

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

VEDECKÝ REDAKTOR

Dr. Viliam Turčány, CSc.

RECENZOVAL

Dr. Ján Brezina, DrSc.

LITTERARIA XIV — 1971

STROFA A RYTMUS

AUTORI

JÁN BREZINA, CYRIL KRAUS,
VILIAM TURČÁNY, RUDO BRTÁŇ

1972

VYDAVATELSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA

Strofa
Knižnica Ústavov slovenskej
a svetovej literatúry SAV
Konventná 13
813 64 Bratislava

*D. 38.469/94
90.-*

JÁN BREZINA
Bratislava

STROFIKA V SLOVENSKOM VOĽNOM VERŠI

1

Strofickosť voľného verša sa vždy realizuje na pozadí pravidelnej strofickosti. Tradícia je teda pozadím, od ktorého sa odráža aj strofickosť, respektíve astrofickosť nadrealistického voľného verša, ktorým sa v tejto štúdii zaoberáme. Problémy strofickosti voľného verša lepšie vyniknú, keď najprv aspoň stručne načrtneme niektoré otázky strofy v tradičnom slovenskom verši.

Nie náhodou začíname Jankom Kráľom, ktorého prví predstavitelia slovenského voľného verša, nadrealistickí básnici, považovali za svojho predchodcu. Za pomerne širokú, ale pritom presnú definíciu strofy možno pokladať definíciu Márie Džuskej, ktorá vidí v strofe „celistvú tematickú a prozodickú jednotku, vytvorenú z veršov ako samostatný celok veršu najbližšie nadradený a obsahujúci vo svojej stavbe prvky zreteľne sa opakujúce, ekvivalentné s inými kompozične a funkčne analogickými jednotkami“.¹

Poézia Janka Kráľa túto širokú definíciu strofy nielen potvrdzuje, ale ju aj popiera. Popiera preto, že v mnohých básňach Janka Kráľa necítiť zreteľne sa opakujúce prvky, ktoré robia zo strofy strofu v tradičnom slova zmysle. A necítiť ich preto, že Kráľova strofa pre svoju veľkú dĺžku a nepravidelnosť sa niekedy vymyká predstavám či už o antickej alebo modernej strofe.

Ak má strofa v tradičnom pojmí najčastejšie dva až osem veršov, u Janka Kráľa sa vyskytujú básne, ktorých strofy majú až vyše sto veršov. Pri takýchto strofách u čitateľa musí vymiznúť pocit očakávania, ako i pocit sklamanie z toho, že po jednom strofickom útvare bude nasledovať podobný. Ako príklad uvedieme báseň *Smrť Svätopluka, kráľa*

¹ Mária Džuská, *O strofe — preliminaria*. Teorie verše I, Brno 1966, 78.

Veľko-Moravského,² obsahujúcu dve strofy, z ktorých prvá má 188 veršov, druhá 50 veršov. Jednostrofová, respektíve na strofy nečlenená báseň *Ovčiar* (185) má 129 veršov, iná astrofická báseň *Zlomok o boji Rusov s Poliakmi* (41) má 132 veršov. Jednu, 140-veršovú strofu tvorí tiež báseň *Bezbožné dievky* (112). Táto, rovnako ako aj 1028-veršová báseň *Rozprávka* (417) obsahuje i prvky epické. A ako je známe, pravidelné strofické členenie bolo v antických dobách, keď strofa vznikala, prejavom a doménou iba lyrických básní, určených na spev. Epika strofy nepoznala. Dlhé strofy sa vyskytujú aj v časti básne *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko* (89), písanej z polovice alexandrinom, z druhej polovice osemslabičnikom, a vo *Výlomkoch z Jánošiaka* (131).

V básni *Pán v trní* (118) sa vyskytuje aj spev „chóru“ podobne ako v antických básňach, do ktorého vpadá dialóg *Dievky a Matky*. Pri dialógoch vystriedava alexandrin osemslabičník. Členenie básne na strofy posilňujú často i refrény. Z kompozičných účelov refrénovite sa opakujú dokonca celé strofy, ako je to napr. v básni *Kvet*, kde sa trikrát, na koncoch básne a v jej prostriedku, opakuje strofa:

Presadili kvietok
z jari do jeseni,
keby jaseň ako jaseň,
ale mráz studený.

{*Súborné dielo*, 220}

Báseň *Krajinská pieseň* (499), pravidelne členená na dvojveršové strofy, má podtitul „veselo sa spieva“. Podčiarkuje sa tým jej lyrickosť, keďže lyrické básne boli kedysi pôvodne určené na spev. V mnohých Kráľových básnických skladbách sa však stiera lyrický žáner dômyselnou kombináciou a vzájomným prelínaním sa všetkých troch literárnych žánrov v jednej a tej istej básni. Ako príklad uvedieme báseň *Chorý kráľ* (379) alebo osemnásťstránkovú báseň *Vojna* (244) s jej lyrickým *Predhovorom k Vojne* (243) a zároveň s dramatickými pasážami, kde ako v dráme vystupujú čerti, ľud a lucifer. Do tejto básne vsunuje autor zároveň i prozaické texty. Týmto spôsobom sa nielen rozkolísava tradičný pojem žánru, ale spolu so stieraním rozdielov medzi žánrami sa stiera zároveň aj vyhranenejší pojem strofy. Treba podotknúť, že Kráľove básne, v ktorých sa literárne druhy miešajú, sú zväčša neukončené torzá.

Vo *Hviezdoslavovej* básnickej tvorbe podobne ako v tvorbe

² Janko Kráľ, *Súborné dielo*, Martin 1952, 26. Z tohto vydania sa citujú aj ostatné básne Janka Kráľa; čísla v zátvorkách označujú strany.

Janka Kráľa nemajú prevahu štvorveršové strofy, ako je to v časti slovenskej poézie, písanej v neskorších rokoch. Zato však u *Hviezdoslava* je mnoho básní s pravidelnými, takzvanými modernými typmi strof, ako sú znelky, tercíny, sestiny, gazely, ritornely a podobne. *Hviezdoslav* bol majster týchto umelých strof. Inakšie u *Hviezdoslava*, obdobne ako u Janka Kráľa, básne sa často členia na veľmi dlhé strofy, a to nielen v epike, kde by to bolo akosi prirodzené, ale aj v lyrike. Napríklad v básni *K vám urodzeným, veľkomožným* (200—209) tretia zo štyroch strof má až 106 veršov. Báseň *Ruch v poli* (206) nie je členená na strofy a obsahuje 172 veršov. Dvojestrofová báseň *Matka zem* (137)³ s päťslabičnými krátkymi veršami má druhú strofu až 275-veršovú, v básni *V žatvu* obsahuje jedna strofa 230 veršov.⁴

Tendenciu k dlhým strofám ešte väčšmi prejavujú *Hviezdoslavove* epické alebo lyricko-epické básne. Tak v VII. speve *Hájnikovej ženy* druhá strofa obsahuje 210 veršov a v básni *Poludienok*⁵ má druhá strofa 170 veršov. Vo všetkých týchto básňach prúd rozprávania je súvislý, nepretrhovaný. Básnická inšpirácia bola tu taká mocná, že tok básní plynul bez zastávok, bez krátkodobého členenia na strofy. Hoci *Hviezdoslavova* poézia je plná veršových presahov, presahy od strofy k strofe tu nejednajú, vždy je medzi nimi aj syntaktický predel.

Kým štvorveršové strofy u *Hviezdoslava* sú v pomere k ostatným veršovým typom strof v mizivej menšine, u Ivana Krasku z päťdesiatichštyroch je devätnásť básní písaných štvorverším, t. j. už plná tretina.⁶ U Krasku sa na rozdiel od *Hviezdoslava* stretneme s básňami, ktorých strofa obsahuje iba jeden verš (*Romanetto*, *Zmráka sa*, *Ja*, *Nad ránom*), ako je to neskoršie často v poézii nadrealistov. Okrem pravidelných strofických útvarov Krasko rád používa aj strofy uvoľnené, ktoré majú neanalogické členenie k predchádzajúcim (*Na Nový rok*, *List slečne L. G.*), alebo básne nečlenené na strofy (*Balada I*, str. 50, *Vesper dominicae*, *Poznanie*, *Stesk*, *Už nad vodami*).

Niekedy Krasko uvádza čitateľa v pochybnosť, či je báseň členená na strofy alebo nie, čím sa zastiera tradičná predstava strofickosti. Napríklad v básni *Zmráka sa* čitateľ je náchylný prvý a posledný verš brať ako samostatné strofy, keďže medzi nimi sú tri samostatné štvorveršové strofy a jednoveršové strofy básne kompozične rámcujú. Ale v básni *Nad ránom* čitateľ si už nie je taký istý, či posledný verš *Zavčas každý z nás*

³ Všetky tri citované básne sú z 3. zväzku *Spisov P. O. Hviezdoslava*, Martin 1951.

Čísla v zátvorkách označujú strany.

⁴ *Spisy P. O. Hviezdoslava*, zv. 2, Martin 1951, 129.

⁵ *Spisy P. O. Hviezdoslava*, zv. 2, Martin 1951, 83—88.

⁶ Ivan Krasko, *Básne*, Praha 1936.

v ten sviatok vstane! [ktorému predchádza „verš“ pomlčiek] je samostatnou strofou alebo nie. Zdá sa, že nebol si tým istý ani sám básnik. Tento verš píše [po výkričníku!] v básnickej zbierke s malým začiatočným písmenom (*zavčasu*...), kým v rukopise sa začínal podľa všetkého veľkým začiatočným písmenom, ktoré by signalizovalo novú, osobitnú strofu. Nasvedčuje tomu text z časopisu Dennica (Dennica XI, 1908, 3), kde je tento verš písaný veľkým začiatočným písmenom. Taktiež v básni *Jehovah* mohli by sme byť na rozpakoch, či druhú strofu básne, oddelenú od predošlého kontextu tiež len pomlčkami, treba pokladať za samostatnú strofu alebo nie:

že z chmúrnej turne poplašný zvon hučí — — — — —
 Ō, hrozný Jehovah! Ty bez milosrdenstva,
 ja pravicu Ti trestajúcu vzývam,
 na vlastné plemä Tvoju prosím pomstul!

Kompozičné a syntaktické zretele však jasne poukazujú, že ide o samostatnú strofu. Posledné verše sú totiž neúplným refrénovitým opakovaním začiatku básne. Opakovaním na konci sa tieto verše zdôrazňujú ako veľmi účinná pointa, ktorá si pre svoju závažnosť vyžaduje samostatné strofické členenie. V inej básni, *Tak nedočkave*, Krasko text až dodatočne člení na dve strofy, keď iba v knižnom vydaní vsúva medzi ne pomlčky (v Prúdoch pomlčky neboli):

č o zázrakom dozrelo, akoby na svatbe v galilejskej Káni.
— — — — —
Než luna zasvieti v doline na druhej strane.

Z uvedených prípadov vysvitá, že pojem strofickosti nie je u Krasku strnulým, nemenným pojmom, ale že strofu autor vytvára alebo zastiera často i dodatočne, po napísaní textu básne. Hlavnú úlohu pritom hrajú syntakticko-intonačné, alebo, ako sme videli, aj kompozičné dôvody. Ani tie však nie sú vždy také silné a jednoznačné, aby básnik nemusel uvažovať a byť niekedy sám na rozpakoch, či má strofu v texte básne utvoriť a ohraničiť ju graficky, alebo nie.

Osobitný prípad tvoria strofy básne *Topole*, kde posledný krátky dvojslabičný verš by bolo možné pokladať aj za zlomok k štvrtému veršu básne, bolo by ho možné chápať aj ako reduplikáciu záverečnej kadencie predošlého verša.

Možno tu priamo ilustratívne poukázať, ako tlak syntaxe pôsobí na

utváranie strofy. Kraskova báseň *Život* bola najprv napísaná (a publikovaná v časopise *Prúdy* II) v dvojveršových strofách. V básnickej zbierke sa podáva už ako štvorveršová. Príčina? Syntax básne odtlačenej v časopise sa rozchádzala so strofickým členením:

*Som vo znamení pokoja,
preds' zvem ťa, Život, do boja*

od ranných do večerných zôr,
pre krásnu dcéru čiernych hôr.

A podobne sa rozchádzala i v ďalších strofách. Aby básnik odstránil túto disparitu, spojuje teda dvojveršia do štvorverší, a tak nastoľuje v básni stroficko-syntaktickú konvergenciu. Okrem nepatrných výnimiek nepoužíva presahov ani vo veršoch (na rozdiel od Hviezdoslava), preto ani strofy sa u neho nemajú rozchádzať s vetným členením. (Tento kánon zachováva aj *Novomeský* v zbierkach *Nedeľa*, *Romboid*, *Otvorené okná* i v zbierke *Pašovanou ceruzkou*.)

U Krasku na rozdiel od Hviezdoslava teda takmer stopercentne platí zásada veršovo-syntaktického paralelizmu. Čo verš, to nová veta. Možno to s malými výnimkami povedať aj o strofe — čo strofa, to nová veta. Strofy sú uzavreté, nepresahujú jedna do druhej, napriek tomu, ako sme videli zo zmien, ktoré autor dodatočne urobil, že pojem strofickosti v básnikovom podvedomí nebol vždy presne vyhranený. V Kraskovej poézii by sa ešte skôr bolo možné stretnúť s veršovým presahom (ako napr. v básni *Aminke*) než s presahom strofickým.

Na prípade básne *Aminke* chceme ilustrovať, ako sa rytmicko-syntaktický celok strofy u Krasku intonačne a syntakticky člení a ako sa vytvára napätie medzi oboma členeniami.

Môj život, to je šira, sivá, mutná kaluž |
vo stíne dávno zašlého už lesa, ||
v jejž stredu — spomienka na teba — ||
talia vodná hlávku kloní, chvie sa. |||

Zas' zdá sa, život mój je pustou, čiernou nocou, |
pretemnou, hluchou, tmavou na hlboko, |
len niekdy malou iskrou hviezdy |
v spomienke zaplá tvoje detské oko. |||

Tiež mniem, že život ten je rozpáleným čelom, |
 pod ktorým mozog treští od horúčky, |
 na ňom však s útrpnosťou chvejú |
 sa chladné, drahé malé tvoje rúčky. |||

Rytmicky sa báseň člení jednak prostredníctvom pravidelného jambického metra, jednak prostredníctvom veršovej a vetnej intonácie, ktorá je druhotná a verš len rytmicky diferencuje. Vetné intonačné centrá sa v uvedenej básni zvyrazňujú polotučnými písmenami. Osem sa v nich nachádza pred polveršovou dierézou, štyri sa vyskytujú po cezúre. Cezúra rozčleňuje verš na dve intonačné časti. Len v troch prípadoch sa vyskytuje vo verši i vedľajší intonačný predel. Hlavné intonačné a syntaktické predely sú však všade vyhradené posledným, ukončujúcim veršom strof.

Zvuková stavba strofy s kadenciou, vyzdvihujúcou poslednú časť veršov, je úzko zviazaná so sémantickou výstavbou básne. Šípky po pravej strane textu ukazujú, že prvé dva verše vo všetkých strofách básne, vyjadrujúce básnický subjekt, majú stúpavú intonačnú líniu. Druhé dvojveršia vo všetkých troch strofách, vyjadrujúce objekt milovanej ženy, respektíve spomienku na ňu, majú zase klesavú intonáciu. Strofy sú teda uzavreté veršovo-intonačné a syntakticko-intonačné celky, zatiaľ čo medzi ich jednotlivými veršami v dvoch prípadoch existujú presahy.

Na záver tejto časti možno konštatovať, že Kraskove pravidelné i nepravidelné strofy, skladajúce sa zo sylabotonických veršov, ale i z veršov voľných (*Kritika*), nikdy nedosahujú takej dĺžky, ako sme to mali možnosť vidieť v poézii Janka Kráľa a P. O. Hviezdoslava. Vo všeobecnosti nie sú také dlhé ani samy básne, pretože symbolistická poézia má tendenciu vtesnávať symboly obsiahlych predstáv do čím najužšieho trsu slov.

U básnika Vladimíra R o y a sa vyskytujú okrem pravidelných, najčastejšie štvorveršových alebo iných strof s tradičným členením (ako zneleiek, tercín, stancí a pod.) aj celkom nepravidelné strofy a strofy značnej dĺžky. Roy totiž nielen petrifikuje, ale zároveň aj narúša kánon symbolizmu. Ale nájdú sa aj dlhšie strofy (6-, 10-veršové), ktoré sa v básni pravidelne opakujú. Na rozdiel od Krasku existujú u Roya aj stroficky nečlenené dlhšie básne, ako napríklad báseň *V. súmraku*,⁷ ktorá má až 52 veršov.

⁷ Vladimír Roy, *Básne*, Bratislava 1963, 99. Z tohto vydania sú aj ďalšie uvádzané básne.

Aj nepravidelne členené strofy dosahujú niekedy značnú dĺžku. Tak napríklad v básni *Druhovia* (173), ktorá nesie niektoré epické prvky, má druhá strofa až 101 veršov. A v básni *Za smelosťou* (116) prvá z dvoch nepravidelných strof má 62 veršov; v básni *List dvom budúcim kritikom* (317) druhá strofa má 43 veršov. K epike tiahnuce alebo niektoré reflexívne básne majú podobne ako napr. u Kráľa dlhšie strofy. Tak druhá strofa básne *V cele videní* (182) dosahuje 51 veršov, tretia strofa básne *Posolstvo* (141) 88 veršov a prvá strofa básne *Majstrovi A. Jiráskovi k sedemdesiatke*⁸ obsahuje až 163 veršov.

Niektoré dlhšie cyklické básne podobne ako u Hviezdoslava nie sú označené číslicami. Roy častejšie ako Krasko používa vo svojej poézii aj dvojveršové strofy. Pevná a jednoliata kompozícia strofy, s akou sa stretávame u jeho bezprostredného predchodcu Ivana Krasku, u Roya sa narušuje ruka v ruke s narušovaním rigorózneho symbolistického kánonu. Možno sa tu stretnúť aj so strofickým presahom a strofy graficky jedna od druhej oddelené začínajú sa malými začiatočnými písmenami.

Čo spieva v srdca cimiteri,
 tomu snád' rozum neverí,

však cit, ten lícom priľne k tomu
 a dychtiac slúcha hudbu nemú,

čo vyviera, hľa, tenkým prúdom
 a plynie v krvi toku rudom —

po tele steká, biednej hrudi,
 v ktorej sa tucha smrti budí,

predčasnej smrti drahých snov,
 čo klást sa musia v svieži rov...

(*Tristia*, 37, *Básne*, 62)

Roy tu teda narúša predchádzajúci estetický kánon v členení strof, rovnako ako svojimi uvoľnenými a voľnými veršami miestami porušuje aj kánon metrický. Podobne ako u Janka Kráľa a Ivana Krasku v Royových zbierkach sa vyskytuje i básnická próza, ktorá sa ako u Krasku člení na odstavce. Týmto faktom sa u oboch aspoň do istej miery zaha-

⁸ *Cez závoj*, Myjava 1927, 21 a n.

lujú rozdiely medzi literárnymi druhmi poézie a prózy na rozdiel od Hviezdoslava, ktorý vo svojej poézii presne diferencuje aj lyriku od epiky.

V básnických zbierkach Laca Novomeského *Nedeľa* a *Romboid*⁹ prebieha zjednocovanie veršov do vyšších celkov všetkými tradičnými spôsobmi, prostredníctvom rytmu, rýmu, eufónie, syntaxe a inými spôsobmi opakovania. Tak napríklad v básni *Nad daktylom Otakara Březinu* jednotlivé daktylotrochejské strofy sa spájajú do celku nielen rýmami (len posledná strofa je diferencovaná od ostatných nerýmovanými koncami veršov), ale aj eufóniou. Tri strofy majú približne rovnaký počet slabík (10—12 slabík), kým poslednú, neeufonizovanú a nerýmovanú strofu spájajú kratšie, šesť-až osemslabičné verše. Uplatňuje sa tu moment sklamaného očakávania. Z uvedenej básne uvádzame dve posledné strofy.

Gágorý husiel gniavia prsty Cigánov,
bratstvo strún neveselo stená
stesť hluchý ako ucho Beethovena
do hodín smutného večera nad kávou.

Básniku! Filozofo!
Čerň vašej mystiky!
Vizia dialok tajomných!
Magika fialová!
(*Nedeľa a Romboid*, 75)

Tlak strofy na tvar vety sa tu prejavuje v tom, že strofy smerujú napospol k zhode členenia vetného s členením strofickým. Pritom strofa je aj intonačným a myšlienkovým celkom.

Kým básnická zbierka *Pašovanou ceruzkou*¹⁰ obsahuje iba štvorveršia, v zbierkach *Nedeľa* a *Romboid* z 39 básní ani štvrtina nie je napísaná štvorveršovými strofami (9 básní). Dvojveršia obsahuje sedem básní, trojveršie jedna báseň. V zbierkach je teda necelá polovica básní napísaná v pravidelných strofách. V básnickej zbierke *Stamodtiaľ*¹¹ z 39 básní sú v dvadsiatichšiestich básňach štvorveršové strofy. Ostatné strofy sú nepravidelné. Podobne ako u Roya, aj tu sa stretávame s jednovershovými strofami.

⁹ Laco Novomeský, *Nedeľa a Romboid*, Praha 1935.

¹⁰ Laco Novomeský, *Pašovanou ceruzkou*, Bratislava 1948.

¹¹ Laco Novomeský, *Stamodtiaľ*, Bratislava 1964.

Zatiaľ v Poničanovej básnickej skladbe *Divný Janko*,¹² písanej za vojny, v čase rozkvetu nadrealizmu, až na zriedkavé výnimky niet tradičných štvorveršových strof, ktoré by obsahovali rovnaký rad veršov. V zbierke sú dlhšie strofy, často jedna strofa sa stáva jednou básňou.

U Jána Kostru z 302 básní, uverejnených do roku 1949,¹³ je 112 básní napísaných štvorveršom, t. j. nadpolovičná väčšina (podobne ako bolo v Novomeského *Otvorených oknách*, kde z dvadsiatich básní je jediná s pravidelným štvorveršom). Aj rým býva u Kostru najčastejšie s obligátnou striedavou schémou *a b a b*. Krátke strofy idú tu ruka v ruku s výskytom krátkych básní.

2

V poprevratovej poézii sa strofické útvary postupne automatizovali a stali sa známkou istej konvenčnosti a strnulosti, ktorá bránila ďalšiemu rozvoju poézie. Nevdojak sa pocítovala potreba strofický útvar negovať, respektíve postaviť ho na nové základy. To urobila nadrealistická poézia, zachovávajúca len niektoré z piatich hlavných znakov strofy, ktorými sú: 1. veršová väzba a jej metrická štruktúra, 2. rýmová väzba, 3. vetná skladba a lexika, 4. refrén, 5. intonačná štruktúra.

Hoci strofickosť voľného verša, ako sa už uviedlo, uskutočňuje sa vždy na pozadí pravidelnej strofickosti, vo voľnom verši podobne ako v rytme niet zhody po sebe idúcich veršových skupín. Aj tak sme však oprávnení hovoriť o akomsi rytme v strofickom členení básní, lebo stačí len nepravidelné opakovanie niektorých prvkov, aby sa vyvolala predstava strofickosti.

Tak ako miera rytmickosti, ani miera strofickosti vo voľnom verši nie je podmienkou. Niet tu očakávania strofickej zhody, ani uspokojenia z jej opakovania, ani sklamania z jej popretia, ako je to pri pravidelnom, viazanom verši. Básne sa členia na strofy s nepevným, nerovnako členeným počtom veršov (astrofickosť), alebo sa na strofy vôbec nečlenia. Podstatou všetkých i najvoľnejších veršov je veršový riadok. Strofa nadradená veršu niekedy chýba a jej funkciu preberá verš (jednoversšové strofy).

Voľný verš nie je podmienený ani prozodickým systémom časomerným, ani sylabickým, ani sylabotonickým, hoci v ňom nachádzame tendenciu k tonizmu. Niet tu nijakých privilegovaných strofických formá-

¹² Ján Poničan, *Divný Janko*, Bratislava 1941.

¹³ Ján Kostra, *Básne*, Martin 1949.

cií, ktoré sa stali tradičnými. Vo veršoch niet nijakého rýmového súzvuku, niet tu ani pevných rýmových formácií, ani voľného rozloženia rýmov, ktoré by strofu stmelovali.

Vo voľnom verši tvorí rytmickú konstantu len neustále opakovaná veršová kadencia (Mukařovský) a voľne priradovaný rad týchto veršov vytvára strofu. Tak ako moderný rytmus, zachytávajúci nepokoj doby, je polemikou proti ustrnutosti a básnickému jazykovému a obsahovému klišé, podobne i strofa voľného verša rozrušuje ustrnuté konvencie a novo organizuje strofu ako priamo nadriadený útvar veršu. Vo voľnom verši rytmus nahrádza opakovanie istých syntaktických celkov, niekedy sa opakujúcich analogicky. Tieto sú spojené s určitým typom intonácie ako najzákladnejším nositeľom rytmu, vyznačujúceho sa magickou monotónnosťou obradných formúl. Ako príklad nech tu posluží strofa z Fabryho poézie:¹⁴

Už padajú žeravé ruže / veľké ako oči búrky / ¹⁵
do ladových temnôt /
nižšie a niž /
až dolu do ticha /
a ešte ďalej
do hľbky zeme / kde dunia bruchá šialenstva
a páperové vence / horia lahkým plámeňom

Analogické opakovanie určitých syntaktických celkov sa tu prejavuje od druhého verša strofy mnohonásobným opakovaním príslovkového určenia miesta. Posledné dva verše zasa obsahujú rozvité príslovkové vety. Tieto dielové syntaktické celky spája strofa do jedného súvetia. Je to najčastejší prípad strofického celku nielen u Fabryho, ale aj u Reisel. Vety a verše, napätie medzi nimi, zjednocuje strofa. Zvláštny typ strof tvoria ojedinelé prípady, keď prehovorový predel na konci strofy je menej výrazný než na konci verša:

Si ako moje pravé oko /
Vždy iná /
Vždy podobná inej bytosti /

¹⁴ Rudolf Fabry, *Ja je niekto iný*, II. vydanie, Bratislava 1965, 28.

¹⁵ Hlavné intonačné centrá vo veršoch podčiarkujeme.

O rybo /
Ženo neodvratná //

(Reisel, *Umelá trpiteľka v snehu*, 7, *Vidím všetky dni a noci*, 145)

Intonačne je strofa ako rytmická jednotka stavaná tak, že všetky verše okrem posledného majú stúpavú intonáciu (druhá polovica verša sa pri recitácii spomaľuje a zmelodičuje). Posledný, uzatvárajúci (často najdlhší) verš strof má intonáciu klesavú. Strofa je tu nielen ukončenou sémantickou a intonačnou jednotkou, ale zároveň zavŕšenou jednotkou tematickou, ktorá sa signalizuje i najdlhšou pauzou v poslednom verši. Okrem výnimiek tieto poznatky platia mutatis mutandis na strofickú stavbu nielen Fabryho, ale aj Reiselovej poézie. Uvedieme z nej náhodný príklad:

Je noc / a tmy krákajúce o závratných činoch / ↗
Zvázujú mi krk / ↗
Zomieram na polnočné ticho / ktoré je vražedné a má
dlhé ramená / ↗
Ovíja ma pavúk / vypicháva oči / ↗
Som slepý / ↗
To stratili sa obrazy, / ktoré som dosiaľ nevidel // ↘

Jedna mŕtvola dokonáva sprievod // ↘

/ *Všetky noci všetky cesty*, VVDAN, 31 /¹⁶

Všetky verše strofy sa tu začínajú rovnakou časťou reči, slovesami, a tak ju signalizujú. V poslednej, jednoveršovej strofe básne sloveso je umiestené až po cezúre, v druhej polovici verša. Otvorená intonačná línia veršov a zatvorená línia posledného verša strofy je teda taká istá ako v citovanej Fabryho básni (*Ja je niekto iný*, II. vyd. z r. 1965, str. 28). Motív noci, rozvíjajúci sa v predposlednej strofe básne, v ďalšej strofe vystriedava nový motív mŕtvol. Pritom rozhranie strof preberá úlohu intonačného predelu.

Vo voľných veršoch nadrealistickej poézie sa často stretávame s prin-

¹⁶ Skratka Reiselovej básnickej zbierky *Vidím všetky dni a noci* používaná aj v ďalšom texte.

cípom intonácie otázky a odpovede, ktorá sa stáva prostriedkom intonačnej výstavby strofy. V niektorých básňach sa táto otázka a odpoveď priamo vyslovuje hneď v prvých veršoch a nesie so sebou otvorenosť a zatvorenosť intonačnej línie veršov. Bodku za touto hrou dáva definitívne posledný verš s klesavou intonáciou:

*Prečo by ste ju nenazvali sochou Napoleona ↗
Tú strašnú heroínu ↗
Jej oči šikmé oči ako dážd v Avenue de Champs ↗
.....
Aby si sa podobala soche Napoleona ↘*

(*Parížska noc*, VVDAN, 66)

Niekde sa otázky a k nim sa viažúca otvorenosť intonačnej línie zosilňujú anaforickým opakovaním:

*Pre koho klope toto krištáľové srdce ↗
Pre koho strácaš svoje nedozerne oči ↗
Pre koho sa chveješ ↗
Ty ktorá mizneš temnejšie než orkán ↗
Ty ktorá vládneš úlomkom podivných zoskupení hviezd ↗
(Žena, ktorej milenec padol pri Madride, VVDAN, 89)*

Inokedy zas celá (posledná) strofa je reduplikáciou intonácie z koncových veršov predchádzajúcej strofy, ako je to napr. v tomto prípade:

*Vždy iná / ↗
Vždy podobná inej bytosti / ↘
O rybo / ↗
Ženo neodvratná / ↘*

(*Umelá trpiteľka v snehu*, VVDAN, 145)

Vo veršoch *Vždy iná* a *O rybo* sa pritom opakuje aj sylabické zloženie intonačných kólonov, kryjúcich sa tu s veršami. Opakovanie rovnako-slabičných intonačných kólonov v ich bezprostrednej blízkosti je vo voľnom verši zjav veľmi častý. Strofu i báseň uzavierajú verše s klesavou intonačnou líniou, ako to vidieť aj z uvedeného príkladu.

A predsa ani toto obligátne pravidlo v básňach, písaných voľným veršom, neplatí absolútne. Aj tu sa uplatňuje moment prekvapivosti a ne-

očakávanosti, keď posledný verš, vyslovujúci prekvapivú otázku, ktorá sa stáva pointou básne, má odrazu stúpavú intonáciu:

*.....
Klietka hviezdy ↗
Na inom mieste ↗
Žiaľ ↗
Studnica bolesti ↘
Prečo plačeš ↗*

(*Umelá trpiteľka v snehu*, VVDAN, 142)

Iný príklad, prevzatý tiež z konca básne:

*Voláš ↘
Kto ti odpovie? ↗*

(Reisel, *Si to ty, Temná venuša*, 142)

Pravdaže, otázka nie je vždy vyslovená priamo. Tak ako slovo a verš, aj strofa býva polysémantická. A predsa dialóg medzi vecami navzájom a medzi vecami a básnikom sa veľmi často dostáva aj navonok a má svoje intonačné a kompozičné dôsledky. Tak Rudolf Fabry v básni *Päť zmyslov*¹⁷ vedie dialóg so svojimi zmyslami. Za pomenovaním prstov, jazyka, nosa atď. z prvého verša by namiesto dvojbodky mohol stáť aj otáznik, na ktorý výstižne, hoci mnohознаčne, odpovedá ďalší text. Hovorí napr., čo sú to prsty, akú momentálnu funkciu im básnik vo svojich predstavách prepožičiava.

Prsty:

*dovoľte abych sa poklonil
temným stínom v podsvetí
shlukujú sa otriasajúc tmou
podali si klzké ruky mnou
svoju stínu v podsvetí
dovoľte abych sa poklonil*

Otázka: *Prsty* (a v ďalšom texte jazyk, nos, ucho, oko) a odpoveď (text ďalších veršov) sa realizuje vždy v rámci jednej strofy, ktorú takto ohraňuje a signalizuje.

¹⁷ *Utaté ruky*, Bratislava 1935, 51.

Ďalším znakom strofy voľného verša býva refrén, ktorý nestojí iba na konci strof. Napríklad v Reiselovej básni *S ponurým čelom* (VVDAN, 70) na začiatku dvoch strof sa refrénovite opakuje verš *Dvíhaš svoje telo*, ktorý ich signalizuje. Niekedy je to naopak. Nová strofa nadväzuje na nový motív z posledného verša predchádzajúcej strofy, rozvíja ho opakujúc ho v celej poslednej strofe básne:

...

Dúha s otravou hrozných prs

Tvoje prsia

Jak kolembajúci sa Noemov koráb

Jak šikmá veža

...

Tvoje prsia

Jak záhadné písmo ktoré lúšti slávik

Jak dva zvony

Jak rozbité husle

Tvoje pokorné prsia jak kolovrátok

(Reisel, *Oči sú na vine*, VVDAN, 68 69)

Strofu často charakterizuje anaforické opakovanie tých istých slov a výrazov, ktoré sa objavuje na začiatku veršov strofy (epifora býva zriedkavá), a tak upevňuje jej existenciu v mysli prijímateľa:

Spomínajúc na mladuchu

Spomínajúc na žne

Ktoré boli tohto roku podľa snára skoré

Sedeli sme spolu na pitvore

Spomínaný strýko Ján

Ten starý marinér

(R. Fabry, *Posledné*, VHHP, 29)

Žena podobajúca sa poludniu

Žena jak stále živé plátno

(V. Reisel, *Oči sú na vine*, VVDAN,¹⁸ 68)

Niekedy sa anaforickým priradovaním slov signalizuje tiež koniec

¹⁸ Skratka básnickej zbierky Rudolfa Fabryho *Vodné hodiny, hodiny piesočné*, Bratislava 1938. Skratku tejto zbierky používame aj v ďalšom texte.

strofy, tak je to napr. v Reiselovej básni *Odetta v tieni hry* (VVDAN 51, 52), kde slová *Tvojho, Tvojich* sa na začiatku veršov opakujú až 26-krát. Inokedy sa aj jednotlivé strofické útvary začínajú tým istým slovným opakovaním, pričom sa zväčša opakuje aj rovnaká sylabickosť veršov: *Dobrá noc temné noci, Dobrá noc krv červená, Dobrá noc oceáne, Dobrá noc nahé hviezdy, Dobrá noc príznaky* (R. Fabry, VHHP, 109).

Niekedy bývajú celé strofy ako hádanky kompozične vybudované na anaforickom opakovaní jednotlivých slov i veršov:

To čo je oceán

Je najsilnejšie na svete

To čo zabíja človeka

To čo hltá lode

To čo umýva nemlúvňa

To čo je nezbytné človeku

Je najsilnejšie na svete

(Fabry, *Očendš vzduchu*, VHHP, 83)

Anaforami, refrénmi a inými druhmi opakovaní sa manifestuje nielen určité rytmické, ale aj strofické zameranie. Treba však podotknúť, že anaforické opakovanie slov, výrazov a veršov v poetike nadrealizmu nie je nijaká novosť. Refrény alebo iné opakovania, používané na formovanie strofy, poznala predovšetkým tradičná poézia. Nová je len veľmi častá frekvencia anafory a opakovanie vôbec v nadrealistickej strofe a poézii a rozmanitosť jej využívania pri kompozícii strofy a astrofickkej básne.

V niektorých básňach písaných voľným veršom chýbajú uvedené znaky strofickosti (chybí aj interpunkcia ako sprievodný znak strofy). Vtedy grafika, grafické členenie veršov býva v nich často jedinou objektívne postihnuteľnou signalizáciou strofy. Cez ňu autor naznačuje, ako text interpretovať. Platí to napríklad v prípadoch, keď jeden verš sa povyšuje na strofu, keď strofa de facto nie je už útvar nadradený radu veršov.

...

Dve nohy nezreteľne položené na seba

Zvierajúce chodbu konvália

V jej hrdle dohasína palma detstva

(V. Reisel, *Fialový zjav, Temná Venuša*, 23)

...

Som slepý

To sa stratili obrazy, ktoré som dosiaľ nevidel

Jedna mŕtvola dokonáva sprievod

(V. Reisel, VVDAN, 31)

V nadrealistickej poézii môže jeden verš dokonca reprezentovať jednu báseň. Tak je to napr. v Reiselovej cyklickej básni *Neúnavná*. Piata báseň cyklu znie:

Alebo zbieram na tebe klasy dozretého žiaľu

(V. Reisel, *Neúnavná, Temná Venuša*, 93)

Dnešná poézia ide v uvoľňovaní strof ešte ďalej. Napr. u Jána Ondruša sa niekedy stáva básňou aj jedno slovo. V cyklickej básni *Rukáv*¹⁹ slovo *Nie*, opakujúce sa niekoľkokrát, zakaždým vytvára novú strofu. Tu naozaj o povahe strofy rozhoduje už len grafické označenie členenia, nie syntaktická ukončenosť.

Pre predstavu strofickosti stačí, aby sa prvok strofy opakoval iba miestami a len v niektorých básňach. Uvoľňovanie klasickej strofickosti deje sa všetkými smermi. Niekedy je interpretátor na pochybách, či v niektorých cyklických básňach ide o samostatné básne alebo o strofy. Tak napr. v Reiselovej cyklickej básni *Niekedy v úzkosti nechávam otvorené okno, aby som videl dávne veci* (VVDAN, 11) sa jednotlivé básne neoznačujú číslami, hoci každá z nich je graficky vyčlenená na novú stranu. Jednotlivé básne sa zväčša stotožňujú s jednou strofou, ale nie je to pravidlo. Naproti tomu sa v Reiselovej nasledujúcej cyklickej básni v uvedenej zbierke, *Hodiny živých rúk* (str. 23), jednotlivé básne označujú číslami. Nečlenia sa tu však na strofy. Neistota, kedy básnický útvar pokladať za báseň, alebo len za novú strofu, sa ešte zväčšuje, keď nečíslované cyklické básne, ale graficky oddelené a vytlačené na novú stranu, gramaticky i semanticky nadväzujú na predošlý text. Takéto prípady bývajú ojedinelé. Predsa však dokazujú, že pri strofickom členení voľného verša každý úzus sa môže narušiť. O tom, že jednotlivé básnické útvary, ktoré môžu byť v cyklických básňach rovnako strofou ako jednotlivou básňou, treba jednako brať ako báseň, nasvedčujú prípady v zbierke *Temná Venuša*. Tu dve strofy-básne sú síce odtlačené spolu na jednej strane zbierky, ale číslujú sa. Toto číslovanie sa pravdepodobne urobilo z úsporných dôvodov až dodatočne, pri oneskorení

¹⁹ Ján Ondruš, *Posunok s kvetom*, Bratislava 1968, 18.

knižnom vydaní zbierky r. 1967. Všetky tieto prípady poukazujú, že pojem a predstava o pevnej strofickosti pri voľnom verši sa vo vedomí konzumenta stráca.

3

A predsa aj vo voľnom verši existujú okrem už uvedených znakov strofickosti aj ďalšie, sekundárne znaky, ktoré asociujú so stavbou strofy a dajú sa i numericky postihnúť. Vystihujú ich štatistické údaje o frekvencii strof v astrofických básňach, o zatvorenosti a otvorenosti koncov veršov zaključujúcich strofu či báseň, a údaje o mužskom a ženskom zakončení strof a básní. Pre možnosť porovnania odlišnosti týchto údajov v nadrealistickej a v tradičnej poézii všímame si tu poéziu dvoch predstaviteľov predchádzajúceho vývinu, tvorbu Krasku a Novomeského.

U Ivana Krasku sú vo frekvencii strof takéto pomery:

Štatistická tabuľka 1

Frekvencia strof v básnických zbierkach

Ivana Krasku a celkove v jeho poézii

Básnické zbierky						
<i>Nox et solitudo</i>			<i>Verše</i>		Celkove	
Počet strof	Počet básní	Percento zo všetkých básní	Počet básní	Percento zo všetkých básní	Počet básní	Percento zo všetkých básní
1 strofa	4	16	6	21,43	10	18,87
2 strofy	3	12	3	10,71	6	11,31
3 strofy	8	32	3	10,71	11	20,75
4 strofy	7	28	8	28,57	15	28,30
5 strof	3	12	4	14,29	7	13,21
7 strof	—	—	1	3,56	1	1,89
8 strof	—	—	1	3,56	1	1,89
9 strof	—	—	1	3,56	1	1,89
19 strof	—	—	1	3,56	1	1,89

Ako z tabuľky vidieť, najväčšiu frekvenciu v oboch Kraskových zbierkach majú básne o štyroch strofách. Po nich nasledujú básne s tromi strofami a ďalej s jednou strofou. V básňach zbierky *Nox et solitudo* je veľmi úzky rozsah jednotlivých typov strof (iba päť typov básní), avšak i celkove v Kraskovej poézii rozsah jednotlivých typov básní čo do frekvencie strof nie je široký (iba deväť typov básní).

Pomery vo výskyte strof v poézii Laca Novomeského charakterizuje štatistická tabuľka 2.

Štatistická tabuľka 2
Frekvencia strof v básnických zbierkach
Laca Novomeského a celkove v jeho poézii

Básnické zbierky								
Nedeľa		Romboid		Otvorené okná		Celkove		
Počet strof	Počet básní	Perce- to zo všet. básní	Počet básní	Perce- to zo všet. básní	Počet básní	Perce- to zo všet. básní	Počet básní	Perce- to zo všet. básní
1 strofa	—	—	—	—	—	—	—	—
2 strofy	1	4,76	—	—	2	8,00	3	4,69
3 strofy	—	—	2	11,11	5	20	7	10,93
4 strofy	5	23,81	7	38,88	4	16	16	23,44
5 strof	4	19,09	3	16,66	3	12	10	15,63
6 strof	1	4,76	3	16,66	2	8	6	9,37
7 strof	4	19,05	—	—	2	8	6	9,37
8 strof	2	9,52	1	5,55	2	8	5	7,81
9 strof	1	4,76	2	11,11	1	4	4	6,25
10 strof	1	4,76	—	—	1	4	2	3,13
12 strof	—	—	—	—	1	4	1	1,56
14 strof	—	—	—	—	1	4	1	1,56
15 strof	1	4,76	—	—	—	—	1	1,56
16 strof	1	4,76	—	—	—	—	1	1,56
19 strof	—	—	—	—	1	4	1	1,56

V Novomeského zbierkach, ktoré vychádzali pred vznikom nadrealistickej poézie, niet básní, ktoré by nebolí stroficky členené a zároveň niet ani jedinej básne, ktorá by obsahovala iba jednu strofu. Ako u Krasku, tak sa aj u Novomeského najviac vyskytujú básne so štyrmi strofami (23,44 %), potom nasledujú básne s piatimi (15,63 %) a s dvoma strofami (10,93 %). Celkove je v Novomeského poézii rozsah jednotlivých typov básní čo do frekvencie strof značne široký (až 14 strofických typov básní).

Ešte vyššia je frekvencia strofických typov básní v zbierkach Rudolfa Fabryho, ako vidieť v štatistickej tabuľke 3.

Štatistická tabuľka 3
Frekvencia strof v básnických zbierkach
Rudolfa Fabryho a celkove v jeho poézii

Básnické zbierky								
Utaté ruky		Vodné hodiny hodiny piesoč- né		Ja je niekto iný		Celkove		
Počet strof	Počet básní	Perce- to zo všet. básní	Počet básní	Perce- to zo všet. básní	Počet básní	Perce- to zo všet. básní	Počet básní	Perce- to zo všet. básní
1 strofa	14	48,27	30	53,56	4	22,22	48	49,48
2 strofy	2	6,89	11	19,64	1	5,55	14	14,43
3 strofy	5	16,98	5	8,92	1	5,55	3	11,34
4 strofy	1	3,44	1	1,78	1	5,55	3	3,09
5 strof	2	6,89	4	7,14	—	—	6	6,18
6 strof	2	6,89	2	3,56	2	11,11	6	6,18
7 strof	—	—	—	—	—	—	—	—
8 strof	2	6,89	2	3,56	—	—	4	4,10
9 strof	—	—	—	—	1	5,55	1	1,03
10 strof	—	—	—	—	2	11,11	2	2,06
11 strof	—	—	—	—	—	—	—	—
12 strof	1	3,44	1	1,78	—	—	2	2,06
14 strof	—	—	—	—	1	5,55	1	1,03
17 strof	—	—	—	—	1	5,55	1	1,03
18 strof	—	—	—	—	1	5,55	1	1,03
24 strof	—	—	—	—	1	5,55	1	1,03
26 strof	—	—	—	—	1	5,55	1	1,03
30 strof	—	—	—	—	1	5,55	1	1,03

Nestrofických básní, respektíve básní, ktoré obsahujú len jednu strofu, je až polovica (49,48 % básní), zatiaľ čo v Novomeského poézii sa jednostrofové básne, ako sme povedali, vôbec nevyskytujú. Na druhom a treťom mieste sú typy básní s dvoma a troma strofami. Na rozdiel od Novomeského a Krasku v poézii Rudolfa Fabryho štvorstopové básne stoja až na siedmom mieste. U Fabryho sa vyskytuje až šestnásť typov básní čo do frekvencie strof. Treba podotknúť, že niekedy krátka báseň má viac strof ako dlhá. V ničom niet pravidelnosť.

Mnohé básne s rozsiahlymi strofami majú poslednú, obvykle druhú alebo tretiu strofu kratšiu. Býva v nej často akési neočakávané zhrnutie rozvíjajúcej sa témy, alebo sa nastoľuje nový, nepredvídaný motív.

Frekvenciu strofických typov básní u Vladimíra Reiséla podáva štatistická tabuľka 4.

Štatistická tabuľka 4

Frekvencia strof v básnických zbierkach Vladimíra Reiséla a celkove v jeho poézii

Básnické zbierky										
Vidim všetky ani a noci			Temná Venuša		Neskutočné mesto		Zrkadlo a za zrkadlom		Celkove	
Počet strof	Počet básní	Percento zo všet. básní	Počet básní	Percento zo všet. básní	Počet básní	Percento zo všet. básní	Počet básní	Percento zo všet. básní	Počet básní	Percento zo všet. básní
1 strofa	76	59,73	17	19,77	—	—	12	19,04	105	35,93
2 strofy	23	17,97	20	23,25	3	16,66	19	30,17	68	26,47
3 strofy	14	10,93	24	27,91	5	27,77	8	12,69	51	17,28
4 strofy	5	3,83	14	16,29	2	11,11	8	12,69	29	9,83
5 strof	3	2,34	5	6,81	—	—	6	6,52	14	4,74
6 strof	3	2,34	4	4,65	4	22,22	3	4,75	14	4,74
7 strof	3	2,34	1	1,16	2	11,11	1	1,59	7	2,74
8 strof	1	0,73	1	1,16	1	5,55	—	—	3	1,35
9 strof	—	—	—	—	1	5,55	—	—	1	0,33
10 strof	—	—	—	—	—	—	3	4,75	3	1,02
11 strof	—	—	—	—	—	—	3	4,75	3	1,02

Podobne ako u Fabryho, aj v Reiselovej poézii je prevaha jednostrofových básní, respektíve básní nečlenených na strofy. U Reiséla rovnako ako u Fabryho jedna strofa v básni javí teda relatívne najväčšiu stálosť. Táto stálosť však nie je príznak estetickej normy. Kým v tradičnej poézii sa pri veľkých poémach obyčajne vyskytujú dlhšie strofy, ktoré obsahujú rozvitú vetu alebo niekoľko viet, v nadrealistickej poézii takejto tendencie niet. Možno povedať, že sústredenie sa surrealistov na ľudské podvedomie sa odráža aj na strofickom členení básní. Niekedy sa tu stretávame s celkom krátkymi básňami — strofami, inokedy s rozsiahlymi strofami a s pásmovitými básňami. Niekedy sú to iskry fantázie, inokedy jej celé ohňostroje.

Za jednostrofovými básňami v Reiselových básnických zbierkach idú vo výskyte po poriadku dvoj-, troj- až jedenáststrofové básne. Štvorstrofové básne stoja teda na štvrtom mieste. Vysoká frekvencia nestrofických básní súvisí aj s tým, že nadrealistický verš má v istom ohľade blízko k hovorovej reči, a v hovorovej reči nie sú odstavce. V tejto súvislosti

sa žiada spomenúť aj básne v próze, ktoré sa u Reiséla nečlenia na odseky. Medzi básňou v próze a poéziou niet kvalitatívneho rozdielu. Báseň v próze v nadrealistických básnických zbierkach tvorí akýsi medzi stupeň medzi prózou a poéziou a tak stiera rozdiely medzi nimi.

Hranice medzi veršom a prózou sa očividne stierajú napríklad aj vo Fabryho básňach *Pokazený písací stroj* a *Bráno hlbokkej ženskosti*.²⁰ V nich sa experimentálne vynecháva text uprostred kontextu básne a ruší sa plynulý verš ako jej prejav. Pravda, je to len ojedinelý experiment. Aj v nadrealistickej poézii je verš základnou jednotkou básne. V tejto funkcii ho posilňuje, ako sa ukáže, aj horizontálna eufónia.

Ako podružný znak strofickosti sa ďalej javí mužské (prízvučné) a ženské (neprízvučné) zakončenie strof a básní. Pre možnosť lepšieho porovnania a vystihnúť špecifickosti nadrealistického voľného verša z tohto hľadiska analyzujeme opäť aj tvorbu predchodcov — Ivana Krasku a Laca Novomeského. Pomery tu vystihuje štatistická tabuľka 5.

Štatistická tabuľka 5

Mužské a ženské zakončenie a) strof, b) básní v poézii

Ivana Krasku, Laca Novomeského, Rudolfa Fabryho a Vladimíra Reiséla

	a) Koniec strofy (okrem poslednej)				b) Koniec básne			
	Mužské zakončenie		Ženské zakončenie		Mužské zakončenie		Ženské zakončenie	
	Prípady	Percentá	Prípady	Percentá	Prípady	Percentá	Prípady	Percentá
Krasko (<i>Nox et solitudo a Verše</i>)	39	30,71	88	69,29	44	67,69	2	32,31
Rozptyl	38,58 % (v prospech žen. zakončenia)				35,38 % (v prospech muž. zakončenia)			
Novomeský. (<i>Nedeľa a Romboľd</i>)	107	52,71	96	47,29	24	75	8	25
Rozptyl	5,42 % (v prospech muž. zakončenia)				50 % (v prospech muž. zakončenia)			
Fabry (<i>Ja je niekto iný</i>)	65	41,14	93	58,86	7	46,66	8	53,34
Rozptyl	17,72 % (v prospech žen. zakončenia)				6,68 % (v prospech žen. zakončenia)			
Reisel (<i>Temná Venuša a Neskutočné mesto</i>)	101	44,69	125	55,31	42	41,51	59	58,49
Rozptyl	11,72 % (v prospech žen. zakončenia)				16,98 % (v prospech žen. zakončenia)			

²⁰ Rudolf Fabry, *Utaté ruky*, Bratislava 1935, 60, 61.

V Kraskovej básnickej zbierke *Nox et solitudo* majú verše na konci strof i na konci básní zväčša prízvukné, mužské zakončenie. V celku je však percentuálny rozptyl medzi mužským a ženským zakončením strof (nie konca básne) v prospech ženského zakončenia. U Novomeského v obidvoch zbierkach prevláda mužské zakončenie koncových veršov strof i básní, čo signalizuje prevahu jambického metra.

Vo Fabryho a Reiselovej poézii v koncoch veršov i v záveroch strof má prevahu neprízvukné, ženské zakončenie. Signalizuje nielen strofu ako takú, ale aj to, že väčšina veršov sa končí trochejskou tendenciou. Prevaha ženského zakončenia nie je tu však taká výrazná ako jeho prevaha v strofách a v básňach Ivana Krasku.

Otvorenosť (samohláskové zakončenie) a zatvorenosť (spoluhláskové zakončenie) koncových slabík strof a básní signalizuje aj ich strofický útvar. Štatistická tabuľka 6 podáva prehľad týchto pomerov u I. Krasku, L. Novomeského a v poézii R. Fabryho a V. Reisela.

Štatistická tabuľka 6
Otvorenosť a zatvorenosť a) koncových slabík strof, b) koncových slabík básní v poézii I. Krasku, L. Novomeského, R. Fabryho a V. Reisela

	A) Koniec strofy (okrem poslednej)				b) Koniec básne			
	Otvorenosť koncových slabík		Zatvorenosť koncových slabík		Otvorenosť koncových slabík		Zatvorenosť koncových slabík	
	Prípady	Percentá	Prípady	Percentá	Prípady	Percentá	Prípady	Percentá
Krasko/ <i>Nox et solitudo</i> a <i>Verše</i>)	112	79,43	29	20,57	40	75,47	13	24,53
Rozptyl	58,86 %				50,94 %			
Novomeský (<i>Nedeľa</i> a <i>Romboid</i>)	139	72,39	53	27,61	23	60,53	15	39,47
Rozptyl	44,78 %				31,06 %			
Fabry (<i>Ja je niekto iný</i>)	107	70,86	44	29,14	11	68,75	5	31,25
Rozptyl	41,72 %				37,50 %			
Reisel (<i>Temná Venuša</i> a <i>Neskutočné mesto</i>)	147	63,09	86	36,91	58	57,42	43	42,58
Rozptyl	27,18 %				14,84 %			

U všetkých štyroch básnikov prevláda otvorenosť koncových slabík vo veršoch na konci strof aj na konci básní nad ich zatvorenosťou. Rozdiel medzi jednotlivými básnikmi je len vo výške rozptylu medzi per- diel medzi jednotlivými básnikmi je len vo výške rozptylu medzi per- a Reisela je tento rozptyl nižší než u Krasku a Novomeského. Výnimku tvorí len rozptyl na konci básní u Rudolfa Fabryho. Tento rozptyl nie je nižší ako u Novomeského. V Reiselovom *Neskutočnom meste* niet otvorených slabík na konci básní, pretože všetky ukončuje ten istý refrén verša so zatvorenou koncovou slabikou. Oproti prevahe otvorenosti koncových slabík veršov v strofách a v básňach nadrealistov je, ako sme už predtým uviedli, charakteristická ich syntaktická a intonačná zatvorenosť.

V záverečnej stati tejto štúdie budeme sa zaoberať zjednocovaním veršov a kompozície strofy eufóniou. Doteraz sa v literárnej vede súdilo, že v nadrealistických voľných veršoch niet rozvinutejšej eufónie, a že pokiaľ sa vyskytuje, nemá závažnejšiu funkciu. Sústreďenie na širší materiál a na jeho detailnejšiu eufonickú analýzu však ukazuje, že to tak nie je.

Z Fabryho poézie sme náhodne vybrali a podrobili eufonickej analýze 57 veršov básne *Prvé stretnutie s Feneom*.²¹ Ukázalo sa, že tieto verše majú až 361 eufonických jednotiek. Na jeden verš teda pripadá 6,33 eufonických jednotiek (kým pri próze pripadajú asi tri eufonické rady na jeden riadok). Z toho celá tretina prípadov (117 eufonických jednotiek) vytvára tu vertikálnu eufóniu, opakujúcu sa (okrem výnimky refrénovitého slova Féneo) len v rámci jednej strofy. Opakujú sa slová a časti slov, a tým sa posilňuje povedomie jednotky strofy.

Ďalej sme z Fabryho poézie analyzovali báseň z cyklu *Prízraky*.²² Šesťnásť veršov tu vytvára 97 eufonických jednotiek, t. j. 6,06 eufonických jednotiek pripadá na jeden verš. Z týchto 97 eufonických jednotiek je 26 vertikálnych eufonických radov, ktoré sa opakujú vždy v rámci strofy.

Z Reiselovej poézie sme urobili eufonickú analýzu spolu v 103 veršoch. Zo zbierky *Vidím všetky dni a noci* sme vybrali na rozbor báseň *Samota bez samoty*.²³ Štyridsať veršov utvára 244 eufonických radov, na jeden

²¹ Rudolf Fabry, *Ja je niekto iný*, II. vydanie, 1965, 38 a n.

²² Rudolf Fabry, *Vodné hodiny piesočné*, Bratislava 1938, 65.

²³ Vladimír Reisel, *Vidím všetky dni a noci*, Trnava 1939, 108.

Konkrétny eufonický rozbor uvádzaných básní tu nepublikujeme celý pre jeho rozsiahlosť. Ako dôkaz toho, že aj v nadrealistickej poézii má eufónia účasť na kompozícii strofy, je však predsa potrebné ilustratívne uviesť aspoň po jednej ucelenej ukážke analýzy z Fabryho a Reiselovej poézie. Z Fabryho tu uvádzame eufonický rozbor jeho básne *Prízraky*, z Reiselovej poézie rozbor básne *Pri karte života a smrti*.

Podzemný kahan / v sáčku ich hrudi
a(a) / ä —

²⁵ Vladimír R e i s e l, *Temná Venuša*, Bratislava 1967, 31 a n..

	<i>ut</i>	<i>uʔ</i>	/ -	-	
<i>Ne</i>	/né/		/	<i>k</i>	/k/
	<i>y/i/</i>	<i>/ie/</i>	/	<i>ie</i>	<i>i</i>

s - - s / a /s/ /s/
 t - - /t/ /t/ t
 ň n n / /n/ - -
 Ne

Úzkosti zmnožené, / že ich neunesie obloha
 Úzkosti

né
 - né / ne ne
 /že/ /že/
 i /e/é / i e e
 /o/ - - o/o/
 z s / /s/

Ó, more s výkrikmi / a bubnujúce ako mladost

/e/ k ik i / bu b u /e/
 Č o / /o/ /o/
 /r/ /r/- /a/ a a
 ub u
 m m / /n/ m

Nikdy už nezdvihnú / palubu nadier
 ak

ubu
 u ú / /u/u
 Ň d n d / - n d
 i /y/ /i/ / a a -
 /d/ /d/ / - /d/

Drieky tam na dne vystreté / jak tieto dva riadky
 rie /re/ / ja ia
 r y

ak
 jak
 ie /e/ /e/é / ie - - -
 D /ky/ /d/ /t/ /t/ t /t/ d r dky
 r /r/ / - r
 a a / a a
 /k/ v / k v
 m n /n/ / - - -

Jak pieseň osirelých / úlov vo víchrici
 ak
 Jak

- /i/ /ý/ / /i/ i /i/
 /e/ e - / /v/ v /v/
 /l/ / /r/
 o - / /o/ o
 /s/ /s/ / - /c/
 ri

Za sparných horúčav / v bavlne polnoci

Za sparných horúčav a ne polnoci

za s a /ý/ / - - i
 v / v
 /r/ /r/ / b ln p ln
 a o a / a o /o/
 n - / n /n/

volajú je to spev / a vánok ich ovieva
 vo/a/ / ov a

spev

je / ie
 /a/ - - o - /a/ á o o a

Tam kde sa spojuje / vždy a nikdy

sp e v

e / dy /dy/
 T d / d /d/
 /s/ s / y i /y/
 a /a/ / /a/ -
 ni

Za sparných horúčav / na strane polnoci

Za sparných horúčav a ne polnoci

Za /s a/ ý / s a - i
 rn / r n
 r / /r/ -
 n - - / n n /n/
 n i
 a /a/ a / a /a/ -
 - o / o /o/

Tvoje drahocenné kolená / tvoje veľmi dojímavé kolená
Tvoje d / o/ /é/ kolená / tvoje do /é/ kolená

Tvoje kolená

doj

/e/ e /e/ é /e/ / e /e/ e — /é/ /e/

Tvoje kolená / dohasínajúcej diaľky

do j

ia y

Tvoje kolená

/e/ /e/ / e —
e e / d d
/i/ — / i /i/
l á / /a/ l
k / /k/

Tvoje kolená / záhrobnej labute so šíjou jari

Tvoje kolená ja i

— — á / á a a
o o / /o/ o
/j/ — / i /i/ i
— /l/ — b l /b/
/e/ /e/ e e

Tvoje kolená / karbunkulu

— k á / ka k
/l/ / /l/

Tvoje kolená

n / /n/
o o / — —
— — / /u/ u/u/

A vtáče / perspektívy

/A/ á / e /e/
vt / t v
/a/ á / i /y/

Opustené a signalizujúce / do milosrdenstva mistrálov

/né/ /n/ e / /mi/ /s/ mis

tené

O — — / o o o
t — — / t /t/
u — — ú / st st
— — / /s/ s s
— — / lo v lov

s de

Stratené ako / posledné zbohom

S — — / s z
— — /o/ o o /o/
a a / /e/ é
t /t/ / d —
tené / edné

ako

s d é

Plávajúce ako / potopený križník

ako

á /a/ a / /ý/ i /i/
— — /o/ o /o/
P — — / p
— — k i /ik/

Ako koráb milosti

ako ko /á/ / — —

ako

/o/ o / -/o/

Dve vazy zrazené / v jedinej chvíli

az z a / je ej
/y/ — — / /i/ i /i/
v v / v v
D — — / /d/
e /e/ é / e e —
né / v ne

Snivé kryštály / skrývajúce oheň

kry / krý

S / s

/é/ - / / /e/ /e/
 /v/ / /v/
 ň / /
 i y y / ý - -

Prečo / iskríš

Prečo

-- / i /i/
 r / /r/
 /č/ / /š/

Prečo prehľtaš / preludnené krajiny

pre /l/ /pre/l/
 r r / r r
 Pre pre / pre -
 e e - / e e /é/

Prečo

/č/ /š/ / n n

Sklonená medzi /, svetielkujúce hemisféry
 medzi

Skľ /s lk
 /n/n m / - - /m/
 l / /l/
 /e/ e / e e
 - - / sve sfé

Medzi svoje stehná /, vľakolaka

s s / - -
 - /á/ / a/a/
 e /e/ e / l l -
 - - / /k/ /k/
 v / v
 ste

Medzi

Medzi kolená / kazisveta

Medzi

k á / ka
 e /e/ / - e
 /dzi/ / /zi/

Vo svojej sieti noci

s s
 - /ti/ n /ci/
 vo /vo/ - -
 /j/ j - -
 o /o/ - o

Nenachádzam nič

N /n/ /m/ n
 /a/ á /a/

Iba teba

/ba/ /ba/
 iba

Iba tvoje telo / ozdobené láskou

Iba

t t / o /o/
 /e/ e / e /é/
 o /o/ / o /o/
 te

ne

Rozbité / na najmenšie častky

en

- - / na /na/

it /

t y

z- té

Smutné smutnejšie než kvapka / krvacajúceho alabastru

Smutné smutne

kva / /k/ /va/
 u u / /ú/ /u/
 - - a /a/ /a/a/ a/a/a
 S s / c s
 S ut / st u
 s t é

Labyrint očí / labyrint krásneho dymu

Labyrint / labyrint

o / o

/y/i /i/ /y/i y
a / a á
-n / n a/n/
- r / r r

Na tvojom lone / spev lastovíc

Na tvojom lone

a /e/ e a
/v/ - / v v
/o/ o / - /o/
l / l
tvo / tou

Na tvojom lone / letohrádok vystavený z neskutočna

Na tvojom lone

/t o - / /to/ to
l / l
/o/o o / /o/ /o/ o
- - /e/ e e e
- - / /s/ s
- /ne/ en ne

Na tvojom lone / ďaleké ľahké srdce

Na tvojom lone

/t/ - / d' d
a - / a a
- - /e/ /e/é /é/ /e/
- - /e/ al ľa
- l / /r/ r
o/o/ o / a ké a/ké/ -

Ktoré už / nevidí nikoho

/é/ / e
- - / n n
- - / /i/i i
K o / /ko/

A predsa

/a/ /a/

Keby ta nebolo

e e

/b/ /b/
/o/o

Moja samota stavebnica z ihlic / a živého striebra

Mo /mo/ / - -
/a/ a a a /a/ / /a/ - - /a/
s ta sta / - -
st / st

Moja samota ni

o /o/ /b/ / - o b
- /e/ / - /é/
i i /i/ i - -
sta

Moja samota ohraničená / kaskádami dotykov

Moja samota ni

sam / s am
- / ka/ká/
o /o/ o / - o
/a/ a a /a/ á / a /á/a - -
- i / /t/ /y/
s ta
/m/ n n / /m/ - -
/t/ - - / d d t
ni

By bola len magickým / foyerom bez slnka

By bola len

b b / - b
e - / e e
m m / /m/ -
/i/ ý / y - -
/la/ / l a
sl

Bola by len / kláštorom

Bola by len

/a/ / á
/la/ / lá
/l/ l / l -
o - / /o/o

So strechou / z najnevinnejších slz

S /s/ / z z
 /e/ - / /e/ /e/
 s s / /ne/ /ne/
 ch / ch
 sí

Tisnem sa / k tebe

/e/ - / e/e/
 m
 s

S dojatím / jeleňa

S
 m
 d t / e/e/

Spím s tebou

ou
 S

S náhrobkom do ktorého je / vyryté slovo anjel

S á / s a
 /o/ o /o/ /o/ / - - -
 /o/ o o /o/ /o/ / - - - /o/ /o/
 ko k o / y/y/
 ou

S podivnou rybou / neznámych očí

S
 ou /ou/ / n /n/
 /t/ y / y /t/
 o / o
 n - / n/n/
 ou ou

A dotýkam sa / tvojho spleenu

/a/ /a/ o /o/
 ot / t o
 /s/ / s

Treba poznamenať, že eufonický rozbor sme pokusne urobili aj pri niektorých ďalších Fabryho a Reiselových básňach. Ten len potvrdil celkovú prítomnosť rozvitej eufónie v poézii obidvoch básnikov a jej funkciu nielen pri formovaní verša a jeho rytmu, ale i pri kompozícii strofy. Pravda, eufónia nie je vždy bohato rozvitá v každej nadrealistickej básni. Sú dokonca i prípady, kde počet eufonických jednotiek na verš sa blíži k počtu eufonických jednotiek v próze. Ale keby len jedna štvrtina básní mala takú rozvitú a funkčne zacielenú eufóniu ako náhodou vybraté a analyzované básne, je sa ňou nutné, vzhľadom na jej kompozičnú a rytmickú funkciu pri strofe, zaoberať. Treba ešte dodať, že ani v básňach s bohato rozvitou eufóniou sa neutvárajú eufonicko-tematické jadrá.

Summary

Stanza forms poetry written in free verse must be studied against the background of traditional, regular stanzas. That is why the study of R. Fabry's and V. Reisel's free verse must be preceded by a study of the stanzas of Janko Král, Hviezdoslav, Krasko, Novomeský and other earlier Slovak poets.

Because of their considerable length and irregularity, the stanzas of the romantic poet Janko Král often do not conform to either the ancient, classical forms or to the modern ones. One of the reasons is that the differences between verse and prose in them are frequently obliterated. Hviezdoslav's 'parnassian' poetry has many poems with regular, traditional types of stanzas. However, even his poetry, especially his epic poems, often fall into rather long stanzas. Although Hviezdoslav's poetry has frequently overlappings of verse-lines, there are none between his stanzas.

The symbolist poet Ivan Krasko differs from the above poets in that one third of his poetry is written in tetrastichs. Side by side with regular stanzas we find in his poetry looser ones and poems where stanzas are effaced. Stanza forms are closely bound with syntax and composition, and both the parallelism rhythm-syntax and stanza-syntax are to be taken into consideration. Verse, but above all syntactic intonation, help to create the stanzas. Hence we may say that stanzas are not only closed verse units, but closed syntax-intonation wholes as well. In Krasko's poetry there predominate — in contrast to the poetry of his predecessors — typically symbolist poems and stanzas.

Krasko's firm and compact composition of stanzas disintegrates in the poems of the symbolist poet V. Roy and so do their metrical forms. The appearance of rhythmic prose, published alongside with the verse, already obliterates to a certain extent the difference between poetry and prose.

In Novomeský's 'poetistic' collection *Nedeľa* (Sunday) and *Romboid* (Rhomboid) verses form higher units according to all traditional patterns of rhythm, rhyme, euphony, syntax and other recurring schemes. A certain influence of stanzas on the form of sentences is apparent in that there is a congruence between sentence structure and the structure of stanzas. At the same time, his stanzas are units as regards intonation and subject-matter. Novomeský rather prefers four-line and other regular stanzas. There exist, however, in his poetry stanzas of one verse as well, the same as in Roy's poetry.

More than half of Ján Kostra's poetical works published before 1949 is written in four-line stanzas, mostly with alternating rhyme (a b a b) — in short stanzas and short poems.

Surrealist poetry rejects purely mechanical stanzaic forms, or, rather, puts them on a completely new basis. It retains only some of the main characteristics of the stanza: verse, metre, rhyme, sentence structure and vocabulary, refrain and intonation pattern. Neither a definite rhythm nor a definite stanza form are a necessary prerequisite of free verse poetry. There are no privileged stanzaic forms. In free verse poetry rhythm takes the place of certain recurring syntactic elements and units. A stanza becomes not only a closed semantic and intonation unit, but at the same time a complete thematic unit, indicated by the longest break after the last verse.

A stanza may be indicated by the verb or by another part of speech used in it and recurring in the same place of a verse. In the free verse of Slovak surrealist poetry we encounter the following pattern of intonation: question — answer; this becomes the means of the intonation structure of the stanza. Sometimes, the verse of a new stanza brings the repetition of the preceding intonation, frequently the repetition of intonation columns with the same syllabic structure.

Other characteristic features of the free verse stanza are the refrain, recurring at the beginning of two stanzas, or at the end of one and the beginning of the second, etc., and the anaphora, repetition of words and expressions at the beginning of each new stanza. This repetition sometimes helps to build up whole stanzas. In some poems written in free verse the above characteristics of stanzas are absent and frequently the graphic arrangement of verse-lines is the only objective indication of a stanza. A general disintegration of the classical, established stanzaic forms sets in. An interpreter, analyzing such poems, often hesitates — especially in cyclic poems — whether to consider stanzas as such or as individual poems. However, the verse remains also in surrealist poetry the fundamental unit of a poem.

Even in free verse poetry, though, there are besides the above characteristic features of stanzas others, secondary ones, inherent to their structure, and they may even be expressed numerically. We have statistical data about the frequency of stanzas in non-strophic poems, about the open and closed end-syllables of stanzas or poems, etc. For the sake of comparison between surrealist and traditional poetry, such data are being studied in the poems of I. Krasko and L. Novomeský.

In Krasko's and Novomeský's poems those consisting of four-line stanzas predominate. In Krasko's poetry, there are few types of both strophic and non-strophic forms. In Novomeský's collections of poems, published before the set-in of surrealist poetry, there is not a single poem consisting of one stanza. As much as one half of the poems of the surrealist poet R. Fabry is non-strophic. Poems of four stanzas take the seventh place as regards frequency. In Fabry's poems we find as much as 16 different types with respect to their strophic frequency. In the poetry of the surrealist poet V. Reisel there is a preponderance of poems consisting of one stanza. This may be partly explained by the fact that surrealist poetry in some respects is close to the spoken language, which does not fall into paragraphs.

Closed and open endings of end-syllables are secondary attributes of stanzas and poems. In the poetry of I. Krasko the study of the percentual distribution of closed and open end-syllables shows a preponderance of the open ones. In the studied collection of Novomeský's poems closed end-syllables prevail. As regards surrealist poetry, the percentual distribution between closed and open end-syllables of both stanzas and poems shows a prevalence of the latter.

Open or closed end-syllables of stanzas and poems also constitute their forms. In all four studied poets, open end-syllables predominate in verse-lines at the end of stanzas as well as at the end of poems. However, in Fabry's and Reisel's poems the difference in the percentage between open and closed syllables is on the whole lower than in Krasko's and Novomeský's poetry. The end-syllables of verse-lines and stanzas of surrealist poets are characterized by being closed and complete in themselves as regards syntax and intonation.

A more extensive study and analysis of Fabry's and Reisel's surrealist poems — randomly chosen — surprisingly revealed a rich euphony in their poetry and its function not only in the formation of verse and its rhythm, also in the composition of their stanzas, rich especially in vertical euphony.

CYRIL KRAUS
Bratislava

STROFA V POÉZII ANDREJA SLÁDKOVIČA

Andrej Sládkovič je označovaný za „najartistickejšieho“ básnika štúrovskej generácie. Aj keď jeho básnické dielo tvorí organickú súčasť štúrovskej poézie, predsa má v rámci nej svoje osobitné postavenie. Výrazným ukazovateľom toho je spôsob básnického vyjadrenia, experimentátorstvo v oblasti verša i strofy. Nielenže používal rôzne strofy a strofické varianty, ale vytváral si aj svojské strofické útvary, v ktorých mu šlo o tvorivé začlenenie do štúrovského veršového systému. Úspešne sa mu to podarilo v desaťveršovej strofe *Maríny* a *Detvana*, ktorá je často označovaná adjektívom „sládkovičovská“ a ktorá si našla uplatnenie vo viacerých básňach Sládkovičových pokračovateľov.

Určite z hľadiska strofiky má strofa *Maríny* a *Detvana* v Sládkovičovej poézii prvoradé postavenie. Lenže aj táto „sládkovičovská strofa“, hoci ňou vytvoril svoje vrcholné diela, má svoje obmedzenie: časove sa viaže na krátky úsek tvorby, čosi ju predchádzalo a čosi za ňou i nasledovalo. Predchádzalo ju hľadačstvo vlastného výrazu — a po nej nasledovalo ďalšie hľadačstvo v objavovaní nových ciest básnického zobrazenia a vyjadrenia. Lebo pre Sládkovičovú poéziu je príznačné ustavičné dobýjanie nových mét i experimentátorstvo; nikdy sa s dosiahnutými výsledkami neuspokojuje, ale chce ich prekonávať vždy novým básnickým poznaním a výrazom. Strofa a strofické podoby jeho básní sú toho náležitým dokladom. Vývin a zmeny v organizme Sládkovičovej poézie nachádzajú ozvenu v rozličných strofických útvaroch. Pravda, nejde len o jednostranné ovplyvňovanie, často je to vzájomný dialektický vzťah, obojstranné pôsobenie. To zároveň znamená, že cez vývin Sládkovičovej strofiky môžeme sledovať niektoré charakteristické črty jeho poézie vôbec, ba objasní sa i nejedna súvislosť, ktorá by bez poznania strofiky bola ťažko postrehnuteľná.

Preto aj Sládkovičovú strofu skúmame na pozadí vývinu jeho poézie. Na základe niektorých ukazovateľov zisťujeme jej podoby v jednotlivých obdobiach, z čoho vyrastá, na čo nadväzuje, aké sú jej špecifické črty a ako súvisí s „predmetom“ básní. Problematiku si všímame širšie, nezisťujeme len strofické útvary, ale aj ich variovanie i náznaky strofickosti.

I

Strofa básnických začiatkov

Strofické tendencie v českých prvotinách

Podľa zachovaných dokumentov Sládkovič napísal pätnásť českých básní (*Synovský vděk*, *Na smrt baróna Prónayho*, *Nu tedy zůstaň*, *Anděl pokoje*, *Naděje*, epická báseň z doby Jána Huňadyho, *Únos Břetislavův*, *Sliby*, *Potěcha*, *K Nitře*, *Ctibor*, *Modlení*, *Poušť je život*, *Odhodlanost*, *Národní otčenáš*) a tri básne preložil do češtiny (*Nesmrtelnost*, *Na mladíka* od Herdera a *O svobodě* od Voltaira).¹ Okrem toho zachovali sa dva preklady drám (*Phedra* od Racina a *Smrt Cézara* od Voltaira).² Z tohto počtu je však dnes známa iba polovica: v rukopisoch sa zachovali štyri básne: *Synovský vděk*, *Nu tedy zůstaň*, *Odhodlanost* a *Poušť je život* a v dobových časopisoch a almanachoch boli uverejnené taktiež štyri básne (*K Nitře*, *Ctibor*, *Potěcha*³ v almanachu Nitra 1842 a *Modlení* v Tatránke 1842). Neskôr, keď Sládkovič vydával súbor svojej poézie, *Spisy básnické* 1861, niektoré z českých prvotín poslovenčil. Nejde však iba o poslovenčenie, ale aj o „prepracovanie“, ako sa o tom sám zmieňuje iste Jozefovi Viktorinovi 14. januára 1861: „České básne sú *prepracované*⁴ tam v tej miere, na koľko ktoré z nich za hodno som uznal ich uverejniť tlačou.“ („Za hodno“ uznal Sládkovič v slovenčine uverejniť tieto básne: *Anjel pokoja*, *Potecha*, *Ctibor*, *K Nitře*.)

¹ Porov. Milan Pišút, *Počiatky básnickej školy Štúrovej*, Bratislava 1938, 195 a n.; Cyril Kraus, *Andrej Sládkovič*, Banská Bystrica 1962, 19 a n.; *Dielo Andreja Sládkoviča* I, II, Bratislava 1961. Citáty z poézie uverejňujeme z *Dielo Andreja Sládkoviča* I, II (Rímskou jedničkou — I — označujeme prvý zväzok, rímskou dvojkou — II — označujeme druhý zväzok).

² Pre úplnosť poznamenávame, že Sládkovič preložil aj dve drámy neviazanou rečou (*Sokrates* a *Zaira* od Voltaira).

³ Báseň bola pretlačená aj v Českej včele r. 1843.

⁴ Podčiarknuté mnou (C. K.)

Keď podávame výpočet Sládkovičových českých prvotín, v nijakom prípade nemá to byť iba mechanické vyratúvanie. Sú to len podklady pre skúmanie strofiky a pre zaradenie básní. Zaradenie básní podľa toho, či sa zachovali v rukopisoch, či boli publikované v dobe ich vzniku, alebo či niektoré z nich boli neskôr poslovenčené, je naozaj čisto vonkajškové. Ale z hľadiska vývinu Sládkovičovej strofy má — ako si to ešte ukážeme — svoj význam.

Treba hneď povedať, že Sládkovič v českých básňach používa a variuje strofické útvary, aké sa používali v súvekej poézii (napríklad na stránkach českých časopisov *Květy*, *Česká včela*).

Hoci nechceme robiť ďalekosiahle závery, už prvá báseň sedemnásťročného štiavnického študenta, *Synovský vděk*, je svedectvom Sládkovičovho hľadačstva v oblasti strofiky. Píše síce bežným štvorverším, no jednak len nešiel cestou „ľahšieho odporu“. Nepoužil obligátne striedavé rýmy, ale zvolil si náročnejšie, obkročné, kombinujúc 10 a 9 slabičný verš: A/10 B/9 B/9 A/10. Nie div, že v inej básni zo štiavnického obdobia, *Nu tedy zůstaň*, volí si už zložitejší strofický útvar. Je to síce osemveršová strofa, no jedinečná v rámci súvekej poézie, pokiaľ ide o sylabicnosť a zoskupenie rýmov {A11 A11 B11 C8 C8 B11 D12 D12}. Pravda, Sládkovičovo experimentátorstvo berieme s určitou rezervou, pretože príležitostná báseň (pravdepodobne napísaná do pamätníka priateľovi) má iba jednu strofu, ktorá, hoci je sklbená a tvorí ucelený tvar, predsa len nie je dostatočným ukazovateľom strofickosti. Najmä preto nie, lebo Sládkovič v českých prvotinách originálny strofický útvar ani raz nerealizoval v rámci celej básne. Dá sa hovoriť iba o náznakoch originalnosti a či experimentátorstva.

Sládkovičovo hľadačstvo v oblasti strofiky sa zreteľne prejavuje aj počas jeho bratislavského štúdia (1840—1842). Možno naozaj len lutovať, že sa nezachovali rukopisy básní, ktoré čítal na zasadnutiach Ústavu. Dá sa iba predpokladať, že sa pokúšal o viaceré veršové formy a strofy. Dokladom toho je epická báseň z doby Jána Huňadyho, o ktorej máme len zmienku v zápisnici Ústavu, v posudku Jána Francisciho (25. novembra 1840). Dozvedáme sa z neho, že báseň bola napísaná klasickou alkajskou strofou, proti čomu mal posudzovateľ výhrady: „Chtěl-li básník vzory řecké a římské následovat, měl si šestiměry volit k hrdinskému ději tomuto; chtěl-li být básníkem národním, slovanským, měl přiměřenými rýmy slavný ten čin opěvat.“ Francisci v posudku Sládkovičovi radí, aby čerpal z tradície „prostonárodního básnictva“, aby študoval „dumky ukrajské, hrdinské zpěvy Srbů“ a „naše slovenské prostonárodní balady“.

Pripomienka posudzovateľa — zdá sa — na Sládkoviča zapôsobila. Ťaž-

ko totiž na základe strohých údajov zo zápisníc Ústavu dedukovať, že by pokračoval v klasicistických formách. Nemáme aspoň o tom nijaké rukolapné doklady. Naviac zachované rukopisy jednoznačne svedčia o užšom príklone k domácim tradíciám. V básni, ktorou pozdravil svoju sestru Karolínu z príležitosti jej sňatku, použil osemveršovú strofu. Sú to síce tradičné štvorveršia, no syntakticky a sémanticky pospájané do väčších celkov. Ide o strofu typu A/10 B/10 A/10 B/10 C/10 D/10 C/10 D/10, o akýsi „predobraz“ strofy, hojne sa vyskytujúcej v básňach z najtvorivejšieho obdobia, z polovice štyridsiatych rokov (*Nehaňte ľud můj, Otčiny mojej spevy, Štiavnica*).

Väčší rozptyl nachádzame v básni *Odhodlanost*. Tvorila ju dialógy Milenca s Milenkou, pričom každý jeden prejav je uceleným strofickým útvarom. Sládkovič použil nielen viaceré strofy (10, 8 a 6-veršové), ale aj rôzne kombinácie rýmov v rámci tej istej strofy. Z vývinového hľadiska báseň *Odhodlanost* nás zaujíma najmä preto, lebo sa tu vyskytuje po prvý raz desaťveršová strofa, prvý variant strofy *Maríny* a *Detvana*.

*Slyšíš zvuk ten, to troub polních znění?
Slyš, milenko, hlas to otčiny!
Ten zvuk, ten hlas, naše rozloučení; —
viz, ty blesky, to jsou bratrů zbroje,
Slyš, ty hlasy, ty ma zvou do boje,
do boje za volnost rodiny
stojanící v svém manství úbohém;
až den i noc a zas den přeletí,
najdeš mě v tvém, neb smrti objetí —
dotud, drahá moje, budiž s Bohem!*

(II, 264)

Príbuznosť so strofou *Maríny* a *Detvana* sú už na prvý pohľad zrejmé, najmä pokiaľ ide o využitie rýmových polôh, o striedanie striedavého, obkročného a párneho rýmu. Iné je iba ich zoskupenie — a, prirodzene, iná je aj sylabickosť veršov (je to zväčša desaťslabičný verš s dvoma prípadmi verša deväťslabičného). Schéma desaťveršovej strofy je táto: A/10 B/9 A/10 C/10 C/10 B/9 D/10 E/10 E/10 D/10. Pravda, pozornosť si zaslúžia aj iné strofy, najmä osemveršová strofa. Sládkovič v nich uplatňuje rôzne možnosti rýmových zoskupení. V šesťveršovej strofe akoby sa bránil stereotypu. Ani v jednej z piatich strof nemá bežne zaužívanú podobu ababcc, ale v rámci desaťslabičného verša použil tieto variácie: abaccb, aabbcc, abbacc, abccba. Takisto nekonvenčná je jeho osemveršová strofa s pôdorysom: A/8 B/10 C/10 C/10 B/10 A/8 D/10 D/10.

Všetky básne, ktoré sa zachovali v rukopise, sú stroficky členené. Viď v nich Sládkovičovú snahu obmieňať tradičné strofické útvary, ba aj tendencie narúšať strofický stereotyp. V publikovaných českých básňach nemáme do činenia so strofickou členitosťou, len jedna z nich — *K Nitře* — je strofická v pravom zmysle slova. Pri ostatných možno hovoriť iba o strofických tendenciách. Pravda, aj v Sládkovičových graficky nečlenených básňach je viac ako pravdepodobné, že pôvodne išlo o strofické útvary. Boli však až príliš rôznorodé, vnútorne nevyvážené — a tak Sládkovič dal prednosť členeniu myšlienkovému pred strofickým. A azda ani sám nechcel „zavádzať“ nové neobyčajné strofické varianty.

Keď hovoríme, že v Sládkovičových básňach časopisecky publikovaných, *Ctibor*, *Potěcha*, *Modlení* sa uplatňuje strofickosť, zreteľným ukazovateľom toho je zoskupenie veršov do väčších rytmicko-syntaktických celkov. Nasvedčujú tomu aj rôzne kombinácie rýmov párných, striedavých a obkročných; v ich použití nie je nijaká ľubovôľa, ale realizujú sa v rámci vyhranenejších celkov. Tak napríklad v básni *Ctibor* sú výrazné osem- (menej šesť) veršové celky⁵ s rozmanitým rýmovým spojením: ababccdd, ababccdd, ababccdd, ababccdd, aabcbddc, aabcbddc, ababcc... Podobne je to aj v básni *Potěcha*, ktorú tvoria dve osemveršia, jedno štvorveršie a dve šesťveršia (ababccdd, aabcbddc, aabb, abaacb, aabcbc). V básni *Modlení* Sládkovič graficky oddelil na začiatku desaťslabičný celok, ktorý, podobne ako v básni *Odhodlanost*, opäť pripomína strofu *Maríny* a *Detvana*. V jedenástslabičnom verši je rýmové zoskupenie ababccddcee — a oproti strofickej schéme *Maríny* a *Detvana* je tu iba jediná odchýlka v opačnom poradí párneho a obkročného rýmu (cddcee namiesto ccdeed).

*Nebudu spáti — darmo vlnky hravé
umdlené děvče nutíte k dřímání;
růžičky bílé — květiny voňavé,
mne vaše outlé neuspí líbání.
On za svou rodinu v cizí posel kraje,
tam krev prolévá milou v hlučném boji:
A já vlastenka, milenka — v pokoji
mám se zde těšit a snít v klamně ráje?
Nebudu, ach nechci krásně snít,
mladá má duše skutečnost chce mít.*

(II, 267)

⁵ Zdá sa, že pôvodne, v rukopise, bola báseň stroficky členená.

Okrem vyčleneného desaťslabičného celku (strofy) sú viditeľné aj tendencie k 6-, 7- a 9-veršovej strofe. Ide skôr však o experimentovanie než o snahu po nejakej systémovosti.

V básni *K Nitře* Sládkovič použil šesťveršovú strofu s rôznymi alternáciami rýmov [abbcbb, aabccb, abbacc]. Jediná publikovaná česká báseň dôsledne stroficky členená je svedectvom, že Sládkovič inklinoval k zaužívaným strofickým útvarom, no v kontexte jeho poézie je skôr výnimočná než príznačná. Lebo Sládkovič sa usiloval najmä o strofickú variabilitu, čoho dokladom sú rukopisné básne. A táto snaha o variabilitu je zreteľná aj v básňach publikovaných, aj keď v konečnej podobe je strofickosť zastretá.

Sládkovičovo „strofické čítanie“ sa názornejšie prejaví, ak si všimneme aj básne, ktoré neskoršie poslovenčil a prepracoval. Sú to síce iba štyri básne [*K Nitře*, *Potecha*, *Ctibor* a *Anjel pokoja*], zato však na základe nich možno veľmi dobre sledovať vývin jeho strofiky. Sládkovič sa totiž usiluje prispôbovať tieto básne strofám, ktoré mali dominantné postavenie v jeho poézii štyridsiatych rokov. Keď porovnávame rukopisné básne s básňami publikovanými v dobových časopisoch a s básňami poslovenčenými, zisťujeme, že od pôvodnej variability rukopisných básní vedie cesta k „strofickej zastretosti“ v publikovaných básňach — až napokon v ich slovenskom znení sú zreteľné tendencie vytvárať nový strofický variant.

Porovnajme si české a slovenské znenie básne *Potecha*.

*Na Sitna vrcholku dumná visí skála,
tam smutná samota od věků truchlivá,
pod skálou seděla, a těžce lkala
máti má, máti bídná, žalostivá.
O šetriž mých slz hořké vzpomenutí,
šetřiz bolného duše mé pohnutí.
Hrozný to obraz dlouhého neštěstí,
není tak bídná tvář samé neřesti;
Seděla černým šlářem zahalená,
kvílila těžkým losem rozželená;
„Synové moji, nevděční synové
Sláviu, matku svou více už neznají,
skalám zde kvílím, — zlý svět se mi směje, —
kvěltež vy za mne blankytu ohňové,
snad vám se pohnout odrodilci dají,
snad v vás zložená neklame naděje!“*

*Ja syn jsem její, ona máti moje, —
o kdož můž vyřknout mojí duše boje! —
Nechť, nechť se proudy z očí mojíh lejí,
já vřelou duši padnu v náruč její:*

*„O nekvě! máti, máti naše drahá,
zajde to mračno jenž tvě slunce kryje,
a pro tvě děti vzejde doba blahá. —
Málo je věrných, ale ti jsou věrní,
ti svědomí své zradou nezačerní,
nejedno vřelé srdce pro tě bije; —
odhodlanost jest, co tě vysvobodí,
tato naději, — naděje čin zplodí
a činem slavným plémě tvě ožije:
I nekvě! tedy, máti naše drahá,
zajde to mračno, jenž tvě slunce kryje,
a pro tě, pro tvě vzejde doba blahá.*

(II, 270)

*Na Sitna vrcholci dumná visí skála,
tam věčně sedí samotná truchlivá,
tam si seděla, tam horko plakala
mať moja, maťi biedna, žalostivá.
Šanuj slz mojich horké spomenutie,
ušetri bôľne duše mojej hnutie!
Storočných bôľov obraz to tam sedí,
tak biedny je nie obraz samej biedy;
sedela v závoj čierny zahalená,
žialila ťažkým žiaľom rozžialená:*

*Synovia moji, nevděční synovia,
Sláviu, matku svoju viac neznají!
Skalám žalujem, zlý svet sa mi smeje;
Vystúpte skál tých praveki duchovia,
snad vám sa pohnúť odrodilci dajú
a moje znovu ožijú nádeje!“
Ja som jej syn, je ona maťi moja —
ó, aké boje v duši mojej stoja! —
No, čo sto bojov nado mnou zahučia,
ja s celou dušou padnem v jej náručia!*

Ó, neplač, maťi, maťi naša drahá!

Zájde ten mrak, čo tvoje slnce kryje,
pre deti tvoje príde doba blahá. —
Málokto je tvoj, ale každý verný,
čo svedomie si zradou nezačieni;
nejedno srdce ešte k tebe bije,
odhodlanosť je, čo ťa vyslobodí,
táto nádej — nádeja čin splodí,
a činom slávnym rod tvoj zas ožije! —
I neplač teda, mati naša drahá,
zájde ten mrak, čo tvoje slnce kryje,
a tebe, tvojim príde doba blahá!

(I, 24)

V českém znení je graficky vyčlenené iba jedno štvorveršie (verše 16—20). Pred ním je šesťnásťveršový celok, ktorý sa jasne rozkladá na dva menšie osemveršové uzavreté celky. A podobne aj dvanásťveršový celok po graficky vyčlenenom štvorverší sa rozpadá na dve šesťveršové celky. Strofická podoba básne je 8+8+4+6+6.⁶

Báseň v slovenskom znení je rozdelená na dve desaťveršové strofy a jednu dvanásťveršovú. Že ide o „dodatočné strofické členenie“, dokumentuje práve vypustenie štvorveršia, ktoré jediné bolo vyčlenené v českom znení a ktoré tvorí výrazný sémantický celok. Je to naozaj iba prispôbovanie „na spôsob“ strofy *Maríny* a *Detvana*, pravda, iba vonkajškovo, lebo v tejto desaťveršovej strofe sa temer vôbec neuplatňujú zákonitosti príznačné pre desaťveršovú strofu. Ale ani v strofickom členení Sládkovič nie je dôsledný. Nielenže sa tu úplne vymyká dvanásťveršová strofa, ale aj desaťveršová má rôzne podoby (ababccdde, abcabccdde). Jedinou konštantou desaťveršovej strofy (okrem sylabickosti a stabilnej polveršovej dierézy po piatej slabike) je iba jej viditeľné členenie na 6+4 veršov (teda opačne ako v *Maríne* 4+6).

Iným dokladom Sládkovičovho prekonávania pôvodného strofického rozmeru je strofické členenie slovenského znenia básne *Ctibor*. Aj tu v porovnaní s českým znením sú výrazné odchýlky.

V příjemném kraji slovenské rodiny
hrozná se vypíná skála,
a na té skále hradu rozvaliny,
v rozvalinách pak pověst zastaralá.

⁶ Nevylučuje sa úplne možnosť zoskupenia 10+6+4+6+6. Pravda, len pod vplyvom strofického členenia v slovenskom znení.

Chýry těch skalín děsí klidné kraje,
a z těch rozvalín hrůzná kletba vlaje,
a z Beckova — toť jméno toho hradu, —
smutné se stíny údolínou kradou;
ba samy bystré, prudké Váhu vody,
jenž před tím hanbu skalín těch zmývaly,
opustivše své starodávne brody,
odtud daleko hněvně odplovaly,
s nimi pak strašná pověst chodí,
již dobou nešťastnou zakletá stařena,
tu, když poutníka po rumích těch vodí,
tak mu povídá, o skálu opřená:

„Když se půlnoc k bíledni pohýná, —
jestiť to doba dobrých duchů, —
slyšet pod skálou upěnlivé lkání;
a když má být strašná půlnoci hodina, —
jestiť to doba zvěčnělých padouchů, —
slyšet nad skálou tuto hrozné řvání;
Či je to řvání, či stesk ten hrobový?
Poutníče, stará pověst ti to poví.

Na hradu tomto, sídle zlosti,
bydlíval Ctibor, pán toho okolí,
pán země, otrok svých náruživostí,
a znáš, běda, kto těmto se povolí!
Teď v rumích těchto jen soví huhlání,
za časů dávných v skvostném bytu,
do mraku z rána, z mraku do úsvitu,
panovalo radostné výskání.

(II, 271—272)

Nad Váhom, riekou našej rodiny,
hrozná sa vypína skala,
a na tej skale zámku rozvaliny
a v rozvalinách povest zastaralá.
Chýry tých skalín strašia tiché kraje,
a z tých rozvalín hrozná kliatba laje.

Z Beckova — tak ten starý hrad volajú —
smutné sa tiene dolínou túlajú
a samy bystré, prudké Váhu vody
nechali svoje starodávne brody,

*a odtiaľ ďaleko, hnevne odplávali.
A s nimi strašná povest chodí,
dobou nešťastnou zakliata starena,
tu, keď pútnika po rumoch tých vodi,
tak mu rozpráva o skalú oprená:*

*Keď sa polnoc k bielodňu pohýna —
to je doba dobrých duchov —
počuť pod skalou žiaľne nariekanie;
a keď má biť strašná polnoci hodina —
toto je doba prekliatych paduchov —
počuť pod skalou zúfalé revanie:
Čo to revanie, čo žiale hrobové?
Pútnik, to stará povest ti rozpovie.*

*Na hrade tomto, hrade zlosti,
býval raz Ctibor, pán toho okolia,
pán zeme, svojich ráb náruživostí —
vieš, beda tým, kto týmto sa podvolia! —
Teraz v rumoch tých čuť len sov hŕkanie,
za časov dávnych v skvostnom bytu,
do mraku zrána, od mraku do svitu
panovávalo radostné výskanie:
a kde sa pustá samota ukrýva,
trónila predtým pýcha, bujnosc dŕv.*

[I, 393—394]

V českom znení — ako vidieť — sú graficky odlišné dva osemveršové celky. Prvý, šesťnásťveršový celok sa rozkladá na dva menšie významovo a syntakticky uzavreté celky. Aj rýmové zoskupenie nasvedčuje, že začiatok básne Sládkovič písal osemveršovou strofou.

V slovenskom znení Sládkovič robil radikálnejšie zásahy. Šesťnásťveršový celok rozbil na dve nerovnaké časti (6+9),⁷ malé syntaktické pauzy po šiestom verši v českom znení nahradil väčšou syntaktickou pauzou a šesťveršie stroficky vyčlenil. V slovenskom znení odstránil tiež väčšiu syntaktickú pauzu po ôsmom verši (ktorou sa v českom znení šesťnásťveršový celok delil na dve osemveršové strofy), čím vznikol

⁷ Sládkovič azda nedopatrením pri prekladaní vynechal jeden verš („jenž před tím hanbu těch zmývaly“), čím vznikol nezvyčajný deväťveršový útvar namiesto desaťveršového.

kompaktný deväťveršový strofický útvar. Pravda, Sládkovič robil aj ďalšie úpravy. Celú báseň pôvodne len veľmi málo členenú zoskupil do akýchsi „strofických celkov“. Tieto „strofické celky“ (pomenovanie je len čisto pomocné) sa len zriedka riadia zákonitostami, záväznými pre strofické členenie. Zotreli sa síce tendencie k osem- a šesťveršovej strofe, badateľné v českej pôvodine, zato novým členením sa posilnila významová stránka, dynamika i dramatickosť básne.

Keďže nemáme k dispozícii český text básne *Anjel pokoja*, nemôžeme sledovať, aké posuny robil Sládkovič pri jej poslovenčení a prepracovaní. Možno iba predpokladať, že aj v tomto prípade ju poslovenčoval s „ohľadom“ na typ osemveršovej strofy, ktorú používal vo svojej zrelej tvorbe. Pokiaľ ide o slovenský text básne *K Nitre*, Sládkovič robil úpravy smerom ku „klasickejšej“ strofickej podobe typu ababcc. Narušil ju len v jedinom prípade (aabccd), na rozdiel od českej prvotiny, kde sa uplatňuje aj ďalší typ abbacc.

Celkove sa o českých prvotinách dá povedať, že sa vyznačujú strofickou variabilitou, hľadačstvom aj experimentátorstvom. Sládkovič hľadal nové možnosti strofického členenia rozmanitými kombináciami rýmových polôh. Sú to však len ojedinelé nekonvenčné strofy, náznaky novátorstva, no nie ešte ucelený tvar, lebo „novú strofiku“ nerealizuje ešte dôsledne v rámci samostatnej básne. Podobne ako v hľadaní svojského prejavu a výrazu, aj v strofike sú to viac len sľubné predpoklady, no nie je to ešte ukazovateľ básnikovej osobitosti. Aj keď sa pokúšal strofické útvary českých prvotín v slovenskom znení prispôbovať k svojej strofike štyridsiatich rokov, nepodarilo sa mu dôslednejšie sa odpútať „zo zajatia“ začiatočníckeho videnia a vyjadrenia. Nijako preto neprekvapuje, že ani „revízia“ strofy nebola korunovaná úspechom. Nebolo to ani možné bez radikálnejších zásahov do strofického organizmu, v dôsledku čoho nevznikla nová strofa, len strofický variant typu *a* → *a*₁.⁸

Strofika *Sôvetov v rodine Dušanovej*

Rozsiahlejšiu filozoficko-reflexívnu báseň *Sôvety v rodine Dušanovej* literárna história považuje za dôležitý medzník vo vývine Sládkovičovej poézie, najmä pokiaľ ide o prístup k problematike, dialektický spôsob myslenia a zobrazovanie životných protirečivostí. Je nepochybné, že pra-

⁸ Napríklad dve desaťveršové strofy v slovenskom znení básne *Potecha* sú viac variantom dvoch osemveršových a štvorveršovej strofy českej prvotiny než strofy *Maríny*.

mene Sládkovičovho osobitného výrazu sú obsiahnuté práve v tejto básni. Pravda, *Sôvety v rodine Dušanovej* majú svoje dôležité postavenie aj z hľadiska vývinu strofiky. Nachádzame v nich totiž skoro všetky strofy alebo strofické varianty, ktoré Sládkovič uplatnil vo svojej predrevolučnej poézii. Nerealizujú sa síce okrem niektorých výnimiek v rámci súvislejších celkov, no jednako sú prítomné. Sú rozptýlené a často sotva postrehnuteľné, keďže strofickosť je „zašifrovaná“ v dialógoch jednotlivých alegorických postáv. No rozptýl je inej povahy ako v českých prvotinách, kde Sládkovič ľubovoľne radil vedľa seba rôznorodé strofy alebo strofické varianty. V *Sôvetoch* strofickosť je „uzavretejšia“, strofickosťou sa Sládkovič usiluje najmä o osobitosť prejavu účinkujúcich „postáv“. Aj keď sú to zväčša iba tendencie k strofickej diferenciácii, predsa sú len dôležitým ukazovateľom pre sledovanie vývinu strofy.

Ak si všimame *Sôvety* z hľadiska strofickosti, zistujeme, že ide o akýsi svojbytný „dramatický útvar“. Dokladom tohto je i stavba, veršové formy i strofy, ktoré sú do značnej miery aj charakterizačným prostriedkom. Konfliktovosť a „dejovosť“ je pertraktovaná do abstraktných polôh, avšak zreteľná je diferenciácia „charakterov“ a vnútorné napätie medzi nimi. A keďže dôraz je práve na zobrazení životných protirečivostí, ktoré sa realizujú cez jednotlivé „postavy“, Sládkovič sa ich snaží odlišiť nielen v kategóriách filozoficko-mravných, ale aj ich „prejavom“. Sú to, pravda, iba náznaky, nie nejaký „individualizovaný prejav“, najmä nie v dialógoch čisto filozofických, ktoré sú vlastne „filozofickými dišputami“ a ktoré zaberajú podstatnú časť básne (I. a IV. sôvet, čiastočne i II. sôvet). V týchto častiach možno hovoriť len o „vonkajškovej dramatickosti“, čoho ukazovateľom je formálna stránka, jedenástslabičný nerýmovaný verš (obdoba blankversu).

V *Sôvetoch* máme do činenia s dvoma veršovými podobami: je tu nerýmovaný jedenástslabičník a sylabický rýmový verš zväčša stroficky členený. Nerýmovaným veršom sa vyjadrujú „postavy“ symbolizujúce vyhranené filozoficko-mravné princípy. Tieto „postavy“ (Dušan, Dušica, Uniko, Ľubica, Blud, Žiarlica, Túžbena, Mefisto, Svedomec a i.) sa vo vzájomných rozhovoroch vyslovujú o všeobecno abstraktných otázkach — aj ich konfliktovosť sa premieta do abstraktno-filozofických relácií. Pri tom je zaujímavé, že práve filozofické „dišputy“ (v I. a IV. sôvete) Sládkovič píše veršovým útvarom typickým pre dramatické diela, jedenástslabičným blankversom. Akoby za najvhodnejšiu formu pre rozhovory považoval práve formu dramatických útvarov.

Dominantný jedenástslabičník *Sôvetov* vo vývine slovenského blank-

versu má svoje osobitné postavenie, a to nielen preto, že je prvým typom blankversu v spisovnej slovenčine. Popritom, že slovné prízvuky sa sústreďujú na párne slabiky, verš má veľmi výraznú cezúru pred šiestou slabikou, čím sa zreteľne približuje k štúrovskému veršovému kánonu:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Slab.
77,5	30,5	23,5	72	4	84	18	46	38	44,5	3	%

Sládkovičov jedenástslabičník nám pripomína rozloženie prízvukov Bosého prekladov zo Shakespeara⁹ z druhej polovice tridsiatych rokov 19. storočia:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	X	Slab.
74	35	37	66	15	82	15	60	30	71	10	%

Oproti Bosému Sládkovič menej prízvukuje piatu slabiku (Bosý 15 %, Sládkovič 4 %) a slabiku jedenástu (10:3 %) a menšia je aj členitosť druhého polveršia: len malé odchýlky sú medzi 8., 9. a 10. slabikou. Pravda, ak si uvedomíme, že celých 17 % veršov sa končí štvorslabičným slovom alebo slovným celkom, nutne musíme brať na vedomie aj vedľajší prízvuk, čím sa zosilňuje prízvukovosť desiatej slabiky. Pritom zreteľná dvojdielnosť verša (5+6) a jeho syntaktická uzavretosť¹⁰ približujú jedenástslabičný verš *Sôvetov* k štúrovskému veršu. V *Sôvetoch* je teda tendencia začleniť blankvers do štúrovského veršového systému, napriek tomu, že sa pridržiava i jeho klasickej podoby (jambické tendencie, syntaktická uzavretosť verša).

*Večný nepokoj, ustavičný hlad, smäd,
dráždivosť, vnady rozkože života
ku večným túžbam žiadosť prikovali.
S vlastnou bytosťou pasovať sa musím
a v boji tomto vidím blaho svoje.
Túžba je hydra stohlavá: čo jednu
hlavu jej zotneš, druhá sa postaví.
Svetlá šťasteny v okamžení hasnú*

⁹ Štatistiku uverejnil Anton Popovič v štúdiu *Slovenský blankvers*. Z historickej poetiky II. Litteraria VIII, 1965, 188.

¹⁰ Veršov bez syntaktického vymedzenia je 36 %, čo nie je nijaké veľké percento, najmä ak si uvedomíme, že v *Maríne* ich je 22 %. (Štatistický údaj o syntaktických presahoch v *Maríne* preberáme z knihy Mikuláša Bakoša, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, Bratislava 1949, 109.)

*a predsa osud tajnou mohutnosťou
unáša túžbu svetom zmyselnosti.*

[I, 360]

Odlišnými veršovými formami sú písané tie časti, v ktorých sa alegorické postavy nevyslovujú o abstraktných filozoficko-mravných problémoch. Sládkovič ich používa tam, kde chce znázorniť nie filozofickú, ale javovú stránku skutočnosti. Je to rýmovaný verš, často stroficky organizovaný. Vyskytuje sa najmä v treťom sôvete, kde namiesto „rozhovorov“ o problémoch existenciálnych Sládkovič znázorňuje jednotlivé úkazy zo života. Rýmovaným — a aj stroficky organizovaným veršom — sú písané prejavy „postáv“, ktoré nie sú stelesnením filozoficko-morálnych princípov, ale symbolizujú tvorivú činnosť a ľudské vlastnosti. Rýmovaným veršom sa vyjadruje Poézia, no aj Ľubica, Bláznica, Milčo, Aglaja, Štastena, Smrť, Strachoš, Mizéria, Svobuda, ba i prírodné fenomény: Svrčky, Hviezdy, Kvety, Iskry, Vetierky, Hromy. Keďže Sládkovič znázorňuje predovšetkým „úkazy zo života“, dramatickosť je oslabená a prejavuje sa iba v diferenciácii „charakterov“. A ukazovateľom toho sú aj veršové formy a strofy, ktorými sa jednotlivé „postavy“ odlišujú.

Najväčší rozptyl je v prejave alegorickej Poézie. Sládkovič v ňom použil viaceré strofické útvary, akoby chcel demonštrovať rozličné formy poetického vyjadrenia. V prejave Poézie sa stretáme s 8, 6, 10 i 4-veršovou strofou, ba zašifrovaný je tu aj sonet. Nejde pritom iba o ľubovoľné obmieňanie strof. Jednotlivé strofické útvary sú diferencované podľa toho, za akých situácií sa Sládkovič vyslovuje, na čo reaguje a aké poznatky formulujú.

Osemveršová strofa, ktorú Sládkovič uplatnil už v českých prvotinách, vyskytuje sa aj v „konverzačných“ partiách, kde Poézia priamo reaguje na prejav partnera, alebo kde sa priamo naňho obracia. Výrazne to vidieť napríklad v jej slovách, kde nadväzuje na prejav alegorickej Fantázie, ktorá hovorí o potrebe ich nerozlučného priateľstva:

*Tak je; ty farby dávaš, ja maľujem,
a čo ty stvoríš, to ja vychvaľujem,
ale čo máme reč o sebe šíriť?
Často aj stromy, skaly majú uši.
Ktovie, či závišť tu kdesi nečuší
a mohla by nás, sobkyňa, rozchýriť.
Zaľeťme radšej v minulosti časy
a zastaralé obnovujeme krásy.*

[I, 330]

Podobného charakteru sú aj ostatné osemveršové strofy (všetky záväzne jedenástslabičné). Odlišnosti sú len vo variovaní rýmových polôh: popri strofe aabbccdd je aj strofa: ababccdd i aabcbccdd. V konverzačnej partii použil Sládkovič aj neobvyklú sedemveršovú strofu, v kontexte slovenskej poézie úplne výnimočnú. Ide v nej iba o kombináciu dvoch rýmových pozícií (abababa):

*Nie, milá moja! čo Blud z šalby zrodí,
to pečať kliatby na sebe vždy stálej
má. Že Pravduša zahalená chodí
v šatke niekedy, čo Blud nosí, tmavej,
vždy pod tou šatkou belosť jej vyvodí
a vždy jej svetlo preniká diaľ ďalej,
až naostatok larvu cele zhodí.*

[I, 328]

„Vznešenejšie“ ideály s patričným pátosom Sládkovič vyslovuje v desaťveršovej strofe, ktorá — čo je zaujímavé — sa vyznačuje menšou „vynaliezavosťou“ v porovnaní s desaťveršovou strofou českých prvotín. Je to jedenástslabičná strofa typu: ababccdde. Vnútorne sa člení na dve štvorveršia a jedno dvojveršie:

*Tam Sen, ten veštec svetom celým známy,
Helikón jasný v zorách božskej slávy
nad čarovnými tými dolinami
v podobe raja pred nami postaví.
Tichosť posvätná svätým vrchom vlála
a zápach ambry vókoľ roznášala.
Múzy do Atén slávnych odleteli
a pustý zdal sa byť Helikón celý.
Ach, drahá, v tomto éteru božskosti
prvá ma dotkla túžba po večnosti.*

[I, 331]

Programové vyznania o obsahu a zmysle poézie Sládkovič formuluje v klasickej forme sonetu. Sonet je však „zašifrovaný“ a ťažko postrehnuteľný, lebo v prejave Poézie nie je výraznejšie odlíšený; tvorí jeden celok s uvodzovacím štvorverším a oddelený je len úvodzovkami. Schéma sonetu je však zreteľná: abba ccde ede fef.

*Vzlietni nad hviezdy v jasnotu éteru,
v priepastiach zemskejch prezeraj kryštály,
vstúp na dno mora, kde žijú koraly,
odkry si tajnú prírody zásteru,
pusť voľné zraky v oblakov priestory,
uchyť v čarovnom blesku meteory;
preleť po ľudstve od pólu ku pólu,
čerkešskej devy obdivuj lepotu,
Vatikán navštív, obdivuj peknotu,
helénskemu choď klaňať sa idolu:
tak Všehomiera zjednoť v svojom bytu,
zber všetko, čomu svet vydáva chválu,
vyber najkrajšie formy z krajín citu
a vystav krásu v božskom ideálu.*

(I, 329)

Toto programové vyznanie Sládkovič použil v prepracovanej podobe ako prvú pôvodnú báseň vo svojich *Spisoch básnických* 1861. Opäť v „zastretej“ podobe, keďže sonet nielenže stroficky nečlenil, ale pridal aj dvojveršie, ktoré je akousi pointou a či vyústením sentencií vyslovených v sonete:

*Vzlietni nad svety v jasnotu éteru,
v priepastiach zemskejch prezeraj kryštály,
vstúp na dno mora, kde žijú koraly,
odkry si tajnú prírody zásteru,
pusť voľné zraky v oblakov priestory,
uchyť v čarovnom blesku meteory;
preleť po ľudstve od póla ku pólu,
slovenskej devy obdivuj lepotu,
Vatikán navštív, obdivuj peknotu,
helénskemu choď tešiť sa idolu;
tak Všehomiera zjednoť v svojom bytu,
zber všetko, čomu duch oddáva chválu,
vyber najkrajšie formy z krajín citu
a vystav krásu v božskom ideálu: —*

*Ach, kto velikánsky prežial ten ukojť,
že v svete pri kráse vždy aj špata stojí!*

(I, 14)

Ak sú spomínané strofické útvary zreteľne diferencované, šesťveršová strofa je významovo mnohoznačnejšia a rozmanitejšia. Nie je to síce

rozmanitosť, pokiaľ ide o variabilitu rýmových podôb — dôsledne je uplatnený „klasický typ“ šesťveršia: ababcc, — no vyskytuje sa v rozmanitých polohách. Popritom, že ju Sládkovič používa v „konverzačných partiách“ (podobne ako osemveršovú strofu), vyslovuje v nej aj prognózy do budúcnosti a morálne sentencie. Pravda, má odlišnosti v sylabic-kom usporiadaní (10+9):

*Svitá: mrákavy nočné sa pominú,
búrka umlknú a krásny deň svitne:
blaženosť zvädlá znovu nám vykvitne
a zlaté časy znovu sa vyvinú.
Keď aj deň vo dni, čas v čase sa traťí,
čo dnešok vezme, to zajtrok navráti. —*

(I, 359)

Šesťveršovú strofu použil Sládkovič na parodovanie tienistých stránok života. Paródia je v *Sôvetoch* dôležitým kompozičným činiteľom, pretože až vtedy, keď sa názorne ukáže všetka „prízemnosť“, môžu lepšie vyniknúť pozitívne vlastnosti vo vývine „ducha“. Azda preto si Sládkovič v parodistických partiách volil jednoduchší „spevný“ verš, pripomínajúci ľudovú pieseň. V ponáškach na ľudovú pieseň (dôsledne je uplatnený osemslabičný verš) zreteľnejšie vyniknú aj kontrasty medzi „prízemným“ a „vznešeným“. Odlišným veršom Sládkovič teda diferencuje prejavy vo „sfére myslenia“, ktoré stelesňujú „postavy“, symbolizujúce filozoficko-mravné princípy od „sféry zobrazovacej“, v ktorej je bezprostredný dotyk so skutočnosťou:

*Muž nosí kľúčik za pásom
a všetko pred žienkou skrýva,
ale žienka svojím časom
hladkaním si kľúč dobýva:
Muž myslí, že je vrchníkom
a je žienkiným kon . . . ichý!*

(I, 353)

V prejave Poézie Sládkovič po prvý raz uplatnil strofu bežnú v „ponáškovej“ poézii. Pravda, nejde tu o variácie ľudovej piesne. Spevnou a prístupnou formou (štvorverším abab) vyjadrujú sa večné pravdy sub specie aeternitatis.¹¹

¹¹ Tento spoločný „spev“ Poézie a Fantázie prešiel do areálu duchovnej poézie: je jedinou Sládkovičovou piesňou, ktorá je pojatá v Prídavku piesní Tranoscia a Zpěvníka.

*Priestor a čas sa rozpadne,
svet z ničoho v nič sa stratí;
ale pravda svetmi vládne,
pravdu veky nepodvrátia!*

(I, 337)

Popri prejave Poézie zaujmú „spevy“ prírodných fenoménov (Svrčky, Státojánska muška, Hviezdy, Svetlonos, Iskry, Vetierky), vyznačujúce sa neviazanou hravosťou. Vyjadrené sú formou detských riekaniak. Ich odlišnosť vzhľadom na ostatné alegorické postavy je zreteľná. Týmto spevmi sa zvyrazňuje atmosféra jasnej letnej noci, ba čo viac, tvoria „zvukovú kulisu“ prostredia, v ktorom vystupujú jednotlivé alegorické bytosti. V „riekankách“ je veľmi výrazná eufonickosť i veľká variabilita rýmův v rozličných strofických spojeniach. (Nejde však o strofu, skôr o rôzne kombinácie rýmůvých polůh.)

*Kto slepo chodí,
blysk môj ho zvodí
do jazera, blata:
radosť tiež vábi,
spochabí;
kto sa jej zverí,
neverí,
že je rohatá.*

(I, 339)

Prejavy ostatných alegorických „postáv“ v podstate nerozširujú strofický repertoár *Sôvetov*. Sú to vlastne len alternácie strofických podôb uplatnených v „prejave“ Poézie. Iba v jednotlivostiach sa stretáme so svojbytnými strofickými útvarmi, či už ide o nekonvenčné variovanie osemveršovej strofy, alebo strofy šesťveršovej [abbacc i ababab]. Stretáme sa však aj so zložitejšími strofickými útvarmi. Vyskytuje sa tu deväťveršová strofa, akýsi experiment v usporiadaní rýmův i sylabickom členení. [A/11 A/11 B/8 C/8 C/8 D/8 D/8 B/8]. Experiment je však osamotený, niet naň nadväznosti v ďalšej Sládkovičovej poézii. Evidujeme ho len preto, že je dokladom básnikovho hľadacstva v obmieňaní rýmůvých polůh a azda aj dokladom obrany proti automatizácii. Z vývinového hľadiska je dôležitejší variant desaťveršovej strofy *Maríny* a *Detvana*:

*Ach, chvalabohu! tak Ťfanka žije?
Ťfanka, moja potecha, nádeja!
Bez teba bieda v zúfalstve zhnije
a žiada si smrť, života zlodeja!
Ale načo mi je biediť vo večnej psote?
Lepšie nežli nežli hniť už vo živote. —
Ťfanka! kedy sa sľuby tvoje splnia?
Či nešťastných večne bez pokoja vodiš?
Kedy ma z bied noci na slávy výslnia
vyvedieš a bytosť moju znovuzrodiš?*

(I, 357)

Táto strofa pripomína tú, ktorú Sládkovič uplatnil v prejave Poézie (I, 331). Člení sa na dve jedenásťslabičné štvorveršia a jedno dvojveršie, pravda, v inom poradí [4+2+4] — a aj zoskupenie rýmův je diferencovanejšie — a bližšie — strofe *Maríny* a *Detvana*.

Ako vidieť, strofickosť *Sôvetov* je predovšetkým ukazovateľom diferencovaného prístupu k problematike. Z hľadiska celkovej koncepcie skladby nestrofické útvary a útvary strofické znázorňujú rôzne polohy prejavov „ducha“ a aj kompozične úzko súvisia. V rýmovaných strofických útvaroch ide totiž o overovanie abstraktných poznatkov v reálnom svete. Všeobecné tézy obsiahnuté v I. a II. sôvete nadobúdajú v III. sôvete konkrétnejšie dimenzie, aby v záverečnom IV. sôvete sa aj výraznejšie prejavili pozitívne vlastnosti vo vývine „ducha“. V Heglovej triáde — téza, antitéza, syntéza —, ktorá je stavebnou schémou *Sôvetov*, rýmované veršové útvary predstavujú antitézu, čo Sládkovič odlišuje aj z „formálnej“ stránky. Dokladom toho sú práve rozmanité strofické útvary. Treba však povedať, že Sládkovič v *Sôvetoch* použil rôzne strofy a strofické varianty, no nevytvoril ešte ucelenejší strofický celok.

II

Strofa v poézii štyridsiatych rokov

Strofickou pestrosťou sa vyznačuje aj Sládkovičova slovensky písaná poézia. Nie je to už variovanie rôznorodých strofických útvarův, ako to bolo v *Sôvetoch*, ale ide o výraz hľadacstva osobitného prejavu. Sládkovič totiž vo svojej poézii prekonáva vývin od abstraktno-pojmového zobrazenia k zobrazeniu zmyslovému, k postihnutiu reálne existujúcich životných protirečení. Ide o zladenie subjektívnych pocitův a predstáv s tými ideálmi, ktoré uskutočňovala štúrovská generácia. Sládkovič zná-

zornuje rozličné dimenzie vo vzťahu subjekt-objekt v rozličných spojitostiach a súvislostiach. A to sa zreteľne prejavuje aj vo výbere tvárnych prostriedkov, alebo vo formálnej stránke. Aj voľba strofy je — dalo by sa povedať — podriadená „predmetu“ básne. Popritom, že je svedectvom básnickej invencie, je aj ukazovateľom vývinových zmien v organizme Sládkovičovej poézie.

V Sládkovičovej poézii štyridsiatych rokov je síce veľký rozptyl, pokiaľ ide o strofické podoby, no nejde už iba o jednotlivé strofické útvary. Strofa sa vyskytuje na širšom priestore, v rámci celej básne, je „záväzná“, je základným stavebným prvkom. A keďže sú to ucelenejšie strofické útvary, dá sa zistiť, z akých podnetov Sládkovič v strofike vychádzal a ako ich zužitkoval.

Básne zo začiatku štyridsiatych rokov možno rozčleniť do 3 skupín:

1. tvorba v intenciách klasicistickej poetiky
2. zužitkovanie a variovanie strofiky ľudovej piesne
3. básne písané 10- a 8-veršovou strofou.

[Prirodzene, v niektorých prípadoch sa materiál „vzpiera“ nášmu rozčleneniu, no sú to iba jednotlivosti, ktoré podstatne narušujú uvedené rozdelenie.]

Tvorba v intenciách klasicistickej poetiky

Sládkovič na ceste za svojským vyjadrením hľadal rôzne možnosti pre svoj výraz a čerpal z rozličných podnetov. Aj po *Sôvetoch* (v básňach písaných jedenástslabičným blankversom) sa zameriava na všeobecné existenciálne problémy. Hoci si problematiku všima v reálnejších polohách (vzťah človeka k spoločenskému životu), predsa zreteľnú prevahu má „pátos filozofovania“. A to sa zreteľne odráža aj vo formálnej stránke: nerýmovaným jedenástslabičníkom — podobne ako *Sôvety* — píše básne *Samota* a *Lúbošť*, v ktorých sú mnohé spoločné črty v riešení existenciálnych otázok i vo formálnej stránke. Na ilustráciu uvedieme citát zo *Sôvetov* a *Samoty*.

*Čo ale som ja? čo určenie moje?
Časnosť a večnosť, bytnosť a nebytnosť:
toto je panstvo a pohádka moja.
Časnosť a bytnosť, večnosť a nebytnosť:
aké to strašné osudu vyrnutie! —
Cieľ mám vytknutý: bytnosti s večnosťou,
cesta k tej sláve: časnosť a nebytnosť.*

*V božstve môj pôvod, v božstve moja bytnosť,
v božstve aj cieľ a konečnosť byť musí,
a duch stvorený z ducha k duchu príde.*

(I, 317)

*Čože je človek? čo jeho určenie? —
Človek jedného úd je človečenstva,
ohnivo jednej velikej reťazi
a jeden pablesk veľikého slnca,
on je čiastočka nezmerného celka;
určenie jeho má byť dokonalosť:
Túto Boh nedal dušiam jednotlivým,
dokonalosť má ľudstvo a nie človek. —*

(II, 278)

Na zvýraznenie všeobecných existenciálnych otázok Sládkovič použil okrem jedenástslabičníka aj nerýmovaný dvanástslabičník (alexandrín) v básni *Zúfalec*.

Klasických foriem sa však dôslednejšie pridŕža v básni *Maríne*. Ide o sonet v štúrovskej poézii veľmi zriedkavý. V básni nás zaujme aj metrická organizácia verša — päťstopový trochej s prízvukmi na nepárnych slabikách. V kontexte štúrovskej poézie je to ojedinelý prípad transformovania klasickej formy do spisovnej slovenčiny. Báseň *Maríne* zároveň potvrdzuje domnienku literárnej histórie, že Sládkovič pôvodne chcel ospievať „predmet svojich citov“ — Marínu, s „ohľadom“ na Kollárovu *Slávy dcéru*.

*Pozri, krásna, na tých ruží krásu,
v tom jej najkrásnejšom uzardení,
zvädne, — spŕchne, — na zem sa premení;
ale krása duše nezná času:
Pozri drahá, jak sa hviezdy trasú,
ako blesk ich velebne sa mení,
ony zhasnú, hľadám, v okamžení,
ale čistá ľúbosť nezná času;
Čas aj peknú mladosť si prisvojí:
ale duše mladistvé, milené
ani sama večnosť nerozdvojí;
zem a nebo časnosti sa bojí:
Ale duše verno spriatelené
ani sama večnosť nerozdvojí!*

(II, 284)

S dôsledným uplatnením klasickej formy stretáme sa ešte v štyroch epigramoch: *Ůnia, Zisk, Žaloba, Obyčaj*. Pre epigram použil žánrovú formu, elegické distichon:

*Líškal sa hladolet k chutnej na tanieri lahôdke:
spoj sa, milá, so mnou, tak oba jedno budem.*

S inými útvarmi, ktoré majú svoj pôvod v klasicistickej poetike, sa v Sládkovičovej poézii štyridsiatych rokov nestretáme. Tých niekoľko prípadov možno chápať predovšetkým ako pokus začleniť klasické formy a strofy do spisovnej slovenčiny a overiť si jej nosnosť. V hľadaní svojského výrazu ukázala sa táto cesta neschodná; čerpal a nadväzoval na iné zdroje.

Zužitkovanie a variovanie strofiky ľudovej piesne

Štúrovská poézia, vytvorená v spisovnej slovenčine, sa pri svojom zrode jednoznačne orientovala na ľudovú pieseň. Zužitovala sa jej obraznosť, verš i melodika. Aj Sládkovič sa vo svojej tvorbe orientuje na ľudovú pieseň. Pravda, vyrovnáva sa s ňou zložitejšie, a to nie iba v tých básňach, kde si skonštruoval svojský strofický útvar, lež aj tam, kde mu je „záväzný“ jej verš. Vo viacerých básňach sa jej síce dôslednejšie „pridŕža“, no sú prípady, keď preberá len niektorú jej zložku a do „ľudovej formy“ vnáša „cudzorodý živel“.

Máme na mysli dve básne, *Hviezdy* a *Tajomstvá*, v ktorých Sládkovič použil častý verš ľudovej poézie, dvanásťslabičník spojený v dvojveršie: aa bb. Pokiaľ ide o metrickú podobu, uplatnil v ňom konštanty príznačné pre štúrovský dvanásťslabičník (rytmicko-syntaktický paralelizmus, cezúra po šiestej slabike). Nevyužíva však natoľko obraznosť a symboliku ľudovej piesne. Jej „formou“ vyslovil abstraktno-filozofické myšlienky, pričom výrazové prostriedky sú čisto „literárnej“ proveniencie. Máme do činenia s akousi symbiózou „umelého“ (literárna tradícia) s „ľudovým“ (ľudová pieseň):

*Mlčíte? či význam vášho ligotania
slabosti ľudskej snáď pochopíť mi bránia?
V predmetoch tých ľudstvo blaženosť si sníva,
ktoré mu zázračná tajomnosť ukrýva.*

[I, 16]

Strofa je vytvorená spájaním dvojverší s párnymi rýmami. V básni *Hviezdy* ide o dve dvojveršia (aa bb) a v básni *Tajomstvá* o tri dvojveršia (aa bb cc). Uzavretosť strofického celku v básni *Tajomstvá* je podčiarknutá aj vyčlenením posledného dvojveršia, ktoré v odlišnej významovej polohe zvyrazňuje subjektívny postoj autora k zobrazovanému:

*A tichá noc mrakom svety naše kryje
a svetlá čarovné jasným nebom seje;
zrak môj sa do bleskov nebeských zavije
a celým sa srdcom sladký cit rozleje:
Hľadím, že snáď blesk ten na to mi odpovie,
čo v ňom oko moje teší? ktože ho vie?*

[I, 15]

Tú istú strofu ako báseň *Hviezdy* (A/12 A/12 B/12 B/12) má aj báseň *Letel mladý sokol*. Sládkovič tu však jednoznačne vychádza z ľudovej piesne: zúžitkúva nielen jej veršovú podobu, ale aj obraznosť, motiváciu a dikciu. Že báseň tvoril ako „ponášku“ na ľudovú pieseň, jasným svedectvom je jeho rukopisný zápis, v ktorom udáva melódiu: „Ako: Na tom šírom poľu atď.“ Dvanásťslabičník Sládkovič použil aj v inej básni, *Sokoly*. Aj v tomto prípade ide o ponášku. Podľa vlastného priznania písal ju na základe predlohy „starej národnej piesne“, v ktorej „sokol starodávne svoje priateľstvo v národnom našom básnictve vysvedčuje“. Pravda, medzi zachovanou predlohou v Sládkovičovom odpise z roku 1844 a básňou *Sokoly* bližšie súvislosti sú iba v rozmere verša a v znázornení „starodávneho priateľstva“.¹² Motivácia a „dejové pozadie“ sú úplne odlišné. Sládkovič síce graficky oddeľuje báseň do štyroch celkov (8+10+8+10), no je to iba „vonkajškové členenie“. Nie sú tu totiž výhradnejšie ukazovatele strofickej organizácie.

„S ohľadom“ na ľudovú pieseň Sládkovič tvorí aj iné básne. Sú však rôznorodejšie, využíva a alternuje viaceré možnosti, ktoré poskytuje ľudová pieseň, či už ide o sylabickosť, rýmové kombinácie alebo strofické členenie.

Všimnime si „popevkovitú“ báseň *Opilý svet*, napísanú v osemslabičných strofách:

*Všetko ma nechalo,
krčmár aj svet,*

¹² Údaje ku genéze básní *Letel mladý sokol* a *Sokoly* pozri *Dieło Andreja Sládkoviča* I, 489 a 510.

už samostatnejšieho
na svete niet;
tak teda už aj ja
domov ťahám,
ale — vínko — teba
tu nenahám. —

[I, 384]

Je zrejmé, že tu ide vlastne o „rozpísaný“ desaťslabičník do dvoch veršov (6+4) a o štvorveršovú strofu, „rozpísanú“ na plochu ôsmich veršov. Zodpovedajú tomu aj rýmové pozície [abcbdefe]. Na prvý pohľad však vidieť odlišnosť desaťslabičníka tejto básne od desaťslabičníka v iných Sládkovičových básňach (cezúra sa vyskytuje po šiestej a nie po piatej slabike). Pravda, Sládkovič rozčlenením básne do osemveršovej strofy chcel zvýrazniť jej spevnosť a odlišiť „významovo závažné“ miesta.

Iným dokladom na zužitkovanie a variovanie možností ľudovej piesne je báseň *Elégia*, kde sa kombinuje 8- a 6- slabičný verš (A/8 B/6 A/8 B/6) a báseň *Drotár*, kde sa v šesťveršových strofách kombinuje 8- a 7-slabičný verš (A/8 A/8 B/7 C/8 C/8 B/7). Ak sa aj zdá, že v básni *Drotár* sú isté rezíduá staršieho typu šesťveršovej strofy, je to iba čiste „vonkajšková záležitosť“. Celým svojím usporiadením zreteľne pripomína ľudový spev:

Dajteže hrnce drotovať!
Bože, či sa nik zmilovať
nevie nad lósom mojím!
Matí doma biedne žije,
otec v chladnom hrobe hnie,
ja tu v cudzine stojím.

[II, 280]

Spomínané „ponáškovité“ básne sú v Sládkovičovej poézii ojedinelé. Sú viac svedectvom Sládkovičovho hľadačstva v zužitkovaní rozličných možností poetického vyjadrenia. Nestretávame sa tu však s „rozmerom“ sebavyjadrenia. Prevahu má „pocitová“ sféra, reflexívnosť a asociatív-
nosť. Aj „dotyk“ s reálnou skutočnosťou je „sprostredkovaný“ cez prizmu ľudovej piesne.

S inými „ponáškovitými“ útvarmi sa stretáme len ojedinele, iba v tých básňach, v ktorých chcel „prístupnou formou“ výchovne pôsobiť. Nachádzame ich totiž v cykle básní venovaných mládeži, ako tomu nasvedčuje rukopisná zložka, v ktorej sú tieto básne: *Kľzačka*, *Prázdniny a škola*, *Šarkan*, *Obri a zakrpení*, *Malý Kristus*.

Obvyklý dvanásťslabičník párne rýmovaný na priestore štvorveršovej strofy má báseň *Prázdniny a škola*. Každá strofa je uzavretým tematickým celkom. Nič nemení na veci, že pri publikovaní básne autor dvanásťslabičný verš rozpísal na dve šesťveršia a graficky rozlíšil, čím sa štvorveršová strofa rozpadla na dve časti, pripomínajúce „východisko výpovede“ a „jadro výpovede“:

Dobre mi je, dobre
pri sladkej materi,
pri našej záhrade,
pri chutnej večeri;
Ale vy druhovia,
súdruhovia moji!
Kto vie, kde mi teraz
daktorý z vás stojí.

[II, 438]

Pohyblivejšie je strofické členenie v básňach písaných trinásťslabičníkom: *Obri a zakrpení*, *Šarkan*. Pôvodné rukopisné znenie básne *Obri a zakrpení*, členené na štvorveršia (aabb) Sládkovič prepracoval a pozmenil. Keď text publikoval v Škultétyho *Rečňovankách* II (1855), upustil od strofického členenia, avšak sylabicky rôznorodé verše zjednotil dodržiavaním trinásťslabičného verša. Zdá sa, že Sládkovič strofickosť narušil preto, lebo strofy netvorili nijaké výraznejšie celky; báseň je iba rozprávaním „príbehu“ bez akéhokoľvek odbočenia a komplikovanejšej motivácie. Iná báseň písaná trinásťslabičníkom, *Šarkan*, má tiež dve rozdielne podoby. V oboch prípadoch ide o „rozpísaný“ trinásťslabičník do dvoch veršov (7+6). No kým v pôvodnej verzii Sládkovič uplatnil štvorveršovú strofu (abcd), v publikovanom texte (Sokol 1862) robil zásadnejšie zásahy: pozmenil poradie strof a báseň rozčlenil na dve šesťveršia úplne odlišnej podoby (abcdde feghih). V dôsledku toho vznikol aj zreteľný významový „posun“.

Pôvodné znenie:

Letel šarkan vysoko,
chlapci pod ním stáli:
Vysoko si aj oni
životom žiadali.

*Prišiel víchor, vychytil
chlapcom z rúk šarkana:
Tak utratí sa radosť
ďaleko púšťaná.*

*Už je šarkan v oblakoch,
motúz prsty reže:
Bez bolesti nechodia
veselosti svieže. —*

(II, 288)

Prepracované znenie:

*Letel šarkan vysoko,
chlapci pod ním stáli:
Vysoko si aj oni
životom žiadali. —
Už je šarkan v oblakoch,
motúz prsty reže:*

*Bez bolesti nechodia
veselosti svieže. —
Prišiel víchor, vychytil
chlapcom z rúk šarkana:
Tak utratí sa radosť
ďaleko púšťaná.*

Aj keď v týchto „detských básňach“ zásahy robil dodatočne, vidieť, že Sládkovičovi išlo o variovanie možností, ktoré poskytovala ľudová pieseň. Výraznejšie to badať v básni *Malý Kristus*, napísanej osemveršovou strofou (A/8 B/7 A/8 B/7 C/8 C/8 D/7 D/7) s kombináciami osem a sedemslabičného verša. Ide o zložitejší útvar, aj o zložitejšie myšlienkové pochody. Na pozadí biblického príbehu chce názorne predstaviť ideál pre mladého človeka. Sládkovič tu inklinuje skôr k vyslovene epickým básňam, kde je dôraz na logickom slede udalostí so zovšeobecňujúcou pointou:

*Dieťa bol on, náš vrstovník,
rastúci duchom, vekom;
on, ľudstva svätý milovník,
zmieril Boha s človekom:*

*zvrátil bludných duchov hrady,
rozsvietil pravdy lampady! —
Oj, často svet netuší,
čo z mladých svitne duší.*

(I, 411)

O básňach vytvorených s „ohľadom“ na ľudovú pieseň možno vcelku povedať, že sa Sládkovič pokúsil o všestrannejší „prienik“ do ľudového básnictva a využíval viaceré možnosti, ktoré ľudová pieseň poskytuje. Záväzné sú mu sylabicky organizované dvojveršia; no popritom, že zužitkúva folklórne strofické podoby, ich aj obmieňa pod vplyvom strofických útvarov umelej poézie. Pritom Sládkovičovi strofa je predovšetkým uzavretým tematickým celkom. To je, zdá sa, hlavným dôvodom, prečo vo viacerých básňach menil ich strofickú podobu. V súvislosti s tvorbou „na spôsob“ ľudovej poézie nemožno nespomínať, že jednotlivé básne sa viažu len na vymedzené tematické okruhy. Folklórna poézia je Sládkovičovi oporou a východiskom tam, kde chce čo najbezprostrednejšie „spevnou formou“ vyjadriť svoje pocity a nálady a rovnako tam, kde chce prístupne a „nevtieravo“ výchovne pôsobiť (v básňach pre mládež). V týchto básňach sa však s básnickým sebaujavením temer ani nestretáme. Chýba osobnostný prejav, ktorý výstižne charakterizoval už Ján Kalinčiak: „Sládkovič totiž nielen maľuje a líčí, čo vidí a čuje, ale spolu i oceňuje svet, obzvlášť slovenský, menovite ale snahy duševné a krásu, ktorá sa so skutočnosťou borí“.¹⁵ Opravdivé „borenie sa so skutočnosťou“ je výrazné v tých básňach, kde Sládkovič použil zložitejšie strofické útvary, desať a osemslabičnú strofu. Tieto básne tvoria gros Sládkovičovej poézie.

Desaťveršová strofa *Maríny* a *Detvana*

Desaťveršová strofa *Maríny* a *Detvana* sa všeobecne označuje za typickú Sládkovičovú strofu. Keďže v kontexte štúrovskej poézie ide o jav nezvyčajný a výnimočný, skúmateľov Sládkovičovho diela oddávna zaujímal otázka jej genézy a vplyvov. Nebudeme sa tu zaoberať s doterajšími mienkami o podnetoch a vplyvoch. Kriticky sa s nimi vyrovnal Mikuláš Bakoš, ktorý na základe analytického rozboru zistil, že „Sládkovičova strofa vznikla ako zložitá syntéza ódického princípu rétorickej poézie a využitia rytmicko-melodických možností ľudovej poézie. Sládkovič použil v *Maríne* veršové formy folklóru, prispôbiac ich

¹⁵ Ján Kalinčiak, *O literatúre a ľudoch*, Bratislava 1965, 157.

ódickej strofickej tradícii, z ktorej súčasne vyťažil v duchu štúrovských estetických postulátov konštruktívne a štylistické elementy pre výstavbu veľkeho lyricko-epického druhu.¹⁴ Bakoš k svojmu poznatku dospel nie na základe vonkajších ukazovateľov — ako to robili starší skúmatelia. Problematiku si všimal komplexne z hľadiska širších literárnych súvislostí. Oprávnenosť jeho zistení náležite potvrdzujú aj novšie objavené materiály.¹⁵

Treba však mať na zreteli, že strofa *Maríny* a *Detvana* je výsledkom a či dovŕšením vlastného Sládkovičovho hľadania a experimentátorstva v oblasti strofiky. Už v českých prvotinách a v *Sôvetoch* máme do činenia s variováním tých strofických útvarov, ktoré sa vyskytli v obrodeneckej poézii, kde zreteľne vidieť nielen uplatňovanie klasicistických noriem, ale aj ich narúšanie začlenením postupov a prostriedkov ľudovej slovesnosti. Básne uverejnené v českých obrodeneckých časopisoch (Květy, Česká včela) sú toho zreteľným dôkazom. V predchádzajúcich kapitolách sme konštatovali veľký rozptyl v oblasti strofiky. Hoci to boli skôr iba náznaky po strofickom členení (nerealizovali sa v rámci celej básne, ani neboli závažnejším „formotvorným činiteľom“), predsa treba s nimi počítať. Desatveršové strofy v českých prvotinách a v *Sôvetoch* sa vyskytovali síce len ojedinele, no jednako sú svedectvom toho, že sa Sládkovič už dávnejšie — i zložito — vyrovnával s problémom spojenia rozličných kánonov do uceleného tvaru. Ide — prirodzene — iba o náznaky a či tendencie, avšak spojivá so strofou *Maríny* a *Detvana* si preukázateľné.

Pozrime sa, aké typy desaťveršovej strofy Sládkovič použil v českých prvotinách a v *Sôvetoch*:

<i>Odhodlanosť</i> :	A/10 B/9 A/10 C/10 C/10	B/9 D/10 E/10 E/10 D/10
<i>Modlení</i> :	A/11 B/11 A/11 B/11 C/11	D/11 D/11 C/11 E/11 E/11
<i>Sôvety</i> :	A/11 B/11 A/11 B/11 C/11	C/11 D/11 D/11 E/11 E/11
	A/11 B/11 A/11 B/11 C/11	C/11 D/11 E/11 D/11 E/11

Na prvý pohľad zrejme odlišnosť od strofy *Maríny* a *Detvana* (A/10 B/8 A/10 B/8 C/10 C/10 D/8 E/10 E/10 D/8) je v sylabickosti veršov a v kombinácii rýmových polôh, kde už ide v pravom zmysle „o štúrovskú adaptáciu klasicistickej ódy“. Pravda, z vývinového hľadiska dôležité sú príbuznosti; Sládkovič uplatňuje päť rýmových pozícií (veľmi malé odchýlky sú medzi básňou *Modlení* a *Marínou*), strofa s výnimkou básne *Odhodla-*

¹⁴ Mikuláš Bakoš, *Literárna genéza Sládkovičovej strofy. Štúdie o Sládkovičovi*, Bratislava 1950, 27.

¹⁵ Literárny archív Matice Slovenskej, Martin 1966, 269—270.

nosť sa rozpadá na dve nerovnaké polovice (4+6 veršov), stmelené syntakticky a sémanticky. Príbuznosti sú aj v „ódickom“ charaktere strofy. Ojedinelé desaťveršové strofy v citovaných básňach sa totiž svojím charakterom odlišujú od ostatných strofických útvarov. Sú to akési patetické výpovede, v ktorých je hlavné „myšlienkové jadro“ básne.

Keď spomíname súvislosti medzi desaťveršovosťou *Maríny* a *Detvana* a predchádzajúcimi desaťveršovými strofickými útvarmi, neznamená to, že by išlo o postupné dotváranie „sládkovičovskej strofy“. Sú skôr dokladom Sládkovičovho hľadania, ktoré je zavŕšené v strofe *Maríny* a *Detvana*.

Už viackrát sa upozornilo na ódičnosť, patetickosť, „vznešenosť“ Sládkovičovej desaťveršovej strofy. Básne písané touto strofou sa zreteľne odlišujú od ostatných Sládkovičových básní i prístupom k problematike i zámerom. Veľmi dobre to vidieť, keď porovnáme básne z polovice štyridsiatych rokov, písané desaťveršovou strofou (*Kykymora, More, Hron, Morava*) s básňami písanými osemveršovou strofou (*Otrok, Mládenec, Krajanom, Otčiny mojej spevy, Nehaňte ľud môj*). Básne písané osemveršovou strofou sú adresné, agitačné, nimi chcel Sládkovič bezprostredne pôsobiť na národné vedomie. V básňach písaných desaťveršovou strofou sa vyslovuje o všeobecnejších problémoch, chce postihnúť hlbší zmysel vlastenectva. Namiesto agitačnosti prevláda apostrofickosť. Na ilustráciu odcitujeme prvú strofu básní *Nehaňte ľud môj* a *Hron*.

*Nehaňte ľud môj, že ľud je mladý,
klebetárski posmievajú!
V mladom sa veku ide do vlády,
starému síla nestačí;
keď predkov nemal — a či ich nemal,
ktorí prežili čas zlatý? —
čo bys' sa mu ty zato posmieval?
Na potomkov on bohatý.*

(I, 305)

*Rád sa ja dívam v tvoje brilianty,
rieka moja, milý môj Hron!
Mŕtve hovoria iným folianty,
mne tvojho toku šumný tón:
žiada sa večnosť v tieňoch ukrytá,
aj zmena žiada sa rozmanitá*

*Ľudskému časov synovi;
tvoje vlny sú obrazy vekov —
a prúd tvoj, jakby naveky tiekol,
svet nový, nový a nový.*

(I, 286)

Apostrofickosť a „vznešenosť“ desaťveršovej strofy je preukázateľná najmä v *Maríne*. Sládkovič zdôrazňuje trvalé hodnoty v živote jednotlivca a spoločnosti, akými sú láska, krása, národ, ušľachtilé ľudské city, púť človeka za poznávaním pozitívnych vlastností vo vývine „ducha“ a pod. Nie div, že sa často hľadali súvislosti medzi *Slávy dcérou* a *Marínou*. Že ide o kvalitatívne iné podoby, na to nejdeme znovu upozorňovať.¹⁶ Z hľadiska strofiky však nemožno nevidieť kollárovský impulz. Nasvedčuje tomu už citovaná báseň *Maríne*, napísaná vo forme sonetu. Isté rezíduá sú aj v strofe *Maríny*, kde ide o „štúrovskú adaptáciu klasicistickej ódy“, ktorá v konečných dôsledkoch je blízka sonetu. Vynechané je len jedno štvorveršie a namiesto zoskupenia veršov 4+4+3+3 je zoskupenie 4+3+3. No podobne ako sonet, aj tento strofický útvar tvorí uzavretý semanticko-syntaktický celok, pravda, v rámci klasicistického strofického útvaru sú uplatnené veršové postupy štúrovej poézie.

Jednotlivé strofy *Maríny* sú zoskupené do väčších celkov. Cyklická strofická forma je zreteľná a je — ako na to poukázal Mikuláš Bakoš — „základným prvkom tematickej kompozície veršovaného básnického diela. Z tematiky a postoja k tematike, spôsobu traktovania básnickej témy vyplynula aj potreba strofickej konštrukcie *Maríny* a *Detvanu*“.¹⁷ Ako nasvedčuje rukopis *Maríny*, Sládkovič ju vedome tvoril ako cyklickú báseň. Rímskymi číslicami vyznačil jednotlivé tematické okruhy, ktoré sú ukazovateľom Sládkovičovho diferencovaného prístupu k problematike a kompozičným činiteľom. Pôvodne mala *Marína* 216 strof rozdelených do 38 celkov. I: 1—6, II: 12—20, III: 21—24, IV: 25—33, V: 34—41, VI: 42—64, VII: 65—71, VIII: 72—80, IX: 80—81, X: 82—84, XI: 85—90, XII: 91—97, XIII: 98—102, XIV: 103—105, XV: 106—107, XVI: 108—133, XVII: 134—136, XVIII: 137—140, XIX: 141—144 a 151, XX: 152—153, XXI: 154—156, XXII: 157, XXIII: 158—162, XXIV: 163—164, XXV: 165—173, XXVI: 174—175, XXVII: 176—177, XXVIII: 178—181, XXIX: 182—186, XXX: 244—251, XXXI: 252—260, XXXII: 261—266, XXXIII: 267—270, XXXIV: 271—274, XXXV: 275—277, XXXVI: 278—283, XXXVII: 284—287, XXXVIII: 288].¹⁸

¹⁶ Problematiku si bližšie všimam v monografii Andrej Sládkovič, Banská Bystrica 1962. 62 a n.

¹⁷ Mikuláš Bakoš, *Literárna genéza...*, 26

¹⁸ Rímskymi číslami označujeme jednotlivé celky, arabskými dnešné číslovanie strof.

Sládkovič neskoršie doplnil počet strof a upustil od vyznačenia celkov. Pôvodné členenie nie je iba orientačným bodom pre pochopenie genézy básne, ale aj pokiaľ ide o strofiku. Prekvapuje totiž, že celá pätina strof *Maríny* vykazuje „nepravidelnosť“ od prevládajúceho typu strofy usporiadaním rýmov, sylabickosťou i počtom veršov. Je to iste veľké percento. Lenže nejde tu o svojvoľné nerešpektovanie; odlišné strofické podoby sa väčšinou viažu na určité celky. Akoby Sládkovič aj variovaním strofiky zámerne oddeľoval jednotlivé tematické okruhy (napríklad v celkoch 2. 3. 5. 7. 10...) alebo chcel zdôrazniť významovo závažné miesta.

Tematické celky sú dôležité pre genézu *Maríny*. Sú svedectvom toho, že Sládkovič chcel zámerne z rozličných aspektov znázorniť pôsobnosť lásky a krásy života. Nejde však o diferencovaný pohľad, skôr o rôzne modifikácie pozitívneho v živote človeka a národného kolektívu. Jednotlivé celky sa prekrývajú a znázorňujú len rôzne dimenzie základných princípov, na ktoré autor dáva dôraz. Preto nijako neprekvapuje, keď neskoršie upustil od odlišovania tematických celkov a na okraj rukopisu si naznačil len hlavné motívy (Krása a Lúbošť).¹⁹ Pravda, v konečnej verzii neuplatnil ani toto členenie, iba očísloval jednotlivé strofy. Tematické celky neboli teda „závažné“ ani pre Sládkoviča. Neboli dostatočným stmelujúcim činiteľom a nevykazujú ani zreteľnejšie odlišnosti vo využití tvárnych prostriedkov a postupov. Jednako však rôznorodosť básnického zobrazenia a prejavu je zrejmá, najmä pokiaľ ide o vývin básnikovho vzťahu k *Maríne*, životným problémom a pozitívnym hodnotám vo vývine „ducha“.²⁰ Ukazovateľom cykličnosti sú síce jednotlivé tematické celky, avšak hranice medzi nimi sú pohyblivé. Popri tematických okruhoch treba totiž prihliadať aj na to, v akých reláciách sa vyskytujú významné podobnosti a významné pozície, na akom priestore sa realizujú sémanticky ekvivalentné tvary. Ich rozličné podoby sú zreteľným ukazovateľom cykličnosti *Maríny*. Pritom základnou významovou jednotkou je strofa.

V porovnaní s lyrickými básňami a *Marínou* problém „štúrovej adaptácie klasicistickej ódy“ je v *Detvanovi* trochu odlišný už aj preto, lebo klasický strofický útvar sa realizuje v epickom a či lyricko-epickom žán-

¹⁹ Pod Krásou sú zahrnuté strofy 12—33, 42—64, 72—79, 143—153, 178—177; pod Lúbošťou 34—41, 65—71, 80—142, 154—175, 178—186. Okrem toho v rukopise sú aj iné názvy: Sláva, Vzkříšeňja. Sládkovič ich však už v rukopise vyčiarkol.

²⁰ Nie div, že v rozboroch *Maríny* sa jej kompozičná schéma skúmala na pozadí väčších celkov. Podľa Viktora Kochola je v *Maríne* päť kompozičných celkov, podľa Stanislava Šmatláka sedem. [Porov. Viktor Kochol, *Poézia štúrovcov*, Bratislava 1955, 171—178; Stanislav Šmatlák, *Poznámky k vývinu slovenskej epickéj poézie IV (Veľké skladby Andreja Sládkoviča)*, Slovenská literatúra 1958, 279—280.]

ri. Uplatnenie „vznešeného“ strofického útvaru v epike oprávnene vyvoláva určité pochybnosti. Ťažko akceptovať aj domnienku, že Sládkovič si zvolil svoju strofu, ktorú chcel použiť pre rozličné typy básní. Odporuje tomu už sám fakt, že popri desaťveršovej strofe v tom istom období použil aj iné strofické útvary. Strofická podoba sa spravidla určuje „predmetom“ básne. A predsa dve rozdielne básne, *Marína* a *Detvan*, sú vytvorené tou istou strofou. Kde hľadať príčinu?

Otázka je určite komplikovanejšia, než aby sme dali jednoznačnú odpoveď. Keď si všímame genézu básne, zisťujeme, že Sládkovič chcel pôvodne vytvoriť *Detvana* úplne odlišným strofickým a veršovým útvarom. Začiatok básne v zachovanom rukopisnom koncepte je písaný dvanásťslabičným, ktorý je realizovaný na priestore dvoch veršov a stroficky je členený na osemveršia:

1

*Kukulienka kuká
detvanským chotárom,
kuká si proroctvo,
volá si za párom:
Od buka do buka
vtáča poletuje,
na svoje sirotstvo
doliny žaluje.*

2

*V poli nik nerobí,
utekajú klasy,
po vrškoch dúchajú
do gajdov valasí;
chodníkom si drobí
nevesta k materi,
horou nebúchajú
záhubné sekery.²¹*

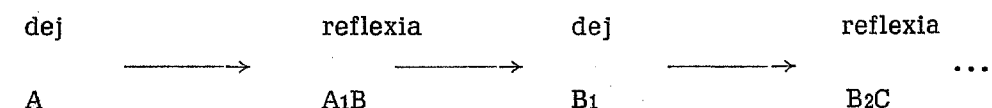
Sládkovič tu použil verš, ktorý sa hojne vyskytuje v ľudovej poézii aj v poézii štúrovskej. Z rukopisného náčrtku vidieť, že chcel vytvoriť epic-

²¹ Pozostatky pôvodného dvanásťslabičníka sú v úvodnej básni *Vrstovníkom*:

Vo víchriciach žitia, v tvrdých časov boji,
ten ľud náš pozrime, vrstovníci moji!
Veky nám uchytia tie svitanie, žiare,
zmiznú — ako v dyme obeť na oltáre.

[I. 187]

kú skladbu na spôsob ľudovej povesti. Ako nasvedčuje expozícia, Sládkovič sa pokúšal o štylizovanú reprodukciu „povesti o dvoch zverených“. Zároveň sa však mala znázorniť sila a statočnosť ľudového hrdinu, takže, zdá sa, v centre básne mala byť láska i hrdinstvo. Ťažko robiť nejaké závery, keďže v pôvodnom zámere Sládkovič nepokračoval a vytvoril úplne odlišnú skladbu, v ktorej chcel osláviť ľudového hrdinu ako reprezentanta slovenského národa. Máme do činenia s kvalitatívne odlišným prístupom i poňatím — a do popredia vystupuje apostrofickosť i „ódicnosť“, podobne ako v iných básňach, vytvorených desaťveršovou strofou. Apostrofickosť a „ódicnosť“ je výrazná nielen v celkovom zameraní, ale aj v jednotlivých záberoch, ba často aj v epických partiách. Sládkovič si z rozličných aspektov všima prejavu hrdinu, aby zdôraznil pozitívne vlastnosti slovenského národa. Znázorňuje ich vždy v iných situáciách a rovinách. V dôsledku tohto možno hovoriť, že *Detvan* je tiež cyklickou skladbou. Nasvedčuje tomu jej kompozícia. Dej je rozdrobený na množstvo príbehov, pretkávaný reflexívnymi časťami, ktoré nielenže vzájomne na seba nadväzujú, ale aj tvoria uzavreté celky. V dejovej časti sa naznačia isté reálie, ktoré sa v reflexiách znázorňujú v zovšeobecňujúcich polohách, no zároveň sa v reflexiách navodí atmosféra pre ďalšie rozvíjanie deja. V podstate ide o takúto kompozičnú schému:



Ako vidieť, cyklickosť *Detvana* je zreteľná. Ak k tomu pripočítame apostrofickosť, nijako zvlášť neprekvapuje, že v *Detvanovi* Sládkovič použil tú istú strofu ako v *Maríne*.²² Odlišné sú však cesty, ktoré viedli k *Maríne* a k *Detvanovi*. V *Maríne* upúšťa od „vznešeného“ klasického útvaru, prispôsobuje si ho a začleňuje doň postupy ľudovej poézie. V *Detvanovi* zasa Sládkovič prechádza z folklórneho verša k zložitejšiemu strofickému útvaru. Je to svedectvo zložitého vyrovnávania sa princípov ľudového básnictva s básnictvom umelým, hľadačstva vhodnej symbiózy.

Keď si všímame veršovú organizáciu desaťveršovej strofy, pozornosť upierame najmä na konvencie, ktoré sú vlastné poézii vôbec. Podľa Sa-

²² Spojitosť *Maríny* s *Detvanom* nachádzame na viacerých miestach v nápadne blízkych vyznaniach (problematiku si bližšie všimam v monografii *Andrej Sládkovič...*; 95 a n.).

muela R. Levina najdôležitejšie konvencie sú metrum a rým a popri nich eufónia.²³ Tieto zložky veršovej štruktúry stali sa aj predmetom výskumov formálnej stránky *Maríny* (Bakoš, Kochol), ktoré poukázali na niektoré špecifické črty Sládkovičovho verša. Dospelo sa k pozitívnym výsledkom, ktoré možno akceptovať a z nich vychádzať. Aj keď si uvedomujeme, že problematika metrum — rým — eufónia je zložitejšia (a na základe nových metód ju bude treba ešte doriešiť), jednako už aj doterajšie výsledky sú dostatočným oporným bodom pre výskum strofy. Máme totiž k dispozícii isté zovšeobecnenia získané rozborom niektorých ukazovateľov veršovej štruktúry *Maríny*, ktoré aplikujeme aj na iné básne písané desaťveršovou strofou. Nadobúdame predstavu o konvenciách, ktoré sú zvlášť dôležité pre výskum strofy, pretože strofa je vlastne — možno povedať — súborom konvencií.

V doterajších výskumoch sa najviac pozornosti venovalo otázkam metrickým. Oproti starším tvrdeniam o nerytmickosti štúrovského verša novšie rozbor dokázali, že existujú zákonitosti, ktoré sú preukázateľne uplatnené aj v desaťslabičnom i osemslabičnom verši.

Pozrime sa na metrickú organizáciu *Maríny* a *Detvana* a ostatných básní napísaných desaťveršovou strofou.²⁴

Desaťslabičný verš	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
<i>Marína</i>	82	32	28	74	3	92,5	13	54	42	1 %
<i>Detvan</i>	73	40	33	58	5	95	14	52	44	3 %
Ostatné básne	72,5	32,5	23	70,5	9,5	86	17	51	43,5	0 %

Osemslab. verš	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
<i>Marína</i>	88	22,5	38	54	33	58	36	6 %
<i>Detvan</i>	82	38	40	28	61	33	44	12 %
Ostatné básne	67,5	32	32,5	51	31,5	50,5	35,5	4,5 %

²³ Samuel R. Levin, *Jazykové štruktúry v poezii*. Česká literatúra 1969, 393 a n.

²⁴ Ide o tieto básne: *Kykymora*, *More*, *Hron*, *Morava*, *Ohlasy*, *Zosnulému Štefanovi Lajdovi*. Z nich sme robili aj štatistické údaje. [Štatistické údaje pre verš *Maríny* a *Detvana* preberáme z knihy Mikuláša Bakoša, *Vývin slovenského verša...*, 103—105.]

Zo štatistík vidieť, že desaťslabičný verš sa rozpadá na dve polveršia (5+5) a výrazné sú aj štyri prízvukové vrcholy (na I., IV., VI. a VIII. slabike). Isté odlišnosti pozorujeme iba v tom, že oproti *Maríne* a *Detvanovi* a ostatným básňam je menší výskyt prízvukov na prvej slabike a slabšie je prízvukovaná štvrtá slabika *Detvana*. Väčšie odchýlky sú v osemslabičnom verši. Prízvukové vrcholy nie sú natoľko výrazné ako v desaťslabičnom verši. Zreteľné rozdiely sú aj medzi osemslabičným *Detvana* na jednej strane a *Marínou* a ostatnými veršami na strane druhej. Kým v *Detvanovi* väčšou koncentráciou prízvukov na nepárnych slabikách ide o tendenciu trochejskú, v *Maríne* a ostatných básňach sa ukazuje tendencia jambická. Podobnosť verša *Maríny* a ostatných básní písaných desaťveršovou strofou napovedá ešte aj dačo iné: vznikli v bezprostrednej blízkosti, na základe čoho možno spresniť chronológiu Sládkovičovských básní štyridsiatych rokov (lyrika — *Marína* — *Detvan*).²⁵

Väčšiu pravidelnosť badať v pomerne ustálenom počte slovných celkov. Úplná väčšina desaťslabičných veršov sa skladá zo štyroch slovných celkov (kombinácie trojslabičných a dvojslabičných celkov); osemslabičné verše sa prevažne skladajú z troch slovných celkov (kombinácie 3+2). Kvôli názornosti uvádzame štatistiku výskytu slovných celkov v desaťslabičnom a osemslabičnom verši *Maríny*, *Detvana* a ostatných básní:

Desaťslabičný verš:	<i>Marína</i> ²⁶	<i>Detvan</i>	Ostatné básne
4 slovné celky	77,6 %	74,3 %	76,7 %
5 " "	10,8 %	13,2 %	10,7 %
3 " "	10,2 %	11,0 %	11,8 %
6 " "	0,9 %	0,9 %	0,8 %
ostatné verše	0,5 %	0,6 %	—

Osemslabičný verš	<i>Marína</i>	<i>Detvan</i>	Ostatné básne
3 slovné celky	72,1 %	59,9 %	63,0 %
4 " "	23,9 %	30,7 %	31,0 %
2 " "	2,6 %	7,6 %	4,3 %
5 " "	1,4 %	1,8 %	1,7 %

Rozloženie slovných celkov vo verši je však dosť pohyblivé — možno hovoriť iba o tendenciách sústreďovať jednotlivé slovné celky na

²⁵ Jedinú výnimku tvorí báseň *Ohlasy*, ktorá bola inšpirovaná jazykovými spormi r. 1846.

²⁶ Štatistiku uverejnil Viktor Kochol v štúdiu *Zvuková stránka Maríny. Štúdie o Sládkovičovi*, Bratislava 1950, 38.

určité pozície verša. Ako to z porovnania kombinácie 2 a 3 slabičných celkov *Maríny* a *Detvana* vyplýva, väčšiu pravidelnosť vykazuje *Marína*.

Desaťslabičný verš:

typ

	<i>Marína</i> : Ona mi kýva zo sto životov (1)	30 %
3+2+2+3 sl. celky	<i>Detvan</i> : Sníval by gazdu svojho pochvaly (25)	19 %
	<i>Marína</i> : Z výsosti Tatier ona mi svieti (1)	21 %
3+2+3+2 “	<i>Detvan</i> : Trávou sa prestrie postava mladá (26)	21 %
	<i>Marína</i> : Blízke obloky dnu ich volajú (13)	9,6 %
2+3+2+3 “	<i>Detvan</i> : Viažu Martinku ruky o väzy (30)	10,4 %
	<i>Marína</i> : Hlasov mohutných ohlas až piaty (6)	5,4 %
2+3+3+2 “	<i>Detvan</i> : Na ňom vevierka bystrá sa krúti (31)	8,7 %
	<i>Marína</i> : Bielosť tých ruží je z tvojho čela (75)	2 %
3+3+2+2 “	<i>Detvan</i> : Mladušku dušu len s krásou mieri (3)	2,8 %

Osemslabičný verš

typ

	<i>Marína</i> : Podlosti ľudských rozbroje (12)	39 %
3+2+3 sl. celky	<i>Detvan</i> : Na dumných hlasoch fujary (26)	15,6 %
	<i>Marína</i> : Vône večernej čerstvoty (13)	16 %
2+3+3 “	<i>Detvan</i> : Bujné truskavky zbierajú (22)	14,2 %
	<i>Marína</i> : Nevdojak k prachu sa zohli (40)	13 %
3+3+2 “	<i>Detvan</i> : Tušenie skutočne čuje (37)	14 %

Kým v *Maríne* je 68 % spojení dvoj- a trojslabičných celkov, rovnako v desať- ako v osemslabičnom verši,²⁷ v *Detvanovi* je toto percento znateľne nižšie. V desaťslabičnom verši nejde o podstatnejší rozdiel (61 %).

²⁷ Tamže, 39.

zato v osemslabičnom verši kombinácie 3+2 slabičných celkov sa vyskytujú iba v 40 % veršov. Menší výskyt spojení troj- a dvojslabičných celkov v osemslabičnom verši *Detvana* spôsobuje skutočnosť, že je tu vo väčšej miere uplatnený štvorvrcholový verš (2+2+2+2). Tým sa zároveň posilňuje trochejský charakter osemslabičného verša. Keď porovnáme toto spojenie v desaťslabičných veršoch, zisťujeme, že v *Maríne* majú zreteľnú prevahu spojenia 3+2+2+3 pred ostatnými spojeniami, kým v *Detvanovi* medzi jednotlivými kombináciami nie sú väčšie difference. Aj pokiaľ ide o zloženie jednotlivých kolónov, v *Detvanovi* badáme väčšiu vyváženosť. V prvom kolóne *Maríny* majú prevahu 3+2 slovné celky nad celkami 2+3 v pomere 51:15 %, kým v *Detvanovi* je to iba 40:18 %. Druhý kolón v *Maríne* nevykazuje už taký rozdiel, kombinácia 2+3 je v 39,6 % a kombinácia 3+2 v 25,4 % veršov. V *Detvanovi* je pomer úplne vyrovnaný, kombinácie 2+3 a 3+2 slovných celkov sú v rovnováhe, 29:29 %. Z naznačeného vyplýva, že verš *Maríny* vykazuje väčšiu organizovanosť než verš *Detvana*.

Rozdielnosti sa náležite prejavujú aj v rýme *Maríny* a *Detvana*. Nie je možné všimnúť si tento problém v širšom rozsahu. Upozorníme iba na výskyt slov v rýmových pozíciách, ktoré náležite dokresľujú veršovú štruktúru desaťveršovej strofy. Rozmiestnenie slov v rýmových pozíciách úzko súvisí s metrickou organizáciou a s rozložením slovných celkov. (Napríklad veľký výskyt trojslabičných slov v rýmoch osemslabičného verša *Maríny*). No zároveň je aj ukazovateľom väčšej „rozkolísanosti“ verša *Detvana* oproti veršu *Maríny*.

Desaťslabičný verš

	<i>Marína</i>	<i>Detvan</i>
dvojslabičné slovo vo verši	41 %	44,0 %
trojslabičné slovo vo verši	52 %	50,0 %
štvorslabičné “ “	7 %	4,6 %
päťslabičné “ “	—	0,5 %
jednoslabičné “ “	—	0,6 %

Osemslabičný verš

	<i>Marína</i>	<i>Detvan</i>
dvojslabičné slovo vo verši	25,5 %	46,2 %
trojslabičné “ “	71,0 %	31,0 %
štvorslabičné “ “	2,3 %	14,2 %
päťslabičné “ “	—	0,2 %
jednoslabičné “ “	1 %	6,4 %

Viktor Kochol skúmajúc eufonickú stránku verša *Maríny* zisťuje, že napriek nedôslednej realizácii metrického radu a určitej nepravideľnosti

v rozmiestňovaní slovných prízvukov je eufonická stavba dosť pevná a pomáha preklenúť metrickú dezorganizáciu.²⁸ V rozbere si všíma vokalickej harmónii v prízvukných slabikách verša. Pri porovnávaní eufónie *Maríny* s *Detvanom* obmedzíme sa len na niektoré ukazovatele, ktoré vo svojej štúdií uplatnil Kochol: v desaťslabičnom verši si budeme všímať opakovanie určitej samohlásky v štyroch slovných prízvukoch a v osemslabičnom verši v troch prízvukoch. Frekvencia variácií v piatich slovných prízvukoch desaťslabičného verša a v štyroch slovných prízvukoch osemslabičného verša je príliš nízka, než aby sme ju mohli číselne doložiť.

Desaťslabičný verš

Opakovanie samohlásky vo všetkých štyroch prízvukných slabikách:

Typ aaaa:		
<i>Marína:</i> Jak je mi sladko v ňadrách Maríny	[73]	12 prípadov
<i>Detvan:</i> Obrazy z vojny proti Osmanom	[109]	11 prípadov

Opakovanie samohlásky v troch prízvukných slabikách:

Typ: aaax		
<i>Marína:</i> Tak sa len špatník na krásu díva	[95]	39 prípadov
<i>Detvan:</i> Okolo kola kolesá láme	[49]	41 prípadov

Typ: aaxa		
<i>Marína:</i> Prebieha všetky života svety	[289]	35 prípadov
<i>Detvan:</i> Gajdičiek našich ohlas spanilý	[36]	31 prípadov

Typ: axaa		
<i>Marína:</i> Do šiat lásky sa sova oblieka	[106]	33 prípadov
<i>Detvan:</i> Pozdraví milú, hosta pozdraví	[180]	38 prípadov

Typ: xaaa		
<i>Marína:</i> Lúbosť do boja volá, do boja	[282]	27 prípadov
<i>Detvan:</i> Sestry slovenské, počte počúvať	[160]	40 prípadov

Opakovanie samohlásky v dvoch prízvukných slabikách:

Typ: aaxx		
<i>Marína:</i> Čože mohutné časy získali	[99]	85 prípadov
<i>Detvan:</i> Hodiny v mojom živote znejú	[43]	96 prípadov

²⁸ Tamže, 40.

Typ: axax

<i>Marína:</i> Ktože by kvet ten poľného maku	[77]	118 prípadov
<i>Detvan:</i> Ktorý ku sláve osobu jeho	[100]	115 prípadov

Typ: axxa

<i>Marína:</i> Čože sa to v prsiach našich ozýva	[280]	116 prípadov
<i>Detvan:</i> Počul už v duchu rehot koníka	[141]	87 prípadov

Typ: xaax

<i>Marína:</i> Mládenec voľ si zo svetiel žitia	[100]	96 prípadov
<i>Detvan:</i> Pod stenou sedí Elenka mladá	[173]	93 prípadov

Typ: xaxa

<i>Marína:</i> Ale tie hviezdy predsi svietili	[291]	101 prípadov
<i>Detvan:</i> Jediný oka blesk ho očarí	[41]	81 prípadov

Typ: xxaa

<i>Marína:</i> Radosť tu večne do tvojich očí	[69]	85 prípadov
<i>Detvan:</i> Či ťa ten chocholík jarabý zväbil	[13]	88 prípadov

Opakovanie dvoch a dvoch samohlások v prízvukných polohách:

Typ: aabb

<i>Marína:</i> Bohyňa moja krásy kráľovná	[91]	24 prípadov
<i>Detvan:</i> Od vatry ozve sa starý bača	[54]	34 prípadov

Typ: abab

<i>Marína:</i> Na púšti krotká samota stojí	[104]	35 prípadov
<i>Detvan:</i> Akoby z neho nakula strely	[106]	43 prípadov

Typ: abba

<i>Marína:</i> Hnevy lúbošti a lúbosť hnevov	[282]	27 prípadov
<i>Detvan:</i> Medzi ktorými strojná Elena	[6]	36 prípadov

Osemslabičný verš

Eufonická zhoda vo všetkých troch prízvukných slabikách:

Typ: aaa

<i>Marína:</i> Obidva pohľady nosí	[185]	40 prípadov
<i>Detvan:</i> Tušenie skutočne čuje	[37]	29 prípadov

Eufonická zhoda v dvoch prízvukných slabikách:

Typ: aax
Marína: Ochránca mojej Maríny (96) 98 prípadov
Detvan: Detvu celú pobúrili (217) 96 prípadov

Typ: axa
Marína: Z voňavej kvetín posteli (190) 97 prípadov
Detvan: Oceľová dlaba boja (209) 78 prípadov

Typ: xaa
Marína: Hory snehové prebrodí (180) 85 prípadov
Detvan: S našim slovenským osudom (60) 83 prípadov

Z uvedených údajov nie je ťažko vyčítať, že verš *Detvana* je viac eufonicky zaťažený než verš *Maríny*. Dokladom toho sú absolútne čísla, najmä pokiaľ ide o väčší výskyt eufonickéj organizácie na viac ako dve prízvukové slabiky. Ak sa aj zdá, že v osemslabičnom verši *Detvana* je eufónia menej zastúpená ako v osemslabičnom verši *Maríny*, je to len preto, lebo počet troch slovných celkov v *Detvanovi* je oproti *Maríne* nižší o 12 %. Pritom v osemslabičnom verši *Detvana* sa väčšmi vyskytuje eufónia na priestore štyroch slovných celkov.

Väčšia eufonická organizácia v *Detvanovi* názorne vynikne, keď uvedieme štatistiku využitia eufónie v pravidelných strofách *Maríny* a *Detvana*:

	<i>Marína</i> ²⁹	<i>Detvan</i>
Desaťslabičný verš		
verše so štyrmi slovnými celkami	77,6 %	74,3 %
z toho neeufonických veršov	18,8 %	13,5 %
eufonicky organizované dve prízvukné slabiky	42,4 %	40,4 %
eufonicky organizované viac ako dve prízvukové slabiky	16,4 %	20,4 %
ostatné verše	22,4 %	25,7 %
z toho neeufonických veršov	4,8 %	3,0 %

²⁹ Štatistiku uverejňujeme z citovanej Kocholovej štúdie.

eufonicky organizované dve prízvukné slabiky	9,0 %	12,2 %
eufonicky organizované viac ako dve prízvukné slabiky	8,6 %	10,5 %
Osemslabičný verš		
verše s tromi slovnými celkami	72,1 %	59,9 %
z toho neeufonických veršov	38,2 %	29,2 %
eufonicky organizované dve prízvukné slabiky	29,7 %	27,5 %
eufonicky organizované tri prízvukné slabiky	4,2 %	3,2 %
ostatné verše	27,9 %	40,1 %
z toho neeufonických veršov	8,1 %	9,6 %
eufonicky organizované dve prízvukné slabiky	14,8 %	21,7 %
eufonicky organizované viac ako dve prízvukné slabiky	5,0 %	8,8 %

Kým v desaťslabičnom verši *Maríny* eufónia organizuje 76,4 % veršov (z toho 25 % viac ako dve prízvukové slabiky), desaťslabičný verš *Detvana* organizuje 83,5 % (z toho 30,9 % viac ako na dve prízvukné slabiky). Aj v osemslabičnom verši *Detvana* sa stretáme s väčšou eufonickou organizáciou: V *Maríne* sa eufónia vyskytuje v 53,7 % veršov (z toho 9,2 % sa viaže na viac ako na dve prízvukné slabiky), v *Detvanovi* je eufóniou zasiahnutých 61,2 % veršov (z toho 12 % viac ako 2 prízvukné slabiky).

Ak teda v *Maríne* eufonická stavba pomáha „preklenúť“ metrickú dezorganizáciu, v *Detvanovi* je táto tendencia ešte výraznejšia. Tým sa zároveň do istej miery paralyzuje „rytmická nepravidelnosť“ *Detvana*, na ktorú sa viac ráz v súvislosti s *Detvanom* poukazovalo³⁰ a posilňuje sa dojem jeho „rytmickosti“.

³⁰ Porov. Mikuláš B a k o š, *Vývin slovenského verša* ..., 104.

Desaťveršová strofa *Maríny* a *Detvana* možno vo všeobecnosti určiť na základe štatistických údajov, získaných z väčšieho počtu veršov. Pravda, pritom treba mať ustavične na zreteli aj skutočnosť, že Sládkovičova strofa je relatívne samostatnou, syntakticko-významovou jednotkou. Má svoje vlastné zákonitosti. Každá strofa má svoj osobitný „pôdorys“ a sama osebe je „pravidelná“. Vidieť to už aj z jej vnútorného členenia na tri tematicko-syntaktické celky 4+3+3. Toto členenie, ako tomu nasvedčuje štatistika rozloženia syntaktických páuz,³¹ je pre každú strofu záväzná. Pravda, syntaktické členenie sa nekryje vždy s členením tematickým. Konštantnejšie je iba štvorveršie, kým dve trojveršia tvoria zväčša jeden súvislejší významový celok. Upozornil na to už Mikuláš Bakoš, keď napísal: „Štvorveršie obsahuje obyčajne tézu, po ktorej v trojveršiach nasleduje jej rozvitie alebo antitéza. Je to v podstate princíp otázky a odpovede, ktorý tvorí základ strofickéj stavby už stredovekej piesňovej formy: Aufgesang — Abgesang. Druhá a tretia časť (kóda) strofy u Sládkoviča spolu úzko súvisia. V Sládkovičovej strofe najväčší tematický dôraz je na poslednej časti strofy v druhom trojverší, kde je lokalizovaný kompozičný vrchol, vyriešenie protikladu, pointa strofy.“³² Bakošov poznatok si vyžaduje určité spresnenie, pokiaľ ide o vzťah medzi štvorverším a šesťverším (dve trojveršia). V pomere k „téze“ v štvorverší šesťveršie má len v málo prípadoch výraznejšiu protikladnú tendenciu („antitéza“), len v málo prípadoch je „rozvitím tézy“ vyslovene v štvorverší. Dvojdielnosť strofy *Maríny* a *Detvana* sa prejavuje predovšetkým v štylistických rovinách, vo využití štylistických postupov na zvýrazne-

³¹ Viktor Kochol v štúdiu *Intonácia v štúrovskom verši* (Litteraria historica slovacca I–II, 1946–1947, 123) uverejňuje tabuľku syntaktického členenia strofy *Maríny* a *Detvana*. (V zátvorkách uvádza percentuálny rozdiel medzi *Detvanom* a *Marínou*.)

verš	% verš. bez páuz	% s malou synt. pauzou	% s veľkou synt. pauzou
I	24 (+24)	58 (–18)	18 (–9)
II	1 (+1)	66 (–12)	33 (+11)
III	43 (+3)	41 (+8)	16 (–11)
IV	1	10 (–5)	89 (+5)
V	20 (+8)	66 (–2)	14 (–6)
VI	30 (+5)	52 (–1)	18 (–4)
VII	(+4)	15 (–2)	85 (–2)
VIII	28 (–9)	56 (+12)	16 (–3)
IX	51 (–15)	41 (+8)	8 (+7)
X	–	–	100

³² Mikuláš Bakoš, *Literárna genéza* ..., 27.

nie vedúcej témy. Temer dôsledne je v štvorverší vyjadrené východisko výpovede, v šesťverší zasa jadro výpovede, prirodzene, vždy v rozmanitých modifikáciách týchto štylistických kategórií.

Strofa má svoju pevnú stavbu. V jej rámci sú usúvzťažnené jednotlivé zložky veršovej štruktúry, či už ide o metrický pôdorys, rozloženie slovných celkov alebo eufóniu. Strofická organizovanosť je zreteľná. Každá zo strof má svoje vlastné špecifické usporiadanie, ktoré sa výrazne prejavuje nielen v sylabicky zhodných veršoch a v rýmových pozíciách, ale aj na priestore celej strofy. Náborne to vidieť, keď si odcitujeme čo len prvé strofy z *Maríny* a *Detvana*:

*Ja sladké túžby, túžby po kráse
spievam peknotou nadšený,
a v tomto duše mojej ohlase
svet môj je celý zavrený;
z výsosti Tatier ona mi svieti,
ona mi z ohňov nebeských letí,
ona mi svety pohýňa;
ona mi kýva zo sto životov;
No centrom, žvlom, nebom, jednotou
krás mojich, moja Marína!*

(I, 31)

*Stojí vysoká, divá Poľana,
mať stará ohromných stínov,
pod ňou dedina Detvou volaná,
mať bujná vysokých synov:
či tých šarvancov Detvy ozrutných
Poľana na tých prsiach mohutných
nenosí a nenadája?
Alebo aspoň na tie výšiny
nehľadi dcéra tejto rodiny,
keď má porodiť šuhaja? —*

(I, 189)

Netreba azda rozvádzať „pravidelnosť“, je zreteľná vo všetkých ukazovateľoch verša (rým, metrum, rozmiestnenie slovných celkov, eufónia).

Možno povedať, že strofa pôsobí dojemom „harmonickosti“, *Marínu* a *Detvana* tvorí súbor „harmonických strof“. Pravda, tento dojem sa oslabuje rozmanitým začlenením a striedaním rôznorodých strof. Nielenže sa popri vyslovene „trochejských“ strofách vyskytujú strofy „jambické“,

ale aj vo vnútri jednotlivých strof máme do činenia s rozličnými kombináciami. V podstate ide o uplatňovanie dvoch princípov: zhody a opozície. Ak sa v niektorých strofách vyskytujú tie isté rytmické ukazovatele v rámci celej strofy, v rôznych rýmových pozíciách ako i v rozdielnych sylabicky organizovaných veršoch, v iných strofách „rytmickú nevyváženosť“ desaťslabičného verša vyvažuje pravidelnosť osemslabičného verša a naopak.^{32a}

Strofa *Mariny* a *Detvana*, ako aj ostatných básní písaných desaťveršovou strofou, je základným stavebným prvkom, aj keď zoskupenie strof tvorí súvislý tematický celok. Vo väčšine prípadov je však strofa vlastne „samostatnou básňou“ a je do značnej miery ekvivalentom sonetu Kollárovej *Slávy dcéry*.³³

Osemveršová strofa v poézii 40. rokov

Popri desaťveršovej strofe je pre Sládkovičovú poéziu štyridsiaty rok príznačná osemveršová strofa. Nejde o zložitejší strofický útvar — a nebať ani bližší súvis s klasicistickou strofou. Osemveršová strofa súvisí so strofami, uplatňovanými v štúrovskej českej poézii a v poézii českej obrodeneckej literatúry dvadsiaty a tridsiaty rok. Pravda, ani Sládkovičova osemveršová strofa nie je mechanickým preberaním zaužívaných konvencií, ale bať tvorivé vyrovnávanie sa s existujúcimi normami. Hoci konštrukcia osemveršovej strofy je jednoduchá (skladá sa z dvoch štvorverší abab s pravidelným dodržiavaním sylabickosti veršov), zložitejšia je cesta k jej vyhranenej podobe.

Je totiž zaujímavé, že k takému „jednoduchému“ strofickému útvaru, akým je osemveršová strofa štyridsiaty rok, Sládkovič dospieva až vo svojej zrelej tvorbe. Osemveršová strofa sa síce vyskytuje — ako sme už na to upozornili — i v českých prvotinách i v *Sôveloch*, no zreteľne sa líši od osemveršovej strofy z obdobia vzniku *Mariny* a *Detvana*. A to i v rýmových spojeniach i v sylabickosti i v rytmicko-sémantickom členení. Základný rozdiel je v tom, že v Sládkovičovej ranej tvorbe strofa nebola natoľko záväzným konštruktívnym prvkom výstavby básne (zväčša sa vyskytuje iba popri iných strofických útvaroch).³⁴ Išlo mu viac

^{32a} Nie je možné štatisticky vyčíslit rôzne pozície, v ktorých sa vyskytujú rytmické opozície, pretože máme do činenia s veľkou variabilitou rytmických činiteľov. Skúmanie problematiky si vyžaduje podrobnejší rozbor.

³³ Neplatí to, prirodzene, všeobecne; napr. v dejových partiách *Detvana* je zreteľné bezprostredné nadväzovanie, hoci aj tu strofa dosť strikne vymedzuje jednotlivé dejové úseky.

³⁴ Jediná báseň, v ktorej sa dôsledne uplatňuje osemveršová strofa, je báseň *Poušť je život*. Rôzne podoby osemveršovej strofy pozri na str. 45—8, 56—7.

o variovanie tých strofických možností, ktoré poskytovala súveká poézia a azda aj o jej svojskú aplikáciu. Preto možno hovoriť len o určitých tendenciách a či spojitostiach s vyhranenou osemveršovou strofou štyridsiaty rok, kde strofa je záväzným konštruktívnym prvkom. A v tom je aj zreteľná kvalitatívna zmena.

Sládkovič osemveršovú strofu typu: A/10 B/8 A/10 B/8 C/10 D/8 C/10 D/8 používal až vtedy, keď bol už vyhranenou básnickou osobnosťou s vlastnou poetickou koncepciou. Strofa — akokoľvek „jednoduchá“ — je výslednicou hľadania vhodnej veršovej formy. Vyskytuje sa súčasne s desaťveršovou strofou a má s ňou nejednu spoločnú črtu. Je to hlavne rozloha veršov, kombinácia 10- a 8-slabičníka, s ktorými sa v ostatnej Sládkovičovej poézii stretáme len zriedka. Na tomto priestore sa „využívajú rytmicko-melodické možnosti ľudovej poézie“ v obidvoch strofických útvaroch. Keď si všimneme rozloženie slovných prízvukov,³⁵ zisťujeme blízke príbuznosti najmä v desaťslabičnom verši. V osemslabičnom verši je dokonca ešte výraznejšia jambická tendencia než v *Maríne*:

Desaťslabičný verš	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
	73,5	29	27	36	4	93	14,5	52	48	0 %

Osemslabičný verš	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
	81	25	31	59	15	70,5	26,5	3,5 %

Podobnosti s desaťveršovou strofou sú aj v rozmiestnení slovných celkov:

Desaťslabičný verš	Osemslabičný verš
4 slov. celky	75,5 %
5 slov. celkov	17,0 %
3 slov. celky	7,5 %
3 cel. celky	71,0 %
4 slov. celky	25,0 %
2 slov. celky	2,5 %
5 slov. celkov	1,5 %

Pritom nemožno nespomínať, že osemveršová strofa je uzavretejšia, na menšom priestore a v menej komplikovaných spojeniach sa tu realizuje štúrovský veršový princíp. Rytmicko-syntaktický paralelizmus je zreteľnejší, keďže ide o pravidelné striedanie veršov, v ktorých sa záväzne dodržiava i sylabickosť, i rýmové zoskupenie.

³⁵ Štatistické údaje sme robili z týchto básní: *Jánu Seberinimu*, *Otrok*, *Krajanom*, *Otčiny mojej spevy*, *Nehaňte ľud môj*, *Štiavníci*, *Svornosť*.

Pravda, osemveršová strofa úzko súvisí s desaťveršovou strofou ešte v jednom ukazovateli — v rovine kompozičnej. V osemveršovej strofe nejde totiž iba o mechanické spojenie dvoch pravidelných štvorverší. Ak by Sládkovičovi išlo iba o aplikáciu štúrovského veršového kánonu, nehromadil by do jedného strofického celku dve úplne rovnaké veršové zoskupenia. A keď ich predsa vytvára, robí to cieľavedome v záujme významovej celistvosti. Osemveršová strofa je relatívne samostatný významový celok, ktorý — podobne ako desaťveršová strofa — má svoje vnútorné členenie: východisko výpovede a jadro výpovede. Nadväzovanie je však výraznejšie, na menšom priestore a bezprostrednejšie sa znázorňuje diferencovaný postoj k skutočnosti:

*Nekvitne veru národov sláva
z násilia, kriku, hmotnosti;
národ z národa svojho povstáva,
večné sa rodí z večnosti.
Čo vzniklo ako blesk meteora,
tomu smrť určia hodiny;
pomaly vstáva z dejinstva mora
mohutný život vidiny. —³⁶*

(I, 298)

Tematické celky sú stmelenejšie a majú aj väčšiu súvislosť s veršom ľudovej poézie. Zdá sa, že Sládkovič túto „prístupnejšiu formu“ cieľavedome uplatňuje tam, kde sa snaží bezprostrednejšie spoločensky pôsobiť. Lebo — ako sme už spomenuli — básne vytvorené osemveršovou strofou sú spoločensky angažovanejšie, agitačné i adresné. Jednotlivé strofy navzájom úzko súvisia, ich zoskupenie je určované základnou témou básne, či už ide o jej rozvíjanie alebo variovanie. Na rozdiel od básní písaných desaťveršovou strofou osemveršová strofa nie je natoľko komplikovaná a ani básne nie sú konštruované ako zoskupenie relatívne samostatných básní v rámci jednotlivých strof. Stavba básní osemveršovou strofou dá sa schematicky vyjadriť týmto vzorcom:

$A_1 \rightarrow A_2 \rightarrow A_3 \dots \Sigma A$

($A_1, A_2, A_3 \dots$ označuje variovanie alebo rozvíjanie základnej témy básne, ΣA je pointou básne alebo aktualizovanou programovou výzvou, apelom adresovaným národnému spoločenstvu.)

³⁶ Citát je z básne *Krajanom*.

Strofy a strofické varianty po Maríne a Detvanovi

Hoci sú 10- a 8-veršové strofy pre Sládkovičovú poéziu najpríznačnejšie, jednako sú časove obmedzené. Básne vytvorené týmito strofami sú vyhranené tematicky, prístupom k problematike i využívaním tvárnych prostriedkov. Po *Detvanovi* sa Sládkovič usiloval o nové témy a postupy, o uplatnenie rôznych aspektov v znázornení rôznorodých životných otázok. Naozaj, iba ojedinele sa stretáme s desať-alebo osemveršovou strofou.³⁷ Sládkovič hľadá nové možnosti pre svoj básnický prejav, i pokiaľ ide o strofické formy. Básne vytvorené po *Detvanovi* — aj keď ide vo viacerých prípadoch iba o fragmenty — sú až príliš stroficky rôznorodé a akoby tvorené bez systémovosti. Nemožno však nespozorovať, že Sládkovič sa usiloval prekonať svoju tvorbu, napísanú osem- a desaťveršovou strofou a že sú badateľné tendencie o diferencovanosť a špecifikovanosť básnického prejavu, čo sa ukazuje i v strofike.

Hľadačstvo nových strofických možností je výrazné v básni *Milica*, ktorá vznikla v bezprostrednej blízkosti *Maríny* a *Detvana*. Sládkovič sa snaží prekonať a či obmieňať sylabickosť desať- a osemveršovej strofy v inom rýmovom zoskupení a v inom strofickom rozmere.

Metrický pôdorys — ako to ukázal Mikuláš Bakoš — je však veľmi blízky pôdorysu *Maríny*.³⁸

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	
10-slabičný verš:	87	31	37	59	7	89	17	56	41	3	%
8-slabičný verš:	85	27	45	44	38	59	33	10			%

Pravda, nemožno hovoriť, že by báseň bola iba zoskupením desať- a osem-slabičných veršov, „ktoré sa nepravidelne rýmujú striedavo, obkročne a krížne“.³⁹ Takéto zdanie vzniká vtedy, keď nepoznáme genézu básne. Rukopisy sú však názorným svedectvom toho, že Sládkovič dôsledne zachovával strofické členenie; *Milica* totiž vznikla spojením dvoch samostatných strofických básní *Olga* a *Perla hárema*. Báseň *Olga* mala 58

³⁷ Osemveršovou strofou je napísaná báseň *Štiavnici* (neskoršie po revolúcii *Svornosť*); desaťveršovou strofou *Zosnulému Štefanovi Lajdovi a Ohlasy*.

³⁸ Štatistické údaje citujeme z knihy *Vývin slovenského verša ...*, 105.

³⁹ Tamže, 105.

číslovaných dvanásťveršových strof: A/10 B/8 B/8 A/10 C/10 D/8 C/10 D/8 E/10 F/8 F/10 E/8.

*Tichá spomienka, ty moja milá,
ty mať pekná špatných detí!
Šepceš mi ty, čo ta tam letí,
kde všetko hrst času skryla.
Šumí hlas tvoj dnu mojím uchom
a šumí ohlas ústami,
zatrásie srdcom, zahrmi duchom
a vylieva sa slzami;
alebo viazne v citov koleji
a búri ako v diere rab,
búri, že pôžitok pohrab
aj spomienky aj nádeji. —*

(I, 143)

Báseň *Perla hárema* mala pôvodne 16 číslovaných, šesťnásť veršových strof: A/10 B/8 B/10 A/8 C/10 D/8 C/10 D/8 D/8 E/10 F/8 F/10 E/8 H/8 G/10 H/10 H/8.

*Sedela vo tmách. — Ój, ňadrám tajným
v tajnostiach nočných dobre je!
Im inšie svieti, ich inšie hreje
svetlom teplým, blahodárnym:
ich svet je taký, druhovia moji,
aký ja často spomínam,
svet, ktorý driemava v nepokoji,
neprístupný čiernym vinám;
svet, ktorý pekná mladosť stvorila
sebe a priateľom krásy,
v ňom veľikánske vída úžasy,
v ňom knihu si otvorila,
v ktorej čítava spomienky dedov,
čítava večné zákony;
svet, čo sa sladí krásnou biedou,
načúvajúc slávy zvony.*

(I, 169)

Sládkovič sa pokúšal o zložitejší strofický útvar, no ani dvanásťveršová a ani šesťnásťveršová strofa sa nestala ucelenejším stavebným prv-

kom. Nie je ani kompozičným činiteľom, ani nositeľom významu. Rytmic-ko-syntakticky i sémanticky sa rozpadá na menšie časti (hlavne na štvorveršia) a nevidieť ani výraznejších hraníc medzi označenými strofickými celkami. Aj keď strofa zaberá väčší priestor než strofa *Maríny* a *Detvana*, nemožno o nej hovoriť, že by tvorila relatívne samostatnú báseň. Strofa je tu skôr iba akousi vonkajšou schémou, orientačným bodom pre dodržiavanie rýmu a sylabickosti verša. Zdá sa, že aj sám Sládkovič považoval strofické členenie iba za „pomocné“. Keď pre almanach *Concordia* posielal príspevky, azda z nedostatku iných básní skonštruoval z týchto básní, z *Olgy* a *Perly hárema*, *Milicu*. Ide vlasne o mechanické spojenie samostatných básní (úpravy sú len veľmi malé). No čo je z hľadiska strofiky dôležité, Sládkovič upustil od strofického členenia. Pôvodne rozčlenené strofické celky sú len miestami graficky odlišené, ale nie zdôraznené. A tak v súvislosti s *Milicou* možno hovoriť iba o akomsi strofickom variante.

Ak v *Milici* (vlastne v pôvodnej verzii, v básňach *Olga* a *Perla hárema*) Sládkovič iba začleňuje desať a osemslabičné verše do dvanásť- alebo šesťnásťveršových celkov, v básni *Znovuzrodenec* ide o väčšiu variabilitu. Báseň síce ani v pôvodnom náčrtku nebola stroficky členená, no zreteľné sú strofické tendencie — a to nielen v tých celkoch, ktoré sú oddelené medzerami, lež i vo väčších súvislých celkoch. Na prvý pohľad vidieť rôznorodé rýmové spojenia desať- a osemslabičných veršov. Keď si však bližšie všimneme tieto spojenia (v rámci syntakticky i významovo vyčlenených jednotiek), zisťujeme určité zákonitosti. V prvých 112 veršoch sú tieto náznaky strofického členenia: štvorslabičný celok abab, šesťslabičný celok ababcc, štrnásťslabičný celok abba cdcd efg efg, sedemslabičný celok aabbacc, trojslabičný celok aaa, dvanásťslabičný celok abba cdcd effe, šesťnásťslabičný celok abab cdd eeff ghgh, dvanásťslabičný celok abab cdcd efef, šesťslabičný celok aabccb, šesťslabičný celok ababcc, osemslabičný celok ababcdcd, šesťslabičný celok abbacc.

Náznaky strofického členenia sú zreteľné. Sládkovič tu uplatnil temer všetky strofické útvary, ktoré používal vo svojej poézii štyridsiatych rokov, či už ide o 4, 6, 8, 12- a šesťnásťveršovú strofu, ba „zašifrovaný“ je aj sonet.⁴⁰

⁴⁰ Stretáme sa tu i so „sládkovičovskou“ desaťveršovou strofou v jej klasickej podobe (akoby bola „prebraná“ z *Maríny* alebo *Detvana*):

V Nivniciach tichých chalúpka stojí —
 cez ňu sa valí brod strmý,
 a na koleso korčužné hrmí,
 mohutné ho nepokojí,
 upadlý v bielych penách sa vieri,
 rozpráši sa od mokrých skál,
 v kvapkách ustalých zase sa zmieri
 a ticho tečie diaľ a diaľ:
 a hrmot vody k vretenu spiecha,
 vreteno vrždí a šumí žito,
 jazyk mletiarok trkoce,
 hrmot retiazok v huk ten sa miecha,
 bielosť osieva pytlové sito,
 k piatim susedom rapoce.

{I, 403}

Ide o zreteľné strofické tendencie. Čosi podobné sme už spozorovali v českej prvotine *Ctibor*, ktorú písal s ohľadom na zaužívané strofické modely. V básni *Znovuzrodenec* je však strofickosť zreteľnejšia a v porovnaní s *Ctiborom* má aj odlišnú povahu. Kým v básni *Ctibor* zužitkoval tie strofické útvary, s ktorými prichádzal do styku v súvekej poézii, v *Znovuzrodenecovi* vychádza „zo seba“ a v rôznych spojeniach zaraďuje „vlastné“ strofické útvary.. Pravda, v básni *Znovuzrodenec* strofa nie je záväzným stmelujúcim činiteľom. Skôr je iba vonkajšou schémou, podľa ktorej zoskupoval jednotlivé verše. Dokladom toho je skutočnosť, že báseň stroficky nečlenil. Okrem toho, zdá sa, strofické členenie nebolo „únosné“ pre epickú skladbu.

Rodáci moj! čo slávnych dejov
 radi slúchate jarý šum,
 kde pekný skutok s pekmou nádejou
 utvorí veľiký rozum;
 čo radi máte hlasy veselé,
 výrazy duší blažených vrele
 a zdarných hodín pekný šiaľ:
 vy neslúchajte tieto ohlasy,
 smutné sú spevy, bo smutné časy,
 ale hrdý, velebný žiaľ! —

{I, 409}

Viacere strofické útvary Sládkovič použil aj v básňach inšpirovaných láskou k budúcej žene Antónii Júlii Sekovičovej. Líšia sa od veľkej epeji o láske, *Maríny*, prístupom, postupmi i z formálnej stránky. Sládkovič nezobrazuje lásku ako všetkým hýbajúcu a všetko objímajúcu; sú to skôr príhovory k žene, alebo jej sprítomňovanie v spomienkach a reflexiách. Preto si volí aj „jednoduchšie“ strofy.

Nepoužíva síce typickú desať- alebo osemveršovú strofu, ktorá je príznačná pre poéziu štyridsiatych rokov, no jednako sylabický rozmer desať- a osemslabičného verša sa objavuje v básňach *Spomienky* a *Na hrobe materi*. Báseň *Spomienky* nie je ani stroficky členená, iba — podobne ako v básni *Znovuzrodenec* — sú v nej badateľné tendencie variať niektoré strofické útvary. Zreteľné sú isté celky rýmovovo, syntakticky i významovo pomerne uzavreté (osemveršový celok abcdcab, sedemveršový celok ababcc, šesťveršový celok ababcc, osemveršový celok ababccdc, dvanásťslabičný celok abab cdcd, efef, šesťveršový celok abab). Pravidelnú štvorveršovú strofu A/10 B/8 A/10 B/8 má báseň *Na hrobe materi*. Rozdiel od osemveršovej strofy je len v tom, že štvorveršie je samostatnou syntakticko-sémantickou jednotkou.

V iných básňach inšpirovaných láskou k Antónii Júlii Sekovičovej je užší príklon k formám ľudovej poézie. Tak napríklad báseň *Na Všetech svätých* je písaná dvanásťslabičným veršom s rýmovým zoskupením aabb, *Opustená* je konštruovaná na párne sa rýmujúcich 13- a 14-slabičných veršoch. Sú to ojedinelé básne, kde je strofickosť oslabená a dôslednejšie sa využíva rytmicko-syntaktický paralelizmus, príznačný pre ľudovú a štúrovskú poéziu.

Zaujímavejšie sú „návraty“ k štvorveršovej strofe abab. Zaujímavejšie preto, lebo Sládkovič v záujme väčšej melodickosti verša si zvolil také sylabické spojenia, aké dovtedy nepoužil, ba kombinácie osem a sedemslabičného verša sú — zdá sa — ojedinelé v širších reláciách štúrovej poézie.

Mať moja, mať moja drahá!
 Hlávka moja bolí ma.
 a neznáma kási vlaha
 slzne mojma očima.

{I, 132}

Častejšie je spojenie osem- a šesťslabičníkov v básni *Dcérika a mať*, ako aj v básni *Vraví oko tvoje*. Pravda, v tejto básni sa vyskytujú na širšom priestore, v rámci osemveršovej strofy. Zjednodušujúco dalo by sa povedať, že tu ide o „zospevnenie“ vlastnej osemveršovej strofy.

Po *Maríne* a *Detvanovi* pozorujeme „posun“ k menej komplikovaným strofickým útvarom. Ojedinele síce píše i desaťveršovou strofou, no zväčša ide o uvoľnenejšie básne. Originálne strofické členenie je v básni *Duchu Puškinovmu* (4+8+4 veršové strofy, skladajúce sa z desať a osem-slabičných veršov). Ba originalnosť vidieť aj v básni *Zaspievam pieseň o slobodnej vlasti*, aj keď nejde o strofické členenie. Prevahu majú však jednoduchšie strofy.⁴¹ To však nijako neznamená, že by Sládkovičovo strofické povedomie bolo oslabené. Strofa má svoju pevnú schému. Zároveň však tvorí uzavretý tematický celok, o čo sa Sládkovič usiloval aj v menej komplikovaných „spevnejších“ strofách. Náorne to vidieť v básni *Prosba*, ktorá je básnikovým príspevkom k jazykovým sporom. Písal ju súčasne s básňou *Ohlasy*. Ak báseň *Ohlasy* je obranou spisovnej slovenčiny a „vznešenosť reči“ sa tu vyjadruje „vznešenou formou“ (desaťveršovou strofou *Maríny* a *Detvana*), v básni *Prosba* sa oslavuje jej veleba v prístupnej forme ľudovej piesne. Na rukopise básne si vyznačil tematické okruhy a či vedúce motívy pre každú strofu. Urobil si „plán“, ktorý sa snažil dodržať. Osnova básne vyzerala takto: 1. reč, 2. kraj, 3. krása, 4. mladosť, 5. boj, 6. smrť. Tieto vedúce motívy sú zreteľné i napriek tomu, že sa nevyskytujú vo vyhranenej podobe, a prechod od motívu k motívu je plynulý:

*Spievajže, moja, spievaj, oj, spievaj
ale hlasom matky tvojej,
mňa len slovenské hlasy ukoja,
tými dušu moju ovejl*

*Spievajže, moja, spievaj, oj, spievaj
o krásach rodného kraja
a zápalom tých krás porozhrievaj
chladnúce prsia šuhaja!*

*Spievaj mi, krásna, veď pekná si ty
ako svit raňajšej zory;
svet mladý drieme v krásach zavitý
a v lúbych spevoch hovorí.*

⁴¹ Z hľadiska Sládkovičovej strofiky nemajú väčší význam ani jeho pokusy o veršované hry *Nezalúbení zalúbenci* a *Mongoli*. Na rozdiel od *Sôvetov* v rodine *Dušanovej*, básne komponovanej vo forme dialógov, Sládkovič cieľavedome tvorí dramatický útvar a zachováva jeho zákonitosti. Ojedinelé náznaky strofickosti sú len v niektorých dialógoch.

*Spievaj, zaspievaj, družička mladá,
oj, len dnes sme ešte mladí;
nebudeš spievať, keď rokov vláda
vrelé ti srdce ochladí.*

*Spievaj mi, veď znáš, ty moja drahá,
ten stý mladých síl nepokoj:
ukoj ho! Ba nie, veď sa vymáha
duch jarý hor' cez žiaľ i boj!*

*Spievaj len, spievaj a z duše milej
vôňu ružovú rozlievaj,
ak chceš žiaľ, ak chceš potechu vylej,
len, družička, mi zaspievaj!⁴²*

[I, 175]

Alebo uvedieme iný príklad cieľavedomej strofickej konštrukcie. Keď Sládkovič posielal Viktorinovi báseň *Lipa* pre pripravovaný almanach *Lipa*, napísal o nej: „Je tam reč o tom: ako každá čiastka a celá povaha „slabosť stromu“ toho je užitočná. Ja som strom použil vo vyššom zmysle...“⁴³ „Užitočnosť“ každej čiastky „slavostromu“ je tu vedúcim motívom jednotlivých strof, základným a záväzným stavebným prvkom:

*Lipa! darujže nám peň tvoj mäkkobiely,
spravíme varytá, čo by milo zneli!*

*Lipa! daj nám kvety, liek z neho navarí
Boh, že zastydnuté srdce sa rozjarí!*

*Lipa! dajže medu, osladíme lieky,
ktorými nás prísne uzdravujú veky!*

*Lipa! v kôre tvojej upevníme päty,
majúce obuté nohy v pokoj svätý!*

*Lipa! z halúz svojich napárame lyká,
nech roda kmeň s kmeňom svorne žiť privyká!⁴⁴*

[I, 310]

⁴² Podčiarknuté mnou (C. K.).

⁴³ List je písaný 27. mája 1859.

⁴⁴ Podčiarknuté mnou (C. K.).

Ako vidieť, Sládkovičovi je strofa dôležitým organizujúcim činiteľom i zo stránky tematickej i formálnej. V rámci pevného strofického útvaru snaží sa realizovať jednotlivé tematické oblasti. Táto vzájomná spätosť spôsobuje, že pre rozličné tematické a myšlienkové okruhy si vyberá rozličné strofy.

III

Strofa v porevolučnej poézii

Už viac ráz sa konštatovalo, že Sládkovičova porevolučná tvorba sa zreteľne líši od poézie predrevolučnej. Sládkovič si vyberá nové námety, znázorňuje ich z iného zorného uhla a používa aj iné veršové formy. Vyjadruje sa k časovým otázkam, je básnikom príležitostným a meditatívnym.

Pravda, zmena v Sládkovičovej poézii nenastáva hneď bezprostredne po revolúcii — a nie je ani vyvolaná pocitmi sklamaní a dezilúzie. Pocity sklamaní a dezilúzie Sládkovič prežíva v sebe, nie v poézii. V nepriaznivých kultúrno-spoločenských pomeroch sa načas odmlčí. Od roku ky pre almanach Concordiu a Lipu. (Ide o básne *Svornosť* a *Lipa*.) Sú to — 1848 prakticky až do Memoranda píše vlastne len na Viktorinove objednávmožno povedať — doplnky jeho predrevolučnej poézie a nevykazujú ani odlišnosti v oblasti strofy. *Svornosť* je písaná osemslabičnou strofou A/10 B/8 A/10 B/8 C/10 B/8 C/10 D/8 a *Lipa* dvanásťslabičným dvojverším A/12 A/12. Keď sa mu naskytnú publikačné možnosti, zväčša len prepracúva neuverejnené básne zo štyridsiatych rokov. Robí tak pre Škultétyho Rečňovanky 1855, Concordiu, Sokol, no najmä pre súbor svojej poézie *Spisy básnické 1861*, ktoré uzatvárajú jednu etapu v jeho tvorbe.

Po vydaní *Spisov básnických* mení sa Sládkovičov výraz, obraznosť, symbolika i verš, čo má svoje dôsledky aj v strofike, aj keď v podstate nejde — v porovnaní s jeho predrevolučnou poéziou — o nijaké zvláštne experimenty. Sú to skôr návraty ku „klasickejším“ strofickým útvarom a ich variovanie na inej rovine. Nemožno pritom nevidieť či už členitosť do akýchsi „nadstrofických útvarov“ stmelujúcich isté myšlienkové celky, alebo opozíciu „nadstrofického“ so „strofickým“. Rozmanité podoby týchto spojení do značnej miery určuje „predmet“ básní. Preto strofické útvary v porevolučnej tvorbe budeme si všímať predovšetkým na pozadí dvoch vyhranených typov: poézie príležitostnej a poézie reflexívno-meditatívnej. Popritom nás však zaujímajú i strofické tendencie

a zužitkovanie tých podnetov, ktoré sa podieľali na zmene Sládkovičovo výrazu, ako aj pretváranie „starších“ strofických a veršových útvarov.

Hľadanie nových foriem

Odlišnosť *Svätomartiniády* od Sládkovičovej predrevolučnej poézie je zreteľná na prvý pohľad. Na znázornenie významovej udalosti v živote národa si volí „vznešenejšiu“ veršovú formu, nerýmovaný jedenástslabičník, obdobu klasického blankversu. Tento veršový útvar nachádzame u Sládkoviča už aj v jeho skoršej tvorbe vo filozofujúcich básňach *Sôvety v rodine Dušanovej* a *Samota*, teda v období, keď hľadal svoj vlastný prejav. To nás zároveň utvrdzuje v presvedčení, že Sládkovič nerýmovaný jedenástslabičník používa vtedy, keď sa usiluje prekonávať seba a uplatniť nové postupy. No kým v *Sôvetoch v rodine Dušanovej* klasickú veršovú formu prispôsobuje štúrovskému kánonu, v *Svätomartiniáde* chce touto veršovou formou štúrovský kánon prekonávať. Štatistické údaje nám to náležite potvrdzujú:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	%
<i>Sôvety:</i>	77,5	30,5	23,5	72	4	84	18	46	38	44,5	3	%
<i>Svato-</i>												
<i>martiniáda:</i>	88	27	38	47	23	79	22	41	47	34	8	%

Aj v *Sôvetoch* a *Svätomartiniáde* je hlavným organizátorom veršovej štruktúry veta.⁴⁵ V *Sôvetoch* je však zreteľná tendencia členiť aj verš na dve časti s výraznou pauzou po piatej slabike. V *Svätomartiniáde* je „plynulejší tok“. Výrazná je členitosť verša na menšie celky a silný rytmický a intonačný dôraz na začiatku veršov:

Príď, holubica biela, príď nebeská!
zatrepoc krídelcom zakrvaveným,
skrvaveným od krahulcov — jastrabov,
krídelcom mieru a viery božej! Príď,
zahrkútaj nad verných temenami,
zahrkútaj ľúbosťou svätou nad tým
národom holubičím a zorničkou
jasnou zapáľ hrud' — ako sklom zápalným —
zapáľ posvätným ohňom, a národy

⁴⁵ M. Bakoš, c. d., 111—112 (Odtiaľ čerpáme i štatistické údaje k *Svätomartiniáde*.)

*koruny svätej a plemená zeme
skrze jazykov rozmanitosť zjednot
v duchu pokoja, pravdy: Hallelujah! —*
(II, 23)

V inej, takisto oslavnej básni, *Lipa cyrilo-metodejská*, ktorú napísal z príležitosti tisícého výročia príchodu slovanských vierozvestcov, Sládkovič nadväzuje na verš srbských bohatierskych spevov, desaterac. Ak už v *Svätomartiniáde* sú náznaky stopovej organizácie verša,⁴⁶ v *Lipe cyrilo-metodejskej* je táto tendencia oveľa výraznejšia. Štatistika medzi-slovných predelov jasne dokumentuje trochejský charakter verša.⁴⁷

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
82	21	53	14	73	15	59	28	51	1 96

Trochejský päťvrcholový verš sa zreteľne líši od Sládkovičovho desať-slabičného verša štyridsiatych rokov, zachovávajúceho konstanty štúrov-ského verša so záväznou pauzou po piatej slabike:

*Úľubou všemoci rozohriata
mať počala osudné korene,
pník tisne sa von z prvého blata,
mládnik pučí a strom sa zelenie;
vysypal sa listím kvet voňavý,
a zárodky sladké prúdka vreli,*

⁴⁶ Stanislav Šmatlák všimajúc si Sládkovičove básne *Svätomartiniáda* a *Gróf Mi-kuláš Šubič Zrinský na Sihoti* zisťuje: „Sládkovičovi a po ňom Kubánimu tu zrejme nestačí iba dodržiavať kanonizované rozdelenie verša na dve polovice, pretože sa sna-žia sústrediť prízvukov na štvrtú a deviatu, resp. desiatu slabiku deliť i polverš na dve časti. Dostávame takto veršový útvar, i keď absolútna hodnota vrcholov vo vnútri veršov je pomerne nízka (len v troch prípadoch presahuje 50 %). Na druhej strane však malú absolútnu hodnotu týchto prízvukových vrcholov vyvažuje pozoruhod-ná pravidelnosť, s akou sa opakujú v rozličných básňach (najmä v prvej polovici ver-ša!). Po uvážení týchto momentov môžeme konštatovať, že v Sládkovičovom 11-slabič-nom verši v tvorbe zo šesťdesiatych rokov sa prejavuje badateľná tendencia deliť pol-verš na ďalšie menšie úseky a že v tejto tendencii môžeme vidieť snahu po stopovej organizácii verša na základe uplatnenia prízvučného prozaického princípu. Že ostalo len pri tendencii a nedosiahol sa úplne nový tvar verša, to vyplýva z ešte pevnej po-zície štúrovského veršového systému v týchto rokoch.“ (*Význam básnických počiatkov Pavla Országha Hviezdoslava pre vývin slovenskej poézie*, Slovenská literatúra 1955, 287)

⁴⁷ Štatistiku uverejnil Viktor Kochol v štúdiu *Intonácia v štúrovskom verši...*, 121.

*krúhlili sa, tvárili sa šťavy,
ovocím konáre oťaželi. —
Prvým okom nový hlad zasvietil,
ruka čiahla, kde visí úroda:
ruka stiahla sa späť, keď Pán vetil
hrmený ten zákaz: „Nesloboda!“ —*
(II, 84)

Ďalším dôležitým činiteľom, ktorý spolupôsobil pri prekonávaní štúrov-ského spôsobu básnenia, boli zdroje čerpané z biblie. Sládkovič v snahe bezprostredne spoločensky pôsobiť, zužitkovať rétorický štýl a prejav, či už z kníh prorockých, Kazateľa, epištol, alebo náboženských básní, ba meditativnosť má svoje korene v žalmoch. Tieto impulzy sú zreteľné, li-terárna história na ne už viackrát upozornila. Ide — povedané slovami Alexandra Matušku — o „žalmickú intonáciu“.⁴⁸ Pozorujeme ju nielen tam, kde je viditeľná bezprostredná nadväznosť, ako napríklad vo vyslo-vene náboženskej poézii:

*Ramenom mocným vyhnal si pohanov,
otcov preštepils' kmeň olivový,
tých rozmliaždil si všemohúcou dlaňou,
týchto rozplemenils' v veleháj cédrový; —
nie meč pradedov zdolej kraj do kraja,
a bohatiersky boj im neratoval
zbytky žalostné niekdajšieho raja:
ale päsť Tvoja, vševládna Tvoja pravica,
a hromožiara Tvojho lica
zdolela, — lebo si ich zamiloval!
Ty, kráľ mój, Boh mój, a iného nenie,
v Tebe víťazné Jáкова spasenie! —*
(II, 169)

Keď spomíname tri vyhranenejšie podoby Sládkovičovej poézie šesť-desiatych rokov, robíme tak preto, aby sme upozornili na niektoré hlav-nejšie tendencie v Sládkovičovom verši. Neexistujú v nijakom „čistom tvare“, ale v rozličných modifikáciách. Najviac je zastúpená rétorickosť a meditativnosť, ktorá vyvíja tlak na ustálené veršové systémy. V Slád-kovičovej poézii šesťdesiatych rokov nachádzame totiž viaceré prípady,

⁴⁸ Alexander Matuška, *Nové profily*, Bratislava 1950, 20.

kde vládne veľká uvoľnenosť, kde nemáme do činenia ani so sylabickosťou, ani s pevnejšou strofickou organizovanosťou.

Úsilie prekonávať tie postupy, ktoré Sládkovič uplatňoval vo svojej predrevolučnej poézii, zračí sa aj v strofike. Z jednej strany strofa nie je natoľko „záväzná“, ani pokiaľ ide o tematické celky, ani v striktnom dodržiavaní jej „vonkajšej“ podoby. Z druhej strany aj stroficky členené básne sa líšia od stroficky členených básní zo štyridsiatych rokov. Napríklad šesť- alebo osemveršová strofa v predrevolučnej poézii súvisí so šesť- alebo osemveršovou strofou v porevolučnej poézii iba vonkajškovo. Nejde len o odlišný zorný uhol, ale aj o rozdielne veršové štruktúry. Kým v štyridsiatych rokoch Sládkovič vytváral strofy s ohľadom na štúrovský veršový systém a realizoval rytmicko-syntaktický paralelizmus na celom priestore strofy, v šesťdesiatych rokoch vedome ho potláča zoskupením sylabicky rôznorodých veršov. Rýmovo stmelené verše nevykazujú väčšiu pravidelnosť. Pevnejšie sú zviazané iba rýmom, kým vnútorné členenie veršov, čoho ukazovateľom je najmä veršová cezúra, je labilné. Dokonca aj v rýmových zoskupeniach rovnoslabičných veršov je cezúra pohyblivá. Aj to je dôkazom „odpútavania sa“ od štúrovského kánonu.

Strofickosť Sládkovičovej poézie šesťdesiatych rokov do značnej miery určuje jej vnútornú diferencovanosť. Niektoré zaužívané veršové formy sa nerealizujú v pevnejších útvaroch, záväzná je iba veršová štruktúra. Vidieť to v citovaných básňach, vytváraných či už s ohľadom na blankvers (*Svätomartiniáda*), srbský desaterac (*Lipa cyrilo-metodejská*), alebo na žalmovú formu (*Žalm XLIV*). Pozorujeme v nich iba isté strofické tendencie. Sú to akési „nadstrofické celky“, graficky vyčlenené, v rámci ktorých sa realizujú uzavreté myšlienkové a významové zoskupenia.

Ak venujeme pozornosť Sládkovičovmu osobitnému prejavu šesťdesiatych rokov, neznamená to, že by naďalej nepretrvávali aj postupy z predrevolučnej poézie. Sú však v úzadí a ich funkcia je obmedzená: veršom a strofou, príznačnou pre poéziu štyridsiatych rokov, Sládkovič píše iba agitky, moralizujúce básne, paródie a niektoré výjavy zo súkromia. Chýba však v nich rozmer „sebavyjadrenia“.

Strofické podoby v príležitostnej poézii

Príležitostná poézia, t. j. básne venované osobnostiam a osobám, tvorí podstatnú časť Sládkovičovej poézie šesťdesiatych rokov. Je zväčša strofická a vykazuje pomerne malú variabilitu: Sládkovič použil osem- a šesťveršovú strofu a v jedinom prípade strofu štvorveršovú. Charakter osem- a šesťveršovej strofy sa však líši od osem- a šesťveršovej strofy

zo štyridsiatych rokov iným zoskupením rýmových pozícií a sylabickosťou verša. Sládkovič narúša štúrovský kánon jednak heterosylabickosťou v rýmových spojeniach, čím sa potláča „spevnosť“ verša, a jednak posunom od symboliky ľudovej piesne k symbolike biblickej. Členenie verša na dve polveršia prestáva byť záväzné, rytmickosť sa presúva na menšie celky a rytmická podoba verša určuje si rytmický impulz na začiatku veršov. Namiesto „spevnosti“ sa vysúva „žalmická intonácia“.

Najviac zastúpená je osemveršová strofa, v ktorej sú zreteľne obsiahnuté spomenuté črty. Ide o typ abababcc, ktorým Sládkovič napísal tieto básne: *Štefanovi Moysesovi na deň sv. Štefana Pramučelníka*, *Na deň sv. Tomáša*, *Nad mohylou Janka Capku* a *Mladému poetovi*. S výnimkou básne *Mladému poetovi*, písanej jedenástslabičným (veršové členenie je to isté ako v ostatných jedenástslabičných básňach 5+6), Sládkovič zoskupuje rôznoslabičné verše. Tak napríklad v básni *Nad mohylou Janka Capku* používa 11-, 12- a 13-slabičné verše a v básni *Štefanovi Moysesovi* 11-, 12-, 13-, 14- a 15-slabičné verše:

Hej, vy ste sa vždy duchu svätému protivili,
synovia vy, jak aj otcovia vaši,
veštcov nových dôb po zlodejsky ste bili
a noc hájili ste, v ktorej hriech duše straši,
z ruky anjela zákon ste uchytli
a zostali ste vy v nadvládnej samopaši!
Tí kričia hlasom veľkým, a prsty v uši pchajú:
Oči Tvoje na božiu slávu sa dívajú.

(II, 66)

Odlišnú podobu má báseň Jánovi Franciscimu: ababcbcd. Podobne ako pri iných príležitostných básňach aj tu je nepravidelná sylabickosť. Z hľadiska strofiky zaujme nás však refrénovité sa opakujúci posledný verš, zvolanie, graficky, intonačne i rytmicky vyčlenené: „To on! to on!“

Každá z básní napísaných šesťveršovou strofou má iný pôdorys: *Maríne Hodžovie*: ababab, *Na smrť pani Žofie Kellnerky-Hlaváčovskej*: ababcc a *Na mohyle Štefana Záhorského*: aabbcc. Prvé dve básne, takisto ako básne písané osemveršovou strofou, sú sylabicky nepravidelné. Iba báseň *Na mohyle Štefana Záhorského* je sylabická, vytvorená na princípe štúrovského dvojveršia. Len posledný verš je akýmsi šesťslabičným echom; v refrénovite sa opakujúcom verši, — „Za hory! za hory!“ — je zašifrované meno oslávenca. Sládkovič do každej strofy básne vo viacerých spojeniach začleňuje dva hlavné motívy: háj (miesto Záhorského účinkovania — Hájničky) a hora (asociácia mena Záorský):

*Kukulienka vábiť ide a ľady sa taja,
už sa púčky prebúdzajú po vrcholcoch hája,
hora, horička, ty chystáš sukienku zelenú: —
Ach, zle je, zle! vrah sekeru nesie naostrenú,
a zašiel ti hájnik mladý, čo s vrahmi sa borí
za hory, za hory! —*
(II, 68)

Pravidelnou štvorveršovou strofou Sládkovič napísal aj báseň *Nad mŕtvou Ludovíta Kubáňiho*, v ktorej dôsledne dodržiava jedenástslabičný veršový rozmer.

V iných príležitostných básňach nemáme síce do činenia so strofickosťou v pravom zmysle slova, zreteľné sú len strofické tendencie. V básni *Štefanovi Moysesovi* Sládkovič vyčleňuje isté strofické celky, zaujímavé najmä nekonvenčnými konštrukciami. Ide o osemveršový celok typu abbcacdd, desaťveršový celok abbacdcdba, osemveršový celok aabcbdbc, trinásťveršový celok abcacddeffgge, pätnásťveršový celok abcabdcdeffegghh a šesťveršový celok abccba. V básňach *Tomášovi Červenovi*, *Duma pohrobná* a *Dohovor pri náhrobku Karola Kuzmányho* Sládkovič odlišuje „nadstrofické celky“, stmelujúce myšlienkové okruhy. Ak sa básne *Tomášovi Červenovi* a *Dohovor pri náhrobku Karola Kuzmányho* svojou uvoľnenosťou strofickou, sylabickou i rýmovou zreteľnejšie približujú k akejsi „žalmickej forme“, v básni *Duma pohrobná*, vyznačujúcej sa variabilitou rýmových polôh, sú obsiahnuté viaceré ucelené strofy (desaťveršová strofa s jedinou rýmovou polohou, osemveršové strofy abccba-add, ababccdd, abbacddc, štvorveršové strofy aabb i dvanásťveršová strofa abbacdcdeeff). Vo všetkých básňach je však zreteľný reflexívno-meditatívny tón — a naozaj, len kde-tu cítiť melodickosť ľudovej piesne.

Odlišný charakter majú len tie príležitostné básne, ktoré Sládkovič písal ako texty na konkrétny nápev. Sú to básne z cyklu *Piesne na privítanie Štefana Moysesu* a báseň *Vitaj naša radosť*.⁴⁹ No napriek tomu volí si zložitejšie strofické útvary: v I. a III. piesni „K uvítaniu Moysesu“ šesťveršovú strofu s desiat'slabičnými veršami (ababcc), kým v druhej piesni použil osemveršovú strofu s 8-, 9- a 10-slabičnými veršami: A/9 B/8 A/10 B/8 C/10 C/9 D/10 D/10.

⁴⁹ Ku genéze básní porov. *Dieło Andreja Sládkoviča* II, 397 a 542.

Strofa v poézii reflexívno-meditatívnej

V Sládkovičovej reflexívno-meditatívnej poézii pozorujeme ešte väčší rozptyl a väčšiu variabilitu než v poézii príležitostnej. Tvorila ju básne stroficky členené i nestrofické, kombinácie strofických útvarov s nestrofickými celkami a tematické členenie do nadstrofických celkov. Ak sa v reflexívno-meditatívnej poézii stretáme s väčšou pestrosťou, je to preto, lebo básne nie sú natoľko určované „predmetom“ básne; je v nich väčší priestor pre asociatívne radenie jednotlivých záberov. Meditatívnosť vyvíja tlak na usporiadanosť verša i nadstrofických celkov.

Vyslovene strofické reflexívno-meditatívne básne, ktoré sú písané v osemveršových strofách, pripomínajú príležitostné básne v osemveršových strofách (rôznoslabičnosť veršov, narúšanie záväznej polveršovej dierézy, silný rytmický impulz na začiatku veršov a rytmická členitosť na menšie úseky). Aj zoskupenie rýmov je v podstate to isté ako v príležitostnej poézii: ababccdd a abababcc. Strofickú schému ababccdd použil Sládkovič v básňach *Až posiaľ a ďalej* a *Veliký pôst*. Zreteľnejší je však „rétorický pátos“ i „žalmickej intonácia“, čo vidieť najmä v sústreďovaní významovo dôrazových slov a slovných celkov na začiatok veršov, ktoré určujú charakter verša a sú aj nositeľom rytmickosti. Dôležitým rytmotvorným činiteľom je i rým. Umocňuje rytmické impulzy a čiastočne i ovplyvňuje rytmický spád nasledujúcich veršov:

*Slováci moji! vy druhovia bied Jóba,
vy postíte tiež, — ale pôst sami ste si volili, —
železná ruka drží vás tam, kde chudoba,
kde povrhlosť, kde slabosť stany si rozbili
Služba planá vám, pre vás nenie postupu,
blesk metropól je výsada renegátov.
Tí za hriech chválu, vy za cnosť beriete potupu,
tí pánov majú, vás sedlač nechce za bratov!*
(II, 97)

Strofou abababcc vytvoril Sládkovič dve básne, ktoré však spája iba rozloženie rýmov v strofe. Kým báseň *Odrodilcom* úzko súvisí s vyššie spomínanými básňami, báseň *Gróf Mikuláš Šubič Zrinský* má v rámci reflexívno-meditatívnej poézie osobitné postavenie. Sládkovič ju napísal z príležitosti tristoého výročia smrti juhoslovanského národného hrdinu a chcel v nej osláviť hrdinský boj za národnú slobodu, ktorý môže aktivizujúco pôsobiť aj na domáce národné pohyby. Hrdinstvo však znázor-

ňuje na pozadí pohnutých osudov, dramatickými a tragickými udalosťami. Sústreďuje sa na príbeh a príbehovosť, čo aj podčiarkuje v podtitule básne: „pejma epická“. No zároveň mu ide o vystihnúť morálnej stránky, cez udalosť chce hovoriť o všeobecných existenciálnych otázkach:

*Hlavu odfatú venčí pieseň moja,
velebí slabých, ktorí popadali,
žehná skončenie prežalostné boja,
ba sebevraždu pieseň moja chváli,
viac mi niekoľkí, než tisíce stoja,
a tí veľikí prichodia mi malí,
baránkovia sú mi levovia diví,
živí pomreli, pomretí sú živí!*

(II, 128)

V rámci osemveršovej strofy Sládkovič sa snaží znázorniť i historický príbeh, hrdinstvo a zmysel boja spod zorného uhla vyšších morálnych princípov. Ide o polyfunkčnosť — podobne ako v *Maríne*, aj keď na inej rovine. Preto s určitými výhradami možno hovoriť, že osemveršová strofa *Grófa Mikuláša Šubiča* je ekvivalentom desaťveršovej strofy *Maríny*. Strofa tu tiež stmeluje do uceleného tvaru isté tematické a myšlienkové celky. Pravda, strofa *Grófa Mikuláša Šubiča* nie je natoľko členitá, je homogénnejšia, napätie a znázornenie protirečivej stránky skutočnosti sa realizuje na väčšom priestore, ktorý zaberá viac strof. Určujúcim činiteľom sú väčšie tematické okruhy a strofa, aj keď tvorí uzavretý myšlienkový celok, funguje iba vo vzájomných vzťahoch a súvislostiach s inými strofami. Je ohnivkom v reťazi súvislejšieho celku, a to nielen pokiaľ ide o bezprostredné nadväzovanie, ale aj vtedy, keď ju Sládkovič začleňuje na princípe asociatívnosti, keď vzhľadom na iné strofy predstavuje negáciu alebo antitétu.

V básni *Gróf Mikuláš Šubič Zrínsky* Sládkovič použil jedenástslabičný verš, verš, akým vytvoril oslavnú báseň *Svätomartiniádu*. Keďže však Sládkovičovi nejde iba o oslavu, ale chce zároveň ospievať veľkú dejinnú udalosť a spoločensky pôsobiť, jedenástslabičník *Grófa Mikuláša Šubiča* má inú podobu. Nie je vytváraný „na spôsob“ blankversu (ako *Svätomartiniáda*), zreteľné sú rezíduá štúrovského veršového zoskupenia. Ukazovateľom toho je rozloženie medzislovných prízvukov:⁵⁰

⁵⁰ Údaje preberáme zo Šmatlákovej štúdie *Význam básnických počiatkov...*, 287.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
80,5	28	37,5	48,5	6	83	15	36	40,5	47	0 %

Najvýraznejším ukazovateľom verša *Grófa Mikuláša Šubiča* je prestávka po piatej slabike. To však neznamená, že by Sládkovičovi bol záväzný štúrovský verš. Ide skôr o akýsi kompromis medzi „vznešenejším“ veršom, ktorým je vytvorená *Svätomartiniáda*, a veršom „ľudovým“.

V básňach, kde Sládkovič nebol natoľko viazaný témou a fabulou a kde mu ani natoľko nešlo o bezprostrednú spoločenskú pôsobnosť, pozorujeme väčšiu uvoľnenosť verša i strofy. Na princípe asociatívnosti sa vyslovuje o všeobecných existenciálnych otázkach „sub specie aeternitatis“. Badateľné sú v nich iba — podobne ako v básňach *Tomášovi Červenovi* a *Duma pohrobna* — tendencie radiť myšlienkové okruhy do akýchsi „nadstrofických celkov“. Stretáme sa s tým v básni *Pamiatka pre deň 4. augusta*, v ktorej sylabicky nepravidelné verše sú stmelené párnymi rýmami. Podobne je to v básni *Novembrová duma*. Máme tu dokonca zreteľné pozostatky strofickosti, vyčlenené sú strofické celky 4-, 6-, 8-, 10-veršové. Nie však ako organizujúci „výstavbový“ činiteľ, skôr ako diferenciatívny element. Nimi sa striktne odlišujú jednotlivé myšlienkové okruhy i významovo i kadenciou, ba rozdielnou kadenciou uplatňuje Sládkovič i v rámci samostatne vyčlenených celkov:

*V jedenástom už slnce znamení,
jedenásta už odbila;
Syn človeka, syn slávy sa žení
a nevesta už k svadbe sa zavila:
Hej! hláste, strážni, zažnite lampy, panny!
Valom valia sa v zástupoch svatoch milióny,
zvoňte, adventu, svätosvadobné zvony,
dvíhajte sa, Jeruzalema brány!*

(II, 107)

Iný charakter má strofika v jednej z najtypickejších reflexívno-meditatívnych básní, *Roky a veky*. Báseň sa skladá zo šiestich častí a či spevov, v každom speve je použitý iný dominantný typ strofy. Pritom je zreteľná nadržanosť spevu nad strofou, rôznymi obmenami strofických útvarov sa zvýrazňujú rozličné dimenzie vedúcej témy.

Sládkovič využíva nielen rôzne strofické útvary, pokiaľ ide o počet veršov, ale v rámci tých istých strofických celkov uplatňuje rozličné rýmové zoskupenia heterosylabických veršov. Toto je tiež zreteľným ukazovateľom prekonávania fixovaných veršových noriem.

Rovnaké strofické útvary Sládkovič použil iba v prvých dvoch spevoch básne *Roky a veky*: kým v prvom speve je to šesťveršová strofa s rozličnými rýmovými zoskupeniami (abcacb, abcbac, abacbb), v druhom speve je to osemveršová strofa, ktorá záväzne zachováva rýmové členenie abcabddd. V treťom speve je síce tiež záväzné rýmové členenie šesťveršovej strofy (klasickej podoby ababcc), no v závere Sládkovič použil už štvorveršie typu abab. Väčšia rozkolísanosť je v štvrtom a piatom speve. V štvrtom speve sú dva šesťveršové celky (abccba, ababab), jedna osemveršová strofa (aabbcdcd) a desaťveršová strofa (aabbcdceed); v piatom speve sú tri rôzne strofické útvary: sedemveršová strofa (ababccbb), osemveršová strofa (ababcdcd) a šesťveršová strofa (aabbcc). Ako vidieť, Sládkovič čím ďalej tým viac narúša strofickosť, až v záverečnom šiestom speve už úplne zmizne. Nahradzuje ju grafické usporiadanie veršov do podoby kríža:

Dlhá noc, —
 slnce nevstáva, —
 nečuť vetierka na tvári. —
 Zemou zatrasa divná kási moc, —
 vzduchom spareným sirková vôňa pláva —
 dunie, — búri, — hrmí, — práska na hviezdnom hrade, —
 a strašne blysne sa tri ráz, — a obzor sa rozžiari, —
 a brániská nebies diamantové dokorán sa rozzavia, —
 boje cherubov, archanjelov povetrím kol sa plavia, —
 stred nich Baránok v oblaku slávomoci,
 surmujú trúby prez prívaly ohnivé, —
 patriarchovia, svedkovia, proroci
 a svätí strážni Siona
 pred trón zovú mŕtve, živé;
 zunie hrom večnosti zvona
 nad bohatým, nad mizerným;
 hroby zívajú,
 mŕtvi vstávajú, —
 tu ja, tu ja, tu ja! —
 Súd sa koná:
 „Peklo zradcom, nebo verným!“
 Hallelujah!

(II, 112)

Osobitné postavenie — a to nielen v kontexte Sládkovičovej poézie — zaujíma báseň *Pieseň o Samsonovi* svojím originálnym prístupom, čo

sa odzrkadľuje i v jej strofickom usporiadaní. V básni sa preplietajú dve odlišné tematické roviny: stvárnenie biblického námetu a jeho aktualizácia na súčasné pomery v národnom živote. *Pieseň o Samsonovi* Sládkovič písal na Paulinyho objednávku, ktorý chcel uverejniť v Sokole biblický príbeh o Samsonovi a aktualizovať ho na konkrétnu udalosť.⁵¹ Sládkovič však posúva námet do zovšeobecňujúcich polôh s dôrazom na protiklad otroctvo — sloboda, striktné odlišujúc podnety biblické od vlasteneckej interpretácie biblických „realít“. Vo všetkých troch spevoch (I. Aká to otázka, II. Na slobode, III. V službe) najskôr uvoľneným nestrofickým veršom znázorňuje niektoré momenty z biblickej predlohy, ktoré potom stroficky organizovaným veršom, v štvorveršovej strofe (párne rýmované štrnásťslabičníky), aktualizuje na dobové pomery. Báseň je stavaná na princípe konfrontácie; fiktívne reálny príbeh sa konfrontuje so súvekými reáliami, jeho podnety sa pertraktujú v symbolizujúcich polohách. Biblický príbeh je „navodením situácie“, kým jeho aktualizovanie je jej vyústením. A to Sládkovič diferencuje i veršovou štruktúrou, i stroficky:

Kliešte obra sa zavreli,
 stĺp na stĺp sa zvráti,
 prasklo stáby z dela, —
 stavbou hrôza zahrmla,
 strmhlav bokom
 chrptom, skokom
 dol sa valí
 ryk zúfalý, —
 kosti, skaly,
 krv škaredá
 sa miešali: —

⁵¹ Viliam Pauliny-Tóth v liste z konca októbra 1866 píše: „Známy Ti zo Sokola Kysučan mi jeden utešený drevorez z Parízu poslal. Predstavuje výjav zo Starého zákona, ako ostrihaný Samson rúca palác, chopiac jeho stĺpy (ad vocem „ostrihaný“ Ti spomeniem, že tých 22 Myjavcov, mojích najvernejších prívržencov pri voľbách, upovedomelých národovcov, sedliakov, skrz volebné pohyby — povedali na nich, že búrili — ako to aj z Zukonftu vieš, do Nitry odšikovali, na 3—5 mesiacov odsúdili, a tiež škandalózne ostrihali; iste šípia v pohyboch národa nášho dákeho Samsona).“

Či by sa nemohlo stať porovnanie v básni nasledujúce: Časoduch=Samson; palác=otroctvo národov; Dalila=reakcia; vlasy=cit národnosti, povedomie národné. Časoduch požaduje národnú slobodu; vladári spierajú sa tomu, najímajú Dalily, ale rúti sa už Samson do ich palácov, ktoré jeden za druhým porúca, vzdor svojim ostrihaným, no nie vytrhnutým vlasom. — Sapienti pauca. Ale bych Ťa veľmi prosil, kebys mi odpovedal, či môžem mať nádej, či nie.“

Leda chvíľa,
stíchlo beda —
na hŕbe budova:
To mohyla
Samsonova.
Viazali národ veľiký väzbami, čatami,
láska kríža — tak naoko — viala zástavami:
Na mocného moc pochabá sto ráz sa valila,
vlast, či zákon, či jednota — bola ich Dalila.

(II, 119—120)

Reflexívno-meditatívna poézia, hoci v Sládkovičovej porevolučnej tvorbe zaujíma dominantné postavenie, nezanechala výraznejšie stopy ani vo verši, ani v strofe. „Nevynútila“ si nijaký špecifický strofický útvar. Je začlenená v rámci ustálenejších strof alebo rozširuje ich priestor, prípadne ich úplne narúša inými nezvyčajnými zoskupeniami veršov. Pozorujeme skôr iba rôzne obmeny a možnosti básnického vyjadrenia, na čo v rozmanitých modifikáciách pôsobí téma, fabula, spoločenská funkčnosť i absorbovanie viacerých ustálených veršových systémov. To všetko spôsobuje odpútavanie sa a prekonávanie štúrovského kánonu.

V intenciách predrevolučnej tvorby a ľudovej poézie

Hoci hlavným ukazovateľom Sládkovičovej porevolučnej tvorby je reflexívno-meditatívna poézia, neznamená to, žeby nepretrvávali aj tie postupy, ktoré použil vo svojej poézii štyridsiatych rokov, ba čo viac, zväčša sú to ponášky v pravom zmysle slova. Sám básnik akoby tieto básne vyčleňoval z rámca svojej poézie, akoby sa od nich dištancoval. Len časť z nich uverejnil za svojho života, aj to zväčša bez podpisu alebo pod šifrou.⁵² A keď predsa niektoré z nich publikoval pod svojím menom, uvádza ich podtitul: báseň *Rečňovanka* má podtitul „na porekadlo Aj vo Viedni ľudia biedni“, báseň *Ohlas* „dľa Vörösmartyho Szó-zatu“ a báseň *Zbiť — lebo mrieť* „ponáška“. Pripisuje im inú funkčnosť ako ostatnej poézii — a majú aj obmedzenú pôsobnosť.

Tieto básne možno zaradiť do niekoľkých skupín: sú to jednak texty k piesňam, ponášky, básne „súkromné“ žartovného obsahu a básne didaktické.

⁵² Z posmrtné uverejnených básní spomenieme *Kolo pohronských gratulantov*, *Na Teréziu*, *Na Mateja*, *Nad dcériným hrobom*. Bez podpisu boli publikované básne: *Na Jana*, *Opilstvo*, *Ochrana zvierat*. Báseň *Pustý hrad* bola uverejnená pod značkou B. B. (Blížšie o tom v *Diele Andreja Sládkoviča* II, 397, 404—405, 421—422, 546, 548—551.)

Z hľadiska Sládkovičovej strofiky však neznamenajú väčší prínos. O básňach, ktoré slúžili ako texty k piesňam, sme sa už zmienili, keď sme hovorili o *Piesňach na privítanie Štejana Moysesu* a o básni *Vitaj naša radosť*. Pokiaľ ide o ponášky, sú určované svojou predlohou. Forma básne *Ohlas* je určovaná Vörösmartyho predlohou.⁵³ V básni *Rečňovanka* zaujmú iba rôzne alternácie rýmových polôh a v „ponáške“ *Zbiť — lebo mrieť* obzvlášť ťahajúco pôsobí iba rapsodický refrén k štvorveršovej strofe (osemslabičný párne rýmovaný verš).⁵⁴ V básňach „súkromných“ pozornosť si zasluhujú tiež iba jednotlivosti. Básne venované úzko rodinnému kruhu, *Kolo pohronských gratulantov* a *Na Teréziu* sú písané štúrovským dvanásťslabičným (A/12 A/12). Báseň *Na Jana* je písaná dvojverším v nezvyklej sylabickej rozlohe (10+7) s osemslabičným refrénom a aj báseň *Na Mateja* je úplne jedinečná: v štvorveršovej strofe Sládkovič uplatnil sedemslabičný verš a v rámci sedemslabičnej strofy sa vyskytuje iba jediný rým.

Hej, Mateju, Mateju!
Vetry dujú, nie vejú
od záveja k záveju —
sedliáčkovia nesejú.

(II, 253)

Didaktické básne sa Sládkovič usiloval písať čo najprístupnejšou formou: párne rýmovaným štrnásťslabičným (*Opilstvo*) a bežným typom šesťveršovej strofy (ababcc), striedajúc osem- a sedemslabičné verše (8+7+8+7+7+7) v básni *Ochrana zvierat*.

V spomenutých básňach sa Sládkovič pokúša rôznorodo obmieňať možnosti, ktorými disponuje ľudová poézia a len málokedy sa odkláňa od jej veršového systému. Jej konštanty sú mu záväzné, aj keď sa kde-tu vyskytujú menšie odchýlky. Názorným príkladom je báseň *Pustý hrad*, vytvorená na námet ľudovej povesti. Sládkovič v nej použil typický dva-

⁵³ Sám sa o nej vyslovuje v liste Pavlovi Dobšinskému (30. októbra 1880), že je „vypracovaná na základe Vörösmartovskom“ a že je vlastne „paródiou tamtoho s tým istým metrom, počtom slok a formou obsahu“.

⁵⁴ Sedlaj, rušaj, tu hodina!
Volá, volá v boj otčina!
Tavon! tavon! v krvi polia,
v blesky, hromy vlast nás volá!
Hoj, otčina!
Otčina!
Zbiť — lebo mrieť!

(II, 213)

nástslabičník v štvorveršových strofách (aabb i abba). Štatistika rozloženia slovných prízvukov vyzerá takto:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
75	23	32	31	55	2	80	14	38	36	40	0 %

Oproti štúrovskému dvanástslabičníku isté diferencie sú len v tom, že veta vo viacerých prípadoch presahuje rámec dvojverší a vo väčšom výskyte syntaktických presahov (9 %).

Pravda, spomínané básne nás nezaujímajú iba preto, že Sládkovič v nich uplatňoval a varioval veršové formy ľudovej poézie, dôležitejší je iný moment: sú ukazovateľom kontinuity a nadväzovania na jeho predchádzajúcu tvorbu. Hoci sú mimo „hlavného prúdu“ a nie sú ani výrazom básnikovej konfesie a koncepcie, predsa na ich základe možno sporozorovať, že Sládkovič chcel nielen prekonávať zaužívané veršové systémy, ale za istých okolností ich považoval za najvhodnejšie. Ide najmä o básne vlastenecky angažované, vytvorené v posledných rokoch života (*Pozdrav, Omladinám, To české tábory, Čo vy za nič nemáte nás, Za tureckej vlády*), kde sú zreteľné „návraty“ k predrevolučnej tvorbe.

Vlastenecké básne z konca Sládkovičovho života sú strofické, písané osem- a šesťveršovou strofou, a pokiaľ sú to verše sylabické, zachovávali konštanty štúrovského verša.⁵⁵

Viaceré básne nám pripomínajú básne zo štyridsiatych rokov, vytvorené osemveršovou strofou. No Sládkovič akoby sa bránil znovu použiť tú istú strofu, volí si iné rýmové zoskupenia aj iný rozmer verša. Báseň *Pozdrav* má strofu ababccdd s kombináciami 11-, 12- a 13-slabičných veršov a úzko súvisí s reflexívno-meditatívnou poéziou. Naproti tomu báseň *To české tábory* má vyslovene agitačný charakter a aj jej schéma je jednoduchšia (štyri párne sa rýmujúce dvojveršia).

*Slávov bratia, hor tri prsty,
plece k plecu, hrst' do hrsti,
vzájom, ponad otcov hroby
velie hlas dávnej siroby,*

⁵⁵ Názorným dokladom toho je báseň *Omladinám* s týmto rozložením slovných prízvukov:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
83	28,5	26	57	2	93	15	36	47	43	0 %

(Štatistiku uverejnil Stanislav Šmatlák v cit. štúdiu, 287.)

*v čaty, v křdla a v hromady,
v jedno telo, v tuhé rady!
Zrkadlá naše a vzory,
hľadte, — to české tábory!*

(II, 219)

V básňach, ktoré majú šesťveršovú strofu, sú tiež badateľné posuny vzhľadom na predrevolučnú tvorbu. Pozorujeme to i v básni *Omladinám*, kde na priestore štúrovského jedenástslabičníka je zreteľný reflexívno-meditatívny tón. Ide o akúsi symbiózu „ľudového“ so „vznešeným“, „ľudovým veršom“ sa znázorňuje vlastenectvo ako „morálny imperatív“.

*Hej, orličatá! stvrdli vám zobáky,
podrástli brká, pazúry zostreli,
žiarou plamennou prebleskujú zraky, —
zloba a krivda — tie vám ich pretreli;
moc vaša, hanba vaša vás vyzýva:
Rozdrapte hnusné poroby ohnivá! —*

(II, 221)

Podobne je to aj v básni *Čo vy za nič nemáte nás*, napísanej tiež v šesťveršovej strofe (ababcc); iné sú iba rozmery verša A/12 B/11 A/12 B/11 C/14 D/3. Nezvyčajné je zoskupenie posledného dvojveršia. Avšak keď si uvedomíme, že predposledný štrnástslabičný verš sa rozpadá na dve nerovnaké časti (6+8), je zreteľné nadväzovanie posledného verša na druhú časť verša predposledného.⁵⁶

V istom zmysle možno považovať za experiment Sládkovičovú „labutiu pieseň“ *Za tureckej vlády*. Ide síce o párne rýmované štrnástslabičné verše, zachovávali konštanty štúrovského verša, no zoskupené sú do desaťveršových celkov. Každý celok je rovnako organizovaný v rozmiestnení dialogických partii a v ich diferenciácii. Trojdielnosť desaťveršového strofického celku je aj graficky odlišená:

⁵⁶ Nevtrhli sme my medzi vás teprv včera,
svet zapadlý znal slávne meno naše,
Slavianstva žriedlo tajomné kde vyvíera,
svet mudrcov dosiaľ o tom sa kaše,
my starovekí sme, ctihodný dejín našich čas:
A vy — za nič nemáte nás?!

*Píše písmo na Budín-hrad Achmet holohlavý:
 Vezíre! Uhor nevoľný čo robí? čo vraví? —
 Jaj, Sultáne! nič nevídať, len smútok hlboký,
 len ramená zalomené, slz horkých potoky,
 kolenačky nosia prosby večerné i ranné,
 kričiac: to sa smrti rovná! to je na skapanie! —
 Cár odvetí: to bedač, ľud neschopný obetí;
 nemá mužov, len žobrákov a ženy a deti;
 plačú? — nenavykli trpieť a svrbia ich dlane:
 Prilož im, prilož ešte raz toľkú farchu dane!
 (II, 225)*

Básne, v ktorých Sládkovič nadväzoval na verš ľudovej poézie a v ktorých je badateľná nadväznosť na predrevolučnú tvorbu, predstavujú jednu tendenciu v jeho porevolučnej poézii. Aj keď ich sprvu píše viacmenej iba pre „súkromnú potrebu“ a nejde s nimi ani na verejnosť (a keď, tak len anonymne), vlastenecké básne na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov pôsobia neobyčajne aktivizujúco a majú veľký spoločenský dosah aj inšpirujúcu silu. Nimi sa zhodnocuje línia Sládkovičovej tvorby v intenciách svojej predchádzajúcej poézie. Ide však o nadväzovanie na kvalitatívne inej úrovni, čoho najvýraznejším ukazovateľom je tlak „meditatívnosti“, ktorá je určujúcim činiteľom v Sládkovičovej poézii šesťdesiatych rokov.

Záverom

V Sládkovičovej poézii strofa — a či strofickosť — je zastúpená v rôznych polohách: pôsobí nielen tam, kde autor preberá zaužívané strofické útvary a kde si vytvára nové, ale i tam, kde ide o strofické varianty, kde sú strofy „zašifované“ v nestrofických útvaroch, ba aj v nadstrofických celkoch a v strofických tendenciách. Aj keď nejde vždy o vyhrané strofy, jednako strofickosť je prítomná temer v celom diele. S ohľadom na strofu Sládkovič tvorí i vtedy, keď sa snaží hľadať nové možnosti členenia alebo keď chce prekonávať zaužívané typy strof. V Sládkovičovej tvorbe pozorujeme rozličné modifikácie strofickosti, ktoré sa prejavujú v nadväzovaní na vyhrané typy strof, v ich variovaní, v hľadaní nových možností i v prekonávaní zaužívaných strof.

Rozličné modifikácie strofickosti sú zvlášť dôležité pre poznanie vývinu a charakteru Sládkovičovej poézie. Skúmame ich vo vzťahu s témou, aby sme zistili, čo je pre príslušné vývinové obdobie príznačné, ako sa formuje Sládkovičov výraz, jeho špecifickosť i peripetie. To je zároveň

dôvod, prečo venujeme pozornosť nielen čisto strofickým básňam, ale aj strofickým variantom a tendenciám, ktoré sú často dôležitejšie pre charakter Sládkovičovej a vôbec celej štúrovskej poézie. Strofická uvoľnenosť je totiž aj jedným z ukazovateľov odlišnosti poetiky slovenského romantizmu od poetiky klasicistickej.

Na základe niektorých ukazovateľov veršovej štruktúry skúmame rôzne podoby strof, strofických variantov i strofických tendencií, ich funkciu a vyvinovú zaradenosť. Problematiku si všímame v širších súvislostiach, lebo aj básne písané tou istou strofou majú v rozličných obdobiach rozličnú podobu. Stačí spomenúť, že básne vytvorené osemveršovou strofou v počiatočnom období s básňami z obdobia rozkvetu básnikových tvorivých síl a s básňami z posledných rokov Sládkovičovho života, spája iba „vonkajšia podoba“, avšak rozdielny je ich charakter: kým v českých prvotinách ide o preberanie strofického útvaru hojne používaného v dobovej českej poézii, v štyridsiatych rokoch sa využívajú rytmicko-melodické možnosti ľudovej poézie v záujme širšej spoločenskej pôsobnosti a v šesťdesiatych rokoch sa Sládkovič snaží dokonca prekonávať štúrovský kánon odlišnými rytmickými zoskupeniami i meditatívnym ladením. Aj to nasvedčuje, že jednotlivé typy strof (i strofické varianty a tendencie) si treba všímať v súvislosti s vývinovými tendenciami Sládkovičovej poézie, pre ktorú je príznačné neustále hľadačstvo, neustála snaha prekonávať seba novým básnickým poznaním a výrazom. Výskum strofiky nám to náležite potvrdzuje.

Zisťujeme, v akých reláciách sa v istých vývinových obdobiach prejavuje Sládkovičovo hľadačstvo, do akej miery preberá ustálené strofické útvary a variuje ich, či ide o vlastnú strofiku a nakoľko sa snaží prekonávať jednotlivé strofické typy. Hoci si uvedomujeme, že problematika je zložitá a vyžaduje si všestrannejší výskum, predsa na základe niektorých ukazovateľov veršovej štruktúry pokúsili sme sa aspoň v hrubých črtách naznačiť vývinový proces Sládkovičovej strofiky.

V českých prvotinách Sládkovič nadväzuje na typy strof, ktoré sa vyskytovali v dobovej českej poézii (najčastejšie je to osem- a šesťveršová strofa). No nielen nadväzuje, ale ich aj obmieňa. Pozorujeme to aj v tých básňach, ktoré stroficky nečlenil (*Potěcha, Ctibor, Modlení*), kde rýmové rozloženie v uzavretých syntakticko-významových celkoch svedčí o Sládkovičovom „strofickom cítení“. Sú to však iba náznaky. Strofa nie je základným stavebným prvkom básne a z vývinového hľadiska zaujme nás popri variovaní zaužívaných strof predovšetkým prvý „variant“ „sládkovičovskej strofy“ *Maríny* a *Detvana* v básňach *Odhodlanosť* a *Modlení*.

Hoci filozoficko-reflexívna báseň *Sôvety v rodine Dušanovej* je stava-

ná na dialógoch, predsa sú v nej zreteľné strofické tendencie. Kým vyslovene filozofické „dišputy“ sú písané nerýmovaným jedenástslabičným (blankversom, jedinečným v reláciách štúrovskej poézie), „postavy“ symbolizujúce ľudské vlastnosti a tvorivú činnosť sa vyjadrujú rýmovaným — aj stroficky organizovaným veršom. Mnohé ich „prejavy“ majú všetky črty strofy, i pokiaľ ide o rýmové zoskupenia aj myšlienkovou uzavretosťou. Najčastejšie je to štvor-, šesť- a osemveršová strofa, no stretáme sa i s desaťveršovou strofou, ba zašifrovaný je aj sonet. Okrem toho vyskytujú sa i ponášky na ľudovú pieseň a využíva sa aj forma detských riekaniak. No sú to len tendencie strofické, ojedinelé v rámci filozoficko-reflexívnej básne. Jednotlivé strofické útvary sú najmä ukazovateľom Sládkovičovho hľadania strofických možností.

V ďalšom vývine Sládkovičovej poézie pozorujeme z jednej strany úsilie začleniť klasicistické formy a žánrové typy do spisovnej slovenčiny, a tým dokumentovať jej nosnosť (tvorí básne alexandrinom i blankversom, používa elegické distichon i sonet v básni *Maríne*). Na druhej strane píše jednak „ponášky“ na ľudovú pieseň a jednak v snahe ideove alebo výchovne pôsobiť obmieňa verš ľudovej poézie a zaraďuje ho do ustálených strofických typov (štvor-, šesť alebo osemveršová strofa).

Svojrázny útvarom je desaťveršová — „sládkovičovská“ — strofa *Maríny a Detvana* (A/10, B/8, A/10, B/8, C/10, C/10, D/8, E/10, E/10, D/8). Strofa *Maríny a Detvana* je „zložitou syntézou ódického princípu rétorickej poézie a využitia rytmicko-melodických možností ľudovej poézie“ (Bakoš) a je výsledkom Sládkovičovho hľadačstva a experimentátorstva, náznaky čoho sú badateľné už v českých prvotinách. Strofa je základným stavebným prvkom, podobne ako sonet v Kollárovej *Slávy dcere*; je jeho desaťveršovým ekvivalentom. Je rytmicko-syntakticky i eufonicky organizovaná, čo sa výrazne prejavuje najmä v desaťslabičných veršoch. Vnútorne je členená na dve časti (4+6), štvorveršie pripomína východisko výpovede, šesťveršie jadro výpovede. Strofa *Maríny a Detvana* je uceleným syntakticko-sémantickým celkom a v rámci skladby má relatívne samostatné postavenie. Viaceré strofy sú vlastne „samostatnými básňami“, pospájanými do väčších cyklov, ktoré majú svoje zákonitosti.

Iným typickým útvarom Sládkovičovej poézie je osemveršová strofa (A/10 B/8 A/10 B/8 C/10 D/8 C/10 D/8). Ide síce o „jednoduchší“ strofický útvar (spojenie dvoch striedavo sa rýmujúcich dvojverší), no zreteľné sú spojivá s desaťveršovou strofou *Maríny a Detvana* v sylabickosti i v metrickom usporiadaní. Osemveršová strofa tvorí tiež syntakticko-významovú jednotku, nie je však relatívne samostatným celkom. V rámci

jednotlivých strof sa rozvíja alebo variuje základná téma, ktorá vyúsťuje do zovšeobecňujúcej pointy. Básne písané osemveršovou strofou (*Ne- haňte ľud môj, Otčiny mojej spevy, Krajanom* a i.) sa vyznačujú väčšou adresnosťou a spoločenskou angažovanosťou.

Po *Maríne* a *Detvanovi* Sládkovič sa snaží prekonávať dovtedajší spôsob básnenia, hľadá nové témy, výrazy i strofy. Kombinujúc desať- a osemslabičný verš pokúša sa vytvárať zložitejšie strofické celky (dvánásť- a šestnásťveršové strofy v básňach *Olga* a *Perla hárema*, spojením ktorých neskoršie vznikla báseň *Milica*), ktoré však nie sú ani nositeľom významu, ani kompozičným činiteľom. Sú skôr iba experimentom, podobne ako začlenenie rozmanitých strofických útvarov v básni *Znovo-zrodenec*. V menších lyrických básňach sú to zasa „návraty“ k veršu a strofike ľudovej piesne. Sládkovič využíva jej symboliku a verš na zvýraznenie subjektívnych pocitov najmä v lyrike, venovanej budúcej žene Antónii Júlii Sekovičovej.

Výraznejší odklon od tých postupov, ktoré Sládkovič používal vo svojej poézii štyridsiatych rokov, predstavuje jeho porevolučná poézia. Ako by sa chcel dištancovať od svojej predchádzajúcej tvorby, a to nie iba odlišným prístupom k problematike, ale aj veršom. Sprvu sú to iba pokusy uplatňovať isté fixované veršové typy, blankvers (v *Svätomartiniáde*), srbský desaterac (v *Lipe cyrilo-metodejskej*) alebo úplne narúšať zaužívané veršové útvary (v náboženskej poézii). Pokiaľ ide o strofu, v Sládkovičovej porevolučnej tvorbe nestretáme sa s takým strofickým útvarom, ktorý by zaujímal dominantné postavenie. Paralelne vedľa seba existujú strofy, ktoré už použil v predrevolučnej poézii, ich strofické varianty a okrem toho pokusy o členenie veršov do nadstrofických celkov.

Príležitostnú poéziu tvoria zväčša básne stroficky členené (štvor-, šesť- a osemveršové strofy). Závaznejšie je však iba zoskupenie rýmov; odlišný charakter v porovnaní s predrevolučnou poéziou má symbolika i obraznosť a veršové rozmery. Ešte výraznejšie sa to prejavuje tam, kde sú básne rozčlenené do akýchsi nadstrofických celkov, ktorými sa vymedzujú jednotlivé tematické okruhy (*Tomášovi Červenovi, Duma pohrobná*).

V poézii reflexívno-meditatívnej nielenže Sládkovič uplatnil tie isté postupy ako v poézii príležitostnej, ale ešte vo väčšej miere zdôraznil meditatívnosť, „žalmickú intonáciu“ (Matuška). Pozorujeme to i tam, kde je zreteľné nadväzovanie na princípy štúrovského verša a kde je strofa základným stavebným prvkom, napr. v básni *Gróf Mikuláš Šubič Zrinský na Sihoti*. Výraznejšie je to v tých básňach, v ktorých Sládkovič obmie-

ňa rôznorodé strofické celky (*Roky a veky*) a v ktorých jednotlivé tematické roviny rozlišuje na princípe strofickosti, striedajúc nestrofické celky s celkami strofickými (*Pieseň o Samsonovi*).

Básne, ktoré Sládkovič vytvoril v intenciách ľudovej poézie a svojej tvorby štyridsiatych rokov, boli „mimo hlavného prúdu“. V kontexte Sládkovičovej poézie túto tendenciu zhodnocujú básne spoločensky angažované (*To české tábory, Čo vy za nič nemáte nás* a i.) Aj keď ide o „návraty“ k spôsobu básnenia z predrevolučného obdobia (básne sú písané šesť- a osemveršovou strofou), jednako je zreteľný tlak „meditativnosti“, ktorá je príznačná pre celú Sládkovičovú poéziu šesťdesiatych rokov.

Ako vidieť, Sládkovičova strofa prechádzala rôznymi peripetiami. Nedá sa jednoznačne povedať, čo je pre ňu najcharakteristickejšie. Existuje síce svojrázny, „sládkovičovský“, strofický útvar, desaťveršová strofa *Maríny* a *Detvana*, ktorou vytvoril svoje vrcholné umelecké diela, no vcelku výber strof a ich variácie sú určované charakterom poézie v jednotlivých vývinových štádiách. Strofa je vývinovo podmienená i obmedzená. Je výrazom Sládkovičovho hľadačstva, novátorstva i experimentátorstva a je aj dôležitým ukazovateľom vývinových tendencií jeho poezie vôbec.

VILIAM TURČANY
Bratislava

STROFIKA V POÉZII JÁNA HOLLÉHO

V súvisi so strofickým repertoárom u Jána Hollého vynorí sa pred čitateľom jeho diela cyklus *Pesní*, ktorý autor vydělil ako osobitný celok v I. zväzku súborného vydania nazvaného *Básne Jána Hollého*.¹

Väčšinu veršov v jeho poézii tvorí hexameter, v ktorom sú napísané eposy *Svatopluk*, *Cirillo-Metodiada*, *Sláv*, ďalej *Selanky* a niektoré drobnejšie básne: *Podbúdzaní*, *Nemňislava*, *Poďekováni J. Palkovičovi*, *J. Derčíkovi*, *Na Ságelskú studňku*, *Chválospev na J. Palkoviča*, *Chválospev na A. Bernoláka*, *Na krásnú zahradu*. Dovedna majú tieto skladby 14 578 veršov. V nich hexameter vystupuje samostatne, bez spojenia s iným typom verša, čiže nestroficky, stichicky. Je to typický verš epický, vyhradený v antike a klasicizme najmä eposom a idylám — selankám, aj keď drobnejšie básne, prevažne bezdejové, prezrádzajú, že samostatný hexameter môže preniknúť až na pomedzie lyriky, do ktorej mal inak prístup iba v sprievode ďalších veršov, ako súčasť vyšších rytmických jednotiek — strof.

Do lyriky sa v antike podľa striktných druhových pravidiel nezaradováni ani elégie — žalospevy, utvárajúce osobitný žáner — a z lyriky ich vylučuje aj Hollý. Na druhej strane elegické distichon čiže dvojveršie, vyberané pre látky so smutno-vážnym obsahom, aký majú i Hollého *Žalospevy*, musíme radiť medzi strofy — a v tomto rozbere ho nemôžeme obísť. Cyklus *Žalospevov* obsahuje 1514 veršov. Pravda, okrem neho má Hollý ešte tri spevy v elegickom distichu, vyplňajúce spolu s uvede-

¹ Básne J. Hollého vyšli v štyroch zväzkoch v rokoch 1841—1842. O ich text sa opiera aj posledné desaťzväzkové vydanie J. Ambruša pod názvom *Dielo Jána Hollého*. Pri citovaní básnických textov a Hollého *Prozodie* budeme vychádzať z tohto vydania; uvedieme len príslušný zväzok (rímskou číslicou) a príslušnú stranu.

nými drobnými skladbami v hexametroch ďalší cyklus nazvaný *Rozličné básne*. Treba ho odlišovať od knihy prekladov s rovnakým názvom.² So 101 distichami v týchto troch básňach celkový počet stúpne na 1716 veršov združených v elegických dvojveršiach. Keďže žalospevné distichon sa skladá z hexametra a pentametra, pribudne „hrdinskému veršu“ ďalších 858 jednotiek. Nie je to ešte úplný počet, pretože hexameter, ako sme povedali, tvorí súčasť viacerých strof i v *Pesňách*. Vypĺňa v nich 202 veršov. Je otázka, či 858 šestmerov z elegických distich a 202 týchže rozmerov zo šiestich ód, v ktorých tvoria zložku piatich rozličných strof, môžeme plným právom radiť ešte medzi hexametre, ktorých by bolo v celej „svetskej“ poézii J. Hollého dovedna 15 638 veršov. V antike a u Hollého sa totiž strofa pokladá výraznejšie ako kdekoľvek inde za jeden, zaiste rozšírený, ale predsa len — verš. Potvrdzuje to aj fakt, že Hollý v *Prozodii* a v *Rozmeroch pesní* takmer ani nepoužíva termín „strofa“ alebo niektoré z jej synonym, ale „verš“, takže prichádza niekedy aj k ich zámenám (napríklad jednotlivý sapfický verš a sapfická strofa ap.).

V nijakom prípade — ak aj budeme hexameter v lyrických strofách predsa len brať ako samostatný verš — počet jeho jednotiek sa nezvýši ani o jednu jediná v celom prvom diele *Spevníka*,³ ktorý je napísaný v časomiere — hoci jeho 222 piesní obsahuje vyše 10 000 veršov. Napodiv, niekoľko hexametrov našlo by sa v druhom diele, v tzv. rýmovanom *Spevníku*,⁴ kde jediná pieseň je — nerýmovaná. Báseň *Iná na Kvetnú ňedelu pri dverách chrámu* je zložená v časomerných elegických distichách. Má šesť strof, prvá sa stáva refrénom ostatných piatich. Je v nej teda šesť hexametrov, prvý sa zopakuje päťkrát navyše ako súčasť ďalších strof. Ostatné básne, pochopiteľne, majú spolu s rýmami aj iný veršový systém — a to sylabický. Považovali sme sprvu túto zatúlanú časomernú skladbu za mimovoľné nedopatrenie, pretože hranica dvoch veršových sústav, aká leží medzi metrickým spevníkom a rýmovaným spevníkom, videla sa nám nadradená nad iné možné delidlá. Podľa toho by báseň mala byť v časomernom *Spevníku*. No skutočnosť, že v metrických piesňach sa už ani v jedinej nenachádza elegické distichon, vedie nás k predpokladu, že v kompozícii diela môžu na istých bodoch prevážiť aj iné zretele.

² Plný titul tejto knihy je: *Rozličné básne hrdinské, elegiacké, a lirické z Virgília, Teokrita, Homéra, Ovidia, Tirtea, a Horáca. Preložené od Jána Hollého. S predstavenú prozodiu. Nákladem istého literaturní slovenskéj milovníka. V Trnave vtičené u Jána Krst. Jelínka roku 1824.*

³ *Katolíckí spevník I*, v Ambrušovom desiatzväzkovom vydaní tvorí IX. zväzok.

⁴ *Katolíckí spevník II* (X. zväzok).

U Hollého sa niekoľko ráz vynoria i stretnú dve kritériá pri zadeľovaní skladieb do cyklov alebo i zväzkov súborného diela: formálny, na typ verša prihliadajúci ohľad — a hľadisko obsahové. Podľa posledného oddeľoval Hollý od svojich básnických spevov nábožné piesne, zhrnuté do dvoch spevníkov. Napriek tomu v závere štúdie budeme musieť prizrieť k obom: k metrickým preto, aby sme uviedli, ktoré strofy z *Pesní* prechádzajú doň a ktoré vypadajú i pribúdajú — a z akých príčin; k rýmovanému preto, že v ňom máme možnosť konfrontovať strofiku v inom veršovom systéme, sylabickom — so strofikou časomernou. Ak v poslednej je dôsledným klasicistom, ktorý preberá hotové vzorce antických strof a nedovolí si ani najmenšiu obmenu vertikálnu či horizontálnu — v sylabickej sústave strieda najmä v horizontálnom smere typy veršov, ich slabičný rozsah, pričom časomerná strofika tvorí často pozadie inšpirujúce k transformáciám strof. Popri slabične zhodných veršoch v niektorých strofických schémach odvodených z časomiere objavujú sa i strofy, v ktorých sa podaktoré verše vymykajú z antickej predlohy slabičným rozsahom. Napríklad pieseň *Iná k sedmiboľestnej Bl. Paňke Marii* (X, 142—143) má „čistú“ sapfickú strofu, adaptovanú pre sylabizmus: tri jedenástslabičné verše s prestávkou po piatej slabike — teda odhládnuť od rozvrhu dlhých a krátkych slabík, presne ako v časomiere — a posledný, štvrtý verš je taktiež sylabicky zhodný s päťslabičným adónskym veršom. Ako by náhradu za chýbajúci rozvrh dlhých a krátkych slabík získava táto strofa rým — ktorý časomiera nepoužíva, ba zavrhuje. No popri tomto „presnom“ prenose sapfickej strofy do sylabizmu pozná Hollý aj jej voľnejšie adaptácie: prvá báseň *Na Kvetnú ňedelu pri prúde* (č. 40; X, 55—56) sa taktiež skladá zo štyroch veršov, z ktorých posledný má opäť „adónskych“ päť slabík, no predchádzajúce verše, napriek zhodnej rýmovej organizácii s predošlou básňou, s jej sapfickou strofou (aabb), majú každý verš iný čo do počtu slabík. Prvý verš je dvanástslabičný s prestávkou po šiestej, druhý, trinástslabičný s prestávkou po siedmej a tretí jedenástslabičný s prestávkou po piatej slabike. Pravda, táto schéma (12a 13a 11b 5b) sa pravidelne dodržiava vo všetkých ďalších strofách básne. Výboje v rýmovanom *Spevníku*, i keď niekedy podmienené mimoliterárnou požiadavkou (existujúcim nápevom, na ktorý básnik text skladal), odhaľujú druhú stránku Hollého strofotvornej potencie. Pri časomiere a klasicistickom zacielení musel ju sputnávať regulovaným riečišťom antických strofických predlôh, pričom preukázal nielen vysoké tvárne majstrovstvo, ale dokázal, že formálne obmedzenia najvyššieho stupňa nemusia brzdiť plynutie obraznosti, naopak, dávajú jej krídla.

Na tomto mieste hodno spomenúť Hviezdoslavov druhý zväzok *Zobra-*

ných spisov básnických, jeho „najstrofickejšiu“ knihu, predovšetkým tri cykly *Letorostov* v nej, kde práve striedaním veršových typov rozhojňoval básnik varianty inak pevne fixovaných strof. Ako príklad môžeme uviesť jeden z najčastejších lyrických útvarov, sonet, ktorý vo vertikálnom smere pozná na Slovensku iba najustálenejší variant so štrnástimi veršami, s dvojicou rýmov v kvartetách, radených buď striedavo, buď — a to najčastejšie — obkročne (ABABABAB alebo ABBAABBA) a s viacerými rýmovými vzorcami v tercetách (CDCDCD, CDE CDE, CDC EDE atď.). V Taliansku, vo svojej kolíske, mal štrnásťveršový sonet v drvivej väčšine hendekasyllabus; národný, jedenástslabičný verš, vcelku syllabického typu, v ktorom popri počte slabík jedinou konštantou bola prízvuknosť predposlednej slabiky verša. Hviezdoslav v spomínanom zväzku má viacero sonetových zoskupení s odlišnými veršovými rozmermi: jambický jedenástslabičník s desaťslabičníkom, jambický trinástslabičník s dvanástslabičníkom, pričom sa oba verše líšia inak položenou polveršovou prestávkou (trinástslabičný po siedmej, dvanástslabičný po šiestej slabike); trinástslabičný trochejský verš s daktylom uprostred (s prestávkou po siedmej slabike i po 4. slabike pred daktylom 4, 3, 6,); jambický jedenástslabičný verš. Treba dodať, že i tam, kde použije dvojicu tých istých veršových typov, môže sonet odlišiť ich rozdielnym umiestnením v strofickej schéme, napr. v básni *Advent* (Príď, doba spásy! Čakáme ťa zdávna) jedenástslabičníky sú umiestnené na krajných bodoch štvorverší a desaťslabičníky v ich vnútre, kým sonety na str. 338—339 (*Z protivnej strany nižín Jemena*) majú usporiadanie opačné.

Pri tých istých slabičných rozmeroch syllabotónický veršovník môže verš o rovnakom počte odlišiť nielen inak položenou prestávkou — tú možnosť má ešte aj syllabičník — ale prízvukník môže ho ďalej diferencovať vzostupným či zostupným chodom pri dvojitom metre (jamb-trochej) a môže podvojnú metrum zameniť potrojným (daktylom, prípadne amfibrachom). Tieto prvky, ďalej členiace a obohacujúce strofiku v horizontálnom smere, odpadajú pri syllabizme — o ne bude chudobnejší aj Hollého rýmovaný *Spevník*. Pravda, je to dôsledok systému, nie autorových menších schopností. Naproti tomu časomiera sama osebe teoreticky by umožňovala ešte väčšie horizontálne rozrôžňovanie strof — tuná však prednosti systému vylúči slohové zacielenie klasicizmu, ktoré Hollému stavia cieľ na opačnom póle: zachovať čo najvernejšie podobu antickou preskúšaných rozmerov, pričom strofická žiadostivosť sa môže ukájať len zdomácnovaním čím väčšieho počtu jej útvarov. Hviezdoslav, náš najplodnejší strofík, ktorý rozmnožoval vo vodorovnej polohe najrozmanitejšie ustálené strofy o veršové rôznostvary — a v zvislej polohe o vlastné strofy meneným počtom veršov alebo ich rýmovou or-

ganizáciou — tento „všebásnik“, ktorý k rozhojneniu svojich útvarov siahol medzi inými veršovými systémami v druhom zväzku i k časomiere — jedine v časomerných strofách si nedovolil podstatnejšie premeny. Najväčšiu premenu urobil pri pythijambickej druhej strofe, zloženej z hexametra a trimetra jambického, v ktorej prvý verš ponechal v časomiere a druhý previedol do prízvukného verša. Nezmenil sa v ňom však slabičný rozsah (12 slabík).⁵ Považovali sme za potrebné aspoň stručne porovnať dva slohové príbuzné smery — klasicizmus a parnasizmus — a načrtnúť hlavné rozdiely v oblasti strofiky najmä pri ich vedúcich zjavoch.

Pri vymedzovaní látky pre náš rozbor časomiera prináša totiž ďalšie osobitné problémy. Kým u Hviezdoslava strofou možno ozaj rozumieť sklad dvoch alebo viacerých veršov, pravidelne sa opakujúcich, navracajúcich (v gréčtine strofé má znamenať návrat jednotiek)⁶ — špeciálne v Hollého *Piesňach* budeme sa musieť zaoberať v rámci strofiky aj jednotlivými rozmermi, z ktorých každý samostatne, v podstate stichickým radením utvára lyrické básne. U Hviezdoslava alebo iného syllabotónického veršovníka za strofu budeme považovať aj sklad dvoch rovnakých veršov, pretože budú spojené rýmom, prvkom strofotvorným, ktorý časomiera nepozná. Je pravda, že i tu vznikajú komplikácie a niekedy ťažko rozhodnúť, čo všetko za strofu pokladať. V Hviezdoslavovom epose *Gábor Vlkolinský* máme niekoľko piesňových vložík. V nápodobe ľudovej piesne, zloženej z dvoch dvanástslabičníkov s prestávkou po 6. slabike, aj graficky oddelených,

*V Móricovie dvore kukurica rastie:
dajže, Bože, slnka i daždička časte!*

budeme musieť tieto dvojriadky chápať ako samostatné strofy. Na druhej strane v tom istom epose pieseň Marky Tomášovie, zložená z takých istých dvojveršov, opäť aj syntakticky uzavretých, spojí dva a dva do štvorveršových celkov — a iba tieto graficky oddelí.

*Trávička zelená závidím ti vskutku!
Vzrástla si, vzkvitla si tu pod kričkom v kútku;
preds' si nepocítila ružového palu:
neznáš, čo je láska, neznáš ani žiaľu.*

⁵ Bližšie o tom v štúdiu *Úvod do Hviezdoslavovej strofiky*. Slovenská literatúra, 1969, č. 4. 368—369 a i.

⁶ „Strofa značila Grékom vracajúci sa oddiel, návrat veršov (riadkov)“. R. Brtáň, *Poetika a štýlistika*, Bratislava 1943, str. 138.

Prírodné, za strofu musíme tu považovať iba štvorveršie, a nie vidieť v ňom dve dvojveršové strofy. Je pravdou i to, že významová spätosť tohto štvorveršia je tesnejšia, prechod od prvých dvoch veršov k ďalším je plynulejší, než to bolo v predošlej piesni s dvojveršami. Iným slovom — pri určovaní strof museli by sme siahnuť k významovému hľadisku, ktoré sa nám nevidí pri určovaní metrického javu, akým je strofa par excellence, celkom súrodé. Aj keď niet pochýb, že väčšina strof tvorí významove ucelené jednotky, sú dosť časté i „strofické presahy“.

Strofa v antike bola príznakom lyrickej poézie. Daktylský hexameter, hrdinský verš, slúžil ako inštrument epiky, v ktorom vyššie celky utvárali iné zretele než tvárne. Odseky v eposoch delených na spevy, alebo v jednotlivých spevoch pastierskych, idylách, bukolikách, selankách, ba i v drobnejších básňach na pomedzí lyriky — sú celkami významovými a ich občasné „návraty“, napríklad zopakovanie rozkazu daného bohom v reči posla, nemajú nič z formálneho charakteru strof, opätujúcich rovnaké metrické úseky v lyrickej piesni. Hexameter, povedali sme, radí sa stichicky do vyšších útvarov, členených podľa obsahového hľadiska. Jednako vzniká otázka, či vo výnimočných prípadoch nemôže i tento verš utvárať strofy. Josef Král v *Řeckej a římskej metrice* (Praha 1906) pripúšťa len dva prípady: „Ak je rad hexametrov zakončený hexametrom, ktorý sa po rovnakom počte hexametrov opakuje, teda tzv. refrénom“ (zv. I, 194) — tu by prichádzali do úvahy niektoré miesta zo *Selaniek*, najmä v básni *Vivolávaňi jara*, v ktorej po úvodnom zvolaní „Príď, jaro, príď“ a na dvojaký spôsob pokračujúcim refrénom v prvom verši sa striedajú štvorveršia raz zboru chlapcov, raz dievčat. Refrén sa vyskytuje aj v iných básňach *Selaniek*, no nie vždy oddeľuje už rovnaký počet veršov. V druhom prípade totiž, pri ktorom by Král bol ochotný uvažovať o strofe z čistých hexametrov, mohli by stáť aj rovnaké odseky hexametrov bez refrénu: „Rady hexametrov sa vyskytujú sem tam aj v drámach. Ak sú vtrúsené medzi systémy a strofy, tak básnici prizerajú na to, aby hexametre medzi ne vložené, práve tak ako vložené verše iné, boli svojím počtom úmerné.“ V tomto ohľade by sme chceli upozorniť na veršované úvody k jednotlivým spevom eposov *Cirillo-Metodiády* a *Sláva*. V prvom majú vždy dvanásť a v druhom dvadsať veršov. Skladajú sa obyčajne už z hotových, v príslušnom speve sa nachádzajúcich veršov. Hodno oceniť Hollého kompozičnú vynaliezavosť, ako z týchto veršov roztrúsených na rozličných miestach spevu vie utvoriť jeho výstižný „obsah“ a neprekročiť ani pri jedinom speve s rozličným počtom veršov — pevne stanovený počet veršov v ich úvodoch.

Okrem týchto prípadov podľa Krála „nečinia hexametre skupiny, ostro ohraničené od svojho okolia, ktoré by sa mohli pokladať za systémy

a strofy napriek tomu, že samy osebe charakter systémov a strof nemajú“ (Tamže, 195). Hoci je rozdiel medzi použitím refrénu alebo úsekov o rovnakom počte veršov a stichickým radením hexametrov — o strofách v plnom zmysle slova ťažko hovoriť aj pri uvádzaných dvoch výnimkách, ktoré ležia kdesi uprostred medzi veršovaním stichickým a strofikou. Jej charakteristikou v antike a v Hollého *Pesňách* je sklad aspoň dvoch rozdielných veršov, ktorý sa bude pravidelne, ako jeden rozšírený verš navracať, opakovať v celej piesni. Pravidelný návrat len jednej strofy odlišuje klasicizmus od romantizmu, v ktorom sa zväčša nepravidelne striedajú alebo aspoň objavujú tu a tam aj v jednom diele vložky s odlišnými strofami, resp. pri rovnakých strofách rozdielne verše, napríklad v Sládkovičovej *Maríne* sa v desaťslabičnej strofe niekedy desaťslabičné verše nahradia deväťslabičnými, pozmení sa občas jej rýmová schéma a objavujú sa aj strofy osemveršové. V Bottovej *Smrti Jánošíkovej* sa striedajú v dvojveršiach dvanásťslabičníky a trinásťslabičníky, prichádzajú vložky z osemslabičníkov a úvod je zložený zo štvorverší 10a8b10a8b atď.⁷

Pravda, lyrické básne nepoužívajú vždy strofické členenie. Dokonca v niektorých nenájde ani „medzistrofy“, celky s rovnakým počtom veršov alebo refrénom, ako sme to videli pri hexametri.^{7a} Ide v nich o typické stichické radenie veršov. Jedinou podmienkou ich príslušnosti k lyrike je to, aby neboli — hexametrom. Na jednej strane teda stojí samostatný „hrdinský verš“, na druhej všetky ostatné typy verša a strof, ktorých súčasťou môže byť aj hexameter úplný alebo jeho zlomky (adónsky verš, prvý polverš s dvoma daktylmi a prvou slabikou tretej stopy ako „verš archilochický“ atď.), pochopiteľne s výnimkou pentametra, ktorý môže stáť iba spolu s hexametrom v elegickom distichu (v rozmere nie lyrickom).

Jadrom nášho rozboru budú *Pesne*. Tento cyklus, zložený z 53 ód, má dovedna 2493 veršov. Sedem básní je zložených jedným typom verša,

⁷ Blížšie o tom v mojej štúdií *Polveršová prestávka*. Litteraria XI (1968). *Rytmus a metrum*, str. 249—254 a i. — Taktiež v mojej stati *Veršové typy a ich žánrové využitie v slovenskej romantickej poézii. Teorie verše II* (Universita J. E. Purkyně. Brno 1968), str. 125 a i.

^{7a} Spomenuli sme už, že hexameter obsahuje 24 dôb (mór): za jednu dobu sa v časomiere pokladá trvanie krátkej slabiky, dlhá slabika obsahuje teda dve doby (u Hollého „chvíle“ alebo „časi“). Keďže stopy hexametra sú buď daktylské, alebo spondejské, každá stopa obsahuje vždy štyri doby (daktyl sa skladá z jednej dlhej a dvoch krátkych slabík, spondej z dvoch dlhých slabík); celkový počet dôb v hexametri — šesťkrát štyri — je dvadsaťštyri. V poslednej stope môže byť posledná slabika síce krátka, no chýbajúca doba sa berie ako prestávka, dopĺňajúca verš na potrebný počet „časov“. Hollého termín sa ukazuje bližšie označeniu celého systému ako „časomiere“.

stichicky, pričom veršové typy z troch ód sa stanú súčasťou strof v iných básňach. Takže druhy verša, ktoré na rozlohe celých *Pesní* vystúpia iba samostatne, sú — štyri. Pri rozbere, pochopiteľne, budeme sa zapodievať aj nimi a ich vzťahom k iným veršom, či už prechádzajúcim cez viaceré strofy alebo zostávajúcimi ako súčasť strofy jednej (napr. alkajský verš, sapfický menší atď.).

Analýza bude sčasti pokračovaním doterajších prác o polveršovej prestávke (*Polveršová prestávka*, Litteraria XI, 1968 a *Úvod do Hviezdoslavovej strofiky*, Slovenská literatúra 1969, č. 4). Hexameter ako najpríkladnejší verš s nerovnakým počtom slabík (od 13 do 17) a s pohyblivou polveršovou prestávkou (tri—štyri typy cezúr a bukolská dieréza), ktorá ho môže rytmicky ďalej diferencovať i pri variantoch rovnakoslabičných — a pritom majúci vždy rovnaký počet dôb (24) — je v príkrom protiklade s väčšinou lyrických strof a veršov, v ktorých sa prísne dodržiava nielen počet slabík, ale pri veršoch jedenásťslabičných a dlhších v drvivej väčšine i pravidelná polveršová pauza, vždy po tej istej slabike. V *Úvode do Hviezdoslavovej strofiky* sme zistili podobný rozdiel medzi epikou a lyrikou, dokonca pri rovnakoslabičnom verši, jambickom desaťslabičniku; použitý v epike, v eposoch *Ežo Vlkolinský* a *Gábor Vlkolinský*, mení polohu polveršovej prestávky, zatiaľ čo v druhom zväzku *Zobraných spisov básnických*, v tzv. lyrickom oddiele, má ten istý verš pravidelne zachovávanú prestávku po 5. slabike.⁸ Pravda, hexameter ani ako súčasť niekoľkých strof nemení svoje pôvodné vlastnosti, no jeho výber za nástroj epických diel — pri eposoch počítajúcich tisíceky veršov — objasňuje a zdôvodňuje i menlivosť polveršovej prestávky, diferencujúcej — spolu s možnou zámenou spondejov za daktyly v prvých štyroch stopách — rytmus tohto nespočetnekrát sa opakujúceho, časove inak stále rovnakého úseku. Vieme si predstaviť nenáležitú jednotvárnosť, aká by vznikla na takých veľkých priestoroch opakovaním niektorého iného verša s pevným počtom slabík i nemennou polveršovou prestávkou. Protikladnosť hexametra a lyrických veršov možno vidieť ešte aj v takom detaile, že pri rovnakom počte slabík niektoré druhy lyrických veršov majú rozdielny počet dôb, čo vzniká tým, že v istých stopách možno použiť licenčne dlhú slabiku namiesto krátkej (spondej namiesto trocheja v trochejských veršoch, spondej i v jambických, dlhú slabiku v prvej slabike jambického aj iných veršov).⁹

⁸ *Úvod do Hviezdoslavovej strofiky*. Slovenská literatúra 1969, č. 4, str. 378.

⁹ Hollý zďaleka nevyužíva všetky licencie, aké pri podvojných metrách pripúšťajú grécke vzory. No, náhrada spondeja za trochej či jamb, tak na začiatku, ako aj na niektorých miestach vnútri verša je uňho bežným javom. Ako príklad uveďme si začiatok trochejskej básne *Na M. Lackoviča* (č. 27):

Skôr než prikročíme k rozboru *Pesní*, uveďme aspoň niekoľko dát o ich genéze a vzťahu k ostatným častiam básnikovho diela.

Vznik a charakter *Pesní*

Sám Hollý v opravách a doplnkoch k svojmu životopisu, ktorý zostavil Jozef Petrovič, uvádza ako čas vzniku *Pesní* *neb Ód* rok 1839.¹⁰ Dva predchádzajúce roky patrili *Žalospevom* a roky 1827—1836 náležia eposom a *Selankám*. *Pesne* teda završujú „svetskú“ poéziu básnika, ktorý aj v prekladoch z rímskej a gréckej poézie v rokoch 1808—1828 postupoval podobne: na začiatku Vergíliove *Bukoliky* a *Eneida*, k nim pribudol 1. spev *Iliady* a *Teokritova idyla*, teda skladby v hexametroch a potom časť Ovídiových *Heroíd* a Tirteove *Pesne vojanské*, obe skladby v elegických distichách, tvoriace osobitný pododdiel, *Básne elegiacké* a napokon *Básne lirické*, preklady z Horátia. Je síce pravda, že *Rozličné básne*, skladajúce sa zo všetkých básní predošlých, vyšli už roku 1824 a *Eneida* až 1828, no prvá verzia jej prekladu pochádza už z roku 1811 a v neskorších rokoch bola „iba“ pätnásťkrát opravovaná. V tom istom liste (zo 16. IV. 1842; *Korešpondencia J. Hollého*, 158) určuje presne vznik jednotlivých prekladov: „Vergíliovu Eneidu v Pobeďíme, ve Fraštaku a v Madunicách preložil, po nej ostatné *Rozličné básne* a Horácove *Satiri*.“ Cesta od skladieb s hexametrom cez elegické distichy k piesňam s lyrickými veršami odhaľuje aj obťažnosť, väčšiu technickú náročnosť jednotlivých veršových typov v nich obsiahnutých — a po tých istých stupňoch sa bude uberať aj básnikova pôvodná tvorba. *Ódy* čiže *Pesne* sú nielen časovým vrcholom Hollého „svetskej“ poézie, ale niet pochýb, že básnik v nich videl aj korunu svojho diela. A nielen sám. Veď podľa Petroviča celý svet „až tu hikať bude, keď všeho vzoru básne uspatí; keď uspatí to viplnené, o čomž dávno svet zúfal, aspoň sa ňenadal to kedi viďeť, čo vidí! A čo vidí? Vidí druh všeho básneňá, jakimž buď Horác buď Záfo buď Virgil, prví Rímstva a Gréctva básníci, písali; a písali naróžno, večnovekú si slávu získavše: náš ale spevec; ňevídaním

Dostí bol veľkí Svatopluk,

Dostí Chrábrí, dost Dušan...

V prvom verši druhá stopa (bol veľk-) je spondejská, v druhom verši taktiež (Chrábrí). V štvorstopovom úplnom by mal byť počet dôb 12, v neúplnom trochejskom verši štvorstopovom 11 dôb. Pri týchto dvoch má posledný už 12 dôb a prvý verš o jednu viacej. Počet slabík sa však zachováva dôsledne: nepárne verše majú osem, párne sedem slabík.

¹⁰ J. Ambruš, *Korešpondencia Jána Hollého*. Vydala Matica slovenská, Martin 1967, str. 159.

príkladom, písal pohromádne, a predca tak vítečne že rozsúdiť nemožno, kde je väčší; neb táže plinnosť, táže reči a míri ľahkosť, táže ducha ňeukľeslého jarosť po všem vzori sa nahlédá“ [*Korešpondencia Jozefa Petroviča*, 59].¹¹ Ak uvážime, že z trojice najväčších rímskych básnikov sa obmedzoval Vergílius na jediný veršový rozmer (na hexameter), Ovídius na dva (na hexameter s pentametrom) a že Horátius, ktorý pestoval viaceré rozmery, pohyboval sa zas len v jednom žánri (v lyrike) — Hollý s eposmi, idylami, elégiami aj ódami, pri ktorých v počte rozmerov predstihol ešte Horátia, musel sa javiť divom divúcim. Všetci traja boli mu vzormi v jednotlivých umeleckých druhoch, pričom sa ich snažil aj prekonávať. Ani sa s tou snahou neskrýva, pravda, skromnosť mu nedovolí, aby to demonštroval na inom, než na rozsahu porovnávateľných diel. Pri dokončovaní *Selaniek* oznamuje Hamuljakovi: „Koľko je veršov v týchto dvadsiť selankách, totižto 2000, toľko ma ve všetkých básňach Tibullus anebo Catullus veršov a väčší. Od Virgilových je jich o pol druhu ráza väč.“ [*Korešpondencia Jána Hollého*, 111. List 52. Zo dňa 16. XII. 1835.] Vergíliovými veršami sa tu rozumejú *Bukoliky*. Hoci pri *Žalospevoch* spomína opäť Tibulla („A tak už koniec žalospevom, ktorých je toľko, koľko jich má Tibullus“. List zo 16. X. 1938. *Korešpondencia Jána Hollého*, 117), vzorom mu bol pri nich skôr Ovídius. Svedčia o tom nielen preklady z tohto básnika, ale aj Hollého charakteristika elegického disticha, pri ktorej ako miera dokonalosti je menovite uvádzaný Ovídius; tamtiež pre hexameter v celom rozsahu jeho využívania (teda nielen pri idylách, ale najmä pri eposoch) sa predstavuje Vergílius. Takéto dokonalé hexametre aj elegické distichy mal podľa Hollého po latinsky písať „Nemňislav“, ktorého „podbúda“ k písaniu rovnakých veršov v slovenčine. Nemňislavova Umka, vraj,

„... zdarené už tak v rímskej reči spievala pesne,
Aj čo mužov chválá, a hrdinské účini sláva,
Aj ti čo jednu ve svém kratšú nohu vďički porádku
Zastupujú: žebi sám i Ovíd tito za svoje uznal,
Tím bi i sám Virgil toľikú bol závidel hodnosť.“
zv. VIII, 145.

Označenie pentametrov ako veršov kratších od hexametrov „o jednu nohu“ nie je len pôvabným básnickým obrazom, ale presným opisom z Hollého *Prozodie*, v ktorej Hollý stopu verša nazýva taktiež „nohou“.

¹¹ J. Ambuš, *Korešpondencia Jozefa Petroviča*. Vydala Matica slovenská, Martin 1969.

Súčasných slovenských i českých básnikov si Hollý necenil veľmi vysoko, ako prezrádzajú výroky, že „... úbohí Slováci opršaníma krídlami na Parnas viletujú a hnáti si tam lámu“ [*Korešpondencia J. Hollého*, 18] alebo „Českí veršovníci mnozí sa zjavili... majú tiež niektoré i časomirné verše, prozodiu dobre zachovávajú, ale verše neplnú tak, jakobi mali...“ [*Korešpondencia J. Hollého*, 32—33]. Jednako, mnohí z nich preskúšali už hexameter i pentameter (spojené v distichu predovšetkým Kollár, a to v *Predspevě Slávy dcery*; Kollár je napokon jediný básnik, ktorého časomerné verše Hollý vyníma z celej vtedajšej produkcie ako „dobré plnúce“ a neskôr ho označí za „najväčšieho československého básnika“), ba i niektoré druhy lyrických veršov. No v rozsahu a obsahu, v akom sa podobral na osobitný cyklus ód Hollý, nemal bernolákovský básnik u nás predchodcu a obdobu. Povedali sme, že vzorom na tomto poli mu bol najslávnejší rímsky lyrik — Horátius. A sám Hollý vydáva svedectvo o tom, že sa ho usiloval prevýšiť, keď píše Hamuljakovi: „Druhi lirických veršov súcejšie, spevnejšie a običajnejšie sú už všetci, totižto Horacových 19 a iných u ňeho sa nenachádzajúcich 6 a tak do hromadi všetkých 25 druhov.“ (List z 11. II. 1840. *Korešpondencia J. Hollého*, 122.) S týmto listom súčasne posielal Hamuljakovi ešte tri ódy (122) a v liste z 11. IV. 1840 ďalšiu *Na Miškolciho*, pričom poznamenáva, že „ešte ale dve odi spravím“ (123). Ako vidieť, pracoval na cykle i v apríli 1840 a dakedy v tomto čase musel prirobiť aj ódu s ďalším typom verša či strofy, pretože konečný počet lyrických veršov, ako ukazujú aj ním zostavené *Rozmery Pesní*, bol až dvadsaťšesť (upozorňuje na to tiež editor *Korešpondencie J. Hollého*, Jozef Ambuš v *Poznámkach* a vysvetlivkách na str. 319). S elegickým distichom v predošlých *Žalospevoch* preniesol teda Hollý do slovenskej poézie, do nového spisovného jazyka 27 strofických a veršových rozmerov. Dvadsiatym ôsmym bol hexameter.

Hollý, ktorý nespočetnekrát opakoval, že jeho materčina je jedným z najvhodnejších jazykov, ba neskôr tvrdil, že vôbec najlepším materiálom v celej Európe pre časomerné básnictvo — ódami priniesol korunný dôkaz. Tak to chápal a Hamuljakovi vysvetľoval aj básnikov žiak a o 29 rokov mladší priateľ básnikov, Jozef Petrovič: „Rok tento obetuje ódam rozličného druhu, chca tým svetu preukázať, že reč slovenská hodí sa na všetci spôsobi básnictva“ (List 5, zo dňa 6. II. 1839. *Korešpondencia Jozefa Petroviča*, 26). Práve v súvislosti s Hollého ódami očakáva Petrovič rozhodný zvrat v básnení u všetkých slovanských národov: „Zora, budúce víťí majícá, má posavádne užívaní básneňá spôsob po všetkých slavianských krajnách premeňíť; aspoň ducha vahajícého ku predu šibať“ [*Korešpondencia Jozefa Petroviča*, 59. List z 3. XII. 1839]. Nevedno,

či tu Petrovič na druhom pláne nevysúval aj prenesený zmysel svojich slov, že totiž Zora, ktorá skutočne roku 1840 priniesla 38 Hollého ód, má sa stať skutočnou „zorou“, úsvitom nových čias, zlatého veku slovenskej poézie, inšpirovanej príkladom Hollého. Veď ešte predtým, v liste z 19. VIII. 1839, plesal, že „ach, len štiri ešte vzori mu schádzajú: a budeme v ňom jednom všeckých grec. a rímsk. básnikov mať! Divná vec, že poeta jeden v jednej [šp] ecie viniká; v druhej už slabšie. Tento ale všade je tenže, tak, že prefažko je voľiť, kde je väčší a zdarnejší“ (*Korešpondencia J. Petroviča*, 52). Napriek ťažkej voľbe už pred pol rokom (6. II. 1839), keď Hollý bol ešte na začiatku s ódami, prisúdil Petrovič prvenstvo im, ba spravil z nich mieru dokonalosti, ku ktorej mal Hollý priviesť opravami aj svoje predošlé práce: „prosím sem ho vrúcne: bi predným svím dílám téj dal dokonalosti, čo majú posledné“ (*Korešpondencia J. Petroviča*, 26). Hoci Hollý „zdráhal sa prosbe“ (Tamže, 26) a pôvodné diela podľa všetkého už podstatnejšie neprepracúval pre súborné vydanie svojich básní, iba ich „čistil od chib“ (*Korešpondencia J. Hollého*, 123) predsa sa ódy stali mimovoľne spoľahlivým zrkadlom, akú dlhú cestu urazila Hollého časomiera od svojich začiatkov k dokonalosti, dosahovanej už v blízkosti písania *Pesní*.

Sám slovenský názov cyklu sa objavuje až pri jeho zaraďovaní do súborného diela. Ešte koncom roku 1838 — pred erupciou a nasledujúcim chľbením ód — sa pýta Hamuljaka na slovenské označenie tohto druhu: „Posílám tiež odu (jako bi sa predca oda po slovenskí mohla nazvať) k inštalácii b. Medňanského, ktorá i se mnú veľmi prosí, aby do Zori tohoročnej ešte prijatá bola bar na samém konci; však na dva listky sa zmestí a to toľko nežastať. Zaslúži to ten pan, pretože je znameníť Slovák.“ (*Korešpondencia J. Hollého*, 118). Od otázky uplynulo pol druhá roka, počas ktorého vo svojich listoch ďalej používa termín „óda“, až 25. V. 1840 s rozvrhom svojich prác pre súborné vydanie vymedzuje miesto ódam a súčasne nachádza pre ne aj slovenské označenie: *Konečňe Pesne čili Ódy podľa poradku na osobitném papírku naznačeného* (*Korešpondencia J. Hollého*, 126). Tu máme tiež doklad, že definitívnu kompozíciu cyklu pre súborné vydanie si robil sám básnik, kým 38 ód vo štvrtom ročníku Zory usporiadal Hamuljak: „Poradek, do kterého Sami ódi rozhodli, je dobrí“ (list z 11. II. 1840 *Korešpondencia J. Hollého*, 122). Zdá sa, že pri slovenskom pomenovaní ód slúžil Hollému opäť Horátius ako vzor súborným názvom svojich básní *Carmina*,¹² ktorého sú *Pesne* prekladom. Pravda, bezpečné doklady tu chýbajú a nemožno vylúčiť, že

¹² Názov „Carmina“ bol zas prekladom gréckych „ód“; tak sa Horátiove piesne aj často označovali. Horátius „r. 23 vydáva tri knihy lyrických *Básní* (Carmina); antickí

i pri tomto názve Hollému bol niekto poradcom podobne ako J. Kollár pri *Cirillo-Metodiade*. Ódu *Na Medňanského* predchádza ešte óda *Na Jordánskeho*, ktorú Hollý odosiela Hamuljakovi 16. X. 1838 (*Korešpondencia J. Hollého*, 117), a óda na cisára Ferdinanda. Pre Zoru si ju objednal Hamuljak a básnik na ňu „nemal žiadnej chuti, ale predca jedine pre jejích najvzácnejšie mne prateľstvo sem ju sklepal“ (List z 21. XI. 1835. *Korešpondencia J. Hollého*, 109). Nevedno, ktorá to ešte bola óda a do ktorého roku ju možno zaradiť, o nej sa Hollý zmieňuje v liste z 8. X. 1839: „Posílám šest od novích a jednu staru, na niekoľko popravenú“ (*Korešpondencia J. Hollého*, 120).

Za najstaršiu ódu, ktorú Hollý pojal do cyklu *Pesní*, možno pravdepodobne označiť báseň na Rudnayho, zloženú z príležitosti jeho uvádzania na arcibiskupský stolec v Ostrihome roku 1820, pravda, báseň bola napísaná pravdepodobne už v predošlom roku, v ktorom sa vedelo o budúcom povýšení Rudnayho na arcibiskupa a uhorského primasa.¹³ Práve táto óda sa stala spomínaným zrkadlom odrážajúcim vývoj Hollého metricky v najväčšom rozsahu, pretože na rozdiel od úryvku Eneidy odtlačeného v Palkovičovom Týdenníku (1813) tu máme už z roku 1820 namiesto hexametra najnáročnejšiu strofu alkajskú. Pôvodné znenie, odtlačené samostatne „Ke slavnému uvádzání Jeho křížatskéj Osvítenosti Aleksandra Rudnaího, arcibiskupa ostrihomského, roku 1820 dňa 16. mája“ Hollý niekedy roku 1834 opravil a poslal Hamuljakovi do pripravovanej Zory: „Preveľmi sem sa potešil, keď sem v liste minulého tídiňa dodaném čítal, že tamejší přáteli, literaturi slovenskéj milovníci, umíňili si almanach krajanom svojím, na noví rok podať... Pridávám ešte verše na Ságelsku studenku v mojém kraji ležící a pesen k instalaci nebohého arcibiskupa, vitlačenú síce a pri tej slavnosti obetovanú, včil ale *na nohach popravenú*“ (List „asi 15. VIII. 1834“ *Korešpondencia J. Hollého*, 89. Podč. V. T.). Opravená báseň v Zore nevyšla, bola pojatá až do súborného vydania a nevieme, či v štyridsiatom roku prešla ešte ďalšou úpra-

komentátori ich niekedy nazývajú ódami a tento grécky názov sa v neskoršej literatúre o Horátiovi ustálil. S antickým termínom „óda“ sa nesmú spájať predstavy o celkom záväznom slávnostnom pátose, ako to bolo v „ódovom“ literárnom druhu novovekom. „Óda“ je pieseň alebo lyrický útvar vo veršových formách piesne a najmä Horátiove „ódy“ sú obyčajne veľmi vzdialené od „vysokého slohu“. (I. M. Tronskij, *Dějiny antické literatury II. Římská literatura*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1956. Český překlad Věra Novotná, str. 171.)

¹³ Bližšie o tom J. Ambruš v *Korešpondenci J. Hollého*, str. 233. Z listu č. 2 v tejto *Korešpondenci* by bolo možno usudzovať, že podobne ako selanka venovaná Rudnayovi a napísaná už v auguste 1819 (str. 17) aj óda vznikla oveľa skôr pred odkladanou inštaláciou.

vou. V každom prípade vyznačené odchýlky v Ambrušových Poznámkach a vysvetlivkách (*Korešpondencia J. Hollého*, 286—287) dokazujú, že básnikovi mimoriadne záležalo, aby svojmu vytlačenému dielku s nedokonalou metrickou realizáciou spred pätnástich rokov dal novú, najmä v metrickom ohľade bezchybnú podobu. V 64-veršovej skladbe je 27 zásahov metrického charakteru, teda takmer na každé dva verše jedna zmena, ktorá zväčša prináša polohovú dĺžku, v prvom odtlačení chýbajúcu a zastupovanú prízvukom. Opravy v tejto óde vrhajú svetlo aj na Hollého preklady Horátiových *Satír* a osvetľujú príčinu, pre ktorú „tito však Satiri, jako též nábožné pesničky a selanki za kaplanstva, Batrachomyomachia a iné básne za klérictva jeho zhotovené, pomimo Eklog, v přítomném vidání sa nenačezajú.“ (List zo 16. IV. 1842. *Korešpodencia J. Hollého*, 158.) Z toho dodatku k životopisu sa opäť presviedčame o básnikovej neústupnosti a neochote publikovať diela, ktoré z umeleckej stránky už zaostávali zo dosiahnutým stupňom v ďalšom vývoji. Nepomáhali ani Hamuljakove prosby: „druhé prosím, abí mi jistú nádej láskave dať ráčili, že Satiri Horácové a Batrachomyomachiu k tisku též přistrojenú ovšem očekávat a na ně rátať můžem?“ (List z 12. X. 1840. *Korešpondencia J. Hollého*, 130). Hollého stanovisko ostáva jasné a pevné: „Horacove Satiri a Batrachomyomachiu pre velmi slabé oči popravovat a na čisto k tisku prepisovat vac nebudem“, pretože oči a čas si hľadí šanovať na pôvodnú tvorbu — a tak uvedené diela „vistanú a svetla božeho neuvidá“ (List z 31. X. 1840. *Korešpondencia J. Hollého*, 135). Iná bola situácia s ódou na Rudnaya, s jej verziou, ktorá vyšla na svetlo už roku 1820 a voči ktorej cítil básnik podlížnosť i povinnosť preobliecť ju do metricky dokonalejšieho rúcha. Väčšina Hollého opráv mala vždy tieto dôvody. A ódy z hlavnej časti asi tiež im vďačia za svoj vznik. Básnik sa snažil v nich osvedčiť — a skutočne i preukázal najvyššie metrické majstrovstvo.

Pravda, zmysel celého cyklu je nesporne bohatší a mnohostrannejší; o jeho obsahu vraví tak vlastná kompozícia, ako i vzťah k celému predošlému dielu. Tri eposy, tri pyramídy, kolosálne pomníky národnej minulosti a povzbudenie k zápasu o slávu budúcnosti, *Žalospevi* s tienistými stránkami minulosti i súčasnosti, „milé“ *Selanki* s krásnou slovenskou prírodou a zdravým ľudom, s pastiermi, za ktorými sa často skrývajú básnikovi súčasníci — to všetko je pod najrozmanitejšími spôsobmi prítomné i v *Pesňach*. Navyše sú *Pesne* adresované zväčša ľuďom básnikovej epochy. I tam, kde básnik zabieha do minulosti slovenskej a slovanskej, vďaka „lyrickému charakteru“ básní bezprostrednejšie vystupuje básnikovo vlastné hodnotenie historických tém než v eposoch, kde kraľoval „objektívny“ rozprávač. Zaiste i z invokácie Múzy vo *Svato-*

plukovi a z kompozície ďalších skladieb by bolo možné abstrahovať vysoké chápanie básnictva ako najvyššej ľudskej činnosti, no v ódach ho vyslovuje priamo. V básni *Na Ondreja Rišáka* a v *Pesni na Martina Pechu* uložil ich v najvykryštalizovanejšej podobe a v básni *Na Imricha Štvrteckého* podľa Horátiovho vzoru vystaval svoj pomník trvalejši kovu. Báseň *Na lutnu* je trefou od konca cyklu, a v prvej polovici zbierky zasa báseň *Na Umku* začína v podstate jej nový oddiel: prvých dvanásť ód pripísal — viac-menej ako spoločenskú daň — pomazaným a posväteným hlavám, svetským a cirkevným vysokým hodnostárom, aby v trinástej óde *Na hlavi* pripomenul všetkým, že po smrti nebude poznať, ktorá z nich nosila korunu a ktorá len bremená bied. Štrnástá óda *Na Umku tatranskú* spája veľkosť básnictva s láskou k národu a ďalšia *Pohľad na Slovákov* s celým Slovanstvom, s jeho biedou i veľkosťou. Poézia, Slovanstvo a Slovanstvo sú zasadené v najdôležitejších bodoch skladby a cez celú sa stále rozvetvujú či už v oslave veľkých slovanských vodcov (Zríni, Sobieski), či v *Hlase Tatri* ap. Rozmanité otázky etiky i poetiky vyplňajú jednotlivé piesne, ktoré na rozdiel od *Selaniek* majú svojich adresátov v titule básne. V *Selankách* sa najčastejšie skrývali za maskami pastierov. Hlbší súvis medzi témou básne a charakterom „oslávencia“ musíme predpokladať aj tam, kde nám chýbajú bližšie životopisné údaje uvádzaných osôb. Predpoklad však potvrdzujú ódy na osoby najbližšie básnikovi, napríklad na Martina Hamuljaka, vydavateľa *Cirillo-Metodiady* a napokon celého súborného básnikovho diela, ktorého cez podobné obrazy a charakteristiky, aké použil Horátius v básni venovanej Maece-nasovi, prirovnáva Hollý nepriamo, ale predsa jasne k tomuto štedrému a veľkodušnému podporovateľovi umenia. Pravda, ešte skrytejšie, ale taktiež nepodvratnejšie, sám sa prirovnáva k Horátiovi. Priamejšie to urobí už v spomínanej óde na I. Štvrteckého, kde presne horátiovsky hovorí, že ho Umka ako prvého ponadýchla spievať „pesne“, to jest ódy — a podobne ako Horátius práve na nich si zakladá svoju nesmrteľnosť.

Zdá sa nám vhodné upozorniť už pri týchto „obsahových“ zložkách na jedno „formálne“ gesto, odhaľujúce básnika klasicizmu. Básne na Zríniho (č. 16) a Sobieskeho (č. 18), veľkých slovanských vojvodcov bojujúcich proti rovnakému nepriateľovi, dá síce Hollý do vzájomnej blízkosti, aký i za *Pohľad na Slovákov*, čo by príklady na ich veľkosť — a predsa len ich oddelí básňou na inú tému (*Radostník na jar*, č. 17). Podobne aj zhodné a navzájom sa dopĺňajúce názory na básnictvo v ódach venovaných Rišákovi a Pechovi (č. 47 a č. 49) sú oddelené básňou s celkom odľahlou tematikou: „Jaké bivaří někdi a jaké sú včil hodi“ (Na Jura Obermajera, č. 48). V tom istom čase, keď komponoval ódy, zaraďoval

Hollý aj jednotlivé diela do zväzkov súborného vydania. A pri ňom nachádzame — dokonca v tom istom liste, v ktorom posielala aj rozvrh *Pesní* — zdôvodnenie oddeľovania tematicky zhodných či blízkych diel: „Sláv od Svatopluka, že o jednej veci sa jedná, mosí pre rozličnosť oddelení stáť“ (List z 25. V. 1840. *Korešpondencia J. Hollého*, 126).

Podľa plánu na osobitnom lístku spojenom s týmto listom mal cyklus *Pesní* obsahovať 52 čísel s ódou *Na Boha* ako poslednou, pričom básnik uvažoval ešte o napísaní niekoľkých piesní (na slovanských svätých, Ondreja a Benedikta, Vojtecha a Jána Nepomuckého, patróna svojho mena), ktoré by sa položili i za ňu. Buď ich básnik včas neurobil, buď zmenil plán — za ódu *Na Boha* žiadal položiť ako 53. ódu na „pp. Miškolčího a Majtíniho“ (List z 31. X. 1840). Hoci Hamuljak sľúbil 12. X. 1840 Hollému, že oddelenie *Sláva od Svatopluka* a vôbec poriadok všetkých prác, básnikom vyznačený „svato sa zachová“ (*Korešpondencia J. Hollého*, 130), o štyri mesiace neskôr navrhuje básnikovi začleniť medzi *Pesne* aj ďalšie ódy: „Podruhé: *Pesní (Ód)* jest 52, spolu z ostatníu Na boha. Ku tímto ale prejdú ešte 3, jedna ke sl. uvádzanú — Miskolčího a Majtíniho na bisk. úrad, druhá pesen ke sv. Martinovi — za Miškolčího a tretá ke sv. Antoňinovi za Majtíniho; bude teda vseckých Od 55. Nechže ráčá i tímto novím trom místo vikázať“ (List z 3. II. 1841. *Korešpondencia J. Hollého*, 140). Editora zaiste treba chápať, nemohol postupovať ináč s materiálom, ktorý sa uňho nachádzal a podľa charakteru sa žiadal zaradiť medzi *Pesne*. Aké dôvody mal básnik, keď napokon vyradil posledné dve ódy z tohto cyklu? Skutočne len tie, ktoré uvádza v liste písanom podľa Ambrušovej mienky „asi vo februári 1841“? Hollý píše: „Na druhé. Óda K uvádzanú os. pp. Miškolčího a Majtíniho bude stat ze všech ód posledná, aj po téj na Boha. Dve pesne ke sv. Martinovi a Antoňinovi sa s počtu svetských ód viňechajú; prijdú medzi svaté pesnički do svojého porádku, kam patrá; a preto jích znovu prepíšem.“ (*Korešpondencia J. Hollého*, 142). Básnik naozaj vynechal posledné strofy s prosbou k príslušným svätým o prímluvu za jednotlivých biskupov — a pesne, takto pozbavené jednotlivosti, ako všeobecné zaradil do metrickeho *Spevníka*. Pravda, problém vznikol i pre nového editora Diela Jána Hollého (J. Ambruša), ktorý vypustené dve slohy z dvoch básní nemal kam zaradiť;¹⁴ rozhojnil preto *Pesne* aj o tieto básne, ako to chcel prvý editor (M. Hamuljak), a navyše, z rovnakých dôvodov začlenil ako poslednú medzi *Pesne* aj ódu na smrť princeznej Hermíny, ktorá stála samostatne na začiatku IV. zväzku *Básní J. Hollého*.

Podľa nášho názoru sa tu narušila kompozícia *Pesní* vo vnútornejšom

¹⁴ Pozri *Korešpondenciu J. Hollého*, str. 332, pozn. č. 3.

tkanive, než dal básnik najavo v liste Hamuljakovi. Pri skúmaní veršových rozmerov a ich sledu v tomto cykle vyvstala pred nami tá istá tendencia, ktorú básnik formuloval Hamuljakovi pri obsahových zložkách — aby totiž dve veci rovnaké nestáli vedľa seba. Sotva bude náhodný ten fakt, že 53 básní je usporiadaných tak, aby ani jediný raz susediace básne nemali ten istý veršový rozmer alebo rovnakú strofu. Keby bol básnik za ódu venovanú obom biskupom spolu začlenil aj dve ódy venované každému zvlášť, nebol by sa prehrešil proti svojmu hlavnému kompozičnému pravidlu len z „obsahovej“ stránky — že totiž by stáli až tri básne o tom istom, vedľa seba — ale aj z formálnej stránky: všetky tri ódy by mali rovnakú — a to sapfickú strofu!

Básne Zríniho a Sobieskeho, ako aj na Rišáka a Pechu sa neoddeľovali teda len pre tematickú podobnosť — ale aj pre formálnu zhodu strof v nich použitých: ódy na Zríniho a Sobieskeho majú alkajskú a ódy na Rišáka a Pechu sapfickú strofu. Preto bolo treba medzi tieto dvojice položiť básne tematicky a — podľa nášho názoru predovšetkým formálne odlišné. Z toho istého dôvodu nezaradil Hollý ani spomínané dve ódy do *Pesní*, a preto ani my ich tam nezaradíme. Pri rozbore sa obmedzíme na prvé súborné vydanie s 53 básňami.

Hierarchia metier a ich zopätie s témou básní

Už predošlé zistenie o použití rovnakých strof pri podobných témach nemôže nás viesť k predpokladu, že u Hollého bude táto tendencia mať všeobecnejšiu platnosť. Nebolo by to nič prekvapujúceho, takáto črta sa u klasicistu právom očakáva. V samej antike boli pre určité látky vymedzené isté druhy veršov. Hollý v *Rozličných básňach* zadeľuje preklady podľa veršových druhov, pričom všetky podžánre označuje úhrnným epitetom prevzatým z názvu verša: *Básne hrdinské* sa začínajú Vergiliovými *Selankami* (čiže *Bukolikami*), pokračujú selankou Teokritovou, až potom príde *Homérovej Iliadi spev prví*, teda spev skutočne „hrdinský“. Spoločným veršom idýl i eposov bol hexameter a zrejme metrický zreteľ bol nadradený obsahovému. Rozdiel medzi týmito žánrami sa cítil i v antike ako pomer medzi vysokým spevom — eposom a nízkym spevom pastierskym. Hollého vzor pri *Selankách*, Vergilius, v VI. ekloge hovorí v jeho preklade:

*Keď sem kráľov a boj spíval v ucho šklbna ma Fēbus
Porval a rozpomenul: Titire, pastírovi tučných
Pást svedčí baranov, z lahčimi sa spevmi zanášať.*

Lahší alebo chudší spev (ktovie, prečo tu protiklad medzi tučným stádom a chudým spevom podľa originálu prekladateľ nevyhrotil, keď mu nestáli v ceste metrické prekážky) v Hollého pôvodnej tvorbe sa transformuje na „nízki“, áno dokonca aj na „sprostí“, čo, pravda, neznamená „hlúpy“, ale iba prostý, jednoduchý. V selanke Spasiteľ prosí Hamuljaka, nech „s ňú jak sprostú visokú nezhrdne na misli“, pretože teraz Umka „Nízko na ovčácku mňa ponúka dúčelu písať“. A logicky označuje potom eposy za spevy vysoké, „nenízke“:

*Však pozatím, jestliž sa teráz ti s túto zalúbim
Asnad' zas mňa duchem prudším schíteného popadne,
Bich vznášal sa na víš, a ňeňízke ti zžíval;
I pľeťení sebe tak zaslúžil na sliči breštan.*

Spomínali sme, že *Pesne* sú okrem iného aj výkladom predošlých diel básnikových — a óda *Na lutnu*, ktorú nazýva slávkou, čiže zasa odhaľuje spätosť svojej najvyššej činnosti s ideou Slovenstva a Slovanstva, prináša v rade básnických obrazov rozdelenie žánrov v Hollého diele. Lutnu nazýva svojou najmilšou „až dosavád' zábavou“, čo je súčasne najvyšším vyzdvihnutím ód, celého cyklu *Pesní*, zastupovaných „lutnou“ v rade hudobných nástrojov vymedzených pre jednotlivé básnické druhy. Posiela ju na odpočinok, na haluz vysokého duba, kde už sú „zavesené“ predošlé žánre:

*Tam hlasná kde visí trúba, čo víťazov
Slavných náležitím učila rozmerem;
Tam tiež surma, čo sprosté
Pastírov zňela vílevi;*

*Tam písčalka dutá, rozželenéj čo plač
Horkí Matki našej Slávi, a trúchlivé
Dávnejších ve Slovensku
Vodcov hlásila náreki.*

A v poslednej strofe dodáva, že „já inšú si do ruk harfu berem, kerá Nábožná bude zasvaťené Bohu Spívať pesne“. Je to presné i vo vzťahu k časovej následnosti žánrov v básnikovej tvorbe (eposy, selanky, žalospevy, ódy) i k predelu medzi svetským a „svätým“ básnictvom. Z tohto hľadiska začlenenie ódy *Na lutnu* [č. 51] pred posledné dve básne, *Na boha* a *Ke slavnému uvádzaňú... dvoch biskupov* (spievané už vlastne v rámci svetských *Pesní* na „harfe“, ako metonymií, zastupujúcej ná-

božné skladby) nadobúda mimoriadny význam: je sumovaním celej básnikovej tvorby i *Pesní*, vyznačením jej členitosti — a súčasne i ďalším dôkazom vysokej komponovanosti posledného cyklu.

„Trúba“, ako synonymum eposov, podľa básnikových slov, učila slávnych víťazov „náležitým rozmerom“. Tým rozmerom môže byť ich hexameter. V citovanej strofe ako by teda vznikalo malé protirečenie, pretože ten istý rozmer použila i „surma“ na pastierske spevy, ktoré básnik opäť označuje za „sprosté“ ako v selanke *Spasiteľ*. Kríženie obsahových a čiste formálnych zreteľov nájdeme i pri ďalšom veršovom útvare.

„Dutá písčalka“ zastupuje *Žalospevy*, ktoré básnik stručne a presne v uvedenej strofe charakterizuje. Vyspievala ich taktiež náležitým rozmerom, ktorý odjakživa sa v antike spájal „s trúchlym obsahom“ — tým veršom je hexameter spojený s pentametrom do spoločnej strofy a pod spoločný názov — elegické distichon. Ale už v *Rozličných básňach* do *Básní elegiackých*, ktoré tvoria samostatný (druhý) oddiel, zaradil nielen dva listy z Ovídiových *Heroid*, ktoré tam strofou aj obsahom patria, ale aj Tirteove *Pesne vojanské*, ktoré s elégiou majú spoločný len veršový tvar. Metrický zreteľ sa ukazuje teda rozhodujúci pre zaradenie básne do toho či onoho žánru. Jednako, rozpor nie je tak celkom zanedbateľný a vyhrotil sa opäť pri Hollého pôvodnej tvorbe. Hamuljak píše Hollému, že „prezirájice a hotujúce pomali do tisku víborné Jejich díla, zbadal sem, že nektelé básne, snad ňe do svého radu, kam náležá, položené a počtem ňedobre značené sú, menovíte této tri: Poďekov. osv. p. Jan Nep. Derčíkovi, druhá: Osv. p. Jordánskému — keď sv. birmov. — uďeloval, a třetá: Osv. p. Jan. Derčíkovi — keď vivil. biskupem atd. učínen bol. Všeckí tito 3 básně... tuším z radu Žalospevov vínechať a medzi Rozl. básně umístiti ráčá; o čomž poučení prosím“ (List 3. II. 1841. *Korešpondencia J. Hollého*, 140). A *Hollý* vzápätí odpovedá: „Tri elegie na osv. pp. Derčíka, Jord. a Derč. podľa svojého spôsobu mali bi sice v porádku elegiackých veršov sa umístiti, trebárs k Žalospevom nepatrá; medzi tími ale, žebi hñed pravďíve Žalospevi po níh nasledovali, môžu sa i na konci Rozličných básní položiť; a tak též spolu nepřetržeňe v jednéj hromadě v rade elegiackých básní stáť budú“ (List asi z febr. 1841. *Korešpondencia J. Hollého*, 142).

Tento „advokátsky“ ťah napokon predsa len potvrdzuje prvoradosť formálneho hľadiska v básnikovej hierarchii zložiek. Hoci spomenuté tri básne obsahom nemôže zaradiť medzi *Žalospevy*, ktoré tvoria osobitný, významovo ucelený cyklus, v rámci väčšieho celku, teda zbraného diela, zaradí ich aspoň tak, že budú predsa spolu. Ak v rámci tohto celku oddeľoval obsahovo podobné skladby (*Svatopluka* a *Sláva*), básne patriace na základe použitého rozmeru do jedného žánru priradí k sebe

aspoň fakticky, keď ich už z obsahových dôvodov musí rozdeliť do dvoch cyklov. Cyklus „Rozličných básní“ je takto „núdzovým“ oddielom, do ktorého sa dostali básne v istom zmysle nesúrodé svojím obsahom a formou, a preto nezaraditeľné do iných cyklov. Drobné básne lyrického charakteru vylúčil z *Pesní* rozmer — a ktoré z nich i majú bohatšie dejové prvky, zas svojím rozsahom sú príliš ďaleko od eposov. Tri básne v elegickom distichu zas majú potrebný rozmer pre zaradenie do *Žalospevov*, vydeľuje ich odtiaľ ich obsah. Ako vidno i na tomto pomedznom cykle, Hollého klasicizmus prísne odlišuje, hierarchizuje jednotlivé žánre a prisudzuje im aj osobitné veršové rozmery.

Vydelenie lyriky ako osobitného žánru, do ktorého nesmú vstúpiť samostatne hexameter ani pentameter, vedie nás k hypotéze, že hierarchizácia pokračuje i v rámci samej lyriky a že určité strofy sú limitované pre isté témy, vyššie či nižšie, lyrickejšie či „epickejšie“ ap. A možno hneď predoslať, že napriek takejto hierarchii i tu budú vznikať napätia medzi nízkou témou a vysokým veršom, ako sme to videli predtým.

Hornú hranicu strofiky obsadí u Hollého celkom určite alkajská strofa; je najčastejším metrickým útvarom, opakujúcim sa v 14 básňach z celkového počtu 53, teda viac než v celej štvrtine — čo nás nemôže udiviť, ak uvážime, že je to najobľúbenejší útvar Hollého vzoru, podľa ktorého má i svoje druhé meno: „Verš alkaický, neb horacianský ze vseckých najvznešeňší, záleží ze dvoch alkaických, s treťého jambického a štvrtého daktilsko-pindarského“ (J. Hollý, *Prozodia. Dílo J. Hollého*, zv. I, 47). V alkajskej strofe sú zložené ódy na najvyššie svetské i cirkevné osobnosti, na arciknieža Jozefa, uhorského palatína, na dvoch arcibiskupov, dvoch biskupov, dvoch najväčších vojvodcov (Zrúniho a Sobieskeho) a prirodzene, aj na hodnotu najvyššiu *Na boha* — no popri týchto najvyšších témach je tu i báseň *Na honosislava*, ktorá nie je nijako chválospevom prázdneho človeka, namysleného na svoj pôvod bez vlastných zásluh, no práve jeho pranierovaním sa vyzdvihuje šlachetnosť a tak i v tejto óde „vysoký“ rozmer je náležite použitý, utvára iba napätie medzi prvým tematickým plánom a formou.

Najnižšie, aspoň čo do technickej náročnosti, stojí alkmanské distichon. V liste Hamuljakovi so zmienkou o nechuti k óde na cisára Ferdinanda charakterizuje aj strofický útvar v nej použitý: „je oda na kopito pol druha šestomera nabíjaná preto, že taka sa da najskor zhotovit“ (*Korešpondencia J. Hollého*, 109). Na druhej strane ten istý rozmer utvára mu najdlhšiu báseň z *Pesní* — *Pohled na Slovákův*. Téma teda na výsosť vznešená, hodná taktiež alkajskej strofy. Tu hrali úlohu ďalšie momenty. Obsah básne z prevažnej časti „žalospevný“ je predsa v závere prekonaný nádejou v budúcnosť a radostným obrazom veľkého

Ruska. Žalospevné distichon ani zaradenie do cyklu *Žalospevov* by tu nebolo na mieste. Možno v pozadí stála i snaha rozvíť Kollárov *Předspěv* a súčasne sa odlišiť od neho obsahom i rozmerom. Alkmanské dvojveršie pozostáva z hexametra a tetrametra, ktorý je vlastne hexametrom bez prvých dvoch stôp, vyznenie má teda s „hrdinským veršom“ rovnaké. Veľký rozsah básne a napokon i hrdinsky vyznievajúca téma si napokon pýtali takýto rozmer ako najvyhovujúcejší. Pravda, pre témy skutočne „nízke“ stáli k dispozícii iné rozmery. V básni *Na zlého básníka* použil jeden z nich: choliamb alebo scazon, ktorý sa nazýval aj chromý verš. Je to v podstate trimeter jambický (šesťstopový jamb), ktorý v posledných dvoch slabikách dosadí trochej, čím sa zvrtné metrum verša v nepríjemný zvuk:

*Prestaň havranním kvákať už zvukem, prestaň,
Na špatnohluční bídě drnkotať nástroj.*

Táto výchyľka sa však pravidelne dodržiava vo všetkých veršoch a svedčí teda o majstrovstve dobrého básnika, ktorý vystihuje pazvuky v speve básnika zlého; no, ako klasik, to jest dokonalý, musí i túto zvukovo-metrickú ilustráciu systemizovať. Zdá sa, že použitie fáleckého verša v básni na lenivého Neslava má podobnú ilustračnú funkciu. Tieto otázky bude treba ešte podrobnejšie preskúmať. Niektoré zmienky v tomto smere ako i k vzniku jednotlivých ód urobíme ešte pri rozборе a inventári veršového i strofického materiálu *Pesní* v nasledujúcej kapitole. Prv však musíme aspoň stručne charakterizovať dva rozmery, ktoré do nich prístup samostatne nemajú: hexameter a pentameter. Druhý z nich môže teda vstúpiť len svojou druhou polovicou ako archilochický verš.

Hexameter Hollého analyzoval už J. Horecký¹⁵ a rytmickú členitosť tohto rozmeru sme podali v štúdiu *Výmena veršového systému*.¹⁶ Vo vzťahu k strofike *Pesní* chceme zdôrazniť, že popri množstve prestávok, ktoré sú jeho ozdobou i „plúcami“, najčastejšia je predsa len prestávka po ťažkej dobe v tretej stope, cezúra zvaná penthemimeres, podľa Hollého „polopaterka“, prichádzajúca po piatich polstopách:

¹⁵ J. Horecký, *Hexameter Jána Hollého*. Literárnohistorické štúdie, Bratislava 1950.

¹⁶ V. Turčány, *Výmena veršového systému*. Slovenská literatúra 1986, č. 5, str. 435—441.

*Spívám, jak hroznú Svatopluk na Karolmana věděl
Vojnu; i jak vítaz, seba aj svůj od jeho vládi
Oslobodiv národ, nepřodlehli stál sa panovník;
A zmužilich velké založil královstvo Slovákov.*

Ak v tejto štvorveršovej expozícii Svatopluka budeme sledovať medzi-slovné predely, zistíme, že v každom verši sa objaví aj po prvej slabike tretej stopy, pravda, nie po tej istej slabike od začiatku verša: v prvom po piatej (hroznú), v ostatných troch po šiestej (vítaz, národ, velké). Opakujeme, táto prestávka v hexametri vysoko prevažuje, nerealizuje sa však zďaleka úplne vo všetkých veršoch. Ak si porovnáme toto štvorveršie s jeho „prekladom“ do reči Umky, ktorá v prvom žalospeve povzbudzuje básnika k žalospevom, hovoriac, že už dosť ústami „do víťazskej trúby fučal“ — vidíme rovnakú charakteristiku eposov v óde *Na lutnu* ako i to, že básnik pri novom žánri aj predtým sumoval svoju predošlú tvorbu — vyjde nám zaujímavý vzťah polveršovej prestávky penthemimeresu k členeniu typicky „žalospevného“ verša. Umka vypočítuje, čo všetko už básnik vyspieval: ako prvým začína, pochopiteľne, Svatoplukom:

*Spívals', jak hroznú Svatopluk na Karolmana vědol
Vojnu i jak vítaz sa z jeho vládi vidrel;
Jak zmužilich velké založil královstvo Slovákov.
Ach beda! zlá že ho zlíh řesvora zřěsla sinov.*

Prvý verš preberá Umka takmer bez zmeny zo *Svatopluka* a druhý tak isto až po polveršovú prestávku: tam sa končí i polverš nového typu — pentametra. Tretí verš je zasa takmer bez zmeny zopakovaným štvrtým veršom zo *Svatopluka*, kde je jadro víťazstva: proti nemu „žalospevný“ pentameter priniesie príkry protiklad — jadro žalospevov. Pentameter, ako vidno, skladá sa z dvojnásobku prvého polverša v hexametri, idúceho po jeho najčastejšiu prestávku penthemimeres. Pritom v prvej časti pentametra môže vystupovať s bežnou licenciou, spočívajúcou v zámene daktylov spondejmi, kým v druhej polovici musí mať pentameter dva daktyly a jednu slabiku v poslednej stope. Menlivosť slabičného počtu v pentametri prináša teda len prvá polovica verša, ktorá pri oboch spondejoch v prvých dvoch stopách bude mať 5 slabík (2 plus 2 plus 1), pri oboch daktyloch na týchto miestach 7 slabík (3, 3, 1). Druhá polovica, ako sme povedali, je nemenná slabične, má vždy 7 slabík. Počet slabík v pentametri sa teda môže pohybovať od 12 do 14 syláb. Hexameter s možnou zámenou spondejov za daktyly v pr-

vých štyroch stopách (čiže 8 až 12 slabík) pripojených k nemennej hrdínskej klauzule päťslabičnej sa pohybuje od 13 do 17 slabík. Inak pentameter, ako známe, odvodzuje svoje meno od toho, že v tretej a šiestej stope má len po jednej slabike, po pol stope, ktoré dovedna dávajú jednu celú, tú piatu stopu. Päť stôp — pentameter. Obidva typy sa líšia od väčšiny metier použitých v *Pesňách*, ktorých slabičný rozsah je nemenný.

Veršové rozmery a strofy v *Pesňách*

Pre lepšiu prehľadnosť rozdelíme veršové druhy do štyroch skupín podľa toho, či vystupujú

- iba samostatne, bez zaraďovania sa do vyšších metrických celkov, čiže do strof;
- samostatne, ale aj ako súčasti strof;
- nesamostatne — pričom do tohto oddielu pojmem verše, vyskytujúce sa iba v jedinej strofe;
- nesamostatne, ale prechádzajú — ako súčasti — viacerými druhmi strof.

K úplnosti inventára náleží uviesť aj počet jednotiek pri jednotlivých veršových typoch, ktorý doplníme číslom strof, vždy pri tom type verša, ktorý je pre daný strofický druh rozhodujúci. Keďže práca je sčasti, ako sme spomenuli, aj pokračovaním predošlých štúdií Polveršová prestávka a Úvod do Hviezdoslavovej strofiky, vyznačíme pri veršoch aj to, či, a po ktorej slabike sa nachádza pravidelná polveršová pauza.

Vraveli sme už, že v *Pesňách* je sedem básní, ktoré sú zložené iba jediným veršovým typom; tri z nich majú však verše, ktoré sa v iných „pesňách“ stávajú súčasťou strof. Do prvej skupiny teda zahrnieme len štyri veršové typy.

A. Verše vystupujúce iba samostatne

1. verš choriambický päťstopový

Týmto veršom je napísaná óda č. 19 pod názvom: *Na žadajiceho si kríž*. Podľa Hollého charakteristiky „choriambickí patomerní záleží s paťi noh, kterich prvná je špondeus, tri nasledující choriambi, a ostatná jamb:

— — / — u u — // — u u — / — u u — / u —
I, 45

<i>Na včelín E. Kochanovského</i> (č. 22)	22	"
<i>Na Mlích</i> (č. 25)	16	"
<i>Na duž</i> (č. 31)	15	"
<i>A. Jordánskemu a M. Miškolcimu</i> (č. 35)	12	"
<i>Na J. Gutenberka</i> (č. 42)	14	"
<i>Na O. Rišáka</i> (č. 47)	12	"
<i>Na M. Pechu</i> (č. 49)	15	"
<i>Na M. Miškolcimu a M. Majtíňho</i> (č. 53)	11	"

Adónsky verš sa vyskytuje v 141 sapfických strofách; spolu s 39 samostatnými veršami v básni *Na kohútka* je v *Pesničkách* 180 adónskych veršov.

2. Trimeter jambický

Hollý ho nazýva „verš jambický šestomerný“. V skutočnosti ide o šesťstopový jambický verš, názov trimeter má preto, že Gréci kratšie (dvoj-slabičné) stopy radili po dve, takže trimeter znamená vlastne tri dvojstopy. Prestávku na tretej noze, neb mesto tejto na druhej, a na štvrtéj, spolu, lúbi mať. Dvojslovkú lúbežne sa zavírá, čím viac má prestávok, a anapestov na tých miestach, na ktorých stáť môžu, čím je lúbežnejší“ (I, 42). Skutočne, tento verš, hoci dvanásťslabičný, nemá stopercentne dodržiavanú prestávku, po piatej slabike, i keď vysoko prevažuje nad ostatnými. Je to pozoruhodné nielen preto, že „príbuzný“ verš choliamb uvedenú prestávku má pravidelne zachovanú, tu však pri malej rozlohe [27 veršov] môže ísť o náhodný jav — ale najmä preto, že i kratšie, jedenásťslabičné verše (ako sme videli napr. pri fáleckom) sa zákonite členia na dva polverše, rozhraničené v celej básni tou istou slabikou. Zdá sa nám, že i tu hrá úlohu oná „krátkostopovosť“ a najmä použitie jedinej stopy v celom verši. Verše s pravidelnou prestávkou sú totiž vždy logaedické, zložené z rozličných stôp.

Trimeter jambický vystupuje

a) samostatne, v básni *Na Antoňa Ottmajera* (č. 29). V jedinom verši nie je prestávka po 5. slabike:

„Kde slíže neb sám bi našli chléb zajest.“

b) ako súčasť viacerých strof:

α) archilochickej tretej strofy

Podľa Hollého pozostáva tento „archilochický se šestomerného jambického archilochického, a štvoromerného jambického“ (I, 50).

V óde *Na J. Petroviča* (č. 21) 7 veršov

Prestávka po 5. slabike je v tejto básni pravidelná.

β) dvojveršia zloženého z trimetra a dimetra jambického, ktoré Durdík nazýva „vlastní rozměr epodický“.¹⁷ (U Hollého I., 51).

V básni *Na Jozefa Feketého* (č. 39) 11 veršov

Prestávka po 5. slabike stopercentne.

γ) pythiambickej II. slohy (Durdík, *Poetika* 303), skladajúcej sa z hexametra a trimetra jamb. (Hollý I., 51)

V básni *Na J. Obermajera* (č. 48) 14 veršov

Tri verše nemajú prestávku po 5. slabike.

Trimeter jambický sa vyskytuje ako súčasť troch druhov strof v troch rozličných básňach, v počte 32 veršov, a samostatne v jednej básni s 37 veršami. Dovedna 69 veršov. Z toho iba štyri nemajú prestávku po 5. slabike.

3. asklepiadský verš

Podľa Hollého „choriambický štvoromerný, neb asklepiadský, od Asklepiada básníka nálezenej a rečený, záleží ze štir noh, ktorých prvá je spondeus, druhá a tretia je choriamb, a štvrtá jamb:

— — / — u u — / — u u — / u u

Môže sa aj takto merať:

— — / — u u / — / — u u / — u u

Pozn. K dokonálosti jeho patrí, aby na konci druhej nohi slovo sa dokonávalo.“ (I, 45)

Tento dvanásťslabičný verš s prestávkou po 6. slabike, stopercentne dodržiavanou, vystupuje:

a) samostatne

v básni *Na lakomca* (č. 46) 33 veršov

„Kam blízki hľadáním nakloženú šijú
Hroblám skučko drané ešte hrabeš zlato?“

¹⁷ Josef Durdík, *Poetika*, Praha 1881, str. 303.

b) ako súčasť troch rozličných strof v šiestich básňach.

α) Ako druhý verš

slohy asklepiadskej II. (Durdík, 307—8)

Prvým veršom v nej je verš glykonský (Hollý ho označuje ako 3. glikonsko-asklepiadský, I, 48). Toto distichon sa vyskytuje v dvoch básňach

Na J. Derčíka (č. 9) 23 veršov

Na A. Knappa (č. 44) 22 veršov

Pri tomto dvojverší badať veľmi voľný vzťah k vetnému členeniu. Pri častých presahoch sa veta nezriedka končí nepárny veršom, t. j. v polovici strofy:

*Koľkých, Antoňe, zreš ľudí
Misľicích si druhím vždicki že prám dobre
Bivá; jím zle sa len voďí.
Hustú osľepení tmú vlka zemčaňi atď.*

β) Ako prvé tri verše

III. slohy asklepiadskej (Durdík, 312) ktorá má navyše štvrtý verš glykonský (u Hollého „2. asklepiadsko-glikonský“, I, 48).

Vyskytuje sa vo dvoch básňach:

Na M. Miškolčího (č. 11) 24 veršov

Na spáča (č. 37) 21 veršov

V básni Na M. Miškolčího je zrejmé tlačová chyba¹⁸ v prvom verši tretej strofy, v slove „Známu“, kde má byť aj „u“ dlhé:

*„Známu rádne majú vládu zeľín, jaké
Bídním léki řesú údom; i ostrením
Rozďivněj ukritú přírodu tajnotu
Viskúmať stačujú vtipem.“*

γ) Ako prvé dva verše

slohy asklepiadsko-ferekratsko-glikonskej (Hollý., I., 48) vo dvoch básňach:

Na slovenský národ (č. 45) 24 veršov

¹⁸ Nebudeme uvádzať všetky tlačové chyby ani nemnohé metrické kazy, pri ktorých autor ako by kapituloval pred odporom materiálu. Vypočítavame ich v inej práci (Jeden prameň k ódam Jána Hollého) odovzdanej do Slovenskej literatúry.

Na lutnu (č. 51)

10 veršov

*Najmilšá dosaváď až moja zábavo,
Slavská lutno, ti už včil mi řeprám dobre
Hráváš! už sa ti často
Obstárné pukajú struni.*

Asklepiadský verš, vystupujúci v troch druhoch strof, má v šiestich básňach 124 — a v jednej básni zloženej výlučne z neho samého 33 veršov. Dovedna v celých *Pesňách* je teda 157 asklepiadských veršov. Prestávka po 6. slabike sa realizuje stopercentne.

Asklepiadským veršom uzatvárame veršové typy, ktoré utvárali aj — alebo len — samostatne celé básne. Posledné tri typy sa zúčastnili na výstavbe siedmich druhoch strof. V ostatných dvoch skupinách nájdeme už len verše „nesamostatné“, vstupujúce buď do jednej alebo i do viacerých strof.

C. Verše tvoriace súčasť jedinej strofy.

1. Alkajský verš

U Hollého súčasne splýva s označením strofy. V alkajskej strofe tvorí prvé dva verše, ktoré sprevádza päťstopový jambický verš neukončený (deväťslabičný) a tzv. daktylo-pindarský verš, zložený z dvoch daktylov a dvoch trochejov.

O alkajskom verši Hollý hovorí: „Od Alcea tak rečení, záleží ze štir noh, kterích prvná je špondeus (řekdi i jamb), druhá bakchius, třetá choriamb, a štvrtá jamb.“

— — / u — — / — u u — / u u
u — / —

Pozn. a) K dokonalosti jeho patrí, aby na konci druhej nohi slovo sa dokonávalo; a preto môže sa aj takto merať:

— — / u — / — / — u u / — u u
u — / —

b) Veršom tímto najvác píše Horác“ (I, 45—46). A niečo ďalej spomína Horátia opäť pri charakteristike alkajskej strofy: „Verš alkaický, neb horaciánský ze všeckých najvzneřeňejší, záleží ze dvoch alkaických, s třetého jambického, a štvrtého daktilsko-pindarského“. (I., 47).

Horátius bol Hollému najvyšším vzorom i normou, ako uvidíme ne-

skôr, pri metrických vzorcoch *Pesní*. Dokazuje to i táto strofa, ktorá má jeden z názvov po rímskom básnikovi. U Hollého sa vyskytne až v štrnástich básňach.

Ako z Hollého poznámky vieme, alkajský verš, verš jedenástslabičný, má mať prestávku po piatej stope. Skutočne, všetky alkajské verše v *Pesňách* ju majú.

<i>Na kříža Jozefa</i> (č. 2)	34 veršov
<i>Na A. Rudnáho</i> (č. 4)	32 veršov
<i>Ke sl. uvádzaňú A. Medňanského</i> (č. 6)	34 veršov
<i>Ke sl. uvádzaňú I. Paludáho</i> (č. 8)	22 veršov
<i>J. Kopáčimu</i> (č. 10)	38 veršov
<i>Na A. Bartakoviča</i> (č. 12)	20 veršov
<i>Na M. Zríniho</i> (č. 16)	56 veršov
<i>Na J. Sobieského</i> (č. 18)	50 veršov
<i>Na K. Medňanského</i> (č. 20)	26 veršov
<i>Na A. Kochanovského</i> (č. 28)	26 veršov
<i>Na honosilava</i> (č. 28)	16 veršov
<i>Na I. Štvrteckého</i> (č. 36)	14 veršov
<i>V čas sucha</i> (č. 40)	26 veršov
<i>Na Boha</i> (č. 52)	46 veršov

V štrnástich básňach je dovedna 440 alkajských veršov. To znamená 220 alkajských strof. Ako ukážku odcitujeme strofu z ódy *Na honosilava*, z jedinej básne, kde „vznešený“ rozmer zdá sa v rozpore s nízkou témou, presnejšie povedané, s hrdinom, ktorému je adresovaná. Hrdina je záporný. Je to muž, ktorý si zakladá „mnoho na svojej urodenosti“ — ako znie podtitul básne. No tu, ako sme už spomenuli, per negationem sa oslavuje protiklad dedičnej „urodenosti“, šľachtictva, nenaplneného vlastnou šľachetnosťou. Skutočným hrdinom básne sú vlastná „čnosť, skutki a zásluhi“, ktoré jedine robia človeka veľkým.

*Z veľkého predkov rodstva časem podľá,
S podlého veľká môže pojiť hlava.
Z hodností šálivá na nízkú
Príhoda hádže mužov ňehodnosť.*

K alkajskej strofe ešte poznamenajme, že všetky tri typy veršov, ktoré ju utvárajú, alkajský, jambický päťstopový katalektický a daktylsko-pindarský (alebo alkmanský) sa v *Pesňách* už neobjavia v nijakej inej

strofe. Alkajská strofa v *Pesňách* má s nimi všetkými dovedna 880 veršov.

2. Verš sapfický (menší)

„Od Zafi lezboskej nálezni, záleží s paťi noh, tofižto trochea, špondea, daktila; potom ze dvoch trocheov. Najlepší je po druhej noze prestávku mající.“

— u / — — / — u u / — u / — u.

Hollý hneď na tomto mieste dodáva (I., 43), že „ke trom tímto pridáva sa štvrtí adonskí“ a tak hneď definuje aj sapfickú strofu, o ktorej znova hovorí pri „veršoch zložených“ (I., 47). Uvádza ho hneď ako druhý najvýznamnejší útvar strofický a potvrdzuje to i vlastnými *Pesňami*, v ktorých má 11 básní napísaných touto strofou. Je to teda druhý najhojnejšie využívaný strofický tvar. Hoci spomína jeho pôvodkyňu, grécku poetku Sapfo, nasleduje i pri tomto rozmere Horátia. Ako pri *Svato-plukovi* a ďalších eposoch bol Hollému vzorom a sprostredkovateľom celej antiky Vergílius, pri *Žalospevoch* Ovídius, tak pri *Pesňách* čiže ódach takmer všetky vzory mu sprostredkoval Horátius (sám spomína, že v *Pesňách* má 19 metier z Horátia, a iba šesť ďalších, ktoré sa uňho nenachádzajú) a rímska lyrika. Práve sapfický verš (tiež ferekratský) potvrdzuje, že médiom prvého stupňa bol Hollému — Horátius. Horátiove odchýlky od gréckych metier preberá i náš básnik.

V Durdíkovej *Poetike* sa uvádza „první verš Sapfický, sapfik menší, 11-slabičný“ s týmto vzorcom:

— u / — u / — u u / — u / — u

(*Poetika*, 274)

A o niečo ďalej autor poznamenáva: „Tak když Horac ve verši sapfickém menším klade místo druhého trocheje pravidelně spondej a caesuru pětipůlkovou, obdrží u něho verš podobu obyčejně takto uváděnou (Horáciovskou): — u / — — / — / u u / — u / — u, jež od obecné námi podané formy se různí“ (tamže, 296). A práve tento horátiovský vzorec so spondejom v druhej stope i s prestávkou po 5. slabike dodržiava Hollý.

<i>Na Franciška Karla</i> (č. 3)	33 veršov
<i>Na A. Jordánskeho</i> (č. 5)	24 veršov
<i>Na Umku</i> (č. 14)	15 veršov

<i>Na včelín E. Kochanovského</i> (č. 22)	66 veršov
<i>Na Mlích</i> (č. 25)	48 veršov
<i>Na dub</i> (č. 31)	45 veršov
<i>A. Jordánskemu a M. Miškolcímu</i> (č. 34)	36 veršov
<i>Na J. Gutenberka</i> (č. 42)	42 veršov
<i>Na O. Rišáka</i> (č. 47)	36 veršov
<i>Na M. Pechu</i> (č. 49)	45 veršov
<i>Na M. Miškolcího a A. Majtíňiho</i> (č. 53)	33 veršov

V *Pesňách* je dovedna 423 sapfických menších veršov. Keďže v každej sapfickej strofe sú tri takéto verše, znamená to, že v *Pesňách* je 141 sapfických strof. Sapfická strofa má štvrtý verš adónsky; sapfickou strofou v 11 básňach je zložených 564 veršov. Ak si toto číslo pripočítame k veršom v alkajských strofách, ktorých je 880, vyjde nám, že z neceľých 2500 veršov v *Pesňách* je väčšia polovica zložená v týchto dvoch strofách, v alkajskej a sapfickej. Spolu 1444 veršov.

3. alkmanský verš štvorstopový

tvorí druhý verš alkmanského dvojveršia, podľa Durdíka „dvojřádky alkmanskej“ (*Poetika*, 304), a podľa Hollého „verša alkmanského“. Toto distichon sa skladá „ze šestomerného hrdinského a štvoromerného alkmanského, ktorí je hrdinskí prvých dvoch noh zbavení“ (I., 50). Ako „verš hrdinskí štvoromerní“ charakterizuje druhý verš disticha aj v kapitole o veršoch jednoduchých (I., 38) medzi zlomkami hexametru. Zmieňuje sa o ňom aj v korešpondencii, v liste Hamuljakovi, ktorému oznamuje, že ódu na cisára Ferdinanda zložil len na jeho žiadosť a dosť nerád, pričom podotýka, že „je oda na kopito pol druhu šestomera nabíjaná preto, že taka sa da najskor zhotovit“ (*Korešpondencia J. Hollého*, 109. List z 21. XI. 1835). Okrem tejto ódy je v nej napísaná ešte rozsiahla báseň *Pohľad na Slovákov*.

<i>Na Ferdinanda I. (V.)</i> (č. 1)	28 veršov
<i>Pohľad na Slovákov</i> (č. 15)	113 veršov

Pozoruhodný je rozdiel vo vzťahu k vetnej stavbe medzi týmito dvoma básňami. Tá istá strofa má v prvej básni, v óde na cisára Ferdinanda veľké množstvo presahov, kým druhá, hoci štyrikrát väčšia, nemá jedného väčšieho presahu. Dvojveršia sú aj syntakticky zväčša celkom uzavreté ako elegické distichá. Táto podobnosť nebude celkom náhodná. Motivicky je *Pohľad na Slovákov* veľmi spätý s Kollárovým *Předspěvem k Slávy dcere*; iný — i keď podobný rozmer — volil Hollý v súlade

s optimistickým zakončením a so snahou aj v iných smeroch prekonať svoj vzor. Inak, technickú „ľahkosť“ tohto rozmeru, súhlasne s charakteristikou v liste Hamuljakovi, podáva obrazne i v samej básni, a to v podobe „ľahkej“ uzdy, ktorou riadi let svojho Pegasa-tátoša (svojej obraznosti), keď sa z neho díva na roztratené slovanské kmene.

*Ejhle tu už je nosák! Veselé jak z hrdla vipúšča
Rehtáří! jak dupkoce nohmi!
Jak strihavíma radem pomihává ušma, i lahkú
Do svéj rád hubi uzdu přijímá!*

V alkmanskom dvojverší sa prvý raz stretávame aj s hexametrom, ktorý bude ešte súčasťou ďalších štyroch strof v *Pesňách* (dovedna sa vyskytne v šiestich básňach). V obidvoch uvádzaných básňach je 141 alkmanských štvorstopových veršov a, pochopiteľne, rovnaké množstvo hexametrov. Teda v 141 alkmanských distichách je na celej rozlohe *Pesní* 282 veršov.

4. daktylo-archilochický verš sedemstopový

je prvým veršom 4. archilochickej dvojveršovej strofy, v ktorej ho dopĺňa verš jambicko-archilochický. Hollý hovorí, že verš „daktilsko-archilochický je sedmomerný; predné tri nohi sú buď daktili, buď špondei, štvrtá daktil z bukolickéj prestávky záležiaci, posledné tri chorei“ (I., 50). Definuje potom i druhý verš tejto strofy, ktorú Durdík taktiež označuje ako „rozměr archilochický IV.“ (*Poetika*, 305—309) a dokonca uvádza ten istý príklad z Horátia ako Hollý.

Daktylo-archilochický verš sa vyskytuje iba v jednej básni. Ako z charakteristiky vyplýva, má menlivý počet slabík, keďže prvé tri stopy môžu byť buď daktylské, alebo spondejské. Štvrtá stopa je záväzne daktylská a záväzná je i prestávka po nej. Posledné tri stopy sú trochejské. Čiže počet slabík sa pohybuje od 15 do 18 slabík. Prestávku má pevnú, lenže na rozdiel od doterajších prestávkových veršov treba ju hľadať odzadu: je vždy pred šiestou slabikou od konca verša. Vetné členenie sa kryje so strofickým: dvojveršia sú syntakticky uzavreté:

„Rekňte pokladené v temných hlavi kostňicách, kerá je

Kerého, zdáliš pána neb sedláka?“

Inak celá strofa v oboch veršoch má rovnaké vyznenie, pretože i druhý verš sa uzatvára troma trochejmi.

Na Hlavi (č. 13).

10 veršov

5. verš jónický trojstopový

je súčasťou jónickej strofy, v ktorej tvorí prvé dva verše; tretím veršom je jonický verš štvorstopový. Tento rozmer použil Hollý iba v jednej básni. Jonická stopa sa skladá z dvoch krátkych a dvoch dlhých slabík; ak sa začína dlhými slabikami, nazýva sa ionicus a maiore; ak sú dve slabiky krátke, máme pred sebou ionicus a minore. A práve takýto typ máme v Hollého piesni č. 30.

Na K. R.

8 veršov

6. verš jonický štvorstopový,

Ako sme už povedali, je tretím veršom strofy použitej v predošlej básni. Hollý charakterizuje túto strofu ako „verš jonický od menšieho“, ktorý „prvé dva riadky má ze troch, a tretí ze štyroch nôh jonických od menšieho. Veršu temuto to sa zdá biť vlastné, aby prestávky nemal, a aby sa zmysel mluví s každou slohu, neb štrófou dokonával, ktorá ináč u básnikov lirických ďalej ide.

uu — — / uu — — / uu — —
uu — — / uu — — / uu — —
uu — — / uu — — / uu — — / uu — —

Tak ozajstné ku ňekrevním i protivním,
Reči Slávov pľemeňikom leze jádro,
A domácím povalovních šupa luščin sa ňechává.“
I, 50—51

Každá stopa sa skutočne kryje s medzislovným predelom a strofa tvorí uzavretý syntaktický celok. O štvorstopovom joniku môžeme zopakovať to čo o predošlom trojstopovom.

Na K. R. [č. 30]

4 verše

Obidva druhy joniku spojené v jonickej strofe majú dovedna 12 veršov v Hollého *Pesňách*.

7. verš aristofanský

tvorí súčasť „sloky sapfickej veľkej“ (Durdík, *Poetika*, 308), ktorú Hollý označuje ako „verš zafický väčší, neb choriambicko-zafický“; skladá sa z verša „aristofanského, a choriambicko-zafického“ [I, 49].

O aristofanskom verši poznamenáva: „choriambickí dvojmerní (dve nohy tuto do jednej míre patrá, ňe jako v jamboch, kde jedna), neb

aristofanskí, od Aristofana nazvaná: ze dvoch nôh záleží, s choriamba a bakchia:

— uu — / u — u

Môže sa aj takto merať:

— uu / — u / — u “
(I, 44)

Podľa Durdíka máme tu „ferekreatik prvú“ (*Poetika*, 272). Hollý uvádza iba ferekreatik druhý, s ktorým sa ešte stretneme. Aristofanský verš vyskytuje sa iba v jednej básni.

Na *Ľeslava* (č. 34)

9 veršov

8. Sapfický verš väčší

je druhým veršom „veľkej sloky sapfickej“. Durdík ho nazýva „druhým veršom sapfickým, sapfikom väčším, 15 slabičným“ (*Poetika*, 275). Jeho spojenie s aristofanským veršom [podľa Durdíka s „ferekreatikom prvým“, *Poetika*, 308] dáva veľkú sapfickú slohu alebo podľa Hollého „verš zafický väčší“. Možno i preto, aby vyhol zámene verša so strofou — o ktorú však inde veľmi nedbá — Hollý označuje druhý verš tohto rozmeru iba ako „choriambicko-zafický“ [I, 49]. Inak tento verš charakterizuje aj samostatne ako „choriambickí alkaickí patomerní, ktorého prvá noha je trocheus, druhá špondeus, tretia a štvrtá choriamb, pátá bakchius.

— u / — — / — uu — / — uu — / u — u
(I, 45)

Metrická schéma sa kryje so vzorcom choriambicko-zafického verša, ako ho uvádza pri „verši zafickom väčšom“ na str. 49. K charakteristike tohto väčšieho sapfického verša dodáva ešte dve poznámky: a) „Ke krásne jeho patrí, aby na konci tretej nohy slovo sa dokonávalo; a preto môže sa aj takto merať:

— u / — — / — uu / —
— uu / — u / — — “
(I, 45)

Z toho vyplýva, že aj v antike, alebo aspoň u Hollého, dlhší verš s pravidelnou prestávkou sa rozpadal a možno aj pokladal vlastne za dva verše.

b) „Verš tento Horác na prvej a na druhej noze tak merá; ale podľa usporádaň Alceovho záležať má ze troch choriambov, a z bakchia; a tak mesto prvej nohi trochea, a druhej špondea mal bi choriamba; a patrila bi k veršom choriambickým štvormerným.“ (I, 45)

Tu máme ďalší doklad, priznaný samým básnikom, že sa pridŕža Horátia, jeho metrických úprav — a nie pôvodných gréckych vzorov, pretože v básni *Na Ľeslava* používa prv citovanú schému s Horátiovým trochejom a spondejom v prvých štyroch slabikách.

Na Ľeslava

9 veršov

Sapfický väčší verš má skutočne dôsledne dodržanú prestávku po tretej stope, čiže po 8. slabike, ako to k jeho dokonalosti žiada i Hollý-teoretik. Navyše na tomto malom rozsahu sa presne vynára prestávka i po 5. slabike ako v sapfickom menšom (jedenástslabičnom) verši, medzi oboma pauzami sa objaví zákonite vždy anapest. Pravda, hlavnou prestávkou ostáva pauza po 8. slabike, rozdeľujúca verš na približne rovnaké dve polovice. Zostávajúcich 7 slabík v druhom polverši má pritom rovnaký metrický pôdorys ako prvý verš strofy; je to aristofanský verš. Je tu spoločné vyznenie oboch veršov disticha, ako sme to videli pri alkmanskom dvojverší a ešte uvidíme pri štvrtej archilochickej strofe. Porovnajme si nepárne verše a druhé polverše veršov párných:

Ľeslavne, kam dlhí vek,

Kam dlhé šťastných prekročiť // sáhi rokov si žadaš?

Keď si porád na každú

Chvíľu sľúbkávaš, ve ktorej // bez tovarišstva bíváš?

Strofa by sa skutočne skladala z troch veršov, prvý a tretí sú aristofanskými (— u u — u — u), oddelené osemslabičným veršom, ktorý bez posledných troch slabík má metrickú schému sapfického menšieho verša i s prestávkou po 5. slabike. V jednom sapfickom veľkom verši tejto básne sa nachádza tlačová chyba, ktorá sa objavila už v prvom súbornom vydaní:

Pustením ščípů jak had přišlapení žihadlom

Za slovom „jak“ chýba do choriambu jedna slabika krátka, ktorá vypadla asi z rozšíreného tvaru spojky „jako“, ktorá je tu jedine náležitá; utvára dve krátke slabiky medzi dvoma dĺžkami v choriambickej stope, alebo, ako sme povedali, anapestu medzi dvoma prestávkami dáva dve krátke slabiky [jako had].

Veľká sapfická strofa má v *Pesňách* dovedna 18 veršov.

9. Jambický päťstopový verš neukončený

Je tretím veršom alkajskej strofy. Prestávku nemá. Vyskytuje sa v 14 básňach [ich zoznam sme uviedli pri alkajskom verši] 220 veršov

10. daktylsko-pindarský verš

Je štvrtým veršom alkajskej strofy, taktiež bez prestávky 220 veršov

11. verš jambicko-archilochický

Stretli sme sa s ním pri verši daktylo-archilochickom, s ktorým utvára strofu archilochickú štvrtú (Durdík, *Poetika* 305—309) a uviedli sme z nej tiež ukážku. U Hollého „verš jambicko-archilochický záleží ze dvoch jambov, z dlhého slova, a troch choreov“ (I., 50). Má pravidelnú prestávku po 5. slabike, druhý polverš je šesťslabičný, zložený z troch trochejov (inthyfallicus) a tak má záver rovnaký ako daktylo-archilochický verš, ktorý ho v distichu predchádza:

Prehrozním vi mlčící tichom sami // zavdaněj otázce

Vrátit mi žádnú // odpověď nevíte.

Prvý verš, ako sme už povedali na inom mieste, má pohyblivý počet slabík a jeho stála prestávka je pred šiestou slabikou od konca. Táto strofa sa vyskytuje v *Pesňách* iba v jedinej básni:

Na hlavi (č. 13)

10 veršov

12. Šesťstopový jambický verš neukončený

(trimeter jamb. katalektický) má prestávku po 5. slabike.

Vystupuje v strofe choraickej. Hollý ju, pochopiteľne, nazýva „veršom choraickým“. Prvý verš má trochejský (odtiaľ názov) s neukončenou stopou, takže po dlhej slabike nasledujúci jamb je ako by pokračovaním trocheja (I, 50—51). Vyskytuje sa v jedinej básni.

Na A. Zábranského (č. 43)

10 veršov

D. Verše nevystupujúce samostatne, prechádzajúce viacerými strofami.

1. Hexameter

Prvý dotyk s hexametrom sme zaznamenali už pri alkmanskom štvorstopovom verši, s ktorým utvára alkmanské distichon. Okrem neho vystupuje ešte v štyroch druhoch strof i v štyroch básňach *Pesní*.

a) v alkmanskom distichu

Na Ferdinanda I. (č. 1)

28 veršov

Pohľad na Slovákov

113 veršov

b) v archilochickej II. slohe

Táto strofa skladá sa z troch veršov: „ze šestomerného hrđinského, z jambického štvormerného a archilochického“ (I, 49).

Na Martina Hamuláka (č. 23)

11 veršov

Báseň patrí ku kľúčovým miestam cyklu. Venovaná je vydavateľovi ód [v Zore] i celého básnikového diela. Vo viacerých veršoch je parafrázou Horátiovej ódy na Maecenata [v preklade I. Šafára pod menom *Záľuby*, Horátius, *Ódy a epódy*, Bratislava 1965]. Hollý takto prirovnáva Hamuláka k rímskemu štátnikovi a podporovateľovi umenia, seba k rímskemu lyrikovi. Porovnajme aspoň záverečné verše Horátiovej a Hollého:

„pevca lyrických múz ak budeš vo mne zrieť,
môjho temena vrch hrdo sa dotkne hviezd.“

(*Ódy a epódy*, 12)

Než jesliž tito mé uchu sa spevi tvému zalúba

A chváli dojdú, mŕňení

Šťastne dosáhli koňec.“

(VIII, 70)

V archilochickej druhej strofe majú *Pesne* 33 veršov.

c) v archilochickej prvej strofe

Nazýva ju takto Durdík (*Poetika*, 308) a kladie ju na prvé miesto medzi archilochické verše i Hollý: „1. Archilochickí ze šestomerného hrđinského a archilochického“ sa skladá (I., 49). Vyskytuje sa len v jednej básni, nasledujúcej za ódou *Na Hamuláka*, ktorá má v poslednom verši slovo „šťastne“.

Na J. Ščasného (č. 24)

21 veršov

Okrem jediného prípadu sú dvojveršia aj syntakticky ucelené, niet väčšieho vetného presahu. Súvisí to opäť s typom disticha, ktoré je vlastne „elegickým“ bez prvej polovice pentametra. Pravdepodobne aj v predošlej básni treba rovnaký vzťah k vetnému členeniu pripočítať fakt, že trojveršovú strofu zakončuje archilochický verš, ktorý je druhou polovicou pentametra. Uvedieme si dve dvojveršia, medzi ktorými je aj onen vetný presah; v druhom distichu je veta podriadená:

Tu v toľkých lahodách, v toľkej sa kráse tešiči

Už ňebudeš sa dŕviť,

Rozlúčiť že s ňím i pre vatšú inďe majetnosť

Sem sa do konca ňedal.

Óda na J. Ščasného i M. Hamuláka je súčasne aj oslavou hája Mlíča, jej prípravou. Skutočne, nasleduje hneď za nimi. V archilochickej prvej strofe je zložených dovedna 42 veršov.

d) v pythiambickom prvom verši

Strofa sa skladá z hexametra a dimetra jambického. Pythiambickou sa nazýva u Durdíka (*Poetika*, 303). Hollý ju uvádza bez osobitného

označenia medzi zloženými veršami, z ktorých jeden je vždy jambický (I, 51). Nachádza sa v jednej básni.

Na I. Štvrteckého (č. 26)

15 veršov

Táto báseň má najbližšie k povestnej Horátiovej „samoóde“, óde na svoje dielo *Exegi monumentum*. Adresa Imrichovi Štvrteckému, nádašskému farárovi, dotýka sa len úvodu, kde básnik podobne ako pri ódach na O. Rišáka a M. Pechu zdôrazňuje vlastnú chudobu na pozemské statky, aby vzápätí vyzdvihol svoje duchovné a teda nezničiteľné bohatstvo. Záver z tejto básne chcel pôvodne J. Petrovič položiť pod básnikov obraz v jeho zobrazení diela.

Však za to dobrotiť mňa za svého pomastila veššca

A zdvihla nad ľud Umka viš.

I vlastním prvného duchem spevavosti nadýchla

Nové Slovákem pesne zňet.

Strofa nemá vážnejších vetných presahov.

V pythiambickej prvej strofe je dovedna 30 veršov.

e) v pythiambickej druhej strofe

Hollý ju uvádza v tomže oddieli ako predošlú (I., 51), taktiež bez bližšieho označenia (bod 3). Touto strofou, zloženou z hexametra a trimetra jambického, je napísaná jedna báseň.

Na Jura Obermajera (č. 48)

14 veršov

V celých *Pesňách* je 202 hexametrov.

2. Glykonský verš

sa stáva v *Pesňách* súčasťou štyroch druhov strof v siedmich básňach. „Choriambickí trojmerní neb glykonskí, od básníka Glikona rečení, záleží ze špondea, choriamba a jamba.

— — (— u u —) u u

môže sa aj takto merať

— — (— u u) — u u (I, 47)

Prestávky nemá.

a) v sloke glykonickej

Jej názov nachádzame u Durdíka (*Poetika*, 311), ktorý ju charakterizuje ako „třikrát položen glykonik II. zkrácený a ferekratik II.“ Schéma,

ktorú uvádza, zhoduje sa s Hollého vzorcom v *Rozmeroch Pesní* (I., 54); inak Hollý ani túto strofu, ani sám ferekratský verš inde neanalyzuje (ferekratský verš spomína iba ako súčasť inej strofy).

Na pomíňajúcú sa krásu (č. 7)

15 veršov

*Vábici k sebe háju zrak
jak tvé rozkladitě dubi!
jak tvé lúki a zmítané
Vánkem leskoce kvítí!*

V piatich strofách tejto básne je teda dovedna 20 veršov. (Touto strofou je napísaná aj óda na mŕtvu princeznú Herminu, ktorú Ambruš priradil k *Pesňám* vo svojom vydaní *Diela J. Hollého* ako 56. číslo. Témy v oboch básňach sú si veľmi blízke.)

b) v asklepiadskej druhej slohe

Durdík uvádza k tejto strofe rovnaký príklad z Horátia (*Poetika*, 307—308) ako Hollý (I., 48). Glykonský verš je prvý a asklepiadský verš druhý v tomto distichu.

Na J. Derčika (č. 9)

23 veršov

Na A. Knappa (č. 44)

22 veršov

S touto strofou sme sa už stretli pri asklepiadskom verši a teda iba zopakujeme, že všetkých veršov v nej zložených je deväťdesiat.

c) v asklepiadskej tretej slohe

Podľa Durdíka má „tri asklepiadiky uzavřeny glykonikom II. (*Poetika*, 312). Hollý ju nazýva veršom „asklepiadsko-glikonským“ (I., 48). Sú ňou napísané dve básne.

Na M. Miškolciho (č. 11)

8 veršov

Na spáča (č. 37)

7 veršov

Ukážku z tretej asklepiadskej slohy sme si už uviedli pri asklepiadskom verši, zostáva len dodať, že všetkých veršov v nej obsiahnutých je šesťdesiat.

d) v asklepiadskej slohe

I s touto strofou sme prišli do styku pri asklepiadskom verši a uviedli z nej ukážku. Okrem prvých dvoch asklepiadských veršov a štvrtého glykonského má ako tretí verš „ferekratik II“ (Durdík, *Poetika*, 311). U Hollého sa táto strofa nazýva veršom „asklepiadsko-ferekratsko-glikonským“ (I., 48). Má ju vo dvoch básňach.

Na slovenskí národ (č. 45)

12 veršov

Na lutnu (č. 51)

5 veršov

Asklepiadskou štvrtou slohou má Hollý zložených dovedna 68 veršov Glykonských veršov vo všetkých štyroch druhoch strof je v *Pesňách* dovedna 92.

3. Ferekratský verš

sa objavuje vo dvoch strofách.

a) v slohe glykonskej

S ňou sme sa stretli pri glykonskom verši a uviedli aj ukážku.

Na pomíňajúcú krásu (č. 7)

5 veršov

b) v asklepiadskej štvrtej slohe

Ukážku z nej sme uviedli ešte pri asklepiadskom verši.

Na slovenskí národ (č. 45)

12 veršov

Na lutnu (č. 51)

5 veršov

Pri tomto verši zas možno pozorovať, že Hollý nasleduje Horátiovu úpravu, a nie grécke predlohy. Pôvodný vzorec druhého ferekratika vyznačuje Durdík takto:

— u (— u u) — u

(*Poetika*, 272)

K Horátiovej úprave vraví: „když ve ferekratiku z prvního trocheje činí bez výnimky spondej — jest to jeho věcí, jeho zvláštností a naznačuje meze, ku kterým se básnická svoboda může pohybovat“ (*Poetika*, 296). U Hollého je v prvej stope tak ako u Horátia spondej. Verš prestávku nemá.

V *Pesňách* je dovedna 22 ferekratských veršov.

4. trochejský sedemslabičník

Štvorstopový trochejský verš neukončený, bez prestávky, objavuje sa ako súčasť troch strof.

a) choraickej strofy

v spojení už so spomínaným jambicko-archilochickým veršom. V tomto distichu ju na prvom mieste:

Jak mnohých si přátelov

А n t o n k o добрі, veľmi lahko získáš?

V rámci tejto strofy vystupuje iba v jedinej básni.

Na A. Zábranského (č. 43) 10 veršov
 b) v trochejskom dvojverší
 v ktorom nasleduje po prvom verši štvorstopovom ukončenom — a to
 v jedinej básni.

Na M. Lackoviča (č. 27) 10 veršov
 „Dostí bol velký Svatopluk,
 Dostí Chrábrí, dost Dušan.“

c) v trochejskom šestverší
 v ktorom nasleduje po piatich štvorstopových veršoch trochejských,
 ukončených. Táto strofa je v jedinej básni
 Radostník na jar (č. 17) 11 veršov

„Ó vítaj nám už na stokrát
 Peknorúchí, švárnolící,
 Vonnoustí mládeňečku!
 Hoste vďační, hoste vzácní,
 Z dichťivostů, s řesklivostů
 Hoste dávno žádaní!

Sedemslabičných trochejských veršov je dovedna tridsaťjeden.
 5. trochejský osemslabičník
 verš taktiež bez prestávky, vystupuje v dvoch strofách, vždy spolu
 so sedemslabičníkom.

a) v trochejskom dvojverší
 Na M. Lackoviča (č. 27) 10 veršov

b) v trochejskom šestverší
 Radostník na jar (č. 17) 55 veršov
 Trochejských osemslabičníkov je dovedna 65 veršov.

6. osemslabičník jambický
 inak dimeter jambický, vystupuje až v štyroch druhoch strof.

a) v archilochickej tretej strofe
 zloženej z jamb. trimetra, z archilochického verša a z dimetra jam-
 bického.

Táto strofa je použitá v básni
 Na Jozefa Petroviča (č. 21) 7 veršov

„J o s e f, ti žádáš dobromluvní ráz abích
 Spósob a náležitě
 Pravidla dal slovenčini.“

U Hollého nemá táto strofa bližšieho označenia, iba ju opisuje ako
 jeden z „archilochických“ veršov (I, 50). Názov sme prebrali z Durdíka
 (Poetika, 303—304).

b) v archilochickej druhej strofe

Táto strofa sa skladá z hexametra, z jambického dimetra a z verša
 archilochického (I, 49). U Durdíka sa opisuje na dvoch miestach, prvý
 raz ako dvojveršie (Poetika, 303), v ktorom sú druhé dva verše spojené
 (podobne i predošlá archilochická strofa tretia) a druhý raz ako troj-
 veršie (Poetika, 310). U Hollého sa vyskytuje v jednej básni.

Na Hamuláka (č. 23) 11 veršov
 Ukážku sme citovali pri hexametri.

c) v pythiambickej strofe prvej

Na I. Štvrteckého (č. 26) 15 veršov
 d) v rozmere epodickom

Skladá sa z trimetra a dimetra jambického. Durdík ho nazýva „vlast-
 ným rozměrem epodickým“ (Poetika, 303).

Na J. Feketího (č. 39) 11 veršov

„Pavúci, umní tkáči, zvodné ščiplavím
 Osídla chistajú muchám.“

Osemslabičných jambov (dimetrov jambických) je v Pesňách dovedna
 44 veršov.

7. verš archilochický

„záleží s poslední částí patomerného“ (I, 41) a stáva sa súčasťou
 troch druhov strof:

a) archilochickej tretej strofy
 ako jej druhý verš.

Na J. Petroviča (č. 21) 7 veršov

b) archilochickej druhej strofy
 ako tretí verš.

Na M. Hamuláka (č. 23) 11 veršov

c) archilochickej prvej strofy
 ako jej druhý verš.

Na J. Ščasného (č. 24) 21 veršov
 Dovedna 39 archilochických veršov majú tri básne v Pesňách.

Z rozboru vyplýva, že na výstavbe Hollého *Pesní* sa zúčastňuje 26 rozličných veršových typov, ktoré utvárajú 19 rozličných strof, pričom sedem veršov samostatne, bez spojenia s iným typom, stichicky vyplňa sedem básní. Vzorov je teda dovedna skutočne dvadsaťšesť, ako ich vyznačuje sám básnik v *Rozmeroch Pesní*.

Počet slabík vo väčšine veršov je stály, nemenný a verše dlhšie ako desaťslabičné, čiže jedenásťslabičné a viacslabičné majú väčšinou pravidelnú polveršovú prestávku.

1. Verš choriambický päťstopový má šesťnásť slabík a pravidelnú prestávku po 6. slabike (v óde č. 19).

2. Fálecký verš, jedenásťslabičný s pravidelnou prestávkou po 6. slabike (č. 38).

3. Choliamb, dvanásťslabičný verš s prestávkou po 5. slabike (č. 41).

4. Trimeter jambický, dvanásťslabičný verš, prestávku má väčšinou po 5. slabike. Zo 69 veršov iba štyri ju majú po iných slabikách.

5. Asklepiadský verš, dvanásťslabičný; pravidelná prestávka po 6. slabike. Vo viacerých strofách a básňach.

6. Alkajský verš, jedenásťslabičný, prestávka po 5. slabike sa dodržiava stopercentne. V štrnástich básňach.

7. Sapfický menší verš, jedenásťslabičný, s prestávkou po 5. slabike, ktorú zachováva stopercentne. V jedenástich básňach.

8. Sapfický väčší, 15-slabičný, má hlavnú prestávku po 8. slabike (vedľajšiu, ale aj stopercentne dodržiavanú po 5. slabike). V básni *Na Ňe-sláva* (č. 34).

9. Jambicko-archilochický, jedenásťslabičný verš má pravidelnú prestávku po 5. slabike (č. 13).

10. Jambický verš šesťstopový katalektický (neukončený), má jedenásť slabík a prestávku po 5. slabike (č. 43).

11. Pravidelnú prestávku má i sylabický „nepravidelný verš daktylo-archilochický sedemstopový“. Keďže v prvých troch stopách môže zamieňať spondeje s daktylmi, je počet slabík v tomto verši menlivý (od 15 do 18 slabík). Prestávku má pred šiestou slabikou od konca: týchto šesť slabík tvorí trochejskú klauzulu (je to tzv. ithyfallicus).

12. Dierézu ako predošlý verš — a na rozdiel od ostatných veršov s cezúrami — má i jonický verš, v ktorom každá stopa sa kryje s medzislovným predelom.

Teraz uvedieme zoznam devätnástich druhov strof, počet slôh v jednotlivých druhoch i počet veršov v nich — a tak isto počet jednotlivých

veršov pri siedmich rozmeroch, ktoré nestroficky utvárajú sedem básní v *Pesňach*

1. strofa alkajská je v 14 básňach (č. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 16, 18, 20, 28, 33, 36 40, 52). Je v nich dovedna	220 strof 880 veršov
2. strofa sapfická v 11 básňach (č. 3, 5, 14, 22, 25, 31, 35, 42, 47, 49, 53)	141 strof 564 veršov
3. alkmanské dvojveršie v 2 básňach (č. 1, 15)	141 distích 282 veršov
4. strofa asklepiadská IV. v 2 básňach (č. 45, 51)	17 strof 68 veršov
5. strofa asklepiadská III. v 2. básňach (č. 11, 37)	15 strof 60 veršov
6. strofa asklepiadská II. v 2 básňach (č. 9, 44)	45 distích 90 veršov
7. strofa glykonská v básni č. 7	5 strof 20 veršov
8. strofa archilochická IV. v básni č. 13	10 distích 20 veršov
9. trochejské šesťveršie v básni č. 17	11 strof 66 veršov
10. strofa archilochická III. v básni č. 21	7 strof 21 veršov
11. strofa archilochická II. v básni č. 23	11 strof 33 veršov
12. strofa archilochická I. v básni č. 24	21 distích 42 veršov
13. strofa pythiambická I. v básni č. 26	15 distích 30 veršov
14. trochejské dvojveršie v básni č. 27	10 distích 20 veršov
15. strofa ionická v básni č. 30	4 strofy 12 veršov
16. Sapfická veľká strofa v básni č. 34	9 distích 18 veršov
17. rozmer epodický v básni č. 39	11 distích 22 veršov

18. strofa pythiambická II. v básni č. 48	14 distích 28 veršov
19. strofa choraická v básni č. 43	10 distích 20 veršov

Básne zložené v strofách majú dovedna 2296 veršov. Ostávajúce verše *Pesní* patria básňam zloženým stichicky. Na ich výstavbe sa zúčastňuje sedem rozličných veršových typov.

1. choriambický päťstopový v básni č. 19	10 veršov
2. trimeter jambický v básni č. 29	37 veršov
3. adónsky verš v básni č. 32	39 veršov
4. fálecký verš v básni č. 38	12 veršov
5. choliamb v básni č. 41	27 veršov
6. asklepiadský verš v básni č. 46	33 veršov
7. anakreonský verš v básni č. 50	39 veršov

V týchto siedmich rozmeroch sa nachádza 197 veršov. V celých *Pesňách* dovedna je 2493 veršov.

Vzťah metra k slovníku, vete i básnickému pomenovaniu a porovnanie časomernej strofiky so strofikou v sylabickom veršovom systéme by mali byť ďalšími kapitolami tejto štúdie. Keďže vyčerpanie takejto problematiky by si vyžiadalo približne rovnaký rozsah, aký má doterajší rozbor — a prekročili by sme sčasti do iného okruhu básnikovho diela (z jeho „svetskej“ poézie do duchovnej tvorby), nechávame si obe témy pre osobitnú štúdiu. Vraveli sme, že jadrom nášho rozboru je cyklus Hollého *Pesní* ako špeciálneho, lyrického žánru, vydeleného samým básnikom v súbornom vydaní. *Pesně* sú zavŕšením jeho „svetskej“ poézie, korunou jeho diela. Na záver ich rozboru vyznačíme aspoň v hlavných črtách vzťah metra k ďalším zložkám básnickej skladby aj pomer medzi strofikou v časomiere a v sylabizme, ktorých zovrubná analýza — ako sme povedali — si vyžiada ďalšiu štúdiu.

Pri zasielaní rýmovaných piesní píše Hollý Hamuljakovi: „Pri vyhľadavanu not najsnadnejšie bude pozret na strofu pesnički, kolko má rádkov: potom každý radek v silabach na prsti čítat.“ (List z 28. X. 1844. *Korespondencia J. Hollého*, 184). Máme pred sebou najjednoduchšiu definíciu strofy, dokonca autorizovanú, pravda, platiacu len na strofiku v sylabizme, s akou sa stretávame v druhom diele *Spevníka*. Ani pre sylabický veršový systém nie je táto definícia úplná, ako uvidíme ďalej, no

odhaľuje závislosť od melódie a možno i dostatočnosť pre ňu. Na rozdiel od časomerných strof pribúda v sylabických strofách rým i s menlivosťou v počte veršov pri vertikálnom smere a v počte slabík jednotlivých veršov pri horizontálnom smere.

V časomiere sa strofa pohybovala od dvoch do šiestich veršov, s výnimkou 5-veršovej strofy, v sylabizme má Hollý až desaťveršové strofy. Týchto deväť skupín s rozličným počtom veršov (teda strofy dvojveršové, trojveršové, štvorveršové, päťveršové, šesťveršové, sedemveršové, osemveršové, desaťveršové) sa ďalej členia nielen rozdielnym počtom slabík v jednotlivých veršoch, ale aj rýmovou organizáciou.

Je zrejmé, že štvorveršovú strofu 8a8a8b8b (v piesni č. 4, 21 a vo veľkom množstve ďalších) musíme odlišovať ako samostatný tvar od štvorveršia 8a8a8b7b (piesni č. 11, 121), hoci celá strofa sa líši od predošlej iba jedinou slabikou v poslednom verši, pričom rýmová organizácia je rovnaká. Na druhej strane pri absolútnej zhode v type veršov aj ich slede stačí odlišná rýmová organizácia, aby zasa vyvstali pred nami dva druhy strof. Oproti päťveršiu 8a8a8b8b6b (v piesni č. 79 možno postaviť strofu 8a8a8b8b6o (v piesni č. 133), v ktorej na rozdiel od predošlej strofy je piaty verš nerýmovaný (táto „občasná“ nerýmovanosť je u Hollého faktom par excellence strofickým, dodržiava sa vo všetkých strofách a je súčasťou aj viacerých ďalších druhov strof). V sylabizme, ako vidno, do strof môžu vstupovať na rozdiel od časomerných strof aj verše rovnako-slabičné; od stichického členenia (a jedného typu strofy od druhej) odlišuje ich rýmová organizácia a rovnaký počet veršov vo všetkých strofách. Niet pochyb, že týmito smermi sa počet strofických druhov oproti časomiere zniekoľkonásobní a strofická vynaliezavosť básnika má široké pole možností. Napriek tomu je známa nechť časomerného spevca k tomuto veršovému systému. Jeho viera vo všespasiteľnosť kvantitatívnej prozódie musela byť poriadne otrasená, keď spozoroval malé výhlady na uplatnenie metrického *Spevníka* v chrámovom speve a pustil sa do *Spevníka* rýmovaného. Hamuljakovi, ktorému posíla jednu z prvých dvanástich rýmovaných piesní na ukážku, dodáva pri tejto príležitosti, že v rýmoch „više 27 rokov ništ neskládal, ano malo aj pred tým. Privikne k všeckému člověk, aj ke šibenicám“ (List z 5. IV. 1842. *Korespondencia J. Hollého*, 157). Klasicistický autor si v básnickom ohľade zaiste viac cenil 26 rozmerov, prísne sa pridŕžajúcich antických vzorov, než takmer trojnásobné množstvo sylabických strof. Pri doterajšej analýze 140 rýmovaných piesní (z celého počtu 262 piesní v druhom diele *Spevníka*) sa vynorilo už 61 strof; len štvorveršových rôznotvarov je 27, teda viac ako dovedna všetkých rozmerov časomerných v *Pesňách*.

Pravda, i tých 26 rozmerov čo do technickej obťažnosti predstavuje

asi vyšší výkon než trojnásobok sylabických strof a svedčí samo o mimoriadnej „spevavosti“ autora. Ak je najobľúbenejším vtáčkom Hollého (a podobne aj u Kollára) slávik, prevyšuje časomerný spevec tohto kráľa pevcov v ríši vtáctva ešte o niekoľko slôh. „Tlukot slávikův, máme-li jej nazývaťi výtečným, musí skládati se ze dvacíti až dvacíti čtyř sloh“ (Brehmův *Život zvířat*, I. Ptáci, 43). Ak má na sláviči spev podľa Brehma vplyv i miesto a vek, tak u Hollého sa splňali všetky predpoklady na výbornú. V milovanom Mlíči, „utešenom krásnom háji maduňickom“, podľa Hollého „visvetleňá“ k *Svatoplukovi*, nachádza sa „premného slávikov“ (III., 219) a podľa ódy na tento háj, v ktorom zložil väčšinu svojich básní, „sto slávikov spaňilů začíná hudbu rázem vést“. Mal teda maduňický slávik dosť vzorov na prekonávanie i v okolitej prírode, nielen v antickej literatúre. Ak podľa Brehma „starší samečkové klokotají obyčejně lépe nežli mladší, neboť i u ptáků krásné umění požaduje cviku“, spomeňme si, že Hollý svoje *Pesně* skladá už ako 54-ročný a najmä to, že už sa precvičil na množstve časomerných veršov v eposoch, selankách a žalospevoch. Požiadavku dlhého cvičenia najmä pri časomernom básnikovi zdôrazňuje Hollý dvakrát vo svojej korešpondencii a vždy uvádza pritom porovnanie časomerníka s hudobníkom: „Jako muzikant, bar je od prirodenosti k hůdbe pomazaní a súcí, predca hned naráz nebude znameňití muzikant, jakokolvek bi chcel bit, ale mosí napred mnoho a mnoho škřípat, na prázdno fidlikat, prstami prepletať, až potom po dlhém cvičenú teprv bude s něho to, čo má bit: tak je aj z veršovníkem časomerním“ (*Korešpondencia*, 56).

V čom spočíva osobitná obťažnosť časomernej strofiky v porovnaní so strofikou sylabickou? Je to predovšetkým rozvrh dlhých a krátkych slabík, ktorý sa od strofy k strofe, od rozmeru k rozmeru mení. Tento zreteľ, prihliadanie ku kvantite slabík, v sylabizme úplne odpadá. Ale to aj celkom dostačí, aby popri mnohých zhodách sa niekoľkonásobne zľahčila úloha sylabičníka. Sylabické verše, ako vieme z Bernolákovkej polemiky s Bajzom v spise *Ňečo o epigramatěch*, nastupujúci klasicizmus odmietol s hodnotením, že „žádná tak sprostá devka, žádný tak sprostý šuhaj není který bi v nich zložených pesniček mnoho a mnoho předneš v stave neboť“ (I. Kotvan, *Bernolákovské polemiky*, 318). Dokonca i prízvukový verš, technicky náročnejší než sylabický, ktorý koexistoval vo „vysokom“ umení spolu s časomierou v klasicizme ako modifikácia „rovnakej slohovej podstaty“ (M. Bakoš, *Prozodický spor bernolákovcov s J. I. Bajzom*. Slovenská literatúra 1957, č. 2, str. 170) pokladajú autori *Počátkov* za „snadnejší“ a v ľahkosti tvorenia vidia jeden z hlavných dôvodov, prečo prízvuk zavrhnúť a nastoliť časomieru. Máme tiež svedectvo súčasníka, uvažujúceho rovnako. Jozef Petrovič,

Hollého priateľ, píše Hamuljakovi: „Kollár, milí Slávi céri a ovšem zdarní spevec, čo znám, len jedenráz sa pokusil vzorom alkaickým spívať, vtedi totižto, keď přátel Šafářík z Nového Sadu do Prahi odchádzal, a hle, kde je duch, který ináč tak mílo Cěru prevíva a obživuje? Kde tá misli visost a mišlenek ňeobmedzená vívodnost? Ušli; iné je rímovat, a iné, v tuhém zmisli, vázaňe, t. j. na kďekterú slabiku ohledně, veršovat“ ([J. Ambruš, *Korešpondencia Jozefa Petroviča*, 59).

Základom rytmu, metrom v sylabizme je rovnaký počet slabík vo veršoch náležiacich k sebe, obyčajne spojených rýmom. Vo veršoch desaťslabičných a dlhších majú sylabické rozmary pravidelnú polveršovú prestávku. Tak je to i v Hollého rýmovanom *Spevníku* (iba v jedinej z analyzovaných 140 piesní je desaťslabičník ďalej nedeliteľný, v piesni č. 81). No tieto vlastnoseti majú i časomerné verše v *Pesňách*. Okrem niekoľkých rozmerov všetky verše majú rovnaký počet slabík a jedenásťslabičné s viacslabičnými veršami majú pravidelnú prestávku. Pravda, s výnimkou hexametra a ešte dvoch-troch rozmerov. Ak si teraz všimneme, ktoré rozmary a strofy preberá Hollý z *Pesní* do metrického, t. j. do časomerného *Spevníka*, nemôže nám uniknúť, prečo v ňom „len desať druhov veršov je“ (*Korešpondencia J. Hollého*, 154).¹⁹ Básnik síce dodáva, že „k tomu ale příjdu rozdílné noti vánočné, póstne, velkonočné“, čiže počet melódií i pri týchto rozmeroch sa predsa rozhojní — jednako, prvý diel *Spevníka* je na strofický inventár nepomerne chudobnejší a jednou z príčin tejto chudoby je aj premenlivosť v počte veršov pri niektorých strofách. Uvádzali sme, že hexameter vystupuje v piatich druhoch strof; počet slabík sa mení aj v daktylo-archilochickom sedemstopovom verši a teda v štvrtej archilochickej strofe (pieseň č. 13), čiže šesť „rozmerov“ použitých v *Pesňách* musí vypadnúť už pre menlivosť slabičného počtu vo veršoch. Všetky rozmary v časomernom *Spevníku* majú rovnaký počet slabík, čo je pochopiteľné z ich závislosti od melódie. A pravdepodobne to je dôvod, prečo aj jedna časomerná pieseň nemohla byť zaradená do *Spevníka* metrického. Je zložená v elegickom distichu

¹⁹ Tu ťažko určiť, či má Hollý pod veršami opäť na mysli strofy — alebo len 10 veršov, použitých v rozličných strofách. Pokiaľ ide o strofické rôznotvary (v piesňach, pochopiteľne, stichicky stavané básne nemajú miesta), vyskytuje sa ich v skutočnosti viacej než desať (12—13). Z *Pesní* prechádza do metrického *Spevníka* predovšetkým sapfická, asklepiadská IV. a asklepiadská III. strofa. Napodiv menej je zastúpená strofa alkajská (totiž, napodiv len vzhľadom na obľubu a frekvenciu v *Pesňách*), asklepiadská II, verš fálecký (zostrofizovaný do štvorverší) a dvojverš trochejský (8-slabičný a 7-slabičný). Pribúdajú jambické osemslabičníky, ktoré sa rozlične kombinujú i vystupujú samostatne. Verše v strofe tak nemajú viac než jednoslabičný rozptyl, pričom ich striedanie je pravidelné a lepšie sa dá melodizovať než iné útvary strofické, použité v *Pesňách*.

(pieseň č. 40), v ktorom oba verše, hexameter i pentameter, majú premenlivý počet slabík. Možno, že v rýmovanom *Spevníku* našiel už zhudobňovateľ nejakú formu melodickú (nápodobu žalmického recitativu), ktorá vynimočne pripúšťala i slabičnú premenlivosť veršov. Nebolo by totiž správne vysvetľovať strofickú pestrosť rýmovaného *Spevníka* len z množstva nápevov, ktoré mal Hollý k dispozícii; zaiste si počínal oveľa voľnejšie, ako dotvrdzuje fakt, že komponista Eliáš musel väčšiu časť nápevov k Hollého textu sám skladať.

Väčšina časomerných veršov z *Pesní* má teda so sylabickými veršami Hollého spoločný znak v rovnakoslabičnosti a časomerné verše dlhšie od jedenástslabičnika nahor (s výnimkou hexametra a čiastočne trimetra jambického) i daktylo-archilochického verša majú aj pravidelnú polveršovú prestávku, ktorá je v Hollého sylabizme už pri desaťslabičniku. Na rozdiel od časomier, majú slabičné verše — rým. A tak i z porovnania dvoch veršových sústav u Hollého nám vychodí rovnaký výsledok, aký formuloval už francúzsky renesančný básnik J. du Bellay pri konfrontácii moderného básnictva (ktorý vo francúzskej poézii predstavoval sylabizmus) s antickým, keď konštatoval, že rým je pre moderných tým, čím bola časomiera pre gréckych a rímskych básnikov.²⁰

Oproti náramne náročnej úlohe vyplníť na celej rozlohe verša a strofy normovaný rozvrh krátkych a dlhých slabík v časomernej strofike stojí v sylabizme pomerne ľahká úloha dosiahnuť zvukovú zhodu na konci dvoch veršov. Počet slabík a polveršová prestávka je v oboch systémoch vyrovnaná, tieto činitele sa teda navzájom rušia. Úloha Hollého-sylabičnika je o to ľahšia, že v pomere k prízvuchnému básnikovi nemá ani druhú úlohu: sledovať prízvuchnosť slabík, a to ani v rýmovej polohe, nieže na celej rozlohe veršov. Okrem toho, zvuková zhoda u Hollého, ktorá je síce vždy rýmom, nie asonanciou, obmedzuje sa prečasto na dve hlásky: koncovú samohlásku a spoluhlásku (resp. aj obrátene).²¹ Pokiaľ ide o sématickú funkciu, nežiada sa v jeho systéme rôznenie slovných druhov stretajúcich sa v rýmovej polohe ani zásah kmeňa slov, sú to v zdrvivúcej väčšine rýmy gramatické, koncovkové, čo — ako je známe každému básnikovi i teoretikovi — je ďalším uľahčením pri skladaní veršov.

Väčšia obťažnosť pri časomernom veršovaní by sa ukázala i na vzťahu metier k slovníku. Tomu sa bude treba venovať v spomínanej osobitnej štúdii. Tu uvedieme iba niekoľko príkladov na to, koľko percent slovní-

²⁰ J. Kopal, *Dějiny francouzské literatury*, Praha 1949, str. 97.

²¹ Blížšie o Hollého rýme v rkp. štúdií Rým v ľudovej piesni, odovzdanej do Literarí XIII., 1970.

ka, použiteľného v jednom časomernom rozmere, vylučuje sa v rozmere inom. V alkajskej strofe zložená báseň č. 10, *Na Kopačoho*, má 350 slov (nepočítame neslabičné predložky k, v, s, s ktorými by počet slov o máločo stúpil). Z nich 23 slov by nevošlo do hexametra, čiže 6,5 %. Alkajská strofa je zložená z rozličných stôp, z ktorých viaceré sa kryjú so stopami použitými v hexametri. Percento neprípustných slov pre hexameter zrejme stúpne pri verši, ktorého metrum bude podvojný a z podvojných stôp bude obmedzovať spondej, ktorý možno zaradiť do piatich zo šiestich stôp hexametra — teda pri veršoch jambických a trochejských. Analyzovali sme z tohto hľadiska báseň č. 17, *Radostník na jar*, v ktorej šesťveršová strofa sa skladá z piatich osemslabičných a z posledného sedemslabičného trochejského verša. Z celkového počtu 246 slov až 46 by nemohlo vkročiť do hexametra, čiže celých 19,1 %. Sú to slová trojslabičné a viacslabičné, ktoré po prvej dlhej slabike majú slabiku krátku a ďalšia je opäť dlhá: vzniká v nich trochej, ktorý vnútri hexametra nemá miesta (peknorúchí, švárnolící, vonnoustí, mládeňečku, z dichtivostí, s tesklivostí, žádání; to sú len slová z prvej strofy, z devätnástich slov sedem). Podobný je aj opačný vzťah hexametru k trochejskému metru. Na rozbor sme vybrali báseň s približne rovnakým počtom slov, ódu na Ságelskú studénku zloženú v hexametroch. Z jej 347 slov rovných 70 by nemohlo zasa do *Radostníka na jar*, čiže 20,17 %.

Vzťahu strofy a vetnej stavby sme sa dotkli na viacerých miestach rozboru. Pravda, tento pomer bude treba ešte osobitne preskúmať, pretože sa javí i z doterajších zistení zložitejši, než ho formuluje pre lyrickú poéziu sám Hollý, ktorý iba pri jonickej strofe žiada, „abi sa zmisl mluvi s každú slohú neb štrófú dokonával, která ináč u básníkův lirkích dálej ide“. (I., 51). Vzťah metra k básnickému pomenovaniu chceli by sme demonštrovať aspoň na dvoch epitetách.

Adjektívum „červení“ nemôže hexameter prijať už z uvedených dôvodov, že totiž obsahuje v prvých dvoch slabikách trochej uzavretý nasledujúcou dĺžkou (inými slovami, je to creticus, — u —, a táto stopa sa z hexametru vylučuje). To má za následok, že červená farba v adjektívnej podobe nemôže sa priamo v hexametri objaviť, prístup doň majú iba jej odtiene, najčastejšie „červenaví“ (*Sotva sa červenavú zarděvala děňníca žárú* ap.). Ale už alkajský verš by jej na niektorých miestach nerobil prekážky. A tu sme svedkami zvláštného úkazu. Adjektívum „červený“ sa vyskytuje v jedinej básni písanej alkajskou strofou, a to v óde na A. Rudnaího (č. 4), v prvom verši druhej slohy: „*Neb slnko už ti s kvítkov a červeních*“. Ako vysvitá zo zoznamu opráv, uvádzaných Ambušom v *Korešpondencii J. Hollého* (str. 286—287), toto adjektívum stálo i v pôvodnom znení ódy z roku 1820. Teda skoro dvadsaťročná

tvorba výlučne v hexametroch a pentametroch, tak isto vylučujúcich adjektívum „červení“ z ich slovníka, odvykla básnika od samého slova natoľko, že hoci neskôr metrum alkajského verša umožní mu prístup, básnik ho na rozlohe 800 veršov (všetkých veršov v alkajskej slohe je 880) ani raz nepoužije. Vráti sa k nemu opäť až v metrickom *Spevníku* (teda po *Pesňách*) v básni na J. Nepomuckého (č. 105), v sapfickej strofe, v jej prvom verši a prvých dvoch stopách: *Červení dovčil držanů za tajnosť // Skví jazik ...*“ (zv. IX, 114).

Z metrických dôvodov nemôže vyznačovať príslušné javy ani adjektívum „fialový“, a to tak v hexametri, ako aj v sapfickej strofe. Aj sama „fialka“ sa u Hollého môže len „modrať“ v obidvoch rozmeroch: „*tu modrá sa, tu lícami bledšie fialka*“ (VIII, 172; *Na krásnú záhradu*); „*Keď modrá, v chrastú ukritá, fialka*“ (VIII, 75; *Na Mlč*). V oboch prípadoch je pozoruhodný presun k najbližšej farbe, čiže k javu dotýkajúcemu sa, súvisiacemu navzájom — inými slovami, objavuje sa pred nami jeden z prejavov metonymického princípu, ktorý je v klasicizme rozhodujúcim. V tomto bode ho podporuje samo metrum.

Tieto i ďalšie otázky súvisiace s jednotlivými zložkami a celou kompozíciou básní v klasicizme bude treba skúmať ešte v rade štúdií. Pokiaľ ide o samu strofiku v klasicizme, môžeme zakončiť tým, že básnik cyklom *Pesní* preukázal absolútnu príslušnosť k tomuto smeru. Hoci na záver *Prozodie* pripúšťa možnosť používať aj nové strofy („Krem predmenovaných tíchto, iné tiež nové, zdáli-li bi sa reči našej lepšej primerané, vzori užívať sa môžu“, I, 52), zostáva v *Pesňách* len pri starých: viacej než prípadné novátorstvo cenil si dôsledné prevedenie antických strof do svojho jazyka. Aj tým chcel dokumentovať — a dokumentoval výborne — veľkú tvárnosť a ohybnosť bernolákovčiny.

VILIAM TURČÁNY

FORMATION DES STROPHES DANS LA POÉSIE DE JÁN HOLLY

Resumé

L'étude se propose avant tout d'analyser et de classer les formes que revêtent les formes et les strophes (dans les *Pesně* (chansons) que le poète a publiées en 1841—2 comme le tome Ier de ses œuvres complètes. Les *Pesně* comportent 53 poèmes avec 2493 vers. Les autres poésies originales, les épopées *Svatopluk*, *Cirillo-Metodiada*, *Sláv Le Slave*) ensuite ses *Selanky* (Bucoliques), *Žalospevy* (Complaintes) et le recueil des *Poésies diverses* en comptent plus de 16 000, surtout de hexamètres; seules les *Complaintes* et trois poésies du dernier recueil sont composées en distique élégiaque. Dans les *Pesně* 19 strophes diverses alternent et les sept poésies se trouvent composées de sept types de vers. 26 mètres divers y trouvent son application. Le cycle est composé de manière à empêcher que les mêmes types de strophes se trouvent dans les poésies voisines l'une de l'autre. Le nombre de vers dans la poésie non sacrée de Holly s'élève presque à 19 000 vers, sans compter les traductions (*Enéide* et les *Bucoliques* de Vergile avec des morceaux choisis de cinq autres poètes, et il faut encore ajouter les deux tomes du *Livre des chants catholiques* qui en contient à peu près le même chiffre que les autres œuvres toutes ensemble. Le premier tome en est écrit en hexamètres, le deuxième adopte le vers syllabique.

La connexion nécessaire qui existe dans le classicisme de Holly entre les divers types de vers et les divers genres — entre le hexamètre et les épopées, les Bucoliques, le distique élégiaque et les Complaintes — se traduit de même dans le genre lyrique où les sujets nobles se voient assigner la strophe alcaïque jugée la plus élevée (elle fait son apparition dans 14 poésies), tandis que pour un des sujets les plus „bas“ (Au mauvais poète, No 41) appelle le scazon ou choliamb, vers boiteux. Les *Pesně*, Holly les composait mode le dernier genre où il s'essayait la poésie „mondaine“ surtout en 1839, à l'âge de 54 ans, voulant surtout montrer la flexibilité extraordinaire propre à la nouvelle langue littéraire fondée par Bernolák et s'ériger comme Horace qu'il imite par ailleurs à maint égard, un monument indestructible.

Un chapitre spécial est consacré aux problèmes de la genèse et du caractère des *Pesně*, à son originalité et à ces rapports avec le reste de son œuvre. Outre la liste des divers types de vers et de strophes, le rapport entre le mètre de certains vers et strophes d'une part et son vocabulaire, ses images poétiques, le rôle qu'il joue dans la disparition de certains mots, de certains épithètes, sont au moins brièvement étudiés.

Dans sa poésie mondaine et surtout dans les *Pesně*, Holý est un classiciste pur qui maintient sans mélange le schème prosodique avec son répertoire strophique stable. Il était même le premier à s'efforcer d'introduire la prosodie dans la poésie liturgique. Mais le deuxième tome du *Livre des chants catholique* est composé en vers syllabiques qui caractérise l'époque du baroque — et plus tard celle du romantisme. Dans le travail nous indiquons les traits essentiels marquant, dans les deux systèmes, les différences des strophes, en nous efforçant d'indiquer aussi les limites et le degré d'exigences à surmonter dans les divers systèmes mis en application dans notre poésie: dans le syllabotisme de Hviezdoslav (1849—1921), le syllabisme chez Sládkovič (1820—1872) et chez Botto (1829—1881), de la prosodie chez Holý.

Bien que Holý transfère des schèmes tout faits des strophes antiques sans se permettre la moindre variante verticale ou horizontale (nous voulons dire dans le nombre des vers et dans celui des syllabes dans chaque vers). Dans le système syllabique il alterne, sur le plan horizontal, les types de vers, leur étendue syllabique, le strophisme prosodique passant à l'arrière-plan, d'où il inspire tantôt l'emprunt, tantôt la transformation des strophes antiques. Si dans les *Pesně* le nombre de vers oscille, dans toutes les strophes, de deux à quarte vers, dans le *Livre des chants* rimé on trouve toutes les strophes du complet jusqu'au groupe de dix vers. Si, dans la poésie prosodique, il a recours à 26 mètres différents, ses quatrains syllabiques révèlent, à eux seuls, 27 strophes différentes et en tout on trouve 60 strophes syllabiques différentes. Il est pourtant à noter c'est le syllabisme qui offre le jeu le plus limité de strophes. Dans les vers syllabotoniques, on peut varier, tout en gardant le même nombre des syllabes, la césure à l'hémistiche — c'est vrai aussi pour le vers syllabique pur — mais pour le vers rythmique on peut le varier en y mettant l'accent soit ascendant, soit descendant du mètre double (iambique, trochée), soit en y faisant entrer les trois mètres différents (en ajoutant le daktyle ou l'amphibraque). Ces éléments qui diversifient et enrichissent les strophes sur le plan horizontal, font défaut dans le système syllabique — et le *Livre de chants* de Holý s'en trouvera plus pauvre. Bien sûr, c'est la conséquence du système, et non des forces créatrices diminuées de l'auteur. Si la prosodie offre, elle-même théoriquement le champ beaucoup plus étendu des diversifications strophiques sur le plan horizontal, en faisant varier à l'extrême la place des pieds dans les vers, Holý perd ces avantages en embrassant dans toute sa rigueur la doctrine classique qui vise à l'idéal tout opposé: celui de conserver l'image la plus fidèle possible des mètres antiques éprouvés: ses projets d'enrichissement se bornent donc nécessairement à implanter, dans le Slovaque, le plus grand nombre de ces mètres. Il faut ajouter d'autre part que les vers syllabotoniques aussi bien que syllabiques possèdent un élément particulier strophique, absent de la poésie prosodique — la rime. En variant le schème de celle-ci, il peut diversifier même les strophes au nombre égal des vers, de même qu'au nombre égal des syllabes dans les vers et bien entendu dans les hémistiches.

Le présent travail fait en partie suite à l'étude Césure à l'hémistiche (Litteraria XI, 1968) et l'Introduction au strophisme de Hviezdoslav (Úvod do Hviezdoslavovej strofiky, Slovenská literatúra 1969, č. 4). Le rôle de la césure à l'hémistiche qui divise le vers en deux, voire même en trois parties égales en nombre des syllabes et se répétant régulièrement, gagne en relief dans les *Pesně* et leurs vers lyriques surtout en comparaison avec les vers épiques, le hexamètre dont la césure à l'hémistiche varie: (penthemimères, hepthemimères, katatrion, trochaion, diarsé bucolique); mais même en adoptant le même type de césure le nombre des syllabes du premier hémistiche varie encore, dans le hexamètre qui y autorise aussi bien des spondées que

des daktyles. Les vers prosodiques lyriques possèdent plus de points de contacts avec les vers syllabiques qu'avec l'hexamètre prosodique.

La plus grande partie des vers prosodiques des *Pesně* possède le nombre égal des syllabes avec ceux du *Livre des chants*, ce qui est donc leur marque commune et les vers prosodiques possèdent encore, à partir du vers endekasyllabique, dans la majorité écrasante de cas, la même césure régulière qu'on retrouve déjà, dans le système syllabique de Holý, dans son vers décasyllabique. Mais le vers syllabique, nous l'avons déjà noté, comporte la rime. Ainsi, en comparant deux systèmes de versification chez Holý on aboutit à la conclusion formulée par J. du Bellay, poète renaissant, qui après avoir confronté la poésie moderne (dans la poésie française c'était le syllabique avec le vers antique, a été amené à constater que la rime était aux modernes ce que la prosodie était aux poètes grecs et latins. A la différence de la prosodie classique qui oblige l'auteur de suivre l'alternance des longues et des brèves syllabes dans toute l'étendue du vers pour voir si elle est conforme à la norme admise, le système syllabique n'exige que les concordances sonores à la fin des vers. (Le nombre des syllabes et la césure à l'hémistiche étant communs aux deux systèmes, nous les négligeons ici). La tâche de Holý est, dans le *Livre des chants* d'autant plus facile qu'il n'a points besoin de suivre une autre tâche, celle du vers rythmique: nous voulons dire celle de suivre la distribution des systèmes dans le vers entier. En outre, l'accord sonore, chez Holý, c'est toujours le rime (et non une simple assonance), mais il se borne très souvent aux deux lettres: la voyelle et la consonne finales (ou inversement). Quant à la fonction sémantique de la rime, Holý n'exige ni l'alternance des parties du discours, formant la rime, ni la mise de la rime dans la racine des mots: il s'agit, en grande partie, des rimes grammaticales, celles qui accouplent les désinences, ce qui les théoriciens le savent aussi bien que les poètes — facilite encore du poète.

C'est le lexique qui oppose les plus grandes difficultés aux différents schèmes prosodiques. Par exemple, le trochée d'une seule poésie (la *Renezdie — Radostník na jar*, No 17) comporte 19,1 % de mots inutilisables dans le hexamètre — et inversement, une autre poésie, intitulée *À la fontaine de Ságel* (Na Ságelskú studénku) du cycle Poésies diverses, écrite en hexamètres comporte 20,17 % de mots qui ne pourraient pas figurer dans ce mètre trocheïque. Le mètre exerce, bien entendu, une influence sur l'imagination du poète. Par exemple, l'adjectif „červený“ (ceticus latin) est exclu du hexamètre qui n'en connaît que des variantes modifiées; il en est de même du nom „fialový“ où l'on trouve la suite des trois brèves. Le poète a recouru alors aux épithètes, ou autres valeurs poétiques, les plus proches par le sens: au lieu de „fialový“ (violet), il met „modrý“ (bleu). Cela aussi c'est une source de la métonymie, le procédé le plus important de même que le plus fréquent dans l'art poétique du classicisme.

STROFIKA V STARŠEJ SLOVENSKEJ POÉZII

[Prehľad a komentáre]

Na Slovensku sa vyvíjala pieseň a poézia sprvu tromi smermi: 1. Vo vrstvách nevzdelaného poddaného ľudu vznikala *folklórna pesnička* dialektového slovenského podfarbenia. 2. Prostredníctvom cirkevným (v jazyku staroslovienskom takmer nič, ale viac v latinskom, nemeckom, poľskom a českom) sa mohutne rozvinula česká *duchovná pieseň*, čiastočne i slovakizovaná. 3. Z kaštieľov a šľachticko-zemianskych kúrií, zo škôl a meštianskych domov vychádzala latinská, nemecká aj česká *svetská umelá poézia* (zväčša anonymná, často zľudovená, jarmočná alebo príležitostne gratulačná).

Všetky tieto tri druhy vzájomne na seba účinkovali, sčasti slovom (textom), v podstate však ešte viacej rytmom a intonáciou, ale nadovšetko melódiou, nápevom, ktorý určoval rytmus i rým a organizoval aj eufonicky veršové celky do pravidelných strof s kódami alebo dospevmi a refrénmi.

Nesmierne ťažké je bádanie v tejto oblasti. Niet vôbec prípravných prác, a preto aj my úhoríme pole neorané. Bádanie nám sťažuje aj malý výskyt, neistá a nezistiteľná, nepresná a labilná chronológia ľudovej alebo folklórnej piesne, ktorej impulzy a korene mohli byť aj v melódiách duchovnej a svetskej lyriky a epiky. Až sa raz bude písať historická poetika, a bolo by to už načas, budú sa musieť hľadať latinské, nemecké, poľské, maďarské a iné pramene duchovnej i svetskej piesne (folklórnej, zľudovenej i umelej). Teraz pre úsporu miesta vynechávam všetky tieto studnice a vzory. Neporovnávam a neskúmam ani latinské strofy slovenskej proveniencie (všímam si len letmo makarónske okrem troch-štyroch veľmi charakteristických strof duchovných piesní). Obmedzil som sa na *české a slovenské strofy umelej poézie a folklórnej piesne*, pričom si všímam aj typické *časomerné strofy* (veršované a rýmo-

vané i nerýmované), ale hlavnú váhu som položil na *sylobickú rýmovanú poéziu a na melodickú pieseň*.

I

Strofika v duchovnej a svetskej poézii

Výskum strofy sťažuje takmer stopercentná *absencia melódií* pod zapísanými textmi hlboko do druhej polovice 19. storočia, takže sme odkázaní zväčša len na *jazykové a prozodické zložky veršov a strof*, a len z vlastnej autopsie, z vlastného skúmania môžeme si aspoň uvedomovať melodický model daktorých piesní a strof. Môžeme však všeobecne smelo tvrdiť, že veľkú väčšinu *latinskej svetskej poézie* tvorili u nás *elegické distichá*, najrozšírenejšie latinské dvojveršie, ktoré sa aj druhovo rozvinulo najmä v epických a gnómických (xenie, nápisy, epigramy) žánroch. Okrem tejto strofy sa veľmi šírila aj *sapfická strofa*, pomerne hojne aj *alkajská*, *menej asklepiadská*, *alkménska*, kým v stichických pásmach sa vyskytovali zväčša len *hexametre* alebo iné „barbarské“ verše, často i jambické. V období baroka sa šírili pestré strofy v sylobickej i v časomernej prozódii. Ani latinské sylobické verše a rýmované piesne, či už duchovné, alebo svetské, neboli výnimkou a nadväzovali na tradíciu stredovekú. Tieto sylobické i časomerné verše, metrá a strofy napodobňovali potom v češtine aj slovenskí autori, či už v preložených (zriedkavých), alebo ešte viacej v pôvodných, častejšie imitačných ako originálnych veršoch a strofách 17. a 18. storočia.

Prvé podnes známe zápisy umelých básní u nás sú asylobické alebo „bezrozmerné“ verše, ktoré nadväzujú na podobné staročeské piesne zo 14. až 15. storočia. Prvou umelou, ale na folklórnu vrstvu prekvapujúco upomínajúcou „strofou“ je zápis Moravana na Slovensku z roku 1457 v Novohradskej stolici:

<i>O, mýla panna,</i>	5 A
<i>czo thý mass,</i>	3 b
<i>q(ui)d mý das,</i>	3 b
<i>neves ras, Amen</i>	3 b

Je to zárodok (ak vynecháme slovo „panna“ alebo „milá“ (šesťslabič-níka (6 A 6 A, prípadne 6 a + 3 a + 3 a), prípadne 12-slabičných veršov 12 a 12 a (12 A 6 a 6 a). Veľkými písmenami A B atď. označujem ženské rýmy, malými písmenami a b atď. jednoslabičné rýmy.

Pri skúmaní strof máme do činenia zväčša s takrečeným „rozmerným“ veršom (s pevným počtom slabík). V pomerne chronologickom poradí preberieme niektoré slovenské umelé strofy, a keď zvýši miesto, skonfrontujeme ich aj so strofami folklórnymi.

Z veršov 16. storočia spomenieme aspoň verše Štefana Jakóbka z Rajca (1577), ktoré sú *bezrozmerné*, ale mali jadro: $8 + 6 = 14$ a $9 + 6 = 15$, $4 + 6 = 10$, $8 + 6 = 14$, $3 + 6 = 9$ a aj $3 + 5 = 8$, čiže mali asi pôdorys 14 A A 10 B 14 B 8 C C, aj keď nie všade ideálne v sylabizme vyrovnaný. Veršiky Jakuba Jasenovského alebo Leonarda Mokošíniho (1579) majú zriedkavý primát, lebo tu nachádzame prvý zápis strofy, ktorá bola v jadre oktosylabom (pôdorys 8 A A B B), z ktorého sa vyvinula v speve *ľudová nôta*. Ale i tu je jeden bezrozmerný verš, ktorý sa ľahko dá upraviť (*hlad' takové knihy míti*). J. Filického šesť veršov v pôdoryse 9 A A 7 B 8 B B 9 C C má takisto (roku 1606) ešte bezrozmerný verš, ktorý by sa tiež dal vyrovnať a upraviť slovom „byl“.

V 17. storočí verše, pripisované nepresvedčivo Gašparovi Madáchovi a datované po roku 1620, sú strofické, hovorové, ale *typicky bezrozmerné*, alebo s premenlivým počtom slabík, pričom však môžeme pri všetkej sylabickej asymetrii vylupnúť *sylobické jadro* 10 A A alebo tendenciu k 12 A A A A. Z 9 strof (36 veršov) je 14 veršov dvanásťslabičných. Jeden, a to práve prvý, je len 10-slabičný a jeden 13-slabičný (pre zbytočné slovo „my“). Ostatných 20 veršov má 11 slabík (členených $5 + 6$). Strofa má teda pôdorys: 11 A A A A s tendenciou k 12 A A A A.

Druhá pieseň, veľmi neumelá (*Reverende pater*), je typicky *bezrozmerná* v štyroch strofách (7-slabičných veršov je 7, 12-slabičných je 5, 13-slabičných —2, 14-slabičných —1 a 10-slabičných —1). Celá strofa však má *sylobické jadro* 11 AAAA (členenie $5 + 6$), s istou tendenciou k 12 AAAA.

Tretia pieseň z rokov 1633—1647, pripisovaná taktiež nepresvedčivo a len hypoteticky Gašparovi Madáchovi, má jadro známej ľudovej nôty 8AAAA (s výnimkou v rýmoch, vlastne v asonanciách). Ako pieseň na určitú melódiu je pochopiteľne sylabicky vyrovnaná, a tak môžeme smelo tvrdiť, že základom prísnej a presnej strofiky je aj v 16. a 17. storočí melódia piesne, kým takzvané *hovorové*, na čítanie alebo recitovanie určené piesne mohli byť *bezrozmerné*.

V tých časoch už na vývin umelej poézie zaúčinkovali duchovné evanjelické piesne z katechizmov (troch superintendentov roku 1612 a najmä z Pribišovho roku 1634 so 116 piesňami) a napokon z *Cithara sanctorum* (roku 1635, 1653 a neskôr v nespočetných vydaniach v počte 413—998 piesní) a od roku 1655 aj z *Cantus catholici* (228 piesní).

V oblasti svetskej poézie sa na Slovensku odpisovali a rozširovali

české tlačené letáky s *historickými piesňami* a novinkami (často aj s ich melódiami, ako bola napríklad pieseň *O porážke kráľa Ľudovíta*).

Pravdepodobne slovenskej proveniencie bude i *Pieseň o zámku Muránském* (známa nám len z odpisu z roku 1834), datovaná rokom 1649, ktorej melódiu prevzal ako pomoc pri kontrafaktúre v Čechách žijúci Slovák Ján Silván (roku 1573 a 1580). Strofa piesne má *bezrozmerný verš*, ale melódiou sa čiastočne vyrovnáva (okrem štvrtého verša $7 + 5$ alebo $8 + 5$ alebo $8 + 6$, napríklad „*voly, kravy zajímali, na Muráň honili*“). Jadro však malo pôdorys $5 + 5$ A $6 + 5$ A $5 + 5$ B $7 + 5$ B (s variáciami aj v rýmoch, vlastne v asonanciách, nie vždy zreteľne realizovaných). Táto strofa, ktorú môžem uviesť v pôdoryse 10 A 11 A 10 B 12 B, nepozná pravidelnú cezúru ani dierézu a jej bezrozmernosť miestami o slabiku-dve kolíše, čo sa pri vtedajšom speve dalo ľahko vyrovnať a vyspievať.

Umelá a prevzatá je strofa piesne *O Sigoti, Sigoti*, ktorá má pôdorys alebo 7 A 6 B 7 A 6 B 6 B, alebo 7 A 6 A 7 B 6 B 6 B. V sylabizme, v rytme aj v rýmoch má pestré obmeny vo všetkých 100 strofách, napríklad:

Bylať mi služba platená	8 A	
od pána hajtmana,	6 B	
bylať mi služba platená	8 A	} refrén
od pána hajtmana,	6 B	
od samého pána.	6 B	

Originálnu, cudzokrajnú strofu má aj pieseň *O Modrom Kameni, Divíne a Zvolene*:

V širém poli na Podolí	(8 A = 4 A + 4 A)
(v širém poli na Podolí)	(8 A)
stojí Belhrad murovaný.	8 A

Ale i v piesni *O Sigoti* aj v piesni *O Modrom Kameni* repetícia hrá veľkú úlohu. V tejto druhej piesni najmä repetícia prvého verša alebo aj ináč vo voľných kombináciách usporadúva rým v tvaroch 8 A A B, 8 A B A, 8 A A A alebo 8 A B B v 92 strofách, pričom je konštantné *jadro oktosylabické* a pôvodná dvojveršová strofa sa ustáluje ako *strofa trojveršová*.

Prvý doklad na epickú strofu 12 A A je pri udalosti z roku 1596 pod titulom *O Jágri* a s incipitom: „*Škoda se jest stala v tej uherskej zemi*“, aj keď dátum jej vzniku nie je stopercente dokázateľný. Podobným veršom spievala sa aj pieseň *O Tompirovi* v 32 strofách o udalosti z roku

1620 („*Pobožní křesťané, račtež poslyšeti*“), ako aj tretia historická pieseň *Myjava a Kozáci* (o udalosti z roku 1621) s incipitom „*Poslyšte, křesťané, noviny pravdivé*“, pravdepodobne novšieho dátumu, používa 12-slabičný verš združené rýmovaný, ktorý pravdepodobne vznikol z veršov šesťslabičných a zo štvorveršovej strofy. Ale v epike sa potom ustálil skôr dlhší verš, ktorý korešpondoval s antickým hexametrom, francúzskym alexandrinom alebo so srbským desetercom.

Nemožno rozoberať všetky strofy historických piesní, ale jednako len uvedieme charakteristickú novelistickú „krásnu históriu“ v 35 strofách, ktorá je taktiež cudzej, podľa mňa južnej proveniencie — *Píseň o dvouh uherských pánoch a tureckého císaře dceri* asi z roku 1560, ktorá má veľmi umele vykombinovanú, podľa mňa trojdielnu strofu:

<i>O krásnej veci</i>	5 A	5 A	}
<i>zpívat vám budu,</i>	5 A	5 B	
<i>by ste poslyšeli;</i>	6 B	6 C	}
<i>čehož dobre vím,</i>	5 C	5 D	
<i>že až posavad</i>	5 D	5 E	}
<i>ste to neslyšeli:</i>	6 B	6 C	
<i>o krásnej panne</i>	5 E	5 F	}
<i>tureckého císaře (!),</i>	6 E	5 G	
<i>že se podivíte.</i>	6 F	6 C	

Uviedol som dva najproduktívnejšie varianty, hoci základné jadro bolo pravdepodobne 5 A A 6 B — 5 C C 6 B — 5 D D 6 B (porovnaj strofy:

*Ti mladí páni
kopije mali
prudce se honili;
Siládi Michal,
(Hadmáži) Vaclav
šablami zvřtali;
a tak tých vojvodov, (!)
ostatných Turkov
všetkých postřnali.)*

Keď skúmame vzácné renesančné umelé svetské, zväčša lúbostné piesne, zapísané u nás už pred rokom 1608, či už boli pôvodu českého, alebo slovenského, dostávame zaujímavú strofickú pestrosť. Prvá pieseň má pôdorys 7 A 6 B 7 A 6 B:

*Pán otec, pani matka
na tom sú se znesli,
abych pásła kozlátka —
jať je šetřit nechci!*

Umelejšou strofou je pieseň, ktorá sa k nám mohla dostať aj s týmito ďalšími z prostredia španielskeho, talianskeho, nemeckého, českého alebo poľského, pieseň v pôdoryse 10 A 10 A A 6 B 10 C 6 B (v jadre ide o 5 + 5 A atď.):

*Ach, potešení mě roztomilé,
tys moja všeecka zde kratochvíle,
bez tebe musím byt,
litoť mi toho, že se mám s tebú,
má milá, rozlúčit.*

Iný typ lúbostnej strofy, ktorá sa šírila v slovenskom prostredí, má pôdorys: B A 8 B 4 A + 4 B 4 B + 5 C 5 C 4 C:

*Mysel, serdce k Bohu ja mám,
ve dne v noci k nemu volám:
Buoh, pomoz nám,
by serdečne
a společne
v marnosti, v lásce
spojili serdce:
staň se krátce!*

Ale i táto pieseň má rozličné obmeny v rozmanitých strofách. Ustalejšia je strofa, ktorá sa člení v pôdoryse: 6 A A + 6 B B + 7 C C 6 C, pričom práve tak ako v predošlej piesni ostatné trojveršie tvorí kódu alebo dospev, aké mávali aj nemecké piesne a leichy. Text tejto lúbostnej piesne je:

*Pane Bože milý,
tobe se žaluji,
neb sem zarmúcený,
pro těžké noviny;
to vše pro řeči lidské,
soky, špehy ne ženské
činí se zajisté.*

Pieseň *Mějž ty lítost, má najmilší*, sa člení v jadre na $4 + 4 = 8$ A 5 B 6 C 5 B + dospev 7 D D 6 D, čo je typické pre viacej týchto piesní, ktoré kombinujú základnú štvorveršovú slohu s trojveršovým dospevom, čiže námet ukončujú pointou:

*Mějž ty lítost, má najmilší,
na serdce moje,
nebo sem já ve všem
povolný tobe:
Milostís mne ranila
zdravís mému škodila,
mne si zarmútila.*

Iba obmena je v piesni *Bože, požal toho...*, kde je pôdorys 6 A A 6 A A B B + 6 C 7 C 6 D:

*Bože, požal toho
smútku žalostného,
co zlobiví lidé
učinili jsú mne,
milostís mne ranila
zarmútili srdce mé,
milost mů zrušili.*

Pri týchto troch piesňach, ktoré sme uviedli, ako aj pri niektorých iných, možno štvorveršie niekedy považovať aj za dvojveršie, ku ktorému sa pripája trojveršový dospev alebo refrén.

Niekedy však sa kombinuje štvorveršová strofa aj s dvoma trojveršovými časťami, ktoré sa vnútorne členia a spájajú v jednej strofe, ako je to v piesni s pôdorysom 7 a a + 11 B 10 B + 4 C C 6 C + 4 D D 6 C:

*Darovals mne, Bože, tak
obvesel mne sokol, pták,
že sem se mohol oznámit naprudce,
tešice tvé i mé smutné serdce.
Jiste prude
z tvého serdce
ranen sem pretežce:
strela beží,
serdce horí
spatřivše tvé líce.*

Osobitným typom je strofa, ktorá sa skladá z dvoch trojveršových častí a člení sa dvojnásobne napoly v pôdoryse 8 A A 7 B 4 C C 7 B:

*Lilium, kvíti sadila,
v štepnici se procházela
v májový, veselý čas
deučička ctná,
velmi krásná —
uslyšelt sem její hlas.*

Tieto piesne prinášali popri prebohatej strofike duchovnej piesne aj „svetskú“ strofiku a neznámu nám melodiku, ktorú jasne v určitých úsekoch pociťujeme. Melodiku označovali aj signály asonancií a rýmov. Niektoré strofy mali aj akrostichy, ktoré označili zväčša osobu, ktorej neznámy autor pieseň venoval.

Pred rokom 1608 vznikla aj pieseň *Mějž ty lítost, má najmilší*, ktorá mala zaujímavé členenie $4 + 4$ a $3 + 2$, zárodok oktosylabu a 5-slabičných veršov, kombinovaných s veršami 6-slabičnými až 7-slabičnými v pôdoryse 8 A 5 (6) B 6 C 5 (6) B + 7 D D 6 D:

*Mějž ty lítost, má najmilší,
na serdce moje,
nebo sem já ve všem
povolný tobe:
milostís mne ranila,
zdravís mému škodila,
mne si zarmútila.*

Umelá je aj strofa *Poslúchajte, kresťané*, kombinovaná s veršami sedemslabičnými a šestslabičnými v slohe, ktorá je členená vertikálne ($4 + 4$), ale pravdepodobne ide o verše kombinované $6 + 7$ a $7 + 6$.

Pred rokom 1730 máme ešte zachovaný v texte lúbostný fragment piesne v umelej strofe, ktorá sa člení vertikálne $4 + 6$ (úsek) a má pôdorys 7 A + 6 B 7 A 6 B + 4 C C + 5 D D + 4 C 6 D:

*Netráp, zrádná Venuše,
netráp srdce moje,
nebo dálej nemůžem
znášet falše tvoje:
vždycky raníš
a nezhojíš,*

sráce odbíráš,
svoje ukrýváš,
moje trápiš,
svoje trápiť nedáš.

V polovici 17. storočia však máme už aj piesne *polosvetské* alebo *poloduchovné*, ako je pieseň, ktorú si odpísal nejaký mních ako *legendu o svätom Jurajovi* vo verši 7 + 6, prípadne 6 + 6 a 4 + 5 čiže v pôdoryse 13 A 12 A 9 B B:

Žádost mejte slyšeti, vy přátelé moji,
o tom božím rytíři, o svatém Jirí!
Byl jest rodem z Kapadócie,
odtad přišel do krajny Sýrie.

Nebudeme preberať celú túto polosvetskú *apokryfnú epickú* veršovanú produkciu, ako boli piesne: *O Zuzane*, *O Magdaléne*, *O Teofilovi* a podobne, lebo tieto piesne boli začas aj súčasťou duchovného spevu. Ich strofika vyvierala z prameňov duchovnej piesne, ale na pomedzí duchovnej a svetskej umelej piesne tvorí táto *apokryfná epická poézia* (napríklad v pôdoryse 7 A 6 B 7 C 6 B = pieseň *O Magdaléne*, alebo 6 A 4 5 B + 6 C C 5 B + 7 D 8 E 6 E = pieseň *O Zuzane*) osobitný žáner a vyžiadala by si osobitné strofické skúmanie. Jednako však zo svojich doterajších výskumov môžem povedať, že som zistil pôdorysy piesne *Išiel Pán Boh, šiel do rája* (v strofe 8 A 8 A) alebo *Vesele čakám poslednú hodinu* v pôdoryse 11 A 10 A 7 B 8 B, inú pieseň *O Tobidášovi* v známom pôdoryse 8 A 7 B 6 C C 7 B, kým pieseň *O boháčovi a Lazárovi* má až štyri *textové i melodické varianty*, a to:

1. *Byl jest muž velmi bohatý* (8 A A B B),
2. *Svatý Lukáš ve čtení* (7 alebo 8 A A ...),
3. *Ležel Lazár v nemoci* (7—8 A 7—8 A 8 A 8 B B),
4. *Jeden člověk boháč byl* (7 A A A) ...

No *Píseň o svatém Jobovi* bola bezrozmerná (jadro 8 A A 8—10 B B 8—10 B) a pieseň *O márnoträtom synovi* mala zase pôdorys 8 A A 7 B B 7 C 3 C 7 C atď.

Pretože tieto apokryfné a epické piesne tvoria istý prechod k jarmočnej alebo „kramárskej“ piesni, zo svojich doterajších výskumov uvediem napríklad aj pieseň *O skaze mesta Jeruzalema* v trojakej verzii:

1. *Chodil jest pán Bůh po svete ./. (7 A 7 A 7 7 A),*
2. *Považiž sobě každý z nás (8 A A 4 B 8 A),*
3. *Rozkošný Jeruzalem (7 A 6 B 8 A 6 B)*

Pieseň *O svadbe v Káni galilejskej* má dva varianty:

1. *Poslechněte všichni nyní (8 A A 6 B B),*
2. *Mesiáš přišel na svět pravdivý (10 A A 7 B B 6 C).*

Podobne aj pieseň *O svätej Kateřine* je variabilná:

1. *Svatá Kateřina milá (8 A A B B — ľudová nôta),*
2. *Na Sinajské hoře kvítek kvete (5 A B 5 C B 6 D D E E 5 D),*
3. *Svátek svaté Kateřiny, panny čisté atď.*

Pieseň *O 12 pannách (Dvanácte panen usnulo)* má pôdorys 8 A A 6 B B, kým *Teofil*, na Slovensku zapísaný pred rokom 1724, s incipitom *Poslyštež mile, co chci zpívatí...* má pôdorys 5 A 5 B 5 A 5 B, + 6 C 5 D D 6 C a dojímal rytmom i tematikou už Štefana Krčméryho.

V týchto a podobných piesňach, ako bola pieseň *O svätej Jenovéje (Z knížecího rodu panna Jenovéfa jest byla)* alebo iná pieseň *O Sibyle (Posluchejte všickni lidé v pôdoryse 8 A A B B)* na melódiu „*Vandroval jest člověk hršný*“, pieseň *O súdnom dni* v dvoch verziách (*Poslyšte, verní křesťane*, v pôdoryse 8 A A B B a *Každý křesťan poslyš nyní* — na tú istú alebo podobnú ľudovú nôt), pieseň *O mármosti tohto sveta (Poslyštež, křesťané, žalostnej noviny)* v pôdoryse 6 A 6 8 6 C 6 B, ako aj ďalšie podobné polosvetské alebo biblické piesne zaúčinkovali nepochybne svojou melodikou, biblickými obrazmi, metaforami i strofickým členením na jarmočné a „kramárske“ svetské piesne.

Aby obraz bol úplnejší, uvediem ešte jeden druh, a to duchovné meditatívne veršovanie, ktoré sa stávalo prečasto duchovnou piesňou. Ide o *ukážky modlitieb* z roku 1641, ktoré mali síce *stichický tvar*, ale nesmernu *pestrosť rytmickú*. Jeden typ je 3 A A B B (b b):

Moudrosti
má dosti
Pán Bůh sám:
Protož mám ... etc.

Iný typ bol 4 A A B B atď.:

Bože věčný,
svět nevďěčný ... etc.

Tretím typom boli verše 5 A 5 A 5 B 5 B, napríklad:

*Aj kohout zpívá,
hřích se ozývá ... atd.*

Komplikovanejšie boli modlitby v pôdoryse 6 A A B B:

*Pane Jezu Kriste,
ty moudrosti čisté ... etc.*

Našli sa síce aj kombinácie 4 A A 7 B 4 C C 7 B, napríklad v modlitbe:

*Naměřenou
a svěřenou
konati práci máje ... atd. (dvojnásobne).*

Ale takéto *strofické členenie* je už veľmi umelé. Na 90 % všetkých slovenských modlitieb — a bolo ich na celé tisíce v 17. až 18. storočí — tvoria modlitby *v súvislom stichickom pásme*. Často celá modlitba tvorí jednu jedinou vetu v pôdoryse 6 A A B B ..., ako je napríklad modlitba „Abba, otče milý, v túto ranní chvíli“ v pôdoryse 6 A A B B ..., alebo v oktosylabe *Prispej, o můj Spasiteli, na mé smrtelné posteli* atd. a celé stovky oktosylabických modlitieb, z ktorých sa veľmi ľahko stávali aj *piesne na ľudovú nádu*, najmä ak sa štyri verše končili syntakticky.

Vráťme sa však k pôvodnej umelej, zväčša príležitostnej alebo lyricky ľúbostnej poézii svetskej, ktorú môžeme sledovať u nás najmä v druhej polovici 17. storočia s dominantou v exile, kde si Slováci ako priatelia venovali pod mocným dojmom nemeckých barokových gratulačných a iných piesní mnohé príležitostné básne a spomínali si na svoje rodné Slovensko. Pritom nás nezaujíma tak tematika, ako skôr s touto tematikou spojená *strofika*.

Nicolaus Soja Solna Hungarus, teda Žilinčan napísal v Jene roku 1658 príležitostnú báseň, ktorú členil 6 + 7 = 13 A A a 6 + 6 = 12 B B čiže v pôdoryse 13 A A 12 B B:

*Ö, Chloris, Dryades, kvítiky nosíce panny,
ponevadž jest nám den veselosti daný,
venečky, prosímť vás ružové uvíte
a nášmu magistri (!) dnes oferujte ...*

Nezistený autor v defektnej básni veršoval v druhej polovici 17. storočia v strofe 4 + 2 a v pôdoryse 8 A 7 B 8 A 7 B + 8 C C:

*Musae Helikonu prišli,
neb Apollo rozkázal,
Tobe korunu prinesli,
bys si ji na hlavu vzal
za Tvé pilné študování,
ve dne v noci pracování.*

Ján Fabrícus Arva Hungarus, teda Oravec písal taktiež na svojich štúdiách v Nemecku roku 1662 vzácne strofy v pôdoryse 10 A A B B:

*Kterú vec nekdo velmi miluje,
pri sebe ji mítí usiluje,
neskladá ji do nebezpečného
místa, ale podle srdce svého.*

Podobne Ján Schleicher do knihy *Cerkov moskovskij ...*, ktorá vyšla 1665 v Jene, napísal podobné stichické verše s členením 5 + 6 a 5 + 5, teda v pôdoryse 11 A 10 A:

*Podobně jako včely lietajíce,
zde svůj živnost predumre majíce ...*

Na tieto *študentské verše* slovenských teológov v Nemecku nadviazali *exulantské verše* v rokoch sedemdesiatych až osemdesiatych na tých istých nemeckých školách. Medzi týmito exulantmi Ján Kantoris z Košice napísal vo Vratislavi 1676 *bezrozmerné verše*, ktoré členil do dvoch veršov a združoval ich párnymi rýmami vo verši 14—13 A A ...:

*Aj plesá naša múza, Gassiti vyvýšený,
kdy z Wittenbergu Fama veselé nám noviny ...*

Krištof Mažár alebo Mažáry, syn kazateľa z Gemera, roku 1676 písal v 12-slabičných až 13-slabičných veršoch podobne rýmovaných. Jurajovi Gassitiovi vo Wittenbergu zložil *Slovenský madrigal* Izaiáš Pilárik roku 1677 (písaval aj poľské verše). Skomponoval ho *v nerovnakých bezrozmerných veršoch*, lebo madrigal sa písal aj v iných jazykoch vo veršoch o nerovnakej stopovosti:

<i>Ted Phoebus po mrákotách jasné svítí,</i>	11 A
<i>ted Apollo i Pallas pekné kvítí</i>	10 A
<i>na hlavu Esaiáše vztahují</i>	11—12 B

*Těžká búrka již povstává,
hrozní větrové dují,
zlí lidé zlost svůj kuží.
Bída bídě se ozývá,
ďábel se již rozputnal
a lid velmi zaputnal.*

Rýmové dvojice sú často len slabými asonanciami (lidé — nelze, krehcí — pomoci, ukrýti — žiti, skrúšeným — činíš — súžení — zavi-neš...). Sinapius pravdaže skúša aj verše dvanástslabičné (12 A A), napríklad:

*Ó, milá nevinnost, jak si potupená
a v svém bílém rúše před svetem zlehčená!*

V exile v poľskom prostredí sa pokúšal Sinapius písať aj inými stro-fami, napríklad strofou 8 A 8 A 9 B 8 B ... 6 C 7 C:

*Nešanuje urozených,
krásnych, bohatých, učených,
nic mladého ni starého,
bere do hrobu každého ...
jistě, jak polný kvet (!)
tak ponuží všecken svet ...*

Nemožno v tom nevidieť len bezrozmerný verš v rozpätí 6 až 9 slabík, ale centrálné jadro je bezpochyby oktosylab a dvojslabičný ženský rým, pričom jednoslabičné rýmy sú viac-menej len okrajovou výnimkou. V exile napísal roku 1678 švagrovi Jánovi Milochovskému verše v strofe 10 {9} A 7 B 9 A 7 B:

*Kâyž se vlny morské vyzdvihují
a Borivoj se vzteká,
tu lođe správců potřebují,
neb strach smysly proniká.*

Keď sa vrátil z exilu, písal Daniel Sinapius doma v Lëvoči roku 1684 verše pod poľským vplyvom v strofe 6 + 7 = 13 A A:

*Žáden kříž není sám, kříž kříži ruku dává,
kde jedna jiskra jest, tu plamen rád povstává ...*

Túto strofu použil Daniel Sinapius pravdepodobne aj vo svojom pre-klade jednej duchovnej piesne Jána Kochanovského (*Co žádáš od nás, Pane, za tvé hojné dary*). Bol už aj v zajatí slovenskej ľudovej piesne, na ktorú píše jednu z prvých slovenských *ponášok* v 13-slabičnom ume-lom verši (6 + 7):

*Dobrá noc po stokrát, setřičko má přemilá,
jenž se též po smrti stkvěješ v nebi spanilá.*

Ináč veršoval zvyčajným spôsobom aj v ľudovej nôte alebo v okto-sylabe (1687) 8 A A B B:

*Chodil oráč po své roli,
hledal klásky sobě k vůli;
jeden jak z chotáře vyšel,
čistý klásek v zrak mu přišel.*

Svetské príležitostné české básne Slovákov pred rokom 1700 tvoria sotva jednu stotinu mohutne už rozrastenej evanjelickej a čiastočne i katolíckej (kanonizovanej) piesne duchovnej. Noví autori Transcicia (*Cithara sanctorum* z roku 1674, 1684 v redakcii Sinapiusovej a z roku 1696), zbierka Zábojníkových piesní (z roku 1686 zásluhou Daniela Sina-piusa), rukopisné piesne Jonáša Koledanusa alebo Samuela Palumbiniho a znamenitého Jeremiáša Lednického sú *prebohato a pestro strofické*.

Roku 1700 sa uzavrie druhé a posledné vydanie *Canthus catholici*, kým *Cithara sanctorum* vzrastie postupne až na 998 piesní v polovici 18. sto-ročia (v redakcii Hruškovicevej). Latinská svetská *príležitostná poézia* je paralelná s menej produktívnou svetskou poéziou českou a nemôže sa vyrovnáť ani kvantitou ani kvalitou duchovnej barokovej piesni, a to ani bohatou a rozmanitou umelou a vyumelkovanou strofikou. Medzi príle-žitostnými piesňami tvorili *vyšší stupeň na melódii viazané historické* a prípadne i *jarmočné piesne a novinky*. S duchovnou piesňou sa prete-kali jedine *renesančné piesne v kódexe Jooba-Fanchaliho* spred roku 1608, ktoré sú ojedinelou pamiatkou. Po nich postupne sa stretávame už len s piesňami viac-menej barokizujúcimi alebo barokovými.

Možno povedať, že *pravým rozkvetom dvanástslabičníka*, či už stichic-kého, alebo združovaného do 2-veršových strof (12 A A) alebo 4-veršo-vých slôh (12 A A A A), *bolo 18. storočie*. Dvanástslabičník strofický aj stichický (12 A A B B) preniká do veršov Štefana Seleckého (po roku 1701) a Juraja Rudinca (*Babylon, Babylon ... mesto neporádné* z roku 1747), teda z protestantského prostredia aj do veršov katolíckych autorov.

Na protestantskej strane máme bohatú tradíciu 12-slabičných veršov jednak v kancionáloch, či už v latinských veršoch (pieseň Jacopona di Todihó: *Cur mundus militat sub vana gloria...*), jednak v jej dvoch prekladoch a v preložených i pôvodných duchovných piesňach, ktoré nás utvrdzujú aj v tom, že môže ísť skôr o verše 6-slabičné ako 12-slabičné. Svedčia o tom aj incipity týchto piesní: *Laskavý otče náš, Noc temnou prečkavše, Otče všemohoucí, Pane již v pokoji, Vesele zpívejme, I proč tak náramně, Nikdy tak sirota, Vítej, Jezu Kriste...* Len keby sme tieto veršové úseky, členené často aj rýmovými signálmi, zdvojnásobili, dostali by sme dvanástslabičníky, na ktoré uvádzame aspoň tieto príklady z duchovných piesní (polverše): *Ach, všecko, což nebe i zemi, Aj blahoslavený, kterému..., Blud se zhusta rozšel, Ježíši nejsladší, můj potěšiteli, Kdož jest ten silný pán, Krásny již Bože můj, Kvílím žalostivě, Což vám prospěje svet, Laskavý otče náš, Otče, jenž v nebi máš...* atď.

Na prahu 18. storočia píše Daniel Stránský (1703) strofu 12 A A B B. Podobne aj Michal Zimáni (1713) a anonymný žiak bystrický, ktorý ospevuje smrť Jána Pilárika (15. 12. 1709) v strofách 12 A A AA:

*V skutech i v bytnosti, Bože nejdívnější,
krátce si odmerel vek lidský nynejší,
takže i ta naše léta veselejší
ucházejí rychle jako den včerejší...*

Práve tak spieva 15. 12. 1709 aj Jeremiáš Niklécius, ktorý v piesni *O smrti Jána Simonidesa* (1708) bojoval ešte medzi 13-slabičným a 12-slabičným veršom v pôdoryse 13 A A B B, alebo to vyrovnal na strofu 13 A A 12 B B:

*Ach, jak velký zármutek byl jest nás obklíčil,
když prišla k nám novina, že se jest odlúčil
Simonides od svých přátelů přítomných,
ano též i od tech daleko vzdálených!*

V tom istom zvolenskom okruhu (31. 7. 1709 v Radvani) písal znamenitý básnik Ján Glosius, radvanský kazateľ, svadobnú gratuláciu Martinovi Regisovi z Bobrovca v Liptove, ktorý sa ženil s Magdalénou Turzovou z Radvane. Gratulácia je vo verši 8 + 6 = 14 AABB, čím predchádza o dobrých 30 až 40 rokov aj Hugolína Gavloviča:

*Hospodin náš trikrát svatý, který všecko řídí
a přitom tak všechnem platí, jako kdo před ním chodí:
Hnevá se na bezbožného člověka každý den,
neb jest před očima jeho takový jako peň.*

Súčasne dvanástslabičník pestoval aj trnavský Štefan Selecký vo svojej básni svetského rázu, ale opretej zrejme o španielsko-talianske vzory, ktorú poznáme pod názvom *Obraz krásnej pani perem malovaný* (po roku 1701 alebo neskôr).

Ani Matej Bel neopovrhol v rokoch 1706—1708 a 1726 príležitostnými slovenskými piesňami vo verši 12 A A B B, či už písal verše na sobáš (*Blahoslavený jest, kdo se Pána bojí*), alebo na smrť (*Kam se bereš, ach kam, bratre muj premilý*), alebo či napokon písal v Bratislave svadobnú gratuláciu svojmu švagrovi v strofe 12 A A A A:

*Dvě sestry pod nebem jsou velmi spanilé,
v kráse těž i v ctnostech příliš ušlechtilé,
jest obydle jejich společně tak milé,
že se rozloučiti nechci žádné chvíle.*

Táto tradícia potom pokračuje po celé 18., ba až 19. storočie a medzi dnešnými ľudovými veršovcami až podnes, najmä vo folklórnom verši, ktorý sa stal najrozšírenejším aj v ľudových piesňach aj v umelej príležitostnej poézii 18. a 19. storočia.

K autorom, ktorí sa týmto veršom pokúsili o epicko-dramatické zobrazenie významných udalostí, patrili najmä dvaja: Ján Čerňanský v básni o zemetrasení v Lisabone pod názvom *Žalostné vypsání pádu a vyvrácení města Lizabony...* (1756 s incipitom *Tisící sedmistý padesátý pátý...*) a Štefan Korbeľ zo slovenskej dolnozemskej dedinky Černej, ktorý napísal podobnú utešenú a barokovú pieseň o zemetrasení pri Komárne roku 1753 pod názvom *Pamětné přemýšlování* s incipitom: *Ó, zeme, ó, zeme, ó, zeme truchlivá!* Čerňanský písal v dvanástslabičníku stichikom, kým Korbeľ vytvoril štvorveršia.

Okrem 12-slabičného verša je pre vývin slovenskej strofiky veľmi dôležitý aj verš 13-slabičný a 14-slabičný.

Trinástslabičný verš mal svoj pravzor v básni Archipoetu z takrečených *Carmina burana* v piesni, ktorá sa stala študentskou vagantskou piesňou *Mihi est propositum in taberna mori*. Členila sa 7 + 6 a tvorila alebo osemveršovú strofu 7 A 6 B 7 C 6 B 7 D 6 E 7 F 6 E, alebo štvorveršovú strofu 13 A A B B. K nám sa dostal takýto a podobný verš aj prostredníctvom latinskej duchovnej strofickej piesne, aj prekladom

z Jána Kochanovského (*Čo žádáš od nás, Pane, za tvé hojné dary*, po roku 1684), možno aj z podnetu Komenského, alebo z *Cithary sanctorum* (českej exulantskej z roku 1737), kde je až 29 13-slabičných dvojveršových piesní, ktoré sa však dajú rozložiť aj na štvorveršia členené 7 + 6 alebo 6 + 7 (napr.: *Ach, běda nám na světě, Aj nyní čas kající, Poslouchajte žaloby nebeské...*, *Co žádáš od nás, Pane, za tvé hojné dary*). Okrem týchto príkladov uvádzal k nám 13-slabičnú strofu dvojveršovú aj Daniel Sinapius Horčička. Pokúšal sa o ňu i jeho zať Ján Glosius aj iní autori až po Michala Semiana, ktorý si ju osvojil za svojho pobytu v Poľsku pred rokom 1771, a tak ju tradoval až k ďalším prekladateľom Krasického bájok (Ján Kollár, Jonáš Záborský) alebo už médiom A. Mickiewicza a Zaleského hojne písali v tomto verši Ján Botto (*Smrť Jánošíkova*), Samo Chalupka (*Mor ho!*), Janko Král a iní štúrovskí i neskorší básnici.

Aj kalendárové verše už v prvej polovici 18. storočia, ktoré kolíšu v sylabizme od 10 do 14 slabík a majú napospol združené rýmy a dvojveršové alebo štvorveršové strofy, popri stichických pásmach vyúsťujú napokon pred rokom 1760 napríklad do strofy 13 A A 13 B 12 A:

*Perdas máme to slovo servare potreba,
abyť nepřišlo prosit u nekocho chleba.
Ó, memento, memento, by na to pamatal
človek ..., ubožátko též by se nelekal!*

Zamieňavé verše 12-slabičné a 13-slabičné sú veľmi zriedkavé a ojedinelé (napr. P. Csatáryho *Štěstí a neštěstí zrkadlo, přeložené „z uher-ského jazyka na slovenský ... roku 1740“*). V uvedenom preklade popri bezrozmernosti majú tendenciu združovať sa do strofy 12 A 13 A B 13 B:

*Štěstí každý člověk každého dne čeká. ...,
jak rak na mnohých nohách nic se neponáhla,
neštěstí pak s ním spí v jedné posteli,
všeliaké zlé skutky na nás nese a krivdy ...*

Iný preklad z nemeckých veršov, ako je napríklad Markovičov preklad z roku 1752, umelecky omnoho vyšší, prenesený „z nemeckého jazyka v slovenskou reč“ pod názvom *Píseň o chvále stavu sedláckého*, má melodické rozpätie 8 A A 7 B + 8 C C 7 B + 8 D D.

Nebudeme preberať všetky druhy rozmanitých strof v 18. storočí. Vyberáme len niektoré veľmi zaujímavé alebo tie, ktoré vytvorili akú-takú tradíciu. Peter Benický pred rokom 1664 (sotva už roku 1652) písal v tak-

rečenej „balassiovskej“ strofe verše s istým syntakticko-strofickým napätím a vetným členením. Ich pôdorys bol 6 A A 7 B + 6 C C 7 B + 6 D D 7 E — + 6 F F 7 E. Iná strofa Benického bola len tradičná 12-slabičná strofa alebo stichické pásmo 12 A A B B (Coronides).

V tejto balassiovskej strofe skladali Slováci aj niektoré duchovné piesne, ale ináč bola veľmi zriedkavá (porovnaj pieseň *Dobrotý lásky plný ...* a iné).

Ináč o vývine balassiovskej strofy sa zmienim obšírnejšie na inom mieste. Tu stačí konštatovať, že sa vyskytovali v českej a slovenskej poézii piesne typu 667+667 (*Můj přemilý Bože, pomoz padlému stvoření, Ach ouveh mne nyní, ach ouveh mně smutnému, Zhřešil sem velice, bolí mne mé srdce, Ach, ach mne nešťastnému* a prípadne *Můj přemilý Bože* alebo *Litujž již duše má ...*).

Podľa neúplného registra melódií z roku 1737 existovalo už medzi približne 3000 duchovnými piesňami 18 tried, 370 skupín a 670 strofických útvarov alebo foriem. Medzi týmito strofami bolo veľmi málo strof dvojveršových (6), deväťveršových (25), desaťveršových (30), dvanásťveršových (20), trojveršových (37). Zaujímavé je, že najviac bolo šesťveršových strof (142), najvhodnejších na spev, potom osemveršových (125) a štvorveršových (100), čiže štvorveršové strofy v jadre víťazili, lebo osemveršové strofy sú v zásade štvorveršové strofy rozmnožené o repetíciu.

Ešte ďalšia okolnosť bije tu do očí, totiž tá, že v ľudovej note napísaných piesní bolo 300 čiže celých 10 % z celého českého a slovenského piesňového pokladu.

V *Cithara sanctorum* sa tradovalo 158 melódií, v *Cantus catholici* 209 až 220 nápevov, pričom sa berie do úvahy len *Cithara sanctorum* pred rokom 1696, ktorá od tých čias vzrástla rozmanitými suplementmi na dvojnásobok a okrem toho sa rozmanité melódie vyskytovali veľmi hojne a produktívne.

Zo zaujímavejších strof uvádzame kombinácie 766 (*Nastal jest nám den veselí*) alebo 777 (*Navštěv nás, Duchu svatý, Věřmež v Boha jedno-ho*), 887 (*Pamatůjmež všickni věrní, Povstaň každá duše věrná*), 889 (*V den soužení k tobě volám*). Ešte zaujímavejšie a produktívnejšie boli kombinácie 665+665 (*Již vidím s plesáním, Můj Jezu, jenž si mne, Pane věčné slávy*), alebo 667+667 (*Ach, ouveh mne nyní, můj přemilý Bože*), alebo obrátený sylabický pomer 776+776 (*Poslyš, člověk všeliký, V prchlivosti tvé, Pane*). Podobne zaujímavé boli aj kombinácie 887+887 (9 piesní), kým napríklad 447+447 sa vyskytovala iba raz (*Ach, Bože můj, já sluha tvůj*) alebo 447+447+447 taktiež len raz (*Chci samotně i jednot-ně*).

Veľmi zriedkavé, ale tým zaujímavejšie sú strofy hendekasylabické 11 A A B B C C (*Hospodin, ráčiž sám pastýř můj býti, Děkuji ti, otče, jenž v nebi přebýváš*), ako vidieť z ukážky:

*Děkuji, Otče, jenž v nebi přebýváš
a v Kristu Pánu, svém Synu rozkoš máš,
že si mne této noci opatroval
a před neštěstím každým ochraňoval.
Vždy prosím: rač mne tento den chrániti
před hříšnou haňbou i co můž škoditi.*

Ešte populárnejšou piesňou bola uvedená pieseň *Hospodin ráči*, ktorá sa spievala na melódiu *Ve jménu Páně na cestu*:

*Hospodin ráči sám pastýř můj býti,
nebuduť v ničemž nedostatku míti:
onť na pastviskách mne pase rozkošných,
uvodí časně k pramenům vod živých,
pro jméno své mou duši občerstvuje,
na stezkách přímých šťastně sprovazuje ...*

Veľmi zriedkavým bol štrnásťslabičník, ktorý u nás nachádzame v *Cithara sanctorum* v tvare 8=6 a 8=6 v týchto piesňach: *Aj nyní se den nachýlil, Boží syn a náš milý Pán, Bychom sobě spomínali, Doufám v Bohu v mém neštěstí, Když byl Pán Ježíš pochován, Můj Bože, srdce ti nesu, Ó, Bože můj milostivý, Pochvalmež věčného Boha, Srdcem i ústy tě slavím.* Vyskytovalo sa i dvojnásobné opakovanie (86+86+86+86) v piesňach *Člověk jsem velmi ztrápený, Kníže pokoje, Ježíši a Snažujme se v tomto světě.*

Nachádzame aj niektoré názvuky na sládkovičovskú a iné romantické strofy v strofách 87 87 87 87 87, 88 88 88 88 88, alebo 88 88 889 a 889 (*Ó, přeutěšená chvíle*), alebo 88 99 77 88 88 a 98 98, 446, alebo 554 (*Ač mne pán Bůh ráči trestati a jestliže mnohé dobré věci*), kým na 10 6 10 6 10 6 10 6 a 98 98 98 máme len štyri piesne (*Utěšená rozkoš čistých duší* atď.).

Časté boli aj trojité piesne (667+667+667) ako napríklad piesne *Kriste, dobrý Pane, ohledniž se na mne v čas nepřátelské zlosti, neb není jiného krom tebe samého, kdo by odepřel jich lsti.* Jasne vidíme toto členenie aj na piesni *Tvrdošíjní Židé* a na piesni *Popatř, Pane milý*:

*Popatř, Pane milý,
jak se velmi silí
ti jenž mne příliš rmoutí,
moji nepřátele
všecku svou zlost směle
na mne chtějí strhnouti.
Nejedni duši mou
s největší pochvalou
trápí, tak říkájíce:
Bůhť se ho již zhostil,
jej cele opustil,
bláznovou řeč mluvíce.*

Ináč touto alebo podobnou strofou zložil aj Jacobus Faber pieseň *Ježíši, nejsladší můj potěšiteli*, ktorá sa neprávom pripisuje Petrovi Benickému.

Maďarskí veršológovia (Szabolcsi Bence) skúmali už historický vývin strofy balassiovskej z francúzskych a nemeckých prameňov žalmických, z Clementa Marota a zistili niektoré francúzske, nemecké i české obdoby tejto strofy. Rozhodne tam patrí aj citovaná pieseň *Popatř, Pane milý* aj *Kriste, dobrý pane* a *Tvrdošíjní Židé*, ktorá má prvú strofu takúto:

*Tvrdošíjní Židé,
vy přebídní lidé,
proč v nevěře stojíte?
Proč Pána našeho,
i vám slíbeného,
bez příčiny trápíte?
Zda se vám ten sprostý,
ježtoť jest milostný
a v písmích otevřený:
Jakž důvodu toho
máme velmi mnoho
k našemu ujištění ...*

Kombinácie párných slabičných veršov so sedmičkou boli vôbec obľúbenou strofickou i melodickou kombináciou, napríklad 667+667+555 (*Ej, hodina příští*), 667+667+667 (*Kriste, dobrý Pane*), alebo 887+887+555.

Veľmi zriedkavo stretáme štvornásobné kombinácie tých istých alebo podobne kombinovaných strof: 447+447+447+447 (*Dobře slaví, kdo zná*

a ví), 666+666+667+667 (*Divnou boží slávu, Panovníče svatý*) alebo 677+677+677+677 (*Popatř, Pane milý, Tvrdošijní Židé*), ktorá nás upomína na balassiovskú strofu a u nás v slovenskej verzii alebo preklade na strofu Petra Benického.

Ostatným prípadom tejto štvorakej kombinácie je 887+887+887+887 (*Převrácenost bezbožného*), ktorá nás už mimovoľne upomína aj na niektoré modernejšie a romantickejšie strofy.

Zaujímavé sú kombinácie 8 A 4 A 7 B + 8 C 4 C 7 B, napríklad v piesňach *Aj již čas odjítí mého, Byť lidé zlí a nedbalí, Když přišla smrti hodina, Stabat mater dolorosa* a iné tradičné strofy.

Deväťveršové strofy sa skladali obyčajne zo štyroch veršov a päťveršového dospevu. Dvanásťveršové strofy, ako citované *Tvrdošíjní Židé* alebo Strejcov tretí žalm (*Popatř, Pane milý*), nás už vedú k strofe P. Benického 6 A A B + 6 C C B + 6 D D E + 6 F F E, kým maďarské balassiovské strofy mali pôdorys: 6 A A B + 6 C C B + 6 D D B. Tu sme práve pri koreni problematiky balassiovskej strofy.

Akýsi zárodok nachádzam v básni Jána Glosiusa, ktorý účinkoval v Radvani, kde sa opatrovali aj Balassiho básne. Napríklad roku 1704 spieva takto:

<i>I co to má býti?</i>	6 A
<i>A snad mne zabiti</i>	6 A
<i>Miní Hospodin?</i>	5 B
<i>Obklíčily jsou mne</i>	6 C
<i>Hořkosti náramné</i>	6 C
<i>Takže jako stín</i>	5 B
<i>Uchází mi život můj</i>	7 D
<i>A smrt se vznáší nade mnou</i>	8 D
<i>Ježíši, buď se mnou!</i>	7 D

Čo sa týka typu tzv. balassiovskej strofy, vyskytovala sa v maďarskej aj v nemeckej poézii, ba aj vo francúzskych veršoch v rozmanitých obmenách už od roku 1538. Bolo však niekoľko obmien tejto strofy. Francúzsky typ bol 667+667+667+667 (v rokoch 1539–1551), kým český a nemecký typ bol skôr 667+667. Ale 19. žalm z roku 1542 mal obmenu 666+667+667, čo mohla byť len chyba v sylabizme. Na Slovensku už roku 1634 bola známa pieseň, vlastne parafráza 112. žalmu (*S hlubokosti hrčův mých prevelmi velikých volal sem k tobe, Pane*), ktorú možno členiť 7 A 6 A 7 B 6 D 6 D 7 E + 5 C 6 C 8 C a 7 E 6 E 7 E. Ale žalmové parafrázy majú svoj osobitný rytmický i melodický poriadok. Spomenu-

tá pieseň *Tvrdošíjní Židé* sa členila roku 1636 na 6 A A B + 6 C C B + + D D E + 6 F F E a svojimi siedmimi strofami mohla zaúčinkovať v speve na rozšírenie podobných melodických pôdorysov.

Okrem takrečenej Balassiho a Benického strofy sa rozvinula aj strofa Hugolína Gavloviča, syntakticky členená na 2 + 2 verše a polveršovo na 8 + 6 slabík čiže na strofu 14 A A B B:

*V horách zbojníci zbíjajú a v dedinách páni,
horší páni od zbojníku, když jim svet nebrani.
Ten pán zbija svých poddanych, kteří vic než treba
naproti spravedlivosti ujima jim chleba.*

U Hugolína Gavloviča je zrejma kompozičná, strofická a prozodická uvedomelosť, lebo sám veršuje o tom, ako skladá svoje jednotlivé „noty“ alebo „nápad“ (zložené z troch strof) alebo takrečené „snopky“. Uvedomoval si, že píše *slabičné verše*, ktoré sa skladajú z dvoch kólonov, prvého 8-slabičného a druhého 6-slabičného:

*V jednom rádku osem slabik musíš vypovedet,
potom ti šest pozustane, o tom budeš vedet ...*

Iní básnici a zapisovatelia umelých, zľudovených a ľudových piesní, medzi ktorými najproduktívnejší a časovo najprvší je Ján Láni po roku 1759, nelámali si nad takýmito problémami hlavu a zapisovali podľa svojho vkusu rozmanité strofy, z ktorých uvádzame strofu v pôdoryse 5 A A 7 B + 5 C C 7 B + 5 D D 7 D + 6 E E 7 B, alebo 5 A A 7 B + 5 C C 7 B + 5 D D 7 F + 6 G G 7 F:

*Kam se podít mám,
co učinit mám
bez tebe zarmúcená,
všecká má radost
i má veselost
jest k tebe obrácená:
nevím, zdaliž ty,
aneb kdo jiný
mého smutku příčina,
to se mi nelíbí,
velmi že pochybí
mysl tvá.*

Iná pieseň má pôdorys 5 A A 5 B; 5 A 6 A alebo 5 A A 5 B B 5 C alebo napokon $5 + 6 = 11$ A 5 + 5 = 10 A 5 B atď.:

*Charitas milá,
cos učinila,
že si se mnou
tak rozlúčila,
kdo tomu príčina?*

Komplikovanejšia je strofa členená $4 + 6 = 10$ A A + 10 B 7 C:

*Ja milujem, nesmím povídati,
moju lásku nikomu zjeviť,
neb vím, že mi není dovoleno,
musím vždycky tajiti.*

Podobnou umelou piesňou, ale sedemveršovou je pieseň, ktorú možno chápať v pôdoryse 8 A 7 B 8 C 7 B + 8 D D 7 B alebo 15 A A 8 B B 7 A:

*Darmo myslíš, darmo túžiš,
darmo sa již sužuješ,
darmo sa mi, má panenko,
darmo akomoduješ:
čo jest chosno za mnú túžiť,
na mne pozírat a kvíliť,
keď má nikdy nebudeš.*

Na zrejmý umelý pôvod poukazujú aj piesne, ako je *Amor, ó, Amor, proč mne tak sužuješ*, ktorá je v pôdoryse 11 A 9 B 11 A 9 B + 7 C C 7 B 7 C:

*Amor, ó, Amor, proč mne tak sužuješ,
proč raniš, prosím te, srdce mé;
proč ustavične mne prenasleduješ,
náramne mne trápíš žalostne!
Dobre všecek nezúfám,
tak tebe, milá, žádám,
od velikej milosti
nemůžem si spomocť sám.*

Ešte zaujímavejšie sú verše kombinované s 5-slabičnými veršami, ako je napríklad pieseň v pôdoryse $5 + 5 = 10$ A A 3 B:

*Ach, já nešťastný, jsem zarmúcený,
už sem mej milej, už sem zbavený
navěky.*

Inokedy sa uplatňuje aj rým, takže túto strofu možno chápať aj takto (5 A 5 A 5 B 5 A 3 C):

*Jak mu podala,
horce plakala
a od žalosti
i omdlévala
žalostná.*

Čisté 5-slabičné verše máme napríklad v takýchto strofách:

<i>Dobre se mejte</i>	5 A
<i>růčky mi dejte,</i>	5 A
<i>prátelej moi —</i>	5 B
<i>tak sa mi zhojí</i>	5 B
<i>žalost má.</i>	3 C

Inokedy sa 5-slabičný verš kombinuje rozmanite, ako vysvitá z týchto dvoch prípadov:

<i>Ach, kam se žalovat mám?</i>	7 A {a}
<i>Mé srdce má premnoho rán,</i>	8 A {a}
<i>všecek omdlévám,</i>	5 B {b}
<i>lekáre nemám,</i>	5 B {b}
<i>který by mě rány zahojiti znal;</i>	$5 + 6 = 11$ B {b}
<i>Kupido raní, láska srdce mé,</i>	$5 + 5 = 10$ C
<i>velmi náramne</i>	5 D
<i>a nepoddale</i>	5 D
<i>nevím, kdo by politoval mne.</i>	$4 + 5 = 9$ C

Iná je kombinácia 6 + 5, napríklad v tejto piesni z konca 18. storočia:

*Kdo stojí za stenú
a kam myslí jít,
co tak tiše načúvá
a nejde blíž?
Však tma je, dál nepříde ...
co když i prenocuje
u nás mne nejbliž?*

Táto strofa má pravdepodobne podobu 11A 12A + 7B 7B 5A alebo 11a 12a 7B 7B 5a, prípadne v bezrozmernom asylabickom tvare sa pohybovala medzi 11 až 13 slabikami v prvých dvoch veršoch (respektíve v prvom štvorverší). Časté sú kombinácie osemslabičných, šesťslabičných a sedemslabičných veršov, ktoré sa prejavujú v rozmanitých variáciách. Napríklad *jarmočná pieseň* (na melódiu pravdepodobne duchovnú s incipitom *Ej, rodičové kresťanští* spred roku 1674) mala rozpätie 8A 6B 8C 6B a tvorila štvorveršie, alebo sa môže chápať aj ako dvojveršie 8+6A 8+6A:

Ej, rodičové kresťanští,
všickni se sejdete,
kteríkoli dítka máte,
teď mne poslúchajte...

Podobne aj jarmočnú pieseň *Cantio de impiis liberis* z roku 1759 zloženú na ľudovú nôtu 8A A B B (*Poslúchajte všicki lidé*). Svoju melodickú vzorku nepochybne mala v duchovnej piesni.

Z kombinácií 8+7 uvádzam tieto zaujímavé strofy zo štiavnického Buocovho spevníčka:

<i>Lebo miluj, lebo nechaj,</i>	8A
<i>zlý, neverný šuhaju,</i>	7B
<i>zlosti svoje nezakrývaj,</i>	8C
<i>neb sa ti skrýť nedajú,</i>	7B
<i>nejsi v reči,</i>	4D
<i>jako svedčí,</i>	4D
<i>kteríž vidá tvoje oči</i>	8E
<i>hned k každé sa priznají.</i>	8E

Túto pieseň možno chápať s pôdorysom 8A 7B 8C 7D 4 D D 8E E alebo 15A A 4 B B 8 C C. Jednotlivé časti zrejme ukazujú na melodické členenie, ktoré zaúčinkovalo na rytmické členenie a na signály rýmové.

Iná strofa má pôdorys 8 A A 7 B B:

*Těžké žití srdci mému,
(nemůžem) tajiti tomu,
než vím, že mě mlčení
rozmnožuje trápení...*

Iný tvar 7-slabičného verša je v pôdoryse 7 A A 7 B B 7 D:

*Ja milujem, nevím co,
poranil mne, nevím kdo,
a to nešťastné srdce
vyjevíti se nechce,
pro koho jest ranené.*

Dvojdielna je aj strofa kombinovaná veľmi nejednotne (8 A 7 B 8 C 7 B + 8 D D 8 E 8 D alebo v ďalších troch-štyroch variáciách v tej istej piesni):

*Svete marný a podvodný,
nechci více falšovat,
srdci mému tak truchlivé
punktá vždycky dodávat,
že se musím jednúc lúčit,
bohu všecko poručit:
zustaň, milá, premilená,
ráčiž mne s tebou spojit!*

Nepárne verše (5-slabičné, 7-slabičné, 9-slabičné a iné) si vynucovali v niektorých prípadoch aj *jednoslabičné rýmy*, ako je to aj v ďalšej kombinácii, v strofe členenej 7 A {a} A {a} 7 B B B alebo častejšie 7 A A B B A:

*Milý moj, ach, milý moj,
jak mne sklamal pohled tvuoj,
ach, sklamal mne velice,
takže i moje líce
zmenilo se velice.*

Iná kombinácia 8+7 je v piesni zaznačenej pred rokom 1790 v pôdoryse 8 A 7 B 8 A 7 B + 6 C C (6 c c) + 8 D D C:

*Ťažko je už v hlbokosti
pod ladem plúvati,
ještě těžše v samotnosti
do smrti zostati —
a ja tu těžkost mám,
čo má pelikán sám:
tůžim ve dne, v noci,
že nemám pomoci,
bárs hu vždycky žádám...*

Ináč kombinácia 8+7 môže tvoriť aj *pätnástveršovú strofu*, najmä ak nie sú signály po ôsmej slabike vo verši, ako vidieť z piesne, ktorú môžeme chápať 15 A A B B alebo 8 A 7 B 8 C 7 B + 8 D 7 E 8 F 7 E:

*Kdo chce vedieť, čo je láska — jest lidské omámení,
každého štěstí překážka a očí zaslepení;
kdo se do koho zalíbí, byť byl jako lucifer,
nevidí mu podobného, myslí na to, že je (!) anjel.*

Z kombinácie 7+6 vyberáme jediný prípad, asi z konca 18. storočia, z jarmočnej piesne (*Píseň o dívnyh příběhu... v Neapoli...*). V tejto piesni môžeme chápať pôdorys ako 13 A 13 A + 5 B 6 B 13 B alebo 7 A 6 B 7 C 6 B + 5 D 6 D 7 E 6 D:

*Křesťané roztomilí,
málo poslechnete,
kterak lid ošemetný
jest na tomto svete:
jeden o druhém
smýšlí zle o neho,
jakýmkoli fortylem
by moh zkazit jeho.*

Z kombinácie 8+6+4 uvádzame zaujímavú strofu, veľmi komplikovanú, pravdepodobne v pôdoryse 8 A 6 B 8 C 6 B + 8 D D + 4 E E 6 D:

*Tobe, čeho sis stěžoval,
budu mě trápení,
tobe budu vypravovat
lásky mé súžení;
tys zajiste ten jediný,
jenž vyslyšíš hlas nevinný,
a dáš mému
strápenému
srdci utešení.*

Nepochybne by sme aj na túto strofu našli vzor v *duchovných piesňach*. Podobne aj pri niektorých českých umelých piesňach, ako je *Píseň o zajacovi* (v pôdoryse 9 A A 5 B B 9 C C) alebo pri komplikovanej českej (?) piesni *Já sem ten mizerný sedláček*, ktorá bola hojne rozšírená aj na Slovensku a variovala aj v sylabizme a v pôdoryse 8—9 A 6 B 8 C 6 B + 8 C C 10 D D 6 E E.

Nielen umelé svetské a polosvetské piesne, ale aj báseň bola v 18. storočí komponovaná na pestré a sémanticky aj tematicky alebo podľa jednotlivých osôb zámerne štýlove upravené *strofy*. Takouto básňou vysokej umeleckej hodnoty je nepochybne báseň Pavla Severiniho, baďanského, hájnického a hronseckého kazateľa a anti pietistického bojovníka, pod názvom *Tragoedia neb hra smutná, prežalostná*, zložená 2. marca 1728 „od Pravdy, Smelosti“ (=Pavel Severini). Táto pieseň, rozdelená dialógmi osôb na mnoho aktov, výstupov a častí, má okrem základného 12-slabičného verša 12 A A B B aj verš 6 A 6 A 12 A alebo 8 A A B B, často v stichickom pásme. Ale okrem toho má aj v celom treťom akte a inde zaujímavú strofu v pôdoryse 3 A A 4 B + 7 C C 8 B:

*Ach, ach, mne
nešťastné
tyto chvíle,
v nichž Sathan se vši mocí
i jeho náместníci
vztekaří se na mne smele.*

Druhým typom je pôdorys sapfickej strofy členený 10 A A 5 B 6 B 5 B alebo 11 A A 5 B 6 B 5 B s častým medzistrofickým enjament, ako svedčí napríklad úryvok:

*... jak Pravda hřeší, jakové scandala
mne i mým milým ctitelům zavedla!
Pro tu příčinu
a pre mnohú vinu
ven ji vyženú!*

Ide o veľmi vtipné napodobnenie klasickej časomernej sapfickej strofy v rýmovaných sylabických veršoch a so strojnasobeným rýmom v adóniu a ostatných dvoch—troch veršoch.

Tento básnik mal neobyčajný zmysel pre krátke úseky trojslabičné, štvorslabičné a päťslabičné, ako svedčí aj iná strofa hojne tu použitá v pôdoryse 3 a 4 B 7 C C 8 B:

*Zdaliž nás
v tento čas
chcete zastát? —
— jako mūdri proroci
a Pravdy služebníci —
a nás k vyhnanství neoddat?*

Vo finále tejto *Tragoedie neb hry smutnej prežalostnej* uvádza aj grafickú strofu, ktorá má rozpätie od jednej-dvoch slabík až do 19 slabík a tvorí barokový ihlan:

Actus Quintus
Epilogus

Ted!	1 a
Hled!	1 a
Každý!	2 B
Zavždy!	2 B
Jak s pravdu!	3 B ₁
Mnozí jdu!	3 B ₁
Ne k slušnemu!	4 C
A k pravemu!	4 C
Než ku krivemu!	5 C
Afektu svemu!	5 C
Zvláště, kde jsú mnozí!	6 D
Sveta toho páni!	6 D
Kterí na pravdu sočí!	7 E
Bez studu a bez očí!	7 E
Tu potom i sama pravda	8 F
preč jde, kdy jest taka krivda!	8 F
Že jí ani sami proroci,	9 G
ani tež slavní politici	9 G
nechcejí obhajit v protivenství,	10 H
ale povolují k jej vyhnanství!	10 H
Heus čtenáři! Actus paty prestane,	11 CH
kdy prichod poslední sudce nastane,	11 CH
toho, jenž prichodem mocnym to učini,	12 I
že pravdu zjeví bez všeho obvinení!	12 I
Tu potom tragoedia žádná víc nebude,	13 J
ani proti pravde odpor žádný nepride,	13 J
ale pravda táto na svete težce sužena	14 K
tam bude od utržek vseckých oslobodzena,	14 K
tam mít bude slavy a důstojnosti večnej venec.	15 L
Vyhnanstí pak svého a všech bíd žádostivý KONEC!	15 L

Pred rokom 1730 bola známa aj pieseň *Marné utešení*, ktorá je zaznamenaná v jednom zo spevníkov zo Zayovho archívu a textove aj v Lániho spevníku po roku 1759. Má tento pôdorys: 6 A A 4 B = 6 C C 4 B + 4 D D + 4 E 3 E + 4 D:

Marné utešení,
když slobody není
lásky užít,
milé kochání mé,
tak-liž my musíme
tak darmo túžit?
Co nám z toho,
že tak dlouho
nadaremne
trápíme
srdce mnoho.

V šiestej strofe rým 3 E 3 E 4 D má barokový presah:

Naše mi-
lování
spomni sobe ...

Desaťslabičné a 11-slabičné verše susedili bezprostredne s takrečenou sapfickou strofou, lebo *adónius* bol v jadre desaťslabičný polverš a 11-slabičné verše sa skladali zo 6-slabičných a 5-slabičných úsekov.

Ale 10-slabičné verše boli rozmanite členené: 5+5, 6+4 alebo 4+6, ako svedčia napríklad už pred rokom 1734 duchovné piesne, členené 5 A + 5 A (*Bože, otče náš, kterýž v nebi máš*, alebo *Vímť já, že v nebi jest místo krásné*, alebo *Vždycky dobřeš svým, Pane, činíval*, prípadne aj *Vpravdeť to můj Izrael vyznati*, kde však môžeme členiť verš aj 4+6). S týmto druhým členením 4 + 6 boli známe duchovné piesne *Všickni, kteříž po zemi chodíte*, kým s členením 6 + 4 máme piesne: *Izaiáš prorok svědčí právě, Ach, otče nebeský, my tvé dítky, Pán slovom jsa odin* a prípadne aj iné. Jedenástslabične komponovanými veršmi boli strofy delené 5 + 6, napríklad *Smiluj se, Bože, smiluj se nad námi* a celý rad ďalších.

Predmetom nášho skúmania je však teraz predovšetkým *sapfická strofa*, ktorá sa šírila napríklad už v maďarskej poézii po roku 1544 a neskôr. Označovala sa ako *Sapficum carmen* alebo *Sapficum versus*. Na pôdorys tejto piesne kázal spievať duchovné piesne roku 1582 na slovenskom území aj Peter Bornemisza. Túto strofu, prevzatú z Horácia a iných klasikov, poznala však už latinská stredoveká poézia. Príkladom môže byť pieseň *Aufer immensam Deus aufer iram*, ktorú sme mali v preklade *Odvráť, ó, Bože, hněv svůj přísný od nás*. Niektoré piesne sme prebrali preložením z nemčiny, napríklad Selneccerovu pieseň *Lo-*

bet den Herren, den er ist sehr freundlich, ktorú máme tiež v preklade s incipitom *Chváľtež již pána*. Takéto sapfické strofy pestoval aj Vavrínek Benedikt Nedožerský, od ktorého máme časomernú českú pieseň *Národům se vši budu veselostí . . .*, ktorú prevzal z Benedikta Krman a Doležal a napodobnil aj S. Hruškovič v piesni *Kriste, obrance, sboru křížového*. Podobné piesne sú aj *Ó, Bože náš, Trojice nejsvětější, Srdcem city nábožně prozpěvujme*, či už sú tie piesne časomerné a rýmované, alebo sylabicky rýmované. Poznáme celé dve desiatky takýchto sapfických piesní (*Aj ustávajice ráno z svého lože, Chvaltež již Pána, Chvály radostné, Činíme tobě, Co jsi učinil, Jeruzalem, ach, Kriste obrance, Kdož v Boha doufá, Kriste před věky, Na lože jdouce, Nedej nám, Pane, Nesýte hrdlo, Odvrát ó, Bože, Ó, milé dítky, Ó, Jezu Kriste, Panny svaté syn, Růže červená, Rozmýšlejmež dnes, Slyšte, hříšníci, Žalostně kvílím* etc.).

Ako vidieť, sapfická strofa bola aj v duchovnej piesni latinskej, nemeckej i českej a slovenskej veľmi produktívna. Pestoval ju aj Pavel Severín v *Tragédii neb hre smutnej prežalostnej 1728*:

*Teď jsem, teď Sathan, protivník nebeskej
Pravdy; nepřítel horlivosti božskej
z řetěz zpuštěný, z žaláře zproštěný,
z tmy vypuštěný.*

*Oznamte sme! že Pravdu nechcete,
ani ji více trpet nebudete!
Nech slyšia všickni soudcové, otcové!
politikové!*

V latinských básňach nachádzame na Slovensku aj rýmované sapfické strofy časomerné (alebo sylabické) *chronostichované*, ako bola napríklad sapfická strofa (Jána Chrastinu alebo Jána Carlovského):

*SzáskIVs Coetos MorIens sVbIVIt,
Nos In Hac terra peregre CVpIVIt:
NIL, jrVens grata reqVle, paVesCIt,
FaCe ViresCIt.*

Máme však aj nerýmovanú sapfickú časomernú strofu z pera dvoch Slovákov: Samuela Čerňanského staršieho a Ondreja Hrašku:

*Živ buď, ó, Doktor, volají společně,
živ buď, ó, vzácná naději Vlasti své,
živ buď a množství přečekej pokojně
dnů nevymluvně.*

Z duchovných piesní uvádzame ako príklad pieseň zloženú „*Carmine Sapphico*“ a na melódiu *Co jsi učinil, nejsladší Ježíši* alebo *Činíme tobě, Pane Bože, díky*, alebo *Ó, Jezu Kriste, Pane, boží synu* alebo *Rozmýšlejmež dnes my věrní křesťané*. Upozorňujem na preklad Samuela Hruškoviča z nemeckej piesne M. Appellesa *Christ, du Beistand deiner Creuz . . .*:

*Kriste, obránc Sboru křížového,
Přispěj, a ochraň, Lidu mocně svého,
Zruš nepřátelské Rady, zmař úmysly,
V nic aby přišly . . .*

Ako vidieť, aj nemecký autor aj Hruškovič členili túto sapfickú strofu na polverše, teda na adóniá a na verše šesťslabičné. Hruškovič ju napísal rytmometricky čiže v časomiere a pre spev ju aj zrýmoval. Také boli aj ostatné slovenské duchovné piesne, či už boli sylabické, alebo časomerné.

Z časomerných strof uvádzam aspoň ukážky z niektorých oslavných básní a ód skladaných v Bratislave na ev. a. v. gymnáziu na počesť profesora Jána Juraja Strečku a Štefana Fábryho v rokoch 1786—1788.

*Kam, kam v to oblečené roucho a kam krokom
Tímtot půjdete, ó, múzy milé, neb aj
Vy vzácné jste všechněm v rouše jakémkoli;
V slovenském ne ve všech.*

(*Píseň . . .* skrze Jana Šinkovce . . . 1787).

*Kteréhožet z nás, zásluhy Tvé, jazyk,
Aneb i dávných posluchačů Tvojích,
Nad chvály větš, dostatečně
Vypravovat bude moci? Strečko!*

(*Důvod vděčné mysli . . .* skrze Jana Molnára . . . 1788).

*No, no, a snad že Libo-moudrectví Luteránsko-
Prešpurského to jest jméno profesora dnes.
Hej, hej! Múzy milé, novinek vy milovnice zvláštní
Zdálíž nepůjdete též poklonu mu učinit?*

(*Důvod vděčné mysli . . .* od Jiřího Furdíka . . . 1786).

Ó, kam pôjdu, kam, a na horu dnes ktorou?
 Na Alpy, Vesuv, ne! zdali na Olymp?
 Na Parnas horu tu Múz vznešenou raději
 Vstoupím na hlavu Karpaty ...

(Oda ... Strečkovi ... 24. 4. 1787 ... Jiří Furdík).

Častejšie než tieto strofy alkajské, asklepiadské, alkménske a iné boli však strofy sapphické a na druhej strane elegické distichá (prvé bernolákovské z roku 1788) alebo stichické hexametre. Po sapphickej strofe bol najrozšírenejší verš *elegické distichon* — zložené z hexametra a pentametra.

Ukážeme najprv na niektoré slovenské hexametre z konca 18. storočia, ktoré sme našli vo vtedajších novinách i magazínoch. Prvá ukážka (preklad z gréčtiny alebo latinčiny):

*Sedmero měst se vadí pro starý tvůj rod, Homere,
 Smyrna, Rodus, Colophon, Salamin, Chius, Argus, Athéna.*

Iný príklad je pravdepodobne taktiež preklad:

*Máme vody mořské, i počet mořského znám písku,
 K tomu, mlčícího, tajnosti srdce poznávám;
 A přece Král Krésus s Lůdy mne klamati žádá ...*

Pred týmito osobitnými stichickými hexametrami sú staršie slovenské hexametre z elegických distich. Medzi najstaršie známe elegické distichá patria najmä Krmanove časomerné distichá spreď roku 1700:

*Chvála budiž tobě náš předobry Bože z tak velikého
 Dobrodiní že neklesl náš i do konce jazyk.
 Náš jazyk obzvláštní, starodávný dosti, slovanský,
 Jenž jazyků plodná jest v světě máte jiných.*

Podobne spieval Krman v *Novoročnom dare poetickom* (roku 1700), kde má aj jeden hexameter s chronostichom (*Dej, Pane, nám kráČzet v tvé Cestě, pokojně a šťastně ...*) aj takéto elegické distichá:

*Odplatu má v nebesích, má též v světě tomto pobožnost,
 Štít zde pavěza je Bůh, tam pak i světlo jiným.*

Obdobné elegické distichá písal aj Matej Augustíni (v básni z roku 1717), kým hexametre písal aj Pavel Doležal (1743).

Tieto hexametre a elegické distichá širil rukopisne Daniel Krman aj vo svojej gramatike (*Rudimenta Grammaticae Slavo-Bohemicae*), kde preberal jednak staré české ciziojánové mnemotechnické príklady, alebo ich vyberal zo svojho prameňa, z V. J. Rossu. Tak dal do *Gramatiky* aj takéto hexametre:

*Dá-li kdo truňk, má Páně jedruňk, jakž v Zákoně zní puňkt,
 Dá-li ti truňk, ne retuňk, neb daňk, než hadruňk, oheň aspoň
 Tvá přispoří ti jedruňk, Laň, i dáš zaň oháňku, na dlaň daň,
 Vezma braň ujde na zbraň, kde šeňktyš, píseň, heryňk, cyňk.*

II

Intermezzo

(Sonet — balassiovská strofa)

Sonety sa k nám dostávali jednak prostredníctvom španielskym, francúzskym a talianskym, teda prostredníctvom románskym, alebo sprostredkované z nemeckej poézie, či už v Nemecku, kde slovenskí študenti študovali, alebo v exile, kde nedobrovoľne slovenskí básnici žili, alebo napokon aj na Slovensku, kde spišskí a iní Nemci písali nemecké sonety. Medzi nimi uvediem za iných spišského rodáka z Novej Vsi magistra Daniela Klescha, ktorý pri vysviacke zámockého kostolíka v Štiavniku na Spiši 23. novembra 1669 vydal dve latinské publikácie a ako vencom korunovaný cisársky poeta roku 1670 uverejnil v Bardejove aj niekoľko sonetov, ktoré ospevujú Štiavnik, Hornád (Kundert) a vo dvoch sonetoch aj riekú Váh. Tieto sonety sú jambické a majú takéto pôdorysy:

13 A 12 b 12 b 13 A	13 A 12 b 12 b 13 A	12 c 12 c 13 D	12 e 12 e 13 D
12 a 13 B 13 B 12 a	12 a 13 B 13 B 12 a	13 C 13 C 12 b	13 E 13 E 12 d
13 A 12 b 12 b 13 A	13 A 12 b 12 b 13 A	12 c 12 c 13 D	12 e 12 e 13 D
13 A 12 b 12 b 13 A	13 A 12 b 12 b 13 A	12 c 12 c 13 D	12 e 12 e 13 D

Pokračovateľom Daniela Klescha bol Ján Hambacher zo Spiša, ktorý 1. 12. 1706 vo Wittenbergu venoval ako medik svojmu priateľovi S. Nigrinimu jambický sonet s incipitom: „*Wenn Diamanten sich am prächtigesten erzeigen*“ v pôdoryse

13 A 12 b 12 b 13 A 13 A 12 b 12 b 13 A 13 C 12 d 13 C 12 d 13 E 13 E.
 Titul tejto piesne je *Sonett*. Vyšiel v príležitostnej publikácii *Bona*

verba. Keby sa boli rozvili tieto nemecké sonety aj v slovenskej poézii, nepochybne by boli vytvorili obdobu jambického alexandrínu s prestávkou po šiestej slabike.

Veľmi zaujímavý je *Sonett*, ktorý napísal roku 1696 Slovák Ján Benko junior. Začínal sa v pôdoryse

13 A 6 b 6 b 13 A 13 A 6 b 6 b 13 A 6 c 6 c 6 d 6 e 6 e 6 d.

Tento sonet sa začínal dvojverším:

*Die Augen musten wohl zu Thränen-Quellen werden,
Wenn mann dein trüben Todt...*

Podobný sonet je aj v knihe *Die Wohlvollendete Handlag*, ktorú venoval 2. 11. 1704 levočský rektor Efraim Kretschner mladší Jánovi Ujházy-mu ako *pohrebnú báseň, zloženú v sonetoch v jambickom pôdoryse s trojnásobným rýmom*:

13 A 12 b 12 b 13 A 13 A 12 b 12 b 13 A 12 b 12 b 13 C 12 d 12 d 13 C.

Ako príklad takéhoto sonetu, ospevujúceho slovenskú riekku Váh, uvádzame jeden zo sonetov Daniela Klescha, ktorý spomína aj slovenských básnikov Tarnóciho a Melcela, spievajúcich na Považí:

Auch von der Wag

*Wir ruffen auch jetzt (noch), ihr Wasser-Flusz-Göttinnen,
Die ihr an uns'rer Wag zuvor gewohnt habt,
Wie seydt ihr jetzt so still, dasz ihr uns nicht erlab't
Mit einem Lust-Gedicht? Sind euch denn eu're Sinnen*

*So gantz erstarret schon? Seydt ihr nicht zu gewinnen?
Ihr harten Nymffen Ihr? Wie dasz disz vergrab't?
Womit der höchste GOTT euch hat so reich begab't?
Es soll kein Hippocren, an eure Wasser rinnen;*

*Last! euch doch hören noch, behalten euren preisz,
Und sing't uns eines nach der Römer reimen weisz;
Könn't ihr gleich nicht mit uns die deutsche Laute zwingen,
So stimmt wie vorhin, mit Maro Lieder an,
Wie solches Herr Tarnotz und Meltzel lieblich kan,
Ich will inns Opitz-Thal, nur deutsche Lieder singen.*

III

Folklórna strofika

Dávno som sa zaoberal problematikou folklórnej strofiky i ľudovou piesňou zo stránky estetickej, štylistickej, poetickej, prozodickej a metrickej. Teraz však pre úsporu miesta a času podám aspoň základné a frekventatívne, vybrané typické a charakteristické znaky, ktoré nám podajú kľúč k tejto neprebádanej oblasti. Ďalšie detailné spracovanie si ponechávam na iný raz.

Nepochybné je, že k najstarším typom slovenskej folklórnej (v jadre sedliackej a poddanskej) piesne patrí sylabická rýmovaná pieseň typu šesťsylového, oktosylového, dvanásťsylového a desaťsylového, teda 6 A A B B, 8 A A B B, 12 A A aj 12 A A B B, 10 A A aj 10 A A B B.

Druhý typ sa rozvil aj v českej duchovnej piesni v Čechách a na Slovensku a vytvoril ľudovú nôtu (8 A A B B), najvšeobecnejšiu a najfrekventovanejšiu v 16. až 17. reformačnom a renesančnom storočí. Ďalší typ, zrejme mladší, sa vyvíjal z verša 6 A alebo 6 A 6 B 6 C 6 B menej 6 A 6 A 6 C 6 A alebo 6 A 6 B 6 B 6 B). Bolo to podmienené asi základným rytmom a prirodzeným spádom slovenského (v jadre i českého) jazyka a melodickým dvojštvrtovým taktom, ako aj výdychovým členením. Možno teda tento typ 6+6 (aj zdvojené) a 8+8 pokladať za typický slovenský verš, ktorý bol v súlade s vetným alebo syntaktickým, a tým aj sémantickým a tematickým členením. Iné národy ako Srbi si vytvorili skôr 10-slabičný verš (deseterac) a Poliaci popri goralskom krakoviaku poľsko-slovenskom najmä 13-slabičný verš, Ukrajinci verš „kolomyjko-vý“ — 14-slabičný, kým Gréci a Rimania si vytvorili hexameter alebo elegické distichon (vhodné aj na epiku), Francúzi alexandrín (jambický), Nemci svoj verš v ľudovom epose Nibelungenlied alebo iné jambické verše, zodpovedajúce duchu ich jazyka.

Skúmame, ako sa tvorili jednotlivé verše s párnymi i nepárnymi slabikami a ako sa kompozične združovali v rozmanité pestré strofické útvary, podmienené pravdaže jednak slovom a jeho zvukovým impulzom a znením, jednak rytmom a melódiou, ktorá pri piesni je základnou a zásadnou, lebo folklórna pieseň žije len vtedy, keď sa spieva, teda v melodicko-rytmickom pohybe časovom. Tlačené texty sú len meravými múmiami, pod ktorých povrch ťažko prenikáme a vyhmatáme ešte živý rytmický pulz. Ako ukážku uvediem jediný príklad, ako sa spájajú verše dvojslabične a štvorslabične kombinované a členené:

*Hanča biela
hrušky zbiera,
maľované trese,
cifrovaná nese,
do Budína.*

*Moja žena
rozum nemá,
prepila mi volky
s cudzíma paholky
poza humná.*

Ako vidieť, pôdorys tejto strofy je 4 A 4 A 6 B 6 B 4 A. Melódiu, ak ju poznáme, jasne pocítujeme a uznávame, že ona určovala aj kombináciu jazykového a zvukového materiálu. Sú aj iné prípady podobnej strofy členenej 4 A 4 A = 7 B 4 C 4 C + 7 B (napríklad v piesni *Preteť, ptáčku*).

Jednoduchším prípadom je strofa s pôdorysom 4 A B 3 C, 4 D D 3 C:

<i>Kubo, Kubo,</i>	<i>Anjel kričí,</i>
<i>Kubaríku,</i>	<i>baran blečí,</i>
<i>Dluho spíš!</i>	<i>neslyšíš?</i>

Z ďalších kombinácií uvádzame tieto: (4 A 4 A 6 B 6 B 4 A refrén):

Zahraj mi tú!
„Braček, ktorú?“
*Zahraj mi hajdúsku
pre tú našu Zuzku,
zahraj mi tú!*

<i>Gallus Kohút</i>	4 A
<i>spadou do pút,</i>	4 A
<i>kto ho skorej zabije,</i>	7 B
<i>mastný rožok užije</i>	7 B

Pri poslednej piesni však môžeme usudzovať aj na jej umelý, vari študentský pôvod (deklamačný?).

Najproduktívnejšie oktosylaby sú rozmanitého druhu, jednak pôvodu umelého, jednak folklórneho; sú jednak gnómické, jednak lyrické:

<i>Častokrát po zrade býva</i>	8 A
<i>bitka kačková, kyjová.</i>	8 A

<i>U svine vlnu hľadať,</i>	8 A
<i>od ovce srst tiež žadať</i>	8 A
<i>jeť bláznovstvi, máš veriť.</i>	8 A

Zaujímavý je prípad nedokončenej strofy, ktorá pôvodne bola 8 A 8 A + 4 A + 4 B + 4 A (v polopoľskej piesni okolo roku 1750):

<i>„... Hoc bys i kelko jon pila,</i>	8 A
<i>prece bys mi tak netyla.“</i>	8 A
<i>„Montna byla, pani mámo,</i>	(4 + 4 = 8 B)
<i>montna byla.“</i>	4 A

V duchovnej piesni začínala na strofiku stredoveká latinská pieseň a z nej sa prekladmi — na známe melódie — prekladali alebo imitácie skladali ďalšie piesne, ktoré sa spievali zväčša na spomenutú ľudovú nôtu (8 A B B). Tá sa vyskytovala napríklad v lipskom vydaní *Cithara sanctorum* medzi 1950 piesňami až 117 ráz (bezmála jedna desatina v oktosylabe), a to 79 v ľudovej note (šesťveršový typ je pätnásť ráz). Základná strofa 8 A 8 A sa stala štandardnou zložkou suspírií a modlitieb stichických (pásmových), veľmi rozšírených na Slovensku v 16. až 18. storočí v rozmanitých modlitebníkoch a kázňach. Stretáme ju však aj vo svetskej oblasti v mnohých slovenských baladách, ako je napríklad balada *Išli hudci horou* alebo *Juliána strojná panna*:

<i>Juliána, strojná panna,</i>	8 A
<i>na potoku šaty prala.</i>	8 A
<i>Tu prišli k nej dva huláni:</i>	8 B
<i>„Juliána, poď ty s nami!“</i>	8 B

<i>Mila, mila, šerdco moja,</i>	8 A
<i>povandrujme obidvojo.</i>	8 A
<i>Povandrujme dolu cestu,</i>	8 B
<i>buďu dumac: brat so šeštru ...</i>	8 B

Oktosylab možno chápať aj zdvojene, napríklad:

<i>Hore chodník, dolu chodník,</i>	8 A
<i>povedajú, že ja zbojník.</i>	8 A
<i>Ja ne zbojník, ja zbojničok,</i>	8 B
<i>svojej matky čeladničok.</i>	8 B

Verše 6-slabičné, respektíve 12-slabičné sú v duchovnej strofike skôr výnimkou. Vo folklórnej poézii a v 17.—19. storočí — až podnes — v umelej improvizácii a ohlase alebo ponáške sú dominantným slovenským veršom vôbec, ktorý sa graficky píše dvojako alebo do štvorverší (6 A 6 B 6 C 6 B), alebo do 12-slabičných dvojverší (12 A 12 A), prípadne vo vale-dikiách sa vyvíja na typ 12 A A A A alebo 12 A A B B.

Hojné sú tieto 6-slabičné dvojveršia alebo stichické pásma najmä v slovenských ľudových baladách a v zbojníckych piesňach. Nadovšetko však v ľudových popevkoch, z ktorých sa vyvinuli neskôr takrečeno *krakoviaky, trávnicie alebo spievanky*, ktoré môžu mať niekedy aj *melodické predtaktie* (Ej, Hej):

<i>Išli hudci horou,</i>	6 A
<i>horou javorovou.</i>	6 A
<i>Našli drevo krásno,</i>	6 B
<i>na husličky hlasnô.</i>	6 B atď.

Častejšie sú takéto typy:

<i>Na vrchu, na Diele</i>	6 A	<i>Hej, duní vetrík duní</i>	6 A
<i>čvosi sa tam belie,</i>	6 A	<i>po zelenom grúni,</i>	6 A
<i>Janko ovce pasie,</i>	6 B	<i>pasie Janík ovce</i>	6 B
<i>perko sa mu trasie.</i>	6 B	<i>v otrhanej huni.</i>	6 A
<i>Stavajú stavajú</i>	6 A	<i>Jánošík, Jánošík,</i>	6 A
<i>šibeničiek dvoje.</i>	6 B	<i>de je tvoj palošík?</i>	6 A
<i>Bože môj, otče môj,</i>	6 C	<i>Vo mlyne na kline</i>	3 B 3 B
<i>keré budú moje?</i>	6 B	<i>prepil som na víne.</i>	6 B

Oktosylaby sa spájajú často so 7-slabičnými veršami, ako napríklad vo verši, ktorý poukazuje na umelý pôvod a na čítanie, prípadne aj nemec-kých básnikov:

<i>Kdo se šťastne oženiti</i>	8 A
<i>chce, a zdarnou ženu míti,</i>	8 A
<i>necht se se mnou neradí,</i>	7 B
<i>kuplerů námluvníků</i>	8 C
<i>a těm podobných zrádníků</i>	8 C
<i>nebo snadně zavadí</i>	7 B

Kombinácia 8 + 3 alebo 8 + 6 je napríklad v balade:

<i>V Sobotišti na rynečku</i>	8 A
<i>rúbali sa pre devečku.</i>	8 A
<i>Pro kterou? Za kterou?</i>	3 B 3 B
<i>Která mala šnurovačku červenú</i>	4 + 4 A + 3 B

Nepochybné je, že z kombinácie 8+8+6 sa mohli vyvinúť aj iné verše, a to verše 14-slabičné a prípadne aj 16-slabičné. Zaujímavý je prípad s refrénom 6 B, napríklad:

<i>Pod kaštieľom panská lúčka</i>	8 A
<i>na nej tráva neveličká.</i>	8 A
<i>No len ďalej, no len!</i>	6 B (v celej piesni)

Kombinácia 8+6 a (8+3+3) dáva nepochybne 14-slabičný verš, ktorý je aj folklórny aj umelý (najvýraznejší a najproduktívnejší u Hugolína Gavloviča):

Keď som išol v jednom meste cez jednu uličku, 8+6=14 A
videl som tam tri panenky v jednom okenečku. 8+6=14 A

Ale toto dvojveršie môžeme chápať aj ako štvorveršie (8 A 6 B 8 C 6 B):

Keď som išol v jednom meste
cez jednu uličku,
videl som tam tri panenky
v jednom okenečku.

<i>Idú, idú, idú idú Cigáni, Cigáni</i>	8+3+3=14 A
<i>a té malé Cigánčence za nimi.</i>	8+3+3=14 A

<i>Ja som Slovák, ty si Nemec, poďme že sa vítať,</i>	14 A
<i>u susedov peknô dievča, poďme že ho pýtať!</i>	14 A

No len, chlapci, len vesele stúpajme do háje,	4+4+6 A
zo zelených ratolestí robme stánky máje!	4+4+6 A
Hej, vy naše stánky v máji,	8 B
v tom zelenom háji.	6 B

Hojné sú kombinácie 8+5, ktoré vytvárajú verše trinástslabičné. Napríklad:

Žáden neví, co je škola, pokud neskusil,	13 A
nikdy by se učit nechtel, kdyby nemusil.	13 A

Ale tento verš je zrejme *umelého pôvodu* a stroficky aj pokračuje, spája sa s inými veršami.

Verše 6-slabičné možno ešte deliť na 3-slabičné pri strofickom a melodickom, rytmickom a metrickom členení, napríklad:

Milko pán	3 A
pije tam	3 A
za svoje peniaze.	6 B
ktože mu rozkáže?	6 B
Nik! Len sám.	3 A

V *umelej poézii* sa spájajú *šestslabičnisky* aj vo vyššie strofické celky, ako je napríklad pieseň *Vlk sa chcel ženiti* (6 A 6 A 6 B + 6 C 6 C 6 B):

Vlk sa chcel ženiti,	6 A	}
kázal namlúvati	6 A	
sobe kozu pannu,	6 B	
jenž byla sirotka,	6 C	
zemrela jej matka,	6 C	
otec zlomil hlavu.	6 B	

Takto sa dostávame k základnému typu našej ľudovej folklórnej poézie, a to jednak *ľúbostnej*, jednak *baladickej*, jednak *valasko-zbojníckej* a rozmanito pestrej:

Naša pani kňahne	Čenkárička milá,
po palote tiahne,	nalej holbu <u>vína</u> ,
piesenku si spieva,	jak nám nenaleješ,
slzami zalieva.	naleje nám <u>iná</u> .

Tam by si bou ležau	Dievča, dolu líhaj,
v hodvábnej posteli	pekne hore zdvíhaj,
pri tvojej materi	rubáč navysoko,
na hnilom pazderi.	nôžky naširoko.

Z takýchto a podobných piesní pôvodne 6-slabičných s rozmanitým usporiadaním rýmov a bohatou eufonickou štruktúrou sa mohli potom kombinovať aj piesne, ktoré sa graficky zaznačovali ako dvanástslabičnisky:

Robíme, robíme, jako voly v jarme,
ver sa narobíme rectorovi darme.

Sivé oči sivé, mnohým ľuďom milé,
a ty najsivejší, to sú najmilejší.

Už je moje srdce v veľikém žalári,
jako by ho tľkol v medenom mažári (atď., ad infinitum).

Táto strofa sa vyskytuje aj v *makarónskych* slovenských piesňach, napríklad:

Zemrela mi žena,
haec fuit crux mea.
Ó smrť, mě nešťestí,
quam tarde venisti.

Mohli by sme citovať aj iné kombinácie, ako sú napríklad:

Pásol Janko kravy	6 A	Krhla skamenela	6 A
a Aničká pávy,	6 A	meravým kameňom.	6 B
zadlávila krava	6 B	Anna zdrevenela	6 A
najkrajšieho páva.	6 B	zeleným javorom.	6 B

Do vyšších celkov sa združovali verše 6-slabičné s 3-slabičnými, 4-slabičnými, 8-slabičnými a s inými:

Mau som ja frajerku	6 A	Nemala viac statku,	6 C
z druhej strany jarku	6 A	len jednu lopatku	6 C
krajčovú.	3 B	bravčovú.	3 B

<i>Pomaly me pichaj</i>	6 A	<i>že by nezamdlela</i>	6 C
<i>na čelo mi dýchaj,</i>	6 A	<i>od tvojho kolena</i>	6 C
<i>duša moja,</i>	4 B	<i>duša moja.</i>	4 B
<i>Ach, mój milý Adam,</i>	6 A	<i>Ach, Adam můj milý,</i>	6 A
<i>ja Ťa v krčme hľadá,</i>	6 A	<i>ani Ťa nezmýli —</i>	6 A
<i>ty ležiš na márach</i>	6 B	<i>tabak z nosa trčí,</i>	6 B
<i>jak mrcha na kárach.</i>	6 B	<i>bajúz sa ti krčí.</i>	6 B
<i>Čože poví náš valach?</i>	7 B	<i>Pes na teba vrčí</i>	6 B
		<i>žes mu nedal klčí!</i>	6 B

Aj 6-slabičné a 12-slabičné verše majú niekoľko variácií a veľmi bohato i pestro vedia členiť 3-slabičné (niekedy aj daktylské), 2-slabičné alebo 4-slabičné úseky vo veršoch, kolónoch alebo v polveršoch, ako napríklad vo veršoch:

<i>Gazdá náš, gazda náš, drž nám dobre krpce,</i>	12 A
<i>ak nebudeš držať, valaškou po chrbcel</i>	12 A
<i>Nepovíдай, Betka, materi, materi,</i>	12 A
<i>že som Ťa ja hľadal v komori, v komori.</i>	12 A
<i>Ej, na mŕ pravdu nepovím, nepovím,</i>	Ej+4+3+3=11 B
<i>nebo by ma bila, dobre vím, dobre vím!</i>	12 B

Lenže uvedený príklad je už vybočením z normálneho modelu, keďže v základe ide o kombináciu 6+3+3, respektíve 4+2+3+3, v treťom verši aj o kombináciu Ej+2+2+3+3, čiže tu sme pri korení, ako mohli vzniknúť 12-slabičné folklórne verše zo šesťslabičníkov cez deväťslabičníky *repetíciou* 3-slabičného slova alebo celku (daktylu). A to je práve tajomstvo šesťslabičníkov a dvanásťslabičníkov. V nich sa v pravidelnom alebo nepravidelnom rade, v pestrom a rozmanitom členení podľa melodiky a rytmiky alebo podľa sémantiky a tematiky organizuje jazykový materiál prozodicky a eufonicky do grafických 6-slabičných alebo 12-slabičných strof.

Oktosylabické strofy dvojveršové aj štvorveršové sa členili vnútorne na 4+4, 4+2+2, 2+2+4, 2+2+2+2 aj v iných kombináciách, často trochejsko-ditrochejských, a tak dávali možnosť rozvoja neskorším trochejom a ditrochejom, alebo aj nepravidelnému členeniu 3+2+3, alebo

2+3+3, či 3+3+2, ktoré zväčša dávajú dojem jambickej organizácie, ktorá je ináč folklórnemu veršu takmer načisto cudzia. Šesťslabičné a štvorveršové alebo 12-slabičné a dvojveršové strofy sa zase rozpadávali na 2+2+2 (2+4 a 4+2) alebo na 3+3, čím dávali možnosť vývinu neskoršiemu daktylu a členili sa presne v polverši na 3+3 alebo 6+6. Toto je kľúč k šesťslabičníkom a dvanásťslabičníkom, ktoré sa v podstate len nedokonale graficky píšú dvojakým spôsobom, hoci by ich bolo možné písať aj v iných variantoch. Toto členenie (ak nejde niekedy o jamb) badáme v jadre už v prvom a najstaršom zapísanom fragmente (ak vynecháme slovo *milá* alebo *panna*):

*Ů, milá panna, čo ty máš,
quid mi dáš — nevieš raz.*

Okrem zdvojených veršov 4-slabičných a 6-slabičných osobitnú strofu tvorili aj zdvojené verše päťslabičníky, ako boli napríklad:

<i>Janči na rinku</i>	5 A	<i>Kto pozde chodí,</i>	5 A
<i>píje pálenku ...</i>	5 A	<i>sám sebe škodí.</i>	5 A

Častejšie je spojenie vo štvorveršiach (5 A A 5 B B):

<i>Neoral, nesel,</i>	5 A
<i>predca byl vesel!</i>	5 A
<i>Kurva mu mati,</i>	5 B
<i>nechtel si vzati.</i>	5 B

Spojením dostávame 10-slabičný verš so zdanlivým jambickým, ale skorej trochejsko-daktylským alebo daktylsko-trochejským spádom (10 A 10 A 10 B 10 B):

<i>Išla Marína od mesta k mestu,</i>	10 A
<i>stretla miškárov, sadla na cestu:</i>	10 A
<i>„Páni miškári, pekne vás prosím“ ...</i>	10 B ...

Niektoré strofy nemajú členenie 3+2 a 3+2, ale opačné 2+3 a 2+3 (a tendenciu na vyrovnanie aj v polverši):

*Janko z Bánoviec, švarný mládenec,
tu Ťa hľadalo dvojo dievčeniec.
Kúpeu koníka od úradníka,*

nemau mu čo dať do príhodníka,
ani v komore ani v stodole.
Beda, prebeda mojej koboľe!

Prísny sylabizmus sa porušuje vo variantoch piesne až podnes známej
Okolo Súče vodička tečie:

<i>Okolo Trnavy (!) vodička teče</i>	6+5 A
<i>milý mi vzkazuje, že ma již nekce.</i>	6+5 A
<i>A keď ma nechce, ja se nehnevám</i>	5+5 B
<i>smutek neponesem, lebo ho nemám.</i>	6+5 B

Ako vidieť, základnou a zásadnou je melódia, a nie jazykové a prozodické členenie. Kombináciou 5+3 je napríklad aj rytmicky neobyčajne ľahunká „tanečná“ strofa:

<i>Preleteu ptáček</i>	5 A
<i>cez javorníček</i>	5 A
<i>štrkúci.</i>	3 B
<i>Napísal Janko,</i>	5 C
<i>moje srdienko,</i>	5 C
<i>tej noci.</i>	3 B

Máme aj umelé kombinácie (5+6), napríklad v piesni *Siládi a Hadmázi*, alebo iné krásne kombinácie v piesni *Ta dala mamka svoj vlastnú dcéru:*

*Ta dala mamka svoj vlastnú dcéru
do cudzej krajine.
Zakázala jej, ani k sebe prísť
ani k svojej rodine,
za sedem rôčkov, za sedem týždňov
aj za sedem hodín.*

Iné sú typy veršov kombinované 4+6 a 6+4, ktoré tvoria osobitnú kategóriu, napríklad:

<i>Malo dievča bolení, bolení:</i>	4+6=10 A
<i>Pýtaj sa jej, čo je jí, čo je jí.</i>	10 B
<i>A nasyp jej korení, korení,</i>	10 A

<i>asnáď sa jej zahojí, zahojí.</i>	10 B
<i>Umrela mi žena, už som vdovec,</i>	6+4=10 A
<i>už je z čiernej zemi na nej kopec.</i>	10 A

Zriedkavá je kombinácia 4+4+2 alebo kombinácia s melodickým „ej“:

<i>Ještě si ja na tú Turú zájdem,</i>	(4+6=) 10 A
<i>ej, ještě si ja švarné dívča nájdem!</i>	Ej+10 A

Nie sú zriedkavé ani kombinácie 10+9, napríklad v dvojsmysle:

<i>Tu vám bylo křiku po dedinách,</i>	10 A
<i>chlapi štyré nésli ho v nosidlách,</i>	10 A
<i>nésli ho — ho — ho — ho — v nosidlách.</i>	9 A

V ľudovej poézii sa vyvinuli zaujímavé dublety 5-slabičných a 10-slabičných veršov. Častejšie sa však v ľudových strofických kombináciách vyskytovali skupiny 5+5 ako 4+6 alebo 6+4, aj keď ani tie nie sú veľmi zriedkavé, ako sa na prvý pohľad zdá. O tom svedčí napríklad aj krásna pieseň:

*Pani mámo, pani mámo, peknú dcéru máte,
ej, prečože ju, prečože ju, nevydáte ...*

Ináč tento verš sa potom po vydaní Vukovej *Malej prostonárodnej pesmarice 1814*, po prekladoch balady *Asanaginice* (u nás Rožňayom) a v štúrovských ponáškach (napríklad v Bottovej básni *Na Dunaji pláva húska biela, húska biela s červenými ústy ...*) rozšírila v romantickej poézii štúrovskej.

Častejšie sú podľa mňa aj niektoré verše sedemveršové, či už samostatné, alebo v rozmanitých iných kombináciách, ako sú napríklad:

<i>Pásli kozy pastíri</i>	7 A
<i>pri betlémskem majeri.</i>	7 A
<i>Dina, dina, Rusnaci.</i>	7 A
<i>vy bratrové Slovaci,</i>	7 A
<i>keď robíte, spevajte,</i>	7 B
<i>keď ste hladní, tancujte.</i>	7 B

Ale tieto umelé piesne majú obdobu aj v ľudových:

<i>Lepšie mesto Žilina,</i>	7 A
<i>jak polovic Trenčína.</i>	7 A
<i>V Žiline som každý deň</i>	7 B
<i>a v Trenčíne pres týždeň.</i>	7 B

<i>Ja som bol tiež strelený,</i>	7 A
<i>od tvej lásky zemdlený,</i>	7 A
<i>skús má milá tu guľku,</i>	7 B
<i>jaké je to trápení.</i>	7 A

Častejšie sa však kombinuje s oktosylabom alebo so šesťslabičnikom:

<i>Znám ja toho polovníka,</i>	8 A
<i>srdce mého milovníka,</i>	8 A
<i>čo cílil do zajička,</i>	7 B
<i>trafil mne do srdečka.</i>	7 B

<i>Pán otec, pani matka</i>	7 A
<i>na tom sú se znesli,</i>	6 B
<i>abych pásla kozlátka,</i>	7 A
<i>jať je šetriť nechci!</i>	6 B

Kombinácie 7+3 a 7+5 alebo 7+4 a 7+6 sú veľmi zriedkavé. Častejšie a produktívnejšie sú kombinácie 7+8 a ešte častejšie 8+7 a 7+7 a podobné:

<i>A, a smutná novina!</i>	7 A
<i>Tak panenky naríkajú,</i>	8 B
<i>když milých nedostávají.</i>	8 B
<i>A, a smutná novina!</i>	7 A

<i>Vandrovali Rábkové</i>	7 A
<i>z jedné zemi do druhé ...</i>	7 A

<i>Sedela som, sedela</i>	7 A
<i>sedemdesiat godina,</i>	7 B
<i>napriadla som, napriadla</i>	
<i>sedemdesát vretena.</i>	7 B

Do vyšších celkov sa združujú v rozmanitých iných kombináciách:

Išla Anka do hájička: šajna driny, driny drom,
čakala tam na Janička: šajna driny, driny drom.
A tam zaspalo sladko
to nevinné dievčatko: šajna driny, driny drom.

<i>Išlo dievča pre vodu</i>	7 A
<i>cez zemiansku záhradu!</i>	7 A
<i>Prišiou pán,</i>	3 b
<i>zabiu džbán,</i>	3 b
<i>aňa, mhm, zabiu džbán!</i>	4+3=7 b

Z tohto sa vyvinul potom aj trinástslabičník 7+6=13 A A:

Išlo dievča po vodu, vodičku studenú,
stretol ho tam komisár, zaľúbilo sa mu.

Aj výskum ďalších strof, v jadre kombinovaných z 5-slabičných veršov a ich dvojnásobku (10AA) nám poskytuje umelejšie kombinácie (s 3, 4, 6, 7, 8). *Nepárnoslabičné verše*, ktorých jednotlivé strofy pre úsporu miesta neuvádzame, robia už dojem skôr umelých kombinácií a cudzieho pôvodu, často sú aj mementom, či nejde o umelú pieseň (a melódiu). Čisté sedemslabičníky napríklad sú hojné a môžu mať pečať folklórnu, ale už čisté deväťslabičníky (5+4, 3+3+3, 3+4+2) sú zriedkavejšie a umelejšie. Jedenástslabičníky (členené aj 7+4) sú už v jadre umelým hendekasyllabom (aj v členení 6+5 a ináč).

Trinástslabičníky, ako sme ukázali, sú hojnejšie v umelej poézii (sú aj ohlasom poézie latinskej a poľskej).

Krajné prípady štrnástslabičníkov (v zložení 8+6) sme už stretli v umelej poézii 18. storočia. V ľudovej piesni sú zriedkavejšie, práve tak ako pätnástslabičné verše (v jadre členené 8+7) ukazujú na umelú duchovnú i svetskú pieseň.

Pozrime sa na prvý pokus o prehľad strofiky v staršej slovenskej poézii, aký obraz nám podáva:

V umelej poézii a vo folklórnej piesni sme zistili zriedkavé strofy dvojveršové, členené 2+4 alebo 4+4 (ktoré sa môžu kombinovať aj s nepárnymi veršami 3, 5, 7 atď.). Časté sú najmä oktosylaby, či už 8 A A, alebo 8 A A B B (zriedkavejšie 8 A B C B), pričom strofa 8 A A B B jasne

tvorí „obecnú“, ľudovú nôtu, najrozšírenejšiu aj v českej umelej svetskej a duchovnej poézii v 15.—18. storočí. Osemslabičný verš sa často kombinoval s veršami 4-slabičnými a 6-slabičnými, osobitne sa rozvila kombinácia 8+7, a tak vznikali verše ojedinele 12-slabičné, častejšie 14-slabičné a najčastejšie 15-slabičné.

Pri 6-slabičných veršoch, ktoré sa ešte vnútorne členili na 3-slabičné celky (často aj rýmované alebo asonancované, napríklad 3 a 3 a + 6 B), najčastejší prípad je 6 A A B B alebo 6 A B C B, z ktorého verša sa potom rozvíja dvanásťslabičník a má rozmanité variácie, napríklad 6 A 6 B 6 A 6 A alebo 6 A A B A alebo 6 A 6 B 6 B 6 B. Zriedkavejšie sa kombinuje 6+7 alebo 7+6 (častejšie) a vytvára tak menej sa vyskytujúci trinásťslabičník. Slovom, z malých celkov 2+2 alebo 4+4 sa vytvára oktosylab, ale nevytvára sa 8+8 ako šesťnásťslabičník len 8+6 ako štrnásťslabičník a ešte častejšie 8+7 ako pätnásťslabičník.

Najčastejším veršom v staršej našej poézii bol šesťslabičník, ktorý sa združoval zo syntaktických a iných dôvodov najmä do dvanásťslabičníka. Tento dvanásťslabičník potom prevýšil aj ľudovú nôt oktosylabovú, ktorá bola u nás častejšie v duchovnej piesni ako v piesni folklórnej alebo svetskej umelej. Šesťslabičník a grafický dvanásťslabičník sa rozšírili jednak vo folklórnej ľudovej piesni v dvojveršiach (aj štvorveršiach) typu krakoviakového a trávnicevského, ako aj v umelej polosvetskej poézii (valedikcie) aj svetskej (v gratulačných a iných príležitostných piesňach s rozmanitou tematikou), takže najviac ľubostných piesní máme zložených práve v dvanásťslabičníkoch.

Vyššie celky ako 2-slabičné a 4-slabičné strofy (3-slabičné boli len ojedinelé) vznikali zväčša v duchovnej piesni a vo svetskej umelej strofike, a to alebo zdvojením základnej strofy, alebo melodickým a rytmickým, tematickým a sémantickým vkladáním veršov iného rozpätia, prípadne rozmanitými repetíciami alebo refrénmi z melodicko-rytmických dôvodov.

Kombinácia 6+5 dávala 11-slabičný verš, v iných poéziách veľmi rozšírený hendekasylab, u nás pomerne veľmi málo rozšírený vo folklórnej a len ojedinele aj v umelej duchovnej aj svetskej poézii. Zaujímavé je, že opačná kombinácia 5+6 sa vyskytuje ešte zriedkavejšie.

Strofy sa tvorili zdvojením (5 A A 3 B + 5 C C 3 B, 6 A A 4 B + 6 C C 4 B, 6 A A B + 6 C C B, 8 A A 7 B + 8 C C 7 B atď.). Tak vznikali z dvojveršových a štvorveršových slôh najmä strofy šesťveršové a osemveršové, ale vnútorne sa mohli verše ešte rozmanite repetíciami obmieňať, pridávať rozmanité refrény, a tak vyplňať melodický model slovami.

Strofy duchovných piesní sú pestrého rozpätia, neprehľadnej rozmanitosti, pričom melódia je *conditio sine qua non*, čiže väčšina duchov-

ných piesní sa tvorila na známe už melódie a slovný materiál sa im len rytmicky a eufonicky prispôboval. Zriedka sa komponovala melódia na hotový už text, i keď máme v dejinách našej hymnológie nejdenný zrejmy a dokázateľný príklad aj na takéto tvorenie. Na melódie duchovných piesní sa skladali a spievali aj svetské umelé piesne, a niektoré historické novinky alebo piesne. Stretáme sa aj s príkladmi opačnými, keď na melódie svetských piesní, ľubostných i historických skladali autori (ako Silván) aj duchovné piesne (kontrafaktúry).

Popri duchovných piesňach prebohato diferencovanú strofiku mali aj *spevné piesne renesančné* (zväčša ľubostné) u nás zapisované pred rokom 1608, ako aj iné *anonymné umelé piesne* 16.—18. storočia, ktoré sa odlišujú od najznámejších a zároveň aj najfádnejších štvorveršových šesťslabičnikov alebo dvojveršových dvanásťslabičnikov, ako aj od oktosylabových združene rýmovaných takrečených ľudových nôt a vynikajú aj prekvapujú svojou bohatou a diferencovanou rýmovou i rytmickou štruktúrou (pôvodné i preklady).

Folklórna pieseň bola — na rozdiel od českej duchovnej umelej i svet-skej piesne a poézie, ako aj pololudových príležitostných i jarmočných výstražných piesní — slovenská a nárečová, zväčša v šesťslabičníku a dvanásťslabičníku, menej v oktosylabe a desaťslabičníku, obmeňovaná, iste aj pod účinkom duchovnej a umelej svetskej piesne v rozmanitých strofických dva až osemveršových a kombinovaných variačných útvaroch päť až pätnásťveršových.

Škoda, že nemáme tak ako iné rozvitejšie literatúry zachované rukopisné záznamy a tlačené piesne české a slovenské zo 16.—18. storočia, ktoré by nám dokreslili tento medzerovitý a mozaikový obraz slovenskej strofiky, ktorej základom boli nepochybne melódie a ktorých rytmické členenie a veršové rozpätie bolo veľmi pestré a variabilné. V umelej svetskej poézii je síce nápev v staršom období zväčša ešte dôležitý, ale niektoré, najmä príležitostné piesne určené na spev, ale venované len na čítanie alebo prednášanie nemajú bezprostredné melodické modely a autori (zväčša anonymní) ich skladali ako umelé básne.

V umelej poézii sa rozvíjajú aj verše časomerné aj sylabické, nerýmované a častejšie rýmované (asonancované), pričom rytmometrické (časomerné rýmované) si vytvorili najproduktívnejšie len sapfickú strofu. Nerýmované najčastejšie sa pohybovali v elegickom distichu, a v rozmanitých strofách alkajských, asklepiadských, alkménskych alebo v stichických pásmach nerýmovaných hexametrov a jambických veršov.

Pri veľmi dôkladnom klasickom štúdiu je až na počudovanie, ako sa slovenskí vzdelanci uspokojili s gréckymi a latinskými autormi, ako ich málo prekladali do českých hexametrov, elegických distichov, do sapfic-

kých a iných antických strof. Pritom písali korektné latinské spomenuté verše a strofy, často aj s renesančno-barokovými osobitosťami (s chronostichmi, s rýmami, s akrostichmi, eteostichmi a inými vyumelkovanými a vyšperkovanými umelôstkami). Ale neskladali ani v hexametroch ani v spomenutých antických strofách viditeľné české básne, aspoň ich aj v rukopisoch veľmi málo po sebe zanechali a neusilovali sa ich vydať ani tlačou v 18. storočí.

Preto sa slovenská strofika v českom jazyku rozvila viacej v tlači v duchovnej piesni a v niektorých príležitostných polosvetských a svet-ských piesňach sylabických a takmer napospol rýmovaných alebo asonancovaných od konca 16. až do začiatku 19. storočia. Prekvapuje veľké množstvo rukopisných anonymných umelých ľubostných, tabuových, vtipných a naturalistických, žartovných i sociálnych básní, ktoré sa ší- rili odpismi, kolovali, ak boli spojené s melódiou, z úst do úst alebo as- poň v rozmanitých, často skazených odpisoch ako básne na čítanie medzi slovenskými vzdelancami. To, čo sa nám zachovalo, nám však otvára široké horizonty do pomerne pekne rozvitej veršovanej strofickej pro- dukcie svetskej slovenskej umelej poézie.

Vo folklórnej poézii sa nestretáme s časomernými piesňami a strofami ani s ozdobami strofickými (akrostichy, chronostichy, eteostichy atď.). Všetky tieto ozdôbky, ako aj príliš vyumelkované strofy sú znakmi poé- zie umelého pôvodu. Znakom folklórnej piesne bol jednak slovenský ja- zyk, jednak prostota a plastika, ktorá na prvý pohľad odlišuje folklórnu pieseň od piesní umelých.

V českej duchovnej piesni 16.—18. storočia sú najčastejšie strofy štvor-, šesť-, osem- a prípadne sedem- a päťveršové. V *Tranosciu* z roku 1635 máme veľmi pestrú strofiku, ktorú už zisťoval Vilikovský. Jej prebohatá pestrosť pochádza či už z latinských, nemeckých, poľských piesní, alebo je prevzatá z piesní staročeských, alebo je domáceho slovenského pôvodu. Počet týchto piesní z vyše 400 vzrástol roku 1745, teda po 110 rokoch, na 998 piesní, medzi ktorými bolo asi 320 prekladov z nemčiny a asi 60 piesní latinských, pričom sa strofika, zisťovaná Vilikovským, viac ako zdvojnásobila. Katolícky *Cantus catholici*, ktorý taktiež mal asi 64 la- tinských piesní a 220—233 českých a slovenských piesní (v jazyku čes- kom, čiastočne slovakizovanom), teda dovedna len 220—297 piesní v rokoch 1655 a 1700, z čoho bolo 146 piesní staročeských, ostal na mŕt- vom bode v rozvoji slovenskej strofiky, lebo kanonizované piesne sa ne- mohli ďalej rozvíjať suplementmi tak ako v *Cithara sanctorum*.

O mnoho pestrejší obraz nám poskytoval *Kancionál* Jána Amosa Ko- menského z roku 1659, známy aj slovenským exulantom (Danielovi Sina- piusovi a iným), ktorý priniesol veľmi pestrú strofickú škálu, pričom ho

sám Komenský za 35 rokov obohatil mnohými prekladmi (38 z poľštiny, niekoľko z nemčiny) v rokoch 1624—1659, dovedna 148 piesňami. Naj- častejšie sa vyskytovali strofy štvorveršové (14 druhov, najčastejšie ľu- dová nôta 8 A A B B, ktorá sa vyskytovala 27 ráz) alebo strofy 6 A 7 A 6 B 7 B alebo 7 A 7 A 7 B 7 B. Zriedkavejšie už boli päťveršové strofy (13 druhov), častejšie boli šesťveršové strofy (18 druhov, najčastejšie 8 A A B B C C), sedemveršové strofy (15 druhov najčastejšie 8 A 7 B 8 A 7 B + 8 C C 7 D,) ako aj osemveršové strofy (14 druhov, najčastejšie 7 A 6 B 7 A 6 B + 7 C 6 D 7 C 6 D), kým iné strofy ako dvoj-, troj-, deväť- a viacveršové sa vyskytovali pomerne veľmi málo.

LITERATÚRA

- Ján Mišianik, *Antológia staršej slovenskej literatúry*, Bratislava 1964, 141—770.
 Jozef Minárik, *Piesne a verše pre múdrych i bláznov...*, Bratislava 1969, 63—552.
 Jan Amos Komenský, *Duchovní písně*. K vydání připravil Antonín Škarka. Praha 1952.
Cantus catholici... Pisne Katholicke, Latinske i Slovenske: Nove i Starodavne..., Trnava 1655 a 1700.
Cithara Sanctorum. Písně duchovní staré i nové, Levoča 1684, 1696, Laubno 1745, Bra- tislava 1787, Lipt. Mikuláš 1949.
 Dr. Ján Ďurovič, *Životopis Juraja Tranovského 1592—1942*, Lipt. Mikuláš 1942.
 Tenže, *Duchovní poézia slovenská pred Tranovským*, Lipt. Mikuláš 1939.
 Ján Mocko, *Eliáš Láni... a jeho doba*, Lipt. Mikuláš 1902.
 Ján Vilikovský, *Cantus catholici*, Bratislava IX., č. 3, 1935, 269—306.
 Jiří Třanovský, *Sborník k 300. výročí kancionálu Cithara sanctorum*, Bratislava 1936.
 Dr. Štefan Krčméry, *Zo slovenskej hymnológie*, Lipt. Mikuláš 1938.
 J. Kollár, *Národné zpievanky I, II*, Bratislava 1953.
 Jiří Horák, *Slovenské ľudové balady*, Bratislava 1956.
 Jiří Horák — Karel Plicka, *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*, Bratislava 1965.
 Rudo Brtáň, *Historické piesne*, Bratislava 1953.
 Ostatné údaje sú z vlastných rukopisných výskumov (LAMS Martin, Lyc. knižnica SAV v Bratislave, Széchényi könyvtár v Pešti, Uhorská knižnica a archív v Berlíne a. i.).

STROPHENFORMEN IN DER ÄLTEREN SLOWAKISCHEN POESIE (Überblick und Kommentare)

Zusammenfassung

Die Studie befasst sich in illustrativer und instruktiver Weise mit dem Überblick über die hauptsächlichsten Entwicklungslinien und Eigenarten der Strophenform der slowakischen (tschechischen) Poesie, sowohl künstlicher (geistlicher, weltlicher), als auch volkstümlicher Art im 16.—18. Jahrhundert. Sie behandelt beide prosodische Systeme (metrische und syllabische), den Einfluss antiker Strophenform (im elegischen Distichon, im sapphischen Versmass und in anderen metrischen und auch syllabischen antikisierenden Strophen) und häufig vorkommende stichische Hexameter.

Unmetrische und syllabische Verse findet der Autor bei St. Jakóbek (1577), oktosyllabische bei L. Mokosini (1579), bis zum angeblichen G. Madáč (1620). Grundlage des präzisen Syllabismus waren meistens Melodien, deshalb haben wir es auch bei sogenannten historischen Liedern des 16.—17. Jahrhunderts, die als „Neuheiten“ für den Gesang bestimmt gewesen waren, mit festgesetztem Syllabismus und festgesetzter Strophenform zu tun (oft mit einer Wiederholung oder einem Refrain und einer Coda).

Eine typisch strophische Gliederung weisen die künstlerischen Renaissance-Lieder auf (vor dem Jahre 1608), vertikal gegliedert, wodurch die Akrostichone am Anfang der Strophen (hier und auch anderswo, z. B. bei geistlichen Liedern) nur auf die Anzahl der Verse Einfluss haben. Durch eine Breite der Strophe ragten namentlich epische, teilweise weltliche apokryphe Stoffe hervor (von *Susanna*, *Magdalena*, *Tobias*, *Theophil* usw.), häufig haben wir jedoch auf ein Thema (*Lazarus*, *Untergang der Stadt Jerusalem*, *Katharina* etc.) variable strophische Modelle, die an Jahrmarktsstrophen und „Neuigkeiten“ warnender Lieder grenzen (*Über Genovefa*, *Über Sybille*). Die primitivsten Arten der stichischen rhythmischen Gliederung finden wir in unzähligen Reflexionen (Gebete und Suspirien, bestimmt für Kinder), wobei die automatisierteste strophische Form eine stichische Reihe von Achtsilbern (8AA) gewesen ist, die sich auf „volkstümlicher Note“ gründete.

Mannigfaltig waren strophische unbeholfene Versuche gelegentlicher Dichtkunst slowakischer Studenten und Exulanten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, mit einer mehr oder weniger unvollkommenen Verstechnik. Der reichsten Strophik des Renaissance-Barock begegnen wir in dem reichen geistlichen evangelischen und kanonisierten katholischen Lied. Die Melodie war hier prius und die Worte posterius.

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich stufenweise aus den künstlerischen (geistliches Lied) wie auch aus volkstümlichen Ansätzen nach beliebten volkstümlichen Melodien der verbreitetste und typischste zwölfsilbige (im Kern sechssilbige) Vers, welcher

sich mit syntaktischem Parallelismus mit einem Doppelvers (12AA) und einem vierzeiligen Vers (12AAAA, 12AABB) vereinigte, typisch namentlich für die Art von Begräbnis=Valediktionen. In der noch weltlicher Sphäre der künstlerischen Kalenderlieder (Chrastina) und Gelegenheitspoesie und im volkstümlichen Vers behielt er bis heute seine dominante Stellung. Auf seiner Grundlage entwickelten sich überaus zahlreiche melodische Varianten, in der Literatur knüpften an ihn Schüler Štúr's und Dichter des Heimatlieders an.

Vereinzelt gibt es (vor M. Semian u. a.) dreizehnsilbige Verse, übernommen aus lateinischer Wanderer- und polnischer künstlerischer (Kochanowski u. a.) Poesie, auch aus Übersetzungen von deutschen und polnischen (Sinapius) Liedern (gegliedert 7+6 und 6+7). In der Epik sowie in Dialogen jedoch dominierte mehr der zwölfsilbige Vers (J. Čerňanský, St. Korbel, A. Doležal), während der vierzehnsilbige Vers (stichischer und auch strophenmässig kombiniert) wiederum nur vereinzelt vorkam (Glosius, Gavlovič u. a.).

Im Intermezzo widmet der Autor sein Augenmerk besonders der Genesis und der Verbreitung zweier ausdrucksvoller und charakteristischer Strophen, dem Sonett (das erste Sonett von Tomáš Dentulini-Zúbek) und den Strophen nach dem Vorbild Balassi's, gepflegt auch als Variante im geistlichen Lied, namentlich von P. Benický (bis zur Hälfte des 17. Jahrhunderts).

Auser einem vereinzelt Versuch um das Sonett und um die Strophe nach Balassi war die produktivste Strophe, welche ihre Wurzeln in der Antike hatte, die sapphische (antike) Strophe und dies in zweifacher bis dreifacher Variante (metrisch und syllabisch, gereimt und seltener ungereimt), häufig nach barocker Art auch mit Chronostichen ausgeschmückt. Ihre weitere Variante finden wir in der ausgezeichneten *Tragoedie oder dem traurigen Klagespiel* von P. Severini (1728), reich an mehreren strophischen Formen.

Eine besondere Aufmerksamkeit widmete der Autor der Strophenform mit zugrundeliegenden zehnsilbigen und elfsilbigen Versen und deren Kombinationen. Zur Illustration weltlicher Lieder und ihrer Strophik der Aufklärung führt der Autor einige Muster der antikisierenden metrischen Strophen des 18. Jahrhunderts aus der Zeit vor Bernolák an (Krman, M. Augustini, P. Doležal, Furdík, Šinkovic u. a.).

Im dritten Teil suchte der Autor grundlegende, einfache, sowie auch weitere mannigfaltige kombinierte strophische charakteristische und frequentative Formen in bunten Kaleidoskop des für Gesang bestimmten und durch eine Melodie bedingten Volksliedes. Ausführlich befasste er sich, und bewies an Hand von Beispielen, mit verschiedenen Arten und Kombinationen sechssilbiger Verse (6AA, 6AABB, 6ABCB, 6AACA usw.) und deren Verzweifachung, zwölfsilbiger Verse (12AA, 12AABB, 12AAAA), viersilbiger und achtsilbiger (4AA, 4AABB, 8AA, 8AABB usw.).

Eine reichere Mannigfaltigkeit und Buntheit stellte der Autor in Kombinationen mit unpaarsilbigen Versen fest (fünfsilbigen, siebensilbigen, neun-, elf-, dreizehn- bis fünfzehnsilbigen), welche entweder eine Zusammensetzung sind (3+2, 2+3, 4+4, 3+4, usw.), oder aus mehrsilbigen zwei Versen bestehen (7+6, 6+7, 8+7, usw.) und so entweder vierversige oder zweiversige Strophen mit verschiedenen Reimen bilden.

Die Zusammensetzung und Kombination ungleichartiger Verse zu einem Ganzen, zweiversiger bis vierversiger und mehrversiger, sind bedingt durch die Melodie des Volksliedes. Künstlerische Gedichte sind anfänglich auch Lieder, einige sind jedoch nur zum Vortragen oder Vorlesen gedacht. Und dies ist eines der Merkmale, welche die künstlerischen Poesie von den zum Gesang bestimmten Volksliedern trennt.

OBSAH

Ján Brezina, Strofika v slovenskom voľnom verši	5
Cyril Kraus, Strofa v poézii Andreja Sládkoviča	43
Viliam Turčány, Strofika v poézii Jána Hollého	172
Rudo Brtáň, Strofika v staršej slovenskej poézii (Prehľad a komentáre)	117

СОДЕРЖАНИЕ

Ян Брезина, Строфика в словацком свободном стихе.	5
Цирил Краус, Строфа в поэзии Андрея Сладковича	43
Вилиям Турчаны, Строфика в поэзии Яна Голлого	117
Рудо Бртань, Строфика в старшей словацкой поэзии (Обзор и коммен- тарии)	172

Knižnica Ústavov slovenskej
a svetovej literatúry SAV
Konventná 13
813 64 Bratislava

STROFA A RYTMUS

litteraria

XIV

Obálku navrhla Viera Miková
Redaktorka publikácie Olga Fabianová
Technická redaktorka Naďa Benická
Korektorka Marta Golianová a Mária Kocholová

Vydanie prvé. Vydalo Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave roku 1972
ako svoju 1593. publikáciu. Strán 232, 6 tabuliek.

Vytlačila Knih tlačiareň Svornosť, n. p., Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6/d.
Náklad 500 výtlačkov.
AH 14,84, VH 15,52.

46/I—GR—1972
71—050—72
12/13 509/29
Kčs 25,— I