hlasov odvodí z epiteta „zvonný“ obraz, ktorým podkladá hluché slová, neprávom mu pričítované: „Nechcem znieť jak *zvon* z olova, *nehromadím* (porovnaj Hviezdoslavovo: „len ich *veľa* v hluchom naše“) hluché slová.“ Tvrdí len to, že každé slovo prešlo mu srdcom, jeho vlastnou krvou.

To sa, pravda, veľmi nelíši od Hviezdoslavových vyznaní, u ktorého tiež každý verš prechádza „vrelou krvou“, „teplým srdca citom“ a podobne. Hviezdoslav ako ideál nemizne z Kraskovho obzoru ani v období zvýšenej básnickej aktivity Janka Cigáňa. Roku 1906 neuverejňuje iba desať rokov starú báseň *Hviezdoslavovi*, ale v tom istom roku v básnickom *Liste sl. L. G.* najväčší rozsah venuje Hviezdoslavovým *Steskom*. Stotožňuje sa s Hviezdoslavovým videním a kritikou slovenských pomero-rov, a predovšetkým slovenskej inteligencie, jej ľahťkárstva, lenivosti a zábavymilovnosti. („Pravda istá, že nezatieni ani Pišta nás v pohľanke, čo by z Debrecína, no ruky pritknúť k práci — otázka je iná.“ LD 130.) Názorové zhody prechádzajú aj do otázky vzťahu k bratskému českému národu, jeho príslovečná pracovitost bývala terčom posmechu u „junáckej“, ale veľmi ani nebojujúcej, tým menej užitočne pre národ už pracujúcej časti slovenskej inteligencie: „to nie je pre nás, Slovač mladú, to ‚temperamentu‘ nie značka, hodí sa leda pre ‚Čecháčka‘.“ (LD 131) Je

to presný výklad Hviezdoslavových *Steskov*, ktorých meno prechádza v Kraskovej básni do obrazov (ostne-stesky). U Hviezdoslava čítame napokon podobné charakteristiky v neskoršej básni (zahrnutej do *Steskov* v knižnom vydaní), v ktorej priamo vyzýva Slovákov, aby sa učili kladným vlastnostiam českého človeka: „O dom ďalej, keď sme tací ledajací, neboráci... Ďalej o dom, ako žiaci do školy, hej! do učňovstva... ktože majú učiteľmi našimi byť? — Kto by iní, kto by lepší! Naši bratia, k tomu majstri praví: Češi!...“ (*Stesky*, 391).

Hviezdoslavov vzor zasahuje Krasku od ideovej osnovy až do slovníka. Medzi ideálmi, ktoré by si mladá Slovač mala klásť a nekladie — uvádza aj túžbu, úsilie „rozšíriť obzor svojho hľadu“ (LD 131). „Hľad“ je typickou skrátčeninou Hviezdoslavovou, zastupujúcou „rozhlád“. Celá veta nám pripomína niečo už známe, je variáciou z Kraskovej básne *Hviezdoslavovi*: „Ach, toľko ráz už túžba zvrela... mať šíry rozhlád Tvojich očí.“ (LD 37) Variácia, vystihuje ten istý ideál, ktorého Krasko sa musel vzdať. Bol mu nedostižným, a preto celkom presne opakuje v *Liste*, že sám patrí medzi „Slovač mladú“, mládež bez vyšších ideálov, vydeľujúc sa z nej iba túžbou po nich: „No, nemyslite, že ja sám som iný, nie, ja som tiež z tej istej hlíny, len pomiešanej s troškou piesku, a preto cítim osteň toho stesku.“ (LD 131)

„Hľad“ nie je konečným hviezdoslavizmom. V pôvodnom texte, pri časopiseckom odtlačení v Slovenských pohľadoch 1906 (str. 557) dvojveršie s rýmovým oxymorom „Himaláje-primalá je“, znelo trochu odlišne:

„... nie hor' sa dívať k štítu Himaláje,
pre takú výšku naša h'ľ a d' malá je...“

Možno, že poetizmus „hľad“ priamo u Hviezdoslava nenájdeme, no je to skrátčenina celkom podľa jeho poetiky: hľad tu môže znamenať jedine hľadanie, videnie, schopnosť hľadiť, mohúcnosť oka. Je to teda v Kraskovom mene kapitulácia celej mládeže pred Hviezdoslavom, pre Krasku o to trpkšia, že túžil po jeho rozhlade.

Hoci charakter Kraskovej poézie treba vysvetľovať zo zmenenej spoločenskej situácie, z pocitov novej generácie, ku ktorej sa hlási, rozdiely medzi jeho a Hviezdoslavovou poéziou, ktoré sme sledovali na vzťahu dvoch zložiek, boli dané aj odlišnými osobnými dispozíciami, boli vecou iného a inakšieho pohľadu.

Ostáva ešte dodať, že aj Hviezdoslav v kritike Kraskovej poézie podobne strieda dve rozdielne metrá. Ak Krasko v básni *Hviezdoslavovi* odlíšil časť opisujúcu vlastnosti Hviezdoslavovej tvorby jambom od trochejskej partie, vyznania svojho vzťahu k nemu i poslania vlastnej poézie vzhľa-

dom na Hviezdoslavovo dielo — Hviezdoslav rovnako na priame znaky Kraskovej poézie používa trochejské metrum; ideály, ktoré jej predkladá, prinášajú si potrojnú metrum — daktylské! Ale táto stránka básnickej polemiky patrí už do ďalšej štúdie, ktorá by sa mala zapodievať vzťahom medzi typmi verša a žánrami, tematickou a motivickou výstavbou básní vôbec v určitých obdobiach.

* * *

Iný pohľad na Hviezdoslava stelesňuje tvorba ďalšieho príslušníka Kraskovej generácie — Janka Jesenského. Ak sa Krasko s túžbou vnáral do Hviezdoslavovej poézie, pretože v nej nachádzal to, čo sám nevedel a nemohol dosiahnuť, Jesenský podľa vlastných slov bol Hviezdoslavom znudený.³⁴ To neznamená, že necítil príliš silne jeho prítomnosť a váhu v súčasnej slovenskej literatúre. Nechuť voči Hviezdoslavovi má hlbšie príčiny. Je to veľmi odlišné videnie tých istých javov, na niektorých miestach priamo protikladné, ktoré spôsobuje, že Jesenský mimovoľne alebo inde priamo cieľavedome paroduje Hviezdoslavove postupy.

Básnická polemika s Kraskom vo veršoch *Nové zvuky počujem* nie je u Hviezdoslava ojedinelým prípadom. Ostáva ďalšou úlohou literárnej vedy zistiť adresátov jeho polemických básní, ako napr. *Necníte si piesne moje* (pravdepodobne polemika s Milkinovými výhradami proti „nezvučnosti“ jeho básní), *Vám iste divným prichodí*, a iných. Ak by sme hľadali jeho priamu polemiku s Jesenským, s jeho názormi či typom poézie, museli by sme sa zastaviť určite pri básni *Návšteva* — i keby nám bolo jasné, že ani o Jesenského, ani o básnika v postave Návštevu nemôže ísť. No jeho rozhovor s Domasedom, za ktorým sa skrýva sám Hviezdoslav, ukazuje Návštevu ako zástupcu určitej časti slovenskej inteligencie s mnohými vlastnosťami charakterizujúcimi hrdinu Jesenského poézie — a čo je najdôležitejšie, rovnako prijímajúcej, t. j. znižujúcej charakteristické znaky Hviezdoslavovej tvorby.

Na Návštevovo lákanie k nočnej zábave, ktorá taktiež mení noc na najjasnejší deň (spomeňme si na Hviezdoslavove „chvály noci“ v *Sonetoch* a inde), Domased (Hviezdoslav) odpovedá, že má svoje vlastné svetlo, „kahanček či lampku“ poézie, ktorá mu v noci svieti pri práci. Nie náhodou opisuje Hviezdoslav básnickú tvorbu ako roľníkovu prácu (*Roľníkom* začína sa posledný cyklus *V pamäť* v jeho druhom básnickom zväzku), oranie:

³⁴ „Hviezdoslav ma unavoval, ale Vajanského som okrádal, kde som len mohol...“ — J. Jesenský, *Moje verše a pán redaktor Škultéty*. Citované zo zborníka J. Jesenského *v kritike a spomienkach*, Bratislava 1955, 667.

... list, nímž sa utrieduje krásne
u riadka riadok súdruhom,
jak brázka k brázde za pluhom...

čo Návšteva ironicky zhrnie a podá ako výklad básnického obrazu:

Znám, orba — pardon! — tvorba básne,
(Stesky, 312)

Zľahčujúci tón, predstieraný omyl (pardon!), ktorým spojil zmysel horizontálneho trópu v rým a vytvoril bežnú Hviezdoslavovu figúru, tzv. párové slovo — „orba-tvorba“ — jasne ukazujú, že Hviezdoslav presne vedel, ako a ktorým smerom možno znevažovať kladný obsah, najvnútornejší zmysel jeho básnických obrazov. Okrem iného naznačuje tento postup aj to, že horizontálny i vertikálny trópus má súbežnú výstavbu a že prípadná paródia prevezme skoro presne schému tohto vzťahu. Obrátenie hodnotiaceho znamienka odohrá sa v mimoobraznej i mimorýmovej časti. Konkrétne — ako ukazuje tento príklad — vsunutím voľného konverzačného (inde jednoducho slovom z inej významovej roviny) slova „pardon“; keďže tu ide o veršovaný dialóg, i vpádom do reči hovoriaceho: „Znám...“ atď. Samotný rým „orba-tvorba“ je vážnym zhrnutím vážne podávaného prirovnania básnickej tvorby k roľníckej práci.

Prichodí znova zopakovať Kraskov vzťah k Hviezdoslavovi. V ňom sa prejavuje úcta, priamo túžba dosiahnuť tie isté ideály, ktoré patria k základným kameňom Hviezdoslavovej poézie a nadobúdajú najčastejšie podobu *hviezd*. Z rozličných príčin, zo zmenených dobových spoločenských podmienok i osobných dispozícií Krasko ich nemôže vidieť vo svojej poézii. Okrem jedinej malej výnimky miznú i zo slovníka jeho prvej zbierky. Tým však nestrácajú na svojej vážnosti, „malá iskra hviezd“ spodobená s hrdinkiným zrakom a na inom mieste papršlek sú „liekom“, aspoň akým-takým zdrojom úľavy. Neprichádza k parodovaniu ich zmyslu. No presne to robí už vymyslený Hviezdoslavov protivník Návšteva. Vábi ho do kaviarne aj vzhľadom na Domasedovu záľubu v noci, v jej svetlách-hviezdach. No ako sa líšia kaviarenské lampy od hviezd, líšia sa, pochopiteľne, aj hľadiská oboch. Návšteva znižuje nielen hviezdy, ale aj Hviezdoslavov pseudonym, v ktorom tvoria podstatnú časť. Protikladné hodnotenie toho istého javu sa prejaví v „preklade“, v znehodnocujúcej perifráze Hviezdoslavovho mena. Ale rovnaký rozpor je vyjadrený aj rýmom, ktorý Návštevov verš, vykladajúci zmysel kompozita „Hviezdoslav“ zo svojho vcelku posmeškárskeho hľadiska, spája s veršom, ktorým Hviezdoslav vzápätí hodnotí samého Návštevov:

Návšteva: „... a tys', viem, nočných svetiel ctiteľ —
Domased: Iď, zvodca! odstúp, pokašiteľ...“
(Stesky, 311)

Rým „ctiteľ-pokašiteľ“ predstavuje také isté obrazové oxymoron ako vzájomný vzťah medzi Domasedom a Návštevom, do ktorého je „rozpísaný“ horizontálny obraz, vyjadrujúci rozpor medzi dvoma časťami slovenskej inteligencie.

Preklad Hviezdoslava ako „ctiteľa nočných svetiel“ je opäť paródiou, krivým zrkadlom, ktoré má ukázať určitú nabubrenosť, pseudopoetičnosť, parnasistický ráz Hviezdoslavových obrazov, ktorých skratkou, súhrnom je jeho pseudonym. Že takto chápe postoj k svojej poetike u zmieneného druhu slovenskej inteligencie, dotvrdzuje Hviezdoslav už v začiatku básne výslovnou poznámkou Návštevovou:

I blízky svet náš je dať svetom.
Má kŕdeľ roztomilých miest
(nech znáš ich, jak už mluvy kvetom
r á d plytváš, iste povieš: hviezd...)
(Stesky, 307)

Obvinenie z kvetomluvy sa opäť dopĺňa i rýmom „miest-hviezd“, ktorý znova sprízemňuje Hviezdoslavove výšiny. Opakujeme, že nemienime stotožňovať Návštevov s Jesenským, hocijako by k tomu zvädzala časová blízkosť vyjdenia Jesenského *Veršov* (1905) a publikovanie Hviezdoslavovej básne *Návšteva* (SP, 1906). Faktom je len to, že v *Návštevovi* sa parodujú Hviezdoslavove postupy podobným spôsobom ako v Jesenského predprevratovej poézii.

Na začiatku štúdie sme porovnávali protikladné hodnotenia tých istých obrazov u oboch básnikov. Záporné znamienko v „ornáte neba“ sa vyrovnávalo na kladné u Hviezdoslava v príbuzných obrazoch mesiaca a hviezdnej oblohy v jeho epike. Aby sme zostali pri materiáli, ktorý sme brali ako pozadie ku Kraskovým obrazom, siahneme opäť po druhom zväzku Hviezdoslavovom, kde nájdeme ešte väčšie zhody so spomenutým trópom. Pravda, odhliadnuc od opačného hodnotenia.

V básni *Hviezda viery* sa obloha prirovnáva k niečomu, čo možno obrúbiť zlatým lemom, teda k drahocennému rúchu, či už panovníckemu alebo šľachtickému, alebo... — predovšetkým, bohoslužobnému, áno, ornátu, ktorého obruba býva zlatá alebo pozlátená. Že za nevysloveným druhom šatu sa bude skrývať predovšetkým ornát, naznačuje súvislosť s témou, ktorá hovorí o zrození Kristovom:

*Hviezda viery, čo si nad Betlémom
vzplála kedys' divom rajských krás,
nebo zlatým obrubila lemom.
v pravé jaro zem uviedla zas ... atď.*

Prírovnanie nočnej oblohy ku skvostnému odevu nie je u Hviezdoslava naozaj zriedkavé. V *Sonetoch* je „noc v šerom, červánkami obrúbenom šate“ (str. 77); v *Letorostoch*: „Hľadím hviezdnej do koruny, kráčam — držiak boží plášť“ (str. 155); alebo ďalej „Noc trikrátlová. Nebom hustnú hviezdy, jak kvety zlaté vystupujú vždy viac z blankytného jeho tkaniva; do neho sfaby v panovnícky plášť ...“ atď. (228) Posledný príklad ukazuje, že premena z božieho plášťa na panovnícky sa udiala zas vzhľadom na tému, ktorá už v prvom verši básne hovorí o „kráľoch“ (*Noc trikrátlová*). Oscilovanie i splývanie božieho plášťa s panovníckym je dané obraznou reciprocitou, v ktorej Boh sa prírovnáva k panovníkovi. Potenciálna prítomnosť oboch aspektov sa potvrdzuje vedľajšími, odvodenými trópmi z tohto centrálného prírovnania. Tak na inom mieste sa luna prírovnáva k hostii: „Hľa, luna vzhodí hostia čo svätá — tíš, úklon tvorstva — sám Boh omšu slúži“ (str. 54). Všetky príklady ukazujú, že „ornát neba“, čo aj zatiaľ nevyslovený priamo vo Hviezdoslavovej poézii, je vlastný práve jej, jedine v nej sa vyskytuje s kladným znamienkom. V prvom prípade je súvislosť aj s rýmom, on pravdepodobne obraz navodil aj orámcoval (nad Betlémom-lemom).

U Jesenského je to práve naopak, ako to vyplýva z jeho celkom inej stupnice hodnôt, v ktorej sa Hviezdoslavove klady dostávajú na protihlahlú stranu. Ideálom Jesenského poézie je čistá láska dvoch ľudí, milovanie neobmedzené nijakými spoločenskými konvenciami, medzi ktoré patria aj cirkevno-náboženské ohľady. Milovať sa majú ľudia vtedy, keď medzi nimi vzbĺkne úprimná láska.

Láska je hlavnou témou Jesenského *Veršov*. Možno povedať, že stále sa točí okolo očí. Tento rým z ľudovej piesne sa ocitá hneď na začiatku zbierky: „Tie bojazlivé Tvoje oči zrak zachytili dávno môj, a s Tvojím letí a sa točí.“³⁵ Podobne ako v ľudovej piesni, aj u Jesenského oči sa často prírovnávajú k hviezdám. Nie „oči duše“, čiže aj myšlienky, ideály duchovné ako u Hviezdoslava; hviezdy sa nestávajú žriedlami osvetly. Majú podobnú platnosť ako v ľudovej slovesnosti. Jesenský ako by sa ponad Hviezdoslava vracal k štúrovskej poézii, no i z nej vylučuje symbolické národno-bojovné vlastnosti v obsahu metafor. Holubica zastupuje iba milované dievča, nie je symbolom slobody a pod.

³⁵ J. Jesenský, *Verše*. Liptovský Mikuláš 1905, 11. Ďalšie citáty priamo v texte s udaním strany.

Aj výstavba týchto trópop u Jesenského používa prostriedky domácej folklórnej tradície. Napríklad paralelizmus: „Nebo hviezdy zblyšťalo, predsa hviezdy vyhľadujem, o tých očiach ďalekých fujarujem, fujarujem“ (str. 12—13), alebo „Hviezdy pozerajú, sta by milovali. Keby takto Tvoje oči na mňa pozerali“ (15). Pravda, východiská, podnety pre takéto postupy môžu byť viaceré. Pri Jesenského vstupe do literatúry napriek prevládajúcemu hviezdoslavovskému kánonu publikovali sa ešte epigónske verše na spôsob štúrovskej poézie,³⁶ z ktorých však nezriedka mizol národnobuditeľský obsah a vracala sa do nich tematika lúboštná. Keďže Hviezdoslav Jesenského unavoval, nebol asi ťažký príklon mladistvého básnika k ľahším tónom. Podľa tohto výkladu by Jesenský iba vyššie kultivoval podradný prúd poézie vo vtedajšej literárnej situácii. No ak už chceme hovoriť o možných vplyvoch, nesmieme zabúdať, že Jesenský bol predovšetkým kultivovaný čitateľ, znateľ svetovej lyrickej poézie, a pokiaľ ide o obdobie *Veršov*, najviac okrem Puškina mu učaril Heine, čo vybadala aj súdobá literárna kritika (Milkin).³⁷ Autor *Knihy Piesní* (Buch der Lieder — za pozornosť stojí skutočnosť, že prvý cyklus Jesenského *Veršov* sa volá taktiež *Piesne*), ktorý okrem lúboštnej lyriky, nezriedka s ironickými pointami, bol aj spoločenským satirikom, mohol byť vzorom milším nad iné, vyhovujúcim Jesenského naturelu. Ak Heineho príklad mohol podporovať Jesenského parodizačné sklony, ktoré sa prejavovali práve na Hviezdoslavových obrazoch, teda na materiáli z domácej básnickej tradície, pozitívny príklad Heineho viedol Jesenského zas k tomu, že siahol pri *Piesňach* priamo po ľudovej slovesnosti už aj preto, že piesňové formy pre lúboštnú tematiku v slovenskej literatúre neboli vypracované. U štúrovcov príklon k ľudovej piesni, k jej tvárnym postupom sprevádzali osobitné ideové zretele, lúboštné motívy nahrádzali sa národnobuditeľskými a bojovnými. U Jesenského obsah lásky v ľudovej piesni sa stáva ideálom, symbolom lúbošti neskálenej zištnými cieľmi hmotárskej spoločnosti, v ktorej vydaj a ženba sa stávajú predmetom majetkových špekulácií. Preto aj odsudzovanie spoločenských ohľadov a obradov spätých s takýmto druhom vydaja či predaja. V cykle *Piesní* aj tvárne prostriedky ľudovej piesne sa stávajú významotvornými. Rytmus ľudovej piesne, taký odchýlny od prevládajúceho sylabotónického verša, signalizuje čistú lásku v cykle *Piesní*. Pravda, sylabotónický verš nastupuje aj u Jesenského v ďalších cykloch zbierky; jeho ustálené vzorce spolu s parodovaním obrazov sa stávajú prostriedkom kritiky na dobové, malomeštiacke chápanie lásky a života — najmä v *Reflexiách*.

³⁶ Pozri moju štúdiu *Jesenského metafora*. Slov. literatúra V (1958), č. 1, 7.

³⁷ Tichomír Milkin, *Verše J. Jesenského*. Literárne listy XV, č. 9.

Zamierenie na ľudovú pieseň dotvrdzuje aj Jesenského rým, ktorý v spätosti s obrazom *očí* konfrontuje rovnako tie isté vlastnosti ako ľudová poézia: verné-čierne. (Nepočuješ? Ľudia vravia, že i Ty mňa ľúbiš verne. A ja neviem, kedy tkveli na mne Tvoje oči čierne? — str. 30) Dokonca uvoľnenie rýmu po eufonickej stránke, tendujúce taktiež k rýmu ľudovej piesne, dovoľuje Jesenskému konfrontovať *oči* s *nocou*, teda zástupcov lásky a prostredia, neodlučne spätého s milencami. Za obrazom „ornátu neba“, ktorý pomáhali vytvárať hviezdy („nad nami neba ornátom sa *hviezdy* jasné ligotali“, str. 85) nasleduje ešte v tej istej strofe rým „oči-noci“. S týmto rýmom ešte tesnejšie sa spájajú hviezdy v básni *Sám* („so *svetlom hviezd* pre pohľad pekných očí, pre tiché, dievčie slová, teplo líc, zas hladíť vlas pri *svetle večerníc* v tej krásnej, tichej, drahej letnej noci“, str. 63), takže rýmový trópus — oči-noci — ako by sa mimovoľne kryl s horizontálnym obrazom, čiže ako by zas oči noci znamenali, zastupovali hviezdy. Horizontálny i vertikálny obraz sa významovo súbežne dopĺňajú.

Pravda, rýmom môžeme túto dvojicu nazývať iba v rámci Jesenského básnického systému. Neobstojí z hľadiska hviezdoslavovskej školy. Vajanský práve proti rýmu oči-noci sa ohradil v kritike Jesenského *Veršov*.³⁸ Licencia, ktorá umožňuje v rýmovke konfrontovať *c* a *č*, rozhojnila takto obraz hviezd (očí, noci) v poézii aj tak preplnenej týmito rekvizitami, zastupujúcimi noc, no na rozdiel od Krasku noc túženú, noc — ideál. Pravda, pre iné vlastnosti ako u Hviezdoslava. U oboch kladne hodnotenú potiaľ, že ich oslobodzovala od meštiackej, pokryteckej spoločnosti. Rozdiel je v tom, že Hviezdoslav si ju cenil ako predpoklad pre básnickú tvorbu, pre umenie, v ktorom podľa neho jedine možno zažívať opravdivý život. Jesenský pre seberovnú spoločnosť pri zábave a predovšetkým pre intimitu, ktorú poskytovala mileneckej dvojici, pre neprítomnosť filistrov, úzkoprsých moralistov, odsudzujúcich slobodnú, predsudkov a ohľadov zbavenú lásku.

Rým oči-noci a vôbec spätý so slovom *noc* je jeden z najčastejších v zbierke *Verše*. Noc je takým konštantným sprievodcom milencov, že sám básnik sa už vysmieva tejto kulise („Tu zase raz. Že večer bol podotknúť ani nemusíme...“, str. 137.) Spomenutá licencia je systémová, zasahuje aj iné párové hlásky (s-š: rusú-dušu, 37; hlas-Váš-pás, 49; Vaše-pozatrasie, 79; vež-do nebies, 92; atď. alebo m-n: k zemi-utešený, 36; pod oblakom-ston, 65 atď., prípadne ďalšie slová s c-č: reči-pleci, 43; reči-veci, 45; meče-plece, 89; plač-viac, 92; k tomuto typu odchýlok možno priradiť aj protiklad slabičného *r* so samohláskou *u*: strká-ruka,

³⁸ *Jesenského metafora*. Slovenská literatúra, SL 1958, č. 1, 18.

77-8 ap.); ňou sa Jesenský líši predovšetkým od Hviezdoslavovho rýmového systému, ale aj od Krasku.

Dvojica „noci-oči“ práve pre túto príčinu sa mohla ocitnúť u Krasku iba v eufonickom slede verša, nie v rýmovej pozícii: „V hlbokkej, nekľudnej *noci* svietili *oči*“ (LD 117). V nej sa zopakovalo to isté slovo (oči-oči). Stačí si porovnať túto Kraskovu báseň (*Ty si ich videla*) s Jesenského piesňou *Padol kameň, padol*, v ktorej jedna strofa taktiež zopakuje v rýme to isté slovo — aby sme videli, o čo viac je pri tom istom postupe dlhý Jesenský ľudovej poézii:

*Zapískal som nôtu,
písklo vtáča v hore,
zavolať som do hôr čiernych,
ozvalo sa v hore.*

(18)

Presná rýmová schéma zabránila spojeniu očí s nocou aj u Hviezdoslava, hoci v horizontálnej polohe uňho tento obraz nachádzame: „tá si voľne bude tekať po obzore: spíchať z *oka noci* na svoj kvet sťa rosa“ (*Stesky*, 306). U Hviezdoslava protiklad *č-c* v rýmovke nie je možný; ak sa vyskytnú v rýme dve takéto slová, násilie vyrovnávajúce ich zvukovú kvalitu signalizuje (podobne ako pri narušení rytmickej stránky rýmu „mať — vydať“ išlo o signál nápodoby ľudovej piesne) určité funkčné využitie, napríklad v *Bútorovi a Čútorovi* jazykový charakterizačný prostriedok hovoriacej postavy: *rúce-lúce* (namiesto *rúče*).³⁹

Z tohto hľadiska Krasko sa viacej pridŕža Hviezdoslavovej rýmovej schémy a teda už ona nedovolí mu vo vertikálnej metafore konfrontovať oči : noci. Je však pozoruhodné, že aj zriedkavý výskyt „oka“ (podobne ako „hviezda“) v súvislosti s nocou reprodukuje základný obrys konštrukcie pri zložení básnickom pomenovaní v Kraskovej poetike. Spojenie oka s nocou nie je priame, do rýmu oproti „oku“ sa dostáva ako druhý člen nie sama noc, ale jej konštantná vlastnosť (podobne ako pri hmle „šedá“, pri lune „bledá“ atď.) — *hlboká*. V básni *Aminke* „hviezda“ — jediný raz sa objavujúca v slovníku zbierky *Nox et solitudo* — prirovnaná k oku hrdinky vytvorí aj vertikálny tróp „oko noci“; pravda, len vtedy, ak uznáme, že v Kraskovom systéme významovo najzafatenejšie slová ne-

³⁹ Prvý svedčil (parobok): „Ja tu, prosím rúce,
na jar som bol v nedeľu, na tej istej lúce.
Sarvanci ma pýtali: „Poď len s nami, Janku,
naucíš nás, ako sa hrať o vybiťjanku.“

Hviezdoslav, *Zobrané spisy básnické*, zv. 1, vyd. 3, Martin 1947, 263.

prichádzajú do rýmu priamo, ale iba svojím zástupcom — podobne ako v syntagmách prechádzajú do riadiaceho postavenia vlastnosti namiesto vecí samých:

*Tiež zdá sa, život môj je pustou, čiernou nocou,
pretemnou, hluchou, tmavou n a h l b o k o,
len niekdy malou iskrou hviezd
v spomienke zaplá tvoje detské o k o.*

(LD, 77)

Z toho vyplýva, že vylúčenie vertikálneho trópu „oči-noci“ u Krasku je nielen dôsledkom zákonitosti v eufonickej funkcii rýmu samého (neprípustnosť konfrontácie č-c v intervokálnej spoluhláske rýmovky) v rámci jeho básnického systému, ale možno ho vysvetliť predovšetkým z charakteristickej výstavby jeho trópov, prejavujúcej sa vo vzťahu k rýmu tým, že ním jadrové slová (hmla, luna, a ako teraz vidno, ani noc) nepodčiarkuje. Do rýmu vchádzajú len ich vlastnosti. Noc sa dostane do rýmovej pozície iba dva razy — v *Askétoch* a v básni *List sl. L. G. vo Veršoch*, ktorá sa však aj inými prvkami vyčleňuje z čistej lyriky Kraskovej. Odlišnosť tejto básne dotvrdzuje aj sám rým, ktorým sa signalizuje konvenčná stránka, charakteristika listu: „Hej, túžob mám ja ešte moc a moc, no o tom potom, teraz idem spať, veď je už pozde, preto: Dobrú noc!“ (LD, 132)

I v ďalších dvoch prípadoch, v ktorých sa prejavuje súvislosť očí s *nocou*, privoláva slovo noc svoje epiteton, ba v jednom z nich vytvára v eufonickej väzbe zatajený rým: „Noc bola hlboká, svetlá už nepláti: plamenný zrak jeho vo tvár mi okáli.“ (LD, 26) V druhom prípade spojenie očí-noci sa taktiež posunie do eufonickej organizácie verša, i keď slovo očí sa ocitne na konci verša: „V hlbokéj, nekludnej noci svietili očí“ (LD, 117). Možno teda povedať, že aj určitý chýbajúci prvok napríklad v rýmovom trópe nie je dôsledkom iba jednej zákonitosti, ale podieľa sa na ňom súbežne tak platná schéma obrazového inventáru, ako aj eufonická zložka rýmu. Ba u Krasku vzhľadom na Jesenského môžeme predpokladať, že v prvom rade vylučovala spojenie očí-noci zákonitosť platná pre horizontálnu metaforu. Jednak preto, že do rýmu okrem dvoch prípadov (okrem citovanej ukážky z básne *List*, ten istý rým iba v iných pádoch sa zopakuje v *Askétoch*: „Kamennú askézu nežli sme chytli do svojej moci, ťažko sme trávili veľký pôst žiadostných nocí“ LD, 108) slovo noc nepoloží ani s iným slovom, v ktorom by neprekážal protiklad c-č (napríklad: hoci-noci, otroci-do noci ap.), z čoho vyplýva osobitné postavenie *noci* v obraznom systéme Kraskovom. Vysúva sa jej symbolická platnosť,

zdôraznená konštantnými epitetami (hlboká, tmavá, pretemná, čierna atď.), — jednak preto, že spojenie „oči-noci“ ako horizontálna metafora sa uňho nevyskytne. Zatiaľ u Hviezdoslava vzhľadom na Jesenského neprítomnosť rýmu „oči-noci“ je daná výlučne požiadavkami rýmovej schémy na zvukovú kvalitu, pretože v horizontálnom trópe nachádzame „oko noci“.

To znamená, že určitý druh vertikálnych trópov u Jesenského bol síce umožnený uvoľnením rýmu, jeho eufonickej zložky, na druhej strane však treba povedať, že samo uvoľnenie bolo diktované zasa zreteľmi obsahovými. Ide súhlasne s ďalšími zložkami, ktoré naznačujú súvis jednak s ľudovou piesňou, jednak odpor voči básnickému systému Hviezdoslavovmu. Možno povedať, že práve množstvo horizontálnych obrazov zopätých s *nocou* a hviezdami vnútilo rýmu väčšiu voľnosť, ktorá vytvára v ňom obrazy súbežné, ako dotvrdzujú aj ďalšie dvojice. Častá „rieka citov“ v horizontálnom obraze dáva i do rýmu spojenie podobné: hrud-prúd. Základnú požiadavku subjektu tejto poézie, tlmočenú radom obrazov, že láska sa nemá slovami prezrádzať, zrkadlí aj rým, v ktorom *cít* sa často spája so slovesom *skryť* a *city* s adjektívom *skrytý*.⁴⁰ Súhlasná výstavba metafor i rýmu spája Jesenského s Hviezdoslavom na rozdiel od Krasku. Súvisí to zrejme s celkovým posunom hodnotenia Hviezdoslavových obrazov, ku ktorému však zväčša prichádza v mimoobrazových i mimorýmových častiach. Pravda, obrazový repertoár sa neskladá iba z prebraných a prehodnotených obrazov bezprostredného predchodcu. Prichádzajú obrazy vzhľadom naň nové a ich početnosť i „nástojčivosť“ si vynúti uvoľnenie i v ďalších zložkách, obyčajne podobné, aké vyvolávali v pôvodnom okolí (teda konkrétne u Jesenského obrazy hviezd z ľudovej piesne prinášajú i jej rýmovú uvoľnenosť). I vtedy však vytvára súbežný, súhlasný vzťah. Podobne ako Hviezdoslav, dáva do rýmovej pozície plnovýznamové slová — nie ich vlastnosti ako Krasko — no, iba s rýmovým ochudobnením môže postaviť dvojicu dopĺňajúcu sa významom, napr. charakteristiku muža:

*Až vylupne sa celý m u ž
hrať chlapeckú rollu zase súci,
nie len na telo a na f ú z,
no kameň pravý, murujúci ... atď.*

(126)

V dvojici muž-fúz je tá istá nezhoda š-s ako v kritizovaných rýmoch Vajanským, podobná ako č-c v dvojici oči-noci.

⁴⁰ *Jesenského metafora*. Slovenská literatúra, SL 1958, č. 1, 18.

Inakšie videnie toho istého javu — lásky u Jesenského — v súhre a s oporou ďalších tvárnych prostriedkov, preberaných od básnikov s orientáciou protichodnou Hviezdoslavovi (Heine, ľudová pieseň), malo napokon dôsledok aj pre podobu rýmu, odlišného od Hviezdoslava. Inakšie videnie, iné pocitové zázemie a iné ideály odlišujú Jesenského aj od obraznosti Kraskovej, nielen od jeho rýmu. Po zmúdreaní z lásky jeho hrdina uzatvára:

*Je koniec lásky a či bludu.
Nuž ďakujem i za ten blud.
Ja čakal zlato — dostal hrudu.
Pozdravená i za to buď!
Veď si to Ty vypiedla z noci
oslepeného sem na deň,
otvorila zamknuté oči
a divnú zastrela si tieň.
Naučila si, ako dývať
sa na svet tento múdry mám...*

*A cigáni ak neplakali,
nech plačú, že som slzy lial
nad veselými prameňami
ľúbosti, aby uvidel,
že smiešny som bol so slzami
a aby ich znenávidel.*

(139)

Jesenského hrdina, voľne povedané, ľahko nadväzuje známosti, ale v každom partnerovi skoro poznáva sebeckosť a vypočítavosť. Sklamania ho privádzajú k slzám, ktoré neskôr ľutuje. Kraskov hrdina ľutuje, že nemá slz. Boli by úľavou v jeho samote; nevie z nej preniknúť k ľuďom, po ktorých túži. Iba tuší skutočné obrysy sveta, v ktorom hasnú ideály jeho predchodcov, a pohľad na postavenie seba, individua — i situáciu svojho národa zovšadiaľ zafahuje nocou.

Nie je však našou úlohou prechádzať teraz k ideovým záverom, ktoré sa síce núkajú na základe rozboru obrazov i rýmov a najmä ich vzájomných vzťahov. K zodpovednej formulácii bude možné pristúpiť po preskúmaní vzťahu ďalších bodov v systéme jednotlivých básnikov. Pri doterajších rozboroch sme narazili na vzťah veršových typov a určitých motivických

celkov, žánrov s nimi zviazaných (napríklad nápodoba ľudovej piesne a jej významová platnosť, signál „čistej lásky“ u Jesenského, trochejské partie, opis vlastností Kraskovej poézie vo Hviezdoslavovej kritike ap.). Išlo nám v tejto štúdii o otvorenie novej problematiky, skúmanie vzťahov medzi jednotlivými zložkami básnickej skladby, ktoré presvedčivejšie ukazujú rozdiely medzi jednotlivými básnikmi a poetikami rozličných škôl.

* * *

Okrem iných námietok proti našim úvahám bolo by ešte možné uviesť jazykové dôvody, že totiž niektoré kľúčové pomenovania v horizontálnych obrazoch nemohli prejsť do vertikálnych jednoducho pre ich nerýmovateľnosť — aspoň v určitom básnickom systéme. Dalo by sa hneď odvetiť, že naliehavosť takýchto pomenovaní — ak niet iných systémových prekážok — môže uvoľniť pre ne i rýmovú schému. Napríklad slovo *srdce*, o ktorého význame pre ľúbostnú poéziu niet pochýb, v sylabotónickom verši slovenskom nemožno v prvom páde rýmovať tak, aby sa kryla dvojslabičná rýmovka absolútne. Našli by sa síce pri úpornom hľadaní nejaké exkluzívne výrazy, ťažko však použiteľné v ľúbostnej poézii, napr. „vřce“, variant slovesa „vřta“. Podobne s miernou nezhodou kmeňovej sonantnej spoluhlásky „hlce“, variant od „hltá“; „žltce“ čiže žltok, podobne tvorené „krce“, čiže krt-krtec a jeho plurál atď. — Na druhý pád „srdca“ by sa ich už našlo viacej, napríklad „zhrdca“, poetizmus hviezdoslavovského razenia. Ak odhliadneme opäť od zdvojenosti spoluhlásky *c* — vo výslovnosti — tak možno na slovo *srdca* — vo výslovnosti *srcca* — rýmovať „na mudrca“, „ďrca“, „prekopřca“ ap. V slabičnom verši, kde rozsah rýmovky nie je určený zreteľom na stopu a prízvuk, možno rýmovať *srdce* s ľubovoľným množstvom slov končiacich sa na -ce. No i v sylabotónickom verši — okrem Hviezdoslava — prax je taká, že licencia klášt' oproti dvojslabičnej skupine „-rce“ skupinu „-uce“ umožňuje rýmovať *srdce* s celým radom prechodníkov, ako „*srdce-hurtujúce*“ ap.

Iná je situácia napríklad v taliančine, kde *srdce* — „il cuore“ — sa priamo núka do rýmu s láskou — „l' amore“. Nie div, že od počiatkov talianskej ľúbostnej poézie táto rýmová dvojica vplýva i na vytváranie podobnej horizontálnej metafory. Slávna Guinizzelioho kancóna,⁴¹ ktorou sa datuje vznik sladkého nového štýlu (príslušníkmi ktorého boli i Dante

⁴¹ Al cor gentil ripara sempre Amore
com' a la selva augello in la verdura;
né fe' amore anti che gentil core atď.
I rimatori del dolce stil nuovo, Milano 1950, 20.

Alighieri, jeho priateľ Guido Cavalcanti a i.), začína sa takýmto obrazom: „V šľachetnom srdci láska vždycky býva.“ — V slovenskej poézii, konkrétne u Jesenského sme videli, že sa srdce nahrádza širším pomenovaním „hrud“ (synekdocha — totum pro parte), ktorá vstupuje ľahko do rôznych rýmových dvojíc. Z nich však prevažujú tie, čo korešpondujú s horizontálnym obrazom (rieka citov) „hrud-prúd“. A jednako i tam, kde básnický systém, teda konkrétne prísny sylabotónický verš kladie najväčšie prekážky, objavuje sa v súvislosti s ľúbostným motívom pomenovanie „srdce“ i v rýmovej pozícii: vo Hviezdoslavovej *Hájkovej žene*, v 6. speve, piesni o šťastí mladomanželov čítame: „vrť sa, či nevrť sa, neumkneš zo srdca, nikdy, žiadnym časom“.⁴²

No pre iné pomenovania, závažné v určitom básnickom systéme, jazyk nekladie takéto prekážky. Vráťme sa ku Kraskovej poézii, k obrazom spätým s *lunou* a *mlhou*, s pomenovaniami, ktoré sa priamo v rýme nevyskytujú. Doterajšie skúmania jednotlivých zložiek — i keď v súvislosti, väčšinou voľnej, s niektorými ďalšími — nemohlo uspokojivo vysvetliť prítomnosť, alebo ešte skôr neprítomnosť určitých prvkov, ktoré systém, presnejšie povedané, schéma konkrétnej zložky pripúšťala.

Systém je vždy širší než jeho aplikácia. Daný je krajnými bodmi, v rámci ktorých sa všetky možnosti nevyužívajú. Jednak už pre menší rozsah diela, ktoré nestačí „obohrať“ jeho možnosti, jednak pre tlak ďalších tendencií pri konkrétnej zložke, ktorej schéma by poskytovala ešte ďalšie príležitosti. Systém totiž obsahuje viacero schém, každá zložka má svoj inventár i svoju schému, súhrn pravidiel, ktoré pôsobia pri výbere z inventára v súhlase s ďalšími zložkami.

Konkrétne: ak by sme skúmali oddelene iba Kraskov rým, nevysvetlíme, prečo slová luna, mlha i noc (okrem dvoch prípadov) nie sú v rýmových pozíciách, keď ich významová zaťaženosť v horizontálnych trópoch je nesporná. Kraskova rýmová schéma by napríklad pripúšťala spojenie „luna-tuná“, „mlhou-dlhú“ (slovo „dlhý“ sa dokonca v rýme na inom mieste objaví: „ja stojím *stĺpom* vo *stíne dlhom*“), „hoci-noci“ ap. Je zrejmé, že po poznaní charakteru Kraskovej poézie hneď prvá dvojica sa javí nevhodná pre prílišnú „určitosť“ oproti programovej „neurčitosti“, „odtieňu“. Práve rozbor charakteru a výstavby Kraskových trópov vo vzťahu k osobitostiam rýmovým odhalil systémovú príčinu vynímania spomínaných pomenovaní z rýmu a ich nahrádzania prívlastkami. Konfrontácia týchto zložiek a ich vzťahu s Hviezdoslavovou poézou potom jasne ukázala protichodné smerovanie.

⁴² Piesňovitost s dotvrdzuje práve aj týmto rýmom. Je to rým vnútorný. — *Zobrané spisy básnické*, zv. 1, 95.

To neznamená, že k podobe tohto vzťahu neprispievali ešte ďalšie zložky, vynechané pri tomto rozbere. Nemôže byť bez dosahu na charakter analyzovaného vzťahu u Krasku v pomere k Hviezdoslavovi a Jesenskému závažná okolnosť, že oproti jeho čistej lyrike stoja u oboch miešané tvary, hojne pretkávané dialógmi, ktoré u Krasku naskrze chýbajú. To všetko je však otázkou ďalšieho skúmania. Náš príspevok chce byť iba náčrtom jedného dôležitého vzťahu — a pri vedomí všetkého rizika — i výzvou do polemiky o možnostiach podobného bádania.

Záverom ešte uveďme niekoľko príkladov z Hviezdoslavovej básne *Tu medza* na potvrdenie, že rozdiely medzi ním a Kraskom i Jesenským, prejavujúce sa v jednotlivých zložkách i vzťahoch medzi nimi, boli dané v základe odlišným videním reality. Báseň je opäť sumovaním predošlého života, na rozdiel od básne *Som na vrchole veku ľudského*, o desať rokov staršej. Ide teda v nej o určitý príhovor básnika samého k svojej šesťdesiatke. Ona je tou medzou, ňou sa báseň začína. V tomto čase pozná už poéziu svojich generačných nástupcov — Krasku i Jesenského — a hoci báseň nie je polemikou s ich tvorbou, hádam najvýraznejšie odzrkadľuje už v základných trópoch odlišnosť od nich oboch. Skúmanie „tajov“ si Hviezdoslav dobrovoľne obmedzuje hranicou, za ktorú v súhlase s náboženskými požiadavkami smie ísť ďalej iba viera. Viera, ktorá napríklad chýbala Kraskovi — a nedostatok viery bol preň mukou — a ktorou Jesenský ako by sa vcelku nezaoberal, pokiaľ vo svojich morálnych normách neprekážala jeho poňatiu lásky.

V súvislosti s Jesenským znova ozrejmujeme táto báseň, že Hviezdoslav poznal trópus „oči-noci“ ako zástupku hviezd, no zo systémových dôvodov, pre inú rýmovú schému prináša ho iba v horizontálnej polohe: „*noc* jediná s *hviezd oči*ma“.⁴³ Pravda, oči tejto noci sa neprirovnávajú k zraku milovaného dievčaťa. Trópus je vozvýšený, predstavuje jeden z povolených tajov na skúmanie básnikovo, hviezdy sú skôr symbolmi nádeje, že noc národa pomíne ap. Lúštením takýchto tajov sa zamestnáva básnik a toto zamestnanie podopierané vierou spôsobuje, že „vše sa mrak mi rozvil v svit“... „slasť znal cit z blenu vyvážiť“ a ďalej ešte „a mrak sa zas mi rozvil v kvet“. Vo vzťahu k Jesenskému najdôležitejším momentom v uvedenom obraze hviezd (očí noci) je práve jeho nadnesenosť do vyššej duchovnej oblasti, ktorá v druhej polovici básne skutočne prináša k noci obraz ornátu, podaný rozsiahlou perifrázou:

*A mrak sa zas mi rozvil v kvet,
z hrúd vyklúlo sa zlato zrna,*

⁴³ *Dozvuky. Spisy P. O. Hviezdoslava*, zv. 12, 162.

*na perách ochutnal som med:
a kde prv v duši smútku škvŕnia,
zmier v perlách zhŕal, jak na ú b e r
vše sveta spŕchne v svätvečer.*

Medzou, za ktorú sa nechce odvážne púšťať, je zvedavosť, všetečnosť o ďalšom živote, či ešte nejaký ho čaká za šesťdesiatkou. Štylizácia tejto otázky pripomína hamletovské „byť či nebyť“ v tej časti, kde sa dánsky princ znepokojuje možnosťou posmrtného života. S uvedeným obmedzením u Hviezdoslava to znie: „Tu medza. Čo je za ňou tam, či ešte dáky záhon žitia a pokiaľ siaha? Boh zná sám, a márne sa kto na to pýta i v najpilnejšej potrebe: Boh zadrží taj pri sebe.“ V postoji k tomuto taj, k jeho nedotknuteľnosti ľudským umom, objavuje sa shakespearovská metafora práve z *Kráľa Leara* — osnovná metafora celej hry hovoriacej o tom, že telesné oko vždy správne nevidí, a ako ukazuje Glosterov prípad, iba s jeho stratou sa otvára zrak duše. Hviezdoslav vraví — pokiaľ ide o tento obraz i jeho poznávaciu hodnotu — presne tak: „Nech budúcnosť mi zastretá hmlou, ľudský um jejž nepreniká: veď ona zraku pomaly sa hasnúcemu odhalí...“

Nepreniknuteľná hmla leží teda v Hviezdoslavovi len na časti záhad pozemského bytia. No nad nimi, ako nad priepasťami, viera vždy „prepáše most“, ona spôsobuje, že mrak sa mu jasní v svit a dvíha stále jeho pohľad hore. Ak Kraskove *Topole* pozerali v prázdno dole (v nirvánu, ničotu), ak vôbec pre Kraskovu poéziu je príznačný práve pohyb nadol (noc hlboká, oblaky nízko sú, nízke hniezda atď.), oči sú hmlisté a obloha je bezhviezdna, najčastejšie i bez slnka — u Hviezdoslava jediná strofa na všetky tieto vlastnosti prináša znaky celkom opačné:

*Od priepadliska zmaru, hej,
si zavčas odvrátil môj zretel,
že vzpruhou sily opačnej
sa švihol — ku ohnišťa letel,
kde blčí, tlčie mohutne
v esmíru srdce nesmrtné!...*

Pohyb hore, k svetlu (ohnišťa) a slnku (vesmíru srdce) je ešte ďalej ozrejmovaný „pastvou svetla“ — a predtým ešte negatívnym obrazom, ktorý sa popiera a ktorý opakuje časť príznačných kraskovských pomenovaní: „Tak dal si očistou mi prejsť bez nahliadnutia v kadlub prázdna, kde trón má z *beznádeje hniezd* smrť všetkého a s chechtom blázna vyvádza *zmijí* vence z nich *zúfalcov* pocit stratených.“ Stačí si opäť spo-

menúť na Kraskove chorále *zúfania* a čiernej *beznádeje*, nízke *hniezda*, a na *Sonet*, kde prirovnáva svoj život i k zborenému hradu, v ktorom za bezmesačných nocí „syčí smutné *plemň hadie*“. Opakujeme, že v týchto Hviezdoslavových veršoch nechceme vidieť zámernú polemiku s Kraskom, no Hviezdoslavove trópy korešpondujúce s Kraskovými majú tu jasne protichodné smerovanie a hodnotenie. Na dôvažok možno ešte uviesť, že v predposlednej strofe sa hovorí výslovne o hrdinovi tejto poézie, ktorému „*všednosť* nezastudí skraň“. Umenie sa tu predkladá ako život nadzemský, „*krásky halena*“ šatiaca život; len ona znamená život opravdivý, v umení človek „je na zemi už nebešťan“. Vcelku sa tu stretávame s častými Hviezdoslavovými variáciami na charakteristiku umenia a ak si ešte spomíname, stretávame sa tu aj s ideálom Kraskovým. Tak, ako ho formuloval práve v básni *Hviezdoslavovi*:

*Veliký ty, kebys' vedel!
koľké noci bdel a sedel
u Tvojej som zlatej knihy
— hej, vy sladké okamihy —
vŕadšenie mi v mladej hrudi
zabudlo, že ráno zase
všednosť života ma vzbudí...*

Pravda, je to ideál, ktorý Krasko nevedel a nemohol stelesniť vo svojej vlastnej tvorbe. Iná doba, iné životné skúsenosti, iné povahové založenie uspôsobili ho pre iné videnie.

A tak môžeme uzavrieť, že v štúdiu sme sa snažili ukázať rozdiely medzi rozličnou optikou prejavujúcou sa predovšetkým vo vlastnostiach metafory u skúmaných básnikov. Predovšetkým sme skúmali systémové dôsledky jej posunu a zmien pre ďalšie zložky, predovšetkým pre *rým*, ktorý osobitným spôsobom plnil, presnejšie povedané (okrem ďalších funkcií — ako vertikálny trópus) dopĺňal metaforu horizontálnu.

VÝVOJ OTVORENÉHO RÝMU V SLOVENSKEJ POÉZII

1. V inej práci, ktorá mala čisto metodický charakter,¹ pokúsili sme sa štatisticky dokázať, že vysoké percento vokality zakončených (otvorených) rýmov v slovenskej poézii je signifikantnou vlastnosťou tvorby niektorých básnikov. Keďže išlo o klasifikačný prístup, neuvádzali sme tento jav do súvislosti so žiadnymi inými formálnymi ani významovými aspektami výstavby verša a v tejto štúdii ho tiež nechávame stranou. Hoci historické hľadisko sme nebrali explicitne do úvahy, predsa sa zistilo, že v priebehu času badať určitú tendenciu po zmenšovaní proporcie otvorených rýmov. Ak zisťujeme závislosť veľkosti proporcií od času, všimame si výlučne len vzťah týchto dvoch veličín a odhliadame od faktu, že vo vývoji sa menila versifikácia, básnicke školy atď. Takéto poňatie, matematické a zdanlivo mechanické, je však jedine možné. Ak na veľkosť proporcií otvorených rýmov mali vplyv aj iné fakty, možno predpokladať, že sa objavia nejakým spôsobom na vývojovej krivke. Našou úlohou je len zistiť, či takáto tendencia existuje, a ak áno, aký má charakter. Pod tendenciou tu rozumieme takú vlastnosť, závislosť, zmenu alebo trend, ktoré možno štatisticky dokázať ako signifikantné.

Na vysvetlenie (signifikantne) vysokej proporcie otvorených rýmov v slovenskej poézii ako celku možno uviesť dva všeobecné predpoklady: 1. otvorený rým sa pocítoval (pocituje) ako esteticky účinnejší; 2. vzhľadom na povahu jazyka je väčší výber vokality zakončených slov, čím sa znižuje násilie vykonávané na sémantickej zložke nielen v rýmovej pozícii, ale aj v celom verši. Ďalej môžeme predpokladať, že ich vysoko-signifikantne časté používanie od počiatkov slovenskej rýmovanej poézie

¹ R. Štukovský — G. Altmann, *Fonická povaha slovenského rýmu*. Litteraria VII, 1964, 65—80.

viedlo nutne k ich postupnému opotrebovaniu a neschopnosti prinášať nové významové spojenia, ktoré každá zvuková zhoda určitým spôsobom vyvoláva. To platí nielen pre individuálne rýmy, ale aj pre celé typy rýmov. Je preto namieste (literárna) hypotéza, že vo vývoji slovenskej poézie bolo treba čoraz častejšie siahnuť aj k zatvoreným rýmom, ktorých tu bol relatívny nadbytok (t. j. rýmov neopotrebovaných) a ktoré boli schopné obohacovať báseň významove. Tento spôsob významového obohacovania verša sa však deje na úkor zvukovej účinnosti rýmu (ktorú sme položili ako predpoklad). Asi od štyridsiatych rokov tohto storočia sa tento konflikt začína riešiť kompromisom: rýmovaním otvorených slov na zatvorené, pričom finálny konsonant zatvoreného rýmového slova je lahostajný. Tým sa sčasti „zachraňuje“ vokality vyznenie rýmu a súčasne vznikajú i ďalšie možnosti pre tvorenie nových rýmov. Treba hneď dodať, že i po štatistickom overení určitých všeobecných teoretických úvah, ktoré sme postavili ako hypotézy, nevylučuje sa možnosť špeciálnejších interpretácií pre konkrétne jednotlivosti.

2. Pre potvrdenie uvedených téz treba uskutočniť analýzu časovej dynamiky podielu vokality zakončených rýmov v slovenskej poézii v 19. a 20. stor. a overiť hypotézu, že pokles tohto podielu je reálna tendencia. Postup bol nasledovný: Obdobie od r. 1840 do r. 1960 bolo rozdelené na 13 etáp po 10 rokoch. Do každej etapy boli zahrnuté básne, ktoré vznikli v prvej polovici desaťročia, t. j. pre etapu 1840 tie básne, ktoré vznikli v rokoch 1840—1845 atď. (pre etapu 1960 len básne z rokov 1960—63). Pri výbere sa dbalo na to, aby pre každú etapu boli vybrané básne viacerých autorov (priemerne 2 výbery od 7 básnikov na jednu etapu, pričom sa určitý autor mohol vyskytovať i vo viacerých etapách), aby sa tak získal reprezentatívny prierez pre jednotlivé etapy. Pre každú etapu bol vybraný dostatočne rozsiahly materiál okolo 1000 slov. Materiálom boli básne 46 autorov (Bendová, Beniák, Botto, Brezina, Bunčák, Fabry, Guoth, Halamová, Hlbina, Horov, Hviezdoslav, Chalupka, Jesenský, Kostra, Král F., Král J., Krasko, Kraus, Krčméry, Lajčiak, Lenko, Lukáč, Markovičová-Zátarecká, Matuška, Mihálik, Mihalkovič, Mojík, Novomeský, Ondrejov, Pado, Pártošová, Paulíny-Tóth, Plávka, Poničan, Prídavok, Procházka, Rak, Rázus, Rázusová-Martáková, Rolko, Rúfus, Sládkovič, Stacho, Šimonovič, Štítnický, Vajanský; kritériom pre zaradenie básne do etapy bola doba jej vzniku).

V tomto materiáli bol pre výberový súbor každej polodekády zistený percentuálny výskyt vokality zakončených slov jednak v rýmovej pozícii a jednak v ostatných častiach básne, ktoré môžeme nazvať kontrolným súborom alebo zvyškom. Tieto percentá pre jednotlivé časové úseky predstavujú teda (vážený) aritmetický priemer percentuálnych podielov

u jednotlivých autorov, vážených rozsahom výberov. Časový rad týchto hodnôt sme podrobili bližšej analýze. Použili sme pritom tzv. Fisherove ortogonálne polynómy,² ktoré nám umožňujú rozložiť časový rad na jeho zložky, tvorené závislosťou od jednotlivých mocnín vzdialenosti na časovej osi, a exaktne otestovať význam, resp. dôkaznosť týchto zložiek (pozri tab. 1).

Tabuľka 1

Analýza vývojovej dynamiky podielu otvorene zakončených slov vo zvyškovom súbore

Zdroj variability	Súčet štvorcov odchýlok	PSV	Variancia	F	P
Člen lineárny	34,2044	1	34,2044	2,50	n. s.
Člen kvadratický	30,3015	1	30,3015	2,21	n. s.
Člen kubický	0,1480	1	0,1480	0,01	—
Člen kvartický	10,2480	1	10,2480	0,76	—
Člen kvintický	0,0018	1	0,0018	0,00	—
Reziduálny rozptyl	95,8326	7	13,6904	—	—
Spolu	170,8363	12			

Výsledok tohto rozboru pre zvyškový súbor uvádza tab. 1, ktorej jednotlivé stĺpce obsahujú okrem slovného označenia skúmaného člena ešte celkový súčet štvorcov odchýlok od priemeru, počet stupňov voľnosti (skrátene PSV), varianciu, ktorá sa často označuje technickým výrazom „priemerný štvorec“, a nakoniec testovacie F-kritérium, pomocou ktorého môžeme exaktne zistiť stupeň signifikantnosti analyzovaného vplyvu.

Poslednou položkou v tabuľke je veličina „reziduálny rozptyl“, t. j. variabilita súboru, ktorá sa už nedá jednoznačne pripísať niektorému z členov uvedených v predchádzajúcich riadkoch a ktorú preto považujeme za najlepší odhad tzv. náhodnej variability pozorovaného znaku. Aj štatistický test sa uskutočňuje porovnaním variancií s touto veličinou, takže ich podiel nám dá F-kritérium s jedným a siedmymi stupňami voľnosti.

3. Výsledok je celkom jednoznačný: z piatich skúmaných mocnín ani jedna nie je preukazne badateľná. Prvé dva členy síce majú variancie väčšie než reziduál, ale ani jedno F-kritérium nie je signifikantné („n. s.“), kým u ostatných troch toto kritérium je dokonca menšie než jednotka,

² R. A. Fisher and F. Yates, *Statistical Tables*, Edinburgh 1953.

čo svedčí, že tieto zložky nemajú nijaký vplyv. Ešte pomerne najvýraznejší je efekt lineárneho člena — pozri prvý riadok —, ale ani tento nie je vôbec preukazný. Príslušná pravdepodobnosť náhodného nastatia je okolo 0,19, čiže zhruba 1 : 5, a s touto pravdepodobnosťou môžeme aj tendenciu lineárneho poklesu percentuálneho podielu slov s otvoreným zakončením v priebehu pozorovacieho obdobia považovať za náhod-

Tabuľka 2

Analýza vývojovej dynamiky podielu otvorene zakončených slov v rýmovom súbore

Zdroj variability	Súčet štvorcov odchýlok	PSV	Variancia	F	P
Člen lineárny	1 072,4573	1	1072,4573	185,80	« 10 ⁻⁵
Člen kvadratický	22,5343	1	22,5343	3,90	n. s.
Člen kubický	0,7564	1	0,7564	0,13	—
Člen kvartický	24,8356	1	24,8356	4,30	n. s.
Člen kvintický	34,0912	1	34,0912	5,91	0,04
Reziduálny rozptyl	40,4045	7	5,7721	—	—
Spolu	1 195,0793	12	—	—	—

nú. Možno teda prijať ako fakt, že percentuálny podiel vokality zakončených slov v nerýmových pozíciách sa nemenil systematicky a že v skúmanom období vykazuje len nepravidelné výkyvy okolo priemeru 58,5 %. Maximum bolo v rokoch 1840—1845 (63,8 %), minimum v rokoch 1900—1905 (49,7 %). Posledný údaj za roky 1960—1963 je takmer totožný s priemerom (58,6 %).

4. V rýmovom súbore (pozri tab. 2) sa však prejavuje jednoznačný a veľmi výrazný pokles počas celého skúmaného obdobia. Predovšetkým tu máme masívny efekt lineárneho člena, na účet ktorého ide deväť desiatin celkovej variability súboru: 90 % rozptylu sa dá pripísať sústavnému poklesu percenta otvorených rýmov. Regresný koeficient lineárny je —2,43 % na jedno desaťročie, čo znamená, že za desať rokov klesá výskyt vokality zakončených slov v rýmovej pozícii priemerne o 2,43 %. Interpretácia tohto člena je zrejma: Ide o historickú a dlhodobú základnú tendenciu poklesu relatívneho výskytu otvorených rýmov v slovenskej poézii. Tým je naša hypotéza overená a predpoklad o opotrebovaní otvorených rýmov potvrdený. Táto interpretácia je z nášho hľadiska celkom automatická a celkom všeobecná, no nevylučuje sa tým možnosť iných príčin, ktoré spolu s uvedenou mohli vyústiť v jedinom účinku.

Člen kvintický (čiže piata mocnina časovej diferencie) je tiež preukazne rôzny od nuly a treba brať do úvahy jeho reálnu existenciu. Jeho signifikantnosť (okolo 0,04), ako aj numerická veľkosť je podstatne menšia. No je to tiež reálna tendencia a jej interpretačný význam možno asi hľadať najmä v polovici minulého storočia, kde práve hodnota prvej polodekady 1840—1945 je nápadne nižšia, než by zodpovedalo celkovej časovej tendencii, a kde v rozdieli rokov 1840 a 1850 je jediná vzostupná časť vypočítanej trendovej krivky. Hneď potom nasleduje totiž absolútne maximum tohto časového radu, a to 87,5 % pre roky 1850—1855.

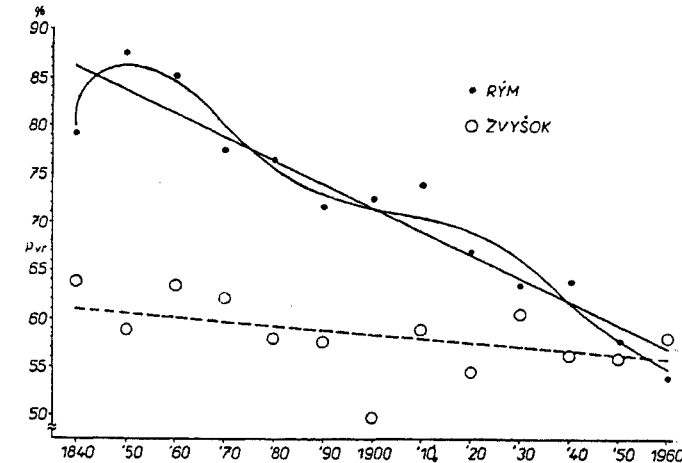
Ostatné členy sú nesignifikantné, ba v prípade kubického člena dokonca s *F*-kritériom menším než 1.

5. Na rozdiel od zvyškového súboru sa teda zistil veľmi vysoko signifikantný systematický lineárny pokles výskytu otvorených rýmov (modifikovaný do určitej miery signifikantnou zložkou kvintického člena), ktorý sa začal v polovici min. stor. a pretrváva až dodnes. Na tomto zistení sa nič nezmení, ak vypočítame lineárnu regresiu aj pre zvyškový súbor a porovnáme s rýmovým súborom. Regresný koeficient vypočítaný pre zvyškový súbor je $-0,43\%$ za desaťročie, je teda veľmi malý a nesignifikantný. Ak napriek tomu pripustíme, že aj tu existuje reálny trend, jeho pokračovanie by znamenalo, že vyrovnanie oboch súborov sa odsunie len o jedno desaťročie. Nemožno zatiaľ nijako určiť, ktorá z troch možností nastane v budúcnosti: 1. či sa rýmový súbor bude približovať k zvyškovému asymptoticky, 2. či klesne pod zvyškový súbor a bude okolo neho oscilovať, alebo 3. či bude pokračovať vo vypočítanom trende ďalej a nadobudne hodnoty definitívne nižšie než zvyškový súbor. Rozhodnutie prinesú až ďalšie desaťročia poézie. Za predpokladu, že naša hypotéza o banalizácii určitého typu rýmu platí nezávisle od iných okolností (verzifikácia, básnická škola a pod.), možno zavrhnúť štvrtú možnosť, podľa ktorej by sa proporcia otvorených rýmov začala znovu zväčšovať.

6. Celkom na okraji problematiky azda stojí za zmienku fakt, že samotný pohyb jednotlivých empirických percentuálnych podielov vykazuje popri stálom poklese ako základnej tendencii tri krátke úseky so vzostupnou tendenciou, ktoré vrcholili v rokoch 1850—1855, 1910—1915 a 1940 až 1945. Naš materiál zďaleka nestačí na overenie otázky, či a do akej miery by mohol tento jav súvisieť s inými jazykovými a mimojazykovými procesmi prebiehajúcimi v spoločnosti. Akýkoľvek pokus o interpretáciu tohto podnetného súvisu však presahuje rámec tejto práce.

7. Samotný problém historickej zmeny proporcií rýmových typov má všeobecnejší dosah, než vidno z riešenia tohto špecifického problému. Možno predpokladať, že ak sa určitý trend prejavil pri jave, ktorý má len dichotomické delenie (otvorený—zatvorený rým), tým skôr sa prejaví

pri takom jave, pri ktorom sa jedna z *viacerých* alternatív nadpriemerne využívala. Vyplýva to z požiadavky hľadania stále nových výrazových foriem v poézii, ako aj z príslušných poučiek informačnej teórie o závislosti entropie signálu od relatívnej frekvencie jeho výskytu. Nakoniec možno položiť otázku, či aj v iných jazykoch existuje vývoj od nadmerného využívania jedného rýmového typu k jeho postupnému poklesu, alebo či ide len o špecifický jav slovenskej poézie.



Graf 1. Dynamika vývoja podielu otvorene zakončených slov v slovenskej poézii podľa pozície vo verši.

Body predstavujú skutočne pozorované hodnoty percentuálneho podielu otvorene zakončených slov v príslušnej polodekade. Čierne plné body: rýmový súbor; biele prázdne body: zvyškový súbor. Priamky znázorňujú časový trend, vypočítaný z lineárnych regresných rovníc. Neprerušená hrubá priamka: rýmový súbor; prerušovaná hrubá priamka: zvyškový súbor.

Neprerušovaná (spojitá) tenká čiara znázorňuje vývoj vypočítaný pre rýmový súbor podľa všetkých signifikantných zložiek, včítane kvintického člena.

ANTON POPOVIČ

SLOVENSKÝ BLANKVERS

[K vývinu dramatickej veršovej formy]

Pri štúdiu slovenského dramatického básnictva narážame veľmi často na problém, aký charakter mala jeho veršová forma, do akej miery môžeme hovoriť o samobytnosti dramatického verša a či existovali v literárnom procese predpoklady pre jeho samostatný vývin. Tieto otázky môžeme zodpovedať jedine na základe historického prístupu k problematike. Zastavíme sa pri najrozšírenejšej a najvýznamnejšej forme dramatického verša v svetovej dramatičke. Je ňou päťstopový nerýmovaný jamb, tzv. blankvers. Chceme v náčrte osvetliť, ako sa tento cudzí veršový prostriedok začleňoval do slovenskej dramatickej tvorby prostredníctvom prekladov a ako sa udomácňoval v pôvodnej tvorbe.

Utváranie slovenského blankversu malo špecifický charakter. Vyplýval zo svojrázneho vývoja divadla v slovenskom prostredí. Príznaky jeho špecifičnosti prejavujú sa napríklad v skutočnosti, že sa nevyvíjal v tesnej závislosti od divadelnej praxe. Pri vzniku a rozvoji tejto dramatickej veršovej formy pôsobili prevažne pohnútky literárno-kultúrne. So širšou spoločenskou realizáciou dramatického textu a zaangažovanosťou divadla mohlo sa u nás len málo počítať. A tak pôsobenie vkusu konzumenta na existenciu jednotlivých foriem javiskového verša nemohlo modifikovať jeho vývoj natoľko ako činitelia vnútri samého literárneho procesu.

Jednou z otázok, ktoré vymedzujú problém, je aj to, nakoľko vývin dramatického verša súvisel s ostatnými literárnymi rodmi (epikou, lyrikou) a do akej miery sa tu vychádzalo z cudzieho vzoru. V prvom prípade to znamená sledovať funkciu prípravných, resp. sprostredkujúcich foriem (funkčné náhrady blankversu). Pre poznanie vývinovej dynamiky slovenského blankversu treba vychádzať ďalej z toho, aké bolo napätie

medzi cudzím prozodickým vzorom a domácim veršovým kánonom, nakoľko autorov, resp. prekladateľov vzťah k téme modifikoval veršovú formu.¹

I

V prípravnom predobrodeneckom období sa v dráme používal prevažne typický verš barokovej poézie, dvanásťslabičný „alexandrín“, čo znamená väčšiu zomknutosť literárnych foriem a malú autonómnosť dramatického verša. V najrozsiahlnejšej tragédii 18. stor. u Augustína Doležala² sa „alexandrínsky verš“³ zrodil v priamom protiklade k veršovej forme jej literárnej predlohy, Miltonovho *Strateného raja*. Dvanásťslabičný alexandrín stáva sa náhradou za blankvers originálu. Z toho vidieť, že vplyv domácej tradície barokovej poetiky na veršovú formu Doležalovej tragédie bol silnejší ako cudzí metrický vzor. A tak zistenie o charaktere verša *Tragoedie* korešponduje s Čapkovým hodnotením, že aj v oblasti štýlu prejavuje autor substitučný vzťah k anglickému originálu: „Doležal psal Tragoedii nikoli pod prímyim vlivem, ale pod dojmem vzdálené vzpomínky na *Ztracený ráj*, neboť přímy, bezprostřední vliv jevil by se silněji ve stylu.“⁴

Prevahu „alexandrínu“ v dramatickej spisbe 18. stor. môžeme pozorovať i v prekladovej literatúre. Napríklad stretneme sa s ním v anonymnom preklade *Hamleta*,⁵ ktorý vznikol podľa maďarského Kazinczyho prekladu Schröderovej prozaizovanej adaptácie (vydanej v Hamburgu r. 1777).⁶ Voľnejšia interpretácia predlohy a kompozičné zásahy v tejto adaptácii *Hamleta* boli motivované snahou o zľudovené podanie. V tejto próze nás však zaujíma veršovaná vložka, výstup hercov v druhej scéne III. dejstva pod názvom *Dráma*.

Použitím verša na pozadí ostatného kontextu prózy malo vyniknúť

¹ Pre riešenie problematiky prinášajú podnety štúdie J. Hrabáka, *Prameny českého blankversu. Studie o českém verši*, Praha 1959, 269–289 a J. Levého, *Vývoj českého divadelního blankversu*. Česká literatura X (1962), č. 4, 438–465.

² V diele *Pamětná celému světu Tragoedia*, anebožto Veršované vypsání žalostného Prvních rodičů pádů atd., Skalica 1791.

³ Ako ho označoval Bohuslav Tablic. Porov. M. Bakoš, *Prozodický spor bernolákovcov s J. I. Bajzom*. Slovenská literatúra IV (1957), č. 2, 168.

⁴ J. B. Čapek, *Augustín Doležal a jeho Tragoedia*, Praha 1931, 33 a n.

⁵ Rukopis z knižných zbierok liptovskopeterského učiteľa Jána Kleina (1813–1875). Je uložený v LAMS v Martine. Odtlačili sme ho v Slovenskom divadle XII (1964), č. 1. Preklad spomína O. Vočadlo v úvode k prvému zväzku Shakespeareových *Komedii* (reedícia Sládkových prekladov), Praha 1959.

⁶ Külföldi Játszó zsínje. *Hamlet, Stella Misz Szara Szampszon*, Košice 1790.

zvláštne postavenie scény s hercami. Tak je to v anglickom origináli s obmenou, že tu Shakespeare menil blankvers na rýmovaný verš. V nemeckom veršovanom texte Hamleta z r. 1772 použil prekladateľ Heufeld združené rýmovaný alexandrín.⁷ V Kazinczyho preklade zachováva sa dvanásťslabičný verš a jeho podstatné črty dodržiava i slovenský prekladateľ. Ide o rovnoslabičnosť, pravidelnú polveršovú prestávku a dvojveršia združené rýmami. Podľa maďarskej predlohy rieši i veršové a vetné usporiadanie. Porušenie tesnej rytmicko-syntaktickej zhody (až v 23 % prípadov) je novým prvkom veršovej organizácie, pretože narúša ustálenú normu a môže sa hodnotiť ako tendencia smerujúca k metrickej prestavbe. Porov.:

A' H e r z e g

*Phoebus már harmintzor / végzé — el futását,
'S a 'Húga tizenkét / harmintszor forgását,
Miólta meninket / az Amor kötele
Hymennek oltáran/egyűve szentele*

A' H e r t z e g n é

*'S anyiszor fogják még/teni futásokat
Még Istenink vissza / — vonják áldasokat.
De még is előre/retteg Feleséged
Midőn foggni látja / gyengültt egészéged!*

K n í ž e

*Phoebus již tridcétý / beh svůj dokonáva
a Veruše tristý/ = peděsátý máva
jako nás vespolek / Amor teď spojuje
skrz Hymenův oltár / spolu obetuje.*

K n ě ž n á

*Potůď ještě mají / svého behu míti
potůď Bůh teď míní / požehnání vzíti.
Než predce se před ním / trese vždy tvá žena
když již zdraví, temer vše nanichodné má.*

⁷ Die erste deutsche Bühnen — Hamlet, vyd. Alexander von Weilen, Viedeň 1914. Heufelds' Bearbeitung 1772.

Ak chceme teda hodnotiť vývinový prínos anonymného prekladu adaptácie *Hamleta*, treba ďalej uviesť, že nové prvky dostávajú sa i do jazykového a štylistického plánu. Do jazyka literatúry prenikajú elementy stredoslovenského pôvodu (fonetické, tvaroslovné a lexikálne) a v oblasti štýlu sa uskutočňuje miešanie vysokého a nízkeho prejavu.⁸ Pre vývinové hodnoty, ktoré tento preklad priniesol temer vo všetkých zložkách umeleckého tvaru, pristupujeme k jeho hodnoteniu opačne ako O. Vočadlo.⁹

Dvanásťslabičník existoval v slovenskej dráme ešte aj na začiatku 19. stor. (i keď sa v podmienkach prízvuchnej prozódie nepociťoval ako anachronizmus). Tak rytmický charakter protifeudálnej hry Jozefa Szakállossa¹⁰ *Ponosuvaní sedlácke* (12-slabičný verš tesne viazaný na syntax s polveršovou prestávkou) je doznievaním barokového sylabizmu, ktorý sa prekonával na Slovensku dosť oneskorene. No súčasne svedčí aj o tom, že výmena dvoch metrických štruktúr (syabickej a prízvuchnej) neprebíhala náhle, skokom, ale postupným vývinom.

Nástup klasicizmu v prvej fáze literárnoobrodeneckého procesu priniesol prozodické premeny v pôvodnej tvorbe i v prekladoch. Neboli to však zmeny, ktoré by radikálnejšie vplývali na recepciu blankversu. Ako náhrada za blankvers i naďalej sa používal alexandrín, napríklad v Tablicovom monológu z *Hamleta* (*Poezye* I—II, 1806), ale už v novej estetickej kvalite: na prízvuchných základoch puchmajerovskej prozódie.¹¹ Dvanásťslabičný verš u Tablica má zreteľné trochejské usporiadanie s pravidelnou polveršovou prestávkou a koncovým rýmom:

28 0 26 2 27 1 28 0 27 1 28 0

⁸ Podrobnejšie o tom v poznámkach k vydaniu prvého slovenského prekladu *Hamleta*, *Slovenský predobrodenecký Hamlet*. Slovenské divadlo XII (1964), č. 1.

⁹ Vo svojich poznámkach (*Český Shakespeare*, úvodná štúdia k I. zv. *Komedii*, 16) Vočadlo nezaraďuje totiž slovenský preklad *Hamleta* do literárneho vývoja, ale vyslovuje sa o ňom len podľa jeho vonkajších znakov: „Přes všechny nedostatky, naivnosti a gramatické nesprávnosti působí tato literární česko-slovenská kuriosita milým dojmem, jednak pro rázovité písmo, čitelnější než krabaty švabach současných českých rukopisů, jednak pro spešnění dialogu domácími prvky, naznačující, že pisatelem byl venkovský písmák (atd.). K pokusu došlo asi z osobní záliby prosté jakýchkoli divadelních ambicí.“

Treba k tomu dodať, že preklad vznikol v čase popularity nemeckých adaptácií *Hamleta* medzi vyššími spoločenskými stavmi. Keďže na Slovensku sa Hamlet v *Kazinczyho* úprave hral r. 1830 v Rožňave a r. 1835 v Košiciach, nie je vylúčené, že aj slovenský bol pripravovaný na inscenáciu.

¹⁰ Uverejnil ho s komentárom Ján Mišianik v *Slovenskom divadle* VI (1958), č. 1, 319—332.

¹¹ M. Bakoš, c. d.

Takýto verš, ako poznamenal Levý,¹² musel byť ľudovému čitateľovi prístupnejší ako blankvers. Ale jeho technika nebola diktovaná len básnikovou snahou priblížiť sa ľudovému konzumentovi. Motivoval ju predovšetkým estetický vkus prekladateľa. Veršová forma ruší pôvodné rytmicko-syntaktické usporiadanie, zomkyná vzrušujúcu dynamiku myšlienok a im zodpovedajúcu zvlnenú patetickú intonáciu. Úzko súvisí s vôľou básnika tohto obdobia radikálne oddeliť poéziu od skutočného života a jeho rozporov.¹³ U Bohuslava Tablica môžeme doložiť jeho literárnu estetiku i v prekladateľskej praxi tým, že šesťstopový trochej rovnako použil i v preklade Priorovej skladky *Kloe*.¹⁴ Táto báseň, v pôvodine nazvaná *A Lover's Anger* (Milencov hnev), je svojou klasicistickou idylickosťou priam významovo protichodná monológ z *Hamleta*.

II

Vývin slovenského dramatického verša v prechodnom období od klasicizmu k romantizmu diferencuje dvojako. Zásluhou staršej generácie obrodeneckých básnikov sa prípravné veršové formy blankversu konštituuju a diferencujú čisto literárne. S nástupom mladej generácie sa vývin dramatického verša čoraz tesnejšie spája už s oživením slovenského ochotníckeho divadla.

V spoločnom československom literárnom kontexte vyhranil sa typ jedenástslabičného verša. Je to podľa Hrabáka „docela ve shodě s požadavky své doby, toužící po vytvoření typických veršových rozměrů pro jednotlivé literární druhy“.¹⁵ Hrabákova poznámka však plne nevystihuje špecifické pozadie existencie jednotlivých foriem, zastupujúcich blankvers originálu. Jeho charakteristiku doplnil J. Levý¹⁶ rozlíšením funkčných predpokladov využitia jednotlivých metrických rozmerov. Napríklad 11-slabičný verš sa javí oproti päťstopovému trocheju skôr ako výlučný, vzdialený bežnému divákovi, ako to dosvedčuje vyumelkovaný štýl väčšiny hier písaných týmto rozmerom. Ak vychádzame z funkcie rytmu ako nositeľa istej obsahovej hodnoty, treba si položiť otázku, aký charakter mal 11-slabičný variant náhrady za blankvers v slovenskej dramatike, a to vo vzťahu k celkovej sústave prostriedkov básnického štýlu.

¹² C. d., 442.

¹³ St. Š m a t l á k, *Poznámky k vývinu slovenskej epickej poézie I*. Klasicistická epika. Slovenská literatúra IV (1957), č. 1, 7—9.

¹⁴ *Poezyje Bohuslava Tablica I, II*, Vacov 1806, 75.

¹⁵ C. d., 269.

¹⁶ C. d., 442.

Jedenástslabičný prízvuchý verš sa u nás zjavuje po prvý raz v Šafárikovom preklade *Marie Stuartky*.¹⁷ Tento verš vplýval predovšetkým na súčasnú českú dramatikú, najmä na Macháčkovu pôvodné dielo *Záviš* (1837) a na jeho preklad Schillerovej *Panny Orleánskej* (1838).¹⁸ V slovenskom prostredí k takému vplyvu nedošlo. Ani zlomok z Braxatorisovho prekladu Schillerovho *Williamu Tella*,¹⁹ ktorý vznikol asi v polovici tridsiatych rokov, o tom nesvedčí preto, že nemá ustálený rozmer (12-slabičné verše sa vyskytujú v 53 %, jedenástslabičné v 47 %) a že nie je tak presne trochejsky usporiadaný ako Šafárikov preklad. Z vyznačeného metrického vzorca na okraji rukopisného textu sa zdá, že Braxatoris sa usiloval o 11-slabičný zostupný verš (daktyl + spondej + dva daktyly). Ale rozbor nepotvrzuje túto metrickú schému. Dá sa doložiť jedine zostupnosť veršov s prevládajúcim ženským záverom (jednoslabičné klauzuly sú len v 7 % prípadov). 66 % presahov svedčí o vplyve súdobého rytmického kánonu. Polveršový oddych v preklade sa rysuje po piatej a šiestej slabike.

Treba uviesť, že ani nasledujúci pokus Ignáca Hurta preložiť *Máriu Stuartku*²⁰ neznamenal pre naznačenú líniu zvláštny prínos. Hurta sa totiž obmedzil len na obsahovú parafrázu predlohy, pričom predstava verša ako rytmickej jednotky sa stráca natoľko, že ostáva z neho iba grafická podoba. Slabičné rozpätie jednotlivých „veršov“ je závislé od toho, koľkými slovami sa podarilo prekladateľovi zachytiť významovú stránku originálu. Hurtov prekladový primitivizmus je dôsledok vecnej reprodukcie prekladu, ktorá vtedy u slovenských prekladateľov prevládala. Závislosť od lexikálnej zložky predlohy je taká zjavná, že jednotlivými slovami by sa dal „podkladať“ originálny text, ako sa o tom môžeme presvedčiť z nasledujúceho úryvku:

K e n n e d y

*Was macht ihr, Sir? Welch neue Dreistigkeit!
Co činite, Pane? Čo je to za nová Smelosť!
Zurück von diesem Schrank!
Spátka od tohto Schranku!*

¹⁷ Vyšiel v Prahe r. 1831.

¹⁸ J. H r a b á k, c. d., 282.

¹⁹ Rukopis je v ASNM v Martine.

²⁰ Na titulnej strane rukopisu (v ASNM v Martine) je dodatočne pripísané inou rukou, že dielo prekladal Ignác Hurta ako banskobystričský klerik. Prekladateľ (nar. r. 1810, zomrel 6. 7. 1884) bol lekárom v Žarnovickej Huti, zakladateľom MS a katolíckeho gymnázia v Kláštore pod Znievom.

Paulet

Wo kam der Schmuck her?
Odkud tento Šperk dossel?

Vom obern Stock ward herbgeworfen,
Zaiste z Poschodí horního je dolu zhozeni,
Der Gärtner hat bestochen werden sollen
Záhraník bez Pochibi mal biti preplatení
Mit diesem Schmuck — Fluch über Weiberlist!
S tímto Šperkom. Prekliáti Podvod Ženská!

Významnú úlohu v rozvoji 11-slabičného verša v slovenskej dramatickej spisbe zohrali Bosého preklady Shakespearových drám (*Hamlet* a *Výjavy kouzelné z Makbeta*).²¹ Ako väčšina obrodeneckých básnikov, aj Michal Bosý prejavoval vo veršovanej technike snahu po izosylabizme. Ale je tu aj úsilie o vzostupné usporiadanie verša. Dosahovalo sa zdôrazňovaním párných slabík a prízvukovaním poslednej (vysunutím monosylaby). Uvedený rás potvrdzuje aj to, že druhá doba neklesá hlboko za prvou slabikou.

74 35 37 66 15 82 15 60 30 71 10 %

Takýto rytmus bol v súlade s istou štylizovanosťou prekladu, ktorú podporovali aj lexikálne prostriedky. V Bosého prekladoch vidieť, ako sa prekladateľ na lexikálnej rovine usiluje o to, aby slovná zásoba zodpovedala štylistickému charakteru originálu, a dbá o rovnoslabičný rozmer verša. Náorne to dokresľujú vysvetlivky, ktorými Bosý objasňuje reálie pôvodiny. Interpretuje aj neologizmy a ich použitie. Porovnajme napríklad neologizmy v preklade *Výjavov kouzelných*:

7. Fauk — vítr, věj, duj; 17. Můrka — malá Mořena, Maurka — sedá cícouš — Graymalkin; 20. Bařina, lauže, kaluřina; 22. Psohlav — shark; 23. bava — zábava atď. Podobne i v *Hamletovi*: 1. *Minutky* této noci zde přebdíti; *minutky* oslovenčené minuty latinské jakoby od *miži*, *minu* pocházely; Jakýs nezvyklý *výrut* v našem státu; 4. Eruption, výrut, výkyv, výlom, výval, průlom, průval etc. *podobná slova tlumač Hamletův nevyhnutně potřebuje*. Jsau pak dokonále dobrá. Nesmíšen látkou: prisahámt skrz nebe. —; 30. nesmíšen místo nesmíšený — *licentia, kterou od Němců směle vzít můžeme — u nichž to není licentia, ale právě právo*. Atď.

²¹ Zlomky z *Hamleta* vyšli v Hronke II, 1, 1838, 20 a n. Výjavy boli uverejnené v Novinách z oboru literatúry, umění a věd, č. XV, 29. 7. 1841, ako príloha ku Květom.

Týmto sa dá vysvetliť Bosého nedotklivosť k zásahom redakcie Květov, ktoré sa vzťahovali práve na oblasť lexiky jeho prekladu *Výjavov z Makbeta*. Po ich uverejnení sa sťažoval Hurbanovi na nepochopenie a svojvoľný postup korektorov:

„Musím pak se Vám, Bratře v Kristu, i já požalovat. V Novinách Literárných Květových 29. července a 12. srpna vyšly sceny kouzelné s *Makbeta* Křižákova, asi 213 veršičků. Bůh zachovej — jak je to zhumplováno v Praze. Čtyřicet tam aspoň opravek českých, a každá — špatný zastřelený cap český. Jen několik příkladů. Hned první slovo „kdy“ [quando, when] na *kde* změněno; *bachra* na *bachnu* (svini); židký — lepký, na *řidký*; hať skrze *křovinu* vyložená; z paviana *pavlan* zroben; leckdos na *někdo* obrácen atd. Že korektor ten ani slovíčka anglického nerozumí, všade patrnost; a jak!! Killing (klání, škrcení) vykládá skrze *svini*! Jak to? Byl jsem poznamenal, že „Killing swine“ anglický to jest co slovensky „svině mořit“, proto z *Killingu* načeštil „svini“. Atd. A takovýto abecedáři nás opravují, což oni sobě vykládají musejí ve mřížkách, že košut je kozel, vřitemička slepejš — a hať ne hráz — ale krovina!!! Rým můj *zpravné otravné* skroucel na *správně — otravné*. Za *pod, podte*, své *pojď, pojďte* mi zacapil; ale dost toho.“²²

Bosého novátorstvo v lexikálnej zložke prekladov vyplývalo z toho, že sa v dobovej praxi básnikov slovenského pôvodu pociťoval nedostatok vyjadrovacích prostriedkov tzv. vyššieho štýlu.²³ Preto sa prekladateľom a básnikom jazyková neobvyklosť neologizmov, ktoré sa hľadali a vyzdvihovali predovšetkým z domácich zdrojov, javila ako výraz poetickosti.²⁴ Z hľadiska inoslovanského čitateľa, predovšetkým českého, zavádzané lexikálne prostriedky sa chápali ako exkluzívne. A z toho vyplývalo aj nepochopenie zo strany redakcie Květov, ktorá sa tohto dotkla v poznámkach k Bosého prekladom. Na ruského filológa I. I. Sreznevského pôsobili tieto formy ako vybočenie z dobového jazykového knižného úzu, resp. ako dialektizmy.²⁵

²² J. M. Hurban cituje tento úryvok v liste Jar. Pospíšilovi z 18. decembra 1841 (LANM Praha, 28 N 63).

²³ Túto stránku prekladateľskej činnosti Michala Bosého-Křižáka vysvetľuje O. Vočadlo nehistoricky ako „předčasnou zkoušku nosnosti českého jazyka pro dramatický verš vysoké úrovně“, čo znamená, že vôbec neprihliada na vnútorný vývin slovenskej literatúry. Biblická čeština bola len spisovnou formou jazyka slovenskej literatúry a v preromantickom období sama osebe sa už začala pociťovať ako jazyk, ktorý pomáhal udržiavať výlučnosť poézie. C. d., 19.

²⁴ O jazykových prostriedkoch a štylistických výrazových kvalitách v Bosého prekladoch hovoríme v stati *O prekladateľskej koncepcii Michala Bosého*. Slovenské divadlo XII (1964), č. 2, 249–252.

²⁵ Roku 1842 po návšteve u M. Bosého v Rimavskom Brezove napísal: „Škoda, že ako

Aktivita česko-slovanskej literárnej spoločnosti a Ústavu v Bratislave v tridsiatych rokoch 19. stor. podnecovala záujem o dramatikú. Keď r. 1837 vznikla na pôde Spoločnosti Hurbanova hra *Olejkár aneb Pobloudění člověka*, autor napísal o jej genéze túto poznámku:

„Byv dne 6. listopadu 1837 v maličkém shromáždění mladších bratrů Slováků, porozuměl sem, že mnozí u nich mají v úmyslu se odevzdati tu románopisectvu, tu dramaturgii, zvláště pak Fontáni v posledním druhu básnictví pracovati pevného úmyslu byl. Ja tedy, tu abych sám vlastní náchylností zadost učinil, tu abych příkladem jiných ve vůli upevnil, tu posléze i z toho předsevzetí, že snad probudí na Slovensku, zvláště pak mezi mladšími někdy duch, jenž se povoláním bude cítiti vstoupit v svatý chrám národní slovenské Thálie — za těmito tedy — příčinami, sem vyvolal, kdo by chtěl se mnou pracovati na nějakém dramatickém kuse, ku kterému by zde předmět musil býti dán, a lhůta k vypracování určena. Ihned se povolil Fontáni; jména názvy budoucímu dítku se hledala. Mezi mnohými konečně se přijal *Olejkár*. Lhůta vypracování byla do 20. prosince b. r. ustavena. A vskutku dne 20. prosince večer se před posluchači četli obe truchlohry.“²⁶

Umelecký prínos J. M. Hurbana pre rozvoj slovenského dramatického verša nebol nijako významný. Dvanásťslabičník *Olejkára* je rytmicky nevykryštalizovaný. Vo verši zachováva rovnoslabičnosť, ale sú tu aj pozostatky kvantitatívnej prozódie. Porov.:

*Ty máš, ty léku strašný povýšit ducha
ku výšem, z nichž budou Potomkové strašných
Vršovců, zirájce Česko na svoje
sahat hlavami svými k hvězdnému nebi —
ty léku hrozne máš přinéstí ovocé,
tebou se má vypěst Vršovců rod starý,
kde již v časech Lecha skvíti se měl blaze.*

Závažnejšia je však iná stránka tohto dielka. Upevňoval sa cieľavedomejší vzťah k dramatiike, ktorý nadobúdal až programový charakter. V atmosfére rozvíjajúceho sa záujmu mladej generácie o divadlo vznikol i preklad člena bratislavskej spoločnosti Jána Repického (ktorého Jozef M. Hurban nazýval vo svojich *Rozpomienkach* slovenským Mezofantom), a to z tvorby predstaviteľa anglickej reštauračnej komédie Williama Congreva. *Smutek nevěstin* [The Mourning Bride]²⁷ bolo dielo prístup-

Štylista je veľký pedant a bez potreby mieša nárečia.“ J. Škultéty, *Srieznievskij na Slovensku*. Slovenské pohľady XIV (1894), 358.

²⁶ Rkp. v LAMS. Rukopis Fontániho hry je zatiaľ nezvestný.

²⁷ Preklad vznikol r. 1836. Rkp. v UK v Bratislave.

nejšie jazykovému vzdelaniu najmladšej literárnej generácie ako Shakespeareove hry, na prekladanie štylisticky náročné. Repický na rozdiel od dobového úzu nevolí funkčnú náhradu za blankvers originálu, ale pokúša sa zachytiť podstatné črty verša predlohy. Verš prekladu má niektoré náznaky verša sylabotónického typu, je slabične pravidelný a smeruje k stopovosti. Rytmicky v ňom prevažuje zostupnosť (druhá slabika je hlboko pred tretou, štvrtá pred piatou), ale záver vyznieva jambicky. Zdôrazňuje párnú ôsmu slabiku a narúša ženské zakončenie. Tento jambický záver zastiera črtajúci sa trochejský pôdorys verša.

79 21 40 36 55 31 34 46 49 14 %

Metrické (stopové) usporiadanie nie je ešte organickým a organizujúcim prvkom veršovej výstavby prekladu. Sklon k slabičnosti je u Repického oveľa silnejší než k metru; potvrdzuje to napokon rozširovanie veršov, krátenie slov a iné podobné zásahy. Napr.

1. *Music has charms to soothe a savage breast*
Hudby kouzlo sladí diva prsa
2. *O Leonora, handst thou know Anselmo,*
Leonora! byla bys znala ho atd.

Vo vývinových súvislostiach slovenského verša je posilňovanie rovnoslabičnosti v Repického preklade charakteristické pre novú rytmickú postavbu, ktorá sa uskutočňovala v slovenskej poézii už v prechodnom období od klasicizmu k romantizmu. Na druhej strane väčšia nezhoda verša a vety v preklade oproti originálu (v pomere 30:16) je čiastočne príznakom vplyvu starších postupov časomernej poetiky slovenského klasicizmu. Ale rovnako by sme ju mohli považovať i za prostriedok rytmi- zácie. Najmä v tom zmysle, že prekladateľ si presahom vypomáhal, aby dodržal rovnoslabičnosť.

Predpoklad vplyvu starších postupov podporuje i charakter štylistickej výstavby prekladu. Predovšetkým príklon k inverzii a k básnickým novotvarom vyvoláva nadnesený, „vysoký“ dojem:

I. dejstvo, 1. scéna

Almeria *Music has charms to soothe a savage breast,
To soften rocks, or bend a knotted oak.
I've read that things inanimate have moved,
And, as with living souls, have been informed,
By magic numbers and persuasive sound.*

*Hudby kouzlo siadi diva prsa
směkčí skály, hne su z e l n ý m dubem.
Četla sem, že b e z d u š n á se pohly
a co s živou duší přetvořily
od čarovné míři vášnyných zvuků.*

Repického pokus o preklad Congreva znamenal v kontexte slovenskej i českej literatúry vážny krok k ustáleniu sylabotonickej schémy blankversu. Ale nemal rozhodujúci význam, pretože bol ojedinelý a nevyvolal bezprostredne za sebou ďalšie podobné pokusy.

Istou „prekážkou“ pri ustaľovaní blankversu boli klasicistické tradície, ktoré pretrvávali v slovenskom preromantizme. Ich prítomnosť prejavuje sa aj vo vzťahu k francúzskemu klasicizmu, napr. v Sládkovičových prekladoch z Racina (*Phedra*) a Voltaira (*César*). Tieto preklady vznikli v súvislosti s divadelnou činnosťou slovenských ochotníkov v Sobotišti.²⁸ Vo vzťahu k dramatickému veršu prejavuje sa to v udomácnovaní alexandrínu ako typického verša francúzskej dramatiky, ktorým sa posilňovala a oživovala tradícia dvanásťslabičného verša v slovenskej dramatike. (Ako to dosvedčuje i jeho uplatnenie sa u J. M. Hurbana.)

Vo svojich prekladoch Sládkovič prispôsobuje len vonkajšie znaky tejto veršovanej schémy, t. j. zachováva dvanásťslabičný verš s polveršovou prestávkou. V nijakom prípade nedodržuje vnútorné rozloženie prízvukov francúzskeho alexandrínu. Stopovo nepravidelný dvanásťslabičník sa tým dostáva do tesnejšej súvislosti s veršom ľudovej tradície. Stáva sa prostriedkom, ktorý urýchlil Sládkovičovú cestu k štúrovskej poetike. Vývinovú progresívnosť Sládkovičovho „alexandrínu“ najlepšie potvrdí fakt, že rytmus týchto prekladov vplýval na verš jeho pôvodnej tvorby, a to na jeho neukončenú dramatizáciu Puškinovej *Barišni kresťanski*, nazvanú *Nezaľúbení zaľúbenci*.²⁹

V zachovanom zlomku je nápadná zhoda medzislovných priedelov. Vo *Phedre* 93 % slov končí sa pred siedmou slabikou, v *Césarovi* 95 % a v *Nezaľúbených zaľúbencoch* 93 % slov. Štatistika ukazuje, že vo *Phedre* pripadá pred druhú slabiku 40 % medzislovných priedelov, v *Césarovi* 47 % a v *Nezaľúbených zaľúbencoch* 59 %. Na poslednej slabike sa končí vo *Phedre* 89 %, v *Césarovi* 95 % a v *Nezaľúbených zaľúbencoch* 96 %, čo ukazuje vo všetkých prípadoch na prevahu zostupného záveru.

Spomínaný vzťah medzi alexandrinom a štúrovským dvanásťslabičníkom, ako sa vyvinul v romantickom období, možno ďalej demonštrovať aj

²⁸ Porov. A. Sládkovič, *Dielo II*, Bratislava 1961, pozn. C. Krausa na str. 445.

²⁹ Rkp. odtlačil C. Kraus. C. d. II, 444.

na verši Paulinyho *Ludskej komédie* (napísaná bola v štyridsiatych rokoch 19. stor. a vyšla až v poromnatickom období, v časopise Sokol). Je to však otázka mimo rámca našej práce.

III

Za romantizmu sa vývin slovenského dramatického verša diferencuje, ba možno povedať, že dochádza i k jeho stagnácii. Vysvetlenie tohto javu treba hľadať v procese žánrovej diferenciácie, v potlačení dramatického žánru, resp. prelínaní s inými literárnymi rodmi. Toto prelínanie najmä s epikou a čiastočne i s lyrikou odzrkadľuje sa i v dramatickom verši. Epický verš v romantickej poézii preberal niektoré formálne znaky dramatického verša. Nerýmovaný verš, ktorý bol blízky blankversu, používal sa v kratšej epike. Išlo o útvary založené na niektorých dramatických postupoch, poväčšine dialógu. Rytmicky tieto útvary podliehali súdobému kánonu.

V krátkej dramatickej skladbe *Milenci* (z rukopisnej zbierky K. A. Modrányho)³⁰ sú rytmickými konštantami tieto prostriedky: rovnoslabičnosť, rytmicko-syntaktická konvergencia a pravidelná polveršová prestávka. Metrický pôdorys je nevýrazný, po daktylskom začiatku kolíše medzi trochejom a jambom. Javí sa to vo vzťahu medzi druhou a tretou slabikou a v prízvukovaní štvrtej, šiestej a desiatej slabiky:

63 25 25 62 3 70 17 29 47 40 2 %

Po nerýmovanom jedenásťslabičnom verši siahol i Pavol Dobšínsky v preklade veršovaného monológu *Duma Catonova o nesmrteľnosti* z drámy J. Addisona *Cato*.³¹ Rytmické riešenie adaptácie blankversu pôvodiny nevychádzalo u Dobšínského zo stopovosti, ale zo sylabizmu. Aby dodržal jedenásťslabičný rozmer, rozšíril preklad o ďalších deväť veršov. Tak sa dostával na stanovisko vecnej reprodukcie pôvodného diela:

*It must be so — Plato, thou reasonst well —
Else whence this pleasing hope, this fond desire,
This longing after immortality?*

*Musí to tak byť, — Plato myslí dobre;
ináč odkiaľže tá milá nádeja,*

³⁰ Rkp. datovaný r. 1848 prechováva ASNM v Martine.

³¹ *Cato*. A. Tragedy in five acts, by Joseph Addison, London 1808. Rukopis je v Dobšínského pozostalosti v LAMS v Martine.

a táto žiadosť v seba zalúbená,
toto túženia po nesmrteľnosti?

Nerýmovaný jedenástslabičník sa rytmicky čoraz viac uvoľňoval a približoval sa neviazanej reči. Zo štúrovskej dramatiky vytlačil ho pravidelne cezúrovaný rýmovaný verš, ktorý sa udomácnil v štúrovských „dramatických básňach“ z filozofickou tematikou. Nezriedka sa tento verš používal iba ako prostriedok diferenciácie postáv, napríklad v Ormisovej hre *Jánošík*,³² kde slúži na charakteristiku hlavnej postavy (v 1. výstupe 2. výjavu, na rozdiel od neviazanej reči ostatných postáv).

Romantická prekladateľská metóda, dôraz na vecne reproduktívny postup, najpreznejšie sa prejavila v prekladaní dramatického verša prózou. S týmto postupom sa stretneme u P. Dobšinského, ktorý neviazanou rečou preložil Shakespeareove drámy: celého *Hamleta*, šesť výstupov z *Romea a Júlie* a úryvky z *Benátskeho kupca*.³³ Rozvinutie tejto prekladateľskej metódy aj v českej literatúre tohto obdobia oprávňuje nás tvrdiť, že v danom prípade nebol to nedostatok „básnického“, resp. veršového čítania, ktorý by rozhodol o prekladaní dramatického verša prózou. V skutočnosti išlo tu o tzv. prostonárodný preklad *Hamleta*. Dobšinský pôvodné reálie nahradil domácimi, adaptoval spevné vložky (napr. z výjavu s Oféliou) a namiesto prostriedkov vysokého štýlu volil výrazy zodpovedajúce súčasným domácim konvenciám. Prozaické adaptácie veršovaných dramatických diel sa vyskytovali i neskôr, v poromantickom období, ale ich motivácia bola už iná. Vychádzala z potrieb meštianstva ako konzumenta literatúry.³⁴

V protiklade s dobovými tendenciami a prozodickým úzom slovenského romantizmu zrodil sa v Sládkovičovom dramatickom zlomku *Mongoli*³⁵

³² Národní zábavník II, 1847, č. 15, UK Bratislava.

³³ O tom Jozef Uličný, Pavol Dobšinský translation of Hamlet. Dipl. práca z r. 1962 FF UK Bratislava.

Porov. L. Čavojský, *Zlomky z Dobšinského prekladov Shakespeara*. (Zlomky z kupca Benátskeho, Preklad z Benátskeho kupca od Shakespeara.) Slovenské divadlo XII, 1964, č. 4, 546–551.

³⁴ Týmto potrebám mali slúžiť ďalšie prekladateľské adaptácie pre „ochotnícke divadlo“, ako napr. i úprava Rehora Urama z r. 1873 „Benátsky kupec“, dráma v 4 dejstvách podľa W. Shakespeara. (Podľa zachovaného rukopisu v LAMS ide o zlomok z prekladu.) Podrobnejšie o tom v práci *Teória prekladu v slovenskom romantizme*. Litteraria VII, Bratislava 1964.

³⁵ C. Kraus v poznámkach k *Dielu A. Sládkoviča*, II. diel, 444 datuje vznik *Mongolov* do rokov 1845–1846. V tejto otázke sa prikláňame viac k názoru E. A. Sopúška (Ludová tvorivosť IV (1954), 31–32), ktorý ich zaraďuje do šesťdesiatych rokov 19. stor. Okrem ideového zámeru diela (reakcia na maďarskú revolúciu) Sopúškov názor podopiera rytmická povaha Sládkovičovho zlomku.

typ verša, ktorý odráža podstatné črty blankversu v slovenskom jazykovom materiáli. Desatšlabičný verš Sládkovičových *Mongolov* vyznačuje sa úsilím o stopovosť, rytmicko-syntaktickú divergenciu (presahy v 52 % prípadov) a využívaním repliky v lomených veršoch. Rytmická štatistika slovných prízvukov potvrdzuje, že tu ide o zreteľne sa črtajúcu jambickú tendenciu. Párne slabiky prevažujú nad nepárny a posledná slabika sa prízvukuje v 10 % prípadov:

70 30 30 66 21 65 26 49 50 10 %

Napodobňovanie veršovej formy anglického blankversu v *Mongoloch* nevzniklo len na základe osobného vzťahu Sládkoviča k Shakespeareovej dramatičnej, ako si ho môžeme doložiť faktami svedčiacimi o jeho lektúre (napríklad citáty zo Shakespeara v Sládkovičových skladbách). Pôsobili tu aj činitele mimo rámca tohto vzťahu, ktoré dokazujú, že vznik sylabotónických elementov v jeho poézii nebol náhodný, ale súvisel s vývinom literatúry vôbec. Prozodické vlastnosti Sládkovičovho blankversu už s nimi úzko súvisia.

Hoci blankvers v období vzniku Sládkovičových *Mongolov* nebol v slovenskej dramatičnej ojedinelým javom (napríklad verš *Troch Sokolov* Ľudovíta Kubániho³⁶ vykazuje podobný obraz medzislovných prielodov), predsa sa nestal východiskom pre dramatičnú tzv. matičného obdobia (1863–1875). V súdobej dráme ujal sa výpravný verš na základe adaptácie srbského desaterca. Rozhodla o tom predovšetkým dobová slovanská orientácia, nadväzujúca na staršie tradície desatšlabičníka v slovenskej epickej poézii u Kuzmányho a Hodžu.

Túto orientáciu v metriku šesťdesiatych rokov 19. stor. predstavoval najmä Jonáš Záborský, ktorý v *Rozmluvách o básnictve* postavil sa proti používaniu rýmov v dramatickom básnictve a vo svojom vystúpení odkazoval na slovanské a domáce poetické tradície: „Na šťastie my Slováci máme národné metrum, ako zachovalo sa nám v piesňach srbských a v rukopisu Kráľodvorskom, a ako ho bez pochyby naši predkovia všeobecne potrebovali, pokiaľ nezhrozil sa jich rydzy, ušlechtilý vkus tu gräcko-latinským časomeračom, tam arabsko-germanským itititikaním.“³⁷ Vo svojich drámach, najmä v uhorskom a srbskom cykle smutnohier, používal variant trochejského nerýmovaného desaterca. Tento verš mal podľa neho čo najprimeranejšie vystihovať dynamickú a intonačnú premenlivosť dialógu.³⁸

³⁶ Rukopis v LAMS v Martine.

³⁷ Sokol II, 1863, 540.

³⁸ Porovnaj M. Bakoš, *Verš Jonáša Záborského a rytmické tendencie slovenského básnictva*. Slovenská literatúra IV (1957), č. 3, 358, 387.

Záborského pokus nebol v súdobej dramatiky ojedinelý a tento typ nájdeme i v hrách Samuela Ormisa *Sečianska Marína* a *Dlhý nos* čili *Dôkazy lásky*.³⁹ Najvýraznejším znakom verša týchto skladieb je pravidelná cezúra po štvrtej slabike. Porovnajme:

Burgund *Znám, že blízko / už jeho zástavy:
však letieť chcem, / ak orol z výšavy,
keď rozohnať chce krahulcov krdle,
proti nemu, / a lásku vyhasiť
v srdcu jeho / týmto hybľavým kovom,
i zaujať / šire vlasti jeho
a ku nohám / tvojej bohokrásy
ako obeť / položiť víťaznú!*

Adaptovaný desaterac v dramatických dielach matičného obdobia používal sa ďalej ako diferenciatívny prostriedok na odstupňovanie prejavov osôb vyššieho stavu proti neviazanej reči postáv zo sociálne nižšieho prostredia. Tak postupuje Ormis v historickej dráme *Sečianska Marína* i v *Dôkazoch lásky* a rovnako aj Peter Kellner v rytmicky uvoľnených *Svätoslavičovcoch*.⁴⁰

K diferenciacii dramatického verša prispeli úpravy a prekladateľské adaptácie zo slovanskej dramatiky. Napríklad verš Palárikovho *Dmitrija Samozvanca* vychádzal z Chomiakovovej rovnomennej drámy, ktorú adaptoval motivicky aj kompozične.⁴¹

Slovanským desatercom sa uzatvára v dejinách slovenského dramatického verša obdobie, v ktorom sa nové literárne formy a druhy slovenského pôvodu i rázu motivovali ideovými pohnútkami.

Na prechode od romantizmu k realizmu udržiaval sa blankvers v slovenskej dramatiky prostredníctvom prekladov. Prekladať zo Shakespearea sa pokúšajú dvaja autori: mladý Pavol Országh-Zbranský, ktorý súčasne debutoval v Sokole vlastnými dramatickými prácami, a najaktívnejší prekladateľ matičného obdobia Bohuslav Nosák-Nezabudov. Zatiaľ čo Zbranského preklad vstupných scén z *Romea a Júlie* má charakter literárnej prvotiny, Nosák prekladá na sklonku života, po vrchole tvorby. O širšom prekladateľskom programe Nezabudova svedčia nedokončené pokusy preložiť *Romea a Júliu*, *Macbetha*, *Letušto-noční sen*, ako to môžeme zistiť

³⁹ Rukopisy v LAMS v Martine. Pozri S. Ormis, *Mária Sečianska*. Slovenské pohľady 34 (1914), 339–65, 416–35.

⁴⁰ Minerva, Pešť 1869.

⁴¹ D. Ďurišin, *Palárikova tragédia „Dmitrij Samozvanec“* (K otázke jej pôvodnosti). Slovenské divadlo V (1957), č. 4.

podľa rukopisných náčrtov z jeho pozostalosti. Z nich je najvýznamnejší preklad úryvku z *Júliusa Caesara*, uverejnený až po Nosákovej smrti.

Ako nasvedčuje rytmický obraz Nosákovho blankversu, autor rozvíjal vo svojich prekladoch jambické tendencie, s ktorými sme sa stretli v Sládkovičových *Mongoloch*. Uplatňuje ich však ešte markantnejšie ako Sládkovič. Napr. druhá slabika dosahuje až 40 % prízvukov, párne slabiky prevyšujú:

78 40 41 65 28 78 32 52 54 28 %

Nosák sa usiloval vyvolať vzostupnú intonáciu vysúvaním jednoslabičných slov na začiatok a koniec verša:

Cassius *Preto, môj Brutus, hotuje sa čuť:
a vediať, že sa dobre vidieť len
v odblesku možno, ja vaše sklo tu
odhlasím vľúdne časť samého v á s,
o ktorej dosiaľ ešte neznáte.
A nemyslíte zle o men, môj Brutus:
keby posmešník bol som obecný,
abo chockomu naťiskať lásku
prísahou márnou v obyčaji m a l;*

Verš Országhovo-Zbranského prekladu nevykazuje markantnejšie rytmické tendencie.⁴² Ako sme už konštatovali, má význam len ako literárny pokus začiatočníka. Preto budeme skúmať jeho rytmickú povahu z hľadiska vývinových predpokladov autora samého. Predovšetkým tie prvky, ktoré predurčovali jeho ďalší prekladateľský vývoj. Vo verši prekladu *Romea a Júlie* je silnejšia sylabická tendencia než stopová. Počet slabík v jednotlivých veršoch kolíše medzi jedenástslabičným (52 %) a desaťslabičným (47 %) rozmerom, pričom verše dvanástslabičné a deväťslabičné tvoria len zlomok. Prevaha slabičnosti je u Zbranského jednak prejavom viazanosti s poromantickou poetikou, ale súčasne poukazuje aj na nedostatky prekladateľskej techniky. Svedčí o tom rad stiahnutých tvarov, ktoré v preklade použil, napríklad:

⁴² Podľa A. Pražáka, *Literární Slovensko let padesátých až sedmdesátých*, Praha 1932, 340, pozn. 339, preklad vznikol r. 1869. Országhova prekladateľská prvotina z dramatickej tvorby bola závislá od nemeckých vydání, najmä od reklamového vydania Ernsta Ortleppa: L. S z i k l a y, *K portrétu mladého Hvězdoslava*. Slovenská literatúra VI (1959), č. 4, 469.

48. *Ubierať s'syna vášho. Zbystriem naň;*
 55. *Na známo dal, že s'vdačne mňa stráni*
 67. *Nepodarili s'odvrátiť ho snadne atď.*

Preto prekladateľ tvorí aj komplikované zložené slová. Ide v podstate o básnické novotvary „ad hoc“: 10. mešťanospy, 46. fíkoháji, 58. žiaľochmáry, 60. stínozáclona, 79. žiaľozdroj, 100. láskobohatá, 103. ľahkomyseľ, 106. dobrobyt. Tieto prostriedky spolu s inverziou a rozbiťaním syntagmy cez niekoľko veršov majú navodiť dojem quasi vysokého štýlu predlohy. S tým súvisí i presah, ktorý v preklade oproti originálu značne vzrastá (v origináli 7, v preklade 42). Napríklad:

31. *K rozrúzneniu jích. Na to príjde pyšný*
Fýbalt s holým mečom a kol hlavy,
v boji vyzvavší ma drzo, s ním zatáča
svojej do vetrov rúbuc — syčajúcich.

Veršovú formu Zbranského dramatických pokusov z konca šesťdesiatych rokov a začiatku sedemdesiatych rokov 19. stor. treba však pozorovať detailnejšie. Možno napríklad zistiť, ako si zmena zobrazovanej skutočnosti vynútila i zmenu veršového tvaru. K prvým prácam z tohto obdobia patrí dramatická skladba na konvenčnú tému oneskoreného romantizmu (vyjadrená už samým názvom) *Vzhľadanie* (Sokol roku 1869). Országh-Zbranský v nej použil tradičný štúrovský osemslabičný verš s menej výraznou trochejskou tendenciou. Pri ďalšom pokuse z tohto obdobia, v skladbe *Pomsta* (Sokol 1869), zatlačil „tradičnú“ formu rýmovaným desaťslabičným. Bolo to motivované tým, že osemslabičný rozmer mu neposkytoval dostatočné slohové výrazové prostriedky. Okrem toho súvislosť s ústnou folklórnou poéziou a predchádzajúcimi rytmickými štruktúrami znamenala nebezpečenstvo rytmickej automatizácie.⁴³

Rytmicky nedostatočne diferencovaný verš *Pomsty* má, pravda, ešte mnoho spoločných znakov s kanonizovaným veršovým systémom slovenských romantikov. Predovšetkým dožívalo v ňom konvergentné usporiadanie syntaktického a rytmického členenia (asi 15 % presahov). Udržiavanie kontinuity so štúrovským slabičným vyplývalo vlastne z toho, že Országh nevychádzal priamo z dramatickej koncepcie tzv. matičného obdobia, ktorá si za základ svojej veršovej formy zvolila nerýmovaný desaterac, ale zo všeobecnejšieho rytmického cítenia tradície

⁴³ Porovnaj Mikuláš Bakoš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, Bratislava 1949, 87.

štúrovskej poézie v čase vrcholného romantizmu. Zbranský neprejavuje zreteľnú snahu vnútorne usporiadať verš na základe využitia prízvukovej rytmickej konštanty, avšak rozkolísanosť slovných prízvukov prezrádza, že aj tu sa začínali, i keď ešte len v slabom náznaku, stretávať tendencie vzostupného (štylizovaného) priebehu rytmickej línie s prirodzeným zostupným charakterom jazyka. Keď však porovnáme túto „rozkolísanosť“ verša *Pomsty* s nerýmovaným desaťslabičným veršom neskorších pokusov o dramatizáciu historických látok u Zbranského, kde je tento nerýmovaný verš priamo vyjadrovateľom spoločensky a historicky závažnejšieho obsahu, pozorujeme, že sa to odráža aj na jeho povahe. Tu sa spomínaná štylizovanosť prejavuje oveľa zreteľnejšie v prízvukovaní párných slabík oproti nepárnym. Porovnajme rozloženie slovných prízvukov v *Pomste* a v historickej dráme *Svätopluk*:

Pomsta	72	18	45	28	39	42	29	45	36	1
Svätopluk	69	31	27	48	12	70	11	78	13	21

Verš Svätopluka má rozkolísaný začiatok, čo súvisí s tým, že sa tu striedajú daktyl s jambom. Prízvukovanie štvrtej, šiestej a ôsmej slabiky dokazuje silnú vzostupnosť stredu verša, kým na konci vzrastá percento mužského záveru.

Vznik jambických elementov v Hviezdoslavových dramatických prvotinách (aj inde v jeho tvorbe) treba vyvodzovať z toho, že básnik vedome nadväzoval na latentné tendencie, aké existovali a pôsobili už v slovenskej poézii šesťdesiatych rokov 19. stor. (napríklad u A. Sládkoviča). Prehlbovanie rytmického cítenia, založeného na protismernej (vzostupnej) metrickej organizácii, podporovali aj vonkajšie podnety. Ako na to poukázal Stanislav Šmatlák, „mohlo to byť jednak priame kultivovanie jambu, ktoré videl Országh u Háľka“ v čase jeho kultu v Čechách, „a mohol to byť aj celkový rytmický dojem z poézie májovcov, čo ho viedlo k pokusu o uvedenie jambu do svojej tvorby“.⁴⁴

Pri rozvíjaní veršovej dramatickej formy u Országha poskytoval isté podnety aj dramatický blankvers, ktorý použil v trýchlohre *Irina* z r. 1885 Daniel Z. Lauček.⁴⁵ Bol to verš, ktorý mal stylisticky zvýrazňovať odozvu oslobodzovacieho boja južných Slovanov a proti národnej pasivite vyzdvihnúť typ aktívnej ženy. Ale aj Laučekov blankvers pôsobí ako napodobenina cudzích veršových foriem blankversu. Podiel týchto vzorov mohol byť pre jeho vznik oveľa závažnejší než domáci vývoj. Verš pripomína niektoré charakteristické vlastnosti lumírovského blankversu:

⁴⁴ St. Šmatlák, *Hviezdoslav*. Zrod a vývin lyriky, Bratislava 1961, 79. 80.

⁴⁵ *Almanach slovenskej mládeže*, Viedeň 1885.

je to „prísny“ typ blankversu, jeho začiatky sú prevažne „jambické“, využíva jednoslabičné slová. V strednej polohe verša snaží sa maximálne zvýrazniť párne vrcholy, k čomu smeruje aj frázovanie (v druhej polovici zachováva po polveršovej prestávke 2+3), pričom v závere počíta s vedľajším prízvukom:

*Tak predo všetkým je potrebné,
vlastenci dielo aby verejne
národa lásky spolu konali,
a ju všem, vrahom zrieť tiež podali —
tým však hneď koniec diela jasného,
to vzbudí vzteky vraha nášeho*

IV

Hviezdoslavov blankvers z obdobia vrcholu jeho prekladateľskej činnosti rozobral už Alois Bejblík.⁴⁶ Doplnil doterajšie poznatky o poetike Hviezdoslavovho verša niektorými novými zisteniami. Prv než sa o nich zmienime, treba poznamenať, že jeho prekladateľská koncepcia je vlastne rozvinutím zásady romantikov, ktorí sa usilovali zachytiť príznačné črty originálu, prejavujúce sa nie v jeho všeobecnej podstate, ale v jeho zvláštnej podobe. V istom zmysle prejavuje sa u Hviezdoslava protikladné napätie medzi koncepciou pôvodnej a prekladovej tvorby. Jazykové prostriedky štylistickej výstavby prekladu, ich výber a vnútorné kompozičné začlenenie sú vlastne len dôsledkom prekladateľovho postoja. Máme tu na mysli inverziu. Ako na to už poukázal Bejblík, vzniká ňou významová neprehľadnosť. Ďalej časté rozširovanie myšlienky a detailov narúša básnické figúry (ako napríklad anaforu, paralelizmus). Tým sa vlastne oslabujú koncové body verša. K tomu prispieva i odstraňovanie významovo zafarbených a výrazných slov na začiatku a konci verša. Ale aj stred verša nie je výrazný. Hlbokými cezúrami rozlamuje sa intonácia v rámci metra a pretvára sa na intonáciu čisto vetnú. Bejblík poukazuje na dôsledok použitia viacslabičných slov, ktoré členia Hviezdoslavov jamb. Treba ešte poznamenať, že blankvers prekladových hier je v porovnaní s pôvodnými hrami (napr. s *Herodesom a Herodiasom*) oveľa „rozkolísanejší“. Nasvedčuje tomu aj väčšie percento presahov v prekladoch. Pre potvrdenie týchto záverov uvedieme niektoré štatistiky slovných prízvukov v %:

⁴⁶ *Hviezdoslavův Hamlet*. Slovenská literatúra V (1958), 36 a n. Najnovšie: V. Turčány, *Hviezdoslav a Shakespeare*. Slovenská literatúra XI (1964), č. 3, 225 a n.

<i>Hamlet</i>	33	67	0	57	3	75	1	77	0	24
<i>Sen noci</i>	30	70	0	59	3	81	0	88	0	20
<i>Boris Godunov</i>	29	71	1	52	6	85	0	89	2	8
<i>Herodes a Herodias</i>	21	79	0	61	0	86	0	90	1	23

Rytmické riešenie, s akým sa stretávame u Hviezdoslava, je charakteristické aj pre dramatické pokusy iných autorov. Nielen v prekladovej línii, ale aj v pôvodnej tvorbe. Títo autori neprekročili hranice hviezdoslavovskej poetiky, iba ju v rámci daného veršového systému neraz epigónsky dotvárali. Takým je napríklad verš Bujňákovho prekladu Byronovej povesti *Manfred* (Slovenské pohľady 1919), ktorý mechanicky napodobňuje črty Hviezdoslavovho blankversu, najmä pokiaľ ide o organizáciu vetného a veršového členenia (56 presahov na 100 veršov). Na rozdiel od Hviezdoslava začiatok Bujňákovho verša nie je natoľko vzostupný (na prvej slabike je 45 prízvukov, na druhej 55). Ďalej nečrtá sa tu dost jasne polveršová prestávka (59 % prízvukov na siedmej slabike) a oproti ôsmej slabike (70 %) je rozkolísanejšia siedma (17 %). Záver je daktylský s pomerne dôrazným mužským vyznením (29 %).

Ani prekladateľské pokusy J. Smetanayho-Kalinu a M. Braxatorisa (preložil úryvky z W. Tella v Slovenských pohľadoch 1905) neprekonali závažnejšie Hviezdoslavove prekladateľské postupy. Blankvers, ktorý použil Kalina vo svojom preklade *Kupca Benátskeho* (Slovenské pohľady 1908) a potom vo vlastnej pôvodnej hre *Sen Jaroslavov* (Slovenské pohľady 1914), má rovnaký metrický základ. Rozdielne je len to, že neporušuje natoľko rytmicko-syntaktickú zhodu.

O samostatné riešenie, odchýlne od týchto pokusov, usiloval sa Ferko Urbánek v *Prokli* (SP 1915). Po kompozičnej stránke je to pestro členená skladba. Jej verš podkresľuje dialógy, v ktorých sa rýchlo striedajú repliky. Urbánek, prirodzene, smeroval k hovorovej intonácii, ktorú chcel vyvolať zostupným daktylsko-trochejským metrom:

78 22 0 96 4 1 95 4 75 13

I keď prvá stopa nie je čisto daktylská a strieda sa s jambom, ďalšia už je jasne daktylsky vykryštalizovaná, podobne ako nasledujúce dva trocheje. Čím si vysvetlíme toto odchýlenie sa od tradičného hviezdoslavovského blankversu? Ukazuje sa, že veršová dramatická forma nevyvíjala sa izolovane od ostatného kontextu poézie, ale prekonávala rovnaké vývinové štádiá i prozodické zmeny ako vlastný vývin slovenského verša. Daktylské obzvlášťňovanie prvej polovice verša *Prokly* javí sa tu ako postup známy už z Kraskovej „poetiky“, ktorá kombináciou daktylsko-

trochejských stôp rytmicky oživovala jednotvárne, automatizované hviezdoslavovské metrum.

V

Dramatickí prekladatelia „realistického“ obdobia pocitovali potrebu, aby sa ich verš mohol javiskovo realizovať. To postrehol u Hviezdoslava i recenzent *Hamleta*, ktorý do Slovenských pohľadov z príležitosti vydania prekladu napísal, že jeho túžbou bolo, aby sa dostal na scénu. Až po vzniku stálej scény v Bratislave, Slovenského národného divadla, začali sa hrať aj preklady Hviezdoslavove a Kalinove, ale iba zriedkavo. V dramatickom repertoári sa väčšinou počítalo len so Sládkovými a Štěpánkovými prekladmi.⁴⁷

Jednou z príčin, prečo sa v tomto repertoári častejšie neobjavovali, boli už tu rozvedené metrické vlastnosti, ktoré veľmi sťažovali dramaturgickú a hereckú prácu. Na podnet vedenia Slovenského národného divadla začal koncom dvadsiatych rokov prekladať zo Shakespearea najlepší znalec angličtiny z okruhu básnikov Slovenskej moderny Vladimír Roy. Diela, ktoré preložil, boli všetky inscenované: *Večer trojkráľový* (1928), *Komédia omylov* (1929) a *Macbeth* (1933). Tým sa vlastne prekladateľ v procese svojej tvorby, po prvý raz v dejinách slovenského blankversu, dostal do bezprostredného styku s javiskom a veršová dramatická forma prekladu stávala sa súčasťou javiskového slohu.

Aké sú charakteristické znaky blankversu, ktorý použil Vladimír Roy? Protichodnou vlastnosťou jeho blankversu oproti predchádzajúcemu hviezdoslavovskému obdobiu je odlišná rytmicko-syntaktická štruktúra. Prejavuje sa tesnejšou zhodou vetného a veršového usporiadania. V porovnaní s hviezdoslavovským dramatickým veršom možno konštatovať ústup presahov nepodložených originálom (napríklad v *Komédii omylov* je 22 presahov na 100 veršových jednotiek, v *Macbethovi* 30). Prekladateľský postup Vladimíra Roya je charakterizovaný rešpektovaním vzťahu k všeobecnému vo významovej zložke predlohy. Preto Roy nerozširuje počet veršov a nerozvádza ich detailné znaky, ako to robil Hviezdoslav. Zo slohových prostriedkov je inverzia len vonkajším znakom výstavby básnického textu a nekomplikuje natoľko myšlienkovú stavbu vety. Nie je však vylúčená úplne. Jej použitie zodpovedá úsiliu o „vyrovnávanie“ v rámci syntaktickej výstavby a má aj rytmizačnú funkciu. V prípadoch, kde členenie na verše sa nezhoduje s vetným členením, usiluje sa prekla-

⁴⁷ Podľa súpisu inscenácií Shakespearových hier, Slovenské divadlo XII (1964), 138–140.

dateľ vyrovnávať vnútorné slabiky tým, že umiestuje v klauzule troj-slabičný takt:

čo samú si tvoril. Ako k a m e n e c
zvest letela za zvestou, c h v á l u v ž d y

Alebo:

Kráľ poveril ma, by ť a c a w d o r s k ý m
zval thénom, budúcih poet z á v d a v o k
viď v tom; tak zdar ti thérie z C a w d o r u,

Royov blankvers je slabične pravidelný a stopovo organizovaný. V začiatkoch prevláda vzostupnosť, ktorú dosahuje vysúvaním monosylaby. Stred verša je členitý, oproti nepárnyh slabikám zdôrazňuje Roy párne prízvukové vrcholy. V závere prevláda „daktylské“ zakončenie, striedajúce sa s mužským záverom:

<i>Komédia omylov</i>	16	84	0	67	3	72	0	86	1	23
<i>Macbeth</i>	28	72	0	77	1	85	1	81	1	34

Na verš Royových prekladov nadväzujú príslušníci medzivojnovovej básnickej generácie Emil B. Lukáč a Valentín Beniak. Keďže ich preklady vznikali oneskorene, už po vrcholení vlastnej básnickej tvorby (po roku 1945), začleňujú sa do vývoja súčasného blankversu, i keď veľmi zreteľne naznačujú súvislosť s medzivojnovovou básnickou štruktúrou. (Treba však poznamenať, že skoro všetky Beniakove preklady zostali len v rukopisnej alebo rozmnoženej podobe. Ich význam pre vývin slovenského dramatického verša možno vymedziť až po monografickom výskume.

V poznámke o Lukáčovom prelade *Richarda III* z r. 1949 Ján Boor v Slovenských pohľadoch napísal, že prekladateľ mal na zreteli „aj jeho javiskovú únosnosť, a nahradil preto jambické metrum originálu voľnejším rytmom, zmiešano zostupným i vzostupným, ktorý nezvádza hercov ku skandovanej deklamácii“.⁴⁸ Táto impresia, i keď nesiahla po rozbore, predsa však vystihuje uplatnenie istých tendencií vo verši Lukáčovho prekladu. Aký je vlastne charakter tohto verša? Lukáč kolíše medzi desať a jedenásťslabíčnym typom verša. Sklon k premenlivému počtu slabík v Lukáčovom prelade možno vyvodzovať z jeho vlastnej poetiky a z rytmických tendencií verša poprevratovej poézie.⁴⁹

⁴⁸ Č. 1, 55.

⁴⁹ M. B a k o š, c. d., 176.

Zo 100 veršov v 32 prípadoch začína daktylsky, pričom dodržiava frázovanie 3 + 2 + 1. Podobne ako u Roya, končí sa blankvers v 35 prípadoch v mužskom závere. Spoločné je aj usporiadanie pomeru verša a vety. Presahy sa pohybujú okolo 23 %.

Poetika slovenského nadrealizmu pôsobila aj vo vzťahu k slovenskému dramatickému blankversu. Odráža sa to predovšetkým v pôvodnej dramatickej tvorbe, kde prevládol slabične premenlivý, nerýmovaný, stopovo rozrôznený verš. S takýmto typom „voľného“ dramatického verša stretáme sa v divadelnej hre Petra Zvona *Tanec nad plačom*. Výskyt jednotlivých slabičných rozsahov je v tejto hre nasledujúci:

Celkove prevažuje 10-slabičný verš (asi 30 %), frekventovanejší je 12-slabičný a 13-slabičný verš. Ostatné typy sú bohato zastúpené: 11, 14, 15, 16, a 4, 8, 9-slabičné rozsahy.

Uvoľnenosť verša možno badať aj v Reislovom prebásnení Roznerovho prekladu *Mnoho kriku pre nič* (z r. 1952), čo možno uviesť do súvislosti s vplyvmi nadrealistickej poetiky. Takýto rytmicky uvoľnený verš stieral ostré hranice medzi prozaickým a veršovaným textom komédie. Na rozdiel od dôsledného prevodu do jambických veršov, toto riešenie neprehľbovalo natoľko štylistické rozdiely v rámci javiskového prednesu.

VI

Vývin súčasného blankversu bol determinovaný širšími spoločensko-kultúrnymi skutočnosťami, predovšetkým potrebami stálych divadelných scén po r. 1945. Nedostatok doterajšej sústavnej prekladateľskej činnosti prejavuje sa nepriaznivo v súčasných prekladateľských podujatiach.^{49a} Tento stav nepochybne súvisel i s príčinami mimoliterárnej povahy, so slabou filologickou prípravou. Aby bolo možné vyhovieť rastúcim požiadavkám dramatického repertoáru divadiel, začínali vznikať pracovné dvojice, ktoré sa dopĺňali podľa potreby. K prekladateľovi, znalcovi anglického jazyka, pripája sa „prebásňovateľ“. Situáciu v prekladaní veršovaných dramatických hier dokresľuje aj fakt, že sa poslovenčovali aj české texty (napr. Saudkov preklad *Sknotenie zlej ženy* M. Mittelmanom-Dedinským).

Texty, ktoré vznikli na základe takejto spolupráce, nadobudli iba v málo prípadoch konečnú literárnu podobu. Väčšina z nich zostala v ruko-

^{49a} Medzi ojedinelé pokusy z vojnového obdobia patrí Dzurányiho preklad Kráľa Leara [pseud. Ladislav Orlov] Bratislava, EOS 1944.

pisoch, alebo ako účelové publikácie Divadelného a literárneho zastupiteľstva. Odôvodnenosť uvedenej „technológie“ okrem objektívnych príčin, ako bola slabo rozvinutá prekladateľská tvorba v minulosti, čiastočne podporoval aj nesprávny výklad myšlienky Z. Jesenskej, vyslovenej roku 1949 v polemike s J. Šimkom, že „pri prekladaní je dôležitejšie poznať dokonale reč, do ktorej prekladáme, než reč originálu“.⁵⁰ Kompilatívna technika potláča u prekladateľov zmysel pre autorskú originalitu, pretože tu nebola relevantná metóda, ale hotový výsledok. Napokon sa to prejavovalo vo verejných i neverejných sporoch o „autorské“ právo. O poklesnutej hodnote týchto „prevodov“ z obdobia 1948–1955 svedčia prepracované redakcie od samých prekladateľov.

Pri riešení veršovej stránky nepostupujú súčasní prekladatelia Shakespearea jednotne, ale hľadajú cesty, ako využiť slohové vlastnosti rôznych rytmických typov. Jesenská s Roznerom používajú v prekladoch zo Shakespearea jedenástslabičný verš (v *Hamletovi* 55 %, v *Romeovi a Júlii* 50 % a v *Learnovi* 64 %). Ide tu o verš, ktorého začiatky sa vyznačujú tzv. „rytmickou variáciou“ medzi daktylskou stopou alebo vzostupno-zostupným celkom (trochej s predrážkou) -xx / x-x. Z priebehu rytmickej línie vidieť, že sa prízvukujú párne slabiky, čiže blankvers vyznieva jambicky:

<i>Hamlet</i>	57	42	0	82	4	69	5	71	1	78	0
<i>Lear</i>	52	48	0	72	3	72	0	84	0	71	0

Blankvers týchto prekladov súvisí s niektorými črtami veršovej organizácie poprevratovej slovenskej poézie v tom, že pri nestálosti počiatočného hraničného bodu verša sa uplatňujú vnútorné slabiky: „Tieto upevňujú veršový pôdorys a dávajú vystúpiť zreteľnej stopovej tendencii.“⁵¹

Iné tendencie prejavujú prekladatelia Ján Boor a Stanislav Blaho, ktorí sa v optimálnej miere prikláňajú k päťstopovému jambu a usilujú sa dodržať vzostupnosť. Boor v preklade *Búrky* začína len v 21 % prízvučne, kým Blaho v *Kupcovi Benátskom* len v 17 % prípadov. Pritom u Blahu je silnejší sklon k daktylskému záveru využívaním tejto stopy v postavení klauzuly. Prostriedkami vetnej intonácie sa posilňuje zdvih druhej polovice verša, v ktorom je významové vrcholenie:

⁵⁰ V Bojovníku II, 1949, č. 27 Z. Jesenská napísala: „Napokon sa opovažujem tvrdiť, že pri prekladaní je dôležitejšie poznať dokonale reč, do ktorej prekladáme, než reč originálu; možno sa dopustíme omylov v jednotlivostiach, ale ak neovládame bohatý výrazový materiál svojej reči, celkom iste pobabre a zmľandavíme celé dielo.“

⁵¹ M. Bakoš, c. d.

*To je už slovo! Ved' kto mohol by
ísť za pomstou a klamať šťastenu,
ak nemá zásluh? Hodnosť bez zásluh
si nesmie nikto ani vo sne priať.*

Do charakteristiky súčasného blankversu nezahrňujeme preklady Shakespeareových komédií, Bratislava 1964 a preklad St. Blahu *Eduard II* (Christopher Marlowe), Bratislava 1963, ktoré vyšli po napísaní tejto štúdie.

* * *

Sledovať vývin veršovej formy v diachronickom rade je poučné z dvoch príčin: odkrývajú sa tým špecifické znaky vývoja verša ako vyjadrovaťa určitého „obsahu“ a osvetľuje sa charakter premenlivosti jednotlivých metrických štruktúr. Z náčrtu dejín slovenského blankversu vidieť, že prešiel zložitou cestou mnohotvárných premien. V počiatočnej fáze, keď sa začalo pristupovať k predlohám písaným v tomto rozmere, neboli ešte v slovenskej poézii predpoklady pre jeho prijatie. Koncom 18. stor. bola vládnuúcim systémom baroková poetika a pre potreby slohovej diferenciácie nebolo treba meniť základné výrazové prostriedky barokového verša. Dvanásťslabičník sylabicky konštantný zodpovedal obsahu tejto poézie, ktorá nevyzdvihovala protirečivé pozadie skutočnosti, ale ponímala ju staticky. Ani básnická estetika klasicizmu nezmenila túto veršovú formu, iba ju ozvláštnila prízvučnou stopovosťou.

Pre vývin slovenského blankversu malo zásadnejší význam až prechodné obdobie od klasicizmu k romantizmu. Prekladatelia, ako napríklad Michal Bosý, usilujú sa vniknúť oveľa hlbšie do textu a pokúšajú sa o interpretáciu významovej zložky predlohy, založenú na znalosti dobovej filozofie a na dialektickom myslení. Tomu zodpovedalo úsilie diferencovať verš a básnický jazyk. Preromantizmus vyzdvihol jedenásťslabičný variant blankversu, ktorý prechádza aj do romantizmu. Ale zmena literárnej štruktúry a jazyka za romantizmu, ako aj prevaha ľudovej slovesnej tradície viedli k nevyhnutnej jednostrannosti. V dramatickom verši sa uplatnili domáce formy prevzaté z ľudovej poézie. Schéma päťstopového jambu sa považuje za cudzorodú natoľko, že v prekladoch vytlačila blankvers neviazaná reč (Dobšinský).

Pod vplyvom ovzdušia vytvoreného slovanskou myšlienkou sa v poromantickej poézii vytyčuje požiadavka vytvoriť národný dramatický verš na slovanskom základe, zo srbského desaterca. Z vývinového hľadiska bola však závažnejšia línia, ktorú naznačil Sládkovič veršom *Mongolov*, kde sa už začína črtiť desaťslabičný verš s jambickou tendenciou. Na túto líniu nadviazali L. Kubáni a B. Nosák-Nezabudov. Pripravovala vlastne vystúpenie Pavla Országha-Hviezdoslava, ktorý v dejinách slovenského dramatického verša prvý použil rytmicky uvoľnený a syntak-

ticky otvorený typ verša, blízky Shakespeareovmu blankversu. Hviezdoslavov verš pre nedostatočné možnosti scénického realizovania sa ďalej nerozvíjal. Ostatné pokusy z tohto obdobia použiť blankvers zostávajú na epigónskej úrovni.

Východiskom súčasného divadelného blankversu sa stal verš Royových prekladov, ktorý priblížil veršové vlastnosti divadelným potrebám a prispôsobil verš požiadavke javiskového slohu. Pod vplyvom poetiky „voľného“ verša dochádza k uvoľňovaniu veršovej formy blankversu, ktoré sa prejavuje v rozkolísaní stopovosti a v slabičnej premenlivosti. Postupy medzivojnovnej poetiky zasahujú istým spôsobom aj do súčasného blankversu, ktorý sa diferencuje na rytmicky voľnejší typ a čisto „jambickú“ formu.

ANTON POPOVIČ

PREKLADATELSKÉ METÓDY V POROMANTICKEJ POÉZII

(Sytniansky a Nezabudov)

O literárnej tvorbe A. Trúchleho-Sytnianskeho a B. Nosáka-Nezabudova nemožno tvrdiť, že by patrila k pozoruhodnejším zjavom slovenskej poézie. Ostatne ťažko nájsť v čase ich vrcholného účinkovania v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 19. stor. básnika, ktorý by významnejšie prevyšoval priemernú úroveň slovenskej literatúry. Jednak ak sa posudzuje tvorba týchto literátov širšie z vývinového hľadiska, možno v nej nájsť protirečivé stránky, ktoré priťahujú literárnu históriu. Z tohto stanoviska je veľmi zaujímavým materiálom ich prekladateľská tvorba, ku ktorej pristupovali z dvoch odlišných hľadísk. Sytniansky ako teoretik literatúry a B. Nezabudov ako básnik slovenského romantizmu. Oba si uvedomovali kultúrno-spoločenskú a ideovo-estetickú závažnosť prekladateľskej tvorby a podnetne zasiahli do vývoja prekladateľských metód v slovenskej poézii. Špecifický prínos Sytnianskeho a Nezabudova pre tento vývoj možno odhaliť len v priamej konfrontácii s daným stavom prekladateľskej normy. Pre určenie charakteru prekladu a jeho vzťahu k pôvodnej tvorbe je potrebné vychádzať nielen od tvorcu prekladu, ale i z dobového jazykového a slovesného povedomia.

I

Úloha prekladu v literárnych teóriách Sytnianskeho

Je známe, že časopis Orol, ktorý vychádzal po zaniknutí Paulinyho Sokola od r. 1870, nepriniesol z vývinového aspektu zásadnejšiu kvalitatívnu zmenu v umeleckej orientácii. Na rozdiel od predchádzajúceho časopisu Sokol začala sa redakcia Orola viac zblížovať s čitateľom, ale najmä

so svojimi spolupracovníkmi. Tento kontakt nemal len ráz bežnej redakčnej praxe, ale zohral sprostredkujúcu úlohu pri uskutočňovaní prozodických reforiem Andreja Trúchleho-Sytnianskeho. Petitom tlačená rubrika *Literárne umelecké a vzdelanecké zprávy* bola závažným činiteľom pri presadzovaní novej metrickej orientácie. Ak pozornejšie sledujeme túto rubriku, vidíme, ako sa menila jej „tvár“. Od notickovej formy prechádzalo sa k väčším polemickým „statiam“, ktoré sa vážnejšie zaoberali otázkami vzťahu slovenskej literatúry k inonárodným slovesnostiam a funkciou prekladu v rozvoji súčasnej literatúry.

Pokiaľ sa v časopise Orol objavili konkrétnejšie prejavy prekladateľskej teórie, vychádzali jedine z koncepcie redaktora A. Trúchleho. Okrem názorov vyslovených k funkcii a metódam prekladu boli tu aj všeobecnejšie myšlienky, ktoré nesúviseli len s tzv. medzigeneračným sporom medzi Sytnianskym a literárnou skupinou Napred. Vo svojich názoroch na preklad nadviazal Sytniansky na úsilie predchádzajúcej romantickej generácie, ktorá sa dožadovala (najmä v prekladateľskej tvorbe a názoroch Pavla Dobšinského) potreby osvojiť si základné hodnoty svetovej literatúry. Dobšinský i Viktorín v tomto duchu aj formulovali úlohu časopisov a almanachov, ktoré vydávali začiatkom šesťdesiatych rokov. Novú programovú orientáciu vtedy výstižne vyjadril J. K. Viktorín v liste Dobšinskému: „Nech už raz i Slováci vedia, kto bol ten Puškin!“¹ V podstate išlo o to, aby sa recipovali základné zjavy romantickej svetovej literatúry, ktoré dovtedy ešte neboli na Slovensku udomácnené. Aj Sytniansky pokračoval podľa svojich vlastných slov „v odbúravaní čínskeho múra od ostatného sveta literárneho“. Na viacerých príkladoch tvorby známejších európskych autorov snažil sa demonštrovať „literárne vzory“. Toho sa dotýkajú i jeho „vzdychy“ o tom, či musí byť slovenská novela „inakšia než ruská, poľská atď.? Jako budeme napredovať, keď sa neukážu mládeži vzory modernej novelistiky?“²

I keď na jednej strane takéto vyzdvihovanie „vzorov mládeži“ bolo príliš poučujúce a bolo v ňom cítiť učiteľskú autoritu, treba priznať, že Sytniansky po Kalinčiakovej smrti bol jeden z mála, kto zasahoval kriticky do literárnej situácie a ktorý poznal, resp. vedel rozoznať základné vývinové tendencie, najmä druhové rozvrstvenie literatúry. V tomto zmysle treba chápať i jeho poznámky, ktorými komentoval cudzie preklady, napríklad poznámku na okraj Medičovho prekladu *Konrada Wallenroda*: „Kedy že sa už my prichytime k prekladaniu podobných vý-

¹ List s dátumom 17. 7. 1859, uložený v LAMS Martine.

Korešpondencia medzi Trúchlym a Nosákom ďalej citovaná v práci je uložená tamže.

² Listáreň redakcie, Orol VI (1875), 256.

tečných diel?³ Podobné „odkazy“ a reflexie vyslovoval Sytniansky temer systematicky, pričom na rozvoj domáceho prekladateľstva snažil sa pôsobiť nielen vyzdvihovaním cudzích prekladateľských vzorov, ale aj priamo, živou konfrontáciou so slovenskou situáciou.

Okrem všeobecnejších podnetov hľadal Sytniansky možnosti aktivizovať príslušníkov staršej generácie. Tu mu išlo nielen o oživenie záujmu o otázky súčasnej literatúry, ale chcel na svoju stranu v literárnych polemikách získať autority, ktoré dosiahli významnejšie úspechy v období vrcholného romantizmu. Takým bol i pokus aktivizovať Janka Kráľa, ktorý bol obľúbený medzi „mládežou“.⁴ Ale viedli ho k tomu aj objektívne potreby. Aby mohol uskutočniť svoj rozsiahly program oboznamovania sa s cudzími literatúrami, potreboval pre túto úlohu široký okruh spolupracovníkov. Tak nadviazal i spoluprácu s Bohuslavom Nosákom, ktorý bol od rakúsko-uhorského vyrovnania suspendovaný zo štátnej služby a existenčne odkázaný na literárnu činnosť.

Z poznámok *Listárne redakcie* môžeme sa dozvedieť o Sytnianskeho spolupráci s prekladateľmi a o tom, ako hodnotil prekladateľskú tvorbu zasielanú do Orla. Tak sa napr. dozvieme, že úryvok Nosákovho prekladu zo Shakespearovho *Júlia Caesara*, ktorým sa chcel Sytniansky „zavďačiť ct. obecnstvu slovenskému“, hodnotil ako „výtečný“. Že v takýchto prípadoch išlo skôr o povzbudenie samého prekladateľa, dokazuje aj osud prekladu. Sytniansky ho chcel vydať v IV. ročníku Orla, ale napokon vyšiel až po Nosákovkej smrti v Slovenských pohľadoch r. 1902. Okrem tejto „hodnotiacej“ činnosti musel Sytniansky nakoniec siahnuť i k organizácii prekladateľských podujatí. Aby zabezpečil načas dostatok prekladov, adresoval výzvy jednotlivým prispievateľom. Pri takýchto výzvach vychádzal z naturelu jednotlivých prekladateľov a ich osobných záľub. Jeho výzvy nepredpisovali mechanicky konkrétne tituly autorov. Išlo tu skôr o podnietenie individuálnych záujmov s tým, že prekladateľ sám je najlepším znalcom prekladaného výtvoru. Názorným príkladom impulzov tohto druhu boli napríklad výzvy Nosákovi: „A z Gogoľa alebo Krylova ničím ma nepotešíte? Ja mám už celého Chomiakova preloženého.“⁵

V komentároch vyslovených v *Literárnych vzdelanostných a umeleckých zprávach* nájdeme doklady o tom, ako časopis prostredníctvom prekladu zaujímal stanovisko k aktuálnym politickým problémom. Spoločenská funkčnosť prekladu sa začína ukazovať ako špecifická stránka slovenského prekladateľského vývoja. Išlo tu o literárnu aktualizáciu

³ Orol II (1871), 221.

⁴ K tomu porov. Mikuláš B a k o š, *Literárne osudy Janka Kráľa*. Slovenská literatúra IX (1962), 135, 138.

⁵ Orol III (1872), 391.

myšlienok, ktoré boli súčasťou národnoslobodzovacieho boja. A tak v prekladateľskom programe Orla objavujú sa v čase vrcholenia juhoslovanského protitureckého odboja preklady z juhoslovanských literatúr. Už r. 1874 objavila sa v Orle nenápadná poznámka prispievateľovi Felixovi Kutlíkovi, ktorý sympatizoval s týmto hnutím: „Prekladajte niečo zo srbského.“⁶ Bol to jeden z prvých podnetov na pôde literatúry, ako prejavíť solidaritu s povstaním. Sám redaktor Orla uverejnil r. 1876 preklad Njegošovej čiernohorskej hymny *Onamo, onamo! za brda ova* s poznámkou, ktorá potvrdzuje politický zámer prekladateľa: „S piesňou touto rútia sa z vysočizných brd rytieri Čiernej hory na fanatických Turkov a víťazia.“⁷

Sytnianskeho význam pre rozvoj slovenského prekladateľstva v sedemdesiatych rokoch 19. stor. nemožno vyvodzovať len z jeho vlastných názorov na poslanie prekladu. Jeho širší prínos dá sa odvodiť z toho, ako ovplyvňoval líniu prekladateľského programu v Orle. Tu sa zreteľne ukazuje podiel prekladu na druhej diferenciacii (na ktorej sa začína zúčastňovať už vlastne Sokol). Od prekladov poézie prechádzalo sa k prekladom prózy, pričom sa definitívne opúšťali metódy mechanického prevodu zo susedných literatúr (najmä českej). Boli tu seriózne nábehy a pokusy využiť prekladateľstvo v sprostredkujúcej funkcii pre vzájomné medziliterárne pôsobenie. Tak napr. vzťah medzi slovenskou a maďarskou literatúrou v tomto období mal byť názorným príkladom a vzorom, ako „dosiahnuť“ vyrovnanie aj v politickom živote. Takéto názory sa zrodili v atmosfére dôverného priateľstva medzi Imre Gáspárom a Andrejom Sládkovičom v diskusiách o svetovej literatúre a o prekladaní. Maďarský básnik napísal do Orla poznámku o tom, ako Sládkovič „neraz vyslovil svoju nádej, že sa maďarský a slovenský živel len preča raz na dajakom poli posretnú. A ktoré že by to mohlo byť iné, ako pole písomníctva? Na tom sme sa ushodli, že by to len prekladatelia umeleckých výtvorov jak z maďarskej, tak i zo slovenskej strany mohli docieľiť. Tak by z oboch strán presiakovala do srdca látka, uspôsobila vzbudíť vzájomnú lásku a úctu, ktorú by vlnobitie spoločenského života nebolo vstave zahaliť“.⁸

Najzávažnejšou z literárnoestetických otázok, ktorou sa Sytniansky v uvedenej rubrike zaoberal, bol problém, nakoľko básnické preklady spĺňali prozodickú normu, ktorú on kodifikoval v Slovesnosti. Pre doriešenie prozodických otázok považoval prekladateľskú zložku za oveľa závažnejšiu ako pôvodnú tvorbu: „Z beletristického časopisu, jaký je O[rol],

⁶ Orol VII (1874), 160.

⁷ Orol VII (1876), 299.

⁸ Orol IV (1873), 107.

môže mládež čerpať návod k odbornému spisovateľstvu krásoumnému, preto podávali sme preklady slávnych spisovateľov. Keby Orol i nezrelé práce uverejňoval, tým by sa mládež literárne nevzdelávala.“⁹ Ako vidno, východiskom Sytnianskeho teórie neboli natoľko vnútorné predpoklady vývinu poézie. Na literatúru chcel pôsobiť mechanickou cestou zhora, odvolávaním sa na umelecké autority. Preto súčasťou jeho hodnotenia nebola otázka, nakoľko je preklad nositeľom nových umeleckých tendencií v oblasti poézie, vo vzťahu k zobrazovanej realite, k téme a výrazu, ale primárne to, či spĺňa predpísanú sylabotonicú normu. V poznámke, ktorú adresoval „R. U. v M.“ (Rehorovi Uramovi v Mikuláši) o preklade Schillerovej básne *Pieseň o zvone*, na jednej strane síce konštatuje, že „dosť je podarený“, ale ako prvoradú výčitku predostiera, nakoľko splnil stopovo organizované metrum: „ale v ňom ani chýru o dákych rytmických rozmeroch“.¹⁰ Požiadavka stopovosti verša stala sa v praxi Orla najmä v pomere k mladšej generácii natoľkou záväznou, že bola *conditio sine qua non* pri rozhodovaní o publikovaní prekladu.

Po svojom teoretickom vystúpení v Slovesnosti Sytniansky hneď začal sám písať a v Orle „podávať preklady Chomiakova v prízvuchných ryth[mických] rozmeroch. Mládež povzbudzoval som listovne a v Listárni redakcie, aby písala svoje verše prosodicky: starších spisovateľov práce prijímal som i bezprízvuchné“.¹¹ Skoro z dvadsaťročného časového odstupu tu Sytniansky hodnotil svoje vystúpenie na prekladateľskom poli ako fakt, ktorý podľa neho korešpondoval s vývinovými potrebami slovenskej poézie.¹² Z jeho vlastných spomienok sa ďalej dozvedáme, že pri teoretickej dokumentácii svojej prozodickej reformy nevychádzal len z filologického základu, z diela Martina Hatalu, ktorého preto navštívil v Prahe. Jedným z momentov tejto reformy bolo i stretnutie s V. Háľkom a ďalšími literátmi, prozaikom V. Vlčkom a kritikom P. Schultzom. I keď stretnutie Sytnianskeho s Háľkom nenaznačuje, že by bol býval pod vplyvom kultu tohto básnika, ako bol napríklad mladý Országh, nijako nemožno vylúčiť, že by Sytnianskeho neboli zaujali podnety jambického rytmu z jeho tvorby, ktorú poznal.

V konkrétnej praxi Sytniansky nepripúšťal iný väčší vplyv na sylabotonicú orientáciu mladších autorov ako jeho Slovesnosť. To bola vlastná podstata sporu s redaktormi almanachu, pretože nepobadal zjavné metric-

⁹ V liste F. R. Osvaldovi. V Bacúrove 9. 11. 1890, ASSV, Trnava, F 65/267.

¹⁰ Orol V (1874), 324.

¹¹ Cit. list.

¹² O Sytnianskom podrobnejšie v práci Andreja Mráza *Andrej Trúchly—Sytniansky v slovenskej literatúre sedemdesiatych rokov XIX. storočia*, Bratislava 1953; *Zo slovenskej literárnej minulosti*, najmä str. 151 o prekladateľskej činnosti Trúchleho.

ké tendencie v Országhovej a Banšelovej poézii. A tak sa dostal so svojou abstraktnou a kategorickou požiadavkou do zjavného rozporu s literárnym vývinom.¹³ Pokiaľ ide o rytmický charakter slovenskej poézie, zastával Sytniansky názor, že je potrebné zamerať sa na zostupné i vzostupné metrum. Pripúšťal ich „koexistenciu“ za predpokladu, že sa bude zachovávať stopovosť verša: „V básňach musí byť prosodia šetrená. Básnická omladina musí starý šlendrián odhodiť, ináč nič nebude z nás. Nenie to Herculesovou prácou v prízvuchných trochejoch a jamboch písať. Kto to nedovedie, nech ostane pri próse.“¹⁴ Kým pôvodná poézia sa klonila prirodzeným charakterom jazyka viac k trochejskej organizácii stôp vo verši, pre vzostupný rytmus hľadal vzor v ruskej poézii, ktorá svojou intonáciou je sama osebe zdvižná. Tak sa vlastne chcel vyhnúť rytmickej automatizácii, aká by hrozila z jednostranného a jednotvárneho zamierenia na trochejské metrum.

Pokúsme sa odpovedať na otázku, či rytmické čítanie Andreja Trúchleho, založené na vzostupnej metrickej organizácii, bolo organické, čiže nakoľko rozvíjalo latentné jambické tendencie, ku ktorým dospieval vývin poézie internou cestou (ako to bolo v poézii Sládkoviča a skupiny Napred). Všimnime si preto priamo texty.

Prvé Sytnianskeho preklady z ruskej poézie sa riadia prekladateľskými postupmi predchádzajúceho obdobia slovenského romantizmu. V duchu zásad tzv. dokazovacieho princípu,^{14a} aký sa zavádzal začiatkom šesťdesiatych rokov do prekladov z ruskej poézie, preložil napr. Chomiakovovu báseň *Ritterspruch — Richterspruch*. Bol to výlučne romantický postup, keď sa popri preklade odtláčal aj originál, čím sa demonštrovala tesná zomknutosť prekladu a pôvodiny. Preklad tu vystupuje len vo svojej komunikatívnej funkcii, t. j. ako prostriedok lepšieho poznania originálu, pričom hlavným ťažiskom čitateľovho vnímania mal byť práve originál. Ale v skutočnosti bol to neorganický preklad, pretože prekladateľ nevystupuje tu vo svojej primárnej funkcii ako interpret objektívnych hodnôt literárneho diela. Možnosť prehodnotenia v tvorivom zmysle bola tu minimálna. Odtlačanie dvojjazyčných textov, s akým sa stretávame u Sytnianskeho, malo aj svoju špecificky ideovú motiváciu. Zodpovedala rusofilskej orientácii, ktorá sa takýmto spôsobom prejavuje i v sfére jazyka. Dvojjazyčný text mal čitateľa navádzať k porovnávaniu, aby si uvedomil príbuznosť slovenčiny s ruštinou.

Pre túto stránku prekladu je charakteristický názor Pavla Hečku, vy-

¹³ Stanislav Šmatlá k, *Hviezdoslav. Zrod a vývin jeho lyriky*, Bratislava 1961, 80.

¹⁴ Orol IV (1873), 240.

^{14a} A. Popovič, *Teória prekladu v slovenskom romantizme*. Litteraria VII. Z historickej poetiky I, Bratislava 1964, 172.

slovený v Orle. Na základe vzťahu slovenských literátov k Puškinovmu dielu vymedzil dobové chápanie prekladu a oprávnenosť takéhoto postupu: „A ponevác nám v obore básnictva žiadon preklad to dať nemôže, čo poskytuje nám pôvodina, učte sa slovenskí nádejní i skutoční poeti už kvôli dokonalému štúdiu diel Puškinových reči ruskej, čo vám pri chuti nepadne priam ťažko, keď vaša drahá slovenčina zo všetkých slovanských nárečí najbližšia je ruštine, jak to svojho času zvečnilý Mikuláš Dohnány pochopiteľno dokázal“¹⁵ (v stati *Porovnávaňja Ruštini so Slovenčinou* v Hurbanových Slovenských pohľadoch r. 1851 — A. P.).

Sytnianskeho preklady zo slovanskej poézie v prvom ročníku Orla sledujú veľmi presne originál. V skladbe *Rittespruch — Richterspruch* zachováva nielen slabičný rozmer pôvodiny, ale usiluje sa tiež čo najpresnejšie vystihnúť základnú ideu básne. Preklad je mechanickou kópiou originálu. Prejavuje sa to napr. v ponechávaní vzostupných signálov, jednoslabičných slov na začiatku veršov. Podobne postupuje i v preklade Mickiewiczovej básne *Nový rok*. Pri prekladaní teda Sytniansky nevychádzal z analýzy básnického obrazu, ale z obsahu jednotlivých slovných jednotiek, ktoré nahrádzoval. V dôsledku toho úzkostlivo dodržiaval rýmové klauzuly bez rizika, že by narušil rozmiestnenie slov podľa predlohy:

*A jestli vas mnogo, ubijete li vy
togo, kto ochvačen ciepiami,
kto, stoptannyj v prache, moliaščej glavy,
ne smejet podřiat pered vami?*

*Jestli mnoho vás, ubijete — li vy,
kto opantaný refazami,
kto rozmiaždený v prachu, nešťastlivý
nesmejúc vztýčit sa před vami?*

Dôraz na ideové vyznenie prekladu a vyzdvihnutie určitých etických črt predlohy prejavilo sa vo výrazovom posune smerom k expresívnosti. V spomínanom preklade z Chomiakova nájdeme takéto príklady: *koň bojovoj — koník tvoj plamenný*, alebo *I pliennyj ležit pred toboju — K prachu pred tebou sa zohýna* atď.

V konečnom dôsledku majú tieto posuny i svoje rytmické príčiny, ktoré sa prejavujú v snahe vyplniť verš na podklade rovnoslabičnosti. Táto zložka je natoľko silná, že vypúšťa i básnickú figúru, anaforu: *Pust duch, pust srdce*. Porovnajme:

¹⁵ Orol V (1874), 74.

*Pust duch jeho čeren kak mrak grobovoj,
pust serdce v nem podlo kak červ gnojevoj.
Bars on ducha má sťa tvár Černoboha,
srdce podlé sťa hnusná zmij stonohá, atď.*

V čase, keď vrcholil zápas o zmenu prozodickej orientácie, uverejnil Sytniansky v Orle dva preklady z Chomiakova (*Dumka a Slovenskej sestričky*), ku ktorým predznačil metrum. K prekladu *Dumky* striedajúci sa trinástslabičný verš — akatalektický jamb s pravidelnou polveršovou prestávkou po štvrtej stope — s dvanástslabičným veršom — šesťstopový jamb s pravidelnou prestávkou po tretej stope. Toto vyznačené metrum bolo len *ideálnou* schémou, ktorú nespĺňal ani sám pôvodca prekladu. V ruskej sylabotonike sa jambické metrum spravidla dopĺňa krátkou stopou, pirichijom, a s touto kombináciou sa stretneme i v Chomiakových veršoch. Čo tým sledoval Sytniansky? Okrem utilitárneho poslania predostrieť vzor mladej básnickej generácii nemalo toto vyznačenie žiaden iný význam. Bol to symbol Sytnianskeho postulatívnej metriky, ktorú, ako uvidíme ďalej, sotva bol schopný sám splniť.

Aký je verš týchto prekladov?

Na začiatku veršov dôsledne používa jednoslabičné slová. V ruskom origináli rozmiestnenie viacslabičných slov vyvažuje vzostupný charakter jazyka. Imitácia vzostupného jambu pomocou jednoslabičných slov má svoje dôsledky v „ladení“ básne. Na začiatok veršov dostávajú sa slovné častice alebo spojky, ktoré zvyšujú dôraz a dodávajú týmto jednotkám nadnesené rytmické vyznenie.

V Sytnianskeho preklade *Dumky* je percento použitia jednoslabičných slov skoro o dvojnásobok vyššie ako v Chomiakovom origináli. O vzostupnú štylizovanosť usiluje sa prekladateľ okrem začiatkov aj uprostred veršov, a to umiestnením jednoslabičných slov po polveršovej prestávke:

*Mne krušno, krušno je! T m a hustá priodieva
ten západ d'aleký — k r a j svätých zázrakov;
hľa, svetiel d'rieвнеjších ž i a r b'ladne, dohorieva
i hviezdy čarovné tie ň zakryl oblakov.*

Záver jednotlivých veršov má striedavo ženské i mužské zakončenie a nezvýrazňuje natoľko jambickú vzostupnosť.

Obraz stopovej organizovanosti Sytnianskeho prekladov nám poskytne štatistický prehľad rozmiestnenia jednotlivých prízvukov v metrickom pôdoryse. Podľa neho môžeme posúdiť, ako sa vlastne realizovala stopa. V trinástslabičnom verši *Dumky* sa ideálne jambické šesťprízvukové

metrum realizuje len dva razy a tak isto aj päťprízvukové metrum. Frekventovaným typom je typ dvojprízvukový na štvrtej a desiatej slabike, a to v štyroch prípadoch. Veľmi častý je aj typ štvorprízvukový v obmenách: 2, 4, 8, 12 (2, 6, 8, 10) 2, 4, 8, 10. V preklade *Slovenskej sestričky* je takýto obraz rozloženia prízvukov:

Štvorprízvukový typ	2, 4, 6, 8	1
Trojprízvukový typ	2, 6, 8	4
Dvojprízvukový typ	2, 6	3

Ostáva nám ešte odpovedať na otázku, či a nakoľko podmieňovali tieto metrické adaptácie významovú zložku?

Venujme pozornosť nasledujúcemu veršu:

*A kak prekrasen tot Zapad veličavij!
Jak prekrásny, ách bol ten západ veličavý!*

Pri ponechaní rovnakej zvukoslednej podoby lexikálnych jednotiek uvádza Sytniansky do verša jednoslabičnú vypchávku *ách*, ktorá je v susedstve trojslabičného a jednoslabičného slova. Je neprízvučná. Citoslovná vypchávka vytvára prechod k expresívnemu ladeniu nasledujúceho verša:

*Kak dolgo celyj mir, kolena prekloniv
Keď celý svet sa mu v prach koril znížený*

Použitím jednoslabičného, metrického závažného slova „prach“ v spojení „koril znížený“ zosilňuje sa ďalší účinok. Takto sa prelína rytmická výstavba s významovou.

Obdobne opakovaním jednoslabičného slova ni vo verši

*A od dňa stvorenia ni pahorky, ni luhy,
O, nikogda zemľa ot pervych dnej tvorenia,*

rozkladá všeobecnejší pojem zemľa na konkrétna pahorky a luhy, pričom dvojnásobným použitím neprízvučnej častice *ni* vytvára básnickú figúru opakovania.

U Sytnianskeho treba však prihliadať na dobový ideový moment, ktorý bol závažným činiteľom pri tematických posunoch v jeho prekladateľskej tvorbe. Mohli by sme v obidvoch prípadoch doložiť, ako tento moment prestupuje prekladateľskú metódu. Napr. pri prekladaní básne *V al'bom sestre*, v ktorej Sytniansky prispôbil už názov (*Slovenskej sestričky*),

adaptácia myšlienkového vyhrotenia vynútila si zmeny v strofickom členení básne. A tam, kde je v origináli členenie veršov 4+4+7, je v preklade 4+4+3+4 veršov.

* * *

Ak zhrnieme význam prekladateľského vystúpenia Sytnianskeho, treba vysvetľovať jeho prínos z hľadiska vývinu slovenského verša. Nové méty básnického tvaru nastoľuje hlavne teoretickými vystúpeniami, a to nielen v rámci pôvodnej tvorby, ale aj v prekladateľskej produkcii. Ako sme sa presvedčili z rozboru prekladov, ktoré mali slúžiť ako dokladový materiál pre jeho teórie, ostal nevyriešený vzťah medzi postulátom a živou praxou. Bolo tak preto, že zmenu rytmu smerom k jeho metrizácii chápal Sytniansky ako premenu, ktorá sa nemohla uskutočniť čiastkovo, bez zmeny ostatných zložiek. Jeho preklady boli potom tiež len akousi parciálnou demonštráciou istých metrických postulátov bez živej dôkazovej sily básnického celku. Úmysel teoretik zostal na polceste. Pozitívne možno hodnotiť v dejinách slovenského prekladu Sytnianskeho teoretické názory a organizačné úsilie. Od prekladov z ruskej poézie očakával zásah do veršovej situácie pôvodnej tvorby. A v tomto smere podnecoval a organizoval prekladateľskú produkciu vôbec. Do tejto situácie vstupuje so svojím prekladateľským úsilím i Bohuslav Nosák-Nezabudov.

II

Nosákové preklady z Krylova vo vývine slovenskej poézie

*Vyletel orol na vrch tatranských hôr,
a tam si sadnúť na limbový sokor,
hľadel na kraj pred sebou rozprestrený,
jak ten boží kraj krásny, utešený:
tak vidiekami rieky sa ťahali,
tu háje, nivy, lúky prekvitali;
zas tam v priepasti a tu prostried lesa
zelenali sa morské oká, plesá.*

Po prečítaní tohto úryvku čitateľ s bežnou skúsenosťou by nezapochyboval, že jeho pôvodcom je príslušník štúrovskej romantickej generácie. V tomto dojme by ho utvrdzovala nielen tematika a básnický obraz konvenčný v štúrovskej poézii (symbolika orla, tatranské končiare, obraz

krajiny v širokom zábere atď.), ale aj básnické výrazové prostriedky: spôsob opisu, ustálené i ozdobné prívlastky, lexika a napokon i charakter verša (jedenástslabičník združené rýmovaný s prerývkou po piatej slabike). Aby sme však uviedli tento dojem na pravú mieru, pripomenieme, že citovaný úryvok je prekladom Krylovovej bájkky *Orol a pavúk* od Bohuslava Nosáka-Nezabudova. Porovnajme si ho s originálom:

*Za oblak Orel
na verch Kavkazskich gor podňalsia;
na kedre tam stoletnem sel,
i zrimym pod soboj prostranstvom ľubovalsia.
Kazalos', čto ottoľ on videl kraj zemli:
tam reki po stepiam izlučisto tekli;
zdes' roščii i luga cveli
vo vsem vesennem ich ubore;
a tam serditoje Kaspickoje more,
kak vorona krylo, černelosia vdali.*

Porovnanie prekladu s predlohou je pre nás východiskom pri úvahe, čo je vlastne „náplňou“ prekladateľskej metódy. Veľmi ľahko sa môžeme presvedčiť o tom, že každá prekladateľská metóda je definovaná prítomnosťou alebo neprítomnosťou posunov, ku ktorým dochádza v tematickej a výrazovej oblasti. Tematický posun zahrnuje v sebe aj ideovú stránku. Výrazový posun týka sa elementárnych a komplexných výrazových hodnôt a kvalít štýlu.¹⁶ Za základnú treba považovať takú metódu prekladu, keď k týmto posunom nedochádza. Bol by to „ideálne“ adekvátny, mohli by sme povedať „bezpríznakový“ preklad. Spravidla však pri preklade nastávajú isté tematické a výrazové zmeny. Takýto preklad s posunom možno chápať ako príznakový.

Posuny medzi originálom a prekladom sú spravidla motivované istým zámerom a ten je vlastne ideovo-estetickou hybnou silou prekladateľskej metódy. Miera posunov môže byť a spravidla býva pre príslušné obdobie ustálená. Tvorí systém, ktorým je definovaná dobová prekladateľská metóda. Obráz o tomto systéme môžeme získať postupnou detailnou analýzou. Treba povedať, že neschopnosť organického (t. j. adekvátneho) prekladu sa vymkne z akéhokoľvek systému, pretože taký preklad nemôže vstupovať do jednotlivých vzťahov.

¹⁶ Pojmy výrazová kvalita a výrazové posuny čerpáme z referátu Františka Miku *Čo dáva jazyk spisovateľovi*, prednesenom na konferencii ÚSJ SAV o jazyku a štýle súčasnej prózy dňa 4. 7. 1964 v Smoleniciach. Pojem tematický posun sme použili v predchádzajúcich štúdiách.

Pre lepšiu predstavu o tom, ako si predstavujeme vymedzenie prekladateľskej metódy pomocou tematických a výrazových posunov, uvedieme grafické znázornenie dvoch základných druhov posunov v oblasti výstavby diela:

TEMA- TIC- KÉ POSUNY	ROZŠIROVANIE TÉMY	ROZŠIROVANIE
		KONTRAHOVANIE
		INÉ TEMATICKÉ ZMENY
	PREHODNOCOVANIE TÉMY	ADAPTÁCIA
VÝRAZOVÉ POSUNY	ELEMENTÁRNE VÝRAZY	IDEOVÉ POSUNY
		EMOCIONÁLNOŠŤ
	KOMPLEXNÉ KVALITY	EXPRESÍVNOŠŤ
		KNIŽNOSŤ
		LITERÁRNOŠŤ
		LUDOVOSŤ
		HOVOROVOSŤ
		ŠTÝLY
		KLASICKÝ VÝŠOKÝ ROMANTICKÝ NÍZKY REALISTICKÝ

Stanovili sme si východisko výskumu a teraz sa pokúsime formulovať problém. Chceme zistiť, aká je miera tematických a výrazových posunov v prekladateľskej metóde básnika Bohuslava Nosáka-Nezabudova. Pre literárnohistorický výskum to znamená stanoviť základné vzťahy prekladateľskej metódy k pôvodnej tvorbe. A to znamená ďalej skúmať aj funkciu prekladu v domácom literárnom kontexte, ako podlieha dobovej norme, či je v jej „vleku“, a na druhej strane, v akej miere porušuje, alebo prípadne aj predbieha pôvodnú tvorbu.

Nie je náhodné, že B. Nosák vo svojej prekladateľskej básnickej činnosti orientoval sa prevažne na tvorbu ruského bájkára I. A. Krylova.¹⁷ Slovenský romantizmus nevyzdvihoval bájkku vo svojom žánrovom inventári; tento druh sa pocítoval ako typický „klasicistický“ slovesný útvar. V poromantickom období ožíva záujem o tento druh, ako to dokazujú preklady Nosáka-Nezabudova, ktorý preložil z Krylova 100 bajok (spo-

¹⁷ Podobný proces sa odohráva aj u Jonáša Záborského. Porov. Mikuláš B a k o š, *Verš Jonáša Záborského a rytmické tendencie slovenského básnictva*. Slovenská literatúra IV (1957), č. 3, 358, 387.

mína to v liste A. Trúchlemu 29. 1. 1877). Je otázka, čo tento záujem vyvolalo. Treba brať do úvahy jednak existenčné pohnútky prekladateľa, ktorý sa pre nedostatok iných možností živil literárnou činnosťou, a jednak objektívne opodstatnenie tohto výberu z literárnej situácie. Pre objasnenie vnútornej motivácie prekladateľského výberu B. Nosáka je potrebné poukázať na zástoj diela I. A. Krylova vo vývine jazyka ruskej literatúry. Až tento vzťah nám ukáže, čo vlastne potreboval slovenský literárny organizmus pre svoj vývin, pre kvalitatívnu premenu básnickej štruktúry romantickej na štruktúru realistickú. Je to práve oblasť jazyka literatúry, kde došlo k vývinovým zmenám.

Jazyk Krylovových bájak bol vývinovým protikladom k tzv. manierovému jazyku súdobej ruskej poézie.¹⁸ Pravda, tieto zmeny sa nemohli odohrať len v jednej zložke umeleckej výstavby, lebo vychádzali zo všeobecnejších zmien ideovo-estetických. Zmeny sa odohrali aj v oblasti štýlu a metrickej výstavby. Krylov ako prvý v ruskom klasicizme využíval zdroje ľudovej lexiky a k svojmu „stavebnému materiálu“ nepristupoval len formálne, nevyužíval ho len pre ornamentálnu ozdobu štýlu, ako to bolo príznačné pre klasicistov. (Tento moment by však z hľadiska vývinového procesu slovenskej poézie nebol natoľko novátorský, pretože z ľudového základu vychádzala aj poetika slovenského romantizmu.) Závažné však bolo to, že využívaním expresívnych prvkov ľudového jazyka, jeho frazeológie a sémantiky inklinoval k realistickému podaniu, a to nielen na úrovni štylizácie, ale aj v nadvetnom pásme, v dialógoch a monológoch. Krylov tým vlastne zbližil literárno-knižné vyjadrovanie s hovorovým a prstonárodným rečovým úzom, resp. pôsobil na ich zbliženie. Súčasne prispel aj k obohateniu stylistických kvalít umeleckého slohu. Rozvíjať tieto skryté hodnoty, ktoré poskytovalo Krylovovo dielo, pokúsil sa v slovenskom kontexte B. Nosák-Nezabudov.

Aby sme lepšie pochopili zástoj vystúpenia B. Nosáka, poukážeme na tieto otázky z inej strany, zo stanoviska situácie v poromantickej próze, ktorú Oskár Čepan charakterizoval takto: „Ak by sme veľmi stručne chceli charakterizovať následky nedostatočnej diferenciácie funkcií jazyka literatúry a jazyka hovorového, musíme konštatovať, že v porevolučnom období namiesto vyhranenia funkcií prichádza k vzájomnému prestupovaniu epického a lyrického živlu v jednotlivých literárnych druhoch. Jazyk poézie stáva sa prostriedkom lyrizovania prózy, poézia sa epizuje prostriedkami prózy. Najmä prax menej výrazných autorov, t. j. väčšiny, odhaľuje všetky záporné stránky tohto vývoja. V podstate išlo

¹⁸ *Istoriija ruskoj literatury*, Leningrad 1941, 263—4.

tu o hľadanie akéhosi „náhradného“ člena nevyhnutného protikladu medzi hovorovým jazykom a jazykom literárnym, umeleckým.“¹⁹

Lexikálne ovzdušie Nosákových prekladov je pestré a rôznorodé. Jednu skupinu v ňom tvoria slová dobové, t. j. také, ktoré z hľadiska normy dnešného čitateľa sa pociťujú ako zastaralé. Pritom však posudzované dobovým úzom sú bezpríznakové. Ide o slová, ktoré nám pomáhajú rekonštruovať atmosféru vzdelaneckého jazyka slovenskej spoločnosti na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 19. storočia. Dobovosť jazyka prejavuje sa aj v zastaralých gramatických tvaroch. K tomu tiež pristupujú slová nárečového pôvodu, ktoré spisovateľ vnášal do básnického jazyka. Napr. herská, nesnaden, úpek, trova, výminka, svojať, páparčok, poživnosť, pokonný, páč, obidne, previdrelý, lakôtky, lubospevý, obida, poživa, mudroľub, lecijaký, zimošný, mieru, pyštok, nahať, kviesť, het, byvší. Rusizmy a bohemizmy používa Nosák len minimálne (ľúty, prebývali, veličanie, padelané). Ich výskyt nemotivuje postojom k spoločenským a kultúrno-politickým prúdom, ktoré ich vyzdvihovali (predovšetkým dobové rusofilstvo konzervatívneho krídla slovenskej spoločnosti v matičných rokoch a záujem o oživenie česko-slovenskej spolupráce u niektorých vzdelancov, najmä u Jonáša Záborského s Maticou českou v Prahe). Prekladateľ im pridáva osobitnú funkciu v rámci rytmu verša. Uvedieme niekoľko príkladov, ako si rusizmom vypomáha tam, kde cíti potrebu rýmovej zhody:

*A všetky pre rajky. Nuž, pováž, že ty sám,
kto čistý pred svetom, keď verí k l e v e t á m ?*

Umiestňuje ho aj tam, kde nie je podložený predlohou:

*„Či uveríš?“ tak naň kričí b e z s t y d n ý :
jak malý prášok sotva si mi vidný.
„Poveríš li! — kričiť — Čuť-čuť tebia mne vidno;
priznajsia, čo tebe zavidno.
(Orol a pavúk)*

Rusizmus uprostred verša, teda nie v koncovej polohe, slúži pre rovnako-slabičnosť:

*On by radšej reptal na svoj ž r e b od teba.
On boleje b tebia na ž r e b i j svoj roptal.*

¹⁹ Oskár Čepan, *Martin Kukučín a tradície poromantickej prózy*. Sborník *Martin Kukučín v kritike a spomienkach*, Bratislava 1957, 98.

Slová ľudového pôvodu, pokiaľ to boli stredoslovakizmy, boli súčasťou poetiky slovenského romantizmu a vykazujú priamu súvislosť s dobovou normou. Lexikálne jednotky ľudového rázu posúvajú autorské rozprávania do sféry ľudových rozprávok. Tradícia ovplyvňuje aj tému a výber jazykových prostriedkov. Posuny k ľudovosti uplatňuje Nosák veľmi charakteristickým spôsobom v celej rozlohe prekladu. Ukážeme to na preklade bájky *Spisovateľ a zbojník*:

*V adu obriad sudebný skor
V pekle sudcom sa nelení*

*Boľšoj koster vzvalili
Dreva veľké hrane pod zbojníka zvalili*

*Ne dumal byť razboj grešnej
Že nemyslel planším byť z bojníckej chasy*

Posuny smerom k ľudovosti viedli i k adaptácii reálií v jednotlivých veršoch. Tu sa slovo ako lexikálna jednotka s istým zafarbením (ľudovosťou) včlenilo do celkovej atmosféry prostredia a dostalo inú tematickú kvalitu. Príkladom tohto druhu je preklad bájky *Osol a slávik*, kde všeobecnejší názov ľudového pôvodu *svireľ* neprekladá Nezabudov slovom *píšťala*, ale slovenskou *fujarou*:

*I tomnoj v daleke svireliu otdavalsia
A v dialke slabuškou fujarou zas omdlieval*

Podobný inšpiračný zdroj pre posuny súvisiace s folklórnymi základmi romantickej literatúry treba hľadať aj pre ustálené zvraty v Nosákových prekladoch. Napr.

*To i Osel togda na svet popal
Aj Osol, kde sa vzal, tam sa vzal*
(*Osol*)

*Vsporchnul i — poletel za tridevjať morej
Spřchnul a — uletel za sedem hájikov*
(*Osol a slávik*)

Takouto cestou vnikali do Nosákových prekladov ustálené zobrazovanie prostriedky, ktoré vytvorila romantická poetika. Na rozdiel od ľudo-

vých výrazov, ktoré preberal Nosák priamo, v ich pôvodnej podobe, uplatnili sa tieto pomenovania v básnickom jazyku štúrovcov ako štýlizované. Preto sa cítia ako maniera, konvencia a ich účinok je slabý. Z arzenálu štúrovskeho básnického jazyka a jeho vyjadrovacích prostriedkov preberajú sa tu jednotlivé postupy:

*Pokrylis' tučeju taželoj nebesa,
valy vzdymajutsia i rušatsia, kak gory*

*Nebom sa chmára za chmárou ukladá,
vlna jak hora dvíha sa a padá.*
(*Delá a vetrilá*)

Iný príklad ukazuje, ako použitie výrazových prostriedkov z básnického jazyka štúrovcov viedlo u Nezabudova i k metrickej veršovej prestavbe v rámci platnej štúrovskej poetiky. Tak je to napríklad v preklade *Papierový had*, kde sa bezrozmerný verš Krylovovej bájky upravuje na jedenástslabičnik:

*Zmučenyj pod oblaka
bumažnyj zmej, primeťa svysoka
v doline motýľka.*

*Had papierový pod oblakmi liece;
zbáčiv motýľa, jako sa trbliece.
Okolo kvietkov v hľbokej doline,
tráviac krátkeho žitia čas v nevine:*

O aký posun tu ide? V druhom verši sa let motýľa pripodobňuje k trblievosti hviezdy. Let motýľa okolo kvietkov „v hľbokej doline“ je tu spojený s plynutím času, krátkeho života motýľa, ktorý prežíva v „nevine“. Spojenie „hľboká dolina“ a „žitia čas“ sa v poromantickej poézii veľmi často vyskytujú, i keď konfrontácia doliny s nevinou v rýmovej polohe nie je neobvyklá. Veršová forma napovedá istú idylu, ktorú prekladateľ v tomto obraze vytvoril. Monotónny rytmus s pravidelnými prestávkami po piatej slabike neprináša teda takú vzrušujúcu expozíciu bájky, akú navodil Krylov kombináciou trojveršia 7 / 10 / 6.

K prostriedkom veľmi používaným v lexikálnej sfére Nosákovho prekladu patria deminutíva. Keďže ich používa na podklade predlohy, chceme zistiť, akú majú vlastne funkciu. Zdrobneniny sú prostriedkom, ktorý bol v štúrovskej poézii veľmi rozšírený a účinný. Už v predromantickej poézii boli „i keď naoko formálnym, ale najviditeľnejším znakom pre-

romantizmu v lyrike²⁰, ktorý úzko súvisel s celkovým prúdom vlastne-nejkej poézie klasicizmu. V štúrovskej poézii protipól zdobeniny a eufemizmu na jednej strane a tragiky i drsnosti na strane druhej mal vystihovať vnútorné napätie básnikovho subjektu.²¹ Tu už jazyková jednotka prechádza na vyššiu rovinu umeleckých postupov.

Vo svojich prekladoch Nosák využíva deminutíva pre dosiahnutie účinného kontrastu. Podporovalo ho v tom jazykové povedomie vlastnej literárnej školy a záľuba v zdobeninách v slovenskej ľudovej poézii. Preto sa v preklade prikláňa viac k využívaniu deminutív ako v origináli:

*Zefiru medzi tem on žalobno šepa
Vetierku medzi tým ústka jej šeptali*
(Sirôtka)

*Čtoby v pomestach nikogda
ne vysychala by voda!
Aby v mojom kútičku
nevysušilo v o dičku!*
(Žaba a perun)

K lexikálnemu výrazivu slovenskej romantickej poézie patria i zložené slová, ktoré sa vyskytujú aj v Nosákových prekladoch. V poézii z jeho mladších rokov, najmä v Jitřenke, zložené slová vyjadrovali „napätie jazykového prejavu básnického a nebásnického“.²² Je však otázka, akú funkciu spĺňajú tieto jednotky typu: spevoslávny, sucholist, teplotvorná, zlatosnivý, bájosnivý atď. v kontexte básnického prekladu. Zložené slová majú širšiu platnosť z hľadiska štylistickej i rytmickej diferenciácie. Môžu slúžiť ako rýmové klauzuly s podržaním rovnoslabičnosti. V takýchto prípadoch sa Nosák opiera o predlohu:

*Pokojnika ot žizni skorotečnoj 11
v dom provožala večnoj 7
Vyprevádzala ho zo skorobežného 12
života do domu pokoja večného 12*

Zložené slová pri rozširovaní témy fungujú ako vypchávky (1). Pri zužovaní (kontrahovaní) témy zostručujú vyjadrenie (2). To teda znamená,

²⁰ Milan Pišút, *Počiatky básnickej školy Štúrovej*, Bratislava 1938, 219.

²¹ Viktor Kochol, *O niektorých štylistických prostriedkoch Janka Kráľa*. Štylistické rozbory, Bratislava 1964, 187.

²² Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*, Praha 1948, 190.

že pri ich mnohostrannom využití v básnickej výstavbe nevystupuje do popredia ich komunikatívna funkcia, ale sú prostriedkom rytmickej diferenciácie.

(1) *A skladnejšie sestár milozvučných devět 12
zavedúc spevokol, započnime spievať! 12
I gromče deviatí sester
podymem, muzyku i svoj sostavim chor!*
(Parnas)

Alebo:

(2) *Kuje teplo-tvorná Vesna
šla na sever zima besná!
K vesennej klonitsia priaznoj vse pogode
i v severnuju gluš morozy zagnany!*

V poznámkach k prekladu Krylovovej bájkky *Orakulum* (Tatran, 1872) pri vysvetľovaní použitých lexikálnych jednotiek Nosák pripomína, že ide o slová vyskytujúce sa bežne v hovorovej reči. Pri slove božňa (modlitebňa) poznamenáva, že „východní Slováci vravia bužňa. Tak teraz zovú židovskú synagógu“. Spojenie *idol dúpný* vysvetľuje ako modla prázdna, pustá, vyhlodená, čiže nemecky hohes Gözenbitd. Obširnejšie sa zastavuje pri prívlastku dúpný. Uvádza, že v Gemeri skalisko s väčšou, jaskyni podobnou vyhlbeninou nazývajú dúpnou skalou. Odvoláva sa pritom na české hovorové doupe, doupata. A napokon pri slove *odzgan*, ktorým prekladá ruské durak, v poznámke sa už priamo dovoláva na jeho hovorový ráz: „Odzganom prezývajú Slováci človeka tlustého tela a pohybov neohrabaných, nemotorných.“

Z hľadiska štylovej diferenciácie básnického jazyka ide tu o veľmi závažný moment, ktorý zo stanoviska dobovej literárnej štruktúry je príznačný pre realistické tendencie. Príklon k hovorovému podaniu, k básnickému jazyku s takou funkciou predpokladá, že autor sa stavia k zobrazovanej skutočnosti bezprostredne, ale súčasne v premenlivom vzťahu.²³ Posun, ku ktorému v preklade dochádza, je daný týmto vzťahom, progresívnym literárnym vkusom prekladateľa, a nie literárnou predlohou.

Pri hovorových prvkoch niekedy ťažko možno určiť ich presnú hranicu proti ľudovým výrazovým prostriedkom. V poézii šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov totiž ešte stále trval vplyv ľudovej tradície typickej pre

²³ Bohuslav Havránek, *K funkčnímu rozvrstvení spisovného jazyka. Studie o spisovném jazyce*, Praha 1963, 66.

slovenský romantizmus. V Nosákovej tvorbe však postupne vidieť, ako nad folklórnu ľudovosť, vyhovujúcou romantickému estetickému kánonu, začína prevládať hovorová ľudovosť, ktorá sa do literárneho jazyka vnáša ako životný, teda realistický fakt. V prostredí, kde Nosák žil a tvoril, bol hovorový úzus aj v mestách nárečový, východoslovenský, takže túto skupinu jazykových prostriedkov treba uňho nakoniec hodnotiť vlastne ako hovorový. Nosákovi išlo o priblíženie sa k reči dnešného života a nie k reči ľudu, i keď pritom používal ľudové (t. j. východoslovenské) prostriedky.

Hovorové prvky môžeme sledovať v dvoch základných kontextových plánoch epického textu bájky: v autorskom podaní (reči) a v dialógoch. V autorskom pásme nachádzame hovorové elementy v statickom opise:

*Unylo ždal svojej končiny
Oddala dušu Božej vôli
(Sirôtka)*

Pekný príklad na to, ako používanie hovorových prirovnaní prebieha v rámci rozširovania témy, poskytne nám tento úryvok:

*Zavodať šum oni za deňgi za tovar,
Škrek za peniaze, tovar, jak v S o d o m e*

Prehovory postáv v Krylovových bájkach poskytovali prekladateľovi mnoho možností pre posuny výrazu k hovorovosti. Nosák sa prejavil ako citlivý pozorovateľ života, čo súvisí s tým, že v mladších rokoch putoval po východnom Slovensku a Zakarpatskej Ukrajine. Literárne stvárnil tieto cesty vo svojich cestopisoch uverejnených v Orle tatránskom (*Spomienki Poľskéje a Listi z ěznámej zeme*). Tento priamy vzťah ku skutočnostiam, veciam a ľuďom pôsobil nesporne na prehlbovanie jeho typizačnej schopnosti, ktorú veľmi tvorivým spôsobom prejavil v konštrukcii dialógov vo svojich prekladoch.²⁴ Tieto nie sú statické a odpozorované, ale naopak, životné, blízke hovorovej reči. Porovnajme:

*„Jaký sa ti pustil,
hlupák leciťjaký!“*

²⁴ Porov. Ďurišinovo konštatovanie o Nezabudovových prozaických prekladoch z Gogoľa: „Štylistická vernosť pôvodine je v Nezabudovových prekladoch priamo úmerná typizačnej účelovosti štýlu pôvodiny.“ *Počiatky slovenskej poviedky a N. V. Gogoľ*, kand. dizertácia, Bratislava 1963, 73.

Kak razšumelsia zdes'kakoј nevežda —

*Prošim ta, len pozri!
A rady vse jemu, požaluj — posmotril*

*Zlý je svet jak iste,
nemá vďaky za mak.
Nedarom, pravo, svet ponosiť:
v nem spravedliovosti nevižu ja nikak. —
(Kameň a červiak)*

U Nezabudova je veľmi nápadná expresívnosť výrazu. Expresívnosť je najlepším svedectvom o Nosákovom príklone k realistickému vyjadreniu. Ak prekladateľ použije na rozdiel od pôvodného verša „Iz pervych ja už verno tut“ výraz „Ďalej: ja prvá vdrúlim ta pysky“ (v bájke *Mucha a včela*), vyzdvihuje oveľa viac aktivitu konajúcej postavy. Snaha čo najvýraznejšie postihnúť zobrazovanú skutočnosť vedie Nezabudova k častým posunom k expresívnosti, a to aj tam, kde ju predloha nemá. Napr.:

*Koľ net v čem golose oslinogo priatstva
Kdo nie je dľa našej škály o d p l a n g a n ý
(Parnas)*

*Borej poslušalsia — letit, dochnul i uskore
Počuvnúc — letí a dýcha z g á g o r a
(Delá a vetrilá)*

Ako sme už hovorili, výrazové posuny sú ukazovateľmi, ktoré spolu s tematickými posunmi určujú prekladateľskú metódu. V ďalšom sa pokúsime zistiť, aká je miera tematických posunov v Nezabudovových prekladoch. Predovšetkým si všimnime, aký vzťah má prekladateľ k reáliám predlohy.

V preklade bájky *Dva chlapci* adaptoval mená postáv. Seňušu premenoval na Miloša a Feďušu na Mirka. Ide o postup v Nezabudovových prekladoch veľmi charakteristický. Pri prekladaní reálií cudzieho pôvodu vždy sa usiluje hľadať slovenské náhrady. Rubel mení na zlatovku, neslovenské symboly na slovenské (Auroru na Zoru, Jupitera, Zeusa premenúva na Perúna. *Dači kvakuški* prekladá panstvo žabie, *gospodskije kaftany* veľkomožných dolomány atď.).

K čiastkovej adaptácii tohto druhu patrí aj už uvedený citát z bájky *Orol a pavúk*. Z dvojveršia

*Zdes' rošči i luga cveli
vo vsem vesennom ich ubore*

vynecháva druhý verš, ale navyše pridáva nivy. V nasledujúcich veršoch metaforické pomenovanie „serditoje kaspjskoje more“ s prirovnaním „kak vorona černelosia v dali“ zjednodušuje priestorovým opisom, bez prítomnosti básnických trópov. Čo v danom prípade spôsobuje tento posun?

Na túto otázku môžeme odpovedať v tom zmysle, že aj čiastkový tematický posun je vyvolaný odlišným postojom k zobrazovanej skutočnosti. Prekladateľ sa usiloval vyhľadať pre tému priliehavé prostredie, ktoré by najúčinnnejšie mohlo zapôsobiť na slovenského čitateľa. Pre slovenské morské oká a plesá nie je charakteristické epiteton serditoje a vizuálny dojem z nich nemožno prirovnať k vraniu krídla. Jazykové prostriedky prekladu sú jednoduchšie, ale priliehavejšie vystihujú skutočnosť. Miera ich štylizácie je najmenšia.

S rozširovaním ako ďalším druhom tematických posunov stretneme sa napríklad v bájke *Parnas*. Už mechanické porovnanie počtu veršov predlohy s prekladom ukazuje, že Nezabudov rozšíril preklad o dvanásť veršov. V bájke *Parnas* rozvíja nimi epický prvok.

*A drhnú a drhnú škálu nebožiatka
od rána ranička, kým zídu kuriatka.
Potom polihajú, ale správca chóru
i zo spania reve pieseň leciktorú
tak, že páni domu i v doline ľudia
zo sladkého spánku nemilo sa budia.
Horekuje básnik, že má deravý plášť,
bo vie, že ho ráno v háji zastihne dážď.*

Z uvedeného úryvku upúta pozornosť verš, v ktorom sa nachádzajú spojenia „páni domu a v doline ľudia“. Tieto spojenia spolu so zmienkou o básnikovi, ktorý má deravý plášť, sú narážkou na objektívnu a subjektívnu básnikovú situáciu. Páni domu, ktorí žijú hore, a ľudia v doline, to je akoby schéma sociálneho protikladu medzi vládnuťou triedou a ľudom v Uhorsku. Narážka na básnika, ktorý vie, že ho ráno v háji zastihne dážď, je reakcia na vlastné hmotné polozenie, o ktorom písal redaktorovi Orla Trúchlemu: „Keď Vám možno, pomozte mi, lebo som veľmi ubiedený. Ja pensiu nemám, len z lásky žijem.“ (8. 2. 1876, Sabinov.) V preklade bájkky nájdeme však i ďalšie momenty tohto druhu. Ide o nasledujúce verše:

*I chočet on, čtob my zdes' peli —
N á r o d chce, žeby sme tuná my spievali —*

*I čtoby našego ne sbili s tolku bratstva
A že by sa nám nik d o š k o l s k e j d v o r a n y
n e v k r a d o l, uveďme taký z á k o n u n á s*

Tu už veľmi jasne rámcuje inotaj bájkky konkrétnou spoločenskou situáciou, postavením slovenskej spoločnosti na sklonku šesťdesiatych rokov 19. storočia. Z dobového výraziva dostáva sa tu pojem „národ“, spomína sa tu i slovenské matičné školstvo (školská dvorana), ktoré treba chrániť pred maďarizáciou vládnuťích úradov. Všetky tieto narážky majú spoločného menovateľa v ideovom prehodnotení bájkky. Nosák (podobne ako Záborský) žil v ústraní na východnom Slovensku a prejavoval rezervovaný postoj k súdobým predstaviteľom slovenskej spoločnosti, a to tak ku konzervatívne, ako aj k demokratickému krídlu. Bola to skepsa spôsobená jeho materiálnym a existenčným postavením. Preto napríklad v preklade bájkky *Parnas* vyslovuje pochybnosti aj o vodcovských ambíciách príslušníkov tzv. Novej školy. Tak to všeobecnejšie vyznenie pointy Krylovovej bájkky sa špecifikuje konkrétne historicky:

*Nemám ja úmysel pohoršiť mamlasa,
zapomnem, ale preca porekadlo dávno,
a za ním novejšie, avšak veľmi správno:
že hlava, v ktorej len prázdnota je holá,
nezmudrie, či si priam sadne za vrch stola,
a kto s prázdnuou hlavou spája pýchu holú,
nech ten nezakladá nikdy n o v ú š k o l u.*

Bolo by možné ďalšími príkladmi rozmnožiť doklady na ideový posun v Nosákových bájkkach. Z detailnejšieho pozorovania ideových posunov by sme mohli vyvodiť ideové stanovisko prekladateľa, jeho spätosť s dobou. Táto ideová stránka je neoddeliteľnou súčasťou rázu Nezabudovovho prekladateľského typu. B. Nosák javí sa ako prekladateľ, ktorý sa živo zaujímal o aktuálne dobové otázky, bojoval proti nezdravým zjavom v živote slovenskej spoločnosti, proti filisterstvu, kariérizmu, diletantizmu v školstve, školskej správe a vo vyšších úradoch. Aj v jeho prekladateľskej tvorbe odráža sa celá zložitá vývinová problematika slovenskej spoločnosti tzv. matičných rokov. Ideové hľadisko bolo v jeho tvorbe hybným činiteľom a prejavuje sa aj ako štýlotvorný činiteľ. Aby mohol zaujať k veciam správny, to znamená historicky adekvátny postoj, musel sa zba-

vovať romantických schém a pseudoromantických konštrukcií, ktoré mu zabráňovali vidieť veci okolo seba v ich pravej podstate a nazývať ich pravým menom. To znamená, že sa musel prikloniť k ľudovému a hovorenému podaniu. Nebol to však proces jednoznačný a nebola to len záležitosť jedného autora. V Nosákovom diele sa odráža len jedna niť tohto vývinu.

Ak vychádzame z dialektickej jednoty všetkých zložiek literárneho diela, tematické a výrazové posuny súvisia s diferenciáciou rytmických prostriedkov. Na vývine veršovej formy prekladov Krylovových bájok (v časovom rozpätí od prác uverejňovaných v poslednom ročníku Sokola až po jeho posledné preklady v Orle) pozorujeme, ako tzv. basennij *svobodnyj stich* Krylovových bájok adaptoval v duchu súdobej poetiky. Bežný pohľad na inventár veršových foriem, ktoré Nezabudov vyskúšal, ukazuje rozmanitosť veršových útvarov. Najčastejší z nich je dvanásťslabičný verš (vyskytuje sa v piatich prípadoch). Ostatné formy: jedenásťslabičný (3-krát, osemslabičný, šesťslabičný a ďalšie veršové kombinácie, napr. 8/6. Stretávame sa tu i s niektorými v praxi súdobých básnikov neobvyklými kombináciami, napr. 11/8, 8/8/7 atď.

Tu je na mieste otázka, či pri tematických a výrazových posunoch išlo len o tematické a štylistické zmeny. Pri podrobnejšom hodnotení týchto prostriedkov zistíme, že dôvod pre ne bol aj rytmický. Dôkaz pre túto domnienku nám poskytne nasledujúca konfrontácia z prvých prekladov v Sokole (1869), keď sa ešte Nezabudov pridržiaval slabičného rozsahu *basennogo* verša pôvodiny:

<i>Ješčo b ty bole navostrilsia,</i>	9
<i>kogda by u nego nemnožko poučilsia.</i>	13
<i>Ešte bys lepšie vycibril hlas,</i>	9
<i>keby ta on trošku podučil s o p r á n a b a s .</i>	13

(Osol a slávik)

- Kontrahovanie rozmerných, ale slabične nepravidielných veršov bájky
- *Močiar a rieka* do strofického útvaru 8/8/7, 8/8/7 vedie k tematickému posunu: všeobecnejšie pomenovanie „guslist“ adaptuje osobnými menami dobových kultúrnych a umeleckých dejateľov („Štúr abo List“). Napríklad:

*Po karte nefanus' ja čerez celyj list,
mne ne brenčít pochval kakoj nibud' g u s l i s t .
Na mape sa cez celý list
netiahnem, a Š t ú r a b o L i s t a t d'.*

Vyrovňavajúcim rýmotvorným činiteľom v Nosákových prekladoch bol aj slovosled. Narušenie objektívneho poriadku vety vyvolávalo dojem vysokého štýlu. Tento prvok môžeme zaradiť k pozostatkom klasicistickej veršovej techniky, ktorá sa prejavovala u mnohých súdobých poromantických básnikov:

*A pijem sladké z kryštálov vína,
kde len jaký ples, jaká hostina.
A prisám, skorej od všetkých hostí
beriem z lakotných, čo chcem sladkosť.*
(Mucha a včela)

Pre poznanie hranice prechodu medzi sylabickým a sylabotonickým systémom v slovenskej poézii nie je bez zaujímavosti, ako Nosákove preklady odrážajú sylabotonickú štruktúru Krylovových bájok. Je zaujímavé sledovať tendencie, ktoré sa organicky vyvinuli na pozadí cudzieho prozodického systému. Tieto tendencie možno badať: a) v metrickom usporiadaní a b) v riešení pomeru vetného a veršového členenia.

Pre metrickú organizáciu platí, že sa výraznejšie začínajú črtat párne prízvukované slabiky. Na začiatku veršov prevláda zostupný spád, ale tu vidieť aj nábeh k vzostupnosti prízvukovaním párných slabík. Vzostupnosť viac prevláda v druhej polovici verša umiestnením daktylskej stopy v závere. Veršové zakončenie je výrazne ženské, mužské klauzuly sú zriedkavejšie. Z rytmických konštánt štúrovskej prozódie udržiava sa naďalej polveršová prerývka. V Nezabudových prekladoch bájok *Skúpy* (1869) a *Kameň a červiak* (1876) vyhranilo sa veľmi zreteľne trochejské členenie do stôp, čo je už zreteľný prechod k sylabotonickej poetike.

Tento prechod smerom k novej rodiacej sa štruktúre vidieť najmä v rytmicko-syntaktickom vzťahu. V časovom slede vzniku bájok stúpa počet presahov. Ich znakom je úplná prevaha vety nad veršom, ktorá je zvýraznená rozlučovaním gramatických spojení, rozlučovaním syntagiem. Napr.

*I otдыхаť u nich сажуs'
на шчеке розовой ил' шеjke белоснежной.
А в лieni на jích ружové злетам
лičko, або шiжку белоснежнu.*
(Mucha a včela)

K tomu však treba poznamenať, že v oddeľovaní verša od vety u Nezabudova veľmi často môžeme zistiť i postupy z obdobia predromantickej veršovej techniky. Vzťahuje sa to na slovoslednú inverziu v presahu, ako

sa môžeme presvedčiť z konfrontácie s nasledujúcim úryvkom z básnickej skladby *Zkáзка o polednici*,²⁵ ktorá vznikla v 30. rokoch medzi jeho prvotinami.

*Ze chmour hledí měsíc roztrhaných
na hory, na doly mrtvotiché.*

Je to ďalšia príznačná črta, ktorá dokresľuje ráz poromantickej poetiky. Znamenalo to, že sa v poézii udržiavalo povedomie jej výlučnosti a vysokého rázu a podriaďovalo si aj štylistické prostriedky.

* * *

Prekladateľská metóda B. Nosáka-Nezabudova vyvíjala sa od romantickej koncepcie prekladu k realistickej orientácii. S romantickou koncepciou spája Nezabudova to, že pri prekladaní substituoval zvláštne črty originálu zvláštnym a jednotlivým z tematického a výrazového arzenálu prostriedkov domácej poézie. Oproti súdobému chápaniu prekladateľskej metódy novum v jeho tvorbe je v tom, že vychádzal pritom z básnického obrazu. Bezprostredný vzťah ku skutočnosti určuje u Nosáka i príklon k jazykovým prostriedkom hovorového rázu. Je to jedna z progresívnych čŕt jeho literárnej metódy, tendencia, ktorá sa v súdobej literatúre neprejavila v celej šírke.

B. Nosák-Nezabudov ako literárny typ bol zložitý a nevykryštalizovaný. V jeho tvorbe dochádza k symbióze starších a novších výrazových prostriedkov (klasicistických, romantických a realistických). Z vývinového hľadiska je závažné, že sa uňho presadzovali prvky nové, realistické. Tieto mali potom rozhodujúci význam pre prechod slovenskej literatúry k novej slovesnej štruktúre. Na tejto prestavbe, ktorá sa odohrála v kontexte slovenskej poézie šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 19. stor., podieľali sa aj realistické hodnoty ruského klasicizmu, ktoré pomohli uskutočniť závažné presuny v oblasti štýlu od literárneho a knižného podania smerom k ľudovosti, hovorovosti a v oblasti verša k jeho sylabotonickej prestavbe. Nezabudovovým príčinením sa vonkajšie impulzy plodne začlenili do procesu domáceho literárneho vývinu.

²⁵ Jitřenka, Levoča 1840, 62.

JÁN V. ORMIS

EUDOVÍT KUBÁNI O ROMÁNE

[Dokumenty]

Ludovít Kubáni bol nielen básnikom a beletristom, ale aj literárnym teoretikom a kritikom. Dôkazom toho sú jeho listy Pavlovi Dobšinskému, písané od marca do mája 1852 v Jelšave, vtedajšom pôsobisku L. Kubániho. Týchto sedem listov je prvým príväzkom Kubániho písaného časopisu *Hodiny zábavy* (1855). O tomto časopise referoval síce stručne Jozef Škultéty (*Slov. pohľady* X, 1890, 152 a n.), ale o listoch sa nezmienil. Kubániho časopis bol celé desaťročia neprístupný, skoro až nezvestný, takže sa o spomenutých listoch vôbec nevedelo. Objavil som ich až pri študovaní konvolútu *Hodín zábavy*. Po mojej predbežnej zpráve v *Slovenskej literatúre* (XI, 1964, č. 1) sa ukázalo, že Kubániho listy sú také zaujímavé a natoľko cenné, že zasluhujú vydanie in extenso.

Listy sú písané na dvojakom papieri. V poradí šiesty list (o Spindlerovi a Kalinčiakovi) má tenší biely papier form. 18,5 × 22,7 cm. Všetky ostatné listy sú na hrubšom handrovom papieri bledomodrej farby. Z nich štvrtý list (o Dumasovi) má form. 18,8 × 22,7 cm, kým ostatné listy (päť z celkového počtu siedmich) majú ten istý formát: 18,8 × 23,9 cm. Celý konvolút, a tak aj tieto listy, má svoj pôvodný formát, knihársky vôbec neorezávaný. Stalo sa tak iste na múdry príkaz samého Dobšinského, u ktorého sa to všetko aj zachovalo.

Dva listy (1. a 5.) majú posledné dve strany celkom prázdne. Tri listy (2., 4. a 7.) sú zapísané až po koniec papiera. Napokon dva listy sú tak zapísané, že 6. list (o Spindlerovi a Kalinčiakovi) má na poslednej strane len štyri riadky textu a ešte dva záverečné riadky; 3. list (o Sueovi) má na predposlednej strane len štyri riadky textu, ďalej dátum a dva záverečné riadky, takže je prázdna polovica predposlednej strany a celá posledná strana. Písmo v listoch je všade veľké, možno povedať úradnícke, kým písmo v *Hodinách zábavy* je v pomere k nemu drobné a uhladnejšie.

Pisateľom je Kubáni, ako vidieť zo záveru listov, kde sa podpisuje „Ludevít K“ (aj „Ludevít K“, resp. končí sa „Ludevíta K“, alebo len jednoducho „Ludevíta“. Ešte výraznejšie potvrdzuje autorstvo listov hneď prvá veta prvého listu, kde pisateľ výslovne uvádza svoj román *Die Hüttner*. Adresátom je Dobšinský, čo vidieť z oslovení v textoch listov („Palko!“, resp. „Palko môj!“, v 5. liste aj „Paulissime!“), z výslovného apostrofovania „P. Dobšinskymu“ v 4. liste, ako aj z monogramov „P. D.“, ktoré dal Kubáni vedľa textu posledných troch listov (všade na ich prvú stranu). Z Dobšinského pera pochádza ostatne aj marginálna poznámka (z 19. januára 1867) v 1. liste, signovaná tiež literami „PD.“

Kubáni píše v listoch zvláštnym pravopisom, ktorý je zaujímavou miešaninou štúrovského a etymologického pravopisu. Ja publikujem texty jeho listov v úplnosti, teda popri literárnom obsahu aj údaje súkromného charakteru, ale moderným pravopisom a s dnešnou interpunkciou. Ojedinelé grécke slová prepisujem latinkou, podobne aj jednotlivé nemecké slová, názvy nemeckých diel (prekladov) alebo aj dlhšie nemecké citáty. Autorov štýl však nemodernizujem, takže ponechávam tak jeho slovosled, ako aj dlhé súvetia, rezíduá latinského štýlu. Vydávam starú literárnu pamiatku odborného charakteru rovnako pre odborníkov a nie pre bežné čitateľské potreby, preto je tento postup pochopiteľný.

Autorove gemerizmy ako je *calý* (príd. meno) alebo Bulwerovo (menná koncovka) by zbytočne rušili pri čítaní, preto ich zamieňam: *celý*, Bulwerove. Z toho istého dôvodu robím korektúry pri podstatnom mene pokľeskov, zámene *tyto*, číslovke *všecko*, príslovke *vžbec*, spojke *preca*, príd. m. *lepšu* a mením ich na: *pokleskov*, *tieto*, *všetko*, *vôbec*, *predsa*, *lepšiu*. Ponechávam však časticu *híba*, podst. m. *rozervanosti mlhou*, pri podst. m. *apatii* 2. pád a pri éteru 6. pád podľa autorovho spôsobu (tu by bolo: *apatie*, *éteru*), ako aj rozk. spôsob *vidz* a prisvoj. *zám. mojich* vo význame *svojich*, lebo tieto a podobné archaizmy nie sú také rušivé. Podobne rešpektujem aj nárečové *šecke* (všetky), lebo má širší rozsah ako úzko gemerské *calý* a menná koncovka — *o*. Krátko by sa mohlo povedať, že prispôbujem dnešnému pravopisu odchýlky pravopisného charakteru a ponechávam odchýlky skôr už štýlové, pri ktorých by modernizovanie bolo viac cítiť ako ponechanie pôvodných tvarov. Inakšie upozorňujem, že jedny aj druhé príklady uvádzam len ako ukážku zásahov, resp. nezasahovania do autorovho textu, takže ide o výpočet iba demonštratívny a nijako nie taxatívny.

Pri Kubániho listoch musíme si uvedomiť predovšetkým skutočnosť, že pisateľ (nar. 16. októbra 1830) mal v čase ich písania sotva dvadsaťjeden a pol roka a že v tomto veľmi mladom veku poznal také množstvo románov. Vo svojich listoch len podľa mena vypočítava 94 románov, resp.

dramatických diel, a to podľa jeho údajov ešte nie sú všetky diela, ktoré skutočne poznal z tvorby rozoberaných románopiscov. Ďalej si treba uvedomiť, čo z tých autorov bolo známe v slovenskej literatúre, rozumiem v prekladoch. Podľa Riznerovej *Bibliografie* od Bulwera, Suea a Spindlera nevyšlo do r. 1900 vôbec nič, od Dumasa len jeden preklad v novinách r. 1899, teda dávno po Kubániho smrti. Ešte najznámejší bol Zschokke: tri knižné preklady (z toho *Zlatnica vo dvoch vydaniach*) a štyri malé preklady z beletrie, ale zase nič podstatného z jeho najzávažnejšej tvorby. Dumas a Sue boli známi len ako autori: o každom z nich vyšiel jeden článok a to bolo všetko. Nevylučujem, že všetci títo piati autori mohli mať priamych slovenských čitateľov, ale do našej literatúry vlastne nevnikli, takže Kubániho znalosť ich diela a jeho rozoberanie musíme vysoko hodnotiť. Ukáže nám to čítanie jeho listov, ktoré pre lepšiu evidenciu označujem číslami: 1—7.

List č. 1

Braček môj! Híba teraz, keď by si už asnáď nemyslel, dostávaš odpoveď na Tvoj, mnou pod názvom *Die Hüttner* písaný román posudzujúci list. Boli fašiangy a vidz — ja som môjmu Tebou tak dobre trafenému naturelu zostal verný i v tomto ohľade; lebo v tento čas dač vážnejšieho nepísalo pero moje. Slovom, môj um, môj spôsob myslenia, spôsob vyjadrenia sa zaobalený bol v tento čas dáko asi slabosti, roztržitosť, rozervanosti mlhou; mlhou nepriežračnou, ako v Ossianových¹ dumných spevoch „snehokončiaristý Gormal“! — Čo by jak bol chcel, načas zastatý prúd myšlienok mojich aspoň vo voľný beh, v tichý tok priviesť — nemohol som! Bujná obrazotvornosť, kvet to krehkého tela náruživosti, niesla sta krídlatý Pegaz v podlý závoj svetskosti zahalenú lepšiu podstatu moju. Niesla hu pustou šírinou, temnou pustinou malicherných, nízkych vecí — ako čo by Pán Boh vie cez aké ideálov kraje letela! Lež zrazu scvendžal hlas tajného sebaopovedomia, scvendžal prenikajúco — ako lovecká trúba po výšinách Cromleachu —, i zastal svetských, nízkych, podlo obrazotvorných krehkostí Šarac;² snehomľhavý závoj, zakrývajúci lepšiu podstatu moju sa rozplynul — a pocítil som zase sladký pocit oduševnenia, ožitia, z mŕtvych vstania z kliatbou oviatej apatii.

Braček môj zlatý — veríš, neveríš?

Je to, pravda, divný úkaz v jednej a tej istej individuálnosti, v jednej a v tej istej podstate tieto efemérne momenty krehkej slabosti a nadšeného pocitu.

¹ Ossian, údajný škótsky hrdina a bard z 2.—3. stor. n. l. Jeho domnelé spevy boli nové umelé ohlasy ľudovej poézie škótskej. Tejto mystifikácie (jednej z najväčších v dejinách literatúry) sa dopustil škótsky spisovateľ James Macpherson (1736—1796). Hoci spor o pravosť bol už rozhodnutý (rozbor panej Talvj vyšiel ešte r. 1840), Kubáni pokladal „Ossianove“ básne ešte za pravé.

² Šarac. Autor ho píše s malým „š“. Je to evidentne báječný kôň legendárneho srbského hrdinu Kraljevića Marka, preto ho píšem „Šarac“.

Je to agato a kakodaemon,³ anjel a diabol zliaty v jednu bytnosť, ktorej beda, trikrát beda, keď ostatná jej čiastka rozvíja v nej panovnícku zástavu!

Paľko, i moje vnútrnosti sú horizontom, zenitom takýchto úkazov! V momentoch podľahnem slabosti, v momentoch ale zdvihne sa zas duch môj — a v takýto čas kládol by Tatry na Tatry, hádzal by sa v žhúce plamene národu môjmu v obeť. A v takýto čas vyjasní sa všetko predomnou; večernej zory plameňom ligotajú sa pred dušou mojej okom všetky predmety; myšlienka moja sa šíri, zdýma, hľadá priechodu, sťa šedivie luny Váhu, keď sa na klzké skaliská Strečna lámu. V takýto čas cítim sa byť plávajúcim v útlom éteru nadzemšťanov, skadiať sokolovým zrakom merám tie najhlbšie priepaste, tie najtmavšie hĺbky mojich pokleskov, chýb, nevedomostí atď. Keď naproti tomu v momentu podľahnutia slabostiam som púhy nástroj, tóna bez ducha, ničomný bonviván, somnambulista vodne, polnočný duch na poludnie, zdanlivo mŕtvy, ktorý cíti, že žije, lež bárs ho anatomizovať majú — predsa sa hýbať nemôže! Áno, áno, taký som ja v momentoch podľahnutia slabosti.

Braček môj zlatý — veríš, neveríš?

Hľa, to bola príčina, pre ktorú som Ti hneď na Tvoj list neodpovedal, toto pohybovanie sa v kaluži svetskej prózy, v ktorej som vyššieho blesku myšlienky schopný nebol.

Teraz spadli tieto môjho ducha vo väzbách všedennosti držiace putá, spadli — a voľným tokom prúdi sa život žilami mojich myšlienok, ako v jarnom čase Rimava, keď slnka paprskov kryštály ľadovú kôru jej roztápajú!

Tento okamih očakával som ja, aby som slušne, silu k silám primerano na Tvoj obratno, rázne, perom skúseným, vycvičeným, v kritikách vycibreným písaný, úprimný, opravdivé slovenský list odpovedať mohol.

Ten okamih je tu, a tak s pomocou božou prichytím sa k práci, rozoberiem (nie anatomicky alebo spôsobom lučby) Tvoj list. Rozdelím ho v tri čiastky, totižto 1. ako románovú poéziu všeobecne, 2. ako Hüttnerovcov špecificky a 3. ako môj charakter posudzujúci list.

Nebude to žiadna critica criticae, lebo dákosi excentričnô samolubô hájenie svojich zásad, dľa ktorých sa v písaní pokračovalo. Nebude to sopkovitý výbuch roznítených, rozpaprených náruživostí, ale bude monotónny, alebo ak chceš jednohlasný, len kde-tu kvietkom obrazotvornosti živej ovenčený výklad mojich náhľadov o veci tej, o predmetu tom, ktorý si Ty tak obratne posúdil.

Prístupme tedy k tej čiastke Tvojho listu, kde všeobecne hovoríš o poézii romantickú (tu rozumiem len básnenie románov), rozdeľujúc ju in praxi, t. j. tak, ako je ona v literatúre zosobnená a zastúpená, vo dva tábory, vo dva seba in abstracto naproti stojace stránky, v tábor Suea a prívržencov a v tábor Zschokkeho a jeho prívržencov. (Lebo nasledovateľov majú obidvaja mnohých, Sue napríklad Fevala, Paul de Kock⁴ atď., Zschokke Andersena, Onkel Adama⁵

³ Agato a kakodaemon, v origináli sú to grécke litery. Ide o pojmy zo starogréckeho bájoslovja: agathodaemon bol dobrý a kakodaemon zlý duch.

⁴ Paul Henri Féval (1817—1887), francúzsky románopisec. Napísal celý rad senzačných románov. Jeho diela nemajú umelecký charakter.

Charles Paul de Kock (1794—1871), tiež francúzsky románopisec, spisovateľ veľmi vulgárnych a dvojzmyselných románov zo života malomeštiakov a parížskych kupcov.

⁵ Hans Christian Andersen (1805—1875), slávny dánsky spisovateľ. Písal romány,

atď.). Predný dľa Teba opisuje svety minulosti, maľujúc ich farbami hrôzy a strachu, charakterizujúc ich vraždami, smrťou, večnou nocou — kde naproti tomu Zschokke ako dákysi anjel pokoja vyobrazuje v rozprávkach svojich maľbou zo života vzatou postavy čerstvým životom presiaknuté, postavy a deje bez všetkej excentričnosti, bez všetkých hrôzy a strachy plodiacych náruživostí. A dokladáš k tejto charakteristike ešte to, že práve pre tento rozdielny spôsob jich písania stal sa prvý básnikom plačúcim nad tmavým hrobom strašnej minulosti, druhý ale zvestovateľom, prorokom, veštcom pochopeným utešenej budúcnosti. Sú toto pekné, živých farví čerstvou rosou, hlbokého presvedčenia čarovným, nadšeným ohňom písané slová. Na prvô čítanie jich človek, obzvlášte dojemu citov a okrás schopný mladík pokivká prisvedčujúco hlavou, lež keď jich viacej razy, rozhušťujúco, chladnejšie prečíta — tu nájde v nich, pri všetkej jich pravdivosti čarovnom blesku mnoho, hovorím mnoho krivo pojaťého, stranného, hlbšieho bádania a hlbších dôvodov prázdneho pochopu. Prečo?, spytuješ sa a žiadaš dôvody. — Dočkaj, Paľko, hotový som Ti jich dať. Budú to síce tiež len *moje osobné*, tak ako si jich môj rozsudok samostatne utvoril, a ktoré Tvoja dialektika, zbehosť v ocenení pochopov ľahko povyracat môže — dôvody. Ale práve preto očuj, prečítaj jich trpelivo; predstav si jich ako chceš, nedbám hoc aj ako paradoxy, alebo zreteľné a zjavné anomálie, len pri tom všetkom naveky si pomysli, že čítaš pochopy o básnení románov toho, ktorý obe Tebou predstavené školy (rozumiem Suea a Zschokkeho) prešľudoval — aspoň prešľudovať chcel.

Začnem tedy a predložím Ti tú otázku: čo je všeobecne vzato román?

Román je dľa môjho náhľadu nie viacej tým, čím by doslovne mal byť. On je v terajších časoch nie viacej slovné vyobrazenie toho tichého pokoja, ktorý oné v blaženej letargii ponorené osoby požívajú, ktoré preplavili sa bez úrazov cez jich náruživostí nebezpečné boje, ktoré zvíťazili slávne nad zlobou sveta, úklady, prekážky jich vývinu, jich statnej vôle a vymeranému cieľu v cestu kladiacej.

Týmto by mal byť román, jestli by sa dľa jeho názvu vec, obraz vypravujúco maľovať chcel — tým je ale nie, musí byť tedy a je teraz niečím inším. Román je teraz vyobrazenie, vyprávanie práve toho boja, ktorý básnikom vystavené osoby nielen samy so sebou, s jich náruživosťami, ale s celým jak vnútorným, tak i zevnitorným svetom, s okolnosťami jich pútajúcimi, so zlobou ľudskou jím úklady atď. strojacou vedú. Román je teraz, keď sa v obraze vysloví mám, hladina morská, široký oceán zobrazňujúci búrky strašné, v ktorých zničené a potopené bývajú zlatom obťažené lode, v ktorých hynie pomoci nemajúco ľudstvo, málokeď, ba veľmi zriedka do bezpečného prístavu sa dostanú. Je oceán zobrazňujúci tiché vody, po ktorých veselé námorníctvo pláva sem i tam, ako vo výšinách nad priepasťami sa vznášajúci bystrooký sokol, a preváža jednej čiastky sveta poklady do druhej, preváža samo seba z blahej prítomnosti ešte v blaženejšiu budúcnosť.

Toto je román dľa môjho náhľadu.

cestopisy, pracoval aj ako dramatik, ale zaslúžene získal svetovú povesť svojimi rozprávkami.

Onkel Adam. V prístupnej literatúre som nemohol zistiť, ktorý nemecký autor vystupoval pod týmto zrejším pseudonymom.

Predkladám si teraz⁶ druhú otázku v týchto slovách: čo a aký je cieľ románu? Na toto veľmi ľahko odpovedať, lebo keď sa vec všeobecne do povahy vezme, musí sa uznať, že každý román — bárs by on jak frivolne a bujne bol písaný — predsa má akú-takú morálnu tendenciu. Toto sa Ti bude zdať paradoxon, ale ver mi, že je vskutku tak. Každý románov básnik vezme pero do ruky s tým úmyslom, aby niečo na mravy, spôsob života atď., účinkujúceho napísal. Dajeden, obdarený s ohnivou obrazotvornosťou, plamennými slovami zavije pôvodnú myšlienku svoju, takže hiba bystrý zrak je sto vynájsť, vyzrieť drahocenný diamant, ktorý sa v nesčíslnom piesku nakopených slov, nakopených scén ukrýva. Druhý zase, viacej praktickým názorom ako v ríši ideálnych krás lietajúcou fantáziou obdarený, neukryje v závoj blinkajúcej obrazotvornosti perlu pôvodnej myšlienky svojej, ale naháva ju ligotať na povrchu, kde bledým svojím bleskom každého oči milo na sebe púta. Románopisci sú tedy hiba vo formách a v predmetoch od seba odchodní, mravnú tendenciu každého výtvar chová v sebe. A už je to potom nie celkom pôvodcova vina, že jednotlivé scény, výrazy — vtedy, keď by celok na mravy ľudské blahým mal byť účinkom — pravé, i tie najčistejšie pochopy o cnosti atď. rúcajú — ale z väčšej čiastky *samého čitateľa*. Aby si tomuto punktu krivý pochop neprivilastňoval, musím ešte viacej slov — jak románov mravnú tendenciu, tak i vystavenie a spôsob jej prevedenia v rozprave — vysvetľujúcich povedať.

To je už len raz nepodvrtná zásada, že keď by nebolo hriechu, nebolo by ctnosti.⁷ Ty si teológ, ale jej pravde (práve preto, že si tým) prisvedčiť musíš. Nuž, hľadže, keď jeden raz toto stojí, eo ipso i slovné znázornenie jich (hriechu a ctnosti) separátne, jedno od druhého neodvislo vystaviť sa nemôže. — Akože by na príklad Tvoja kázeň, Tvoja mravná reč mohla poukazať na vznešenú nebeskosť dobrých skutkov, keď by si temnú mrákavu, čiernu charakteristiku hriešnych činov poslucháčom Tvojim nepredstavil? Takto je to, hľa, i s románmi a s jich tvorcami a pôvodci. Oni k opisom kardinálnych ctností i temnobarevnú maľbu smrti hriechov pripojiť musia. A jestli mravná tendencia jich výtvarov nevsiaknula v život — ba naopak, jich rozpravy protivným boli účinkom na vzdelanie, zdokonaľovanie čitateľov a vôbec sveta — jich vina je len tá, že pri opisoch smrti hriechov namáčali svoje perá do ohnivého slnka blinkajúcej obrazotvornosti, pri nastínení ctnosti ale do čistej bezbarovej vodičky úprimného úmyslu. Jich vina je len tá, že jich výtvary padli krehkým, ľúboznému vplyvu telesných náruživostí podľahlým, do povetria duševnej samostatnosti vyniesť sa nemohúcim čitateľom v ruky. Jich vina je len tá, že spôsob jich vyprávania nebol z toho stoloetia, z toho veku vzatý, pre ktorý písali, že predbehnul prítomnosť, alebo že zostal za ňou nazadok o desať celých dekád!

Čo tuto hovorím, vzťahuje sa, pravda, len na romány kat exochén.⁸ O čarba-

⁶ Nad týmito slovami je prečiarknutý začiatok vety: „Pristupme tedy k tej čiastke Tv“ (ojho listu).

⁷ Vedľa tohto odseku (vprostred ľavého margu strany) má Dobšinský túto 12-riadkovú, atramentom urobenú poznámku, ktorú podávam v pôvodnom pravopise: „[chcel rieci: contraria juxta se posita magis elucescunt, t. j. my ľudia v jednom zrkadle hriech i cnosť vidieť musíme, by sme krásu cnosti a podlosť hriechu (neprávosti) lepšie poznali. d. 19/1.867. P. D.“

⁸ Kat exochén, v pôvodine gréckej litery. Majú význam *na/mä*, hlavne (rovnajú sa franc. par excellence).

ninách ledajakých, o Štilfrídoch, Meluzínach atď., alebo o pľuhavinách oplzlých všelijakého druhu tuto ani reči. Sú to predomnou žiadne romány, žiadne rozpravy, hiba na papier položený chaos a galimatias necudných nehanebností.

Toľkoto o cieľu románov!

Prejdime teraz na samý už i spomenutý spôsob vyprávania, maľovania postáv, predmetov, dejov, atď. v románoch sa zjavujúcich. Pôvodná myšlienka rozpravy sama v sebe — bárs ona zosobňuje morálnu tendenciu románov — je holá skala, nahý človek, vyschlá kostra, ktorá odstrkuje, odstraňuje po oduševnení bažiacieho človeka. Toto potvrdzujú všetky abstraktné vedy, ktoré predstavujú samučičké suché pravdy, čítajúcim jich ale tu i tu pripraví bolenie hlavy. Román by cieľ svoj chybil, keď by, týmto podobne, v ňom obsažené tendenčné myšlienky v pustej nahote donášal, ba prestal by byť tým, čo je! — Ale pokri túto holú skalú mravnej myšlienky zeleným, mäkkým močom kvietkovatých slov a výjavov — ale obleč tohoto človeka mravnej tendencii v zlatom a striebrom pretkávané rúcho, bleskom okrás sa ligotajúcich maľbi — obživ túto kosť vonným, prenikajúcim dechom národného rázu a typu — tu Ti povstane román v krásnej, čarovnej, prekvapujúcej podobe, povstane Ti, ako spod umeleckého dlátka Canovy,⁹ utešená socha Nioby, lenže nie v mŕtvej kráse, bez citu a výrazu duševného, ale dýchajúci, čerstvý, bystrý život, dýchajúci úprimné domácnosti, národného nadšenia a zvelebenia ľúbozné pocity!

Románopisci každého národa majú svoj vlastný, zvláštny spôsob vyprávania, a to je celkom v poriadku. Oni pri písaní svojich rozprávok nasledujú len charakteristický naturel svojho národa, ktorého jednotlivé atómy oni sami v prsiach svojich nosia. Tento rôzny, rozdielny charakter národov je tedy príčina, že zosobňovatelia jeho na šírom poli románov a tieto jich básnické výtvary na toľko rozkošné stránky sa rozpadajú. Tak napríklad na anglických románoch vidíš a zbadáš typus a ráz prílišnej citlivosti, melanchólie, dumnej hrôzy, temného opovržovania s životom, nadprirodzenej prísnosti (Frechhaftigkeit) bez všetkého humoru (Byronove, Walter Scottove, Bulwerove, Jamesove, Ainsworthove atď. tohto druhu literárne diela to dostatočne dosvedčujú).¹⁰ Kde budeš hľadať tohoto pohnútku (motív)? Nevyzerať hu ďaleko, predstav si pred oči obyvateľstvo Albióna samô, s jeho zasmušilým moróznym rázom, s jeho hmlistou sobeckou praktičnosťou a špekulatívnosťou, tu Ti ono samo

⁹ Antonio Canova (1757—1822), taliansky sochár. Vytvoril množstvo významných sochárskych diel.

¹⁰ George Gordon Noel, lord Byron (1788—1824), slávny anglický básnik, predstaviteľ progresívneho romantizmu. Jeho neskrotná vášeň obrovskou silou otriasala zastaralými náhľadmi.

Walter Scott (1771—1832), anglický spisovateľ, autor mnohých historických románov. Popri romantickej fabule realisticky kreslil svojich hrdinov a dal si záležať na historickej pravdivosti.

George Payne Rainsford James (1801—1860), svojho času najpopulárnejší anglický románopisec, veľmi plodný autor. Žiak Waltera Scotta. Bol by mnoho znamenal, keby nebol pokazil svoj talent nadproduktívnosťou.

William Harrison Ainsworth (1805—1882), plodný anglický románopisec. Vytváral senzačné romány v nedobrom zmysle tohto slova. Inakšie jeho historické romány prezrádzajú dôkladné archeologické štúdiá.

podá zrkadlo, na ktorom sa dúhovým spôsobom prizmaticky odrážajú jeho poetických vlastností bledé blesky.

Vo francúzskych románoch naproti tomu previeva pri všetkých výjavoch hrôzy ľubozný vetrík hravého humoru, milostnej ľahkomyslnosti, mládenecského sebaapovedomia a rytierskej galanterii, slovom, sladkej živej excentricnosti. Akože by nie, veď ten živý, pozarínsky, pozaalpský národ, v ohľade na jeho rás je v sladkých pocitoch dmúce sa prsia milujúcej ženštiny, je dvadsaťročný sangvinicko-cholerický rozpustilý šuhaj, ktorý už pocítil rozkoše života.

Nemecké romány zase sú sentimentálnosť sama. Predmet a osoby nimi opísované zostupujú z abstraktnej ideálnosti krajov, zostupujú z ríše metafyziky ako dákesi dlhej podoby tône, ktoré pri západe lúčiaceho sa so svetom slnka povstávajú. Zdajú sa byť živoriace bytnosti bez tela a kosti, miesto zemskeho rúcha v priezračný šat mhlstieho vzduchu zaobalené. Nemecké romány zdajú sa mi byť pedantným starcom zo stredného veku, v kláštornej temnej cele u písacieho stola sediacim, ktorý odtrhnuto od sveta, pomocou kabalistiky hŕta o nevidaných, nechýraných svetoch. Nemecké romány sú stelesnený amalgám tajných orientálnych vied a scholastickej filozofii. A či je to nie celkom prirodzené? Germánskeho národa rás nosí svetoznámo na sebe typus nadprirodzenej suchej teórie. A vieš, že aký prameň, také i jarčoka z neho vytekajúceho vody!

Slovanské romány (v prítomnosti) v spôsobu ich vystavenia a vyprávania sú naostatok tá krásna, i v malom impozantná, nedávno založená záhrada, v ktorej vidíš anglickej temnej prísnosti čiernu úlomčistú skalú, ktorú v divnom strašnom šume melancholické konáre zasmušilej jedli zastiňujú (zrovnať Karla Sabinského Hrobára).¹¹ Vidíš v nej utešenú hriadku najživobarevnejších francúzskej ľuboznej romantiky kvetov (zrovnať Tylove románovho druhu práce). Prostried nej sa kolimbe v bezhraničnom koryte nadprirodzených svetov nemeckých sentimentálností hlboké jazero, ktorého vlny slovanskej praktičnosti vetrík tichunko zmieťa (zrovnať Vocelovho Hlatopisca atď.).¹² Jednotlivé skopenky (Gruppen) výjavov kvetín zastiňuje nevinnosti lipa, potôčky prúdacieho sa slohu mrmlú v príjemnom šepotaniu mladušký nepokazený život (napr. rozprava nášho Kalinčiaka, medzi ruskými Bulgarinove¹³ aj druhých, srbské všetky vôbec, u Čechov Chocholoušek¹⁴ atď.). Oj, je to opravdový Eden, táto slovanských románov a rozprávok záhrada, a šťastný jej obyvateľ ten, ktorý

¹¹ Karel Sabina (pseud. Sabinský, 1813—1877), český romantický básnik a románopisec, svojho času pokrokový žurnalista. Jeho *Hrobník* vyšiel r. 1837 v čas. *Květy* a od r. 1844 ešte trikrát knižne.

¹² Jan Erazim Vocel (1803—1871) písal novely, básne a vedecké štúdie. Ako profesor archeológie a dejín na pražskej univerzite vytvoril z týchto odborov hodne prác trvalej hodnoty. Jeho *Hlatipisec*, novela v *Květoch*, vyšiel najprv po nemecky ako *Der Krystallograph*.

¹³ Fadej Venediktovič Bulgarin (1789—1859), ruský spisovateľ a žurnalista (tam bolo hlavné ťažisko jeho činnosti). Príkry odporca romantizmu, a tak aj Puškina, Gogola a iných významných ruských autorov. Ako žurnalista skláňal sa pred silou a kapitálom.

¹⁴ Prokop Chocholoušek (1819—1864), český beletrista a liberálny novinár. Plodný autor, epigón Waltera Scotta, ktorého však málokedy dosiahol po umeleckej stránke.

nezakúsil zapovedenô ovocie na bujnom strome telesným blnkom žiariacej obrazotvornosti rastúco. — Slovanské romány sú tá pätnásťročná, najhlbších citov, najlepších úmyslov schopná, nevinná, krásna devica, ktorú v tajnom letu ovieva tušenej ľúbosti sladkoznejúci hlas; je ten osemnásťročný mladík, ktorý prvý raz pozrel sokolitým zrakom vôkol seba, prvý raz pocítil v srdcu a mohutných žilách svojich pretekajúcu, rozihranú krú voľnosti, ktorý začal spoznávať svoje určenie v ohľade na človečenstvo. Oni sú verný zosobňovateľ tej fázy národného vývinu, ktorá zvestuje širokému svetu začínajúci sa život jedného veľikého národa!

Národ slovanský je teraz v tejto fáze, a táto fáza je bázis, na ktorú slovanskí románopisci obelisky a pyramídy svojich rozprávok vystavili a vystavajú.

Krem spomenutých by mohol ešte podotknúť švédsko-dánsky, írsky—flamandsko—holandský, taliansky, španielsky, švajčiarsky atď. spôsob vystavenia románov. Lež tieto sú — v užšom zmysle vzato — temer všetky len odvetvia už nakreslenej anglickej, francúzskej, nemeckej a slovanskej románov školy, pravdaže, s dodatkom ich pôvodno-národného rázu, sú len priechody a akoby lavičky z jednej románov školy do druhej.

Aby som sa ale k posúdeniu Tvojho listu zbližil, spytujem sa už teraz, ktoré zo spomenutých národnorozdielných spôsobov vystavenia a prevedenia románu má najväčší a najlepší vplyv na mravy, na zošlechtenie, na vzdelávanie, zdokonaľovanie človečenstva?

Túto otázku ale už hiba môj druhý, v tomto predmete pokračujúci list zodpovie, ktorý jistotne na týždeň dostaneš!

Ostatne dovidenia a zbohom!

Danô v Jalšave dňa 7.¹⁵ marca 1852.

Tvoj

večítý priateľ
Ludevít K¹⁶

List č. 2

Braček zlatý! V prvšom mojom, Tvoj list, respektíve romány vôbec posudzovať začínajúcom dopise zastavil som kolieska myšlienok mojich a pohybovanie môjho pera pri tom punkte, ktorým sám sebe tú otázku predkladám, že ktorý zo spomenutých národnorozdielných spôsobov vystavenia a vyprávania románov najväčší a najlepší vplyv má na mravy, na zošlechtenie, na vzdelávanie, na zdokonaľovanie človečenstva.

Je toto do života a do svetov literatúry hlboko siahajúca otázka. Kritizantom zdá sa mi byť ona, jich národnej lásky Scilla a jich žehravosti naproti cudzo-národným románovým dielam nedomašná Charibdis — kol ktorých ľubozné hlasy Sírén nadšenosti a zápalu za svoje vábno dunejú. Málo tých posudzovateľov, ktorí plávajú pomedzi tieto hukotajúcimi penami za svoje a za cudzie rozbúrených citov ovenčené skaliská, sa nepotopili do bezedného mora stranosti, skadiať viacej návratu niet!

¹⁵ Ponechávam Jalšava ako autorovu zvláštnosť (napísal tak ešte raz v týchto listoch). Ako dátum napísal najprv „6 ho Marca“, čo potom opravil na „7ho“.

¹⁶ V origináli „Ludevít K“ (v podpisoch meno zjednocujem všade na „Ludevít“). Za „K“ je sigla končiac sa veľkým otvoreným oválom, vykresleným okolo celého podpisu aj predchádzajúcich slov „večítý priateľ“. Tento 1. list má 10 strán textu.

I Ty, Paľko mój, pustils sa na hladkoširoký oceán posudzovania. Tvoja lahunká loďka niesla Ťa, sťa široko rozložené kriela vo vyšších sférach plávajúceho orla, niesla Ťa ku brehom galských, nemeckých románov. Lež akonáhle si sa v prístavoch slovanského Baltu a Adrii románov zakotvíť chcel, tu povstal vietor divý, gondolka (dalmatínska loďka) Tvoja letela osudným skaliskám *prílišného oceňovania* vüstrety. Zahučali rozpenené luny a — merkuj, merkuj, Paľko —, abys, chtiac vyhnúť jačiacej Margite cudzonárodného zmýšľania, v rozbúrených vodách strannosti i s loďkou Tvojou nenajšol studený hrob!

I ja odstrkujem moju kosodrevinou myšlienok o románovom básnictve nakladenú plť a púšťam ju dolu bystrotokým Váhom posudzovania. Možná, že i na mňa čaká ten istý osud, ktorý mnohých kritizantov u hrozného Strečna určitého vyslovenia sa o veci potkal. Možno, hovorím, lebo cítim, napredok cítim, že i moju plť ľubozno šumiaci vietor hlbkej lásky ku svojskonárodnému vrhne nenazdajky o šedivú Margitu strannosti, moju plť, ktorá i zato odstrčila od brehu, aby Tvojej topiť sa zdajúcej loďke na pomoc prišla. — Oj, áno, možná, ba jisto je: že u vyslovení sa a zodpovedaní na predku tohto listu položenej otázky, ostatnej mnou opísaných románov škole vrhnem sa v náručie, druhé od seba ako dáke nestvory odstrkujúc! Lež, poručeno Bohu, svätý križ prehodím po sebe a, čuj, Paľko, jestli bys videl, že ma zachvacujú duniace luny tej či onej strannosti, buď mojím Kristom, áno, buď Kristom, ktorý učedníkovi svojmu Petrovi z mora pomáhal*

Ale vráťme sa k otázke, zostúpme z ríše ideálnej obrazotvornosti na vysušené pole skutočného bádania.

Ty si, posudzujúc mój román, povedal a rozviedol tie charakteristické slová, že „hrôzy a strachy maľujúce romány (ako sú Sueho) nešťastným pôsobením účinkujú na človečenstvo, dopomáhajú mu k záhube, ktorú mu *predpovedajú!*“ (?) To si riekol o škole tej, ktorúš dľa môjho zdania za protivnú slovanskej považoval, lež považovals ju krivo. Zschokke má byť dľa Teba vzor budúcim slovanským = slovenským románopiscom, a tomuto posúdeniu Tvojmu šepotáš tichunkô, lež prenikavô „hosianna!“ Tys jedného povýšil so všetkými chybami, kdes naproti tomu druhých i pri všetkých jich dobrých vlastnostiach zahrabal do hrudovitej zemi poníženia, stigmuješ jich so znakom „mravokaziteľstva“.

A, hľa, v tomto si padol do stranností!

Braček, polepšuje, zošlechťuje, vzdeláva každý román, či by on tým či oným rôznónárodným spôsobom bol písaný, jestli je *načase*, t. j. jestli je tých okolností, z toho sveta, z toho života, ba hoci i z prítomnému veku rovnej minulosti vzatý, pre ktorý svet a život sa určil. — Toto je, hľa, suchá a krátka odveta na v predku tohto listu umiestenú otázku! — A čože z tohoto vyteká? Nič inšie, hiba to, že na Francúza francúzske, na Angličana anglické, na Nemca nemecké, na Slovana slovanské rozpravy a romány obzvláštnym dojmom pôsobiť môžu, lebo v nich všetci títo národovci najdú sami seba, najdú sa v svojom vlastnom svete, zdá sa jim to byť všetko známo, ako čo by to už v jich srdci a pamäti zaštepénô bolo bývalo, ako čo by oni to už boli chýravali a slýchavali. Je to síce divnô, ale predsa prirodzenô. Keď mňa vlastná matka alebo otec karhá, vždy hlbšie pocítim, ako keď mi cudzí vytýka domnelé hriechy; keď ma rodič chváli, storáz blaženejší rozleje sa kol môjho srdca pocit, ako čo by tisíc ľubozvučných gajdeniec z vysokých holí rozduńievalo slávu moju po celom svete! (Odpusť mi túto prozopopeju!) Taktiež skorej polepšia, zošlechťia, vzdelajú

* Braček, prepáč túto blasfémiiu profánneho človeka!

domácní románopisci svoj národ s jich výtvorami a umodielami, ako všetci velíkani cudzích literatúr s jich obrovskými básnírstva výkvety. Akože by nie, veď oni načúvali tajné a hima jim zrozumiteľné hlasy jich vlastného národa a ľudu. Oni jich prechovávali v hĺbinách srdca svojho a keď tušili príhodný čas, dotkli sa vlastných prsí strún. Tu zašuneli v spiežovcovom zneníu oné prechovávané hlasy, vzniesli sa na krídla a vonnou myrou a kadidlom úlevy a temnohukotajúcim hromom žehrania obvité zazneli kol skamenelých uší tých, ktorých bieda, poníženie, otroctvo atď. jich vylúdila — A ten ľud, ten ľud, ktorému venované boli tieto hlasy, zajasal, oblaženel pri sladkom vdýchaníu tohto voňavého povetria, a ten ľud uderil sa kajúco v prsia bolestným hlasom volajúc: mea culpa, mea culpa! V posluhu nedomášneho zvuku hromzenia on chváťal v tie mravných myšlienok uskutočnené kraje, do ktorých ho jeho vlastný románov básnik viedol!

Lež, zdá sa mi, Paľko, že mi v tomto ohľade položíš tú protivetu, že každý románopisec, chytiac pero k nakresleníu dajednej rozpravy do ruky, nemá pred očami len svoj vlastný národ a jeho potreby, lež zobrazňuje si človečenstvo celé, chce pôsobiť, chce previesť myšlienku veškerého človečenstva sa týkajúcu. — Aspoň z takéhoto stanoviska považovals Suea a Zschokkea, posudzujúc týchto dvoch od seba v spôsobu písania tak nesmierne odchodných románopiscov.

Pravdu máš, Paľko! Sue a Zschokke sú tí románovej literatúry velíkani, ktorí nielen pre svoj vlastný národ, lež pre všetky na svete sa hemžiace vzdelanejšie národy písali — písali ale každý zo svojho vlastného stanoviska, písali nie ako *ošesvetobčanie* (Weltbürger), ale ako púhi *národovci*.

A hľa, v tomto leží zahrabaná príčina, že jich výtvary románovho druhu u jedného národu dosiahli zvelebenie, u druhého ale pochovali sa v opovrženíu blato.

Aby ale i Tebe i mne k lepšiemu stanovisku a výhľadu — odkiaľ by moje vyrčenie sa a odpovedanie na otázku na hlave tohto listu položenú a umiestenú slušne ocenil — potom strannosti Tvoje v posúdeníu Zschokkea a Suea v ligotnom blesku pravdy a svetla znázorniť možno bolo — dopomohol: poď, bračok, so mnou. Povediem Ťa na vysoké skalnaté sochore románovej literatúry; poď, vylezieme na takéto na výšinách nepriežračnou mlhou obrazotvornosti zavitých húpajúce sa kopce románov. Stadiaľ budeme mať jasný, číry pohľad na krásne národné doliny, ba na celý šíry svet románovej spisby.

Poď, bračok zlatý, budeme sa driapať cez čierne, temnorostlú húšť vediacou cestou hore na hmľistú homolu románov, na ktorej z anglických najvýtečnejších básnikov teraz žijúci Bulwer stojí. Z tejto sa dolu spustiť polezieme — prebehnúc najskôr utešené usmievajúce sa humoru doliny — pomedzi hlboké priepaste a rokliny na vysoké Cevenny a Pyreneje francúzskych romantičných rozpráv, skadiaľ ako dákiši Titani z bájových svetov pošli na čiernou mrákavou zastreté hĺbky mravov Dumas a Sue pozerajú dolu. Ako stade zídeme, zameríme chôdzu našu do krásnych pastiersko-meštianskych vidiekov, vidiekov švajčiarskych Zschokkeho prípoíviedok, vyšvihnúc sa ale pri tejto príležitosti i na klzko-skaly Mont Blanc jeho nadprirodzenej metafyzickej poézii tohto druhu. Z Alpov týchto spustíme sa na krielah voľno, čerstvo šumiacich bystrého sokola a poletime, povetrie germánskej romantiky prerezávajúc, ta do čiernych thüringských lesov, kde nemecký *Spindler*, zasmušilými jellami aziatickej kabalistiky zastínený, v útľom éteru abstraktnej ideálnosti vystavil sebe románov zámok. — Akonáhle sme tu touto nedomášnou obrazotvorností nocou napásli našich

myšlienok oči, zlietneme na jasným bleskom, čistým obživujúcim vetrikom oviatie slovanského, menovite slovenského románo- ba lepšie rozprávbásnictva hole, a tu sa postavíme s našim nevyrovnaným *Kalinčiakom* zoči-voči.

Keď sme takto ponavštevovali tieto v zemepisu románov obzvlášťne vrchy a hory, postavíme sa na budúci vysokokončiaristý Ural *slovanského svetobásnictva* románov, i zídeme sa tam s budúcim *slovenským sveto-prostonárodným básnikom románov*.

Nestraš a neľakaj sa tejto dlhej a obtížnej púti, pomysli si, že pôjdeme dvaja, jeden druhému podávajúc pomocné ruky. Dvaja pocítíme dojem čarovných románov dolinôk, dvaja sa budeme vznášať ponad hlboké priepaste, ktoré tieto vysokorostlé homole románov v sebe chovajú — a jestli by sa nám dajednomu skĺzla myšlienok noha, druhý ho pochyť, aby nespadol do bezednej rokliny strannosti. A tak privolajme si z hĺbky duši našej „srečan put“!

I

Bulwer¹⁷ a jeho románopisectvo

Bulwer, opravdove anglický Bulwer! Tá jistá studená hrdosť, tá jistá ťažko-myslná chladnosť, ten jistý špekulatívny ráz, ten jistý — keď tak mám povedať — hysterickéj citlivosti výraz previeva jeho rozpravy, ktorý je zasmušilo, temnohrdému ľudu Albiona vlastný. Bulwera obtáčajú šedivé mlhy nevoľno zo života vzatých myšlienok, a jeho touto rúškou zakryté oči nevedia naveky preniknúť tajné závoje ako sa hovorí „vyššej politiky“, ktoré biedu jeho ľudu zahaľujú. Jeho stanovisko je široko rozsiahlo, lež akonáhle na ňom strmsšie nohou dupne, striasa sa ako ľahko spravenô roštovanie, keď stocentovú skalu naň položia. A jeho hlava pri takomto strasení dostane závrat nesmelosti, a on kráča potom pomalu a neistým krokom ďalej. — Tu i tu sa pohrúži v tajné prírody svety, ako čo by sa naučiť chcel jich nemošumú mluvu. V takýchto okamihoch je on velebný, lenže bez všetkého vyššieho zápalu. V takýchto okamihoch je on tlumočník Ossianových dumných spevov, lenže jich vykladá tak, ako čo by jím i sám nebol dobre porozumel. V takýchto okamihoch postava sa on na krížne cesty, kde sa Byronove a Walter Scottove myšlienky pre-rezávajú. On stojí medzi nimi oboma, lež nevyjaví toľko energii, aby vystúpil medzi nimi ako hádku rozlúšťujúci sudca. — Čítaj jeho Pútnika pri Rénu (Der Pilger am Rhein), a porozumieš mojím teraz vyrčeným slovom!

Dakedy sa spustí do nevyspytateľných hlbok náruživostí ľudských, vyvádza-júc jich na krvou zaffkanô jevište dejov skutočného života. Na tejto jeho púti maká dlho sem i tam v nepriezračných tmách nízkosti svetskej, kryštálové blesky velikánskych charakterov hľadajúc. Ale keď sa už raz zaligotali pred mútnym jeho zrakom, tu ziskria jeho oči, ako v letný večer svätotajánska muška, premerajú jich smelo, a nemáš dojímavšieho, struny citov výraznejšie dotkýna-júceho historika, ako je on. Len škoda, večná škoda, že nevydrží zaveleť ten

¹⁷ Kubání píše dôsledne Bulwer, čo opravujem na správny tvar. — Edward George Earl Lytton — Bulwer (1805—1873), plodný anglický románopisec. Ľudu si všiml príliš málo a pohyboval sa v exkluzívnych aristokratických kruhoch, pričom vo svojich die-lach prekračoval aj hranice pravdy. Pri jeho čítaní nemožno sa ubrániť dojmu strojenosti a nedostatku sviežej básnickej tvorivosti.

jasnoskvúci plameň, ktorý ním utvorené obrovské charaktery osvecuje. On jich sám, bohvie z akej príčiny, zakryje čiernou plachtou slabosti i — zmiznú oni, zmiznú bez stopy, práve tak ako sa boli zjavili. Pôvodnú myšlienku, mužský charakter zobrazujúci jeho hrdinovia tratia sa jeho vlastnou vinou často v oby-čajnosti svetskej, ako v červenom ohni bleskov ligotajúca sa zornička, keď raňajšia zora poleje ju svetlom bledým! Nečítals, Paľko, Bulwerovho Rienziho, Leilu, Devereauxova, Eugene Arama, nie? Ej, škoda! Uverils by bol mojím v tomto ohľade napísaným riadkom!

Boli chvíle, boli momenty v spisbovom živobytiu Bulwerovom, kde — duša jeho preniknutá súc nedokonalosťami sociálnych okolností britanského ľudu — chopil pero do ruky, aby nakreslil, nastínil tmavé obrazy anglického spoloč-enského života. Týmto chvíľam, týmto okamihom môže po rozprávok druhu bás-nictva nabažený svet ďakovať oné krásne, cituplné, mravozošlechťujúce diela, ktoré Bulwer pod názvy Noc a ráno, Pavel Clifford, Pelham, Maltravers, Alice atď. jemu podal. Tieto rozpravy sú zo života jeho ľudu vzaté, týmito ukázal celému svetu bleskom bohatstva oviatu nádheru, šedivým polnočným mrakom utrpenia zastínenu chudobu a biedu — v slávnych palácoch lordov a alderma-nov ukrytý hriech a v začadených rozvalinách londýnsko-predmestských City prekvitajúce lalie a ruže krásnych činov v Anglicku. Ale čože? Albionského tohto spisovateľa románov pero k vystaveniu takýchto rozpráv bolo tupé, bolo nevoľné a triaslo sa v písajúcej ruke. Jeho myšlienky nie že by boli vyleteli na jasnô úslnie smelosti, aby sa stadiaľto jich vznešený hlas široko, hlboko a vy-soko po živote roznášal, a tak voľnejší mal priechod k ľudskému srdcu — ale sa ukryl v hustý dym a paru citlivej bojazlivosti, nevoľného pohybovania, ako čo by jím kriela nakrátko obstrihané boli. Pre túto príčinu, pre túto jedinou príčinu sú barvy ním vystavených obrazov bledé, ako smutná tvár v kláštore zavretej mladej mníšky. Ony pohnú srdce, pohnú, ale ho nestrasú nikdy!

Bulwer sa dakedy zbliží i nemeckej romantike, lenže i tuto zadrží svoj anglic-ký ráz. Jeho Zanoní je tohto druhu dielo.

Ja som Bulwerove romány z väčšej čiastky prečítal, veľmi jich je málo, hiba až najnovšie, ktoré by neboli bývali v rukách mojích. — Čítal som jich rád, lebo ma zabávala kde i tu jeho ťažkokroká melanchólia, rozplameňovala jeho vznešená velebnosť, oduševnievala jeho za dobré a krásne dumná nadše-nosť! Lež neboli to tak hlboké pocity, ako len tie, ktoré Sueove alebo Zschokke-ho výtvary vo mne vyvádžali; plávali oni tokom prostrednosti (Mittelmässigkeit).

Finále tohto všetkého je: škoda, večná, škoda, že Edward Lytton Bulwer, súc esquireom a baronettom, nevykročil nikdy veľmi vysoko, lež nestúpil ani nikdy veľmi hlboko z tohto sociálneho stanoviska svojho, a preto zostal a je síce velikánom, lenže stojí samotne, ako na stratenej varte zmužilý a hrdinský síce, lež rozvážlivý vojak!

(Pokračovanie na týždeň.) Adieu, alebo lepšie: zbohom! Paľko, v myšlienkach stískam Tvoju pobratimskú ruku!

V Jelšave dňa 14. marca 1852.

Ľudevít K¹⁸

¹⁸ List č. 2 má 8 celkom zapísaných strán. — Za literou „K“ je len malá sigla, pokračujúca v rovný čiare pod celým podpisom.

Eugène Sue a jeho románopisectvo¹⁹

Kto nepočul toto chýrno v románov histórii meno? Ktorému z čitateľov rozpráv aspoň jediné jeho dielo nebolo v rukách, ktorý z vedomcov do románovej spisby sa rozumiacich, krem zakorenелých jezovitov, nedoprial jenu v bezstrannom úsudku svojom meno, názov neobyčajného, veľkého básnika, nesmrteľného pôvodcu nesmrteľných diel? Ktorýže mu z týchto, ako románopiscovi, nevenoval slušné ocenenie, a zatvoril pred ním úzke brány slávneho Helikonu?

Paľko, tieto krátke a mnoho dlhších otázok šumeje neúspešnou rýchlosťou, akoby o závod na myšlienok mojich piesočnatom poli. Šumejú ako elektrický prúd pri dotknutí sa telegrafickej lamely, šumejú pri dotknutí sa výrazného pre rozpráv čitateľa útly sluch plnoznejúceho mena Sue. Lež spešnému jich šumu letí vstrety a v náručie ešte rýchlejšími kriekami nesená odpoveď, a ako sa jej na sto krokov zblíži, zaduneje celá bytnosť jej hlasom plným, ako čo by sa v ňom celá roztopila a v ňom zjaviť chcela, zaduneje: žiaden!

A ktože je tento Sue, tento plastický gigant, stojací tak vysoko v románovej poézii oboru, ktorý v nevýslovných výšinách, kolembajúcemu sa slncu podobne, zohrieva, k životu privodí spustlé nivy mravov, a vyvádza z nich ušlechtilé, bárs aj v sklenných zohrievárňach zrostnutým podobné, ženských a mužských veľkých rázov kvety. Nestydatému čitateľovi, ktorý do plamenného mora jeho tu i tu bujnou obrazotvornosťou blnkajúcich slov a výjavov sa ponoriť chcel, zatemňujúc, zaslepujúc oči. Ktože je tento Sue? Táto pohádka, tento anjel, toto strašidlo, tento útlej domácnosti holub, tento skazu veštiaci kuvik, tento povetný utopických myšlienok zámok, táto kizká frivolnosti skala, tento na blahu ľudu pracujúci socialista v rúchu zvodného Meľistu, táto šírymi svetami, priestraninami, vesmírmi hriechu potulujúca sa bludica, ktorej žiadny kritizantský astronóm románov nevypočítaval ešte beh? Kto je tento Sue? Tento Vulkán, večite dýchajúci sirkovitého zápachu nemravnosti dym, kol ktorého a na ktorom sa tie najkrásnejšie olivové nevinnej nebeskosti háje — ako po slovenských horách biele barance — rozliezajú, rozprestierajú? Ktože je tento Sue, tento... hop, ale, dosť tých otázok! Dosť tých mien, tých vlastností, ktorými ho celý Európy kritizantský svet počítal za dobre uznal, privlastňujúc si právo nad ním, nad jeho výtvorami zlomiť šibký prút úsudku. — Ďaleko som od toho, aby moje slová v ohľade Suea rozhodne do sem i tam sa klátiacej váhy posúdenia ešte dobre nepochopených individuálností akoby na dovažok klásť chcel. Ďaleko, hovorím, lebo čože? Slovenská domyslnosť o dačom, bárs by na jakých nepodvratných dôvodoch sa bazírovala, zostáva predsa v ohľade cudzonárodovcov hlasom znejúcim na púšti — bez všetkej ozveny. — A potom, vidíš, Paľko, nezaбудni, že čo tuto o Sueovi hovorím budem, je podobné jarným fialkám, zrostajúcim v kútoch záhrad medzi žihľavou, koprivou.

Sue je protestant, a túto okolostejnosť nesmieme z očí spustiť, keď náležite jeho literárnych výtvorov povahu, ráz určenia alebožto cieľ oceniť chceme.

¹⁹ Eugène (vlastne Joseph Marie) Sue (1804—1859) uviedol do francúzskej literatúry nový žáner, námornícky román. Európsku povest mu založili jeho veľké spoločenské romány, liberálne a socialisticky zafarbené. Bol to typ novínového románu, pravda, literárne a umelecky skoro bezcenného.

V tejto okolostejnosti leží veľa! Sue je Francúz, osvietený Francúz, teda syn bystrého, krepkého, neposedného galského národa — a v tejto okolostejnosti leží ešte viacej. Sue je Parížan, teda jednotlivý atóm tej civilizovanej, nádhornej, v rozpustilostiach sa kolembajúcej ľudstva masy, ktorá stá perpendicula na stenových hodinách pohyňa všetky kolieska na veľikánskom stroji celého, keď tak mám povedať civilizovaného Európy sveta. — Sue je lekár, bývalý „ambassadeur“ čili vyslanec na parlamente francúzskom, ktorý tak mnoho voľnosti človečenstva sa týkajúcich zákonov doniesol. Ako takýto — rozumiem ako lekár a ako vyslanec — mal príležitosť dosť sa podotkýnať všetkých strán spoločenského života. Mal príležitosti z nádherných salónov vyšších stavov, zostúpil do dymom naplnených, začadených, v zlých povestiach stojacich krčmičiek parížskeho quaiu. Mal príležitosť — poobracajúc sa v elegantných budoároch na galantné nemoce atď. trpiacich marquisov, vicomtov, dučov a duchessy, princeou a princessy,* kde nemravnosť sa rozhostila — zájsť a zaplieť sa do podstrechových chyžiek (Dachstübchen) v núdzi, v biede, v chudobe prašnej hynúcich poctivých remeselníkov, kde páčivosťou nezaslúženého osudu zomdlievane vädli bieluškej ctnosti ľalie.

Tieto všetky významné okolnosti v ohľade Suea dovádzam preto na tomto mieste, by mi poslúžili za ešte nevylihotavený rám, čo ktorého Sueov — ako románopiscov — posúdenia obraz vložiť chcem.

„Okolnosti tvoria géniov“, hovorí jedna hlbokaj pravdy zásada, a táto sa i pri Sueovi v lihotavom blesku dosvedčila. Z k búrkam a vlnobitiam nakloneného oceánu parížskeho — ba lepšie celofrancúzskeho pokazeného života — vystúpil on ako dákasí fata morgana, ako dákasí ohnivý požiar, a osvetlil fosforovým plameňom hrôzy a strachu spoločenský život potomkov onoho národa, nad ktorým v dávnovekosti veľiký Karol panoval. I zamihotali sa v tomto — keď tak chceš — pekelnom svetle — čierne, strašné, hrôzou nešťastného hriechu obtočené postavy v nedomašných podobách, ako fantastické tváre vymaľované na Rembrandtovských²⁰ obrazoch. Zamihotali sa ony ako polnočnou hodinou z hrobu prítomnej minulosti povstávajúce príšery, v šat nevidanej, neslýchanej zlosti oblečené... A čoviacej — hrôza nad hrôzou — nezostupovali ony z dákyhosi ideálnych nadprirodzených svetov, ale vyťahovali sa — stá zdanlivo mŕtve údy zaživa do truhly položeného — vyťahovali sa z kaluží nemravnosti *skutočného spoločenského života*, teda ako čo by boli chceli strašiť nie ľudskú fantáziu, ale *sám skutočný život*.

Ale zamihotali a zjavili sa v ničiacom a v tvoriacom prúde tohto ohnivého požiaru, nevidaným bleskom, jasným nymbusom krásnych myšlienok a skutkov za krásno, veľiké, dobré zahorelých rázov osvietené, oviatie postavy. Postavy plné zápalu za veľiké ciele, plné vôle za blaho, dobrobyt človečenstva, menovite francúzskeho národa. Postavy, ktoré niesli na sebe jemné znaky domáceho štetia a blaženosti, znaky to na podobizňach, na obrazoch Rafaelom²¹ utvorených sa zjavujúce. Postavy, ktoré niesli na sebe typus, výraz hlboko pocíteného nad-

* Nediv sa týmto barbarizmom, sám som jich tak usporiadať chcel.

²⁰ Rembrandt Harmensz van Rijn (1608—1669), veľký holandský maliar a rytec (skupinové obrazy, portréty a krajinky i množstvo leptov).

²¹ Rafael Sanzio (1483—1520), slávny taliansky maliar a staviteľ. Pápež Július II. ho pozval do Ríma, kde vytvoril mnohé diela, ktoré sú trvalou ozdobou „večného mesta“.

šenia za vydobytie jedného, pravdaže, budúceho, na palladium voľnosti, lásky, bratrstva položeného spoločenského života. Niesli na sebe znaky hrdinskosti, zjavujúcej sa v bojoch naproti tej netvore, ktorá k zošlechtneniu človečenstva určeným cieľom diabolské intrigy, nešťastia, medzere v cestu kládla, znaky tej hrdinskosti, ktorá ovieva Tizianom²² umele na plátno položené postavy.

A čuj, bračok Paľko: velikán Sue zostavil v románoch svojich tieto všetky či temného hriešneho, či nebeského veľikého rázu osoby v jednu divnú zmiešaninu. Postavil jich jedno naproti druhej, dal i jednej i druhej stránke v ruky ostré zbroje, aby viedla nevidaný, nechýraný boj, nepojistiac doslovne víťazstvo žiadnej. — A nastal boj, boj krutý, boj to hriechu a ctnosti, pekla a neba, starých, stuchnelých, hynúcich zásad s vidinami v diaľke krásno sa ligotajúcej budúcnosti. Boj v rozkošiach hriešnych zavitej nádhere, bohatstva, vysokého stavu s núdzou, biedou, chudobou, nemajúcou strechy, kde by jej nevinná čistota úmyslov prítulku bola nájsť mohla. — Oj, bola to krvavá, z jednej i z druhej stránky zaťato vedená bitka, bitka na husto s mŕtvolami posiatom socialistických myšlienok poli. — Strašlive zaznieval povetím nedomašný zvuk, podzemný cinkot rúbajúcej, napadajúcej zbrane. Bolestne dunel polnočný šum brániaceho sa zbroja. Prenikavým zaviazaných zvonov hlasom leteli ostatné povzdechy za veľké blahonosné úmysly padajúcich bojovníkov. Pekelným hukom preklínania za otroctvo, za tmú bojujúci hriešnu vypúšťali dušu. — Zrazu, zrazu — ako čo by sa bol zjavil anjel pokoja, stíchlo všetko... Čierna tma zastrela krvavô jevište boja, a mŕtva tichosť zaliala, opanovala celú, pred minútou ešte vojenským hrmotom ozývajúcu sa priestraninu. Zhynuli bojovníci všetci, i ležia pobití, bez citu, bez dechu, s roztrieskanými hlavami, žiadnemu z nich nebolo súdenô uzrieť slávu víťazstva stránky svojej. Oni museli padnúť všetci zásadám svojim v obeť.

Ale mizne noc, mizne temná rúška z krvavého boja poľa. Raňajšia zora ligo-tavým purpúrom blesku začína žiariť, na mŕtvolami posiato jevište čarovné pablesky šmárajúc. A v objatí kochanom tohto krásneho úsvitu, z vzduchu z bezcitných mŕtvol pochádzajúceho, vylúpi sa jedon čarovnej nebeskej krásy, myšlienok lásky fénix. Rozšíri kriela, ako čo by celý šíry svet objat chcel, otvorí pysky a zaspieva nad mŕtvolami nebeských cherubov a serafov hlasom jednu pieseň, v ktorej zavitý je zárodok víťazstva budúcnosti; jednu pieseň, začínajúcu sa s nesmrteľnými slovami Vykupiteľa nášho: „Milujte sa vespolek“.

.....²³

Paľko, Ty na toto všetko mihneš plecom a pomyslíš si, že miesto posúdenia rozkladám alegoriu — pravdu máš. Alegoria je to, lež zobrazujúca charakter Sueových románových myšlienok. Pravda, Paľko, ale veď Ty Sueovi práve zato výčitky robíš a voláš ho mravokaziteľom, že romány jeho sú tohto temného charakteru, že v nich či zlomyslníkov či statočných ľudí osudu finále je smrť. Nuž ale, veď keby toto nebolo, teda by v jeho rozpravách zavité zásady nikdaj nedošli víťazstva, nikdaj by nenašli cestu k ľudskému srdcu. — Neobyčajným,

²² Tiziano Vecellio (1477—1576), vedúci maliar tzv. benátskej školy maliarskej v Taliansku. Patrila medzi najvýznamnejších maliarov vôbec a pracoval až do vysokej staroby.

²³ Autor tu oddeľuje text pomlčkami cez celý riadok. Ja ich nahrádzam niekoľkými bodkami.

mimoriadnym myšlienkam potrebné je neobyčajnô rúcho, aby sa jich impo-zantnosť náležite pochopiť, oceniť mohla. A Sue práve preto zostal veľikým románov básnikom, že pre jeho socialistické, život ľudský hlboko sa týka-júce²⁴ myšlienky a idey takéto neobyčajné šaty utkať vedel, utkal jich z perestých bariev. K čarovnému purpúru v kolibke vysokého stavu skviacej sa ctnosti dal šedivý nástin v prostopaši sa kochajúcej nádhere. K nevinné belote emailu domáceho štestia umiestil čiernu farbu nevidanej zlosti, závesti. — On postavil odpory naproti odporom, ktoré sa *museli medzi sebou zničiť, aby sa z nich vyvinula myšlienka človečenstva*. — A či Sue z toho môže, že svet čítajúci jeho majstrovské dielo, jeho obrovských tendencií romány, z väčšej čiastky obdivoval a obliekal sa len v vášnoklamlivým bleskom pozlátené rúcho to, do ktorého myšlienky devätnásteho a budúcich stovieť v pradávných časoch²⁵ Ježišom Kristom zvestované, lež až doteraz ešte neuskutočnené — zavité boli, teda že brali za vďak škorepinkou, miesto aby sa k jadru boli domáhali. Či on z toho môže, že mnohí z jeho romány čítajúcich pozemšťanov videli v mori len vođu, nepočuli nemú prírodu, v skalách videli len skaly? ... Bedári! Oni podobní boli tomu za letného večera poletujúcemu motýľku, ktorý kol horiacej sviečky sa vznášajúc dotedy a tak blízko krídelkami trepoce, kým ho jej žltý plamienok nedotkne a opáli krídelká smelie.

Toto nach Ti bude odpoveďou na Tvoje vyslovenie sa o myšlienke Sueovej romárovej poézii.

Sue ako románopisec spravil v literárnom svete epochu, on stúpil na jednu novú, skalami, trňami posiatu cestu, po ktorej ešte žiadneho románopisca noha nekráčala. A pod jeho smelými nohami mizli skaly a tŕne, naháňajúc za sebou hladké šlapajov znaky. On bol Napoleonom, ktorý jednu veľikú, víťazstva jistú, smelú armádu sociálno-kresťanských myšlienok previedol cez priepastnaté, večitým snehom predsudkov, zvykov, obyčajov pokryté Alpy, previedol ju bez všetkého úrazu na úrodné roviny Itálie skutočného života... Paľko, a či si čul o slávnom Marengu? Hoj, i Sue stojí na tomto poli a bojuje, vodca súc budúcnosti myšlienok. Bojuje hrdinsky proti zlostným vojnóm, ktorých hriešna, vývinu človečenstva sa protiviaca minulosť mrákava oviala. Len škoda, večitá škoda, že nad jeho myšlienok hrdinským mužstvom *neveje celého sveta zá-stava, hiba francúzskej tricolor*.

V spôsobu vystavenia románov, v spôsobu zavitia do výjavov, slov, dejov a prevedenia pôvodných myšlienok stojí Sue na tak vysokom stupni románopi-sectva, že druhí súdruhovia jeho (románobásnici) nie že by sa povzniesť mohli k nemu, lež keď i len pozdvihli zraky svoje k tej výšave, dostali závrat a jich oči zarosili sa závesti mutnou slzou. — On je nedostihlý gigant v spôsobu roz-právania. Jeho obrazotvornosť je nikdaj nevyschýnajúco hlboké pleso, ktoré súc s morom spojenô nikdaj netrpí nedostatok vody. Jeho obrazotvornosť je živá, prenikavo pôsobiaca na všetky čitateľa city. A prečo? Ach, len zato, že nepochodí z tajomných nadprirodzených svetov, lež že je čerpaná zo skutočného života. Raz sa prúdi ticho, pomalu, ako jarčok bežiaci pomedzi kvetnaté, rovné lúčiny. Inokedy letí strmšie, barevnejšie, ako čo by milostné allegro, vykúzenô z bezdušného fortepianu Lisztovými²⁶ umelými prsty. Hneď sa zdýma, hukoce,

²⁴ Slovo „ale“ je dopísané na boku riadka. Dávam ho do vety podľa zmyslu.

²⁵ Zrejme chybné „pradávných časom“ opravujem na správne „časoch“.

²⁶ Franz Liszt (1811—1886), hudobný skladateľ a klavírny virtuóz, popri Richardovi Wagnerovi druhý význačný predstaviteľ hudobného novoromantizmu.

strieka peny, ako zo skaly na skalu padajúci rozbúrený potok, alebo ako šíry oceán, keď víchor divý na stosiahovú hĺbku jeho luny reže. — Raz sa usmieva milo, ľúbosť, ako sedemnásťročná ľúbosť počtívšia dievčina, keď hu vrúčne milovaný mladušký šuhaj poľúbi v snehobiely čielko. Dakedy sa zmraští, stemní, ako vráskami posiaty, rozrytá tvár nešťastného melancholistu. Tu i tu vypukne, vyloží sa v tých najrozbúrenejších náruživostiach zloby. Porúca, poláme všetko, sama seba medzi tie rozvaliny pohrbiac, ako Samson, keď jediným silných rúk hnutím stroskotal Filištínskymi naplnený dom. — Sueova obrazotvornosť lieta na perutiach vedeckého šumíka²⁷ od póla k pólu, od sibírskych ľadových, mrazových, čiernymi jelami severu zastínených krajov ta na horúčnosť, páliivosťou, ohnivým slnkom ekvátoru vysušené púšte Sahary, kde živej duše niet. Lieta z germánskych dubových hájov do olivových lesíkov Itálie, zo starej, vysilenej Európy na krásne nivy Nového sveta, kde sa hýbe voľný, bujarý život, z civilizovaného sveta medzi barbarských prírodosynov. Lieta po celom svete, po celej vedeckej sfére, všade niečo pre čitateľstvo svoje koristiac. Sueova obrazotvornosť je zmiešanina všetkých, keď tak mám povedať, prírodo- a morálnosti vied, ale v zobrazňovaní, v rozprávaní, vo výjavoch, v dejoch tak plasticky, tak umelou rukou, v charakteristických jeho rozpráv postavách tak dokonale znázornená, že je ona *jediná* (einzig) v druhu románov²⁸ literárnych diel.

Sue písal krásno, dojímavo, umele a písal mnoho. Od 1835 až doteraz doniesol každý rok zvedavému čítajúcemu obecenstvu nové divy, nové výtvyry, vykúzléné na papier jeho čarovným perom. Jeho romány sú bez výnimky všetky veľikáni v literatúre. Ba i tie najmenšie a akoby za zlomky jedného veľkého celku považovať sa môžuce jeho rozpravy dýchajú dákusi velebnú ohromnosť, ktorá na oči pozorovateľa úžasov blesky mece. Jeho najslávnejšie a nesmrteľné diela ale sú tie tak od mnohých, najmä od zotročilosti duchom naplneného kléra, a od zaslepenej, jeho myšlienky pochopiť nemohúcej kritizantských literátorov masy blatom zlosti, predsudkov, závidi atď. zafrkané: *Mystères de Paris*, *Le Juif errant*, *Les sept péchés capitaux*, *Les mystères du peuple*, *Martin*, *l'enfant trouvé*, *Mathilde* atď.²⁹ — Všetky tieto romány spravili opravdovú senzáciu v čítajúcom svete. Boli ony jak z ohľadu formy, tak i z ohľadu myšlienok nevídaný ešte úkaz na horizonte románovej poézie. Jedna čiastka čítajúceho obcenstva vykrikovala pôvodcovi jich jedno, týmito románmi v najtajnejších hĺbkach z strasného srdca pochádzajúco radostne-slávno „hossiana!“ Druhá zase, ktorej spomenuté romány — aspoň dľa jej vlastného zdania — boli kameňom urážky a bolestne sa dotýkali jich hriešnych, nemravnosťou, otroctvom zaviatych citov — táto stránka, hovorím, kričala na vo vyvedení kresťansko-socialistických myšlienok smelého Suea stentórne, kričavo znejúce „Ukrižuj!“ Jedným sa stal zvestovateľom tušenej už blahej budúcnosti, druhým zase odklínavačom hrôzohriešnej minulosti, z ktorej povstávali tie pekelné, každý vznik a rozkvet dobrého potláčajúce postavy, v ktorých sa nejedna individuálnosť prítomného života zobrazená našla.

²⁷ Ponechávam autorovo „šumíka“. Ak toto slovo nemá označovať vietor, možno sa domýšľať, že autor myslel na Šemíka, Horymírovho báječného koňa. (Vtedy by bol pendantom Pegaza — básnického koňa.)

²⁸ Nechávam „románov“. Podľa kontextu by sa žiadalo „románových“ (roz. literárnych diel).

²⁹ Francúzske názvy, ktoré Kubáni nepresne napísal, pravopisne opravujem.

Škoda, že nemám miesta a času, aby som tieto doslovne uvedené Sueho romány porozberať, o-a vysvetliť a posúdiť mohol. Škoda, hovorím, lebo by sme aspoň videli, naskelko boli obe tieto čiastky oprávnené k takýmto extrémnym jedno druhému celkom naproti stojacim výkrikom.

Možná že po ukončení týchto mojich, posúdenia Tvojho listu sa týkajúcich dopisov sa priberiem k práci, kde niektoré najslávnejšie diela románového druhu pod kritizujúco pero vezmem — pri tejto príležitosti sa zídem i s týmito spomenutými Sueovými rozpravami.

Krem týchto som čítal ešte asi nasledujúce, pravdaže menšie, lež predsa veľikánskych tendencií Sueove romány: *Paula Monti*, *Thérèse Dunoyer*, *Komtúr z Malty*, *Strážna túreň Coathvenu*, *Atargulluma zapálenia sa*, *Kukuracha*, *Vešťa osudu*, *Deti lásky*, *Latréaumont*, *Plick a Plock*, *Salamander*, *Hercules*,³⁰ *smelú Náboženskú vojnu v Cevennách* — a mnohé druhé, ktoré mi na um teraz nepri-chodia.

Ako na mňa pôsobili tieto rozpravy, o tom tiež radšej pomlčím. Pustil bych sa zas do obširností a pre samé obširnosti stratil by som niť myšlienkovú Ariadnu, pomocou ktorej z labyrintu Sueovho posúdenia som vynst hodlal a hodlám. — Nach Ti dost bude na tom: romány Sueove striasli mnou ako človekom a kresťanom. *Striasli*, hovorím, ako víchor, keď smutnej vŕby tenké konáre sem i tam kníše. Do srdca môjho vsiali večitú nenávisť naproti ak minulému, tak i prítomnému zliemu, ktoré mi v strašlivej podobe predstavili, a vštepili nádej v lepšiu, v krásnejšiu, veľkými obeťami zakúpiť sa majúcu budúcnosť — ako národovca ale naplnili ma zápalom, ohňom, energiou naproti svojmu.

Sue je predomnou tá koketou sa byť zdajúca, čistá, nevinná, hrdinská, v obyčajoch slobodná deva, ktorá všetkých a všakovakého druhu panáčkov na poklonu k sebe pripustí. Každému sa usmeje milo, lež akonáhle si dajedon väčšie právo na ňu osobovať zdá, a z medzi slušnosti vyjde — pozrie naň prenikavým nevinnosťou zrakom, ktorý i najväčšieho prostopašníka lebo do nevoľného, slabú zlosť soptiaceho šialenstva, lebo do pocitu obdivovania a slušnej pokory hodí a spraví z neho poriadneho šuhaja!

Telkoto o Sueovi a o jeho románopisectvu, telkoto nateraz! — (Pokračovanie budúce.)

Paľko môj zlatý, zbohom a dobre sa mi maj — a netrať nádej vo mne! Pozdravujem Ťa a stískam Ti priateľskú ruku. — O týždeň sa zas takto písobne uvidíme, aspoň Ťa ja z mojej stránky navštívim.
V Jelšave dňa 22. marca 1852.

Tvoj
Ludevít K³¹

³⁰ To isté ako pod č. 29. Pôvodné názvy po slovensky uvádzaných diel sú: *Le commandeur de Malte*, *La vigie de Koat-Ven*, *Atar-Gull*, *La Coucaratcha*, *La bonne aventure*, *Les enfants de l'amour*. *Náboženská vojna v Cevennách* bol asi názov nemeckého prekladu, lebo pôvodný názov románu bol *Jean Cavalier* (1840, 4 zväzky).

³¹ List č. 3 má celých 10 strán plus zakončenie (spolu 7 riadkov) na 11. strane. — Slovo „Tvoj“ a podpis sú neobyčajne veľké. Pod menom je sigla prechádzajúca do obrovského splošteného „B“ pod celým podpisom.

V Jalšave dňa 28. marca 1852.

Dumas a jeho románopisectvo^{31a}

P. D. Ešte v blahej pamäti Tatranskom orlu — ktorého osudná guľka národných búrkych časov z výšin literárnej sféry na náš žiaľ zronila — ako oždiarsky bonae spei rhetor som čítal (v ktorom asi čísle, rozpamätáť sa nemôžem) tú kvazi anekdotickú zprávu, že v Paríži pred domom slávneho Dumasa, románopisca, zastal jedného dňa jeden veľký samučičský papierom napakovaný a nakladený, dákymsi vraj nadšeným obdivovateľom Dumasových románov jemu darom poslaný voz: aby vraj mal na čo písať svoje, horúcim zápalom a vďakou od čítajúceho obecenstva prijímané rozpravy. — Táto, už či pravdivá či nepravdivá anekdota takou ma v ohľade Dumasa a jeho románov naplnila zvedavosťou, že som nemal pokoja, kým som všakovakým sem i tam behaním, hľadaním, prosením, požičiavaním nedostal do rúk dajednu z jeho rozpráv, ktorú som i hneď nevidanou zvedavosti žízňou pohltil, ako čo by ona bola bývala dákosi non plus ultra v románovej spisbe. — Bola to známa aj po Slovensku rozprava Traja mušketieri. — Dačo podobného som ja nikdaj nemal v rukách, a úprimne Ti vyznám, že keby som v ten čas dákymsi bohatým grófskym synkom bol býval, jistotne nie jeden voz, ale desať, ba celú papiereň by som k jeho potrebe bol dal vystaviť, aby len mal dosť papiera k vystaveniu tak zábavných, tak humoristických rozpráv.

Vtedy, pravda, nezaujímalo ma ešte hiba to, čo ma zabávalo, čo ma tešilo obveselilo, o tendenčných myšlienkach som ešte ani pochopu nemal. Už teraz, keď som veľkú časť Dumasových románov poprečitoval, teraz, keď už viacej dľa rozumu ako dľa pocitu, dojmu takéto veci sám pre seba rozsudzujem, teraz už kus chladnejším, rozvážlivejším okom pozerám na Dumasove výtvy, bárs ony, medzi nami nach bude rečené, i teraz ešte veľmi za- a dojmavo na srdce moje pôsobia.

Túto anekdotku a slovom toto všetko len preto tuto uvádzam, aby si poznal moje stanovisko, ktoré u posúdení Dumasa zaujať mienim. Tedy napredok Ťa zoznamujem so slabou mojou v tomto ohľade stránkou, aby si pri odvete Tvojej veďel, kde mi raniaci tuš namieriť a dodať máš. Ja chcem byť humoristickým u posúdení usmievajúceho sa humoristického Dumasa, a bárs by z toho i moje podľahnutie pošlo.

Teda je Dumas humorista?!... Ach, ach, čo nepočujem!, takto asi vykríkneš, alebo si aspoň pomyslíš, keď tieto riadky čítať budeš a zavolaš jedno myšlienkovu: hop, ludevíte, nebúchaj, netáraj daromne do sveta! A už, Paľko, ako sa Ti páči — zahuč pre mňa hoci jak velebne znejúco v tomto ohľade ku mne „veto!“ Ja mihnem plec, pomyslím si: „veríš — neveríš, mne je všetko jed-

^{31a} Alexandre Davy de la Pailletterie, nazvaný Alexandre Dumas st. (1803—1870), veľmi plodný francúzsky autor, tvorca početných dobrodružných románov. Bol efektý dramatik, pŕvačnŕy causerista a predovšetkým vyrábateľ pseudohistorických románov. Všade má snahu po silných efektoch, vyrátaných len na podráždenie čitateľových zmyslov. Povrchnosť, zbežnosť a improvizáčny spôsob tvorby mu zabránili vytvoriť nesmrteľné veľdiela.

no“. Cievkou si jedno druhému jednak presvedčenie do hlávok lievať nebudeme, a žeby sme sa za štipce polapali, toho sa nebojím, lebo ani Tebe ani mne nena-rostli tak dlhé ruky, aby som Ťa ja z Jalšavy a Ty mňa z Revúci za vlasy kvákať, mykať a natahovať mohol. Ja, ako hovorím, zostanem pri svojom, nepopustím, nedám sa, a čo mi aké s protivetami Tvojimi smrteľné strachy naháňať budeš. Ešte i vtedy ostatným, už hynúcim slabuškým hlasom šepotať budem: Dumas je humorista, humorista, humorista. Šepotať budem, ako zatvrdilý hriešnik maďarský, keď na smrteľnej posteli svoje večité „teremtette!“ miesto kajúceho povzdechu mrmle.

Paľko môj, odpusť, ale bez všetkých okolkov Ti poviem, že nikto nikdaj literárne väčšieho capa a škopca nezabil ako Ty vtedy, keď si o Dumasovi, na bok Sueov ho kladúc, povedal to jisto čo o Sueovi, totižto že maľuje svety hrôzy strašnou barvou, maľuje svety, ktoré neexistujú hiba v jeho výstrednej fantázii atď. A už posito: čo by toto všetko o Sueovi stálo, o Dumasovi nijakým spôsobom stáť nemôže, lebo Dumas v ohľade myšlienok Sueovi sa prirovnáť ani nesmie. — A v spôsobe vystavenia a prevedenia rozpráv natoľko sú odchodní od seba ako talianskô vlnkohravô Como od lunopeniacej rozbúrenej Adrii, ako zelenolúčistá Kráľova Hoľa od strmoklzkého Kriváňa. — Monsieur Sue, ako som už aj povedal, je všade prísny, nikdaj nežartuje, kde naproti tomu Dumas, ako dákysi neposedný, ľahkomyslný šuhaj všade figle, pestvá vystrája, ba ešte i vtedy, keď sa do pozitúry vážnosti, pocitu nadšenia, žiaľu atď. postaví. Opravdove tak, ako ľahkého temperamentu dievčina, ktorej belasie holubičie očičká slza žiaľu, bolesti zaliala, okolo malinových ale³² jej ústičiek ľúbozný úsmech si šaškuje a hrá.

Seigneur Dumas je historik, nedostihlý historik, v spôsobe rozprávania opravdová Šeherezáda, a figliar! Dobre vedel použiť túto jemu ako básnikovi, znachor že vie na ktorej Umky prímluvu Apollom danú vlastnosť. Lebo telko tak zabávajúceho, tak milo na čitateľa pôsobiaceho, ako on popísal, vyjmúc asnaď Lopéz de Vegu a Scribeho,³³ žiadon nepodal zvedavému svetu.

Bohže zná, pod akou sa planietou narodil, len dosť na tom: že to muselo byť za jarného, lebo ľetajšieho ľúbozného večera, muselo to byť, keď sa celý svet usmieval a vesmír celý kolembal sa v priestraniach veselého rozmaru. — Na novorodeného románopisca tohto spravilo to utešený účinok, tento všesvetný rozmar vytlačil sa mu v obrazotvornej hlave ako v mäkkom vosku nejaká podoba, alebo v medovníkovom ceste nejaká bábika. Aký div teda, že sa tie všesvetného rozmaru blesky i vtedy, keď jich oblak smutných výjavov zastiera, reflexívne v Dumasových výtvoroch mihotajú?

Seigneur Dumas je historik, to ešte jeden raz, a to síce už teraz vážne povedám. On si pomyslel a povedal sám k sebe, keď sa na trnorostlé literárneho života, obzvlášte románopisectva cesty púšťal, povedal, hovorím, sám k sebe: „Hop,

³² Pôvodne bolo „rubinových“, čo autor škrtol a vedľa napísal „malinových“.

³³ Lope Felix de Vega Carpio (1562—1635), španielsky básnik; najvydarenejšie z jeho tvorby sú početné dramatické kusy. Nimi sa stal vlastne zakladateľom španielskeho divadla. Jeho kusom chýba dôkladnosť, takže diváka síce zabávajú, ale ho nedo- jímajú.

Augustine Eugène Scribe (1791—1861), francúzsky dramatik, spisovateľ početných vaudevillov, komik buržoázie. Zložil aj mnoho libriet pre komickú operu, a to pre vtedajších najpoprednejších skladateľov.

mon frère Alexandre Dumas, keď tak, tak tak. Keď mám byť románobásnikom — aínsi bien! Čo mám ale darmo hlavu lámať a pariť v tvorení romárovej látky? Parbleu, viem, čo urobím! Sem sa, prachom zapadnuté bachanty francúzskeho národa a nad ním panovavších dynastií, ak tajné, tak i verejné histórie. Tam látky romárovej dosť. Schopný a šikovný rozprávač a románista — bárs by aj pôvodných, hlbších myšlienok nazbyt nemal — nezahynie, keď sa mu galantných, poetických, hrdinských dejov plné veky II., III., IV. Henricha, IX. Karla, XIII., XIV., XV., XVI. Ľudevíta, v sprievode Mazarinovcov, Richelieuovcov, Condéovcov, Turenneovcov, Pompadourky, Maintenonky, Dubarryčky atď. pred jeho bystrým zrakom zaligotajú.”

Dictum, factum! Náš románobásnik pochytil atrament, pero a papier, postavil pred seba zrkadlo francúzskej histórii a pomocou obživujúceho slnka svojej vlastnej obrazotvornosti dagerotypoval hu v svojich rozpravo-výtvoroch tak prekvapujúco-podobne, tak vieryplno, že obecenstvo, čítajúco tieto výtvyry, zdalo sa kolembať v kolíske stoloť už minulých, v stoloťiach kvitnúceho rytierstva, v stoloťiach ľúbosti, poézii atď.

Dumas bol v svojom elemente. On, ako čo by pôvodný výrostok tých časov bol býval, on najšol tých stoloťi, tých časov deje zosobnené sám v sebe (mimo-chodom nach bude rečené, že takýto pocit tvorí literátorských velikánov). Ako smelý plavec na nebezpečných, lež poznaných už oceána hladkých priestraních tak skúšene kermenoval on svoje milým humorom naplnenú pero v maľovaní, zobrazňovaní výjavov, ktoré sa v prítomnosti ľahkomyslných Bourbonovcov stávali a prihodili. — On jich vystavoval tak, ako čo by v jeho vlastných vnútornostiach a v jeho celom tele spomenutej dynastií riedka, strmobežná, priezračná krú bola kolovala, ako čo by to jisto mlieko s ňou bol cical. A tie jeho hrdinky, tie Pompadourky, tie Diánky, tie Dubarryčky! Nie jinak je čitateľovi, keď jich ním utvorené rázov opisy číta — nie jinak, hovorím — čitateľ sa nazdáva, ako že sám Dumas je jich šťastným seladonom, ktorý jim nevyrovnanou ohebnosťou, galantériou dvor robí! — Jeho dii minorum gentium — rozumiem Dumasom z hrobu zapomenutia odkliatych toho času rytierov, toho času francúzsku šlechtu — sú postavy v ohľade na typus tých stoloťi a toho času opravdovô non plus ultra! Sú oni Ossianovi Fingali a druhí tohože pevca hrdinovia, lenže miesto týmto vlastnej velebnej, vznešenej melancholii naplnení sú ohňom neposedníctva, milou ľahkomyslnosťou, usmievavým a veselým názorom života.

Slávne, hoc aj pokazené a v ohľade na francúzsky toho času spoločenský život nemravné boli tieto Dumasom opisované veky, ktorých slávu hiba Napoleonovských časov zázračné blesky zastínili. Bohaté na deje, na výjavy, na okolostejnost! Na velikánske charaktery či jedného, či druhého druhu netrpeli nedostatok. Pri boku krvolačnej Kataríny z Medici skvela sa jemná, dobrého srdca Margareta, jej dcéra. Pri ctibažných Guisovcoch hrdinský Condé, Coligny, Turenne, Henrich z Navary atď. — Keď sa XIV. a XV. Louis v bezstarostnom, rozkošnom živote potápal, vyvádžali na svetlo krásne, dojímavé, poetické trudoviny svoje slávny Rousseau, Voltaire, Juisseux, Fénélon atď.^{33a}

^{33a} Jean Jacques Rousseau (1712—1778), popri Voltaireovi najväčší a najpôsobi-vejší spisovateľ 18. stor. vo Francúzsku. Písal romány i komédie, no dielom *Emile* spôsobil hotovú revolúciu v pedagogike. Jeho dielo *Le contrat social* (1762) stalo sa zákonom buržoáznej demokracie.

Protivná sa s protivným striedalo, trelo — lež z tohoto trenia povstával život, život rezký, život nesmrteľným dechom vanúci. — A Dumas všecek tento zamotaný chaos historického vývinu dejov, charakterov, okolností uviedol do prekvapujúceho poriadku v rozpravách svojich. Umiestil všetko na príslušnú jemu miesto, ovial a zavial všetky či temného, či svetlého rázu deje a postavy ľahkým vetríkom rozmaru, aby myseľ čitateľov hrôzou nenapliňovali. — Dumas zvečnil tieto slávne deje v spôsobu zaobalenia jich do rúcha románov, *zvečnil*, hovorím, a s týmto je povedanô všetko.

On zo skalín a rozvalín spomenutých francúzskej prednapoleonovskej slávy vekov postavil zázračné hranole alebožto obelisky a pyramídy, ktoré vedobažný cestovateľ obdivuje, syn prírody ale v jich karikatúrnej formy hieroglyfách sa kochá a teší, čas kráti a vyráža — v inšom a v vyššom zmysle ale sú celkom bez všetkého úžitku a významu, vplyvu na život nemajú žiadon.

Nasledujúce rozpravy tohoto románopisca, nota bene v nemeckom preklade, boli v mojich rukách: *Le Comte de Monte Christo*, *Les trois mousquetaires et vingt ans après*, *Batard de Mauleon*, *Chevalier de Maison Rouge*, *Deux Dianas*, *Guerre des femmes*, *Memoires d'un Médecin*, *Vicomte de Bragelonne*, *Zjev duchov* (*Geistererscheinung*), *La reine Margot*. To sa rozumie, že ma ozaj zabávali, srdce moje bolo ľuboznými pocity plnô, lež čo naplat, hma dotedy, kým som jich čítal — hlbší účinok naň spraví nedoviedli.

Mimo týchto popísal a vystavil Dumas mnohé románovho druhu diela, ku ktorým som sa ja ale, bárs som jak chcel, doteraz dostať nevedel. Že ma zabávania interesse k nim tiahne, to Ti ani spomínať netreba. — Už samé jich názvy, na ktoré sa ešte pamätám, pozornosť moju na seba veľmi pútajú. — Ja jich tu všetky vyratovať nejdem, lebo sa bojím, že bys mi na oči navrhnul, že s nako-pením názvov mnou neznámych románových výtvorov Ti oči zaslepíť chcem, aby Ti prázdnota mojích dôvodov ušlal (Apropos, nechcem Ti komplimenty váľať, ale predsa podotknúť musím, že by takáto snaha moja jednak márna bola, ponevác Tvoj vedecký sokolistý zrak ľahko prenikne cez takéto bombastné prozopopeine závoje.) Pár jich ale predsa v tomto liste uviesť musím, a to síce preto, že už ony samy (názvy) poukazujú na jich historický pôvod, asíce spomeniem: *Louis XIV. et son siècle*, *Chevalier d'Harmental*, *Comtesse de Salisbury*, *Isabel de Bavière*, *Memoires d'un maitre d'armes*, *Stuart*, *Une fille du Regent* atď.

Dumas je aj šťastný a obľúbený dramaturg. On sa stal v tomto ohľade miláčkom svojho národa. Mal bych vôľu ho aj ako takéhoto posúdiť, ale čože: zavolals by mi jedno „niepozvolím“ a zavrátil bys ma via brevi do tých medzí, ktoré som si sám, hovoriac jedine o poézii románov, vymeral. — A tak o tomto, vyjmúc holé pomenovanie jeho dajedných dramátov, hlbokô silentium! Najväčšej slávy došli na parížskych prknách jeho *L'Alchimiste*, *Antony*, *Caligula*, *Charles VII.*, *Don Juan de Marana*, *Lorenzino*, *Kean*, *Napoleon*, *Richard d'Arlington* a *Un mariage sous Louis XV.*

Telkoto o Dumasovi!

* * *

François Marie Arouet de Voltaire (1694—1778), francúzsky filozof, mnohostranný a vplyvný spisovateľ. Hájl dôsledne slobodu proti každému útlaku.

Juisseux, správne Jussieu. Antoine de Jussieu (1686—1758) bol vynikajúci francúzsky lekár a botanik. Jeho brat Bernard de Jussieu (1699—1777) bol prírodovedec. Má veľké zásluhy o rozvoj systematickej botaniky.

„No, veď si mu dali“, pomyslíš si, Paľko, keď pri čítaní tohoto listu až k tomuto miestu prídeš, „veď si mi ho aj za humorista, i s tvojím humoristickým Dumasom! Povedal, že bude hovoriť o voze, a hľa, tu ti balácha o koze! Ja, reku, že páňboh vie, ako sa ti on vicovite (amint a magyar mondja)³⁴ ukáže — a tu ledvaj že si ti pero melinku na tenkô zastrúhať vedel! Veď si mi ho vystrojil formálnu paródiu Dévanovho »Měľ bych mnoho co psáti!«³⁵

A už si Ty len figliar, Paľko, keď Ty na takýto nápad prichodíš. Lež čože robíš, proti pravde nielo apelácií! A že toto Tvoje mnou napred tušené pomerkovanie pravdu má za základ, vyvracať nejdem, lebo nemám k tomu dôvodov žiadnych a — sit venia verbis — veru temer sám tak ako Ty zmýšľam o tomto mojom liste. Hja, darmo je! Čo figeľ, to groš! Ja som chcel všetky slobody a práva kritizanta i v tomto ohľade užít, a preto mi odpustí veľactenô, v Tebe zosobnenô, tento list čítajúco obecnstvo, že som ho — respektíve Teba — vodil za nos s prvým aprílom. — Recommendo me humillime! Až čovidenia!

* * *

Dáva sa veľactenému obecnstvu, id est p. kritizantovi Hüttnerovcov vo V. Revúci, p. P. Dobšinskému na vedomie: že sa na budúci týždeň predstavovať bude: „Rozpravopisec Zschokke ako vzor budúcich slovanských čiže slovenských románobásnikov.“ Pôvodne umohra, vystavená nadzmieneným obecnstvom = p. sekretárom³⁶ v Revúci, na dvoch bokoch, prú na štyridsiatich riadkoch v osmorke, travestirovaná ale do veselo-smutnohry na osem huste písaných stranách v kvarte

Ludevítom K³⁷

List č. 5

V Jelšave dňa 6. apríla 1852.

Zschokke a jeho románopisectvo

P. D. Hoj, ty utešenô, romanticko-krásno Švajčiarsko! Ty kraj jemnej útlosti, ty kraj ohromnej vznešenej veleby, ty slávno Germánstva Montenegro,³⁸ ty malý

³⁴ Amint a magyar mondja: ako čo Maďar hovorí. Je to alúzia na *Kocúrkovo* Jána Chalupku, kde majster Tesnošil do zumovania opakuje túto frázu.

³⁵ Alúzia na knižku *Hlasové*... (1846), namierenú proti literárnej slovenčine. Tam starý pán Ján Dévan — cez celý život nič nenapísal — použil tento výrok, za ktorý ho Jozef M. Hurban v polemickej odpovedi (*Českje Hlasi proti slovenčine*, tiež 1846) poriadne znosil.

³⁶ Dobšinský bol vtedy tajomníkom administrátora (námestného biskupa) Potiskej superintendencie Samuela Reussa (Reisz) v Revúcej.

³⁷ List č. 4 má 8 až do konca zapísaných strán. — Pod podpisom je podobná sigla ako v liste č. 3.

³⁸ Heinrich Zschokke (1771—1848), švajčiarsky spisovateľ, písal v nemeckej reči. Ľudový spisovateľ meštiansko-demokratického zmýšľania, románopisec, dramatik a historik. Jeho vedome ľudové a didakticky zamerané diela sú realistické v detailoch, no po ideovej stránke sú často idealistické. Neskôr písal pod vplyvom Waltera Scotta romantizujúce historické poviedky.

Kubáni použil Montenegro: talianske meno Čiernej Hory.

svet pôvodnej, ľudskou rukou nezjinačenej prírody, ty materinská kolíska bujarého, krepkého, nepokazeného, môjmu národu slovenskému prekvapujúco podobného národa! Ty drahoľúbená a cenená vlast závisť vzbudzujúcej voľnosti, čistoty mravov, detinskej viery, verného priateľstva, vrelej lásky a tichej nádeje! Ty kolíska a materinská zem krásno-človečensko-citného Zschokkea, pred ktorým sa nielen ako krásnych vied ľubec lež ako i človek kórim! Hoj, ty nadšenosťou a príbuzenstvom myšlienok slovenským mládencom vreloľúbená švajčiarskych holí vlast — pozdravenie ti slovenskô!

Paľko, v tomto čarovnom, nevinnej detinskosti kraju zrodil sa on, ten Tvoj ideál ohľadom na románov básníctvo, ten Zschokke, v ktorom i ja nachodím dušu mojej duše, myšlienku mojej mysli, tlukot môjho srdca, znázornenie mojích citov, uskutočnenie mojej túhy, slovom — mňa v ňom! Nepochopnô to príbuzenstvo medzi jinonárodovci, jinovekovci! Ale zato preda ono je nie výstredný fenomén rozjitrenej fantázie, lež opravdový pocit, hlboké — asi viere o budúcom živote pripodobniť sa mohúco — presvedčenie.

Toto vyslovenie sa moje o Zschokkeovi ako mojom spríbuznencovi myšlienkovom³⁹ divný asi účinok k Tvojej bystrotokej mysli spraví. Úsmešok priateľský prelietne cez Tvoju tvár, bielo čielko sa Ti na chvíľku zmraší a pery Tvoje strasú sa v šepote týchto slov: „Priateľko v Jelšave! Mne vytýkaš predlubu v ohľade Zschokkea, a ty, ty, ktorý túto predlubu z citov mojích vytvoríš a zmazať hodláš a chceš — Ty zabúdaš Tvoju úlohu. Sám podávaš v nadšených, Zschokkea sa týkajúcich slovach, sebou samým naostrený valaský nôž, aby som Ťa ním ako neďôsledného kritizanta raniť mohol! Choj, choj, Ty zabúdaš, že chceš písať posúdenie, lebo namiesto neho vyteká z Tvojho pera...“. Čo?

Zastaň, Paľko, lebo keď neumlkneš, sám Ti pretrhnem reč! Pravda je, ja Ťa sám uvádzam hovoriaceho, nuž ale vieš prečo? Či vieš, prečo tak srdečne otváram hneď v predku tohto listu v ohľade Zschokkea moje vnítrnosti? Či vieš, prečo tak bez okolkov hovorím, že sa sám seba v ňom nachodím? Nie? Ach, nuž nič pre inšie, len aby si vedel, aké prekážok skaliská strmejú v ceste mojích o jeho poézii úvah. Aby si vedel, že to, čo hovorím ako dogmy pocíťivší mladík, bude mi predmety vysvetľujúcim ciceronom na púti posúdenia Zschokkeovho — ako románopisca — života.

V čarovnom kraji detinskej nevinnosti zrodil sa Zschokke — to ešte raz opakujem! Lebo toto a jedine toto nám vy- a osvetlí môže tú hádku, prečo jeho rozpravy dýchajú vonný, benzoe bylinke podobný nevinnosti zápach. Prečo jeho poviedky ovieva čistý, z výšin srdečnej túhy po ľudskom blahu prechádzajúci, dobrých úmyslov vetrík, prečo jeho námerné myšlienky týkajú sa najviacej nižšieho stavu, to jest — v opravdovom zmysle vzato — ľudu.

Toto nám vysvetlí i medzeru, ktorá Zschokkeho od Suea delí. No ale paralelu medzi oboma týmito veľikány románobásníctva teraz ťahať nejdem, bude ona krem toho pri dokončení týchto mojích o Zschokkeho románovej poézii úvah dosť patrná.

Stanovisko rozpravobásníctva Zschokkeovho — ale nie výlučne — je tedy ľud, ľud nízkej a prostrednej triedy, čiže roľníctvo, a tá takrečená remeselníctva, obchodu, krasoumov (Künste) a vied inteligencia. S vyššími sférami stavov a s dynastiami on temer nič nemá, vyjmúc ale niektoré jeho z druhého stano-

³⁹ V rýchlosti chybné napísané „spríbuznencom myšlienkovým“ opravujem na správny tvar.

viska pošle jeho rozpravy. Na široko rozsiahlom tomto stanovisku pohybuje sa on smelo, voľno, chyby, hriechy, potreby týchto tried, prostriedky k vymoženiu sa z týchto prostonárodným spôsobom zobrazňujúc. Jeho vzor, jeho ukazovateľ cesty je sám skutočný život. On je nikdaj a nikde neobyčajný, aspoň to platí o tých jeho rozpravách, ktoré sú venované potrebám nižšej triedy ľudu. Za veľa on v tomto ohľade s jeho blahonosnými myšlienkami nikdaj neváha, neokolkuje, ale nevidanou spôsobilosťou, prenikajúcou, presvedčujúcou energiou, opravdu pocíteným zápalom ničí všetky netvory predsudkov, všetky neduhy spoločenského života, všetky krivozrodeniny (Missgeburten) zvykov, obyčajov; miesto nich ušlechtilé postavy, rázy nového, nevinného, opravdu kresťanského života tvoria. On je *v tomto ohľade* románopisec non plus ultra! Ďaleko vyššie i sám Sue! Hovorím, *v tomto ohľade*, lebo, vedz, Paľko, Ty, ktorý — viem — že si na toto všetko kyvkal hlavou, ponevác snád z Tvojho srdca hovorené bolo — vedz, vravím, že Zschokke — nemohúc odolať svojmu germánskemu pôvodu — urobil výlety i do druhých sfér románových svetov a podal obecnstvu čítajúcemu v ruky aj také rozpravy, ktorých predmety pochádzali z krajov nadprirodzených, z krajov sentimentality — ktorú okolostejnosť si Ty u vyrčeníu sa o Zschokkeho románovej spisby celkom z očí spustil.

A toto je ten punkt, kde som Ťa doviesť chcel, aby som Ťi preukázal mohol, že je Zschokke nie len taký „domkár“, ktorý utvoril The Vicar of Wakefield, Zlatnicu, Meister Jordan a druhé Tebou asnád poznané praktického námeru rozpravy. Ale je po vyšších smeroch číhajúci básnik, ktorý vystavil i inakšie, v jich druhu veľikánske, hlbokých myšlienok diela, diela metafyzické (inácie sa vysloviť neviem) a diela historického pôvodu, teda rozpravy „jako romány na najvyššom stupni“.

Akonáhle už toto známe, môžeme sa smeľšie, bez okolkov do posúdenia Zschokkeho výtvorov pustíť. Ty, Paľko, si ho súdil dľa dajedných jeho duchom vytvorivších dietok, ktoré Ťi snád náhodou do ruky prišli — ja ho budem zo stanoviska temer veškerého poznania jeho románovej spisby.

Aby si ma ale za daromného repetanta slov nedržal, o Zschokkeovi ako rozpravobásnikovi pre ľud slova viacej šíriť nejdem. Čo som už o tom tu vyššie podotknul, aj z toho Ťi môže byť patrno, že v tom ohľade rovnako s Tebou zmýšľajúc, jednu a tú istú stranu s Tebou dotkynam. A tak bol by som jednako len vykúzlivateľ toho ľubozvučného slov koncertu, ktorý si Ty v najkrajších harmónii zvukoch mojím ušom už pocítiť dal. Šarlatánom ale, nepôvodno za pôvodno vyhlasujúcim byť nechcem!

Obráťme teda náš zreteľ na Zschokkeho romány „ako romány na vyššom stupni“. Semka patria — ako to dľa jich všeobecného názvu Lebensweisheit už pozorovať a sa dopídiť možno — jeho: Alamontade, Eros oder die Liebe, Dionysius, Herrnhutter, Verklärungen atď. Potom romány historické, na skutočných stavších sa dejoch sa zakladajúce, ako sú: Adrich im Moos, Der Freihof von Aarau atď.

Námerná myšlienka prvých je Boh, je poznanie tejto všetko utvorivšej, všetko spravujúcej bytnosti — poznanie vo výjavoch života, jak úsmechom radosti, blaženosti sveta zaliatych, tak i v osudoch človeka temných, hrozných, nezaslúžených, v osudoch žitia čiernou rúškou utrpenia, bolesti, ako čo by skazu, zničenie hroziacou, nepriežračnou mrákavou zavitých.

Herrnhutter, rozprava, je znázornenie poznania láskavého Boha vo výjavoch života usmievavých, Alamontade v osudoch hrôzo-nešťastných. V prvých ctnost

dosahuje zaslúženej odmeny, v druhej rozprave ale — dľa Sueovského manieru (Paľko, rozumej ma dobre!) — zlata ligotu podobno skvúcej sa nebeskej ctnostnej nevinnosti osud je — biedno, nikým nepovšimnuté, opovrhnuté živorenie, je — smrť! — V Herrnhutterovcoch *budúcnosť víťazí*, v Alamontadeu ale naproti tomu kloní sa ona pod víťaziacou čiernobarvenou zástavou zloby sveta, kloní sa ona vädnuco ako nevinnobledá Talia, keď hu prostopašná ruka svevoľného chlapca z materinského korienka oddrapí a odtrhne.

Čítaj, Paľko, čítaj Alamontadea, čítaj Herrnhutterovcov, a pokyvkaš prisvedčujúco hlavou, a položiš ruku na srdce a povieš sám pre seba ticho: „Tak je, tak; slovenským románobásnikom — jestli v jich výtvoroch budúcnosť už tu víťaziť má — Zschokke vzorom byť nemôže. Tak je, tak, už som presvedčený.“

Druhých, na dejoch sa vskutku stavších zakladajúcich sa Zschokkeho románov námerná myšlienka je — politika slobody, voľnosti jak národnej, tak i človečeskej. Je politika národnú voľnosť udržať malieho síce lež hrdinského švajčiarskeho kmenka. V tomto druhu románov zjavuje sa Zschokke celkom v protivnom svetle, ako si ho Ty vystavil. On je tuto nie „domkár“ v myšlienke, ako Ty hovoríš, ale opravdový, nad priestraninami švajčiarskej histórii vysoko lietajúci, hlboko do charakterov ľudských zraky svoje šmárajúci deje-rozpravopisný orol, ktorý v letu svojom i kalné, chmúrne oblaky ľudských nešťastia osudov, ale i ligotavé pablesky svetského blaha výjavov rovnako podotkyna. On maľuje v tomto druhu jeho románov opravdové hrôzy, vraždy, smrte. Maľuje jich tak živými farbami, že čitateľa — uvyknúvšieho na radostnejšie jeho rozpráv výjavy — oči zastrie sklenný závoj skamenenia, a ony, ktoré predtým tak živo, ohnivo, rozmarne blískali a iskrili, spodobnejú sa Canovom z mramorovej hmoty vylúpenej Nioby chladnému zraku.

*Aus rosenfarbene Munde
Erlischt die Liebes Gluth,
Des Jünglings Purpur Wunde
Bethaut das Gras und Blut —
Zu spät eilt deine Hilfe,
Er fühlt nun keine Pein,
Er schläft auf dürrer Schilfe,
Sein Kissen ist der Stein.*

alebo: *Aus ist dein Licht geblasen,
Mit allen Freuden aus.
Dein Kind deckt dir der Rasen,
Wie Asche dir das Haus.*

V týchto slokách viazanej poézii, ktorou on tu i tu svoje rozpravy pretkáva, v takýchto riadkoch plných bolestného, prenikavého zvuku zobrazňuje on finálne osudy jeho hrdinov, jeho zápalom za veľiké ciele nadchnutých rázov a postáv, ktorí na hradbách mŕtvolami posiatych, na popravištiach za voľnosť švajčiarsku, za voľnosť národnú guľkami ranení, mečom rúbaní padali. — Kelko junákov mladých, kelko bujarých hrdinov, nadchnutých svätým ohňom sebaobetovania za budúcnosť švajčiarska uvádza len jeho Der Freihof von Aarau v temnom polnočnom svetle na skazoveštiacom popravišti. Uvádza v tom hrôzoprenikavom výjave, ako jich veľikánskymi námerami plné hlávky frkajú pod

katovým mečom, oj, fľakajú, ako bujnorostlá ďatelinka, keď hu ostrá kosa pod-
tína. — A Ty, Ty, Paľko, hovoríš, že je Zschokke len taký „domkár“ — že si
v jeho fantázii výkvetoč žiadne svety hrôzy nevidel. Verím Ti, verím, čože
by Ti neveril, keďš tohto druhu jeho rozpravy nemal v rukách — nemohol si
Zschokkeho v tomto smútkovom plášti zlobou sveta hynúcich obrovských
myšlienok vidieť. Zdáš sa mi podobným Tomášovi apoštolovi, ktorý neveril,
že Kristus ožil a vstal z mŕtvych, kým v jeho rany nepoložil ruky. Choj, Paľko,
a učiň podobne!

Nemôžem sa zdržať, aby som Ti jednu romancu, vsadenú do záhradky jeho
rozpravy Der Creole, v slovenskom slobodnom preklade nepodal. Ona zneje
takto:

*Zdvihala k Bohu na kríži
rúčky plačúca Iréna.
Vtom pekného Saracéna
tvár sa ku trpiacej bliži.
„Hoj, ty, ukrutná kochanka!
Keď tvoja pobožná viera*

*život, lásku mi odberá —
vezmi oboje, kresťanka!”
A vytiahne z pošvy zlatej
svojho meča jasné blesky,
by ukončil bóle rezky,
bóle duši láskou sňatej.*

*K Kristu sa jej city roja,
prosí v tom najhlbšom žiaľu:
„Vytrhni ma z tohto šialu —
jeho som, lež som i Tvoja!
Kriste, veď ma pravou cestou,
nach znám, ak rozhodnúť ten boj:
I Ty, i on život ste môj —
koho z oboch som nevestou?!”
Vtom križ zlatý blesk zaleje,
ona bledie víčka sklopí,*

*hlas jej v blahu sa roztopí —
devu šum smrti zaveje.
„S tebou!,” zvolá pohan krásny,
„nach duch môj v tmách smrti býva,
kde mi život, lúbošť kýva!”
I vrhne sa v svoj meč jasný!!*

Čo myslíš, Paľko, o tejto básničke? Čo myslíš o nej, nie v ohľade zevnútornosti,
ale v ohľade jej vnútrnej povahy, teda v ohľade ducha? Ja som Ti hu predložil
a predstavil ako ligotavô zrkadielco, v ktorom sa Zschokkeho námerné myš-
lienky historických, ba i morálnych jeho románov — pravdaže metamorfozír-
ované — ba on sám a celá jeho ako románopisca postava odbleskuje.⁴⁰ Obšírne

⁴⁰ Kubáňho preklad tejto Zschokkeho básne zapadol v rukopise. Vyšiel prvý raz v mo-
jom príspevku v Slovenskej literatúre a po druhý raz vychádza teraz.

hu na jej pôvodcu vzťahovať nejdem, vztiahni hu Ty sám. Mne dosť bude a ja
sa uspokojím, keď tohto vzťahovania Tvojho výsledok bude ten, že pochopíš
myšlienku moju, ktorá ma k uvedeniu tejto básničky do týchto listov viedla.

Takto by tedy — aspoň pred mojím zrakom — obláčky zlaté Tvojich ocenenia
myšlienok, ktorými si Zschokkeho ako rozpravopisca obtočil, v povetnom
vozduchu dôraznejšieho posúdenia sa rozplýňali a rozpúšťali, chladným vetrom
mojich o tomto predmetu vystavených úvah rozoháňané. Týmto slovom sa
nediv, nepripisujem jim žiadno samolúbô chvastúnstvo, Boh ma chráň teraz
od nárokov držania na dákusí auktoritu! Veď zato jednak nič, Paľko, že sme
my ešte (rozumím Teba a seba) žiadne auktority, rozsudzujúce hádky jedným
slovom. Ba, dobre tak: kým mládenecká krú naše srdcia obtekáva a pretekáva,
dotedy storáz je krajšie, blaženejšie presvedčovať — citom! — A Ty, bračok,
v ktorom skalu mojím hlasom ozvenu dávajúcu v každom ohľade nachodiť sa
nazdávam, Ty jistotne porozumieš takémuto citu.

Ešte dačo o spôsobe rozprávania Zschokkeho.

Kelko razy som o Zschokkeových výtvoroch zevnútornom rúchu, tedy o spô-
sobu rozprávania, v ktorom jeho námerné myšlienky zavinuté boli, premýšľoval,
telko razy som si ho predstavil ako prostredníka v tomto ohľade medzi ger-
mánskou a slovanskou tohto druhu poéziou. Nazdával som sa, že je on vyššou
mocou poslaný literárny prorok, ktorý rôzne, rozkolné stránky nemeckého
a slávského románobásnictva spojiť má. V takýchto okamihoch, bárs mi pô-
vodné môjho národa strún zvuky — ktoré on v jeho výtvoroch nevyludzoval —
ťažko opúšťať bolo — klonil som sa pred ním, očakávajúc od neho a skrze neho
deň tohto spojenia, z ktorého mala povstať čistočlovečenská myšlienka ro-
mánovej spisby. Lež ja som sa klamal, práve tak ako i Ty, klamal som sa v tom,
že som ho držal za sveto-prostonárodného románopisca, za svetoobčana, kde
on predsa len národovec bol. Lež národovec, hodlajúci sa vyšvihnúť ku sveto-
občanstvu! Toto ale jemu nebolo súdenô, on zhynul skorej (možná, že sa i nám
tak povedie), skorej, ako kresťanský socializmus (čisté človečenstvo) sa vyvinúť
mal, ba len vyvinúť má, a to síce zo Slovanstva.

Teraz ale nedávno utvoril som si o jeho v tomto ohľade literárneho rázu cel-
kom inakšie ponetie a myslím, že som dotknul pravú strunu. Predomnou je síce
i teraz Zschokke prostredníkom, lež prostredníkom medzi nemeckým a fran-
cúzskym románobásnictvom. On je alchymista, rozlučujúci oboch týchto tá-
borov dobré a plané rozprávania a myšlienok spôsob, s opravdovou majstrovskou
rukou spájajúc to, čo sa dobré v nich nachádzalo, v jeden celok. Pri tom všetkom
ale neopúšťa zradne pôvodnú švajčiarsku národnosť svoju.

A hľa, v tomto vyrčeníu mojom o Zschokkeho spôsobu rozprávania leží ukrytô
tajemstvo, ktoré naše náhľady o tomto predmetu v rôzne dve stránky delí.

Či on ale, jako prostredník medzi germánskym a francúzskym románobás-
nictvom, za vzor slovenským v tomto žánru básnikom slúžiť môže, na to si už
odpovedaj sám!

Ku koncu ešte nasledujúco:

Mne sa Zschokkeho rozpravy vôbec všetky známe, od románov „ako románov
na vyššom stupni“ až k tým humoristickým, opravdu zo života ľudu vzatým
poviestkam. Od jeho Alamontadea až po jeho Tantchen Rosmarin nemáš žiadnu
rozpravu, v ktorej by sa nebolo kochalo čítajúco oko moje.

Poznaj jich i Ty, aspoň dľa názvov a keď budeš mať príhodného času, sprav
mne podobne, čítaj jich radom a nebudeš smútiť za zmrhaným časom. Zschok-

keho rozpravovýtvory veru čítanie zaslúžal! A tak čuj aspoň tie názvy jeho rozpráv, ktoré sa mi ešte v pamäti mihotajú.

Z jeho Lebensweisheitu pamätám sa na týchto diel názvy: Alamontade, Die Herrnhutter, Eros oder die Liebe, Verklärungen, Dionysius, Agathocles atď. Z *historických*: Adrich im Moos, Der Freihof von Aarau, Die Prinzessin von Wolfenbüttel, Die Gründung von Maryland, Basa von Buda, Die erste Liebe Heinrichs des VI-ten atď. Z *druhých* Der Creole, Kleine Ursachen, Jonathan Frok, Das Loch im Ärmel, Krieges Gefahren eines Friedfertigen, Der Feldwebel, Hermingarde, Herrn Quints Verlobung, Der Flüchtling in Jura, Der Blondin von Namour, Die Lachen, Der Todtengast, Die weiblichen Stufen Jahre, Das Schreiben von Island, Das Wirtshaus von Cransac, Ein Tag vor der Hochzeit, Nur eine zwölfstündige Todesangst, Tanchen Rosmarin, Das blaue Wunder, The Vicar of Wakefield, Zlatnica, Meister Jordan atď., atď. Šecka mi na um neprichodia.

A s týmto padá opona!

Paulissime,⁴¹ dneska som Ťa, t. j. dňa 7. čakal do Jelšavy, že reku adaj dôjdeš do tej Rozložnej, možná že by aj ja s Tebou bol išol. Len povedali mi, že si Ty dneska v Ratkovej na pohrebe Šulekovskej Emky!⁴² Škoda dievčata! Málo jich máme tých Slovienok, a predsa nám jedna za druhou neprestajno — hynú. Sladká nach bude jej pamiatka a sladčejší ešte odpočinok v čiernohrudovitej zemi!

My v Jelšave sa kocháme v krásnych jarných dňoch a oba, i Tónko,⁴³ i ja blaženejeme, okrievame s novou prírodou k novým mládeneckým silám. Inšieho tu nič novieho!

Brat môj Rodomil⁴⁴ sa žení, o dva týždne bude svadba. Už hiba ja z môjho otcových detí zostanem — no, ale nič, my, Paľko, my oba zostávame na sem! Kto zná, aká budúcnosť hľadí nám v ústrety?! Aspoň samotní poplavíme sa k nej a prez ňu bezpečnejšie ako v prievode dákychsi kochanky.

Pravda je ale, že i *prázdno srdce* je hotovo nešťastie! A teraz zbohom, Paľko! List nedostaneš hiba o týždeň po sviatkoch — vtedy ale jistotne.

Maj sa mi dobre, drahý pobratim môj! Zbohom,
Tvoj

Ludevít K⁴⁵

⁴¹ Doslovne: Najpavlovskjší (superlatív na latinský spôsob), čiže „najmilší Pavel“. Kubáni občas používa toto oslovenie aj v iných listoch, adresovaných Dobšinskému.

⁴² Zrejme dcéra ratkovského ev. farára Augusta Šuleka, buditeľa, činného aj literárne.

⁴³ Tónko je buditeľ Anton Černok, Kubániho jelšavský priateľ. (Nateraz nemáme o ňom podrobnejšie údaje.)

⁴⁴ Rudolf Kubáni (Rodomil bolo jeho „národné“ meno). Bral si za manželku Karolínu Laurencyovú (manželstvo zostalo bezdetné).

⁴⁵ List č. 5 má 10 strán zapísaných do konca, len na spodku poslednej strany (v priestore asi 6 riadkov) je veľký autorov podpis. Pod celým podpisom je ako pokračovanie sigly za literou „K“ trochu jednoduchšia ozdoba ako v liste č. 4.

V Jelšave dňa 24. apríla 1852

P. D.

Spindler a jeho románopisectvo^{45a}

*Motto: Bo sluchajmy i zvažmy u siebie
Ze według božego rozkazu
Kto nie dotknął ziemi ni razu
Ten nigdy nie może być w niebie.*

* * *

*Kłamca kto ciebie nazywał miłością
Ty jesteś tylko mądrością.
Mickiewicz, Dziady*

Čudno Ti bude, Paľko môj, že ja z veľikého počtu germánsku románovú spisbu zosobňujúcich jednotlivcov práve Spindlera beriem za predmet mojich o germánskej tohto druhu poézii úvah. Čudno, hovorím, keď si pomyslíš, že mnoho proslulejších v ohľade tejto veci osobností skveje sa v široko rozsiahlej Teutónii. Prečo nehovoríš o Hellovi, Bauernfeldovi, grófkyni Hanh-Hanh, Astonky, Messenhauserovi atď.,⁴⁶ budeš sa ma spytovať. A ja Ti odpoviem skrátka, zľahka, položíš tú jedinkú príčinu: že hocaj spomenutí viacej zaujímavšieho, zabávajúcejšieho ako Spindler popísali, predsa oni sú ohľadom na nemeckú románospisbu jedine bastardi, nezákonne manželské deti zfrancúzšteno-pokazeno-

^{45a} Karl Spindler (1796—1855), nemecký románopisec, veľmi plodný autor. Pre prílišnú produktivnosť nedospel k vyššiemu rozvoju svojho rozprávačského talentu, takže jeho neskoršie práce nenašli väčší ohlas.

⁴⁶ Theodor Hell, pravým menom Karl Gottfried Theodor Winkler (1775—1856), nemecký spisovateľ. Obohatil nemecký divadelný repertoár početnými prekladmi a spracovaniami, najmä francúzskych drám. Osvedčil sa aj ako pôvodný dramatik.

Eduard von Bauernfeld (1802—1890), produktívny rakúsky dramatik, autor spoločensky zakotvených veselohier. Bol literárnym exponentom predmarcového liberalizmu.

Gr. Ida Marie Hahn-Hahnová (1805—1880), vo svojej dobe vplyvná nemecká spisovateľka. Vydala početné básne, cestopisy, poviedky a iné diela, síce so skvelým zovňajškom, ale bez hlbších myšlienok. Holdovala prehnanému epikureizmu a nenávidela všetko, čo nepatrilo k „dobrej spoločnosti“.

Luisa Astonová rod. Hochová (1815—1871), nemecká spisovateľka, činná už pred r. 1848. Bojovala za ženskú emancipáciu, preto ju vypovedali z Berlína. Vo svojich románoch a básňach zľahčovala mravnosť a manželstvo.

Caesar Václav Messenhausen (1813—1848), nemecký autor, písal novely a básne. Známejší je ako veliteľ viedenskej národnej gardy. Hlavné mesto obozretne hájil proti cisárskym vojskám. Po porážke revolúcie neušiel, ale sám sa hlásil vojenskému súdu, ktorý ho odsúdil a dal zastreliť napriek početným intervenciám.

nemeckej poézii. Predomnou je hiba Spindler opravdu národno-nemecký románobásnik. A čo on aj pôvodne nevytvoril mnoho, to málo, ktorého je pôvodcom, je velikánskosť, je ohromnosť literárna, vsťahujúca na germánsky spisbový svet.

Charakteristiku Nemectva som Ti v pár riadkoch ešte až hen v prvom liste podal. Vspomni si moje tam naznačené, tejto veci sa týkajúce slová — a budeš mať charakteristiku Spindlera. Romantika jeho hľadá život, potuluje sa — aspoň sa chce potulovať — vo vidiekoch svetských okolností. Chce nakuknúť do prózy všedenného života, chce si pohovieť prostried ľudu, túži a namáha sa ku praktickým smerom, chce byť kriesiteľom materiálneho zemskeho blaha, lež — nič poniž. Miesto aby došla cieľa namáhania svojho, miesto aby dosiahla výsledok sama sebou vytknutý, miesto aby našla to, čo hľadala, vyviedla to, čo žiadala — nájde a octne sa v ríši nadprirodzenej sentimentality, v ríši tej, ktorá na život má malieho vplyvu. Je to smutný, ale zaslúžený osud nemeckej romantiky! Ona sa chce dostať cestou neba na zem, miesto aby sa cestou zemi k nebu dostávala. Ona prináša jedlá jedine duši, chová hu slovom, telu a citom nedá nič, a telo chradne, hynie i s dušou. Ona hľadá morá, oceány, nad ktorými by paláce svojich systémov (Nemci majú aj v poézii systém) vo vozduchu vyčaril mohla. Stavia v povetrí zámky, ktoré jediným zavanutím vetríka skutočného života váľajú sa v hlboké nepraktičnosti more, kde jich pozelenkáva voda zapomenutia zakrýva — ale tak jej treba! Čo hľadá utópie, kým ešte nepozná život? Čo hľadá more a povetria, kým nevidela ešte ju samu obtočujúce skutočného života dolinky, kopce, rieky? Ona človečenstvo nikda nespasí, ba veľmi málo spomôže k vydobytiu jeho životného blaha. Ona je podobná profesorovi matheseos,⁴⁷ ktorý trigonometrické zákony predkladá tým poslucháčom svojim, ktorí sa ešte nenaučili adícia! Nie aby si vzala za cicerona na svojej polepšovať, osvetľovať chtiacej púti cit, spojený s umom — ona sa spoľahne na holú obrazotvornosť, na púhy rozum!

Neborák Spindler spadol v mnohom ohľade za obeť tejto všenárodnej Germánstva viny a chyby! Tajíť sa síce nedá, že i jeho romantika má mnohé nevidané, nepoznané krásy, lenže čože, ona nespraví zhola žiadneho účinku na slovenskú srdce.

Ja Spindlera obdivujem, on pri všetkých jeho — vsťahujúce na veškerú človečenstva spisbu — chybách má svoje zásluhy. Už len hoci tú, že zostal verným charakteru svojho národa a nevrhol sa zradne — ako mnohí jeho spolunárodoví románobásnici — cudzej romantiky vplyvu v náruč — a v tomto leží veľká zásluha. On zostal Nemcom, Teutómom, a to pocítili a uznajú i sami jeho nepriatelia.

Spindler píše dojímavu, sloh jeho je čistý, krásny, plný obrazov, len smer jeho chybil cieľa. Spindler písal málo, ale to, čo literárneho splodil, je gigantnosť v svojom druhu — Spindler splodil leva.

Myslím, že si čítal jeho proslulý, rozšírený román Der Jude, toto opravdo-nemecký život zo stredného veku zosobňujúce dielo. Ak hej, teda porozumieš tuto môjmu o Spindlerovej románospisbe úvah nástinu. Ak nie, teda aspoň vedz, že som si z neho vytvoril tieto o jeho básneniu románov pochopy — rozumie sa, paralelizujú ho i s druhými nemeckými románobásnicmi.

⁴⁷ Matheseos (lat., z gréc.), matematiky. Adícia (z lat.) je sčítanie.

Kalinčiak ako slovenský rozpravopisec

Motto: Samotnosť — čo po ľuďoch, czym śpiewak dla ludzi, gdzie człowiek, co z mój pieśni myśl wysłucha?

Nieszczęsny kto dla ludzi głos i język trudzi.

Mickiewicz, *Dziady*

Od roku 1845 začínajú sa annály slovenskej literatúry. Pravda, s odchodom do Levoče bratislavských slovenských žiakov — v noci vylievania svojiskónárodného života do súkmenného národa Dunaja spisby — zbližovali sa síce boli ranné hviezdíčky pôvodnoslovenskej poézii — druhoročník Nitry bol síce zorou — ale len keď Orol tatránsky vzniesol sa nad Slovenska duchovného života výšiny, vtedy sa zaskvelo plamenné slnce opravdu slovensko-národnej poézii.

Nad novým životom každého národa dunie vítajúca pieseň, *básnírstvo*, ono mu spieva nad kolískou, čičkajúc ho v životné sny. Ono sa hrá s ním v rozkošnom veku radostného detinstva a merkuje, aby nedošol žiadneho úrazu. Prídu roky mládenectva, túhy, bôľov, lásky, sladkosti, sem a tam sa kyvotania — a ono mu je anjelom sprovoditeľom, anjelom vyučovateľom, anjelom radcom až po jeho mužský vek. Hiba vtedy, keď už on do tejto fázy vkročí, podá mu na rozlučnú ruku, stiskne ho vrele, zaplače smutným, prenikavým nad takýmto lúčením hlasom. Zašumeje mu jedno srdečné zbohóm — i ulietne v druhé sveta nivy, aby pri druhom znovuzrozenom národnom detiatku konalo svoju vyššou mocou určenú úlohu a život, život, zbavený svojho až po mužský vek tohto pestovateľa — kráča napotom samotný ďalej.

I znovuzkriesený slovenského národa literárny život uvítala poézia, báseň to bratislavskými lúčiakmi sa žiaci odspievaná na brehách mutného Dunaja. Duhoročník Nitry bol mu dojkou, ukladajúcou ho v kolísku, napájajúcou ho sladkým mliekom životného povedomia. Orol tatránsky ale bol mu učiteľom prvým, učiacim ho hravo poznávať zlatie literky obkľučujúcich ho predmetov. Zjavili sa Pohľady — a mladé Slovensko spoznalo v nich svojho pestúňa, ktorý ho má sprevádzať na mládeneckej jeho života púti.

Básnírstvo — tento anjel sprovoditeľ a opatrovateľ znovupovstalých národných životov — ukázalo sa Slovensku v rozdielnych podobách, v šakovakých oblečených šatách. Zjavilo sa ono v bielej košielke nevinných básničok, v snehovej kamžičke romanci, v ružovom kabátiku povestí, v nebeskej barvy kepienku lyrických piesní a v strakatom bielčervenomodrom taláre Kalinčiakovských rozpráv.

Škoda, že nie je týchto mojich listov úloha hovoriť vôbec o básnírstve — hoj, mal by tu šire úvah pole — lež, darmo, sám som si vymeral považovania hranice. Verným chtiac zostať tedy tomuto samému sebe danému príslubu, prehovorím len o bielčervenomodrom taláru básnírstva Kalinčiakovských rozpráv.

Zásluha veľká je Kalinčiaka, že on básnírstvo v rozprave šatkách ukázal Slovenstvu prvý. Orol tatránsky začal poletúvať a na jeho ľahkých, širokých krielach ligotala sa Kalinčiakova rozprava Milkov hrob a jej čarovná krása, jej zázračný blesk upútali zmeravené Slovenska oči na jeho let. Ó, div nad div! Na zmeravených týchto očiach roztápali sa sklenné mŕtvosti spánku závoje,

víčka začnuli v blahonosnom pohybu klipkať, rosová slzička potechy, pocitu, rozkoši skúpala jich priezračné sklepenie a zsinále, dovedna zafaté Slovenska pery oblieťnuť úsmech blahy! Hoj, Kalinčiak, slovenský Kalinčiak, ty rozpravy veštec, ty tvorca prvých slovenských poviestok, veľká je tvoja zásluha, lež veľká i odmena tvoja! Nemé, šedivé, mochrom zarostlé skaly, ku ktorým si novým, neslýchaným hlasom volať a hovoriť začal, odpovedali tvojej reči a prenikavej ozvene, závoj nemoty, nepočutia z nich spadnúť a ony sa stali živými tvormi. A či môže dosiahnuť básnik väčšej odmeny, ako že jeho hlas — keď sa nazdal, že sa rozlieha po púšti — vyčarí odpovede citov? Nie, nie! Šťastný básnik, dosiahol na zem, v živote to, čo sa mnohým druhým len po smrti za podiel dostáva! A tvoje srdce len jediný žiaľ mútiť a zastierať môže, žiaľ ten, že v tvojom spôsobe básnenia stojíš sám. Samotný, ako na šírom oceáne svetelná túreň, kol ktorej hiba luny — ktorých hrôzy v ligot oblieka — temno hukocú. Stojíš sám, ako otec nemajúci nádejiplného syna, ba ani len nádeju k zrodeniu jeho! Áno, tak je. A cez moje myšlienok more letí, letí nedomážno tá skazonosná, skazoveštiaca pravda, že aj literatúra má svojich vyrezancov!

Kalinčiak dobre pojal myšlienku Slovenstva v jeho rozpravách, ba nielen že dobre pojal, ale ako možno, i dobre previedol. A toto je pri začiatkoch, pri zobrazňovateľu národného začínajúceho sa života už veľa, ba dosť k vymoženiu si lipového venca. Lebo odhodlať sa putovať cestou ešte nikým neprebodenou, cestou skalami, trňami, jarkami, priepasťami zarostlou — a pri tom všetkom, pri všetkých prekážkach, ktoré sa mu jeho púti naproti stavali, ňou sa dostať k vytknutému cieľu je skutok hoden obdivu a veleby! Ako hovorím, náš Janko pojal dobre myšlienku z tisícročného duševného spánku preberajúceho sa Slovenstva. On vystúpil v čas pravý, natrafil hneď na žilu, ktorú chcel seknúť, a seknutie toto bolo rozhodnô (vsťahovačne na zobudenie citu k tohto druhu poézii): „lebo žiť — lebo mrieť“, a chvalabohu, operácia bola šťastná, vec sa rozhodla na stranu života. — Ale popozeraťme, znázorníme si celý tento proces Kalinčiakovskej šťastnej operácii. On vedel dobre, že v človeku najsamprú musí sa zbúdzat a kriesiť národovec, že Slovenstvo musí pojať najsamskôr samô seba, aby sa stalo schopným ku zoznaniu myšlienky človečenstva. On vedel i to dobre, že je myšlienka národnosti len lojtrička, po ktorej sa do neba kresťansko-človečenských smerov dostať možno, a že je ona v ohľade na človečenstvo *conditio sine qua non*, bez ktorej táto je holá márnosťahová utópia a zámok povetný. On sa pustil cestou, ku ktorej ho zákony prírody privádzali, nuž ba aj mal pred očami príklad Germánstva, ktoré jediným salto mortalem chcelo byť u prahu myšlienky človečenstva, miesto toho ale našlo sa tam, kde ani nemyslelo, ani nechcelo. — Náš Kalinčiak si takto hŕtal: Slovensko je nie nemluvná, ktorá prvý raz uzrelo svet, ono je nie bytnosť nová, ktorú k všetkému, čo vidí, čo cíti príúčať treba, ale je každých tisíc rokov sám zo seba znovu vylupujúci sa fénix, ktorému sa marí, sníva, že už videl tie nivy, tie výšiny, tie homole a doliny, nad ktorými sa poznovu vznášať mieni. Ktorému všetko, čo uzrie, zdá sa byť priateľom dávno s ním sa rozlúčivším, uvodiacim mu v pamäť blahé hodiny, ktoré vedno vospolok prežili. — Slovensko už bolo, prestalo byť, a zase byť chcel! Slovensko žilo, ľahlo si spať a vstáva znovu! Slovensko je trávou, burinou zarostlá roľa, dávno síce, ale predsa oraná, Slovensko *má dej!* A národ ten, ktorý sa — bárs aj v dávnovekosti — oslávil chýrnymi dejami, ten hoci na stáročia usnul, po prebudení sa, po upovedomení sa, ľahko sa povznesie na stupne — bárs aj druhošatej — slávy, ktorú

pred vekami zaujímal, ba postaví sa vyššie! Ľahšie liečiť a rozmnožovať hynúce sily, ako tvoriť niečo z ničoho; ľahšie ísť hoc aj zarostnutým chodníčkom, ako nepreklesnenou húštinou; ľahšie národu vstávať, ako sa celkom pôvodne znovu rodiť. — Národ deje majúci sa povznesie ľahko z útroby spánku svojho, len nech má prorokov, veštcov, anjelov, ktorí by mu tieto dávne, ale predsa jeho vlastné deje z krajov zapomenutia v pamäť uvádzali, jich v čerstvom rúchu predstavovali a podávali, národ ten nájde v nich sám seba. K povedomiu svojej už zligotavšej sa národnosti vstávajúci národ viesť je teda jeho básníra prvá úloha. Keď v ňom toto vzkriesi, keď ho s týmto zoznamí, položí mu vzrostu základy, položí ho na tú spodninu (basis), z ktorej a na ktorej môže sa vytiahnuť v plastický hranol myšlienky kresťansko-človečenskej, ktorá má utvoriť veškerému ľudu svetskú, pozemskú blahu.

Po takomto hŕtaní, čo myslíš, Paľko, že spravil Kalinčiak, keď sa básneniu rozpráv hodil v náruč? Ach, nič nie divného: on zostal svojím o vstávajúcom Slovenstve a jeho vznešeniu myšlienkam dôsledným, on vzal za predmet svojich rozpráv Slovenska dej, vzal za predmet jeho poviestky, osoby, rázy v noci hynutia a biedneho živorenia Slovenstva ako ligotavé hviezdy prostried chmúrnych čiernooblečených oblakov sa zjavivšie. — Pravda je, on nezaletel v tú najjasnejšie sa ligotajúcu dávnovekosť slávy slovenskej, ktorá venčila Rostislavovcov, Svätoplukovcov velebné čelá. On myslel dobre, keď dumať, že tieto deje náležia eposu, náležia Hollému, tomuto Homérovi slovenskému, ktorý tieto zlaté dávnovekej Slovenstva slávy činy vyčaril v hrdinských básňach z hrobu minulosti, porozprestierajúc jich na širokú prítomnosť lúčnu. — Ale Kalinčiak vykúzlil v prítomnosť ten slovenskonárodný dejstva minulý moment, ktorý v prostried národnej nečinnosti mračných tmách zosobňovali slávny trenčiansky Matúš, brančský Černok, Jiskra a druhí hrdinskí bojovníci za kalich, Matúša Korvína,⁴⁸ zákony viery nezákonní síce, ale zákony prírody právní synovia. Vykúzlil ho najstrovsťou rukou, čarovným prúťkom prvý raz sa zjavivšej v literatúre Slovanstva sladkej slovenskej reči. A my, my, ktorí sme tohto za osemsto rokov v tmách nečinnosti blúdiaceho, lež i vtedy v ligotné okamihy slávneho dejstva tu i tu sa zavíjajúceho slovenského národa synovia — my sme pochopili tú Kalinčiakovu sprítomnenú slávu minulosť, ba pochopili sme nielen my, ale ju pochopil celý slovenský Kalinčiakov rozpravu čítajúci svet!

Nuž a súdže, znásleduj si, Paľko, dľa dojmov, dľa účinkov — ktoré na Tvoje srdce tieto Kalinčiakovské rozpravy mali — ten pri čítaní jich zbudivší sa Tvojich citov vývin! Polož ruku na srdce a vyznaj — nie ako hriešnik, ale ako lásku svoju prvý raz šumnozrostlému valachovi vyznávajúca slovenská devica — vyznaj, hovorím, Ty — ktorý si svojmu národu zavše verným zostával — že schádzajúci v Tvojich vnútornostiach slovenskej národnosti kvietok, pokropený teplunkým dažďikom Kalinčiakom utvorených rozpráv, zrostal bujno, obsypával sa s milostnými púčkami a teraz v tisíceroch krásy malobných barvách prekvetáva! Hoj, Paľko, tak sa to i so mnou dialo a deje, tak sa to deje i vo vnútornostiach druhých slovenského nášho národa synov. Bohom zasadená, slovenskými bás-

⁴⁸ Správne Mateja.

Zákony viery... je trochu nezrozumiteľné. Túto časť vety podávam presne podľa Kubáňiho. Správny tvar mal byť asi: zákonov viery... a zákonov prírody. Potom by bol zmysel: bojovali síce pod plášťom viery, ale za prirodzené práva svoje a svojich.

nici, v ktorých rade i Kalinčiak stojí, kvitne a dá Boh, že navzdor prívalom nezaslúžených jej hroziacich osudov ponese a donesie slovensko-človečenskej myšlienky ovocie, ktoré má okúsiť celý v biede tela a ducha teraz hynúci kresťanský svet.

Šťastne zvolenô stanovisko Kalinčiakovej rozpravopisnej poézii je tedy dej, zhaslým sa už byť zdajúci dej jeho národa. On odľúkal popel a prach letargického živorenia, pod ktorým ešte pominulej slávy pominulého zjaveného sa národného povedomia uhlíky tleli. Jarný vetrík prebúdzajúceho sa znovu života rozdmuchal, oviol túto zhasínajúcu vatričku a hľa, z nej začínajú vybuchovať blnkajúce plamienky nového národného žitia. A ver mi, Paľko, že príde čas, že táto vatrička zrostne v ohnivý, vysoko ku blankytu nebies čiahajúci človečenskej myšlienky stĺp, ktorý všetko ľudstvo svetlom slovansko-kresťanskej lásky ožiari. Kalinčiak je jeden z tých dobrých poslužných duchov, ktorí rozkazom jednej neviditeľnej bytnosti, jedného tušeného božstva, génusov to Slovanstva, drievka životných myšlienok na túto vatričku prikladajú i chránia ho⁴⁹ pred ničiacim orkánom cudzonárodných, myšlienku človečenskosti nepojavších živlov.

Pôvodca Milkovho hrobu je pôvodný v svojom rozprávania spôsobe, on je ani francúzskej, ani germánskej, ani anglickej atď. školy nie nášlapníkom a učencom. On si vlastný zo seba samého utvoril rozprávania svet a nie je jeho vina, že jedinko samotný ešte sa prechádza po tomto sveta rajských nívách. Tí, ktorí by ho nasledovať chceli, boja sa vstúpiť do tejto jeho ideálov svätyni, ba aj keď tam niektorí kroky svoje namieria, pri koncu cesty stratia chodník, i zblúdia v neprieťažnú dejov húštinu.

Kalinčiakov rozprávania spôsob je vzatý z myšlienky, z života, z okolostejnosti Slovanstva, a tu leží ukrytá príčina, prečo sa on najšol vo svojom národe a slovenský národ zase v ňom, prečo jedon druhému rozumie. Reč je jedna, cit je jeden, myšlienka tá istá, ba — odpusť toto bombastnô prozopopejnô pripodobnenie nadšeného zaňho citu — ba povedať sa môže: že je on vzdych citu, hlas ľúbosti, šum nádejí, vytekajúci z pohnutých prsí slovenského národa tela.

Hrdinovia jeho rozpráv sú opravdu slovenské postavy, ráz národa prúdi vo všetkých jich žilách, zjavuje sa v každom jich slove, činu a jednaníu. Výstrednosť jím je neznáma, ony sú oviat čistým prírody dechom, pomiešaným ale s vonnou naftou kresťanskej civilizácii. Oni sú mladí, čistí v citu, v myšlienkach, práve tak ako národ ten, ktorého synovia sú. Na jich vysokých čelách žiari blesk statočnosti, ako na velebnom Kriváňu zlaté poľúbenie vychádzajúceho slnka. Jich líca rumenejú sa úsmechom nevinnosti, ako zdravá malina, keď hu ranná rosička skúpe. Z jich očí blnká oheň hrdinstva, ako iskra zo sokolovho zraku. Oni sú velební duchom ako polbohovia Helikonu čiže Olympu, krásni telom ako Tizianovi Don juani, milostní srdcom ako serblinské devy!⁵⁰

A národ slovenský v týchto plasticko dokonalých postavách poznáva, nachodí sám seba, on sa v nich nazerá ako v jasnom zrkadlci, v ktorom jeho vlastná postava sa míhotá. I prelietne blažený úsmech po jeho tvári, položí ruku na srdce, pozrie okolo,⁵¹ v ktorom sa poznanie jeho krásnych vlastností zrkadlí. On

⁴⁹ I chránia ho (zrejme oheň), čo autor v rýchlosti už nedopísal.

⁵⁰ Srbské. Z pôvodného srbského Srbin je vokalizované na Serblin.

⁵¹ Možno miesto „okolo“, alebo za ním malo stáť ešte „okom“. Na túto eventualitu ukazuje hneď pokračujúci kontext.

pocítil vlastnú cenu svoju, má povedomie svojich, k prevedeniu veľkých cieľov určených vlohov.

Kalinčiak teda doviedol s historickými jeho rozpravami Slovanstvo do fázy ocenenia svojich vlastností, on pomohol vzkriesiť v ňom povedomie národnostva. Náš slovenský národ už má tedy základy a spodninu k pochopeniu kresťansko-človečenskej myšlienky, ktorou Slovanstvo je určené obdariť svet.

Veliká je toto zásluha Kalinčiakova a šťastný on, že jeho namáhanie uznal národ ten, ktorý k upovedomeniu vlastnému viesť pomáhal on. Veliká zásluha jeho, že slovenského národa mŕtvy dej oživil a s tým založil, hoc aj poetickým mochom zarostnuté uhelné kamene novejšej Slovenska histórii.

Slovenský národ má v Kalinčiakovi milostného Dumasa, lenže v novej podobe a celkom v pôvodnom vydaníu. Medzi týmto a ním (rozumieť Kalinčiaka a Dumasa) mohli by sa prekvapujúco pravdivé paralely v ohľadu jich spôsobu písania ťahať, pravda, že ohľadom na jich rozdielne národnosti. Ale k vyvádžaniu takýchto experimentov tu ani miesta, ani času, ba bola by to práca daromná, už len aj pre tú jedinú príčinu, že slovenské oko vo svojom vlastnom ideále viacej ako v cudzom vidí. Tomu teda dáme pokoj!

Náš národ slovenský tedy má svojho Dumasa, už hocaj samotného, ale predsa aspoň jedného má. Ale Sue a Zschokke mu chýbajú. (Ba Zschokke nie tak, toho nám zosobňujú naši milovaní vydavatelia Zorničky, Škultéty a Čipkay.)⁵² A čo s týmto povedať chcem, ľahko uhádneš, jestli si porozumel mojim o týchto dvoch románopiscach vysloveným náhľadom. To sa rozumie, že náš Sue musí byť opravdový Slovak a opravdový človek!

Výtvary Kalinčiakovho pera dľa jich názvu Ti tu pripomínať nejdem. Tebe sú ony tak ako i mne známe. Len Boh daj, aby náš modranský Janko kráčaľ ďalej šťastne svojou literárnou cestou. Ja mu aspoň z mojej stránky privolávam jedno srdečne-vrúcné: „Srečan puti!“

Paľko, príjmi týmto moje tisícero priateľsko-bratrské pozdravenie a navštív na jarmok, lebo sa má s Tebou o mnohých dôležitých veciach zhovárať

Tvojho

Ľudevíta K⁵³

List č. 7

V Jelšave dňa 12. mája 1852.

P. D.⁵⁴

Motto: Stójcie — myśli rozplączę —
Pieśń skończę — skończę.
Mickiewicz

Ural slovanského rozpravopisectva

Takto by sme, Paľko môj, už boli ponavštevovali romantiky hlavné, rozdielno-národné Alpy a hole, pozerajúc jich z výšin citu a myšlienky rezkým ocenenia okom. Či ozaj účinok jich videnia zodpovedal túhe a predpocitu, po jich zreníu

⁵² Názov Zorničky a mená jej vydavateľov opravujem na správne znenie.

⁵³ List č. 6 má 11 strán plus 6 riadkov na 12. strane. V zakončení vety „lebo sa má ...“ je vsuvka, dopísaná pod podpis, ktorý je veľký a má zo sigly pokračujúce podobné zakončenie (pod celým podpisom) ako aj list č. 5.

⁵⁴ Literý „P. D.“ sú hodne veľké a podčiarknuté. Sú také vysoké ako celé motto.

sa namáhajúcemu? Či sme ozaj spoznali, prečítali a pochopili v ohromno balvanských literách rozkolnej,⁵⁵ anglicko-francúzsko-nemecko-slovenskej romantiky zmysel slova: „rozpravopisná poézia“? Či sme našli to, čo sme hľadali, dosiahli, čo chceli u spoznávaním oceneniu mnou odhalených rôznónárodnej románovej poézii krás? O tom, Paľko, súd Ty sám, ktorý pevne verím, žeš bol nepredpojatý, ktorý si sa usmieval chladno, keď moje slová sfa blinkajúce polnočné žiare za decembrovej noci leteli na plamenných kriekach v horúcej peci ohnivých myšlienok rozihranej obrazotvornosti. Súď Ty, ktorý si pozeral šanuvania citom zamúteným okom na mnou písaný, tieto všetky veci zosobňujúci list, keď sa na ňom fantastické netvorné výtvyry výstredných myšlienok — ako na živou lesou sem i tam porostlom cmíteri polnočných duchov zhon — mihovali. Ktorý si kladol mládeneckú ruku na v citoch vrelých dmúce sa srdce, keď v listu, pravícou Tvojho priateľa písanom, zaligotali a zjavili sa v slová oblečené city, ktoré Tvojich vnítrností lubozvučnej harmónii mohli byť a zdali sa byť ozvenou. Ktorému sa zmrašťovalo snehové čielko, keď poznával, že dopisujúci Tvoj druh padá v obeť dobre nepoznaným, krivým a nedôsledným pochopom. Súď Ty, hovorím, ktorý si mi i okresné i apelačné v tejto veci fórum, ba nielen súď, ale i nasleduj i sám pre seba tú, ešte až hen v druhom liste u koncu naznačenú otázku: „Ktorýže už z týchto rozdielnónárodných myšlienok spôsobov vystavenia a vyprávania románov najväčší a najlepší vplyv má na mravy, na zošlechtenie, na vzdelávanie, na zdokonaľovanie človečenstva?“ Alebo: „Ktorá zo spomenutých rôznónárodných rozpravopisných poézií spasí človečenstvo, ohľadom na jeho pozemský duchovný život?“

Na prvú otázku sa odpovedalo v behu posúdenia rozdielných rozpravopiscov, z ktorých každý na svätý oltár zošlechťovania, zdokonaľovania človečenstva svoju hrivnu položil. Na druhú odpovedať mienim a odpoviem, keď Teba a seba postavím na Ural budúcej *slovansko-človečenskej* rozpravopisnej poézii.

Že je Slovanstvo určené v každom ohľade prepodit ak v biede tela tak i v biede ducha hynúci Európy svet, to zvestovali najsamprú básnici slovanští, ktorí, ako Ján Krstiteľ Krísta, predpovedali príchod Mesiáša slovanskú fazu života do skrehlých údov Európy vdýchnuť majúceho. Tento predzvest, tieto pravdepodobné, zo života vykvitnuvšej fantázii vypuklé slovanských básnírov slová pocítili najzamskôr Slovania, ktorí našli v sebe dary ducha božského, k priepôrodu tomuto ruky pomocné podať majúceho. To pocítila z jednej čiastky i chorá, svojmu znovuzrodeniu túžobne v ústrety hľadiaca Európa. A toto Európy pocítené a pocítiť sa majúco tušenie zdá sa mi byť východná (morgenländisch) hviezda, ktorá príchod prepôroditeľa zvestuje. Moment jeho zjavenia sa je nie ďaleký, úkazy všakové na horizonte terajšieho sociálneho Európy polozenia sa mihotajúce zdajú sa mi roztápať sa v tie slová, že skoro bude biť príchodu jeho radostná hodina. A on sa zrodí, hoj, zrodí, ale nie v zlatom lemovaných, carrarským mramorom vykladaných kniežatských palácoch, ale v chalupke pokory, v rúchu kresťansko-slovanského prstonárodného človeka!

Ako prepôroditeľ Európy sociálnych záujmov a polozenia, ako skriesiteľ kresťanských myšlienok, vyčarujúci jich zo zakliatých zámkov nevšímavosti, opovrhnutia a zapomenutia, vzťahujúci jich na život, vyleje on spasiteľného ducha i rozpravopisné výtvyry ľudského umu odbleskujúceho, zjaví sa v nich

⁵⁵ Slovo je tak vypísané: „rozkolnej“. Je to asi pisateľov pokus o novotvar, ktorým chcel asi vyjadriť: „odlišnej“, prípadne „odlišujúcej sa“.

ako kresťansko-človečenský Slovan, hľadajúci prostriedky k prepodeni u letargičnom spánku životnej hniloby ponorenej Európy.

Že sa jeho zjavenia sa úloha zligotá vo všetkých odboroch náuky, vedy, krásoumov, vo všetkých odboroch citov, v každej človečenstvo povýšii chtiacej myšlienke, a tak teda i v rozpravopisnej poézii — samo sebou sa rozumie. Keby som sa nebál, že mi à la Lichard navoláš do hegelčíkov⁵⁶ (nota bene mne, ktorý som Hegla z väčšej čiastky ani nečítal), povedal by som, že tento Európu prepodit majúci, v slová vedy a vidy⁵⁷ stelesnený, v myšlienkach kresťanstva kúpaný a nimi napájaný duch človečenskosti pôjde z nás všetkých Slovanov a bude účinkovať, pôsobiť skrze nás všetkých. Hovorím, skrze nás, ktorí verní súc synovia Slávií, zhromažďujeme rozdielných odborov poklady ducha, poklady rozmanitých vied a myšlienok.

V týchto slová, Paľko môj, nehľadaj panteizmus slovanského mesianizmu. Všebožstvo jeho je nie v jeho pôvode čili teórii, krome v jeho účinku, aj to len jestli sa zjavenie jeho v mnohých osobách, impulz jeho pocíivších a jeho vedu hlásajúcich za *toto* vezme. Európu prepoditujúce duchy a myšlienky Slovanov zlejú sa v jednu bytnosť, ktorá zosobňovať bude jedine božstvo slovanského mesianizmu.

Ako hovorím, on vyleje ducha svojho a zjaví sa i v rozpravopisnej poézii. Ak veľký je faktor táto ohľadom na zdokonaľovanie človečenstva, aký zázračný, tvoriaci a kriesiaci vplyv ona má na živoriace a do hniloby smrti upadajúce nervy človečenstva, to opakovať nejdem, hovoril som o tom jednak na mieste oceňujúcom určenie rozpravopisného básnírstva. Následkom tedy tohoto druhu básnírstva ohromno účinkujúcej ceny povedať môžem smelo, že ono slušne hodnô jest, aby sa i v ňom ako v perestých barví myšlienok taláre oblečený slovanský mesianizmus zjavil. Aká ale barva, aký význam má byť týchto rozpravopisnej poézii rúcha myšlienok, v ktorých sa on zjavíť má, je otázka, ktorú nasledovne rozlúštiť chcem.

On najsamprú musí na seba obliecť ľaliovú košieľku slovanského národu. Slovenské národustvo ohľadom na jeho mladuškého ducha a čistého rázu je v hlbínach prírody, z balvanov obyčajných skalísk záležajúcej, mocou pretvorovateľa vyčarené samorostlé, čiže rýdze zlato, ktoré nepotrebuje ohnivé svetských myšlienok pece, aby sa v nich očistilo. Ako takýto drahý, v svojej pramaterici (Urstoff) s druhými živlami nepomiešaný kov, potrebuje ono len umelej ruky, ktorá by piesok cudzonárodných živlov — ktorým ale len zakrytô je — z neho zmietol, a ho v drahocenné podoby panenských okrás premenil. Z neho utvorené okrasy musia krásliť prsia slovanského kat exochén⁵⁸ rozpravopisca. Musia ho krásliť ako diamantová hviezda hrdinského generála nádra. Slovanský rozpravopisný pretvorovateľ sociálnych záujmov Európy musí mať znak svojho pôvodu, aby vedel svet, že je on nie prorok falošný, ale ten, ktorého Gabrielovia slovanského básnírstva predzvestovali. A tak firma jeho pôvodu je a má byť slovanské národustvo. — Za firmou, čiže za znakom rozoznávajúcim týmto nabažený musí vstúpiť do hlbokých, zemou cudzonárodného, nepriateľského,

⁵⁶ Nemohol som zistiť, či to Lichard napísal na Hurbanovu adresu v známej polemike pre Záborského *Žehry*, alebo či hádam išlo o nejakú inú polemiku.

⁵⁷ Veda a vida — zrejma slovná hra. (Vidu spomína Kubáni aj v ďalšom texte tohto listu.) Myslel tým asi videnie v zmysle filozofickom.

⁵⁸ V pôvodine gréckej litery. Por. tu pozn. 8.

neprírodného vplyvu zasypaných baní slovanského života. Musí vzmúť mlaťočky vedy, citu a tušenia, aby vylúpil rýdzy kus zlata neporušenej slovanskej myšlienky v čiernej hmote nepravých osudov okolostejností ukrytý. Ako ho takto vylúpil, musí ho položiť do fúrika apodiktického presvedčenia sa o jeho náramnej cene a nevyrovnanou trpelivosťou ho kotúľať cez všetky hmoty nešťastných cudzonárodných živlov, východ z bani bádania mu zamedzujúce, aby ním, ako kameňom mudrcov (Stein der Weisen) hynúci človečenstva svet k večnému pozemsko-duchovnému životu prebudiť mohol. Kto z ľudu bude mať oči, ten ho uvidí, kto bude mať cit a rozoznávajúci um, ten pozná v rýdzom kuse tohto zlata mnohými mudrci za dlho darmo hľadaný elixír života!

Slovanský pretvorovateľ terajších biednych záujmov a položenia Európy ohľadom na rozpravopisnú poéziu musí sa zjaviť ďalej v priezračnom, nebeskej barvy plášti pochopeného kresťanstva.

Poznanie ducha kresťanstva je ostatný stupeň človečenskej vedy, pocítienia jeho ostatný stupeň vidy.⁵⁹ Duch a čiže myšlienka kresťanstva je zlatý kríž, ligotajúci sa na vysokej trihrannej veži zemských prirodzených myšlienok a citov, je rukou geniálneho architekta vystavený dach, ktorý prikrýva a prikrývať má *bieluškú* siení národného myšlienok.

Na tento zlatý kríž, na tento vysoko vyvýšený, umele vystavený dach musí si zastať slovanský pretvorovateľ terajšej románovej spisby. Musí rozšíriť a rozstriť svoje ramená a vznešeným duchom tohto kresťanstva naplnený musí objať všetok pod jeho nohami hemžiaci sa svet. Musí ho objať duchom lásky, priateľstva, mieru a hlásať spasenie večné i tým, ktorí zblúdili z cesty pravého poznania ducha kresťanstva a klaňajú sa svetského ducha výtvarov modloslužebníctvu. — Oblečený on v priezračný, nebeskej barvy plášť pochopenia kresťanstva, musí vziať apoštolskú húl (palicu) v ruky a remienkami vytrvanlivosti nohy obviazané majúť, musí putovať z jedného kraja do druhého kraja cudzonárodných tohto druhu spisb, a takto na každej cudzonárodnej poľane rozpravopisného básnírstva musí zasiať semeno slovanskej myšlienky, aby ono zrostlo, všetko jedno hocaj v akej podobe. Z poľany tejto musí najskôr vyplieť všetku burinu svetských jedovatých myšlienok, aby zlaté klásky v tele, v hmote, v účinku sa zjavivšieho kresťanstva dozrieť mohli. A prídu teplé časy, kde klásky dozrejú, i budú slúžiť za pokrm novým, cudzonárodným neofytom, obráteným od krivých, falošných, svetských smerov k spásnosnej kresťanstva myšlienke.

V kresťanstva plášti súc zaobalený, sám sebou bude musieť hlásať pravidlá a city človečenskosti. Za alfu a omegu tohto hlásania predmetu musí si vyznačiť tú Kristom povedanú nebeskú sadu „Milujte sa vospolok“, lebo ona je symbol a v nej leží utkvetá myšlienka človečenskosti. Pred jeho vedy a vidy slovanským okom musia padať všetky kasty, rozplývajú sa v jednu, na jednom stave bazírovanú ľudskú spoločnosť. Pred jeho okom musia sa trať všetky známky jinonárodnosti, ktoré sa medzi sebou ocieľkou nenávisť, kremeňom pomsty, práchnom nedorozumenia trú a k blnkajúcemu výbuchu pripravujú. Musia sa trať ako nočná hmla, keď homole vrchov zlatý blesk slnca zaleje.

Už z tohoto sa znásledníť môže, že rozpravopisec tento par excellence v plášti kresťanstva súc odiaty, musí nosiť kabanku prstonárodnosti, to jest kabanku života ľudu (Volk). Život ľudu vzťahujúčo k životu sfér stavov vyšších zdá sa

⁵⁹ Por. pozn. 57.

mi byť mladušké kresťanstvo za časov apoštolstva, prirovnané k terajším, do podob rôznobarevného ritu vcvekaným kresťanským cirkvám. (Rozumej: luxuriózný katolicizmus, mystičný grécizmus, suchý protestantizmus atď.). Tak ako *ono*, nosí život ľudu na sebe znaky pôvodnej, prirodzenej čistoty a nevinnosti, kde naproti tomu život vyšších stavov potápa sa v bliskavom na oko mori svetskosti a v pompéznej síce, lež predsa v suchej konvencií. On zomierať začína, lebo nemá pramene, prívody, skadiaľ by nové sily čerpal. — Či teda pretvorovateľ rozpravopisného básnírstva bude môcť z tohoto vyšších stavov skrehlého života vyvádzať svoje charakterov velebných, velikánskych osoby a svojich hrdinov? Nie, nie! Život hľadať, kde nie je života, bolo by márne ustávanie, nepodarená snaha! — On musí vstúpiť do nížin spoločenského sveta, a tam nájsť žriedlo, z ktorého pôvodne prirodzená života čistota a nevinnosť vyteká. On musí z tejto vody načrieť, aby z nej, ako Boh zo slova, stvoril rúzne osoby a hrdinov svojich rozpráv.

Že ale slovanský ľud pri všetkých zlobách nepravného osudu zachoval doteraz najviac a najväčší túto pôvodnoprírodného života čistotu a nevinnosť — to mi opakovať netreba. To cítim my Slovania, to cítim i Európa celá.

Deje, výjavy, slová, ktorými toto svoje slovansko človečenských, patrične prstonárodne kresťanských myšlienok rúcho, pred ľudskozlobivej sofistiky čiernym prachom zastrieť má, podá mu sám minulé a prítomné slovanského národa život. Ty si, Paľko môj, dobre podotknul v Tvojom liste, že slovenský rozpravopisec nájsť románovej látky dosť v minulom deji germánsko-slovanských bojov, už či na poli vojny, či na poli myšlienok sa zjavivších. — Áno, v tých leží románovej látky dosť a slovanský pretvorovateľ rozpravopisnej poézie má tých bojov dej najskôr zosobniť, aby myšlienku prítomnosti a budúcnosti ľahšie znázorniť a k pochopeniu Európe podať mohol. Tie boje Germánstva so Slovanstvom sú kľbko na dávnom tŕniku času napchnuté, z ktorého sa nitky prítomných a budúcich človečenskosti myšlienok točia. Komu je súdené tieto ďalej viesť a ťahať, ten musí skôr poznať ich pôvodné žriedlo, aby vedel, skadiaľ vytekajú a aký smer jím je už dľa ich pôvodu určený a vyznačený.

Ako takto túto epochu Germánstva so Slovanstvom bojom, rozhodné víťazstvo Slovanstvu prirknúť, v prirodzených jeho výtvaroch predstaví, čaká naňho románové znázornenie terajšieho Európy špeciálneho položenia, v pomere na národnosť, viery, mravný život atď. A tu sa musí ukázať v skutočnosti-obrazotvornosti hlboký v pojemoch ako Sue, čistý, úprimný ako Zschokke, pritom ale ožiarený svetomeštanstvom, t. j. všečlovečenstvom kresťanským nymbusom. Veliká a ťažká to úloha preňho, zo sucha nemravnej hriešnej prózy terajšieho spoločenského Európy stavu, v rozprave tento opisujúcej, tento pretvorovacej utvoriť hrdinu, ktorý narodený, vychovaný v tomto chaosu myšlienok pozemských vyčias myšlienku budúcnosti, myšlienku to víťaziacej slovansko-kresťanskej človečenskosti sám zo seba. Ťažká to, hovorím, úloha predstaviť čítajúcemu svetu takéhoto krepkého slovanského duchomládenca uskutočnenú vidinu. Ťažko, hovorím, lebo nielen že z nebeského pareza⁶⁰ myšlienky slovanskej má a musí mať svoj vnútorný, teda duchovný život, ale tento život jej musí byť vdýchnutý i do šumno utvoreného tela slovanskonárodných citov, túh, vlastností a dejov, ktoré telo ale i nepriateľsko národných myšlienok šatstvom musí byť zaha-

⁶⁰ Inakšie sa toto slovo nedá čítať. Zmyslovo neodporuje kontextu.

lenô. Prečo? Aby sa čítajúci Európy svet nezľaknul od nevidanej, nechýranej, v románovej spisbe sa zjavivšej takejto vidiny, neváhal za ňou sa pustiť na púšť, alebo na brehy Genezaretského mora, kde mu nový tento prorok nový život hlásať bude. Nehovorím, že sa on musí zjaviť v rúchu Sueovských alebo Zschokkeovských hrdinov, ach, nie. Pán Boh ma chráň od toho. Len to povedám, že z tých človečenskosti strún, ktoré títo tak umele tu i tu podotkávali, musí znovu vylúdiť tie istie ľúbezné, lenže mohutnejšie znejúce hlasy, zlejúc ich v jeden milostný, archanjelskému zvukochóru podobný koncert slovanského kresťanstva človečenskej myšlienky, ktorého čarovná, prenikajúca nebeská harmónia istotne roztopí svetskou prózou skamenelô duševné srdce v biede sociálnych záujmov hynúcej Európy a vzkriesi ho v nový, nekonečnovetčný život.

A, Paľko môj, toto je Ural slovanského románobásnírstva!

* * *

Ku koncu ešte na dovršok pár slov o mojich Hüttnerovcoch. Aký tento môjho umu a obrazotvornosti prvorodený rozpravopisný zlomok na Teba dojem spravil — Tvoj list mi ukázal. Ty si jich vzal pod kritizantskô pero a toto ďaleko že by ma bolo urazilo, tešilo ma tým väčšmi, lebo som vedel, že jich aspoň pod kritiku za hodné držíš. Posúdenia Tvoje bolo priateľské, hlboko náhľadné, do vecí sa rozumiaco, bárs hrdinu mojej rozpravy bárs melinku ostrejšie dotklo. Ostatne, ja vytvor tento môj prvý, už len aj preto, že v podobe zlomku predomnou leží, zastávať a obraňovať nejdem. Jestli Boh bude chcieť, že mu udrie celému jeho sa zrodeniu hodina, potom sa viacej bude môcť i z jednej i z druhej stránky o ňom povedať.

Nech Ti ale tu bude povedanô, že v spôsobe vystavenia tejto rozpravy (ako Ty to veriť sa zdáš) som ja ani Suea, ani Zschokkeho nasledovať nechcel, dačo takého mi ani na um neprišlo. Ba písaný bol tento zlomok vtedy, keď som ja Sueovským románom ešte ani dobre nerozumel, len dajedné ešte z nich mávajúc v ruke. Románový tento zlomok písaný bol v prvom precítení mládeneckých mojich citov, vtedy, keď dotkli moje srdce prvie — tajomnej predomnou ľúbosti — ľúbozné hlasy. Svet sa začal kolom somnou točiť, hlava mi zmiatla opojená súc milostnými dojmy a pojmy všetkých vecí, ktoré sa predo mnou mihotali. Obrazotvornosť moja zahorela, zblnkla, ako zavelej v mravenisku zahrabaná...⁶¹ a ja som chytil pero v ruky, vylievajúc moje city, všetko jedno hocaj v aké formy slohu, slov, reči atď. na papier. A takto začali povstávať moji Hüttnerovci, povstávali, rástli... kým som sám ja jich pôvodca nezbadal, že nemajú žiadneho istého smeru, kremä moje sem a tam sa kyvotajúce city, ktoré som v slová obliekal. Ja som sa zľaknul toho, slza mi zahrála v očiach. Hovorím, slza, lebo vedz, že v Miloslavovom fantazírovaní fantazíroval som sám — a jeho nešťastie, ktoré sa Ti tak neprírodzenô byť videlo — bolo skutočne nešťastie moje!

Lež velezrady, velezrady sám nad sebou sa dopustiť som predsa nedoviedol,

⁶¹ Slovo je nejasne napísané. Ide asi o meno osoby z niektorého Kubánim prečítaného románu.

odšmaril som pero z ruky a odtedy neomocilo sa ono k pokračovaniu Hüttnerovcov!⁶²

.....

S týmto končím moje rozpravopisby sa týkajúce dopisy; končím, lebo je už raz čas. — Či som v niečom myšlienky Tvoje uhádnul, či si ma rozumel, Paľko môj, o tom čaká môj hlas Tvoju ozvenu!

A o mojom charakteru? Ach, sľúbil som, že i o tom niečo prehovorím, prehovorím, ako hriešnik v kňazské ucho. Lež bojím sa, že by si v tomto ohľade mojim citom nerozumel — a rozhrešenia by nedosiahla dôvera moja. Myslí si o mne, čo sa Ti páči, lež vedz, buď presvedčený, že vnítrnosť mojich ráz doteraz nedoviedol si poznať. Ktorý len preto pred Tebou obraňovať nejdem, že s obranou mojou ublížil bych osobe, ku ktorej ma nešťastný osud púta, ktorá mi je i dobrodinec, i ničiteľ, i anjel, i diabol, i nebo, i peklo! Myslí si o mne, čo sa Ti páči, a pri spoznaní Tvojho myšlenia výsledku jistotne nič inšie hiba horký úsmech prelietne tvár

Tvojho navždy vern. Ludevít⁶³

⁶² Podľa tohto miesta listu Kubáni svoj román *Die Hüttner* vedome nedokončil a ponechal ho ako torzo.

⁶³ List č. 7 má úplných 12 strán. — Pod podpisom zo sigly pokračuje zjednodušené „B“, ponášajúce sa na podobné ozdoby z predošlých listov. Tiahne sa nielen pod podpisom, ale aj pod poslednými tromi slovami pred podpisom.

O B S A H

Mária Š a l i n g o v á, Z problematiky historickej štylistiky	5
František M i k o, Expresívny živel v Hečkovom románe Červené víno	24
Viliam T u r č á n y, Rým a metafora	76
Róbert Š t u k o v s k ý — Gabriel A l t m a n n, Vývoj otvoreného rý- mu v slovenskej poézii	156
Anton P o p o v i č, Slovenský blankvers	162
Anton P o p o v i č, Prekladateľské metódy v poromantickej poézii (Sytniansky a Nezabudov)	188
Ján V. O r m i s, Ľudovít Kubáni o románe (Dokumenty)	213

Z HISTORICKEJ POETIKY II

Litteraria VIII

Obálku navrhol Ľudovít Juračka

Redaktorka publikácie Viera Rybárová

Technická redaktorka Tatjana Madárová

Korektorka Mária Lacová

Prvé vydanie. Vydalo Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave 1965 ako svoju 1007. publikáciu. Strán 260.

Vytlačila Pravda, Vydavateľstvo ÚV KSS, Bratislava Štúrova 4c. AH 19,79, VH 20,31, K 09 51146, 1549/I.-1964.

71-045 65

12/13 VI 2

24,— Kčs