SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED
SEKCIA SPOLOČENSKÝCH VIED

VEDECKÝ REDAKTOR
DR. OSKÁR ČEPAN



LITTERARIA

Štúdie o lyrike, literárnych vzťahoch a druhoch

III

VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA 1960

P-419

VILIAM TURČÁNY

HVIEZDOSLAVOVE STESKY

Uprostred *Steskov* Hviezdoslav predpovedá Vrchlickému, že „prídu plody jeho k *výkladu*, až hmotársky *trh* zmdlie raz presýtený".[1] Básnik, ktorý nikdy nechcel svoje diela vystavovať svetu na obdiv, ale iba pre pochopenie, aby sa mohol rozdať celý, v tejto knihe, písanej „na vrchole veku ľudského" (587), badá príliš zreteľne, že jeho tvorbe sa nedostalo veľa miesta vo vir-vare a zmätku ľudských vzťahov a že sa možno ani nedočká výkladu, ktorým by jeho umenie získalo si porozumenie.

Potrebu stále nového a dôkladnejšieho rozboru Hviezdoslavovho diela azda najväčšmi pociťovali tí, ktorí sa Hviezdoslavom najviac zaoberali. Andrej Kostolný, autor doteraz najrozsiahlejšej monografie o Hviezdoslavovej tvorbe, v doslove sa pýta: „Kedy bude možno urobiť konečnú bodku v rozbore diela najplodnejšieho slovenského básnika?!"[2] I keď za živým dielom nikdy nemožno položiť zakľučujúci bod, pretože stále provokuje nové generácie, aby v ňom objavovali nové skutočnosti pre seba, Kostolný správne si postavil bádateľskú métu pri Hviezdoslavovom diele: aby totižto jednotlivá práca radšej neobsiahla, ani sa nesnažila pojať všetko, ale aby to, čo si za cieľ vymedzuje, prinieslo pevné poznatky.[3] Konkrétny rozbor niektorého úseku tohto diela nás presvedčí, že ani takto formulovaná úloha nie je skromná a že pracovník sa bude musieť

---

[1] *Stesky*. V. zväzok *Sobraných spisov básnických*. Ukážky pre lepšiu prehľadnosť budeme citovať z posledného vydania *Spisy P. O. Hviezdoslava* (SVKL, Bratislava 1955), rozdeleného na dva zväzky pod názvami: *Prechádzky jarom, Prechádzky letom a Stesky*. Prvý diel obsahuje i ďalšie básne, zhrnuté spolu s oboma cyklami *Prechádzok* v pôvodnom vydaní pod názvom *Na úchytky*. Pri citovaní v ďalšom texte budeme uvádzať 1. diel (čiže VII. zv. *Spisov P. O. Hviezdoslava) skratkou P (Prechádzky)* a 2. diel (VIII. zv.) *skratkou* S *(Stesky)* s príslušnou stranou.

[2] Andrej Kostolný, *O Hviezdoslavovej tvorbe*, Bratislava 1939, 246.

[3] Tamže, 246: „Autor má k čitateľovi len jednu prosbu: nech pri čítaní tejto práce neposudzuje ju podľa toho, čo v nej ešte nie je, ale či to, čo v nej stojí, obstojí."

často uspokojiť iba naznačovaním problémov a upozorňovaním na „podozrivé" miesta, aby pokračovali v ich objasňovaní ďalší bádatelia. Čas nebadane uteká, od podstatnej väčšiny básní zo *Steskov* nás delí vyše polstoročia: čoskoro ako u veľkých básnikov iných národov budú sa musieť robiť komentáre k „ťažkým miestam".

No výklad básnického diela nemožno zúžiť iba na vysvetlivky. Výklad, aby bol ozaj objasnením, musí vo veľkej miere predstavovať aj ten neprenesený význam na pozadí trhu, musí ukázať a roztriediť básnikove plody a tým sprístupniť záujemcom ich hodnoty. Ak teda za najväčšiu prekážku pre pochopenie Hviezdoslava sa ešte stále uvádza jazyk, nebude nevhodné si všimnúť, ktoré jeho zložky spôsobujú najväčšie ťažkosti. Ukáže sa, že okrem slovníka, ktorého bádanie spadá predovšetkým do oblasti jazykovednej, rovnakú námahu si od čitateľa vyžiada preniknutie do najvlastnejších zákutí básnikovho jazyka, do jeho nesmierne bohatej obrazivosti. Neraz sa označuje ako nepreklenuteľná húšť metafor, navzájom posplietaných ako liany, takže by sme mohli s použitím obľúbeného Hviezdoslavovho postupu povedať, že sa ocitáme v bujnom lese, v trópoch *trópov.* Ich roztriedenie, určenie ich vlastností a vzájomných vzťahov umožní nielen dokonalú orientáciu v tejto prírode, ale aj spoznanie jej súmernosti a harmónie jej zvukov. Tieto prímery, vymykajúce sa z bežného vedeckého štýlu, nie sú pri rozbore Hviezdoslavovej lyriky celkom ľubovoľnou zachádzkou: jeho poézia je s prírodou natoľko spätá, že sám Hviezdoslav napokon vraví o kvetoch: „snáď ony básnia, ja len spisujem" (S 198). Kvety, a predmety vôbec, v prírode majú svoju reč, svoje názory, sú *mierou* ľudí.

Miera je podstata prirovnania — a metafora, ktorá v našom výklade bude zaujímať najviac miesta, je vlastne skráteným prirovnaním.[4] V tejto práci budeme chcieť určiť jej genézu, jej osobitný typ v porovnaní s literárnymi predchodcami i nástupcami, jej vzťah k iným zložkám, jej miesto vo verši, v básni a celej kompozícii knihy. Prihliadajúc k celej Hviezdoslavovej lyrike i ostatnej jeho tvorbe, hlavnú pozornosť venujeme práve *Steskom,*[5] pretože v nich sa jednak završuje a jednak v styku s novými sociálnymi skutočnosťami, novými pocitmi života, ako aj s novými literárnymi zjavmi posúva jeho metafora.

[4] *„Metafora* je najkrajším i najproduktívnejším trópom, *skráteným prirovnaním."* R. Brtáň, *Poetika a štylistika,* Bratislava 1943, 24.

[5] Podstatná časť V. zväzku bola napísaná i uverejnená v Slovenských pohľadoch v rozpätí rokov 1898—1906, teda v čase, keď vrcholila vláda Hviezdoslavovho básnického kánonu a zároveň sa už objavovali „nové zvuky". V rozbore neobchádzame ani ostatné básne knihy.

I

Ešte raz sa vráťme k obsahu „výkladu" a hmotárskeho „trhu". Odkiaľ sú básnikove plody, ktoré po utíšení tohto trhu si má všimnúť svet? Veď ním je predsa svet sám, súčasná spoločnosť, naskrze preniknutá hmotárskymi, prospechárskymi záujmami a vzťahmi, a preto nežičiaca umeniu. Ale ak nie odtiaľto, odkiaľ berie básnik materiál pre svoju tvorbu? Budú to azda úvahy odtrhnuté od skutočného života? Hviezdoslav naozaj chcel unikať lomozu všednosti a každodennosti, ktorá ho v jeho prostredí obklopovala. Protikladom trhu je mu príroda, tam sa uberá najradšej. Lenže nemýľme sa: pri všetkom „individuálnom", iba prírode vlastnom, čo v nej Hviezdoslav našiel, nie je to čistá príroda. Natoľko ju prestupujú ľudské údely a vzťahy, že nemať takých výrazných „osobných" čŕt, jednotlivé zábery z prírody museli by sme považovať za číre symboly, za zástupcov ľudí a ich konania. Je to preto, že Hviezdoslav z nej i vedome urobil mieru ľudského života, v nej videl hlavne to, čo mu v ňom chýbalo.

Ale ak prírodu porovnával, meral, to znamená, že musel poznať druhú stránku prímeru: každodenný život. A ten ho stále viac vytrhával z prírody, nútil ho zostupovať do obydlí a zúfalo prorokovať skazu národa, ktorý nevidí a nevie si vziať príklad z veľkosti a prirodzenosti svojho okolia. Preto obrazy z tejto oblasti budú neraz antitézami a kontrastmi. Pravdaže, Hviezdoslavov vzťah k prírode mal svoj zložitý vývin, podmienený spoločenskými zmenami i zmenami jeho náhľadov na ne. V niektorých obdobiach veľmi jednoznačne stotožňoval prírodu s čistým, mravným životom dedinského ľudu. V *Hájnikovej žene* vpád panského sveta do horárovej samoty mal paralelu v rúbaní hory. Postupne odhaľuje i v drobnom človeku čoraz viac chýb, i keď nikdy nezapochybuje o jeho zdravých koreňoch. Tu príroda sa stáva sudcom jeho i jeho nedostatkov. Na druhej strane nachádza v nej aj záporné zjavy na ich charakteristiku. No hlavnú príčinu jeho hmotného hynutia a duchovného neuvedomenia ľudu vidí už nie natoľko v cudzom panskom živle, ale vo vlastnej zradnej inteligencii, ktorá nechce ľud osvecovať. Vychovávateľská práca zdá sa mu v niektorých obdobiach dôležitejšou než poézia; rozhodne ju vždy kladie za ideál a súčasne i najsamozrejmejšiu povinnosť vzdelancom. Nezakrýva, ale naopak, s hrdosťou sa osvedčuje, že túto úlohu sa usiluje plniť svojou tvorbou.

Keď teraz prikročíme k obrazu prírody ako zdroju Hviezdoslavových trópov, zostáva nám ešte vysvetlenie, prečo sa púšťame práve touto cestou do rozboru jeho lyriky. Umelecké dielo sa všeobecne považuje za obraz života určitej spoločnosti v určitom období. Na vytvorenie tohto

obrazu podľa svojej druhovej začlenenosti má každý umelecký útvar svoje špecifické prostriedky. V epike i dráme zobrazená skutočnosť sa nám prihovára predovšetkým cez charaktery, cez ich vzájomné vzťahy a konanie. V lyrike máme pravidelne iba jedného hrdinu. Po tejto stránke sa Hviezdoslavova lyrika ukáže ako nie čistozrnná, pretože ju mocne preniká i epický i dramatický živel. Jednako hlavným tlmočníkom zostáva lyrický hrdina, pre jeho pochopenie je potrebné poznať i určiť prostriedky, ktorými ho autor oživil. Ak pri rozbore epického diela sa ukazujú uzlovými bodmi charaktery, v ktorých sa stretáva a navzájom preniká obsahová i formálna sféra diela, v lyrike, špeciálne Hviezdoslavovej, takýto uzol predstavuje práve *metafora* (trópy vôbec): svojou poznávacou, individualizačnou a subjektívno-hodnotiacou stránkou[6] podáva obsah, zmysel skutočnosti hrdinom videnej, ako aj črty samotného lyrického hrdinu; vzťahom ku zvukovej stránke diela a jeho kompozícii sa ocitá v oblasti formy. Názorný príklad máme hneď v trópoch „výkladu" básnikových plodov na hmotárskom „trhu", kde poznávame básnikovo protikladné hodnotenie poézie a meštiackeho života (poznanie i so subjektívnym hodnotením), jeho určitú individualizáciu, typizáciu práve najcharakteristickejšou črtou — trh, obchod, presnú i po ekonomickej stránke, a okrem toho samotné slovo výklad, ktoré je súčasťou obrazného plánu (výklad na trhu), je tu pritomné predovšetkým svojím druhým významom: objasnenie, sprístupnenie. Táto homonymita je, zrejme, javom formy.

Treba vymedziť, čo vlastne Hviezdoslav zahŕňa pod pojem prírody. Možno odpovedať hneď, že všetko okrem človeka. Pochopiteľne, táto nesmierna ríša nemôže byť celkom jednotná a protiklad dobra a zla i v nej si nájde svojich zástupcov. Príroda vo svojom celku stojí oproti trhu — hmotárskej spoločnosti — jednoznačne ako kladný pól. No ako zdroj prirovnaní pre tento trh bude musieť poskytovať i záporné zjavy. Podľa akého kľúča bude tu hodnotiť a prisudzovať také alebo onaké vlastnosti jednotlivým predmetom či tvorom? Napríklad pri vtáctve a iných zvieratách je zrejmé na prvý pohľad, že preberá ľudové hodnotenie; no prizrime sa na oblasť, o ktorej sám hovorí, že ju miluje bezvýhradne a celú: „Rád mám všetky naše stromy ... Všetky mám rád do

[6] L. I. Timofejev, *Teória literatúry*, Bratislava 1954, 286—287: „Trópus má teda v jazyku tri hlavné úlohy: poznávaciu, individualizačnú a subjektívno-hodnotiacu."

jednoho (nie jak z ľudí, koho-toho; bo sa s falšou stretnúť bojím)" (P 149—50). No nie protiklad falše a pravdy je tu rozhodujúci. Lebo i v tejto ríši stromov nájde odsúdeniahodných členov. Keď vyzdvihuje prednosti lipy, nevyhne sa prirovnaniu: Predsa nie je *daromníča, jalovec hen, plánka* sprostá (P 153). Teda nerodenie, čiže nerobenie alebo robota zlá, je začiatkom i podstatou toho, čo básnik musí zatracovať. Je to úplne pochopiteľné pri človeku, ktorý svoje osobné i národné nešťastie vykupoval prácou, povýšiac ju na jedinú radosť života (S 156). Na druhej strane v nečinnosti videl zárodok každého zla: veď tento koniec-koncov veriaci človek napokon zvolá, že „i hriech musel pôjsť z rajskej lieni"! (P 19). I príroda ako *celok* je práve preto *protikladom* trhu (obchodu, snahe po zisku bez tvorivej práce), že je robotnicou:

... i s citom vrelým, bezprostredným
šiel spoločenstvo hľadať u prírody,
tej r o b o t n i c e vznešenej,
tvorivej z plna síl.

(S 227—8)

Už vo vyznačení negatívnych javov môžeme badať častý a typický Hviezdoslavov postup, ktorý spočíva v odkrývaní, v obnovovaní alebo pripamätúvaní významového základu či podružného významu v pomenovaniach: takým postupom zdanlivý pleonazmus „jalovec či plánka" stane sa skratkou Hviezdoslavovho názoru na pôvod zloby. Jalový čiže nečinný strom je v susedstve planosti, teda *zla*. Za nečinnosťou nasleduje zločinnosť. A je tu ďalší priamo nevyslovený protiklad: plánka — šľachtený strom, ktorý vystúpi na iných miestach, pričom príslušenstvo k šľachte v duchovnom svete bude zasa určovať práca, a to v prospech celku, napomáhajúca osvetu ľudu a jeho hospodárske zveľadenie.

No ak skúmame ďalej príčiny kladného hodnotenia lipy, pristúpi okrem práce ďalší činiteľ: zaužívaná, mohli by sme povedať ľudová symbolika, ktorá v lipe vidí obraz Slovanstva oproti dubu — Germánstvu. Súčasne s ňou pristupuje „hodnotenie literárne", t. j. uvedie sa aj najvýznačnejší autor, ktorý už dotyčnú tému spracoval. Tu Hviezdoslav priamo menuje Sládkoviča a dáva vlastnosti lipy do užšej súvislosti s jeho poéziou:

Ostatne na Sládkoviča
odkazujem: ten jej chválu
všetku vzdal ...
(Odtiaľ, hľa, i jeho báseň
hlaholí tak ušľachtile
— — — — — — — — —

rosou techy v mysle kanie,
balzamom pomášťa rany;
srdce hladí, medom kypí
ozaj z varyta jak lipy.)

(O 154)

I na tomto postupe sa jasne ukazuje, ako Hviezdoslav vedome nadväzuje na svojich predchodcov, ako až úzkostlivo vyznačuje, čo je iného. Robí tak nielen s ohľadom na vymedzenie vlastnej tvorby, ale sleduje aj iný cieľ, súhlasný s celkovým zameraním svojho účinkovania v národe: rozširovať najlepšie plody slovenského a svetového ducha, znova na ne upozorňovať, ale aj dotvárať ich, polemizovať nimi i — s nimi. Ak ľudové piesne prirovná k riekam pretekajúcim cez Slovensko, ústiacim do *Dunaja,* pri tejto veľrieke spomenie Kollárovo meno (S 75), vyzdvihnúc tak jeho zberateľskú činnosť *(Nár. Zpievanky),* pravda, priamym popudom pre jeho spomienku bolo najskôr rovnaké pomenovanie jedného zo spevov Kollárovho najvýznamnejšieho diela *Slávy dcéry* (Dunaj). Už tu treba upozorniť na charakteristický Hviezdoslavov postup pri vytváraní metafor: Dunaj, ako názov spevu v *Slávy dcére* oprávnil uvedenie Kollára pri obraze Dunaja, ktorý však vznikol inou cestou. Prúdy piesní, prechádzajúce Slovenskom, vlievajú sa do Dunaja, čiže najväčšej zbierky ľudových piesní, ktorú zozbieral Kollár. Teda Dunaj, spev *Slávy dcéry* tu priamo nehrá nijakú úlohu, akoby vôbec nešlo oň. A predsa druhotne, i on mennou zhodou dotvrdzuje oprávnenie hlavného prirovnania. No Kollárove zásluhy, viac ráz spomínané v tejto lyrike, nebránia Hviezdoslavovi na inom mieste ohradiť sa proti jeho výpadom na spisovnú slovenčinu, pričom sú zasa pozoruhodné dve veci: jednak nepriama argumentácia pozitívnym odkazom samotného Kollára (pravda, iba v náznaku), jednak priamou podporou pre svoje stanovisko zasa z literatúry, a to od Shakespeara (S 86). Podrobnejšie o tom neskôr.

Priamym citovaním, pravdaže, nevyčerpajú sa všetky vzťahy k literárnemu dedičstvu, no obrazy a myšlienky prevzaté z literatúry alebo ľudovej slovesnosti sú starostlivo zaraďované do kontextu, vždy tak, že je jasná ich proveniencia aj ich funkcia v každom danom prípade. Veď ak len zostaneme pri hodnotení javov prírody v súvislosti s predchádzajúcou literatúrou, nájdeme či už orlov-kráľov či sokolov-šuhajov z ľudovej a štúrovskej poézie vystupovať v rovnakých úlohách aj u Hviezdoslava. Pravda, objavujú sa aj nové obrazy a nové hodnotenia starých: to je vlastný prínos Hviezdoslavov, ktorým sa niekde približuje mladšej básnickej generácii. Prevzaté symboly predstavujú len časť jeho obrazového arzenálu, väčšinu vytvoril sám. Čo je však najdôležitejšie: vlastné i prevzaté uviedol do svojho, iba jemu vlastného systému hodnotenia

a hodnôt. Úmerne šírke spoločnosti a komplikovanosti jej vzťahov, zachytenej v diele, temer celú prírodu zaplnil zástupcami ľudí a prejavmi ich života. Len v básni *Rád mám všetky naše stromy* predstavil takú galériu, ktorá nemá páru v slovenskej literatúre. Premietol do nej množstvo rodinných údelov a tomu najradostnejšiemu — svadbe — vytvoril prostredie a bohatý maškarný sprievod, preoblečený za ľudí. V zhode so základným postojom k tejto časti prírody i s ohľadom na cieľ skladby, ktorým je obraz svadby (pre zaujímavosť, roztiahnutej ako v *Ežovi Vlkolinskom),* nevyskytujú sa tu záporné javy ani v protikladoch inakšie konštantných. Tak „dub spupný hen"[7] je tu iba jedným zo starejších. Konkrétnu vlastnosť teda nadobúdajú obrazy až vo vzťahu a pod tlakom hlavného zámeru, hlavnej idey básne, no ich základný význam je vcelku dosť pevný a možno ho viac-menej všade odhaľovať. Všetky stromy v tejto básni musia byť i v dôsledku básnikovho vyznania (rád všetky) vykreslené kladne. No ani v iných básňach (vyjmúc symbolu Germánstva — dub) nenájdeme veľa hriešnych stromov. Inakšie je to už s krami, hlavne krovinami a všelijakou chrasťou. Napríklad tŕpka, „trpením veliká" (P 52) ešte v *Prechádzkach jarom,* je ironicky trpkou i pri poznámkach na svadobný sprievod (P 160). Tu si hodno všimnúť „úlohy" predmetu, ako ju určuje zmysel jeho pomenovania [podobne smrek: „smrkol — nuž toť, veď je smreček" (P 166) a pod.]. No ak ľudová vášeň, alkoholizmus, je prirovnaná k bujnému chrastiu, pričom básnik volá: „Preč s chamraďou mrzkou stadiaľ, s kriakmi — krčmi", čo v nasledujúcich veršoch prekladá do neobraznej reči, vyzývajúcej ku konečnému cieľu „zrúcať krčmy" — v básni naladenej vcelku zábavne to isté chrastie, krovina, dostane síce tiež úlohu niečoho prekážajúceho v ceste, ale práve v svadobnom kontexte i čohosi predsa milého, „detí pozbiehaných na diváky". Akési to základné gesto predmetu, ku ktorému sa prirovnáva viacero vecí, čiže tuná postoj kroviny sa nestratí ani vtedy, keď básnik do druhého člena dosadí jav pozitívny — dokonca samého seba. Pri zakvitnutých tŕňoch, *tŕpkach* a šípoch zisťuje potrebu i osobného, nového rozkvitania a uzaviera:

Tak skvetať musí i stárež,
keď vetchý ker, toť, strom.
Kvet jej však čím môž sluť? Neznám vzor —
A vonia? humorom snáď, či skôr
iróniou, sarkazmom?

(P 59)

Tŕpka, ako prv pri svadobnom sprievode, zostáva trpkou aj ako vzor pre básnika tvoriaceho v starobe. A ironickou i sarkastickou oveľa viac,

[7] *Gábor Vlkolinský.* Spisy P. O. Hviezdoslava, zv. VI, 180.

než sme si to doposiaľ všímali, je najmä jeho poézia v *Steskoch.* Výsmech preniká i do tragicky najvážnejších básní (pozri *Slovenský Prometej),* ba niektoré sú na ňom celkom založené [sen o slovenskom blahobyte, vyvierajúcom z Tatry-banky (S 347—51)]. Jednako tento druh poézie predstavuje iba malú časť a rovnako i „zastupovanie" básnika prírodnými javmi bodavo-satirickými (tŕň, šíp, trnka) je len čiastočné. Vidno to i na konštrukcii obrazu, ktorý je vlastne voľným, neosobným priradením „stáreže" k týmto trom krom. No priame zastupovanie v tejto oblasti ani nenájdeme, hoci aj v nej je prítomný práve tak jeho osobný osud, ako aj údel rodiny a rodu. Ak pri lipe symbolizujúcej slovenský ľud uviedol meno Sládkoviča, stotožnil zároveň s ňou i jeho poéziu, čo pri Hviezdoslavovom názore na postavenie básnika v národe je celkom logické. Ale prv, než prejdeme ku skúmaniu, či a ktorý strom je „jeho", iba jemu, Hviezdoslavovi — básnikovi vlastný, treba poukázať, ako i v obraze radosti cez kompozičné prvky prenikajú trpké osudy básnikovej rodiny: báseň *Rád mám všetky naše stromy* je okrem úvodnej, kratšej časti opisom svadby v hore [„Nuž, zberajú sa i stromy? Vydávajú sa? sa ženia? — Isteže! Just ako ľudia" (P 161)]. No na predele básne, pred začiatkom svadby stojí *osika* — strom v cintoríne (P 156). Aj hlavný podperný motív, ktorý určil výber mladuchy z množstva stromov, dodali slová ľudovej piesne: „Zoťali brezu, už ju vezú." Týmto motívom báseň vrcholí (P 160—1) a slová piesne znova zaznejú i na konci samotnej básne:

vše som začul od dúbravy
na spôsob kejs' vzdušnej riavy
utešenú pieseň totú
a jej prenikavú nôtu
zašumieť mi v sluch, mi v duši
ozvať sa, že: „Sťali brezu,
už ju vezú — už ju vezú.

(P 172)

Svadba a pohreb sú u Hviezdoslava vrcholné body života a zároveň i sebe najbližšie. Možno nájsť množstvo príkladov na ich spätosť z obraznej sféry, napr. na pozadí kosenia a sviatočného oblečenia pracovníkov:

Tuliti! prichvátali hrabáčky
sťa skočné srnky, v zdobe svetlých háb
jak na svadbu — a predsa na pohrab,
čo hrobárky, hoc' neviest kvet i diev.

(P 182)

Smrť a pohreb Marky Tomášovie v *Gáborovi Vlkolinskom* tiež nasleduje po obraznej svadbe stromov v májovej prírode.[8] Z vlastného priznania Hviezdoslavovho vieme,[9] že prototypom tejto postavy bola jeho vlastná sestra, ktorú vydali proti jej vôli a zavčasu zomrela. Celá svadba stromov v *Prechádzkach letom* sa odohráva na pozadí búrky, ktorá svojím predchodcom, víchrom, vlastne oživuje *svadobčanov,* vytvára podmienky obrazu v *pohybe,* no súčasne podkladá tragickým tónom celú veselicu. Prvú časť knihy *Steskov,* nazvanú *Na úchytky,* zakončuje báseň venovaná pamiatke básnikovej sestry. Ak celú svadbu stromov považujeme za rozvitú metaforu (personifikáciu), ostatné metafory svadba-pohreb v celej skladbe, ako aj báseň sestre môžeme pokladať za jednu z vnútorných nití v kompozícii knihy. Nasvedčuje tomu i fakt, že oba póly, svadbu i pohreb, dal básnik vyjadriť inému; ľudovej piesni, rozvedením jej dvoch slov, presne, ich zasadením do svadobného rámca, ktorému jedno z nich úplne zodpovedá (už ju vezú, ako obmena „už ju vedú"), kým druhé upozorňuje na iný vzťah, v básni vyjadrený už iba kompozičnými prvkami: 1. obraz cintora na predele básne, pred započatím opisu svadby; 2. umiestením plného textu začiatku piesne, v ňom zaznie slovo „sťali", až na samotný koniec básne. Pri vrcholení obrazu svadby je pieseň iba postupne pripravovaná rýmami: lezú — na pavézu — vezú — rezu, až napokon je zhustený len jej obsah v dve vedľa seba položené, rýmujúce sa slová: „Vezú — brezu!" (P 160—1). Tu je ešte starostlivo zamlčané slovo sťali, jeho príchod by bol predčasný. Súčasne je pripravovaný i výraz sobáš, vlastne oznámenie, že „už ju vezú — Odkiaľ, totka? — Zo sobáša" rýmami „už je naša" a „ozvena na pavézu z mračien tlčie čoraz ťažšia: naša" (P 160). Zvrat „už je naša" tiež pochádza zo svadobnej piesne.

Na tomto príklade poznávame znovu Hviezdoslavov postup, kde pri hodnotení obrazného javu opiera sa o ľudovú slovesnosť ako pri výraze plánka a pri obraze lipy. No tu máme súčasne jeho vyšší typ. Ak pri pomenovaní *plánka* len vysunul, poodhalil jeho význam, pri využití

[8] Tamže, 191—205. Pozri aj štúdiu V. Turčányho *Kompozícia Eža Vlkolinského a Gábora Vlkolinského,* Slovenská literatúra, 1957, č. 1, 65—66.

[9] „A konečne sestra moja, ach nebožiatko!... vydala sa tiež nešťastne do rodiska materinského, za ináč poriadneho človeka, remeselníka, však bez lásky: nemohla ho vystáť, tedy ani s ním žiť... preto potom i rozsobášila sa a navrátila k rodičom, chradnúc a vädnúc tak nešťastlivá...

...miloval som ju veľmi, prial jej zo srdca (tak doprial jej i prvú svoju značnejšiu odmenu školskú po skúške v Leštinách, 5 zl., aby si na povestnú u nás Trojicu za to dač milého kúpila." P. O. Hviezdoslav, *Sám o sebe. Hviezdoslav v kritike a spomienkach,* 241.

piesne *(Zoťali brezu)* sme svedkami vlastného, básnikovho formovania jej zmyslu tým, že ju zasadí do určitého rámca, ktorým je v obraznom pláne svadba, no „uzemňujúcim" prvkom je práve hora, rodisko brezy.

Zasadením do „rodného" prostredia získava aj iný zvrat novú prekvapivosť, a to pri ďalšom strome:

U hučiacich rieky prúdov
t o p o ľ (bych naň nezabudol):
Vyhúknutý ‚ako z vody'

(P 151)

Zvrat „rastie ako z vody" dáva do úvodzoviek sám básnik; tento zvrat neurčuje iba skutočné umiestenie topoľa, ale ponecháva si i svoju už slovníkovo-významovú platnosť: topoľ je skutočne z najvyšších stromov u Hviezdoslava, „že mu nedovidíš pleca, nie to hlavy" (P 151), „v nebo zavŕtaný stálo nebožiecom a či kľúčom" (P 151), je „zapálený ani svieca" (P 151), „ba ohnišťom do tej výšky rozžatý skôr za pochodeň" (P 152) a v *Steskoch* rovnako charakterizuje topole:

Za rána, keď horeli
prvým lúčom zapálené,
fakľami ich vrchole;
večer, hviezd keď mrholenie
po nich liece, že jak sviece
v kostole
pozdali sa k nedeli.

(S 125)

Tieto pevné a nemenné prímery, ktoré inakšie básnik používa na označenie, vyzdvihnutie (sviece, fakle, pochodne, hviezdy) najvyšších javov a zjavov, dávajú topoľ do súvislosti so samotným básnikom, i keď sám sa sa k nim výslovne neprirovnáva, ako napokon k ničomu v tomto rade. Iba negáciou: „Nie, básnik nie je plánkou v sade" (S 400) a čiastočným prirovnaním pri tŕni, tŕpke a šípe, kde je básnik ironickým a satirickým, akým ho robí iba časť diela. No básnik ako veštec svetlonoš, oslavovateľ hviezd — k nim siaha z tejto oblasti cez topoľ.

VTÁCTVO

Pri svadobnej prehliadke stromov prebleskol sa v rámci rozvitej metafory cez kompozičné ohnivá vzťah k básnikovej rodine. Presne, k jeho sestre. Ak prejdeme od stromov k ich obyvateľom, dostaneme

sa nielen k básnikovmu rodičovskému hniezdu, ale aj ku kolíske jeho poézie a súčasne i k jej symbolickým zástupcom pre rozličné obdobia básnikovho života. V básni *Nedávno, jak tak v izbe sedím si* (S 24) použil Hviezdoslav obrátenú zobrazovaciu metódu oproti „svadbe stromov". Kým v tejto personifikoval jednotlivé predmety, aby obraznými prostriedkami vytvoril určitú skutočnostnú podobu — príchod búrky do lesa (pričom ľudské črty a úlohy dostával každý predmet v súvislosti s ústrednou, rozvitou metaforou — svadba), v básni o príchode Vesny, vlastne jej ‚herolda', na vytvorenie ľudskej podoby vsádza do obrazného plánu konkrétne predmety zo skutočnosti, ktoré sú predzvesťou alebo príznakmi jari. Teda tento šuhaj bude mať oči *blankytné,* sťa *pivonky* by líčka... v pravici as' *kašiek* zlatých kytičku (S 26) (presne takýmto spôsobom je vytvorený aj obraz junoša-mája v *Gáborovi Vlkolinskom,* ktorý predchádza pohreb Marky Tomášovie).[10] S kvetmi sa pripája i ďalšia príroda ku charakteristike mládenca, ktorého pozdrav pripomína spev čížа.

Číž pravdepodobne bude patriť k prvým vtáčatám, ktoré sa rozospievajú s príchodom jari. No jeho prvenstvo a zasadenie na miesto heroldovho pozdravu — pretože do junákovej reči (čížе jeho charakteristiky) priletí ešte ďalšia vtač — skôr určil známy básnikov postup (a zdanlivo len on), pôsobiaci na tomto mieste mimoriadne vtipne: na odpoveď heroldovi si ponechal básnik obvyklú otázku, ktorou starší vítajú cudzie dieťa, ale ktorá je tu zároveň jeho oslovením po mene:

...riekol ‚dobrý deň'
spevavým hláskom, ni č i ž...
— — — — — — — — — — —
„Daj pánboh! Vitaj, synku! Č i ž e si?"

(S 27)

V tomto postupe by sme videli rozhodujúci moment, ak by sme obmedzili rozbor iba na uvedenú báseň. No k nemu pristupuje ešte jeden, skutočne rozhodujúci: k čížovi má básnik mimoriadne silný, citový vzťah, predstavuje mu vlastné detstvo; takto si ho pomenúvala jeho matka, ako sa to výslovne vraví v básni *Zaduli vetry:*

„‚Umlkli
ptáčkové', vtáčky — veď i ty si ich
vše počúval rád v sádku, č i ž i č e k

[10] Pozri *Kompozíciu Eža Vlkolinského a Gábora Vlkolinského* (SL, 1957, 63—64).

môj! — teraz, ich žiak, snaž sa nahradiť
ich — ‚Umĺkli —', však tak sa počína?"
„Nie, ‚Utichlo již pole' —"...

(S 184)

A potom za matkou „švitorilo to jej *čížatko"*... Matkina účasť na rozvíjaní detskej obrazotvornosti je tu dotvrdená nielen priamym priznaním: „To pravda však: v tú chvíľu pamätnú mi otvorila citedlná mať zrak do prírody, že som dovidel jej k srdcu až, s ním svoje spriatelil, čo, kedy to, tiež vzkvitá, zvädá tiež... A cítim, vtedy vyvrel i môj cit, *zdroj poézie*..." (S 186) — ale je naznačená i formálnou finesou, ktorú sme v doterajších prácach nazývali zodievaním alebo zobliekaním obrazu: matka, opytujúc sa syna na začiatok hľadanej piesne, uvádza iný verš *(Umlkli ptáčkové)*, ktorý vlastne vysvetľuje, skonkrétňuje názov i počiatočný obraz piesne: *Umlklo již pole.* Takto cez obraz čížika je teda matka prítomná, ako pôvodkyňa pomenovania, i v básni, v ktorej sa výslovne nespomína. Čížik a básnikovo detstvo je spojené odvtedy i srdcom, čo rozkvitá spolu s prírodou. No mladosť, sýtená obrazivosťou matky, má ešte ďalší zdroj metafor, ktorý odkrýva čížikohlasý herold jari; sú ním ľudové povesti, takže potom heroldove obrazy sa zdajú čudnými i samotnému básnikovi, „ač priateľovi divných hyperbol" (S 30). I touto črtou, t. j. mierou básnikových obrazov, ľudová slovesnosť dosvedčuje svoju príslušnosť do prírody, ako sa potvrdí v iných častiach rozboru; ba s ňou i niektoré významné diela umeleckej literatúry.

Pravda, „čížik" tvorí len súčasť vyššieho obrazného celku, herolda jari, v ktorom je obsiahnutých viacero vzťahov: tak napr. herold je sirotou, na výchove u dobrých ľudí. Ešte prv, než príde k tomuto miestu, povie, že cestou pousnul u *„strýka*-kríka" (S 28). Sem presahujú zrejme ďalšie rodinné súvislosti básnikove (vychovávanie sirôt po bratovi).[11] Treba sa už aj tu zmieniť o tom, že konštrukcia metafor typu číž s rovnomennosťou niektorého prvku v okolí (číže) nie je ojedinelou a len na seba zacielenou. Prítomnosť *„vtáka"* v charakteristike herolda jari je spätá s jeho „vpálením" do básnikovho bytu tak, že „dobre... hŕba kníh sa nedvihla v *let"* (S 26). Vletenie samého herolda súvisí s „roz*krídlením* sa dverí dokorán", pričom tento obraz je postavený znova na priamom pomenovaní častí dverí. I *kašky* v heroldovej ruke sú výsledkom rovnakého postupu s jemnou obmenou, s *maskovaním* motívu: Básnik sa v zime cíti ako v žalári, preto pri vstupe hosťa sa pýta: „var'že žalárnik, myslíte, drsný s *kľúčov* chrapštiacich ozrutným uzlom?" (S 26). Kašky, ktoré má v rukách miesto žalárnických kľúčov herold jari, nielenže môžu otvárať dvere do básnikovej pracovne, ale pomáhajú vniknúť aj do jeho poetickej dielne. V kaškách, v ich ľudovom pomenovaní, sú totiž obsiahnuté tie kľúče (Petrove kľúče, petrklíče), ktorými podľa piesne i zem sa na jar otvára. Táto rozvitá metafora predstavuje v podstate ten istý typ ako *„číž — číže"*, iba že tuná druhý člen, v jeho mene by bol obsiahnutý i prvý, je nahradený, maskovaný synonymom.

Obraz, ktorým sa už vymaňuje z rodinnej sféry a zapája sa ním do literárnej tradície, patrí jeho mladosti, básnickému rozletu, za ktorým v *Steskoch* ľútostí:

Postrán cesty topole.
Pomedzi ne istým smerom,
preberajúc v šťastí si,
za rána i podvečerom
ulietal si, prilietal si
kedysi
z hniezda, v hniezdo, sokole!

(S 125)

Obraz junáka, v ľudovej slovesnosti často zakliaty do sokola, stal sa u štúrovcov symbolom celej generácie. Sokol v značení básnika funguje i v týchto Hviezdoslavových veršoch rovnako ako v Bottovej *Smrti Jánošíkovej,* ktorej hrdina je vlastne vodcom celej generácie. Títo „sokolovia Tatier" sa prirovnávajú ďalej k oltárnym sviecam („To sa chlapci, to sa jak oltárne sviece, keď idú po háji, celý sa trbliece.")[12] Základný obraz (sokol), prevzatý z tradície, strhol i vedľajší, iba s tou zmenou, že ho básnik odovzdal „okoliu": *oltárne sviece* pripadli *topoľom,* ktoré za hviezdnatého večera „jak *sviece v kostole* pozdali sa k nedeli" (S 125). Básnik sa síce nerozpolil medzi oba symboly: topole sú iba jasným odrazom, ilustrátorom mladého sokola — no, čím viac tento starne, počiatočný súcit (Hviezdoslavov „neologizmus" vo význame spoločný cit, rovnaké cítenie) je zintenzívňovaný do tej miery, že napokon *„nemo stoja* topole" (S 127) presne ako u Krasku: *„nemo stoja* v úzkom kole"[13] (LD 90), u ktorého však sú prvotným zástupcom

[11] P. O. Hviezdoslav, *Sám o sebe. Hviezdoslav v kritike a spomienkach,* 240–241.

[12] Ján Botto, *Smrť Jánošíkova,* SVKL, Bratislava 1959, 13.

[13] Ivan Krasko, *Lyrické dielo* (vydanie v Hviezdoslavovej knižnici 1956), 90. Ďalej v texte: LD.

lyrického hrdinu [„čnejú k nebu veľké, čierne — zrovna jako čiesi bôle", „Duch jak čísi špatnej vôle", Ako vzhľad ich duch môj zmizne" (LD 90)]; až k nim sa priradí rovnako ošarpaný havran, vystriedajúci definitívne *sokola.* Havran vo Hviezdoslavových *Steskoch* symbolizuje predovšetkým „zradcovstvo a odpadlíctvo" (S 355). No okrem svetového symbolizmu mal Krasko možnosť, obrazne povedané, lapiť havrana i na rodných poliach: ním, havranom, zastupovaná *osamelosť* v Kraskovej poézii zastihla už štúrovcov po neúspechu revolúcie, ako ju týmto obrazom vyjadril Sládkovič („v osamelých sa havranov zmenil kŕdeľ sokolov"). V takomto význame nachádzame ho vo Hviezdoslavových *Steskoch* iba raz, a to v poloúvodzovkách bez mena pôvodcu ako citát zo Sládkoviča: „jak ‚havran osamelý' som na medzi dlel" (S 112).

Je viac než pravdepodobné, že príbuznosť obrazov na citovaných miestach nevyplynula z vedomého naväzovania básnických nástupcov, tým viac však prekvapuje v nich skratkovitá výstižnosť podstatných rozdielov v *cítení* jednotlivých generácií a špeciálne vo Hviezdoslavovom prípade *spojenie* obrazov generácie predošlej i nasledujúcej. Podobný obraz by poskytovala aj premena iného trópu v súvislosti s predošlým: *Dvanásti* sokoli Tatier sedia pri *vatre,* ohnisku národného života, zatiaľ čo Hviezdoslav: *„ja* vatru piloval", *ja* ju ošetroval, až napokon *„sám pahriebku* len skromnú ohrebám" (S 175), ktorú chce vysypať na hlavu zradcov a odpadlíkov *(Stesky).* U Krasku je vôbec obraz vatry zriedkavý: v *Starej romanci* mladík rozkladá vatru „srdca svojho triesočkami" na to, aby zohrial mladú paniu. Tu je, domnievame sa, obrazne i skutočne naznačený prechod k subjektívnej, erotickej lyrike.

Podstatný rozdiel medzi Hviezdoslavovými a Kraskovými topoľmi je v tom, že u Hviezdoslava vďaka ešte činnému sokolovi i topoľ reaguje, zrkadlí činnosť, kým u Krasku nehybné topole ako základný obraz zdôrazňujú práve pasivitu hrdinu.

No už Hviezdoslavovi *sokol* zostarol, zapadol s istým obdobím jeho vlastnej i celej národnej poézie, ba neskôr, v nových podmienkach ho i odsudzuje.

Vták nado všetkých milší je mu *škovránok.* Ako v ríši stromov i tu rozhodla *miera* spoločenského úžitku alebo inými slovami *pomer k práci.* Škovránok, ktorý sprevádza celú roľníkovu činnosť, predbieha i básnika ako vzor. Básnik si ho výslovne žiada na prirovnanie pri obhajobe voči cynikom:

Nepočúvajte!... ešte žujú
nejednu naňho z potúp tých,
slín: čím znať ducha obhadzujú.
Na odiv drze vystavujú

krám nešpliech, lacný mysle pych,
bez kvetu, vtipkov neslaných...
No ak vás pohoršia snáď ešte,
v tvár metnite im: len si brešte,
jak ľúbo! — veď ste psohlavci —
My básnika preds' vážime si:
on škovránok náš pod nebesy,
kým vy ste iba krkavci.

(S 399)

Inde zas chce, aby jeho pieseň pomáhajúca roľníkom v robote „sa so zorami vzniesla vozvyšok i sklesla, nôtiac im sťa *škovránok"* (P 187); škovránok je „hlásateľom života" (S 365), „on vzletel *s piesňou piesní"* (P 38), je „heroldom *jari,* žitia obmeny", „vzkriesenia nedočkavým zvonkom" (P 38) atď. Predstavuje teda všetko, *čím* je, alebo *čo* chce básnik poéziou znamenať pre národ. Najvyšší ideál, inými ani nevytýčený a samým Hviezdoslavom ešte nedosiahnutý, je: zaspievať *„pieseň* žatevnú *nad piesne:*

By švihla — s riasou svetiel papršlek —
tým steblom, nímž si prepasujú driek,
že ľadvie počas žatvy nezbolia,
čím ešte žiadna pieseň nebola.

(P 187)

Za takúto priamu, aktívnu pomoc má básnik právo prijímať od ľudu pozemské dobrá: „i pre mňa zbiera z nich môj dobrý ľud, jak navzájom môj jemu slúži trud" (P 186). Práve tento bezprostredný účinok, služba roľníkovi určila v obrazovej stupnici hodnôt škovránka na prvé miesto, na symbol pevca, veď i ľud ho rovnako živí ako básnika: zbožie, ktoré sa cez žatvu vytrúsi na poli, je zaslúženou odmenou pre vtač vyspevujúcu „oseniam k vzrastu, k *zvrtu robotníkom,* tak zveľaďujúc razom oboje" (P 192—3). A úlohu stebla prepásaného cez driek, určeného nádejnej piesni, táto vtač už splnila: „Hrabáčky — zhabli i popevky vtače, namiesto *povriesel* spotrebiť ich." (P 199). Obrazom škovránka sa hemžia celé *Stesky,* no uzlové body, v nich sa úplne spína jeho obrazné hodnotenie s poslaním básnika, vyskytujú sa celkom zákonito práve v závere *Prechádzok letom;* ich kulminačnú báseň *Zvážajú z poľa* správne pokladá Krčméry za jeden z vrcholov Hviezdoslavovej lyriky vôbec. Spolu s predchádzajúcimi básňami tvorí zároveň *ideový* predel medzi prvou polovicou knihy *(Na úchytky)* a vlastnými *Steskami.* Prizrime sa kompozícii *Prechádzok jarom* a *Prechádzok letom.* Spolu sú ohraničené obrazom básnikovho vstupu do prírody a odchodom z nej.

(„Ja starý, vychádzajúc zo svojej chyžky skromnej nádhernej do prírody" (P 35) — prvá báseň z *Prechádzok jarom.)* V poslednej básni cyklu *Prechádzok letom Po zbierkach* obrazy nastupujúcej jesene zakončuje vzdych odchodiaceho básnika: „— Bože! či uvidím ešte tvoj azúr z *jara,* či počujem škovránka spev!? (P 201). Tento rámec upevňuje sa ešte dovnútra skladieb. Básenke *Nad všetky spevníky,* akémusi mottu celej skladby, druhej na začiatku *Prechádzok jarom,* odpovedá sa v básni *Zvážajú z poľa,* druhej od konca v *Prechádzkach letom:*

Nad všetky spevníky
je pieseň bujará,
čo nôti škovránok:
jak vrchol muziky
zas hudba za jara
tá pružných koliesok!

(P 36)

Vrcholná hudba začatá pružnými kolieskami vyznieva v zunenie hárf pri hrkote drabinovca: „Nie božská hudba, čo? nie velebná *závierka piesne* z jara narazenej *od pružných koliesok?"* (P 192). A „pieseň piesní" (P 193), čiže krajšiu nad všetky spevníky (P 36), ktorou chce básnik sprevádzať voz naložený obilím, zaspieva napokon zasa škovránok: „I nevznáša sa kúrom zápalu *hymn škovránčí?"* (P 194).

Prechádzky jarom a *Prechádzky letom* i popri občasných podtónoch smútku sú jasnejším obrazom prírody oproti *Steskom,* v ktorých stále viac sa pretláča do stredu ľudský *trh.* Táto zmena v základe je podmienená príchodom Hviezdoslava do Dolného Kubína a bližším, bezprostrednejším stykom s hospodárskymi chorobami v národnom organizme. Ešte pri písaní prvých dvoch cyklov Hviezdoslav plánoval i tretí, *Prechádzky jeseňou,*[14] keď možno ešte nepomýšľal na odchod z Námestova. Hoci *Stesky* sú naplnené jesennými motívmi a zniesli by spokojne plánovaný názov, Hviezdoslav volil nový, v ktorom neznie iba žiaľ za opusteným krajom duše, ale i za všetkým, čo sa mu nevyhnutne postrácalo z predstáv o slovenskom živote. Po dokončení *Prechádzok letom* dlho nenapísal lyrickú báseň. V novom prostredí stále sa musel hľadať a nenachádzať, zatiaľ čo mu prišlo objavovať iba nové neresti vo vlastných radoch a bezcennosti tam, kde predtým vídal alebo aspoň dúfal v hodnoty. Svojím objektívnym vyznením prinášajú oboje *Prechádzky*

[14] Pri odoslaní cyklu *Prechádzok jarom* píše Škultétymu: „Ufám, prijdú ešte i prechádzky letom a pak jeseňou." (V Námestove 24. V. 1898.)

pozitívnu vieru, že neotrasiteľný základ národa je v mravne zdravom roľníctve, s ktorým nielen básnik, ale celá inteligencia je zajedno (v tomto smere veľmi zaujímavá je báseň *Za jara zavše vídať v dúbrave,* vymykajúcej sa z jednotnej osnovy *Prechádzok,* adresovanej mladej inteligencii. Hviezdoslav ju s neveľkou vôľou napísal na priamu výzvu S. H. Vajanského, no zaiste nie veľmi po jeho vôli. Vyslovuje v nej totiž napokon dôveru mladým)[15] a spoločne s hospodárskym mohutnením na jednej strane a osvetovou činnosťou inteligencie medzi ľudom zo strany druhej príde vzkriesenie národného života i jeho oslobodenie. V *Steskoch* sa však zrazu ocitne sám: vidí, že inteligencia sa nielen odcudzuje, ale i tzv. roduverná mravne hnije a nie je schopná viesť ľud, ktorý vo svojej opustenosti ani netúžil po osvete. V dôsledku tohto poznania reviduje i svoj doterajší obrazový arzenál. K starým negatívnym zjavom pribúdajú i hrdinovia pôvodne kladní. Symboly nepriateľského panského sveta s podobou vtáčích dravcov sa prehlbujú o nové významy a začínajú viacej zastupovať svet meštiactva. Krahulci, kane, krkavci, vrhajúci sa na vyplašené kuriatka dedín v *Hájnikovej žene,* predstavujú šľachtu, podobne v básni *V žatvu* jastrab je *cudzím* utlačovateľom, ktorý chce národ pripraviť o pieseň, o reč: „Jastrab čihá: rád by sa vrhnúť i na pieseň, zošklbať ju na kusy..." *(Na poliach,* 163). V *Slovenskom Prometejovi* „sa spúšťa jastrab hrabivý s čeliadkou lakomstva i úžerníctva, hmotárstva, prospechárstva, bez uzdy v svedomí" (S 355), teda najvlastnejšími príznakmi kapitalistického sveta, ktorý v súvislosti s iným obrazom (trhom) je koniec-koncov rovnako nepriateľský piesni. Týmto presunom v obraze Hviezdoslav celkom anticipoval Jesenského.[16] Ešte k väčšiemu presunu prišlo v obraze krkavca: od cudzej šľachty (pozri v *Hájnikovej žene)* na vlastnú, cynickú inteligenciu (pozri citovaný úryvok z básne *Ďakujte na kolenách*

[15] „Jožko môj! Konečne dokončil som pripojenú žvatlaninu i posielam Ti ju, akže je hodná uverejnenia. Ako sa pamätáš: ešte v Štubni bol som Ti, tuším spomenul, že aj tie dajaké ‚letné vychádzky' opíšem a pošlem Ti príspevkom do Pohľadov. No nebolo k tomu ani času ani vôle. — Len keď Sveto zaklopal u mňa v to akési ‚poslanie mládeži': vtedy umienil som si, že stoj čo stoj, musím tých letných záletov dakoľko na papier položiť, a tak v spojení s tým oprobujem aj Svetovi po vôli urobiť, už nech sa to podarí ako chce. — I čarbal som potom o zlomkrky, keď mi dopustil čas: a preto je to všetko tak riedke, tak nedomyslené, nedovarené — ozajstná brynda! Viem, nebudete tým uveličený ani jeden! — Ale urobil som, čo a jak som vedel. Nie, tie tendenčné veci vo verši — je to ozaj mizeria s octom! —

Pozdrav Sveta! Ovšem, ľahko možno, že sa mrzí na mňa pre moju listovnú odpoveď. (V Nám. 29. IX. 1898.)

[16] Pozri štúdiu V. Turčányho, *Jesenského metafora,* Slovenská literatúra V, 1958, č. 1, str. 4.

bohu). V *Slovenskom Prometejovi* tieto rady dravcov rozhojňuje kráľ výšin — orol, ba čomu sa sám „martýr zadiví... i spolurodák — óvi! číha z výšin — *sokol*" (S 354). Tak isto sova, bežný symbol múdrosti, mení sa na predstaviteľa hlupstva-tmárstva (S 355).

Sú to len náhodné zmeny v hodnotení obrazov s pomerne ustálenou platnosťou? Hovorili sme už o tlaku ústrednej metafory, ktorá modifikuje dielové, jednotlivé trópy: čiže v básni o slovenskom Prometejovi na zvýraznenie jeho utrpenia spôsobovaného vtáčími dravcami musia byť všetky ich obrazy negatívne hodnotené. No i tak bolo by možno aspoň nespomínať napr. sokola, štúrovcami i samým Hviezdoslavom pomazaného na symbol básnika alebo národného dejateľa. Lenže tu ho chce mať autor práve v tomto význame, keďže i *sám martýr sa zadiví jeho účasti na svojich mukách.* Ak by za uvádzanými symbolmi nestáli nejaké konkrétne skutočnosti slovenského života, táto poézia by sa nebezpečne blížila k akejsi bezobsažnej hre, čo Hviezdoslav umeniu najviac zazlieval („I s rozhodnosťou protirečím, by lýra bola hračkou len" — S 165). Treba však odkryť zmysel obrazov. Hviezdoslav to robí čiastočne sám: epitetami ako jastrab *hrabivý,* upíry *povery* (S 355), alebo inými určeniami: sup sebectva „prilieta z chmár *susedstva*" (S 354). Je to zaiste symbol susedného národa, jeho vládnúcej triedy — Maďarov. V tejto súvislosti treba len porovnať pasus z Hviezdoslavovho listu Škultétymu, v ktorom ostro kritizuje korupcie a iné nešváry v našom peňažnom podniku: „Len sa divím, že vláda nezakročila dosiaľ kontrolou; stíha naše biedne časopisy, a kde sa skutočne páchať musejú alebo zrovna nadužívania alebo hrubé nedbalstvá: ta nevstrčí zobák daktorej tej „Kavky". Hja, najskorej patrí to do jej systému: *samovoľná* depauperisácia a demoralisácia... Hrozné! hrozné! kam takto zájdeme? akože sa dostaneme kedy k ľudu, keď nie sme schopní zavarovať, ale iba zmrhať jeho mozole? Nech ho Bôh chráni od takej inteligencie! —" (DK 30. III. 1903.) — „Samovoľná depauperisácia a demoralisácia..." Potom na túto hospodársku i mravnú mŕtvolu sa vrhá tá istá vláda ako *sup.* Ak si spomenieme na Hviezdoslavovo časté dotvrdzovanie obrazu mennou zhodou oboch členov (zastupujúceho i zastupovaného), i „Kavka" uvedená v tomto liste (či už ide o skutočné meno alebo prezývku niektorého štátneho orgánu) môže našepkávať význam obrazu vrán tiahnúcich vedno s krkavcami na Prometeja. Tu môže byť tiež jeden z kľúčov na vniknutie do obsahu básnikových obrazov. Treba určiť, pokiaľ možno presne, kto a čo všetko sa kryje za určitými trópmi, lebo približnostnou metódou sa hromadia v rozbore len chyby na chyby a zdanlivé nejasnosti sa stávajú celkom temnými. Kto je vlastne slovenský Prometej? Kostolný ako posledný bádateľ

tejto časti lyriky v Poznámkach k *Steskom* odpovedá, že je ním „slovenský ľud" (428). V dravých vtákoch, spôsobujúcich muky Prometejovi, vidí stelesnenie dravcov kapitalizmu a uzatvára: „Sotva sa mýlime, keď báseň *Slovenský Prometej* pokladáme za vyvrcholenie *Steskov* práve preto, že sa tu Hviezdoslav dostal najďalej v kritike našich spoločenských chorôb. Nemilosrdne odhalil zlo vládnúcej triedy" (429). *Slovenský Prometej* je skutočne vrcholom *Steskov,* no s totožnosťou jeho hrdinu sú pomery trochu zložitejšie.

VRCHY

Breh, vŕšok, bralo, hoľa, Tatier štít:
aj zemský rebrík! k nebu opretý.

(P 67)

Pod týmto rebríkom v *Prechádzkach jarom* žiada pre národ vodcu, veštca a apoštola, „čo mu v krásy obrazoch rozkrídli budúcnosti *zlatohlav,* tým navnadí ho"[17] (P 71).

V *Steskoch,* v spomienkovej básni na tri obdobia svojho života *(Som decko zas),* v treťom junák vylúčivší sa z kruhu priateľov postupuje do výšok po týchto stupňoch:

Hole (231)
Skalisko (230)
Les (229)
Horská lúka (228)
Ostredok (228)

Na nich je tiež už pripravený „rebrík jeho snahy", takže napokon sa nádeja:

Ó, kto tak túžby meria výškou T a t i e r,
ich plesám bezdným prirovnáva cit,
môj bože, budeže to za bohatier,
z pút jeden národ vstane vymaniť.

(S 232)

Čoskoro však badá, že sám nevládze vyplniť túžbu mladosti, a keďže

[17] Kostolný v Bibliografických poznámkach a vysvetlivkách k tejto knihe správne poznamenáva, že mravne bol Hviezdoslav už vtedy pasovaný na takéhoto vodcu ľudu (P 226).

nikto iný sa s ním už nedelí o túto snahu a nekráča spolu za oslobodením národa, výška jeho túžob i hĺbka jeho citu sa stáva presne mierou jeho múk: — v *Slovenskom Prometejovi:*

Ó, bolesť! ako Tatra vysoká,
tak párajúca vozvysok;
ó, žalosť! taká tmavo-hlboká,
jak zrenice jej morských ôk...

(S 354)

To sú v kocke jeho muky, ktoré „od štíta *Choča,* najvyšší kde prah čnie k nebesám, tam *počali* už *za mladi"* (S 352) — aby sme neboli na pochybách, *o koho* ide!

Či ani vtedy, ak rodisko básnikovo súhlasí, totožnosť ešte nemusí byť dotvrdená? S mučeníkom sa, pravda, ide až na Gerlach, najvyšší vrch krajiny... Okrem tejto „celonárodnej miery" i nesmierne krídle dravcov by boli azda prílišnou hyperbolou na vyjadrenie jednotlivcových múk? Teda je predsa Prometejom väčší celok, azda všetok slovenský ľud?

NEBO A ZEM

Vlastne kvety a hviezdy dajú nám odpoveď, prečo, za aký prečin trpí Prometej, a tým s určitosťou identifikujú jeho osobu. Kvety-plamene „od kvieťaťa... jak svetielko by zapálil" (S 58), kvetné plamene (P 182), skosené kvety „ni odorvané ohňu hlavienky" (P 182) atď., vlastne „zemské hviezdy" (P 145) spolu s hviezdami na oblohe (nebies *svetlá* — S 80) sú tým, čo chce básnik vypestovať v ľudských dušiach. I Prometejova hrivna, nezakopaná, naopak, ním rozvíjaná, v čom je dvojaká a celá jeho vina, dostáva podobu kvetu a plameňa, aby Prometej „nakoniec i vzniesol ju, či aspoň chcel ju vzniesť — jak keby nebo nemalo dosť sviec —

na svietnik hviezd."

(S 361)

Áno, toto je podstata viny slovenského Prometeja. Ak básnik na jednej strane oslavoval hviezdy, chcejúc ich zniesť a „nimi zjasniť nížin mrákavy" (S 227), na druhej strane i svoju tvorbu, svoje básne považoval za hviezdy (S 239), takže s oslavovateľom sa v ňom spája zároveň i hviezdotvorca a za oboje trpí ako slovenský Prometej. Hviezdy, slnko, nebeské i zemské vatry, všetky zápaly ducha pre osvietenie národa sú

príčinou múk primeraných vine, takže jeho pečeň pod zobákmi dravcov iskrí ako „rozhrebená vatra" (S 353).

Ľud nemôže byť Prometejom, pretože duchovné dobrá, ktoré mučeník prináša, „sú mu nepotrebné... no okruch vozdajší, och! chlieb, syt jeho a byt, ten mu musí byť i ničím neľze nahradiť!... (S 366). Ak predsa teraz povieme, že ani samotný básnik so svojím čisto ľudským osudom nie je Prometejom, pravda je taká, že sú ním básnik i ľud v najtesnejšom spojení: básnik prevzal údel celého národa za svoj vlastný a údery, ktoré na ľud už skoro necitný dopadajú, on musí predne a plnšie pocítiť, ako to sám povie ešte v *Dozvukoch.* Pred *Steskami,* presne pred Prometejom, básnik a ľud sú v rovnováhe, ich hodnotenie sa pohybuje na rovnakej úrovni, ba v predelovej básni na konci *Prechádzok letom* roľníkova práca skvie sa na najvyššom stupni; v *Prometejovi* vystupuje do výšavy básnik, no tento výstup je cestou na kalváriu (S 353). Pocit osihotenia jedinca, ale i jeho jedinečnosti v takejto neblahej situácii vrcholí básňou *Ďakujte na kolenách bohu, ak požehnal vám básnika,* kde tento vysoko vyčnieva nad všetky hodnoty v národe. No v záverečnej básni *Steskov Odložím lýru* vzdáva opäť vrúcnu vďaku ľudu za všetko, čo v živote dosiahol. V celej jeho tvorbe, ale najmä v *Steskoch* prepuká básnikov smútok nad osobnou tragédiou, nad osudom rodiny, z ktorej najbližší príbuzní mu odumreli, a čo ho bolelo možno ešte viacej, na potomstvo nemal nádeje. Ale zaznie tu zavše i smútok nad celým doterajším životom, nenaplneným osobnými, tými najbežnejšími vzťahmi, no z výšky osamotenia javiacimi sa ako najplnšie, najskutočnejšie ľudské žitie. Život obyčajného človeka ako by nemal. A to nielen preto, že sa celý venoval národu! Táto práca prichádza až neskôr a stáva sa básnikovou záchrankyňou pred úplným odľudstvom a planým, prázdnym životom. Nedružnosť tohto druha nemuseli dosvedčovať iní (Vajanský), priznal ju bolestne sám ako vrodenú, sebe samému nevysvetliteľnú, bytostnú vlastnosť, ktorú celou silou vôle sa snažil premáhať:

Skaď tento pocit samoty,
to pustovníctvo duše? v d r u ž s t v e
tá n e d r u ž o b n o s ť? v ruchu, v hluku sveta
tá strnulosť, ten zámlk zaťatý,
mrzutá uzamklosť? kýs' nesúvis
kol s veľkým celkom, odryvok,
odrodok... skade? Neviem, neviem, neviem. —
Aj nehľadám viac toho príčinu,
jak zháňal som sa po nej, chcejúc
ju v brlohu jej dopadnúť
a sťaby hydru zadrhnúc ju,

dať uchvátiť sa veškerenstva prúdu,
v ňom úprimnú si vlnku pritiahnuť
a zápäť tiecť s ňou — tiecť — tiecť v nekonečno —

(Tak sám a sám — S 273)

Priečilo by sa etickému základu tejto poézie, keby sme básnické omluvy žene, „že privil som ťa k sebe, o s t r v a" (P 30 — „ostrva" — sebacharakteristika aj inde, S 206), museli pokladať za neúprimné, za dáke povinnostné, zdvorilostné frázy, čiže za nepravdu. Nie je predsa tajomstvom, že o výhľady na potomstvo prišiel práve týmto manželstvom, a predsa nikde ani zbla výčitky, naopak, všetko berie na seba. I v tomto nešťastí, ako aj v hynutí svojej rodiny vidí skôr akúsi nezmazateľnú, nevyvrátiteľnú kliatbu, ktorá leží na jeho rode. Z tohto nekonečného osamotenia ho skutočne vytrháva a zachraňuje ľud. Preň potom myslí, cíti, žije celý, s ním zjednocuje všetko svoje bytie:

Ba ďakujem ti, dobrý ľude,
ti chválospevom ďakujem:
tys' zachoval ma v sveta blude!
A že až podnes jestvujem,
je z tvojej lásky — krom tej z neba —:
tvoj požehnaný podolok
mi poskytol i skytá chleba;
m ň a v z a l s i s e b e, m n e d a l s e b a.

Toto splynutie básnika s národom je také intenzívne, že napokon môže viesť až k ich zámene, ako sa to stalo (pravda, na tomto mieste nesprávne) Kostolnému pri určovaní nositeľa prometejovského symbolu. Pravda, splynutie ozaj iba s ľudom, konkrétne s roľníctvom, pretože v národe sú ešte i „trhovníci", ktorých „jarmočný hurhaj" znemožňuje preniknutie mučeníkovho hlasu do národa:

Kolembajú sa zhusta tržné váhy
a miery pilne merajú,
z rúk do rúk hodnôt obiehajú znaky,
obchody utvrdzujú potuhy:
n o j e h o t o v a r d u c h a d r a h ý,
zhranené, sperlené tie túhy, snahy,
obídu chladno, v hanbe nechajú.

(S 362)

V tomto presnom obraze kolobehu hodnôt za kapitalizmu je nadmieru správne určené postavenie poézie, pre ktorú meštiacka spoločnosť má len chlad a pohŕdanie. Hviezdoslav však predpovedá Vrchlickému, že jeho tovaru sa dostane raz tiež výklad i hodnota zlatej meny. Pre seba neodvažuje sa tejto nádeje.

II

Uprostred *Steskov* prichádza básnik k poznaniu, že jeho tvorba už nie je viac zaokrúhleným celkom, samosvetom, ale iba čriepkami zrkadla, v ktorých sa odrazí najviac ak úsek sveta, i to len v podvečernom svetle, pred úplným zotmením. (S 239, báseň z roku 1906 — *Už nie viac celok . . .)* Srdce nenachádzajúce slov sa mu pritom zalieva krvavým citom a duša uplakaná kams' v nekonečno pozerá. To sú pocity, ako aj ich opisy celkom kraskovské: ó tvoje oko niekam pozerá a duša jak by denne kleslá plakala. *(Pieseň* z r. 1909.) Na začiatku *Steskov* básnik hľadá sám seba a nenachádza sa v novom prostredí a podmienkach. Uprostred *Steskov* nenachádza už ani slov, „slov k ponose" (239). Čo teda ešte môže nasledovať za touto akoby labuťou piesňou?

„Ó, práci všetka česť!" (S 241). Skutočne, v práci má vysloboditeľku „z neblahých myslí, z trudných pocitov" (S 156). Lenže ich novým zdrojom je i samotná práca, jeho básnická tvorba, ktorá ho už neuspokojuje, jej výsledky ho roztrpčujú, badá, že má stále viac a viac nevysloviteľného. Čo to vlastne chce a nevládze vyjadriť? Nové pocity? Zaiste i tie. Dokonca veľa z toho, čo vypovie, má i habit pocitov nastupujúcej generácie. Ale podstatná príčina tohto „nenachádzania slov" tkvie práve v poznaní výsledku vlastnej práce, jej spoločenského pôsobenia. Hoci najväčšiu prekážku vidí oprávnene v „tržnej spoločnosti", jednako ho prepadajú pochybnosti aj o vhodnosti a účinnosti svojich doterajších básnických foriem, tým viac, keď sa mu podobné obavy i zvonku dávali na vedomie. Reviduje ich práve tak, ako preveroval dosiaľ všetky hodnoty v národe. Už skôr položil si otázku o užitočnosti poézie vôbec pri súčasnom položení národa, ktorému viac treba Komenských než pesničkárov (S 115). Výchova, osveta sa stáva prvoradým cieľom, ktorý sa snaží uskutočňovať v nedostatku iných prostriedkov i svojou poéziou. Presvedčený, že náprava sa dosiahne jedine odhalením chýb a chorôb, nebojácne na ne poukazuje, a pre vylúčenie dohadov a pochybností odkladá napokon i obrazné označovanie vecí a hromadením priamych pomenovaní zasahuje neduhy vlastných ľudí:

Lož zvodná, sladká licomernosť;
mizerná chvastavosť,
veterná vrtkavosť:
netečnosť, všetečnosť:
prepiatosť, polovičatosť,
streštenosť slepá, sprostá ľahkovernosť,
rozumy vajek, púp;
márnivosť, skrblivosť,

lenivosť, zhýralosť,
záraza, nákaza;
zbabelosť, plazivosť:
nedbalosť, trúfalosť,
dôležitkárstvo drzé, smiešna malichernosť.

(S 358)

Kritik poznamenáva, že tu poézia zlyhala, že básnik sa stáva bezfarebným, banálnym.[18] Možno súhlasiť v tom, že je to partia čisto antilyrická. Treba však k tomuto poetickému zlyhaniu dodať, že prv sklamala poézia Hviezdoslava, a to menej vlastná než iných súčasných jej predstaviteľov, ktorí prepadli hlavne ako ľudia. Preto pristupujú nepoetické, bezobrazné pomenovania, a preto sa i sokol — symbol poézie národnej objavuje medzi mučiteľmi Prometeja. Stačí nazrieť iba do korešpondencie so Škultétym, aby sme videli, ako martinská spoločnosť prijímala Hviezdoslavove útočné stesky. Sám Škultéty na Hviezdoslavovu obhajobu Zigmundíkovho článku v Hlase, odkrývajúceho nešváry v Tatre-banke, odpovedá, že týmto zverejňovaním sa iba škodí národnej veci, že je to mravne ešte horšia vec. Mohol v tom Hviezdoslav nevidieť výčitku i proti sebe?[19] Čo iného robili *Stesky?* Pri obraze spolurodáka sokola nevdojak vyvstanú Hviezdoslavove slová v liste Škultétymu: „Ja narazil na jednodruhé v *Steskoch,* lebo ver mi, zúfam nad naším stavom, a ani nie tak pre ústrky nepriateľské na nás, ako pre naše vlastné hriechy a poklesky; a nebodaj pre toto zanevrel na mňa Sveto, lebo keď bol tu na poslednom divadelnom predstavení, ledaže stratil so mnou slovo. Ako? Náš Svetozár, duch tak prenikavý, prezieravý, nemal by dovidieť, že priepasť je, kam sa rútime?" (DK 12/X. 1906.)

Táto revízia zasiahne nielen súčasnú poéziu, ale napokon i predchodcov, z ktorých Hviezdoslav sám vyrastal, od ktorých prevzal aj metódu zobrazovania ľudu — a to práve v *Slovenskom Prometejovi.* I z doterajšieho naznačovania súvislostí s celými *Steskami* vidno, že v ňom sa zbiehajú všetky ideové nite a podstupujú nové hodnotenie. Podobne, ako ukážeme neskôr, aj formálne postupy. Preverovanie týchto zložiek nepriviedlo Hviezdoslava k radikálnemu zlomu básnickej metódy ani techniky, i keď básne o poetike v tomto zmysle zaberajú značnú rozlohu *Steskov.* K odhaleniu tohto nóva v tvárnej oblasti, i keď neveľkému, treba určiť najprv obvyklú metódu vytvárania obrazov a ich zdrojov.

[18] Š. Krčméry, *Hviezdoslavova lyrika.* (O piatom zväzku diel Hviezdoslavových.) *Hviezdoslav v kritike a spomienkach,* 145.

[19] „Schodí mi na um Zigmundíkov ohlas vlani v „Hlase". Ako ho odbily naše N. N-ny? najvyšším cynizmom!... Smutné, až srdce rozrývajúce, dušu párajúce!... Iste prijdem i na túto najboľavejšiu ranu nášho bytu vo svojich *Steskoch,* čo aj vykričaný budem za odbojcu, motaja, „Hlasistu". Nahliadam: takto to nemôže ďalej ísť; bez morálnej postati sme — ztratení. — Odpusť, odfúkol som si trošku vo svojej rozhorčenosti, verím, neporozumieš mi zle." (V DK 30. III. 1903.)

Zo Škultétyho odpovede:

„To je už nešťastie, ako sa nám ľudia nedaria! No pri peňažných ústavoch chceť naprávať novinárskym krikom (Zigmundík!) je nebezpečná vec. — — — Veď by to bola ešte strašnejšia, mravne horšia vec! (5. IV. 1903.)

LITERATÚRA

Pôvodnú tvorbu v období *Steskov* sprevádza okrem štúdia cudzích básnikov bohatá prekladateľská činnosť. O vzájomnom ovplyvňovaní prekladov a pôvodnej poézie bola by potrebná osobitná štúdia. Na tomto mieste zaujíma nás najviac využitie podnetov z čítaného a najmä prekladaného pre vlastnú tvorbu, predovšetkým pri vytváraní obrazov a charakteristík. Tento ovplyvňujúci prúd je taký silný, že sám sa stáva popudom pre básnický opis svojho pôsobenia v básni *Zabehávam v cudzie háje poézie, v cudzí sad,* na ktorom sa znova dokumentuje Hviezdoslavovo odsudzovanie súčasnej poézie, a to i vlastnej. V dvoch a dvoch strofách (okrem piatej poslednej) charakterizuje najprv stav v „našich" a potom v „mojom" sade, pričom rozdiel v oboch je iba ten, že vo Hviezdoslavovom na prvom mieste je „clivota" a v „našich" pustota, z ktorej tiež vzniká oná clivota (stesky) u básnika (S 83—84).

Do tejto pustoty zabiehajú nielen zmienky o autoroch (Dante, S 318), prípadne prebratý zvrat v úvodzovkách *(Odložím lýru* — Arany), postavy z diel (*Hamlet)* a pod., ale motív z cudzieho básnika sa stane základom celej básne: oproti Danteho putovaniu po zásvetných ríšach, ktoré Hviezdoslavovi predstavuje ľudskú túžbu preniknúť duchom za hrob, stavajú sa v básni *Na bujnej si lúke ležím* pochybnosti o existencii posmrtného života. Tieto pochybnosti prednášajú jednotlivé kvety. I na tomto type ich využitia s porovnaním napr. v *Letorostoch* alebo ešte i na začiatku *Prechádzok* možno si ilustrovať prevahu mysliteľského materiálu, odťažitejšieho od konkrétneho ľudového života v *Steskoch.* Kým v *Letorostoch* kvety hovoria o gazdovi a o milých, tu sú tlmočníkmi filozofických myšlienok, ba na inom mieste ony samy básnia, básnik iba spisuje.[20]

[20] Poézia je skutočne jediným orgánom, zmyslom Hviezdoslavovho života. Cez ňu prechádza všetko, čím žil, o čo sa snažil, čím takmer dýchal. V korešpondencii priznáva, že rytmus nevoľky mu vnikal i do prozaických častí v *Herodesovi a Heriodiade,*

Teda nový, prevzatý motív modifikoval i doterajší obraz, pritom však okolie a doterajší systém básnikových názorov pôsobil zas spätne na úpravu tohto motívu: Básnik zahľadený do blankytu, oslepený slnkom, zrazu nájde súvislosť:

...v svojej božskej básni
kam to dospel Dante?... ‚Raj' už kreslil smele,
no že oslepil ho kráž zásvitu jasný,
tvár v ňom Blaženy; i náhle ustal v diele.

Tento motív, jeho „obsah" zhrnuje do určitého príslovia:

Ach!... že plň kde svetla, blaženosť a sláva,
sa i ľudský počin zrazu dokonáva!

(S 303)

No kladný výkričník, ktorý by mal sprevádzať Danteho zmĺknutie, vyníma sa celkom inakšie, ak sem dosadíme Hviezdoslavovo meradlo práce pre akúkoľvek hodnotu ľudskú, spolu i s jeho posúdením raja na inom mieste: „hriech musel pôjsť i z rajskej lieni" (P—19). Nečinnosť je vždy začiatkom zla, a preto dosiahnutie raja, v ktorom *ľudský počin zrazu dokonáva,* by za života ani len v predstavách nemalo byť snažením človeka, ako to hneď dotvrdzuje *horec* (— horkosť poznania): „ver' tak... Nač ti sliediť po tom, čo je leda tucha?" A znova do príslovia sa zovrie horký poznatok; že i pri zdanlivom vnikaní do onoho sveta musí ho človek kresliť iba farbami, materiálom vzatým z prírody, z tejto zeme:

A veď maľuješ-li i to nevidomě,
farieb nakladáš, čo tu v jej plajú dome...

(S 303)

Toto v podstate stredoveké alebo barokové „rozmlouvání duše s tělem" osviežil Hviezdoslav tým, že ho vložil do úst kvetom. Dramatický prvok, prenikajúci tu menej, tu výraznejšie celými *Steskami,* vyústi cez túto

ba nájdeme ho i v samotnej korešpondencii i s ďalšími básnickými postupmi. I v nej vety vyslovené iba mimochodom, ako „Áno, všetci do jedného mali by sme každodenne na kolenách poďakovať Pánu Bohu, že máme spisovateľa, ako je Sveto" (DK 14. XI. 1901), stane sa jej parafráza začiatkom pravdepodobne oveľa neskôr napísanej básne: „Ďakujte na kolenách bohu, ak požehnal vám básnika." Vracia sa k svojim náčrtom, zlomkom ešte po rokoch a dokončuje ich (sen o smrti Kriváňa, *Na Luciu* a i.).

kvetohru do nasledujúcej básne *Návšteva,* ktorá je dialógom, dišputou o celom slovenskom živote. V nej Domased obhajuje názory samého básnika oproti ľahtikárskemu Návštevovi, zastupujúcemu v jadre národnú inteligenciu. V súvislosti s prekladmi a cudzou literatúrou vôbec je zaujímavé, ktorých autorov rozdelí medzi tieto dve postavy. Domased má znova mienku o Dantem, sám sa prihlasuje pod jeho zástavu. Aj arcidielo Danteho sa vraj zrodilo z dumy samotára (S 318); naproti tomu Návštevova charakteristika svojich druhov i seba samého preberá nielen tón začiatku Fausta, ale i výrazy, a napokon obrazom z Mignon kreslí i ten pomyselný kraj, v ktorom sa vznášajú ich duše počas debát:

Náv.: Sme štátnici a politici,
a filozofi, vedomci;
sociológi, historici
a iní takí súkennici,
kultúry, svetla lakomci:
šedivú združiac teóriu
naskutku s praxou mladistvou...
— — — — — — — — — — — — — — —
(náš Wagner mal by radosť z nás)
— — — — — — — — — — — — — — —
a pieseň lásky, dityramb
zatriasa vavrínu, mýrt hájom.

(S 323)

I keď v Návštevových ústach pôsobia tieto verše v skutočnosti ironicky, veď napokon i Hviezdoslavov vlastný obraz, ktorým označoval hrabivosť a nepriateľa piesne — jastraba — dá Návštevovi na sebacharakteristiku jeho skupiny („sa spustíme sťa jastraby na naše týčne pomery" — S 324), jednako i tento fakt vyjadruje, že Goethe Hviezdoslavovi nebol zďaleka tým, najmä nie vnútorne spriazneným velikánom (druhý diel *Fausta* už nechcel prekladať a celé prekladanie z Goetheho mu pripadalo skôr akousi kultúrnou povinnosťou než potrebou duše) ako napr. Shakespeare. Pri myšlienkach o vzniku a zmysle bytia (byť—nebyť?) má ho za sprievodcu a výslovne ho spomína: „Už Hamlet riekol: „Ostatok je mlkot" (S 297). Od Shakespeara preberá nielen zvraty, ale aj odvahu vec postaviť proti sebe samej („lesť oboľstiť by bolo cnosťou snáď; usmrtiť smrť smrtivú"); ba pri ňom, v básni *Prekladajúc Hamleta* prichádza až k odhaleniu *zmyslu* národných povestí:

môj Hamlet urobil mi, urobil mi kvôli,
princ: preobliekol sa do slovenského rúcha!
V povestiach ľudu môjho tedy márne tucha

neblúznila o princoch, zrodená bár v poli:
on tu je v skvoste našskom; vedel, odev voli,
čo slušná je i na trón, hodna chrámu ducha.

(S 86)

Ako vysoko záslužne si cenil prácu na tomto preklade, vidno i z jeho listu: „Čím ďalej prospievam, tým pútavejším nachádzam prekladanie tohto slávneho arcidiela; pravda, prijde mi zdolať vše i nejednu ťažkosť, rozlúšťovať temer záhady, vystupovať do závratnej *výšky* ducha alebo *potápať* sa do neprebernej *hĺbiny* mysle poetovej, však práve v tom nachádzam i všetek pôvab, opravdový záujem na práci. Bárby sa mi bolo podarilo posaváď a podarilo sa i na budúce podať v dôstojnom a predsa nadosť priezračnom *rúchu* všetko, čo veliký génij pocítil a vymyslel!" (DK 21. V. 1903.) Temer o pol roka posiela Škultétymu tri sonety („Posledné sonety azda sa Ti pozdajú tiež; škoda, že mnohé zostalo a či pre úzku formu aj zostať muselo v pere!" — DK 14. X. 1903); sú to, zrejme, sonety „shakespearovské", ako dotvrdzuje ich vzápätné odtlačenie v Slovenských pohľadoch. V porovnaní s predošlým listom pozoruhodná je ich zhodná výstavba s určením rozpätia tohto Shakespearovho diela a vlastného prekladateľského zámeru, opísaných v liste: prvý sonet je zmáhaním *„výšky"*, druhý *„hĺbky"* a v treťom jasá, že Hamlet je konečne v slovenskom, dôstojnom *rúchu* (S 85—86). Je to tiež jeden z dokladov, ako Hviezdoslav dlho nosil v sebe zámer, než ho presne uskutočnil v diele. I v súvislosti s tým bude užitočné rozobrať mimoriadne skĺbenú kompozíciu tohto trojsonetia:

„Jak striežik ukryl som sa pod orličie krielo", aby „aspoň raz zliezol Himalaj ten slávy" s vtákom-kráľom (S 85). Prímer je vzatý z povesti a upravený, ako to výslovne básnik uvádza. Tento motív môže sa zdať náhodný, no v dotyku so záverečným, tretím sonetom sa ukáže *prípravou* motívu „princov z povestí" a jeho konfrontácie s „princom" Hamletom. V dôsledku toho i voľba pomenovania pre menšieho vtáčka bola zámerná, keďže v tejže povesti sa vtáčik menuje ešte aj orieškom, ale aj *„králikom"* (v ktorom znie slovo rovnako z ľudových povestí „kráľovič" — teda princ); práve toto meno muselo zostať utajené, aby neprezradilo vopred *pointu.* Je to *maskovanie hlavného motívu* (v básni *Rád mám všetky naše stromy:* Vezú brezu — slovo „sťali" zaznie až na konci básne; podobne kľúče, skryté v slove kaška v básni *Nedávno, jak tak v izbe sedím si)* v určitých predchádzajúcich bodoch. Popritom by zarážalo tuná i Hviezdoslavovo „sebapomenúvanie sa" princom, kráľovičom, i keď v podtexte je tento symbol prítomný. No priamo v porovnaní sa so Shakespearom pomer orol-striežik mieni Hviezdoslav vysoko úprimne, ako zas Krasko zrovnávajúci sa s Hviezdoslavom volí presne tenže

obraz a ten istý pomer: „A preds' tak rád by, ach, rád ta s Tebou v blízkosť svetla, hore do nebies, orieškom aspoň vrepiť sa Ti v krídlo (tak stará povesť ľudu sloví, že malé vtáča v brká ku orlovi sa šuchlo" — LD 37), pritom ostáva i druhotný prímer: Himalája. Pravda, tento druhý použije Krasko už neskôr, keď mohol poznať Hviezdoslavovo trojsonetie a jeho prirovnania. No v prvej básni nemôže byť reč o nijakom ovplyvnení Hviezdoslavom ani Hviezdoslava, keďže Kraskova báseň *Hviezdoslavovi* bola napísaná už roku 1896, uverejnená však až roku 1906.

Vráťme sa ku kompozícii básne *Prekladajúc Hamleta* a jeho základnej idei. Zásluhou zložitej výstavby ľudová povesť, ktorá na začiatku dodá iba prímer, stane sa v závere jedným z hrdinov. Príde k naplneniu jej zmyslu. Národ bez vlastnej šľachty dostáva skutočného princa, ktorými sa ľudové povesti hemžia. Ak teda Hamlet, princ, obliekol si slovenčinu, dokázal tým, že tento jazyk si zaslúži, aby sa ním hovorilo i na kráľovskom dvore, medzi najvyššími vrstvami. Pomenovanie Shakespeara orlom, kráľom vtákov, je podopreté nielen obrazom z povesti, ale aj pomerom k Hamletovi: je predsa duchovným otcom princa, čiže kráľom v duchovnej ríši. Ale to zároveň vraví aj o kniežacej, princovskej hodnosti samotného Hviezdoslava, a stačí prísť na koniec *Steskov,* aby to Hviezdoslav o básnikovi, teda aj o sebe povedal otvorene: „I nechže tróni ako kráľ v duchovnej národa si ríši" (403). Ako vidno, obraz orla ani motív povestí neboli iba náhodne vybrané do tohto okolia; sú vpäté do celej Hviezdoslavovej hierarchie hodnôt, v ktorej obri, junáci aj na iných miestach zastupujú šľachtu ducha. Tak i trón i chrám, ktorého je hodna slovenčina, nachádzajú sa predovšetkým v tejto ríši. To je prvý, obrazný plán. No nemenej je tu prítomný i druhý, ktorý dostaneme púhym odňatím slova „duch" od týchto symbolov národnej samobytnosti. Tým viac, keď uvážime, že slovenčina, jediný pozostavší znak národa, bola z prvého celkom vytlačená a vytláčaná i z druhého.

Tu je skrytá veľmi aktuálna polemika, v ktorej si Hviezdoslav privoláva na pomoc Shakespeara, vlastne jeho preklad; ba v tomto polemickom boji sa chytajú zbrane samého protivníka a nimi sa pokračuje v útoku. Súboj prebieha pod maskami symbolov. Reč, jediný znak národa v tomto čase, je „n á d o b o u" myšlienky i citu.

do mora začrieť ňou ľze tu, tam do blankytu...
Že kočiština? — aj, ‚pst!' príkaz od Shakespeara;

(S 86)

Náhodne sa tu objavuje „kočiština" alebo „nádoba"? Sú v pevnom spojení. Za ich štítom prišiel Ján Kollár so svojím pozdným vekom, keď zaútočil na nový spisovný jazyk a so svojimi stúpencami chcel ho vy-

obcovať i z *chrámu,* nazvúc ho iba jazykom maštale. Kord, ktorý sa tu proti nemu tasí, mu vyrvali z ruky: „Národ tak považuj jediné jako *nádobu* lidství..." V malom a skrytom sa zopakuje postup i obsah boja vyjadrený Sládkovičom:

Otcovia drahí, nehnevajte sa
Na deje vlastného ducha;
Vy vodu liali na tie kolesá,
Vám hnutie toto prislúcha.

A tento spor sa tu uzatvára, stáva sa po preklade „kráľovského diela" bezpredmetným. Až týmto činom je definitívne dobojovaný zápas a jazyk pomazaný na reč trónnu i chrámovú. Takto mohutne zopäl Hviezdoslav svoj čin s osudom národa[21] i jeho dejinami. Ba ešte hlbšie:

Hej, každý h l a h o l ľudský, aký zná zem šíra,
je boží...

Opäť stačí osamostatniť slovo *Hlahol,* ktoré je vlastne i prekladom *slova,* a toto v súvislosti s chrámom poukazuje obrazne na bibliu, jednak ním (slovom) začínajúcu, no práve v podobe hlahol, *glagol* (starosloviensky „slovo") stojí na počiatku našich kultúrnych dejín, dejín ducha, keď však tejto reči plne náležal nielen chrám, ale aj skutočný trón.

Pritom je tu obrátene použitý postup úvodného motívu (povesť, súčasť obrazu i téma): *hlahol,* synonymum jazyka, je tu prítomné hlavne významom slovo (glagol), zvon až *druhotne,* a v závere: „(Shakespeare) sám pustil v hranu ju", dodatočne maskuje význam slova, vlastne ešte viac naň upozorňuje. Tým, čo by ešte teraz zneucťovali slovenčinu, vraví: „Nuž buďte večne hluchí, tupí, slepí." Nemožno byť však slepým ani k tomu, čo ešte chcel Hviezdoslav tuná povedať, no čo „pre úzku formu" stihol iba naznačiť — a vlastne povedal to tým účinnejšie. I vďaka tej úzkej, ale úžasne zovretej forme.

Od prekladov sme prešli k domácej literárnej tradícii. Básnik z našich Hviezdoslavovi najmilší a najbližší bol spomenutý v ríši stromov pri lipe. Inde už Sládkoviča priamo nemenuje, ale necháva ho zastupovať jeho dielami pri pohrebe Kriváňa (v básni *Za oných časov),* s ktorými prichádzajú Sitno a Poľana („Sitno hrnie s vencom ‚Maríny', naň zlato roniac sĺz, a Poľana, mať stĺnov ohromných — S 341). Toto vyznačenie básnika je o to väčšie, že okrem neho a Štúra (pri vrchu Rokoš) sa neuvádza v súvislosti s vrchmi nijaký iný národný dejateľ. Vrchy prinášajú na pohreb zväčša iba svoje meno a jeho výklad, upravený vzhľadom na smútočnú príležitosť: *„Babia* hora — *stará matka* skľúčená (S 338), *Kľak* pod*kľak*ujúci, rozsudný Rozsutec, Vtáčnik havranmi obletovaný, navädnutý Javor, s odkvätnutým *Kohút hrebeňom* — prípadne svoju historickú úlohu: *veľkňaz „Zobor"* (342). Zaradenie Sitna s vencom Maríny do takto vystrojenej zostavy znamená teda, že tieto dve mená splynuli: básnik sa nimi zapísal do osudov a dejov Slovenska tak, že je priamo *súčasťou jeho prírody.* Rovnocenným mu je len Štúr. Toto vyznačenie vynikne ešte kontrastom: sen o pohrebe Kriváňa je prvá časť básne, pozostávajúcej z troch snov z rozličných období básnikovho života; posledným snom je obraz blahobytu, ktorý v klamnom sne vyviera z peňažného podniku, nesúceho meno najvyšších slovenských hôr: Tatra. Pri nej básnik výslovne vraví, že sa meno hôr vzalo tu nadarmo. Pointa tejto krutej, ironickej básne má presný pendant v liste Škultétymu.[22]

Toto vyznačenie Sládkoviča nie je v *Steskoch* ojedinelé. Keď v básni *Zas oslavujú poetu* odobruje pocty vzdávané géniovi,[23] z jeho zásluh okrem „myšlienky svetlej a teplého citu" (sebacitát) vymenúva i Sládk-

[21] „Ako vidíš, záleží mi už iba na prekladoch. Ale som aj presvedčený, že týmto spôsobom skorej osožím našej spisbe; nie, so svojou pôvodnou produkciou nedoviedol som to nikam." (DK 10. XI. 1901.)

[22] Jožko môj! Posielam Ti spomenuté — na teraz — zakončenie cykla; ak možno, umiestni mi ho v terajšom čísle cele. Už včera bol bych dospel ku koncu, no na nešťastie došla mi obchodná zpráva „Tatry" a tu len jedno nahliadnutie do nej — už bol som z koľaje von! Skutočne hanbím sa, že som Slovák, keď vidím resultáty spolku, ktorý usurpuje si posvätné meno „Tatry" (NB: Zaiste táto zpráva bola popudom i k napísaniu „sna" o blahobyte, vyvierajúcom z „Tatry"; porovnajme len toto miesto z listu s veršom: „Och, kto vzal jej sväté meno nadarmo". S 351 — Poznámka naša — V. T.), kdežto prináleží mu iba ak meno... no okúňam sa ho vysloviť. Toľký groš sobrať kedysi na chudobnom národe a cez dlhých 17 rokov nepodať iného mimo porážajúcich dôkazov a svedectví našej ničomnosti, nesúcosti, ľahtikárstva. Nech s toľkým grošom manipulujú napr. Rumuni: skvelý museálny palác stál by na námestí martinskom (NB 2: „Vysoko tyčili sa umien chrámy nad denným hrmotom a v stredku ich sťa veleúľ si tróni Múzeum" S 351 — v tejže básni) a húfy mládeže odchované by boly za delníkov národných podporami a štipendiami z dôchodkových zbytkov takéhoto spolku. A tu nekonečné ztraty a ztraty, mrhanie bez hraníc, šafárenie na posmech. Nuž podľa tohoto čo sme my iného než sberba, ktorá sama seba sdiera do 9-tej kože, až sa i požre? Ba smaďarizovať nás alebo počešťiť! sme púhy i to najhorší stavebný materiál... atď. (V DK 30. III. 1903.)

[23] Bolo by lákavé prijať Kostolného výklad o básni, že je reagovaním „na hluk, ktorý si strhol na jeho šesťdesiatku" (S 425), lenže nie je to tak: báseň bola odtlačená v Slov. pohľadoch už roku 1903. Jednako nie je tento fakt rozhodujúci, keďže za jubilanta — poetu možno dosadiť sem v podstate každého pravého básnika.

kovičove „túžby po kráse", ktoré si upravuje, doplňuje v zmysle pôsobenia jeho poézie: „On túžby kojí po kráse, sám v nekonečnom roztúžení" (S 44). A podobne i v *Slovenskom Prometejovi,* keď hľadá príčinu hrdinovho trestu, či netkvie azda v snahe zmocniť sa božskej moci, odpovedá sládkovičovským:

on obdivoval všestvorenstva krásu
a vzýval tvorčiu, zdržujúcu moc
— — — — — — — — — — — — —
i trebárs po kráse tej dychtivo až túžil,
tej moci detinsky sa bál,
preds' obom neúnavne, verne slúžil...

(S 360)

Všade vystupuje Sládkovičovo umenie doposiaľ ako klad. Ale *Slovenský Prometej,* ako sme už boli zistili, preveruje všetky hodnoty — i poéziu. Ak pri oslave poetu stál Sládkovič po boku Hviezdoslava, v určitom zmysle je s ním i v mukách. Veď *„dobro svetla* (čo *hoďas upravené v spev)"* — (S 367), ktoré nesie Prometej ľudu a ktoré je pôvodom jeho múk, toto dobro svetla, toto umenie môže i trpaslíkov spodobňovať obrom a *ľud,* zoblečúc z jeho stavu a mravu storakú *špatu,* zaodieť v *„krásy* zlatohlav" (S 368). Tu máme presne také isté rozvedenie Sládkovičho *špatno-krásneho ľudu* ako predtým jeho túžob po kráse. „Za toto trpí tiež" (S 368), čiže za básnický ideál, ktorý prevzal od Sládkoviča. V tomto *dobrom svetle* skutočne narastá reprezentant ľudu na obraz obra, pravda, pod tlakom ústrednej metafory — Prometeus — nadobúda antické črty, pričom však z Herkulovej dvanástorakej práce sa vyzdvihuje iba zápas s vtákmi zo Stymfaly — akoby vzdialená paralela s Detvanovým skolením sokola: „Ha! kýsi strepotal tam hyd prez unikavé hmly — Nie kŕdeľ splašených to stymfalíd? Sťa podstrelené — zapadli" (S 370). A slovenský Herkules napreduje, napĺňajúc Prometeja nádejou a vierou vo vyslobodenie. Veď kto napokon ho môže zachrániť, v koho má dúfať, ak nie v ľud? No tu ho stíha najbolestnejšie sklamanie. Zloží dole okuliare poézie: nie héros — obor, ale

Ach, mýlka! — Po prti si hupká krepký valach,
ničoho v moci okrem v a l a š k y.
Čo môž' tou preťať káry na snovalách?
To preňho úkol preťažký!

(S 371)

A ďalej zasa „citát", jeho nepatrná úprava by vyznievala skoro ironicky, keby neobsahovala vrcholné zúfalstvo: je ním epiteton zo závere-

rečnej strofy Sládkovičovho *Detvana,* v ktorej sa hovorí, že v ňom *(v Detvanovi)* je duša naša *zmaľovaná:*

Vždy iba zdanie m a ľ o v a n é,
čo zápäť zmraští sa a zvrhne na sklamanie.

(S 371)

Zradený i poéziou, na ktorú nadviazal svoju tvorbu, nenachádza nikde spasiteľa — „a ešte i ten *klam a mam* si odpokutuj *sám!"* (S 371).

Sládkovič, priamo nepomenovaný, je predsa prítomný aj v Prometejovi, a to cez prevzatú a Hviezdoslavom rozvitú metaforu. Na rade doterajších príkladov sme demonštrovali kompozičnú funkciu metafory *nepôvodnej,* prebranej z literatúry a zastupujúcej svojich tvorcov. Vlastne cez ňu môžeme určiť všetky rozmery Prometeja, ktorý nezastupuje iba básnika stotožneného s ľudom a jeho súčasnými biedami, ale nesie i celú ťarchu literárneho dedičstva, ktoré je v danej situácii ďalším zdrojom múk, pretože jeho prísľuby spojené i s prísľubmi ľudovej slovesnosti (obri, junáci-osloboditelia) pripravujú Prometejovi nové sklamania.

* * *

Súvislosti s literatúrou v oblasti metafory sme v *Steskoch* zďaleka nevyčerpali. Z najrozmanitejších vzťahov k literárnym tvorcom a ich dielu (bolo by v inom smere veľmi zaujímavé si všimnúť básnický list Kukučínovi, parafrázy Kuzmányho atď.) bezpodmienečne treba tu poukázať ešte na Hviezdoslavov vzťah — k sebe samému, svojej predošlej tvorbe ako prameňu „sebacitátov", ktorými sa nielen upevňuje vnútorná kompozícia diela, ale vyostruje sa charakter tejto lyriky ako druhu veľmi preniknutého dramatickým živlom.

Obrazy a motívy obsahujúce hlavne charakteristiky Hviezdoslavovej tvorby sú roztratené po celom diele (napr. „myšlienka svetlá, teplý cit") a je len pochopiteľné, že pri charakteristike hrdinu, ktorý trpí vlastne za svoju tvorbu (ňou prinášal dobro svetla, upravené v spev, pre ľudské duše), jej základné motívy a obrazy, základné príčiny múk musia vyvrcholťovať v *Slovenskom Prometejovi.* Celé básne, v ktorých útočil na jednotlivé zlá, sem vysielajú aspoň zástupcu, aby priamo či nepriamo zväčšoval hrdinovu bolesť. *Básni protikrčemnej* z *Prechádzok letom* (101) prináleží tiež niečo z jeho múk, ktoré ho stíhajú aj preto, že chcel ľud vyzdvihnúť k ľudskému majestátu, „nad brloh krčmy" — S 368); vlastné životné omyly a staré výčitky „Óch, odrodilec pluhu ja!" — (S 146) doliehajú tu ešte s väčšou intenzitou („Mal radšej zostať

u pluha!" S 383); a keďže sa stotožnil s údelom celého ľudu, i charakteristiky tohto ľudu ako celku prechádzajú na jednotlivca: (Ľud) „kto nie súc odbojný, nie výbojný, bo bohabojný, bojný zákona... jak že by ten nemusel mrieť, nemal nehynúť (S 215); a Prometej: „Nie, nebrojil on, nebúril", vediac, že „proti Bohu nic nemohu" (S 359). A práve pri zmáhaní vlastností tohto ľudu tvorbou i v tvorbe, ktorej cieľom bolo odieť jeho ducha „v krásy obrazy", v „zlatohlav" (P 71), prichádza v *Prometejovi* posledná a najvyššia muka: „... storakú zoblečúc z nich špatu, chcel odieť v *krásy zlatohlav*"... za toto trpí tiež, jak *nikto dosiaľ iný, nie ani veľký Prometej*" (S 368).

Ako vidno, opätovný výskyt metafor, predovšetkým v *Prometejovi*, je novým preverovaním ich obsahu. Tak napr. Sládkovičov ideál umenia ako túžby po kráse je ešte v začiatku *Prometeja* súčasťou jeho obhajoby (a trebárs po kráse tej dychtivo až túžil), no v závere sa odhaľuje nedostatočnosť tohto umeleckého princípu pri odpomoci bied ľudu a Prometejových múk. Básnik z toho vyvodil i dôsledky pre svoju tvorbu, a skutočne, básne za Prometejom majú vypuklý ráz didaktizujúci, karhania a heslá,[24] v ktorých básnický obraz má takmer výlučne funkciu presvedčovaciu.

V *Prometejovi* však prichádza ešte k jednej previerke, najzávažnejšej — *najosobnejšej*. Prebieha zasa iba v obraznom pláne. Mnohé ukážky už dosiaľ ozrejmovali Hviezdoslavov princíp nachádzať v označení veci alebo osoby zhodu s jej zmyslom, obsahom. Bolo by možné uviesť ďalšie, najmä z jeho príležitostnej lyriky (Pauliny — ten Pavol apoštol, náš *dobrý* Nedobrý, Kollár, zaiste nie kolár a pod.), a všade by sme mohli pozorovať odkrývanie slovného erbu a prenikanie k podstate javu. Možno teda predpokladať, že niekde zmeral i obsah svojho mena *Hviezdoslav* so svojou tvorbou. Nech si ho bol dal už z akýchkoľvek pohnútok za mladi, musí zisťovať stále presnejšie, či zodpovedá cieľom, ktoré teraz svojou tvorbou sleduje. Čo sú vlastne Hviezdoslavovi hviezdy? Svetlá nebeské, a ako všetky jasné svetlá, najmä zdrojom osvety, múdrosti: k nim patria, áno, i veľduchovia ľudstva (tak celkom zákonite veľkogénius Shakespeare je veľhviezdou, teda Slnkom). Sláviť zdroje osvety, to znamená šíriť, predlžovať ich svetlo do duší svojho ľudu, a Hviezdoslav vraviac o túžbach svojej mladosti sa nádeja, že „vyberie hviezdy raz, nimi zjasniť nížin mrákavy" (S 227). No nielen veľký tvorca ako jedinec, ale každé dielo, báseň obohacujúca duševný život ľudí je

[24] Básne nasledujúce v knihe za *Slovenským Prometejom: U nás toľko rezkej sily*, 374—386, *Milý môj synovský priateľu*, 386—8, *Už vidím*, 388—390, *O dom ďalej*, 390—391, *Čo z nás bude*, 392—395, *Odpustte, bratia moji*, 396—397.

hviezdou. Tak charakterizuje sám Hviezdoslav na začiatku III. cyklu *Steskov* svoju niekdajšiu tvorbu, jej každú jednotlivú báseň:

... sťa sféra, do nejž jadrom zapadla
iskierka tvorčej sily
a zvrtla ňou, že jak vták prez halúzky
sa v brnkot dala v hviezdnych hmlách
i vplýva v hudbu točiacich sa kruhov
jak jasnozvuký svitu zvonec.

(S 239)

Už len duma, z ktorej sa má báseň zrodiť, najčastejšie býva prirovnaná k *hmle*, ňou prebleskujú *hviezdky* myšlienok (alebo duma... „klenba hviezdnatá s hmly riedkym závojom" S 92). Ak je teda báseň *hviezdou*, jej autor je nielen oslavovateľom hviezd, ale i *hviezdotvorcom*. Preto o svojom diele i mene verí, že aj po smrti, ba i po zániku zeme „z tmy *hviezdou* svitne jeho zrak!" (S 403). Toto vysoké sebavedomie, vedomie vlastného významu i jeho zhody s vlastným označením, pevne formulované v básni *Ďakujte na kolenách bohu*, nachádzame i v *Prometejovi* ako jediné meno, čo v previerke obstálo. Nie v priamom pomenovaní (ako sem neprišiel s menom ani Sládkovič), pretože hrdina básne už má svoje meno, ale v *obraze* na jeho mene založenom, v tej hrivne, ktorú rozdúchal na fakľu, „i vzniesol ju, či aspoň chcel ju vzniesť — jak keby nebo nemalo dosť sviec,

na svietnik hviezd".

(S 361)

Hviezdoslav i musel obstáť v tejto previerke, pretože tým sa stal práve Prometejom, najväčším mučeníkom. Už vlastne ani nie hviezdoslav, ale hviezdotvorca, *hviezdonoš*, ako veľavýznamne i prekladá svoje meno do charakteristiky Prometejovej:

Tak trpí veľkodušný svetlonoš.

(S 367)

V tejže básni, v ktorej je poézia potláčaná až na najnižší bod, na klam a mam, je zároveň vyzdvihnutá na bod najvyšší. Tatry so svojím Gerlachom a hĺbkou morských ôk nie sú len mierou hrdinovho utrpenia, ale i rozpätím hodnotenia poézie a jej funkcie v národe.

No okrem týchto ideove najdôležitejších bodov sústreďujú sa do *Prometeja* aj iné prvky Hviezdoslavovej poetiky. Depoetizácia určitých javov, ich ironizovanie a celkový sarkastický tón. Ním je vyrozprávaná

i podstata hrdinovej viny: „...No jedno predsa zrobiť zameškal, neborák, smrteľník: že totiž nezakopal svoju hrivnu kams' v rozpuklinu brál" atď. (S 361). I v závere, vysvetľujúcom príčiny jeho múk za ľud okrašľujúce umenie, preskočí zo vznešeného opisu zrazu do *hovorového označenia krádeže* pri čine mytologického „veľkého Prometeja", ktorý „pre svoj krehký útvor z hliny lúč z neba *potiahol*" (S 368).

S iróniou späté dramatizovanie v scénke *Návšteva* sa dosahuje na základe citovania a znižovania Hviezdoslavových metafor, pričom určitú aktualizáciu dostáva tento postup aj tým, že *Návšteva* operuje metaforami z básní, ktoré boli uverejnené iba nedávno. Na ich explikácii, na zjednodušovaní svojich postupov Hviezdoslav v podtexte ironicky komentuje vnímanie a chápanie svojej tvorby. Návšteva volá Domaseda pod viechu, ale tento odopiera. Návšteva ďalej, predbiehajúc Domasedove výhovorky a argumenty, hovorí Hviezdoslavovými, čiže Domasedovými obrazmi:

Mňa neodbudeš ledačím,
to vedz! I čujme, znova — čím?
Snáď, že jak s t r u n y na h u s ľ a c h
napäté sú i ľudské s i l y...

(S 312)

Zájď, slnko, zájď..., posledná báseň v Slovenských pohľadoch pred uverejnením *Návštevy,* má tenže obraz: „...čo na *silách* mi prez deň preberáš, bo *nástroja* sú tvojho *strunami* (S 280). Okrem ďalších spoločných obrazov, ktoré má *Návšteva* s predošlými básňami, príznačná je práve Návštevova snaha charakterizovať Hviezdoslavov jazyk a pokračovať v reči jeho postupmi. Keď Domased hovorí obrazne o inšpirácii a písaní básne, pri ktorej riadok sa radí k riadku „jak brázdka k brázdke za pluhom...", Návšteva mu skočí do reči a „zhrnie" jeho obraz: „Znám, o r b a — pardon! — tvorba básne" (S 312). Túto „ozdobnosť" reči, azda tiež v protiklade, že u Hviezdoslava *hovoria* aj *kvety* (pozri *Letorosty* a *Prechádzky...),* nazýva Návšteva *kvetomluvou:*

„I blízky svet náš je dosť svetom.
Má kŕdeľ znamenitých miest
/ nech znáš ich, jak už m l u v y k v e t o m
rád plytváš, iste povieš: h v i e z d..."

(S 307)

Nielen zarýmovanie si „miest — hviezd", ktorým Návšteva už na tomto mieste dokazuje svoju literárnu erudíciu, ale práve súvislosť *hviezd* s mluvy *kvetom* dáva šípiť, kam vlastne mieri Návšteva: k ironickej previerke Hviezdoslavovho mena, ktoré v tomto zmysle aj niečo ďalej dešifruje: „a ty s', viem *nočných svetiel ctiteľ"* (S 311). Táto perifráza je presným prekladom Hviezdoslavovho pseudonymu: oslavovateľa, čiže ctiteľa hviezd, t. j. nočných svetiel. Táto vlastnosť, podľa Návštevu, vytvára príbuznosť Domaseda s ním a jeho druhmi a má ho priviesť k nim na nočnú zábavu, kde taktiež žiaria svetlá, ba priamo slnko pokoja! V tomto bode sa ironicky vyostrí obsah noci vo Hviezdoslavovom poňatí i v jeho obraznom systéme, ktorá značí preň vytrhnutie sa zo sveta, sebanájdenie, oproti poňatiu návštevovskému, ktorému noc znamená práve začiatok styku so svetom.[25] Na tomto mieste je však najdôležitejšie to, že Hviezdoslav prijíma rukavicu a súhlasí i s Návštevovou voľbou zbraní (orba-tvorba, miest-hviezd), nimi zasahuje a odhaľuje totožnosť svojho protivníka. Ešte predtým, akoby predchytával Návštevove bodnutia z citátov Goetheho, „návštevovskou" finesou spracuje citát z Fausta (život je krátky, dlhé umenie): zrýmuje ho, dá mu novú podobu príslovia

(L u d) Vie: chvíľa krátka, netrváca
že život je, však dlhá práca

(S 312)

a pokračuje v gnómach už ľudom spracovaných „i aká práca taká pláca", až napokon zatne do živého:

A t o t o z n a ť i j e h o z n a ť
v e r m a l a b y: jak s drahým časom
gazdovsky treba nakladať:
nie za tmavých mu hýriť pásom
a za tých svetlých potom — spať.

(S 313)

Znať, čiže inteligencia nepozná a nechce poznať život a potreby ľudu. *Znať,* Hviezdoslavov neologizmus, ktorý si mohol utvoriť prekladom slova inteligencia (intellegere — rozumieť, chápať, poznať), je súzvučné i s ruským slovom vo význame šľachta. Tento význam je tu tiež obsiahnutý, no posunutý do oblasti duchovnej. Národ slovenský nemá vlastnej šľachty, už i preto inteligencia musí byť *šľachtou ducha.* Ľud bez vlastnej viny žije v bezvedomí: prebúdzať ho k národnému životu a viesť ho i k hmotnému blahobytu má inteligencia. Veď pri určovaní fundamentu národnej biedy („Či jesto väčšej biedy národnej

[25] Pozri štúdiu *Jesenského metafora,* SL 1958, č. 1, str. 11. *(Mňa vábi nočná kaviareň* — J. Jesenský).

než naša?" – S 347) nachádza *„bezcit v samopoznaní* tak urputný jak neodvratná sudba" hlbšie položený než čokoľvek iné. Až potom je „balvan tlaku na temeno" (S 348). Poznať ľud, jeho vlastnosti, to je povinnosť znati, pokračovania Sládkovičových „m ú d r y c h"[26] v národe, aby mohla potom vykoreňovať zlé a zušľachtovať jeho dobré vlastnosti. To je dvojným zmyslom jej mena i poslania: Poznať a zošľachťovať. Preto je šľachtou – znať.

KONŠTRUKCIA METAFORY

So slovom „znať" octli sme sa na hranici básnického pomenovania a trópu. Väčšinou sa toto slovo vyskytuje síce osamotene a značí, ako možno dokázať množstvom príkladov, národnú inteligenciu. Ale nájdeme toto pomenovanie i v syntagme *znať ducha* (S 399, citovaný úryvok na str. 18), ktorá by pri ponechaní pôvodného významu bola nutne pleonazmom: inteligencia ducha. Inteligencia je vrstva duševných pracovníkov; vložme tento preklad do uvedenej syntagmy: *duševní pracovníci ducha.* V niektorej poetike pod titulom pleonazmus nájdeme zaiste i príklady z Hviezdoslava. Lenže jeho hromadenie synoným je iného druhu. Každé nové slovo jednak odtieňuje obraz a je potenciálne zárodkom novej metafory. Pleonazmu, aký sme vykonštruovali so znaťou ducha, vehementne sa bránil: „Ešte na jednu značnejšiu tlačovú chybu som zabudol. Šiesty riadok otázočného verša počína podľa N. Novín: *„predraze* draho!" Čo je to? Ak len nie *sprostý* pleonazmus. Ale v pôvodine stojí: *predrene draho!"* (DK 20. III. 1914). Teda „znať ducha" je normálnym trópom, značiacim šľachtu ducha, ktorá sa ďalej používa len vo svojej skrátenej podobe, pričom i táto čiastka sama má svoj samostatný a vlastne ten istý význam (v dešifrovaní metafory). Táto podvojnosť je charakteristickým znakom Hviezdoslavovej poetiky. Videli sme ju už pri „chráme ducha" *(Prekladajúc Hamleta),* kde v zaradení do okolia bol vyzdvihnutý i vlastný, osihotený význam chrámu (pozri v tejto štúdii na str. 33).

Vlastne už synonymom, čiže iným, a hlavne novým pomenovaním tohože predmetu začína sa metafora, ak budeme presní, metonýmia. A Hviezdoslav práve oným preverovaním, hľadaním vnútornej súvislosti a závislosti vtláča i svojej najčistejšej metafore pečať metonymičnosti. Takmer v každej metafore môžeme nájsť jadro úvahy, vysvetlenie obrazu. Práve preto pri všetkej rozľahlosti a bohatosti jeho trópov

[26] A. S l á d k o v i č, *Detvan,* HK, 1952, 45.

možno v nich odhaľovať pevnú zákonitosť, tvoria jednotný systém, pospájaný nekonečným množstvom kanálikov, ciev a vláken. Tento systém predstavuje skutočne obrovskú nervovú sústavu, v ktorej stačí poznať zámer v tom či onom závite mozgu, a vieme, ktorá časť končatiny sa pohne. A naopak, podľa jej pohybu môžeme usudzovať o zámere a idei.

Práve preto je možné skoro s presnosťou matematických rovníc určiť, že ak hviezdy, zdroje a šíriteľky osvety boli prirovnané ku kvetom, rovnako aj inteligencia, ktorej povinnosťou je tiež šíriť osvetu, bude niekde v prímeri s kvetom. Ba do tohto obrazu možno premietnuť ešte ďalší moment: pomer inteligencie a ľudu. Výsledkom týchto vzťahov je potom celkom *„nový"* obraz:

...zvieš, čo je ľ u d u duša,
kde jak k v e t svoju b y ľ jej z n a ť ju drží v kráži.
(S 115)

V tomto obrazovom systéme platí plná reciprocita. Ak je inteligencia kvetom (a v podtexte znova zvučí „výkvet" národa: teda už poklesnutý obraz – pomenovanie sa zdôvodňuje novou metaforou), i kvety na inom mieste môžu byť tlmočníkmi filozofických, duchovných problémov – pozri báseň *Na bujnej si lúke ležím horeznačky* (302–306), akási rozprava kvetov s básnikom, ktorej susedstvo s dialógmi básnika, zasa s predstaviteľom inteligencie, poukazuje i kompozičnými prostriedkami na spätosť tohto obrazu (kvety – básnik – inteligencia). Ak by sme zostupovali ešte hlbšie, našli by sme základ tejto poschodovej metafory v určitej skutočnostnej svorke, kde sa hmatateľne stýkajú oba členy najvrchnejšieho prímeru: inteligencia – kvet. Neodmysliteľným prostriedkom pôsobenia inteligencie je *kniha.* Tá skutočnostná svorka je práve v prirovnaní prírody *ku knihe* a zakvitnutých lúčin k jej vzácnej strane (P 92), pretože v starých knihách skutočne bývali kvety v iniciálach. Na tomto podklade písmena-kvetu potom pokračuje séria metafor, v ktorých jednotlivé kvety dostávajú podoby grafických znakov.

Od inteligencie – kvetu tou istou cestou môžeme ísť späť až k pomeru inteligencia – básnik: ak inteligencia bola *kvetom ľudu,* básnik je *ľudstva kvet* (S 402). Toto rozpätie v pomere potvrdí básnik aj priamo: ak je inteligencia *šľachtou* („znať ducha"), o básnikovi v tejto básni vraví: „I nechže tróni ako *kráľ* v duchovnej národa si ríši!" (S 403).

V básni, v ktorej otvoreným spôsobom najvyššie postavil básnika

z celého stvorenstva, dáva aj kľúč k jeho tvorbe, k metóde svojho tvorenia, a teda i vytvárania obrazov:

A preto ani blázon nenie,
jak spustlec hen ho prezýva;
neblúzni v trapiech: n a t v o r e n i e
s a t r i e z v o d i v a, r o z m y s l e n e . . .

(S 401)

Rozmyslenosť tvorby, premyslenosť tvorenia je podstatnou črtou Hviezdoslavovej poézie. Uváženosť i úvahovosť jeho metafor je však iba druhým plánom, akýmsi podkladom, ktorý sa objaví len pri podrobnom pitvaní: pri skúmaní kostry a nervovej sústavy. Pritom treba dotiahnuť toto prirovnanie: celé telo, v ktorom je skrytá takáto presná sústava, má i dostatok vonkajších pôvabov: toto dielo má rovnakú emotívnu silu, lebo skutočne, i rozmyslene vytvorené metafory majú vždy svoju sviežosť i momentálnu „nevypočítateľnosť": natoľko sa zdá väčšinou potlačené ich racionálne jadro. Iba na chybe ono kričí. Úvahovosť metafory preto sa najlepšie ukáže tam, kde bezprostredný vzťah členov logicky celkom nesúhlasí.

Práca . . .

je trampotná: je m o z o l e, znoj súka.
Však ten či v zdaru nestvrdzuje perly?
a t a m t ý c h hľ u z í m s k o r n a t e n á r u k a
či n e b r ú s i l a d r a h o k a m y b e r l y ?

(P 20)

Pri prísnom a logickom skúmaní toto tvrdenie neobstojí. Mozoľnatá ruka nebrúsi drahokamy berly bezprostredne, pretože túto prácu vykonáva zlatník, ktorý mozole nemá a o ktorého tu ani nejde. Obraz je zhrnutím úvahy: mozole, čiže zástupcovia pracujúceho ľudu, sú základom kráľovského majestátu, teda i symbolu jeho moci, v ktorom sú zasadené drahokamy. Presne takto hovorí Herodes: *„Mozole* ľudu — to sú poklady kráľovské . . . *znoj* ľudu — to perly koruny na hlave kráľa" (zv. 9, str. 35). Čím väčšie mozole, čím viac práce poddaných (čiže väčšieho ich vykorisťovania), tým sú drahokamy väčšie, lesklejšie, brúsenejšie. V takomto zmysle mozoľnaté ruky brúsia drahokamy. Je síce pravda, že je potenciálne prítomná ešte iná metafora, vytvorená na základe čisto vizuálneho dojmu, ktorú by sme dostali vylúčením z vetnej súvislosti dvoch členov, a to *hľuzím skornatenej ruky,* a drahokamy v berle: mozole vsadené do ruky ako drahokamy do berly. Lenže táto metafora je, obrazne povedané, fonologicky irelevantná.

Prítomnosť takýchto druhotných, možných metafor treba však brať na vedomie, majú v rámci celej tvorby určitý význam, sú akoby charakteristickým príznakom hovoriaceho, i keď nemenia a nemôžu meniť zmysel povedaného. Zdôraznili sme, že ju možno dostať vylúčením z vetnej súvislosti, pretože zámerná stavba vety pre vyzdvihnutie dvoch metafor alebo dvoch významov môže sa vyskytnúť na inom mieste a zohrať významnú „ideovú" úlohu. To všetko priamo i nepriamo potvrdzuje prvenstvo, prevahu vetnej, myšlienkovo-logickej výstavby veršov i obrazov. Narušením alebo nepochopením vetnej stavby deformuje sa i obraz. Kostolný pri druhom verši citovaného úryvku poznamenáva: „Či v zdaru nestvrdzuje perly, správne by bolo: v zdare, ale je pravdepodobné, že tu ide o inverziu: v perly zdaru, preto ponechávame pôvodný tvar: v zdaru (P 240—241). V texte je predsa oprava: v zdare (P 20), ale ide nám predovšetkým o „pravdepodobnosť", s ktorou editor pracuje. Ak pripustí čo len na chvíľu predložkové spojenie „v zdare" ako samostatné príslovkové určenie, môže urobiť síce dvojakú, ale vždy len chybu: alebo zámeno „ten" (rozumie sa: znoj) urobí podmetom, a vtedy znoj v zdare (t. j., ak sa to podarí) stvrdzuje perly, podobne ako hľuzím tamtých (t. j. mozoľov) skornatená ruka brúsi drahokamy berly, čím by sa dosiahla zdanlivá symetria (znoj i mozole by boli podmetmi); alebo nezabudne, že skutočným podmetom zostáva ešte práca, ktorá „je trampotná", pojedá mozole a pije znoj, a vtedy zámeno ten sa stane, ako mu aj náleží, predmetom, lenže potom nám z vety ostane nezmysel; stačí do nej vložiť zamlčaný podmet: však ten (znoj) či práca v zdare nestvrdzuje perly? V každom prípade zlikvidujeme tróp perly „zdaru".

Perly sú nielen krôpkami potu a výsledkom práce ľudu (práce v podstate manuálnej), ale i práce duchovnej, básnickej; vtedy sa v metafore vyzdvihuje iný aspekt, ich donosenie a vybrúsenie vlastným vnútrom, ich „hraň", „zhranenie" (S 86). V *Slovenskom Prometejovi* i v súvislosti s dvojitosťou hrdinu *(Básnik a ľud)* sa oba aspekty spájajú:

no jeho tovar ducha drahý,
zhranené, sperlené tie túhy snahy,
obidu chladno, v hanbe nechajú.

(S 362)

Zhranené túhy — snahy sú už samy perlami; sperlenými perlami by sme dostali zdanlivý pleonazmus, lenže tu je prítomný aj ten druhý aspekt, až fyzická námaha pri ich uskutočnení v dielo, ich čelo i celotelopotná donosenosť; je to nezriedkavý úkaz Hviezdoslavovej poetiky,

založený na viacstupňovej metafore, pri ktorej posledný člen je obraznným pomenovaním základu, z ktorého obraz vznikol:

Kvapka potu = perla;

sperlená, zhranená túha (perla) = zarosená potom.

Spätosť oboch aspektov v metafore „básne-perly" vzniká tiež vďaka pozadiu *trhu,* ktorý i z básne robí *tovar* (hoci nevítaný); na tomto pozadí perla musí takrečeno *vykrámiť* všetky svoje významy, celú atmosféru významovú, ktorá je s týmto slovom spojená, najmä však biblické „nehádžte perly (plody ducha) sviniam...", vyostrujúceho protiklad trhu a básnickej tvorby, takže ďalej skutočne zaznie volanie tých, ktorým boli i perly určené:

ech! radšej trávy l i c h v e, hodne trávy!

(S 363)

Teda nie pleonastická gradácia, ako by sa zdalo na prvý pohľad (zhranené, sperlené), verbalistické hromadenie epitet, ale vyzdvihnutie dvoch aspektov tohože obrazu vďaka okoliu: jednak dvojčlennosti hrdinu, dodržovanej aj inakšie a inde v tejto básni (napr. keď spomenie, že *dvojako* sa previnil, epitetá i trópy nasledujú vždy a vždy po dvoch: *„šplhavec, honosník* (= 2) ju *rozvíjal,* ju *roznecoval* (= 2) čo *kvet,* čo *plamienok* (= 2)... a nakoniec, od horúcnosti *citu,* pod nehou starostlivých *myšlienok* (= 2) rozvitú *ľaliou,* sťa *fakľu* plamenitú (= 2), i *vzniesol ju,* či aspoň *chcel ju vzniesť* (= 2) — jak keby nebo nemalo dosť sviec — na *svietnik* hviezd, vo *kvetník* osadiť tam zory svitu (= 2)... — S 361) — a protikladom tohto hrdinu a trhu. Podobné vyzdvihnutie dvoch aspektov (prípadne ďalších podružných) sme našli v metafore jazyk-hlahol (Hej, každý hlahol ľudský, aký zná zem šíra) aj vďaka okoliu: *chrámu* a vpätiu jazyka do kultúrnohistorických súvislostí; potom v slove hlahol nebola len *metafora* hlahol-jazyk (hlaholenie, zvučanie reči), ale i *metonýmia* slovo-jazyk na základe staroslovienskeho pomenovania slova. Okrem toho i prvotná, samotná metafora bola podporovaná opäť chrámom ako miestom, z ktorého sa rozliehal skutočný hlahol — zvonov. Podobne je to i v metafore báseň-perla, kde významový nános, atmosféra slova perla môže presahovať a prenášať pôsobenie tohto obrazu až do vzdialenej oblasti, kde však jej doznievanie je zároveň súčasťou novej metafory:

A kvety postriasali bučné hlavy:
ech! radšej trávy lichve, hodne trávy!

(S 363)

Funkcia okolia pri *zmnožovaní* metafory je rozmanitá. V prípade slova „znať" máme prítomné tiež dva aspekty významové, pričom okolie sa ich temer nedotýka. Na iných miestach bez protikladného obrazu by metafora nemohla vystúpiť vo všetkých aspektoch, nemohla by byť ani celkom pochopená. V básni *Čo pechoríte sa,* založenej na jedinom kontraste, v ktorej sa hovorí o šťastnom živote i jeho nespravodlivom základe u cudzieho národa, vlastne u jeho vládnúcej triedy, a o jeho protiklade, hynutí slovenského podrobeného ľudu, zjednocujúcim, spoločným trópom je obraz stavby: šľachtická budova

na čele s e r b o m šľachty malebným
... s moci p u r p u r o m.

Erb i purpur sú prítomné v tomto okolí i svojimi priamymi, osobitnými významami. V protikladnej budove, v poddanskej chalupe si budú nutne musieť nájsť základ, s ktorým pri ponechaní si alebo zastúpení svojho mena vytvoria obraz — metaforu:

s m a c h o m na streche,
čo zapálený fakľou západu
tlie jeho n a c h o m jediným.

(S 212)

Purpur musí vstúpiť do obrazu svojím synonymom, aby i rýmom „súzvukom" potvrdil platnosť tejto metafory (mach — nach).

Úloha „okolia", najbližšieho, tuná západu slnka slúži však viac ďalšiemu obrazu, protikladnému „erbu šľachty":

kým štít
kde, z n a k o m jeho k o s a zablýska
sťa r y t i e r s k y by p a l o š...

(S 212)

Reláciou časovou (západ slnka) je pripravený obraz „mesiaca", jeho kosovitého tvaru ako rytierskeho znaku, erbu. No plný, „konečný zmysel" metafory sa ozrejmí iba v súvislosti s „väčším okolím", ba s hlavnou ideou básne: „Nám budúcnosť — Vám smrť!" (výrok istej panej). Teda tvar mesiaca, *kosa* je erbom verne symbolizujúcim osud porobeného národa, jeho *smrť,* hynutie. K takému významovému vyzneniu obrazov bolo potrebné okolie. Napríklad bez časovej relácie (západ slnka) zablýskanie kosy by skytalo viacej významov, najmä pri sedliackej chalupe mohlo by sa vzťahovať na skutočnú kosu. Treba povedať, že tieto možné významy sú tiež tu prítomné, v pozadí kdesi vibrujú,

ale nie sú na tomto mieste prvoradé, i keď nemôžeme povedať, že by neboli významotvorné aspoň čiastočne. Rozhodne viac, ako to bolo napríklad pri podružnej metafore „mozole ruky — drahokamy berly; tuná totiž je organizovaný aj druhý plán: slovo štít (rozumie sa chalupy) funguje tu i samostatne (podobné využitie tohto pomenovania i pre vrch v súčasti rytierskej výzbroje Kriváňa je v básni *Za oných časov,* kryštálového rebro *panciera* = snehu či ľadovca; i *štítu* kruch, S 338); v dotyku s *rytierskym palošom* začiera do dejín tejto chalupy, keď musela proti rytierom, veľmožom vystúpiť a jej najostrejšou zbraňou bola skutočná kosa.

Iný obraz mesiaca, a to v úplnku, ako prirovnania k chlebu, je podporovaný obojstranne okolím zvláštneho druhu, ktorého spojivá s oboma členmi sa zovreli do jediného slova, poetizmu „znov" v básni *Slnce, životodarca!*

Človek vyhnaný z raja si stvoril svojou prácou nový raj — „raj chleba". Neprestajne páliace slnko, pripomínajúce svojimi lúčmi meč archanjela, vyháňa ho aj z toho raja telesného dostatku, pretože spôsobuje neúrodu:

Ako? z raja chleba,
čo vyčarila z hrúd si naša péč,
mozoľnou dlaňou, prácou zimničnou —
bo chleba treba! treba chleba! chleba treba,
ach! akže zajtra chceme ožiť z n o v —:
i z toho raja vyháňaš nás? ... Kam?
ku ktorým opäť divým končinám,
kde o bytie nám válčiť načim zase
ľvou udatnosťou, živlo-urputne,
až n o v ý ch l i e b z brázd vzíde v žatvy kráse,
jak m e s i a č k a t v á r z ch m á r sa vykrútne ...

(S 157)

Nový chlieb a mesiac je sám osebe iste pekným, prekvapivým i dosť sa ozrejmujúcim obrazom. No pripravovaný je už od verša, ktorý je trojnásobným zopakovaním akéhosi príslovia či hesla, a práve cez poetizmus „znov" prechádza reťaz upevňujúca spätosť medzi zemou — „rajom chleba" a svetom hviezdnym.

Znov, tento bežný Hviezdoslavov poetizmus, je tu dobre zasadený svojím potenciálnym obsahom aspoň dvoch významov — vďaka svojmu slovnému základu (nový) a neurčitému tvaru: Nov, obsiahnutý vo výrazoch *do nova,* dônovok vzťahuje sa tu v prvom rade na *chlieb.* Čiže „zajtrajší deň" znamená skutočne *celý rok,* ako je aj pravda, že iba

raz do roka sa u nás rodí zbožie a neúroda sa teda pociťuje celý rok. No po neúrode nad zemou, nad „pustou končinou", do ktorej krutý, slnečný meč nás vyháňa, objavuje sa (obvyklý v maľbách pustých, desivých krajín) ten, ktorý i v našom jazyku má účastenstvo na slove NOV — *mesiac.* Aby však nebolo pochýb, že obraz vychádza až odtiaľto, od slova „znov", zopakuje básnik „až *nový* chlieb z brázd vzíde". Podobný postup sa vyskytuje vo Hviezdoslavovej tvorbe temer neustále. Zopakovaný je presne aj v básni: „Len srdce na ten stupeň citomeru zhriať vedieť, kde je ako *mladý* chlieb ...", v ktorej tento prívlastok už osamotený (v syntagme nie je beztak plne prítomný jeho samostatný význam, znamená jednoducho „čerstvý") objaví sa až v závere básne: „Ó, srdce všetko je! — ... a ním sme *mladí aj* (S 133). Kompozičná príprava hlavného motívu môže byť umiestená dokonca v 5 stránkovej vzdialenosti. Týmto kompozičným klincom v básni *Vtom, čo som sa bol zabral po rokoch,* je *„ten mierny svah,* nenaklonený šikmou plochou v priepasť" (str. 170). — „Ako? tedy *mierny svah ten* bol by preds' len stal sa šikmou plochou im?" (S 175). Tento šikmý svah, na ktorom vatru nieti iba Hviezdoslav a ostatní roduverci síce horlivo rečnia, ale i popíjajú, stane sa ich symbolom i spoluterčom odsúdenia Hviezdoslavovho, ktorý napokon výslovne požaduje od národných pracovníkov ako štúrovci odriekanie sa všetkých svetských radovánok.

Pri obraze mesiac-chlieb s okolím *znov* neuviedli sme všetky nitky, ktorými sa spájajú členy tohto obrazu s ďalším okolím. Chceli sme objaviť iba hlavnú tepnu, ktorou cez čisto vizuálny obraz prúdi ich spoločná krv, spôsobujúca aj ich „súzvuk". Tento obraz podporený i zvukovou zhodou slova nás stavia pred otázku, aký typ zmyslový predstavuje Hviezdoslav? Odpoveď bola čiastočne obsiahnutá už v doterajšom rozbore, no najnázornejšie nám ju podá nasledovný obraz:

Tú pieseň ...
čul, som z úst ju peknej panej,
doprevádzanú zvuky k l a v í r a
roz v í r enými, čo sa ako d e l f í n
uhýnal pod jej prsty útlymi ...

(S 298)

Ako vznikol tento trópus, ktorý vo svojom výsledku je tiež vizuálny (klavír — delfín)? Možno za svoj vznik ďakuje jedine zvukovej zložke. No i keď v tomto prípade na rozvírenosti zvukov má klavír svoj podiel predovšetkým zvukovou podobou svojho mena (klavír), nemožno poprieť, že predstava hudby a zvukov je u Hviezdoslava skoro vždy

spojená s prúdom.[27] A rovnako nachádzame v obrazoch pospájané zrakové i sluchové vnemy tam, kde nieto zvukoslovnej zhody (pozri už uvádzané: „Nie slnečných to, čuj v úvod zaznel *akord paprskov?* I nevznáša sa *kúrom* zápalu *hymn* škovránčí?" P 194; „jasnozvuký svitu zvonec" — S 239 atď.).

Súvisí to s celkovou tendenciou tejto poézie: viesť súčasne aspoň dva plány. Táto dvojitosť sa výrazne uplatňuje práve na spoločnom vystupovaní sluchových i zrakových vnemov. Dokonca i tam, kde vystupuje priamo iba jeden orgán, druhý prechádza aspoň do formálnych zložiek. Tak sluchový prvok je prítomný napríklad i v osihotenom verši

sinko plálo v plnej sláve

(P 156)

sl	pl	pl	sl
ln	lá	ln	lá

práve bohatou a symetrickou eufonickou výstavbou. Podobne postupuje i v zakliňovaní, ba v určitom až zaklínaní zvukových komponentov do slovných súčastí.

No ak v prípade klavír-vír a ďalších obrazov, v ktorých hudba bola súčasne ich prvoplánovým členom, potvrdzovala by sa priama súhra oboch zmyslových orgánov, treba vidieť, že tento zvukový zreteľ sa uplatňuje v množstve prípadov, kde aj obidva alebo aspoň zrakový orgán chýba a tróp kotví vlastne v oblasti čisto úvahovej ako v protiklade:

ohlušil (ma) t r ž n ý povyk ľudí:
som s v y t r ž e n í m hotový.

(S 264)

Zvuk, ináč všadeprítomný, v obraznom pláne nehrá zvyčajne prvoradú úlohu, je predovšetkým dotvrdzujúcim činiteľom najrozmanitejších obrazov. Tu zdôrazňuje najhlavnejší protiklad Hviezdoslavovej poézie: poéziu samotnú a hmotársky súčasný svet. *Vytrženie* ako básnická inšpirácia („Ty vytrženia záchvate") a symbol poézie vôbec nadobúda plný zmysel však až v protiklade k *trhu.* V tomto zmysle je Hviezdoslavova poézia aj odtrhnutá, vytrhnutá zo všedného sveta. Kde začína trh, tam končí umenie. A že tento vzťah nie je výsledkom náhodnej slovnej hry, dotvrdzuje sa nám zas v *Prometejovi,* kde aj bez nej sú

[27] *Kompozícia Eža Vlkolinského a Gábora Vlkolinského,* Slovenská literatúra IV, 1957, 58—61.

protipostavené oba svety: „Kolembajú sa zhusta *tržné* váhy..., no jeho tovar ducha drahý... obídu chladno, v hanbe nechajú" (S 362). Z toho všetkého vyplýva, že zdôrazňovanie zvukových zložiek nie je nikdy samoúčelné, alebo len ľubovoľné, ale vždy zapojené priamo do systému ideových hodnôt.

PARONOMÁZIA

Spojenia „trh — vytrženie", „nie výbojný, bo bohabojný" a pod. sú tzv. figúrami etymologickými, čiže paronomáziami. Figúry podľa bežných definícií sú takými básnickými prostriedkami, ktoré podstatne nemenia význam slov[28] a vznikajú najčastejšie opakovaním či už celých slov alebo ich častí, prípadne synoným. Ako sme videli, Hviezdoslavove paronomázie sa z tejto definície značne vymykajú. A skutočne, zriedkakedy ide uňho o pravé paronomázie. Rozhodne to nie sú Chalupkove „bitia bojom", čiže súhlasným opakovaním slov odvodených zo spoločného koreňa. Ešte i slová „trh-vytrženie" pri spoločnom hláskovom základe majú významy priamo protichodné. Taká je hlavná Hviezdoslavova tendencia: v spoločnom slovnom základe nachádzať významovú protikladnosť, a zasa tzv. *zdanlivou* paronomáziou zbližovať, dotvrdzovať novoobjavený vzťah dvoch slov inak si cudzích (nevý*bojný* — preto, že bohabojný, *bojný* zákona; rovnaký výsledok z dvoch rozdielnych, významove protikladných slov: boj, báť sa). V tomto smere nadväzuje na Sládkoviča.[29] Táto „metaforičnosť" figúr, ich významotvornosť zasahuje u Hviezdoslava nielen slová, ich korene, ale i predpony, predložky, jednotlivé hlásky, rozklady slov: všade pátra po zakliatej zhode ideovej alebo ju sám vyčarúva. Aj v obvyklých obrazoch hľadá nové významové súvislosti, ktoré objavil aj inakšie, priamym pozorovaním určitých skutočností: tak *nádoba* ako obraz národa, prevzatá od Kollára a použitá v miernej úprave pri polemike s ním v básni *Prekladajúc Hamleta,*

[28] Ř. B r t á ň, *Poetika a štylistika,* 45.

[29] „... Boh zo *stád štáty* utvorí! — Aj tieto prípady Sládkovičovej zvukovej inštrumentácie, ktorá nie je uňho len samoúčelnou hrou, ako tu neraz bývalo u mnohých protirealistických slovenských básnikov v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. stor., lebo je to súčasne aj zvýraznenie ideového obsahu a revolučnej bojovnosti, môžu oprávňovať Hviezdoslavov súd, že Sládkovič je skutočne „najkrajší, najplnší výkvet školy Štúrovej", že v narábaní so svojou materinskou rečou je skutočne majstrom a „kúzelníkom bez páru", čo vynikne ešte väčšmi, ak si uvedomíme, že Sládkovič v tomto svojom jazykovom a tvárnom úsilí nemal v slovenčine priamych predchodcov a vzorov." V. K o c h o l, *Poézia štúrovcov,* Bratislava 1955, 145.

„preveruje" sa ešte ďalej. Ako jazyk, *znak* národa, môže prevziať metonymicky podobu tohto národa (teda nádobu v spomínanej básni), môže sa ňou označiť aj význačný predstaviteľ, vodca národa. V básni *Slovenský Prometej* hrdina-básnik stotožnený s ľudom preberal i vlastnosti tohto ľudu. Teda aj politický vodca národa je vlastne synekdochicky národom, čiže nádobou:

Čo štátnik, vojvoda či iný
verejný slávny dejateľ?
Pre svoju dobu zvedli činy,
sú n á d o b y, čo jak tie z hliny,
jaknáhle dosiahnutý cieľ,
odídu cestou všetkých tiel...

(S 402)

Tu je však rozdiel medzi štátnikom a básnikom dotvrdený aj „vnútornou" metaforou, zdanlivou paronomáziou, rozloženou nad seba v dvoch veršoch:

Pre... dobu
sú ná — doby.

Nie náhodou táto figúra, zhrnujúca jeden zo základných Hviezdoslavových názorov na hierarchiu činiteľov v národe (pochopiteľných u básnika národa, ktorý nemal vlastných vodcov a politikov), nachádza sa až v básni *Ďakujte na kolenách bohu, ak požehnal vám básnika,* ktorá kompozične vytvára protipól ideovému predelu v prvej polovici knihy, v ktorej vzdal najvyššiu poctu roľníckej práci. Tu, po prometejskom mučivom poznaní vyzdvihuje už básnika nielen nad ľud, ale celé ľudstvo, v ktorom jeho meno „ozývne sa z brál *storočí",* ba i po pominutí sa zeme zmení sa na hviezdu. V okolí *„storočí"* a *„doby",* v zrkadle týchto časových hľadísk vydala i *nádoba* svoje tajomstvo, skrytú pečať osudu vedúceho jednotlivca v národe i národa samého: jeho časnosť, pominuteľnosť vo vzťahu k nesmrteľnosti básnikovej.

Vír v klavíri, *doba* v nádobe — tu všade sme mali partnerov, oba členy pohromade, takže jeden z nich bol ako prst ukazujúci na svoju podobu v zrkadle. Ale vyskytnú sa aj osamotené či už skrátené či rozšírené tvary, ktoré bez priamej prítomnosti druhého člena jednako i jeho zastupujú práve svojou zvukovou príbuznosťou. Vtedy druhého partnera, ktorý v prípade doby-nádoby bol iba v predchádzajúcom verši, treba hľadať vo väčšej vzdialenosti, v rámci celej knihy alebo iba v samom kompozičnom postupe, uplatnenom v podobných prípadoch. Tak „vred *rakoviny"* hlodá Slovensko (S 390), rovnako ako celé Slo-

vanstvo; no rakovina v básni *Ach, búri, kvasí sa to vo Slavianstve* nie je pomenovaná priamo, ale ako choroba vnútra je zasadená do takého rámca, kde jej označenie, skonštruované na základe ľudovej etymológie, ju bezpečne sprítomňuje:

Bo u obra i veľké hriechy iste,
vedomie šire — šíra povoľa:
i n e d u h n i e l e n n a v y h n a t o m l i s t e,
i n a k v e t e — ba hlbšie dodola
on lezie r a k o m.

(S 259)

Je jasné, aký básnický zisk plynie z tejto neúplnej paronomázie, ktorá naskutku nie je iba ozdobou, finesou pre finesu, ale keď už, tak postupom pre *postup,* pre postupovanie, rozvíjanie myšlienky. Samotná vnútornosť choroby je tu ešte viac zdôraznená než priamym pomenovaním a okrem toho obraz *raka* (symbol spiatočníctva) súčasne odkrýva podstatu vnútornej choroby: *nenapredovanie,* zaostalosť, hlivenie, nečinnosť (predtým: šíra *povoľa*; tu je obsiahnuté aj to nerudovské: „kto chvíli stál, už stojí opodál", ale hlavne hviezdoslavovský náhľad na nečinnosť ako základ každého zla).

Podobný postup, no ešte s jemnejším odtienkom, predstupuje v básni *Zvážajú z poľa:*

Ó ten voz pozemský
jak na nebi ten! Iste požehnaním,
tým istým dobrom oba nabitě
sa kotúľajú domov, na hviezdach
tam, na kolách tu: ukazujúc osou
na života os, kotvu, stálicu,
p ó l v zmesi zmien...
Hoj! ja bych hviezdami... atď.

(P 193)

Pre vyzdvihnutie preneseného zmyslu v slove pól (ako je vyjadrený v závere básne: nebeský i pozemský chlieb — P 198) — meno *Polárky,* na ktorú jeden z vozov — hviezdny na oblohe: Veľký voz — mieri svojou osou, ani nemôže byť spomenuté v plnom rozsahu (ozaj iba prvou polovicou), a jednako je prítomné celé, a to svojím *začiatkom* a — *troma bodkami.* Aj preto, aby vyzdvihol ich významovosť či priamo významnosť, oddeľuje ich novým odsekom. Nemôže nás nijako udivovať, že i grafická zložka sa stáva súčasťou druhotného obrazu (pól... = Polárka). Videli sme na inom mieste, že samotné grafické znaky stali sa priamo základom obrazov (iniciály s kvetmi v knihe — kniha

prírody s písmom kvetov; alebo inde podoba otáznika so zahnutou palicou: „dve sa otázky mi vyronili z duše, vysoko, sťa *žrde kvačkaté,* mi oťažniky zdvíhajúc — S 296). Niet preto divu, že potom i jediná hláska sa stáva ozvláštňujúcim, novo ozmýsľujúcim, do obrazu posúvajúcim činiteľom i pri jedinom slove. Napríklad Hviezdoslav pozná slovo *šepleta:* krovinám vraví „mokrty vy! *šepleta hôr!*" (P 157, je to oslovenie „detí pozbiehaných na diváky" pri svadbe v hore). V *Slovenskom Prometejovi* najrozmanitejší hmyz, napádajúci hrdinove sluchy, pery, lezúci i pod viečka, označí *všepletou* (S 357), čím sa nielen odkryje koreň slovesa (pliesť) vyjadrujúceho spôsob počínania si hmyzu, ale predsunutím hlásky *v* vytvorilo sa slovo, ktorým vyjadruje rozsah pôsobenia tohto hmyzu, zaliezajúceho na *vše,* na celé telo mučeníkovo. Podobne bežný zvrat: „začať od kraja", *„počnúc od kraja"* upravuje v odpovedi Domasedu pri výpočte potrieb a úloh slovenského národovca na „od *krajca* počnúc" (teda od chleba). Pri takomto maximálne citlivom narábaní nielen so slovom, ale s každou hláskou, pretože každá je významotvorná, nie iba ozdobná, sú úplne pochopiteľné neprestajné nároky Hviezdoslavove nad najmenšou tlačovou chybičkou v texte; ich výskyt privádza ho temer k rezignácii uverejňovať: „Skutočne, mne neradno už niečo zveriť našej tlači; najlepšie, ak nutno písať, tedy napísať síce, ale zavreť — do stolíka." (DK 20. III. 1914.)

Ale Hviezdoslavovo aktualizovanie slov nekončí sa ani pri hláske, prípadne grafických znakoch. K novému významu slova neprichádza len určitou jeho úpravou: slovo ostane celkom nezmenené, nový jeho význam je procesom skrytého tvaroslovného procesu, ktorým básnik z rovnakého základu prišiel síce i k rovnakému tvaru, ale jeho zmenený, prenesený zmysel, teda určitá jeho metaforičnosť spočíva práve v tomto osobitnom Hviezdoslavovom tvaroslovnom postupe (pozri list Škultétymu 15. VI. 1905: „so svojím tvaroslovím nechcel bych na svetlo"). Tak slovo *brod* neoznačuje vždy len miesto, ale i brodenie; *bod* je bodnutím, *obchod* obchôdzkou. Sem patria všetky tzv. hviezdoslavizmy, skrátené tvary slov, ale i kompozitá, napr. už existujúce slovo súcit s ustáleným významom sústrasť uňho má významovú odchýlku, značí predovšetkým rovnaké (spoločné) cítenie.

Najrozličnejšie paronomázie, eufónia a v nej prevládajúca aliterácia, novotvary i novovýznamy v starých tvaroch, to všetko je výrazom neustálej tendencie i *zvukom* si preverovať spolupatričnosť javov. Veď ozvuk, *ozvena* je i cieľom celej Hviezdoslavovej tvorby, ozvena v ľude, ktorej sa mu nedostáva (už v *Letorostoch:* „lež znikiaľ vľúdnej ozveny"). Práve nedostatok ozveny je príčinou múk slovenského Prometeja, ktorému ozvenu dožičia iba hory:

„horekovanie krušné prez hory a doly
v nich zobúdzajúc ozveny
sústrasti, dôvery
— — — —
Bo ináč skaď čuť z úst sa ozvať prívet dáky,
lúč vidieť z tvári blysnúť vytešenej vďaky?

(S 362)

A nasleduje obraz trhu, ktorý nechá bez povšimnutia básnikov tovar. Ale akú ozvenu sústrasti poskytujú a vlastne i môžu iba poskytovať hory na horekovanie Prometeja? K pohrebu Kriváňa si vrchy niesli iba svoje *meno* a jeho výklad vzhľadom na smútočnú udalosť (pozri v štúdii str. 35). Jedine Sitno a Poľana prišli s dielami Sládkovičovými, ktoré vďaka svojej dosažnosti v národe stali sa akoby vlastnými menami týchto vrchov. Postupujme teraz pozorne. Hory môžu dať iba svoje meno — a ozvenu. Ozvena iba zopakovať, i to iba čiastočne, čo sa do hôr volá. Aké sú to teda hory, zozveňujúce krušné horekovanie? Všimnime si ešte vetnú stavbu tohto verša, ktorá dokonca umožňuje dvojaké čítanie. Pri bežnom type Hviezdoslavovej inverzie (predložka za adjektívom a pred podstatným menom) dostaneme:

horekovanie / krušné prez hory/...

horekovanie / krušné prez hory/...

Cez hory krušné. Krušnohorie. Na začiatku *Slovenského Prometeja* boli menovite spomenuté iba Choč (rodisko) a Gerlach (miera utrpenia). Krušnohorie dostáva takto nový význam (teda nie hory, v ktorých sa kruší, doluje — ako ani obchod pri „obchode milých polí" S 147, nie je krámom, ale obchôdzkou), vlastne naplnenie svojho mena až *mukou Prometeja.* Nebude nám to ani najmenej čudné, keď si spomenieme, že i naplnenie zmyslu národných povestí (princi) spojil so svojím básnickým činom — prekladom Hamleta (princa). A teda celú svoju tvorbu spojil napokon s prírodou, ktorá jediná mu dala ozvenu. S ňou zopäl svoje dielo, jeho význam takto začlenil do celonárodného bytia, trvácnejšieho ešte než ľud, ktorý ho nevedel a vo vtedajšej situácii ani nemohol pochopiť, ktorému i veci oveľa zjavnejšie zostávali skryté. Básnik, ktorý „radšej obcovával s prírodou než s ľuďmi snáď", v ňom jedinom nachádzali žiale jej členov ozvenu i sústrasť („vtáčik... piskotom clivým nájduc ozvenu preds' v duši básnika — a ranená kam srnka utúli sa bolestiť, u túžobného srdca nájduc sústrasť" S 93), napokon i on pre svoje utrpenie v nej, v prírode, našiel ozvenu.

Ach, srdcia dobré, lásky úrodou
čo ste ma v ceste stále chovali,
ma zahrievali teplom slnečným,
mi vo zlatohlav odievali v ô ľ u . . .
kde ste!? . . . Tam d o l u ! — húkla ozvena —

(S 96—97)

Ozvena „vyvolala" rým v básni nerýmovanej. Funkcie rýmu možno najlepšie preskúmať práve v takomto okolí, pretože by bolo prinajmenšom bádateľskou lenivosťou pokladať ich výskyt za celkom náhodný. Kostolný síce konštatuje: „Treba len ešte poznamenať, že i do nerýmovaných jeho skladieb je sem-tam vpletená vložka rýmovaná, alebo že niektoré miesta zrejme asonujú. Napr.:

i zajtrá, i vždy . . . čuješ? Fľochla a
von dvermi cúvla celá zjašená.
Eliáš ale sebou potiahov
synovca, sám hneď mykol za vrch stôl,
i sedel už a živo hniežďil sa;
i ako Judka jedlo priniesla,

(Ežo Vlk. III, 280)

U Hviezdoslava bola iste zotrvačná tendencia: rýmovať čím hojnejšie. To by dosvedčovalo aj to, že niekedy v nerýmovaných básňach v menšej-väčšej vzdialenosti zaznie ozvena nejakého slova na konci verša." Týmto, pravda, nielenže nevysvetľuje ich funkciu, ale ju vôbec popiera, pripisujúc občasné rýmy akejsi zotrvačnosti, rýmovníckym sklonom, a vylučuje z nich vedomý autorov zámer. Slovo „ozvena" síce zazvučalo v Kostolného charakteristike, no nevšimol si jeho zmysel vo Hviezdoslavovej básnickej stupnici: stotožnenie ozveny s rýmom, ako nám to dokázal citovaný príklad, je iba jedným z dôsledkov Hviezdoslavovej realistickej metódy, ktorá ho vedie k vyznačovaniu skutočnosti jej najvlastnejšími znakmi (pozri štúdiu Kompozícia *Eža Vlkolinského* a *Gábora Vlkolinského*).[30] Ozvena je podstatou rýmu; určitý jeho druh sa tiež volá *echom.* Ich spätosť u Hviezdoslava dotvrdia nielen ďalšie priame doklady rýmu pri zmienke o ozvene — „ak zablúdený vtáčik *preruší* vše piskotom clivým, nájduc ozvenu *preds' v duši*" básnika (S 93), ale aj vzťah rýmu k vyššej básnickej jednotke, k básni, piesni, ktorej zasa on je najvlastnejším znakom. Preto i v závere nerýmovanej

[30] *Kompozícia E. a G. Vlkolinského,* SL 1957, 58.

básne *Koľkorázkoľvek už čo zrelý muž* (S 293—301), ktorá má mottom českú ľudovú pesničku, ozvú sa 3 rýmované dvojveršia, z nich posledné prijme a vyzdvihne najvýraznejší rým onej piesne *‚jako pán'* — ‚budú *zakopán'* (S 301).

Nielen zozveňovanie určitej, konkrétnej piesne privoláva rýmy do blankversu, ale i prostá zmienka o speve a hudbe (pozri spomínanú štúdiu) vôbec. Pravdaže, tým viac tam, kde nasledujú akoby parafrázy piesní, napr. v básni *Čo tak tie piesne naše nábožné za pôstu spievam si:* tá *veliká,* čo dušu *preniká* — alebo zvečera, keď tisíce hviezd rozletia sa z jeho *pravice:* včiel zlatý *roj,* by videla vraj, *bieda,* kde slastí *zdroj,* čo zahynúť jej *nedá"* S 49. Výskyt rýmu v takomto okolí dosvedčuje aj to, že tvorí jednu zo základných zložiek Hviezdoslavovej poézie, a to nie tak ani svojím množstvom, ako vnútorným zmyslom. Keď zmeriava účinok svojho pôsobenia v národe, priamo k „obsahovým" zložkám svojej poézie radí aj rým:

môj výkrik varovný, zvon v poplach, v n a d n é r ý m y,
modlitba, hrozba, kliatba boli daromnými . . .

(S 113)

Postavenie rýmu pri druhových charakteristikách tvorby nie je naskutku náhodné, pretože naznačuje svojím epitetom aj významovú odlišnosť od všetkých ostatných. Kým tamtie pôsobia svojou negáciou, varovaním či zastrašovaním, rýmy majú *navnadzovať,* lákať, priťahovať. Stačí sa vrátiť do *Prechádzok jarom,* do ich záverečnej básne („Breh, vŕšok, bralo, hoľa, Tatier štít), v jej závere žiada pre ľud vodcu, veštca, apoštola, ktorý okrem zhrmenia do spiaceho svedomia

mu v krásy obrazoch
rozkrídli budúcnosti zlatohlav,
tým n a v n a d i h o

(P 71)

Obrazy krásy, t. j. básne idealizujúce, no hlavne vytyčujúce ideály v rámci celej básnikovej tvorby majú taký význam ako rýmy v súhre básnických postupov. A skutočne, treba zopakovať, že ich významnosť je daná nie ich hojnosťou, akousi „zotrvačnou tendenciou", ale práve ich významovosťou. Sémantická zaťaženosť Hviezdoslavových rýmov sa ukazuje nielen v najčastejšom nesení hlavnej témy alebo idey, ale aj v spätosti s inými zložkami, s obrazmi a celou kompozíciou básne.

V básni *Zas oslavujú poetu,* rozdelenej i motivicky do troch strof s nerovnakým počtom veršov, stačí zoradiť jednotlivé členy najpočet-

nejšieho rýmu v každej strofe, aby sme dostali v skratke jej obsah. Protiklad poetu a „prozaických detí zeme" — gratulantov — rozdelil väčšinu rýmov (z 11 členov) na obe strany takto: „kvety — svätý, pri obeti — svieti — stletý — vznet i — vety" oproti letí-tretí — v sieti — smeti. Tento protiklad je vystupňovaný v nasledujúcej strofe, dokazujúcej, že génij čiže prorok si aj tieto pocty zaslúži, ako to zas vidno z rozdelenia ústredného rýmu (17 členov): „ctený, genij, dobrodení, bez premeny, zazorený, v roztúžení, rozhorlený, rozzunený, ceny" oproti „všednodenný, tieni, peny, neni, porušený". Napokon tretia strofa poukazuje na nedostatočnosť a márnosť všetkých osláv v pomere k básnikovej obeti — i rýmami: „milý — schýli — do mohyly — privalili — — v chvíli — utratili — sily — nahodilý — navrátili".

Významová funkcia Hviezdoslavovho rýmu sa potvrdzuje aj tým, že väčšina jeho združených rýmov vytvára spolu významovú jednotku buď ich zmyslovou zhodou (z kuše-duše, bázne-kázne, zo zreteľa — cieľa), buď vzájomným sa doplnením (úhor — u hôr, ku hostinám — inam, chleba treba) alebo protikladom (k letku — klietku, trosky-božský, krepnejúca — za horúca). Uplatňuje sa v nich ten istý princíp ako pri paronomáziách — vlastne mnohé z rýmov sú iba zdanlivou paronomáziou, ktorá sa na iných miestach vyskytuje samostatne (hrudy-hrudi). Inokedy zas rýmový člen je súčasťou paronomázie:

snáď viac než v dobe Noacha:
bo p á c h a n ī m zla zvšadiaľ z a p á c h a . . .

(S 20)

Alebo rýmom je paronomázia postupne pripravovaná:

svoj ostrý kľuvák vo zmladené j a t r á,
že ziskria vôkol krikľave,
jak v noci víchričnej by rozhrebená v a t r a

(S 352)

i ďubali mu v obnovené j a t r á,
že zavše ziskrili jak r o z j a t r e n á vatra

(S 353)

Spätie rýmu s významovou stavbou verša prechádza až v úplné ich *stotožnenie* buď rozšírením rýmu na celý verš („bieda teda, bledá bieda" (S 195); „kukáš-húkaš, túkaš-núkaš" (S 64), alebo prostým zúžením verša na púhe rýmujúce sa slovo. Takéto slovo v strofe má potom zdôraznené postavenie. (Pozri básne *Postrán cesty topole* (S 127-7), *Zas je tu máj* — v ktorej posledná strofa obsahuje jednoslovný verš:

„Anachronizme" (S 208), zhrnujúci sebahodnotenie.) Význam takéhoto verša ešte vzrastá v nestrofickej básni s premenlivým počtom stôp vo veršoch. Vzťah rýmu k vyššej veršovej jednotke čiže strofe alebo celej básni je rozšírený o ďalšie postupy, ako opakovanie rýmov (alebo rýmového typu) v určitých veršoch strofy (dvojica býval-sníval v básni *Už nie som viac ten, čo som býval),* a to nielen v refréne, či už na začiatku (Zabehávam v cudzie háje) alebo na konci strofy. Vyznačovanie kompozície prostredníctvom rýmov je takmer pevnou súčasťou stroficky komponovaných básní. Zvláštnosťou tejto výstavby je, že obyčajne v poslednej strofe, konfrontujúcej obsah celej básne so strofou úvodnou, ponecháva sa síce rýmový typ, no jeden člen dvojice sa nahradí iným, významovo protikladným členu vynechanému:

Začiatok prvej strofy:

Na môjho žitia cestu krátku,
ó, nebies svetlá! sviette mi,
jak svietili ste o d p o č i a t k u
ináče blud-trud na zemi.

(S 80)

Začiatok poslednej strofy:

Na môjho žitia cestu krátku,
ó, svetlá nebies! sviette mi,
jak sviecali ste, d o o s t a t k u;
tma ináč, zvrat-pád na zemi.

(S 82)

V štvrtých veršoch strof máme zároveň ďalší príklad na kompozičné využitie rýmu vnútri verša. A to zvláštneho rýmu, ktorého častý výskyt sám potvrdzuje závažnosť významovej funkcie v rýme. Sú ním samostatné rýmové dvojice, akoby zhrnutia obsahu celých veršov, ktorými neraz skutočne aj sú: súvisia s tendenciou po vytváraní príslovií, hesiel, po ich lapidárnej forme. V uvedenom prípade sa nezopakovala tá istá dvojica, ani tenže typ, ale iba rým (i keď podobného druhu — jednoslabičný, mužský), a to z toho dôvodu, že posledná dvojica nie je síce priamym protikladom ako „od počiatku — do ostatku", ale iba ďalším stupňom v charakteristike života, ktorý od bludu-trudu prejde v zvrat-pád. Teda významová závažnosť rýmu presahuje za konkrétny význam určitej dvojice, ale stáva sa priamo prvkom kompozície, ktorá v strofickej básni si jednoducho žiada na určité miesto rým.

V nestrofických básňach ako by sám preberal kompozičnú energiu

strof, stáva sa rým osou i pripravovateľom obrazu aspoň v časti básne. Pri svadbe stromov príchod hrdinky-brezy bol pripravovaný už celú stranu vopred rýmami na jej meno (pozri v tejto štúdii str. 13). Rovnako rámcuje i celú báseň *Vždy som sa verne usiloval,* v ktorej ideovotematickom základe je umiestený primer „básnik – kovál" (usiloval – opatroval – kovál; zakusoval – poval – kovál; – S 123–124). Zopakovaním rýmu *játra-vatra* (S 352; 353) v *Slovenskom Prometejovi* sa nielen zdôrazní vlastná významová záťaž oboch slov práve v tejto básni, pripraví sa tiež obraz, ktorý vznikne ich spojením v syntagme *rozjatrená vatra* (S 353). Tento obraz, a teda i rým, ktorý ho vytvoril, je priamo najvnútornejšou podmienkou vyobrazenia lyrického hrdinu ako Promethea. Tu je práve odtieň a skoro podstata múk slovenského Prometeja na rozdiel od mytologického, že totiž už samotný oheň, vatra (svetlo jeho poézie) jatrí mu vlastnú pečeň. To je tá poézia bez ozveny, oheň neprijatý, ktorý spaľuje samého pôvodcu. Toto dotvrdenie obrazu poskytuje jazyk, práve náš, slovenský (svojím synonymom k slovu pečeň – *jatrá* a jeho podobnosťou so slovesom jatriť – rany), ktorý vytvoril predpoklad pre spätie obrazu mytologického hrdinu (jeho pečeň za trest pára orol) s celým ideovým odkazom básnikovej tvorby, zastúpenej symbolom *vatry* (symbol národnobuditeľskej práce už u štúrovcov). Podobne ako zasadil svoj básnický údel do celej slovenskej prírody, zakotvil ho Hviezdoslav ako len možno najplnšie do rodného jazyka.

V nestrofických básňach nielen verše-rýmy, ale aj obyčajný rým býva spojivom medzi jednotlivými časťami básne, a to tak, že s niektorým rýmom predošlého odseku sa spája obyčajne prvý verš nasledovného *(Ó po tak dlhej trápnej suchote* – S 20-23 a i.). Pravdaže, ešte významnejšia je funkcia verša-rýmu v nestrofických básňach: ním nastáva zvrat myšlienky, príchod nového motívu a pod. *(žľaby?* nie žeby zaplavili svet... *lež aby* (S 20);... a v dážď... *Bo nielen* že poteší ho kyprá siatin *zeleň* – (S 364); s muzikou koliesok naň vyviesť juncov pár *(a s nima)* bujnýma, na sneh zlienenýma (S 364 a pod.), pričom najčastejšie sú v ňom zastúpené slová takmer formálne, ktoré takto zvýrazňuje (skorej, s nima, nielen, dnes a pod.). Najplnšie sa tento formálny postup uplatnil zasa v *Prometejovi,* kde takýto rým-verš tvorí kulminačný bod celej skladby: po vyrátaní všetkých múk a ich príčin vystúpi a zovrie sa jeho bolesť v jediné citoslovce:

'Jój,! — muky kruté! — hady v útrobách —
jak pečie to a štiepa, trhá, pára...
hyš! besná háveď! mladá-stará —
Nestrpiteľno!... Vrah!...

A c h,

zem, ty! vy, nebesá,
zmilujte, zľutujteže sa!

(S 371)

Citoslovce *„ach"* nasledujúce za slovami „v útrob*ách*" a *„vrah"* je tzv. rýmovým *echom.* Ozvenou hrdinu na všetky muky. A ešte jednou ozvenou, ako to uvidíme pri rozbore metra a jeho vzťahu k metafore.

Rýmové echo tvorí tu zároveň prechod od vyšších veršových jednotiek ku vzťahu rýmujúceho sa slova až k samotným hláskam, vlastne k ich zloženiu v rýmovej koncovke slova, v tzv. *rýmovke.* Jej vlastnosti nemožno zisťovať oddelene od metrického základu verša, preto tu upozorníme iba na niektoré charakteristické vlastnosti Hviezdoslavovho jazyka, ktoré samy osebe by boli významovo nezávažné, no práve zaradením do rýmu a eufonickej štruktúry verša stávajú sa významotvornými.

Ide predovšetkým o nárečovú výslovnosť hlások *ä* a *ľ* v príčastí l-ovom. Výslovnosť hlásky *ä* je blízka výslovnosti hlások *a* aj *e,* totiž obidve sa môžu s ňou rýmovať. To sa, pravda, deje dodnes, a rovnako u básnikov, ktorých dielo nepozná také množstvo nárečových slov ako Hviezdoslavovo. Zvláštnosťou je práve to, že Hviezdoslav hlásku ä preberá nielen s nárečovou výslovnosťou, ale aj so systémom svojho nárečia, že ho používa i tam, kde sa v spisovnej podobe nevyskytuje. U Hviezdoslava ho teda nachádzame nielen po spoluhláskach perných, táto hláska môže zastupovať každé *a* po mäkkej spoluhláske vôbec. V rukopise vyznačoval odchylnú výslovnosť nárečových slov, no prevažne iba po perných spoluhláskach, napr. *väž* (veža), rýmujúce sa s *náš (Hájnikova žena,* 81), zriedkavejšie po iných hláskach: napr: vyznačuje *zjäv – spev* (Hž 70, podobne i v *Letorostoch:* zjav – na rakev, 138); ale nie už slová: *povedľa* (jedle, – Hž 23), zbľadlý (redli, – Hž 109), podobne i v básni *V úprimnosti ducha* od čeľadi (tedy, – P 23) a v *Prechádzkach letom:* šťastie (v ceste, – P 131). Doteraz editori nerešpektovali rukopisné písanie tohto ä a neupozornili na jeho prítomnosť tam, kde graficky naň síce autor neupozornil (z uvedených príkladov sa ukazuje, že nevyznačuje po spoluhláskach, ktorých mäkkosť je už graficky zachytená – mäkčeňom), no nevyhnutne ho treba rešpektovať, aby sa rým neznehodnotil alebo nestratil úplne. Táto „oravská" výslovnosť hlásky ä by bola celkom nevýznamná a spokojne by mohla podliehať zásahom editorov, keby ju autor nebol zaklial do takých formálnych zložiek, ktoré niektorými svojimi stránkami nesú priamo aj významovú nálož básne. V nich zakotvená stáva sa významným znakom, určujúcim

aspoň natoľko lyrického hrdinu ako údaj o rodisku pod Chočom v básni *Slovenský Prometej*. Pravda, je to možné predovšetkým preto, že táto hláska sa dostala do presného a zákonitého systému hviezdoslavovského rýmu, kým jej výskyt napr. v štúrovskom rýme stopovo nepodloženom nemohol zďaleka zohrať takú úlohu.

Zato so štúrovcami má Hviezdoslav spoločné čítanie koncového — l (ų) v l-ovom particípiu. Podobne ako Sládkovič rýmuje spev — nezdivel (u), i Hviezdoslav: prúdov — nezabudol (P 151); pomyslov — pretisol (S 121) a pod. So súčasníkom Vajanským má zas spoločné čítanie hlásky i — o (príp. iné samohlásky) v cudzích slovách alebo ako náležitých dvoch slabík, alebo iba dvojhlásky: Stomiljónov duší číta (Vajanský); irónjou (trojslabične). Táto črta u Hviezdoslava zapadá do celkového skracovania slov, apostrofovania: miest' = miesto („miest' opaska" — S 393), znov' (S 157, alebo i vynechávanie hlások vnútri slov (krajna a pod.). Možnosť dvojakého čítania tohto *i*, ako aj nepociťovanie hlásky *j* za úplne samostatnú (rým „nadšenie-kamene je úplne podľa pravidiel každej básnickej školy) zanechalo dôsledky i pre Hviezdoslavov rým, a to tým, že vytvorili uňho jediný typ tzv. *presahového* rýmu, v dnešnej poézii celkom bežného. Teda rým „dobrodení-genij-bez premeny" (S 44) v *Steskoch* sa vyskytuje celkom tri razy: v básňach *Zas oslavujú poetu, Slovenský Prometej, Ďakujte na kolenách bohu, ak požehnal vám básnika)* a „biely-evanjelíj" (P 143), veľmi zriedkavý (toto sú všetky výskyty v *Prechádzkach* i *Steskoch)* nielen vo Hviezdoslavovej, ale i v poézii nástupcov, je inakšie o to závažnejší, že Hviezdoslav sa inde všemožne bránil presahovým rýmom, radšej volil násilie na syntaxi, napr. vo verši:

Dajže, mocný b o ž e ! ty, čo všetko m ô ž e

(P 107)

namiesto náležitého *„môžeš"*. Opakujeme teda, že tento typ rýmu sám Hviezdoslav nepociťoval ako presahový práve pre mimoriadne nízku hláskovú hodnotu hlásky j, ktorá i vnútri slov spôsobuje najčastejšie tzv. nepresné rýmy (nájsť-chrasť a pod.). Túto jej vlastnosť možno si overiť rozborom metra. Zatiaľ sme si všimli pri nej i pri predošlých hláskach ich vzťah k významovej zložke rýmu, ktorý vynikne zapätím rýmu u Hviezdoslava jednak do celej jeho poézie pre charakteristiku lyrického hrdinu, jednak do širších literárnych súvislostí. Na ich pozadí vystúpia svojské črty celej Hviezdoslavovej tvorby. Temer nultú významovosť hlásky i sme zistili nepriamo i pomerom rýmu k syntaxi. Prevahu sémantickej funkcie rýmu nad rytmickou nepriamo potvrdzuje

aj vzťah koncoveršových slov k vetnej stavbe v nerýmovaných veršoch. Ak totiž nájdeme nespočetné množstvo prípadov, v ktorých umiestenie slova do rýmu sa dosahuje inverziou, alebo rým vzniká rozložením syntagmy (čiže presahom) alebo ju spôsobuje, rovnaké typy rovnako hojne nájdeme i v nerýmovaných veršoch. Prvoradosť sémantickej stránky rýmu má pre jeho zvukovú podobu ten dôsledok, že rým je skôr *p r e s n ý než zvukovo rozvitý*, tzv. bohatý.

Treba sa ešte vrátiť k výskytu rýmovaných vložiek, pretože ich vzťahom k ozvene a piesni (resp. hudbe) sme nevyčerpali všetky druhy. Hneď za *ozvenou*, ktorá na *„vôľu"* húkla *„tam dolu"* (pozri v tejto štúdii str. 56), nasledujú dve rýmované dvojveršia: možno ich síce považovať za pokračovanie ozveny, popritom však obsahujú určitú črtu, ktorá býva taktiež nositeľom rýmu, pretože koniec-koncov súvisí i s piesňou — práve u Hviezdoslava:

Tak? tedy nie nám kopať poklady,
lež zakopávať? čo krok v ž i v o t e,
to cúvot nazad v jeho h o d n o t e ?
keď stupeň vyššie, nižej pásmom, v á h o u
záujmov vrúcnych, zlatých zväzkov? n a h o u
až vztýčime sa vozvýš ostrvou . . .

(S 97)

„Čo krok v živote — to cúvot nazad v jeho hodnote" — je Hviezdoslavom vytvorené príslovie, porekadlo obsahujúce vlastné poznanie básnika, získané na základe najosobnejších skúseností. S obľubou začleňoval ľudové porekadlá, zvraty do vlastnej poézie a zasadzoval ich do svojho verša najčastejšie tak, aby vynikol aj zvukom ich súlad, právoplatnosť ich myšlienky, teda aj nerýmovaným alebo len asonovaným porekadlám pridával rýmy. A to nielen z ľudovej slovesnosti. I s veršami iných básnikov, ktoré zhŕňali istú múdrosť, určitý poznatok, počínal si podobne. V Kollárovom verši: „Proto kdo chce žíti, ať se kývá" postavil významovo najzávažnejšie slovesá do takých tvarov, že zaznel ich vnútorný súvis: vytvoril rýmovú dvojicu kyvot-život a začlenil ju do ďalšieho motivického okruhu v úvodnej básni *Steskov* („Aha! vrava, ruch kol v honoch! tedy kyvot-život predsi? — P 11). Vlastné pozorovania zostručnené do „prísloví", ktorými sa uzavierali väčšie veršové celky, videli sme už napr. u Danteho v básni *Na bujnej si lúke ležím*. Je pozoruhodné, že kým vo väčšine takýchto prísloví sa zdôrazňuje kladný prvok, v *Slovenskom Prometejovi* stretávame sa s príslovami ironickými, akoby heslami pre konanie dravcov. „Kto škrekom prerazí, ten zvíťazí; kto háčkom prichytí, ten uchytí . . . (S 356). No sú

v *Steskoch* celé básne, ktoré sú doslova zbierkou porekadiel vyostrených až do podoby hesiel, potvrdzujúcich jednu zo základných tendencií Hviezdoslavovej poézie: programovo spĺňať výchovnú úlohu v národe. V nej vidí práve rozdiel, vyšší stupeň svojej tvorby oproti pesničkárom. Okrem obrazov krásy, síce tiež navnadzujúcich, obsahuje priame výzvy nasledovať ideály a vystríhať sa nerestí. To je práve *podstata* Hviezdoslavovej piesne, to je v *Prometejovi* to „dobro svetla — hoďas upravené v spev" — a nasledovanie Komenského v piesni, keďže iba ju dostal do daru; to je napokon aj oprávnené susedstvo „varovných výkrikov, poplašného zvona, modlitby, hrozby i kliatby" s „vnadnými rýmami". I pokračovanie života spätého s takouto poéziou, keď už sa tento prekláňa za vrchol, v konečnej súvahe si musí súzvučať:

keďže veku noša
na pleciach beztak váži, duri v d o l . . . ?
— Nu, jak bol postup, výstup n a v r c h o l,
i zostup nech je . . .

(S 99)

Prenikanie rýmu do blankversu cez úvahové sumy nielenže samovoľne nutká k predpokladu, že ich výskyt v rýmovaných básňach je ešte hojnejší, ale touto spätosťou práve najcharakteristickejšieho Hviezdoslavovho *príznaku* piesne s filozofickými partiami poukazuje aj na základný charakter Hviezdoslavovej poézie. A celkom zákonite. I v najčistejších metaforách sme zisťovali racionálne jadro alebo ich zdôvodňujúce podpory v okolí. Rým teda svojou sémantickou zložkou sa zúčastňuje bezprostredne na vytváraní obrazu alebo prekladu jeho obsahu do príslovia. Nájdeme aj príklad vzájomného pôsobenia. Z príslovia skoro matematickým postupom dostaneme spoločný základ členov príslovím zjednotených:

Mlad — (o s ť)
Rad — (o s ť)
pochab — (o s ť)

Člen vyňatý pred zátvorku sa stane symbolom, metaforou zastupujúcou negatívne stránky mladosti (teda tú jej pochabosť):

neraz však i necudným
kúkoľom, makom planým, svetlonosom
to šaľby, bujnou-pliennou stoklasou
a ô s t i m sverepým: hja, mlad o s ť — rad o s ť
i pochab o s ť !

(S 90)

No nájdenie spoločného základu, ktoré je vlastne rýmovým echom (keďže má samostatnú slovnú hodnotu: osť — ôstie), vedie básnika k pokračovaniu vlastnými prísloviami, vyjadrujúcimi rozpornosť mladosti a hlavne tú jej *ôstru* stránku, pričom hľadí postaviť aspoň jeden obraz tak, že by aj rým rovnako intenzívne dotvrdzoval platnosť týchto nových prísloví:

Beh rýchly — snadný p á d ;
rozkošník všehdy záhaľku má r á d :
p r ú t hybký ohne každý vetra p r ú d ;
zo chvoje čerstvej vatry vzplan i č m u d.

(S 90—1)

„Prút-prúd" — týmto rýmom tklivým, čiže ešte úplnejšou zhodou než pri rýmovom echu, má sa obrazne vyjadriť podstata pochabosti mladosti.

Iba v súhre, v súlade všetkých zložiek, obsahových aj ideových, vzniká monumentálny systém Hviezdoslavovej poézie. Jedine pre túto prísnu zákonitosť možno i na zdanlivo čisto formálnom, podľa niektorých bádateľov takmer náhodnom vzťahu medzi výskytom rýmu a podobou prísloví v nerýmovanom okolí odhaliť základné smerovanie Hviezdoslavovej poézie: zastupovať aj vychovávateľa národa, vyučovať ho cez umenie.

Rým v tomto prípade spĺňal rovnakú úlohu ako paronomázia; rozdiel je len v tom, že paronomázia skúmala koreň slova, prakticky teda jeho začiatok, rým zasa zakončenie, príponu. Videli sme v prípade *nádoby* (na — dobu), že tento veštec i z vnútra slov určoval zmysel ich zoskupenia. No rýmy mladosť-radosť-pochabosť v súvislosti so svojou osamostatnenou príponou, vloženou v koreň samostatného slova (ôstie — osť), sú zároveň súčasťou eufonickej výstavby verša.

EUFÓNIA

Presunutie hlások *o s ť* — aj s ich významovou platnosťou — z konca na začiatok a do vnútra slov vytvorí na inom mieste eufonickú reťaz nielen v rámci verša, ale zopne i ďalšiu strofu a zapojí sa osobitným spôsobom aj do obrazu vybudovaného na antitéze:

nie vlci zmysly hltaví,
na kráse, nehe, vôni majú d o s ť —
až do srdca sa d o s t a v í
sám: lásky o s týchavý h o s ť ;

keď vôbec o s t eň túžby v nich
je ruže branný tŕň aj.

(S 66)

Ideálny obraz mladej lásky vybojuje tu so svojím protikladom (vlci zmysly hltaví) skrytý zápas, skrytý vo vnútre slov. Už rým dosť—hosť, pri ktorom je pozoruhodné aj zopakovanie celého prvého člena v nasledujúcom verši, ale v slove iného rýmu (*dosť* — *dost*aví — teda opačný prípad rýmového echa), prináša v sebe slovo *osť*, ktoré sa síce neosamostatní, ale prejde so svojou normálnou symbolickou záťažou do synonyma *o s t eň* — a vytvorí zdanlivú paronomáziu v adj. *ostýchavý* (krajná hranica zdanlivej paronomázie). Osť všade vyjadruje dráždenie, teda pri láske jej čisto zmyslovú stránku, ako to ukázal i predošlý príklad mladosť — radosť pochabosť, kde *ostie sverepé* je pokračovaním „necudného kúkoľa" (S 90). Osť je síce vyostrená na osteň túžby, no zároveň neutralizovaná na ruže *branný tŕň*. Ale skôr než týmto priamym obrazom branného tŕňa bola osť skrotená už rovnakým *zvukom* v slove významovo protichodnom osti a ostňu — na *ost*ýchavého hosťa.

Toto je síce nie zriedkavé, ale predsa krajné využitie eufónie, keď jej vzorec, tvoriaci samostatné slovo, preniká viacerými zložkami básne (rým, paronomázia, obraz, antitéza; ináč i v celej kompozícii ako súčasť rozšíreného postupu: *mlad*osť v *mlád*eži, k *duh*u *ducha* a pod.) a takto mnohostranne zdôvodňuje, vysvetľuje základnú ideu básne. No túto dotvrdzovaciu funkciu plní eufónia u Hviezdoslava všade, ako to výslovne hovorí aj sám autor: veď práve eufónia čiže zvukosled, sled hlások je ten „hlas" — „ku každej sloky citu nálade..., ku každej, áno, piesne podstate *priliehajúci primeraným rúchom*" (S 49). „Hlas" jazyka alebo jeho „rúcho" v básni spočíva práve v *zoskupovaní* hlások; obsahovosť, významovosť získava toto zoskupenie svojou „primeranosťou" k podstate piesne. Že týmto hlasom, rúchom piesne je skutočne hláskové usporiadanie, dokazuje názorne charakteristika takýchto protichodných tónov práve rozdielnou, vždy zámernou organizáciou hlások:

Jeden ide,
jak prameň z ťažkých vrstiev tiesňavy
by krušným prýštením, mi zo srdca..."

(S 49)

A druhý,
sťa hudby diaľnej pulzujúci tok
kás reťaz zvukov, vojka spevných lún,
či škovránka jak prvý švitor, nímž

začína hovor jaro, a či zázvon
jak na svitaní z hradieb sionských
tak čistý, čerstvý, milý, lahodný.

(S 50)

Tiesňava, tieseň, podstata tejto piesne, rozkladá svoje hláskové skupinky po okolitých slovách — [*st:* z ťažkých vrstiev *ties*ňavy... prýš*te*ním, ktoré dopĺňa spoluhlásku *r* (dva razy slabikotvorná)] atď. Pochybujeme, že by Hviezdoslav pripisoval istú nemennú významovú hodnotu jednotlivým hláskam a sme rozhodne ďaleko od toho, aby sme uskutočňovali takýto symbolistický výklad pri Hviezdoslavovom diele. Veď hláskové skupiny pri „druhom hlase" *(zv)* nie sú oveľa ľahšie pre artikuláciu. Nemožno však nebadať zrejmú tendenciu, že vo zvukomalebnom úseku sa najčastejšie prelínajú slová s rozloženými hláskami ústredného, hlavný motív nesúceho pomenovania alebo pomenovaní. Pri „druhom hlase" sú ním predovšetkým *zvon* (vlastne zázvon) a *švi*tor škovránka; k opakovaniu hláskových skupín zá, az, zv, vo, on (skladajúcich slovo „zázvon") a *s/v/i* zo slova *švitor* (švitor, svitanie, sionských) pristupuje ešte skupinka *či*, vyúsťujúca do charakteristiky „čistý": *či* škovránka... *začí*na hovor jaro a *či*; tak *čis*tý.

Teda eufonický vzorec nadobúda zmysel až v konkrétnom okolí, no jeho podobu určuje obyčajne slovo nesúce základný motív alebo významovo najviac zaťažené. Napríklad hlásky *ost* v eufonicky bohato vyšperkovanej partii na zdôraznenie krásy kraja preberajú os eufonickej organizácie v druhej časti úryvku vo vzťahu k ústrednému slovu *most*, zatiaľ čo v prvej väčšina eufonických prvkov skladá slovo *skvel:*

k o l vidiek ce lý, jakby z k úpeľa
bol vyši e l, s k v e l sa rosou s k ropený —
po nivách v k v e t e hadila sa rieka
ni kovu žiarivý r o z tok, nad ňou m o s t
však z dúhy oblúkov, sťa skvo s tný rám
by toho obrazu...

(S 94)

Pochopiteľne, vzťahom k ústrednému slovu sa neobsiahne celá eufonická organizácia bez zvyšku, on je skutočne iba jej osou. Veď stačí osamostatniť začiatočné štyri slabiky verša „kol vidiek celý...", aby sme mali v začiatku nasledujúceho verša k nim úplný kolmý rým:

kol vidiek cel...
bol vyšiel, skvel...

Tak isto slovo *skropený* nie je vo vzťahu iba k osi eufónie *skvel* hláskovu skupinou *sk,* ale hláskovou skupinou *ro* viaže sa s predošlou *„rosou"* atď. Konkrétny obraz rieky sprevádza už iná hlásková skupina (pripravená z predošlého úseku vedľajším eufonickým vzorcom *ros,* skropený rosou) hneď v slove r*ozt*ok, ktorá vzťahom k slovu *most* akoby kreslila tie *dúhy oblúky* (vedľajšia eufónia) v slovách s ním spätých, teda: r*ozt*ok — m*ost* — skv*ost*ný. Pritom záverečný člen zoviera, spája oba eufonické rady, vyznačujúc či dotvrdzujúc spätne hlavného člena v predošlom úseku — slovo *skvel,* ktoré sa v ňom zopakuje (skvost) a vyzdvihne takto zmysel obrazu: „Ó krásny, bože, krásny je tvoj svet!" (S 94).

Pri tomto podporovaní obsahu eufóniou je dôležité práve jej zopätie so základným, ideove najzávažnejším slovom, cez ktoré — rovnako ako rým — sa zapája do obrazu alebo i sama ho pomáha vytvárať. Pravda, pritom nevznikajú obrazy samoúčelné, platné iba pre ono miesto, kde ho spoluvytvorila eufónia. Naopak, cez tieto obrazy pevne začlenené do systému zvyšuje eufónia svoju významovosť. Ešte menšia hlásková skupina (než ost) — *os* — vyskytne sa v eufonickom rade, kde však nevytvára jeho os, lebo sama vznikla rozkladom slova *ostrov* na *os i str*ed. Ostrovom a teda i osou a stredom v toku života a času, v toku zmien je stálica — slnko:

i tečie vlna zjavov kolísavá,
hneď zdvih, hneď pád, vznik — zmar zas, svetlo, mrak...
jak obrátiť smer tvoja velespráva:
len tys' v tom toku o s t r o v, os i stred!

(S 161)

Tým istým obrazom sa charakterizuje aj iný jav:

Toť! plň mu predností a výhod
s poslaním daná za údel
v z m i e n k r ú t ň a v u tu valot príhod.
V p o m i n u t e ľ n a m o r i s i h o ť
o n! pred nímž ako na povel
pokorne vlny sklonia šiju.

(S 403)

Kto je *on?* Áno, *básnik a slnce* rovnocenní obrazom sú ním podľa Hviezdoslava i doslovne: v tejže básni: „Páč! jagavé tam slnce: Homér" (S 402), alebo ešte v žalme *Blízko si Pane:* „čo stredoslnce vo stvorenstve, je Shakespeare navždy jeden v človečenstve" (79). Svoju osihotenosť v boji za oslobodenie ľudu vyvažuje si vedomím dôležitosti, vlastného významu. Eufónia prostredníctvom obrazov, ktoré spoluvytvára, je spätá až s ideovými piliermi diela.

METRUM

Ku schodišťu v tejto mohutnej budove poézie by bolo možné prirovnať metrum. Po ňom musia prejsť všetci činitelia, než sa dostanú na svoje miesta. Postup vety, čiže vzťah syntaxe a metra, ako aj ďalších rytmotvorných prvkov je dôkladne prebádaný v Bakošovom *Vývine slovenského verša od školy Štúrovej.* Jeho závery o deklamačnom charaktere tohto verša oproti spevnému štúrovskému[31] dokazujú taktiež didaktizujúci ráz Hviezdoslavovej poézie. Treba však revidovať jeho porovnanie Hviezdoslavovho a Kraskovho verša, v ktorom vyzdvihuje ako odlišnosť nezáväzný, pohyblivý počet slabík vo verši,[32] t. j. vo verši sylabotonickom predovšetkým počet stôp. Už u Hviezdoslava, a to nielen v strofických básňach, nachádzame verše s veľmi rozdielnym počtom stôp; i v samotných *Letorostoch* sú nestrofické básne, v ktorých oproti trinásťslabičnému veršu nájdeme trojslabičný a pod. Netreba tu skúmať ich pôvod a využitie v predošlej tvorbe, ale predovšetkým ich funkciu v *Steskoch.* Podobne, ako nám pomohli práve nerýmované básne s rýmovými vložkami nájsť kľúč k funkcii rýmu, budeme sa pokúšať hľadať vzťah metra k ostatným zložkám v partiách metricky uvoľnených, t. j. vo veršoch s ľubovoľným alebo narušeným počtom stôp.

Báseň *Slnce, životodarca* má okrem prvého a posledného verša, ktoré sú oslovením „Slnce" (mimo posledného verša záverečnej strofy), v strofách čo do počtu veršov nevymedzených iba päťstopové jamby s jednoslabičnou variáciou. Jedinou výnimkou je verš:

bo chleba treba! treba chleba! chleba treba!

(S 157)

Znova sa stretávame s *príslovím,* aspoň jeho formálnou podobou. Bezpodmienečná platnosť a naliehavosť hesla, ženúca ľudí do práce, vyjadrená trojnásobným pozmieňaným opakovaním — pochopiteľná v básni, v ktorej sa hovorí o hroziacej neúrode — vynútila si rozšírenie verša o stopu v okolí ináč metricky pevnom. Narušené metrum v súvislosti

[31] Mikuláš B a k o š, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej,* Bratislava 1949. — Pozri Porovnávaciu tabuľku, 149.
[32] Tamže, 167.

s príslovím poukázalo na jeho významnosť a podčiarklo tak v rámci svojich možností charakter celej Hviezdoslavovej poézie, jej filozofického a didaktického charakteru.

K najdôležitejším vzťahom metra patrí jeho pomer k rýmu. Ak funkcie rýmu voči metru presne určil Bakoš — ako zdôraznené vyznačovanie veršových hraníc v dôsledku rytmicko-syntaktickej divergencie[33] — úlohu metra pre podobu rýmu v Hviezdoslavovej poézii charakterizoval už Milkin konštatovaním, že sa Hviezdoslav pridŕža Kollárovho spôsobu rýmovania, teda že nerýmuje dvojslabičné s trojslabičnými slovami atď. Tieto zistenia, v podstate správne, treba bližšie skonfrontovať s materiálom, aby sa ukázalo, že určité zjednodušenie kvôli dotvoreniu systému (u Bakoša) a neprihliadanie k niektorým špecifickým hviezdoslavovským črtám rýmu viedlo aj k dielovým nesprávnostiam. No už tu môžeme povedať, že na pomere metra k rýmu, vlastne na narušení ich presného vzťahu sa demonštruje ďalšia črta Hviezdoslavovej poézie, jej odlišnosť od poézie ľudovej.

Rým vydať — mať (P 107) je u Hviezdoslava mimosystémový. Vyraďuje ho práve vzťah k metru. „Sám osebe" nie je zlý a mohol by sa normálne uplatniť napr. v štúrovskej poézii, ktorá nebola stopovo organizovaná. Ak tento rým predsa zazrieme vo Hviezdoslavových *Prechádzkach letom,* určite táto „chyba" niečo signalizuje. A to ľudovú pieseň, vlastne jej nápodobu. Tento jediný rým ju iba naznačil a vyznačil zároveň jej typický rozdiel — rým (tento typ rýmu sa tu už viac nevyskytne), a ten zas práve na pozadí metra, pretože vzťahom k nemu sa líši nielen od štúrovskej, ale aj od jej tvarového základu — ľudovej poézie.

Uveďme aspoň v skratke charakteristiku Hviezdoslavovho rýmu vo vzťahu k metru: párnoslabičné slovo v jambickom alebo trochejskom verši môže sa rýmovať iba s párnoslabičným (jednoslabičná predložka patrí do počtu slabík slova, s ktorým sa viaže). Nepárnoslabičné s nepárnoslabičnými. Počíta sa pritom nielen s hlavným prízvukom (daným medzislovným predelom); nemenšiu závažnosť má i tzv. vedľajší, pravidelne spojený s nepárnymi slabikami slova, ibaže tento vedľajší prízvuk možno transakcentovať vo viacslabičných slovách buď na začiatku veršov, alebo pri potrojnom metre. Úlohu vedľajšieho prízvuku, hoci o ňom vedel, nedocenil u Hviezdoslava ani Milkin. Jeho dôsledkom je i možnosť vzájomného rýmovania trojslabičných slov tak, že rýmovku

[33] Tamže, 143: „Vidíme, že rým je tu významným rytmickým činiteľom, ktorý vyzdvihuje a výrazne signalizuje koniec veršového radu."

tvorí iba jedna slabika. Týmto sa ostro odlišuje od Kollára i od nástupcov (Krasku), u ktorých sa trojslabičné slová rýmujú aspoň dvoma slabikami, ba u Krasku je tendencia pokračovať v rýme do vnútra verša v prípade jednoslabičného slova s trojslabičným. V takomto rýme je však záväzná iba tzv. oporná spoluhláska pred samohláskou, ak je rýmová slabika otvorená. Posledné pravidlo platí rovnako u Hviezdoslava, no v spomínaných Hviezdoslavových trojslabičných rýmujúcich sa slovách táto odpadá; povinne však uzaviera samohlásku poslednej slabiky aspoň jedna spoluhláska. I na základe tohto princípu vniká do Hviezdoslavovho rýmu množstvo rýmov uzavretých neraz zhlukom spoluhlások, čo mu zazlieval Milkin a čo skutočne tvorí jeden z hlavných rozdielov medzi jeho a Kraskovým rýmom, ktorého ženský typ v *Nox et solitudo* okrem dvoch-troch prípadov končí samohláskou.[34] Súvisí to s rozličným zacielením oboch básnikov. U Krasku ako súbežníka svetového symbolizmu zacielenie na hudbu, u Hviezdoslava na deklamáciu.

Typ jednoslabičného rýmu v trojslabičných slovách svedčí skôr o zvukovej chudobe rýmu, tým viac, že prechádza pri potrojnom metre i do kombinácií jednoslabičných slov so štvorslabičnými (Stá — zažalostia, —P 200; pominulých — z nich —S 387; nik — na pamätník —S 388—389), ba nájdeme naň príklad i v dvojici slov štvorslabičných: z kontinuít — povystrojiť (S 387). Nemožno tomuto rýmu, ak počítame s vedľajším prízvukom ako autor, uprieť *presnosť,* zhodu iba nevyhnutne potrebných hlások podľa pravidla. Sotva teda obstojí tvrdenie o zvukovej rozvitosti Hviezdoslavovho rýmu oproti Kraskovmu.[35] Bakoš precenil, vlastne všimol si iba rytmickú funkciu Hviezdoslavovho rýmu v súhlase so zacielením svojho bádania. I keď Hviezdoslavov rým je občas spätý s eufonickou výstavbou verša (zďaleka nie v takej miere ako u Krasku), spolu s ňou plní predovšetkým funkciu sémantickú: tejto jeho črte zodpovedá *presnosť* zvukovej podoby, zatiaľ čo súvislosť s celou eufonickou štruktúrou verša u Krasku spôsobuje i rozvitosť rýmu.

Vcelku sotva platí i ďalšie zistenie o nevyužívaní potrojných metier

[34] „Rýmy v *Nox et solitudo* v absolútnej väčšine sa končia samohláskou. Z počtu 294 rýmujúcich sa slov iba 32 je zakončených spoluhláskou, ale ani jedno zhlukom spoluhlások. Ženské rýmy, ktoré sú najpočetnejšie, majú naskrze samohláskové zakončenie atď. — Pozri našu štúdiu *Milkinove reformy rytmu a rýmu,* Slovenská literatúra VI, 1959, č. 2.

[35] „No rýmy vo veršoch Kraskovej školy sú oproti zvukovo rozvitým rýmom hviezdoslavovskej poézie zvukovo omnoho chudobnejšie." — Bakoš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej,* 170.

u Hviezdoslava,[36] zvlášť zreteľné práve v *Steskoch.* Jeho väčší výskyt práve v tomto období možno uviesť napokon do súladu s Bakošovou charakteristikou *celej* tvorby (v ktorej percentuálne rozhodne nedosahuje také využitie ako v tvorbe nasledujúcej generácie) tak, že po veľkých skladbách epických v podvojných metrách Hviezdoslav sám už pociťoval ich automatizáciu a siahnutím k daktylu (ojedinele i vzostupným potrojným metrám) predstihoval či aspoň naznačoval cestu mladším k oživeniu rytmu. No najdôležitejším faktom, ktorý značne narúša predstavu o homogénnosti Hviezdoslavových veršov, sú striedania metier podvojných s potrojnými v celom rade básní, a to nielen stroficky organizovaných, kde opakovaním rovnako ustrojených strof sa zotiera ich uvoľňujúci, t. j. verš uvoľňujúci charakter. Dokonca v kratšej epike nájdeme v tomže verši také zoradenie stôp, ktoré ho delí na vzostupný a zostupný polverš.[37] Toto striedanie metra má tu funkciu charakterizačnú. Je síce pravda, že k narúšaniu metra prichádza najčastejšie pri veršoch daktylských, bolo by však zaiste zjednodušovaním vysvetľovať ho na základe ťažkostí, aké tento jazykový materiál nesie so sebou. Neozrejmili by sme ním ani výskyt ojedinelých potrojných veršov v nestrofickom, čisto jambickom okolí básne *Som decko zas,* v nej do charakteristiky jednotlivých období básnikovho života sa zapájajú iné zložky, napr. v opise detského veku hromadenie deminutív. Potrojné verše tu neplnia takúto úlohu, ale skôr — ako to bolo v básni *Mlatba* — poukazujú na tempo a charakter práce, činnosti či už hrdinu či okolia; dokazuje to zgrupovanie ináč iba jednotlivo sa vyskytujúcich potrojných veršov pri opise práce, „tej robotnice vznešenej" — prírody:

Na druhý vzhupol stupeň. Horskú lúku.
Jej prostý dotkávala kroj.
Osnovou boli jemné nitky z tráv,
slnečná vláknina utkom —
a z návoja hŕř! rýdzi zlatohlav,
jak spod vratidla zvrtel v otáčaní prudkom;
zmerané od buka k buku
tkanivo hnedky aj postriháj,
ihličkou jedličnou do neho
popichá, bleskotne ponadeň pomihá:
a miesto prostého
na Popoluške — dúhový šat...
K srdcu si pritisol ruku
a zjasal: Hoj!
i tu tak cítim prekvitať...

(S 228—229)

I ďalšie potrojné vložky sa čiastočne vzťahujú na prácu, buď na jej výsledky alebo akési pracovné povely:

s účasťou vplynul v jej veledej...
tak pracujúc o chlebe...
byť pravicou kŕmiacej lásky...
vo vzletné sklepil sa oblúky

atď.

Ale skôr, než naznačovať funkciu každého verša zvlášť, možno určiť celkový zámer využitia týchto vložiek, ktoré spolu so zamieňaním počtu stôp i v jambických veršoch stoja ako *protiklad* k presným (i čo do počtu stôp) jambickým štvorveršiam (str. 223, 227, 232), uzatvárajúcim každé obdobie a zhŕňajúcim jeho pevný obsah, ideový výťažok, zatiaľ čo v predošlých častiach sa zdôrazňuje práve proces, práca, hmýrenie, vystupovanie a skákanie po vrcholoch jednotlivých období básnikovho života.

No vcelku i z dosiaľ uvedených príkladov vidno, že narúšanie metra vždy signalizuje vypätie vôľové, myšlienkové či citové („bo chleba treba!" atď.), vždy sprevádza i v obsahových zložkách zdôraznené vzruchy („som dychtil *až* v svetlom ich bezdne" oproti „Tie noci mesačnohviezdne" — P 55; alebo báseň *U hrobov* — P 216—218), prípadne charakterizuje, vyzdvihuje odlišnosť javov alebo hrdinov. Dramatický živel preniká do Hviezdoslavovej lyriky i cez metrum (v básni *Sedím si na grúni* protiklad básnikovho „postoja" začiatku básne a vlastné dialógy na salaši — *Prechádzky letom),* pravdaže, vždy v súhre s inými zložkami.

Metrum je vlastne graficky nevyznačená kostra verša. Vo Hviezdoslavovej dobe ho nazývali vnútornou formou básne. Sám Hviezdoslav ho s formou stotožňoval a prísne posudzoval poklesky voči nemu u iných básnikov. Zachovávanie metra bolo podmienkou uverejnenia básne a bezpečnou hranicou, za ktorou sa začínala skutočná alebo aspoň uznávaná poézia. Ak si Hviezdoslav dovolil určité „svojvoľnosti" s narábaním metra, neurobil tak bez toho, žeby nevyznačil svoju „schválnosť" (skutočne, takmer všetky rozdiely v metrickom pôdoryse veršov i pri strofic-

[36] Tamže, 162: „Pre básnickú tvorbu Ivana Krasku a ostatných príslušníkov jeho básnickej generácie je charakteristické používanie potrojného daktylského metra, ktorému sa vyhýbal Hviezdoslav i Vajanský, ktorí v básnickej tvorbe vypracúvali takmer výhradne rozmery podvojné (a z tých, ako sme videli, prevažne jamb)."

[37] Báseň *Mlatba.* Sobrané spisy básnické, zv. VI, 171—175. Pozri aj našu štúdiu *„Hviezdoslavov epický obraz dediny pred Vlkolínom",* Slovenská literatúra III, 1956, č. 2, 162.

kých básňach — ak len zmena nepozostáva v jednoslabičnej variácii — ale najmä v nestrofických básňach pri veršoch s rozmanitým počtom stôp sú vyznačené grafickou úpravou!) možno už i preto, aby sa nezamieňala s nevedomosťou alebo neschopnosťou.

To by bol, pravdu povediac, úbohý dôvod pre básnika, ktorý sa nechcel vystatovať svojím umením, a protirečilo by si to s jeho základnou tendenciou básnika-realistu, vyznačovať veci najvlastnejšími znakmi. Zrejme táto tendencia je rozhodujúcim činiteľom pre grafické vyznačovanie metrických rozdielov. Sama osebe je významovo nezávažná. Iba ilustruje určitý fakt. Tu prichádza ďalšia tendencia: zvýznamňovať i najmenšie a najjemnejšie prvky a zahrnovať ich do celého systému hodnôt, v ktorom platí, ako sme už veľa ráz zistili, úplná reciprocita. Ak teda zjavy prírody mohli poskytnúť obraz pre grafické znaky (kvety), možno predpokladať, že i grafická úprava môže sa využiť v súlade s inými zložkami na vytvorenie obrazu určitej prírodnej skutočnosti. Krátko, grafické vyznačovanie rozdielov metrických, samo osebe v rade básní významovo nezaťažených, v niektorej básni sa stane zrazu významotvorným. Grafika je záležitosť knižná. Príroda bola prirovnaná ku knihe už i pred Hviezdoslavom, i u Hviezdoslava napr. v *Hájnikovej žene* sa k nej prirovnáva kraj: „skiaď večne pozoruje, číha ... jak a čo veští kraja kniha ..." (str. 8). No ich hlbšie, priamo vecné zopätie objavil až neskôr:

„Na lúčiny som prechádzkou zašiel.
Stáli v kvete pestrom, rozmanitom.
Sťaby písmo zdali sa mi v skutku,
vzácna strana vo prírody knihe,
predo mnou ku četbe roztvorenej.

(P 92)

Podobnosť je tu založená na skutočných kvetoch i v knihe, v iniciálach, začiatkoch kapitol. A dotvrdzuje ju aj ďalšími spoločnými črtami zas cez grafické znaky:

vstavač s láskavcom zas veľpísmená
jak spočiatku i odstavcov rôznych;
čakanky stvol: znak otázky čajsi,
s blkom maku, var' čo s vykričníkom;

(P 92)

Teda i *svoje* znaky tam nachádza, lebo otáznik spolu s výkričníkom, množenie interpunkčných znamienok azda v celej našej literatúre je najcharakteristickejšou známkou práve pre Hviezdoslava. Ostatne i v tom

je do poslednej bodky zvýraznená mysliteľská i didaktická stránka jeho poézie.

Sme len zdanlivo na poli fantázie. Toto vnášanie interpunkčných znamienok do prírody prechádza naozaj (spätne) v grafický obraz určitých prírodných skutočností. Zdá sa, že k vyznačeniu metra pristupuje tento moment už v grafickej úprave básne *Som decko zas,* v ktorej i ona zobrazuje výstup na vrcholky období básnikovho života. Predovšetkým však v *Slovenskom Prometejovi,* kde má táto „vrchovitá grafická výstavba" veršov pendant v mučeníckom putovaní z hrebeňa na hrebeň".

z hrebeňa na hrebeň"
— — — — — — —
až nebotyčný po Gerlach

(S 353)

Na najvyššom vrchole, štíte grafickej úpravy sa octne najvyššie zúženie metrickej základne verša: najkratšia, pretože najbolestnejšia ozvena všetkých hrdinových súžení a múk — citoslovce:

ACH

Ozvena múk i vo formálnej sfére je *echom* k predchádzajúcim rýmujúcim sa členom (útrobách, vrah), no vďaka grafickej úprave (pozri v štúdii na str. 69) zároveň i ozvenou *najvyššieho vrchu* (naň je pribitý), ozvenou jeho mena Gerlach (S 353). Za zmienku stojí, že ako najvyšší vrch slovenský sa tu uvádza práve tento vrch, kým v predošlej básni pohlavárom našich výšin je *Kriváň!*

Všetky nite *Steskov* vedú k *Slovenskému Prometejovi,* v ktorom i formálne zložky dosahujú najplnšie využitie, maximálne zapojenie do významovej oblasti básne. Tak i metrum poukazujúce svojimi odchýlkami na význačné črty Hviezdoslavovej poézie v iných častiach knihy, v *Slovenskom Prometejovi* v súhre s grafickou úpravou básne potvrdzuje spätie hrdinu-básnika s celým národom, za ktorý a pre ktorý trpí, i s celou jeho prírodou, pretože miera jeho utrpenia sa rovná najvyššiemu vrchu v zemi tohto ľudu!

SEBAPREKONANIE

Výskyt potrojných metier a premenlivý počet stôp vo veršoch tejže básne, i keď opravuje Bakošovo zistenie, nie je s ním v takej príkrej

protive. Výsledky, ku ktorým Bakoš dospel analýzou ním vybraných Hviezdoslavových diel, nemohli byť iné. A treba priznať, že tie ukážky reprezentujú vrcholné epické diela i podstatnú väčšinu Hviezdoslavových veršov vôbec, ktorá stojí ako protiklad ku generácii nasledujúcej. No v období *Steskov* má Hviezdoslav väčšie epické skladby už za sebou, prichádza prekladanie básnikov a okrem vlastnej lyriky tzv. kratšia epika. I v nej, ale najmä v lyrike už pociťoval automatizovanosť jambu, a rovnako ako nástupcovia, vlastne ešte pred nimi siahol k potrojnému metru, ako aj rozmanitejšiemu, novými funkciami zaťaženému jeho využitiu. Je to jedna črta, dokumentujúca, ako Hviezdoslav sám chce prelomiť hranice svojej ustálenej poetiky.

Tento zápas možno sledovať v širších súvislostiach. Vyplýva zo subjektívneho poznania neveľkého spoločenského dosahu vlastnej poézie i z objavovania nových skutočností v slovenskom živote aj v sebe, ktoré sa pýtali vyjadriť iným spôsobom než doteraz. Toto poznanie predstavuje jeden mocný prúd steskov, ktorý si vynútil i priznania:

Musíme uznať ...
že otrepaná sme už fráza kás,
len ozvuk skladnej hotovizne.

(S 119)

Kým v ďalších veršoch by bol náklonný vysvetľovať tento jav vyčerpanosťou, stálou prácou a vekom, veľmi poučná je autorská oprava v básni

„Nič krušnejšieho ako poznanie
tej skutočnosti, že už vykonali
sme všetko! všetko, čo z nás vystalo,
i nič sme nie viac schopní v y k o n a ť,

(S 128)

v ktorej posledné slovo „vykonať" opraví na *„nad to zmôcť"*. Básnik síce koná ďalej, ale celá ďalšia činnosť sa ocitá v tomže kruhu, kým cieľom je dostať sa nad to, „širší zobjať kruh" (S 128). Pravú príčinu tejto „vlastnej nedostatočnosti" priznáva až v poslednom cykle *Steskov:*

Nie veru po prvý raz
sa stáva v duši mi,
že citu hľadám výraz
pomedzi mnohými
— — — — — — —
niet — nenachodím slova
pre svoju náladu.

(S 276)

Ba tento „trhu" všemožne unikajúci básnik napokon vraví o sebe:

Aj sluch svoj ponorujem
v tom vôkol v s v e t a h l u k
či z neho nevyčujem
preželateľný zvuk.

(S 277)

Táto poézia o problémoch poézie, autorom zostavená poetika, prezrádza, že sa v nej odohráva urputný boj o sebaprekonanie. V dôsledku toho prichádza k prv spomínanej revízii hodnôt a obrazov aj vo vlastnej tvorbe.

Zostáva ešte spomenúť jeden výrazný „obraz", ktorým Hviezdoslav charakterizoval takmer celú súčasnú poéziu v protiklade k svojej tvorbe:

Recte: j a r č e k žblnkotá
bo mu p l y t k o, hravo-vľúdne;
s hlukom váha života
z prehlbokej čerpá studne.

(S 18)

Prehlboká studňa, tok zbujnelý, čo strha hate, Níl (S 120) sa objavuje i v „sebakritikách":

Môž', máš srdce s h l b ý m citom;
lenže mútny bude pritom,
najskôr ... preto porok tvoj.
veď kto by aj pil zo žriedla
kalného, keď má hneď vedľa
ako krištáľ čistý zdroj.

(S 135)

Tu sa už zmierňuje príkry negatívny odsudok krištáľovočistej, ale myšlienkovo plytkej poézie. Ostrý tón bol prv daný polemikou proti kritikám jeho poézie. Hviezdoslav si bol dobre vedomý, že jeho tvorba predstavuje viac než čistú poéziu, alebo ľúbostné — a len piesne! Veď jarok ako obraz piesne je i mimoriadne kladne hodnotený:

každá jarku podobá sa,
ktorým žblnká potešenie.

(S 220)

Tak charakterizuje ľudovú pieseň, ktorú si vysoko cení, volá po jej oživovaní, sám robí nápodoby. Vyzdvihnutie ľudovej piesne týmto

obrazom však neprotirečí jeho základnému hodnoteniu. Naopak, iba ho potvrdzuje: Hviezdoslav poslanie svojej poézie, ktorá je i preto „mútna", nečistá, vidí v spojení piesne s tým, čo ju v tejto básni *(K ľudu, k ľudu...)* predchádza: s pravdou a ľudovou múdrosťou:

Porekadlá — koľko vedy
oblieklo sa v jeho slová!
právd vysokých h v i e z d n e čriedy:
jasná múdrosť Sokratova.

(S 219—220)

Tieto pravdy, a pravda vôbec, ktorá je hlavným cieľom Hviezdoslavovej tvorby, je už v priamom dotyku so základným obrazom Hviezdoslavovej sebacharakteristiky (hviezdne čriedy); no úloha je ešte väčšia než spájať ľudom nazhromaždený poklad. Okrem jeho rozmnožovania je tu ešte vodcovské, prorocké poslanie, ukazovanie cesty do budúcnosti. Ak poézia neplní všetky tieto úlohy, a Hviezdoslavovi sa zdá, že jeho je už len opakovaním nadobudnutého, ozvukom, obohrávaním starých postupov, ktoré v čase svojho vzniku boli víťazstvami, neváha označiť ani vlastnú poéziu obrazom, ktorým na začiatku *Steskov* odsúdil poéziu nehlbokú:

Musíme uznať, že sme s p l y t č e l i...
už j a r k o m sme, čo sa len vlečie.

(S 120)

Do rovnakej či ešte väčšej rezignácie vyúsťuje trópy „jazyk-rúcho". Ak svojou prekladateľskou činnosťou vystrojil z látky slovenčiny rúcho *kráľovské*, pri revízii, pri opätovnom prehliadaní šatstva na zaodetie nových pomyslov a pocitov zisťuje:

„čo háby zostali,
sú nenovota šedá,
kazajky — zvierať leda.

(S 276)

Umocnením obrazu, jeho prechodom do novej oblasti (zvieracia kazajka — teda nie už šat) nepredznačil iba svoje tvorivé položenie („Som temer zúfalý" — teda stav duše, blízky tomu, na ktorý sa hodí zvieracia kazajka), ale i smer, kam ho tento zúfalý pokus vedie: v „sveta hluk", ten tržný, bláznivý a na jeho označenie v bezmoci sa už vzdáva svojich doterajších obrazov a volí priame pomenovania v *Slovenskom Prometejovi* i v básňach za ním, v ktorých Krčméry vidí úpadok básnika a vpád banalít. A práve v básni zaznamenávajúcej

krajné vypätie poetiky zablysne i nový, povedali by sme moderný obraz. Doterajšie príměry Hviezdoslav čerpal napospol z prírody alebo z pracovných oblastí dediny; týmito obrazmi idea stúpa aj v básni *Nič krušnejšieho ako poznanie:*

do vrchu ťažkú fúru ťahajúce,
napneme všetkých síl si pobočky...
— — — — — — — — —
I teružíme náklad... Vrznú-li
v tom kiare, ihneď znoja olejom
im osi mažeme... atď.

až napokon

z a s v e t i e l k u j e mozog krikľave
a duša, chúďa, p a r o u uchádza...

(S 129)

Svetielkovanie mozgu v susedstve s uchádzaním pary a na pozadí ťahania fúry do vrchu znamená prechod obraznosti do sveta techniky. Toto sebaprekonanie obrazom vynikne tým viac, že nájdeme v *Steskoch* priame odsúdenie železnice ako symbolu, ktorým vniká cudzí, demoralizujúci činiteľ do života ľudu:

Mostom zhrmel vlak
a rušeň spiskal —. Tohto čierny dym,
on padá sadzou na prírody rýdzosť
i na zlatohlav mysle ľudovej.

(S 173)

Obrazom svetielkujúceho mozgu sa zdanlivo priblížil i ku Kraskovi.[38] No ako i táto zhoda je čisto vonkajšková, vonkajškové je jeho zblíženie v celej oblasti básnickej techniky s mladými; bohatý výskyt eufónie má u Hviezdoslava predovšetkým funkciu dotvrdzujúcu, naviazanú na významovo najzaťaženejšie slová. Podstatný rozdiel medzi ním a mladými je v tom, že Hviezdoslav chcel nové pocity vyjadriť slovom, a predovšetkým či jedine ním („moc v svete zuní slov: no ani jedno nie je z nich vhodné, odhadné" — S 277). Nedôveroval príliš a nezveril podstatné veci hudbe. Preto tak príkro odsúdil mladú poéziu, ktorej náznaky pokladá za „dojmy nedospelé k výreku".[39] No zápas vo vnútre svojej poézie priviedol ho k nemenším experimentom s metrom, než

[38] Báseň *Ja:* „Môj mozog však zapálený je podivným ohňom... ó keby fosforeskoval..." a pod. LD 111.

[39] *Nové zvuky počujem. Sobrané spisy básnické*, zv. IX, 32.

to učinili jeho nasledovníci. Kladom i nedostatkom, čím sa nemohol dostať zo začarovaného kruhu, bolo to, že všade hľadal alebo vkladal priamu významovú súvislosť a závislosť. Vypäté formálne úsilie viedlo k intenzívnejšiemu zvýznamňovaniu starších formálnych zložiek a určité uvoľnenie (počet stôp vo verši) sa dialo vždycky v tomže kruhu, vyvažoval ho inou zložkou: takmer všetky metricky rozmanité verše sú rýmované, v nerýmovaných básňach k nijakému narušeniu metra neprichádza. Tým všetkým dosiahol nadmiernu spätosť všetkých prvkov a vybudoval najrozsiahlejší aj najprepracovanejší poetický systém; aj tým vylúčil z neho neurčitosť, „tajomno, čo tisícimi tónmi znie". Na druhej strane táto významovo presná, jasná poézia pôsobí dojmom nezrozumiteľnosti. Je to aj preto, že je v nej skryté oveľa viac, než možno objaviť pri prvom čítaní. Mohutný systém umožnil mu zakliať, poskrývať ideové bohatstvo do zdanlivo najnevýznamovejších zložiek. Odhaľovať ho v plnom rozsahu možno iba na základe poznania zákonitostí tohto „samosveta": to robí z jeho poézie čítanie, ktoré správne sa nazvalo štúdiom, i dnes nadmieru pútavým, prinášajúcim bohaté ideové zisky.

* * *

Aké sú tieto ideové zisky? Čo nám priniesol rozbor obrazov vo Hviezdoslavových *Steskoch?* Ak všetky obsahové i formálne zložky smerovali do *Slovenského Prometeja,* tohto „najčiernejšieho bodu" Hviezdoslavovej poézie (Krčméry),[40] treba povedať, že vyvýšenie básnika nad všetky hodnoty v národe, jeho vyzdvihnutie na najvyšší vrch slovenskej prírody je vykúpené výškou jeho utrpenia pre i za národ celý. Výstup do osamotenia nie je ani dobrovoľný ani sprevádzaný pýchou. Ale so stupňovanou bolesťou. Musíme priznať, že tu boli všetky spoločenské podmienky v najpriaznivejšej zostave pre odluku básnika so životom, ako sa uskutočňovala u tvorcov jeho typu v kapitalistickej spoločnosti na západe. Parnasistické črty jeho poézie, určitá aristokratičnosť formy[41] (zistená rozborom metra v Bakošovom *Vývine sloven-*

[40] „Ďalšia báseň zas, o slovenskom Prometeovi, zaviazne v pesimizme tak určite, tak bez nádeje, bez záblesku, ako máločo v poézii. . Najčiernejší a jediný úplne čierny bod v poézii Hviezdoslavovej." Sborník *Hviezdoslav v kritike a spomienkach,* 144.

[41] „... pri nasledujúcej generácii treba konštatovať svojho druhu aristokratizmus a artizmus v básnickej tvorbe" (154). — „V protiklade svetonáhľadného demokratizmu a exkluzívnosti básnického vyjadrovania je tragika Hviezdoslavovho životného diela" (156).

ského verša), ktorá je v rozpore s demokratickým obsahom, bude pravdepodobne daňou básnika svojej dobe. Neprejavuje sa totiž len v metre, ale ako ukázal náš rozbor, je priamo v obrazovej stupnici hodnôt, na jej vrchole čnie básnik — kráľ, ktorý by mal byť obkrúžený inteligenciou — šľachtou. A predsa nie je ani v tejto stupnici nič reakčného. Stupne v nej sa nezískavajú dedičstvom ani darmi prírody, ale *vlastnou prácou.* A to prácou v prospech ľudu. Lebo pravdou je aj to, že *Slovenským Prometejom Stesky* síce vrcholia, ale sa nekončia. Pred ním, ale najmä za ním nasledujú heslá, výzvy „k ľudu", „do práce zhusta", „Vysúkať ruky, vlohy", *„by sme ľudu hodni boli!"* Znovu a znovu zdôrazňuje, že ľud je zdravý, má vtip a vlohy, treba ich iba prebudiť a rozviť. Veď prví z kritikov už pobadali, že len čo opisuje ľud, plní sa táto poézia svetlom a optimizmom! Rozbor epiky dokázal, že voči skutočnej šľachte je nemilosrdným kritikom. Mal by teda pravdu Šrobár, ktorý oproti optimistickej epike kladie pesimistickú lyriku, pretože v tejto vyjadruje pocity slovenskej inteligencie, aby uzavrel, že básnikom tejto, a nie slovenského ľudu je Hviezdoslav?[42] Rozhodne nie! Presne naopak! Už i *Letorosty,* ale najmä *Stesky* ako celok sú útokom na ničomnícku inteligenciu, v ktorej vidí nielen väčšie zlo než v nepriateľskom útlaku, ale jedinú príčinu národného hynutia. Lenivá, ľahtikárska — to sú najčastejšie charakteristiky „znati", ktorej hrobárska úloha sa napokon dostáva na epitaf vyhynutého národa (v básni *Čo z nás bude):*

Tu ten národ nešťastlivý
leží si hľa,
ktorý, hoc bol žil by rád,
zanedbala, usmrtila,
pochovala jeho — znať!...

(S 395)

Podobne čítame i v korešpondencii: „Čo to z nás bude, jestli každý náš podnik takto podožierať bude hmyz korupcie!?"... A naši ľudia

[42] Šrobárove názory z článku *O Hviezdoslavovej lyrike* (v prvom ročníku Hlasu) vyvracal už S. Šmatlák v štúdii *Hodnotenie Hviezdoslavovho diela v slovenskej literárnej kritike a literárnej histórii:* „... Šrobár vôbec nevidí, že Hviezdoslav svoje chmúrne pocity a nálady prekonával nielen v epike, ale aj v lyrike, a to práve dôslednným a nebojácnym odhaľovaním ich spoločenských príčin. Šrobár nezbadal, že Hviezdoslav už v *Letorostoch* pretvára svoju lyriku na mocný nástroj spoločenskej kritiky. ... nevidí, že Hviezdoslav sa aj v lyrike prebíja k chápaniu vlastného národa ako skutočnosti sociálne diferencovanej, že Hviezdoslavovi sa i v rámci vlastného národa otvára pohľad na protiklad ľudu a tzv. vyšších spoločenských vrstiev, žijúcich z práce ľudu..." Sborník *Hviezdoslav v kritike a spomienkach,* 618—19.

len sa neprebúdzajú, nenaprávajú; ale ľahtikária veselo ďalej... ver mi, zúfam nad naším stavom, a ani nie tak pre ústrky nepriateľské na nás, ako pre naše vlastné hriechy a poklesky..." Tu sú epitetá, obrazy i začiatky básní, obrazne i skutočne *(Čo z nás bude)*.

Do osamotenia sa dostal básnik práve medzi touto inteligenciou. Ale nezostal v ňom. Mobilizuje všetko pokrokové z doterajšej literatúry a formuje ho spolu so svojimi názormi na prebúdzanie národa do podoby hesiel: kollárovské „Kto chce žiť, sa musí kývať" (S 392), Kuzmányho „Nad statočnosť nieto cnosti", sládkovičovské: „Len kto pravde veru slúži, po kráse vše čisto túži, napomáha spolný zdar" spája so svojím poznaním i presvedčením o ľude:

Viem ja dobre, ľud náš v práci
zahanbiť sa nikým nedá,
úsilie má cit i vtip; —
no my, znať sme dropi-vtáci,
zaháľači, trúdi leda-

(S 394)

Súčasťou boja proti umieraniu národa bolo odhalenie vlastných chýb, aby sa mohli odstrániť. No, k ideálom vyššie menovaným pristupujú nielen obrazy z prírody, vysoké vrchy, ktoré majú byť mierou snáh i túžob, ale nachádza konkrétne vzory v bratskom českom národe, v jeho zručnosti, ale predovšetkým v jeho pracovitosti. Preto mu nemohlo byť nemilé, ak mladá generácia prichádzala s pracovným programom, iba ju vystríhal, aby nepodľahla planým, módnym heslám a neodmietla z národnej kultúry, z minulosti i to dobré. V tomto majú zmysel jeho „protiheslá" odvodené z národnej literatúry, ako sme ich už citovali. Práca, áno, práca je základom. Najprv sa treba kývať. Ale statočnosť a pravda sú ďalšími podmienkami úspešnej práce. To mu, zdá sa, i medzi mladými i starými najviac chýbalo („... bez morálnej postati sme ztratení"). *Stesky* chápe sám ako súčasť kladného snaženia mladých, v kritike vlastných neduhov je s nimi zajedno. Škultétymu píše, že musí *Steskami* kritizovať, i keď vie, že bude vyhlásený za „hlasistu"! Preto je pochopiteľné „ochladnutie" Martina voči Hviezdoslavovi. No neprikláňa sa bezvýhradne ani k mladým, ba postupne i v nich vidí viac a viac zlého. V neprijímaní svojho diela, svojich plodov právom vidí celkový postoj k slovenskej knihe, k žriedlu osvety. Veď hmotársky trh, to nie je iba „vrstva kapitalistov", predstaviteľmi trhu sú predovšetkým inteligenti, ako ich odhaľuje v *Návštevovi:* „A naše knižky —

Dom. *Kupujete*
ich, pravda? veď tak málo ich...
Náv. *Ja ba! Dosť kníh mám v záhrade*
o jare, a nie zavretých;
na každom lístku písmo čítam..."

(S 325)

Najsmutnejšie, obrátené zopätie básnikovho obrazu: „príroda-kniha". Hmotárske záujmy, vzťahy, ktorými sú preniknutí naskrze títo nositelia osvety, sú prekážkou na ceste básnikovho diela a ľudu. Pre nich, pre túto inteligenciu sa mu nemôže dostať výkladu, pretože preň už majú vyhliadnuté iné plody:

No o Jáne, ich výklade
najlepšom, štrng-brnk! kosa — i tam
ti na šope už seno z nich.
I oným dobre — na sklade.

(S 325)

Hviezdoslav dobre vedel, že súčasný hmotársky svet nežičí umeniu. Videl to najlepšie na vlastnej inteligencii. Túžil sa dostať a rozdať ľudu. Umožniť to je dnes našou úlohou.

MICHAL GÁFRIK

JESENSKÉHO BÁSNICKÉ JUVENÍLIE

Generáciu slovenských básnikov z konca 19. a začiatku 20. stor., označovanú ako Slovenská moderna, v miere podstatne väčšej, ako sa predpokladá, ovplyvňoval romantický princíp. Mladí básnici nenadväzovali však na konvenčný domáci pseudoromantizmus sedemdesiatych rokov, dožívajúci ešte aj v ich dobe, ale išli k prameňom. Jesenský — ako sám priznáva — k Puškinovi, Byronovi, Lermontovovi a Heinemu; Krasko k Byronovi, Puškinovi, Lermontovovi a najmä novoromantikovi Eminescovi; Roy k romantikom a novoromantikom predovšetkým západoeurópskym a podobne — neskôr — aj mladší Krčméry. Od veľkých romantikov učili sa nielen básnickému výrazu, ale aj osobitému pohľadu na svet. Preto ľahšie prekračovali hranice konvenčného zmýšľania, cítenia a videnia ako ich starší, menej talentovaní a menej rozhľadení druhovia. Domáca tradícia ich zaťažovala iba do istej miery. Tým netvrdíme, že by Jesenský, Krasko a ostatní básnicky a myšlienkove boli vyzreli mimo vzťahu s domovom a národnou literatúrou. Jozef Felix na poézii Ivana Krasku dokumentuje, že „hlboké spojenie ... medzi básnikom a vlastným národom v tejto poézii nikdy nebolo pretrhnuté ...", a poukázal aj na „vzájomné vzťahy" a „veľmi blízke príbuznosti" poézie Ivana Krasku na jednej, Hviezdoslava a Vajanského na druhej strane.[1] To platí nie menej aj o ostatných. V poézii príslušníkov medzigeneračnej vrstvy pred Modernou, u Somolického, Milkina a Podjavorinskej je mnoho motívov, pocitov a obrazov, ktoré neskôr, v zložitejšom kontexte, charakterizujú tvorbu básnikov Moderny.[2] Nie je tu smerodajné, či básnici Moderny v niečom skutočne na poéziu Somolického, Milkina, Podjavorinskej a iných príslušníkov „medzigenerácie" priamo nadväzovali. Pravdepodobne nie. Sám Krasko sa vyjadril,

[1] J. Felix, *Nad dielom osemdesiatročného Ivana Krasku,* Kultúrny život XI, 1956, č. 28.

[2] Pozri štúdiu *Básnická medzigenerácia,* Slovenská literatúra VI, 1959, č. 3.

že ich poéziu bližšie nepoznal.[3] Ich tvorba je však dokladom, že v slovenskej literatúre už pred vystúpením básnikov Moderny bolo ovzdušie a podmienky pre novú poéziu. Nebolo však opravdových talentov, básnikov mysliteľov a umelcov slova, ktorí by sa boli dokázali vymaniť zo sugestívneho vplyvu veľkých predchodcov — Vajanského a Hviezdoslava, ktorí by boli vedeli dať priliehavý básnický výraz pocitom zodpovedajúcim vtedajšej slovenskej skutočnosti, pocitom, ktoré už neboli totožné so stanoviskom ich básnických učiteľov. Takto došlo k paradoxnej situácii. Epigóni boli v čiastkových otázkach ďalej ako ich učitelia. Nemali však dosť síl a talentu ísť samostatnou cestou. Pokiaľ si uvedomovali svoju odlišnosť od Vajanského a Hviezdoslava, hľadali oporu svojej tvorby na nesprávnom mieste: v plytkom a konvenčnom pseudoromantizme sedemdesiatych rokov. Preto sú nielen plytkí a sentimentálni, ale zväčša priamo banálni.

Prvý, kto prišiel skutočne s novým chápaním poézie a novým hodnotením životných javov, bol Janko Jesenský. Stalo sa tak básňami uverejňovanými od roku 1900 v Slovenských pohľadoch a v iných časopisoch. Dovtedy však prešiel dlhou cestou básnického vývoja, v ktorom sa formoval jeho osobitý básnický výraz, založený na dvojpólovosti pohľadu, na spore „romantického" sentimentu s parodickým, neraz satiricko-ironickým hodnotením skutočnosti. Táto štúdia zameriava sa na Jesenského literárne začiatky. Sleduje najmä ozveny „romantického" princípu v tvorbe jeho mladosti.

Šoltésová o ňom — už ako dospelom — napísala, že „mal svoju vlastnú hlavu, ktorú si cez všetky fázy svojho vývinu i podržal až posiaľ", že v martinskej spoločnosti „nebol zvláštne sympaticky prijímaný, lebo jemu samému na sympatiách nezáležalo". Spomína, že bol kritický oproti mladým práve tak ako oproti starým.[4] Prezerajúc jeho študentské mladícke verše, zistíme, že „svoju hlavu" mal už aj v prvých básnických pokusoch. Popri prirodzenej literárnej závislosti a konvenčnosti (najmä Sládkovič) v juveníliách badať na viacerých miestach vlastný postoj a zmýšľanie. Už v tomto období je poézia pre Jesenského „vecou pre všetko". Popri sládkovičovskom horlení za národ a žiali nad

[3] V osobnom rozhovore 26. I. 1955.

[4] Sborník *Janko Jesenský v kritike a spomienkach*, SVKL, Bratislava 1955, 139. Ďalej ako JJKS.

jeho položením, ospevovaní milovanej devy a podobných motívoch preniká do jeho veršov hravosť a rozpustilosť, rozmar a irónia. Zaujímajú ho nielen „ušľachtilé" idey, ale aj starosti tela, konkrétne žalúdka. Mladého chudobného študenta trápi hlad, nuž vyspovedá sa z neho (J e s e n s k ý, *Spisy* I, Bratislava 1959, 13—14, 26. Ďalej len ako S I). Ak sa trasie zimou, píše o chladnej izbe a studenej peci, hrejúc sa predstavami, že miesto pece objíma milované dievča (S I, 59—61). Ak sa mu zapáči anekdota, neváha ju zveršovať (S I, 23). Pozná krásne dievča, korí sa jej pôvabom. Ľúbil ju veľmi, aj u nej „lásku čítal". Všetko ide konvenčne, ako to býva v „poézii" tohto druhu. Teraz by malo prísť líčenie utrpenia z rozchodu, vlastné jadro básne. Jesenský to odbaví dvoma veršami: „Predsa lásky — lásky mojej koniec bol. Ach! Včasná smrť jej!" (S I, 18).

Vie, že sa mladým básnikom patrí spievať aj o láske. Preto aj on si nájde predmet spevu, „devu". Jej pôvaby však hneď scivilní: jej bozk je „sladší — ako sladoľad" (t. j. zmrzlina), „teplý ako lásky cit", čo „samo sebou sa rozumie", a vrcholom je, keď sa vyznáva z útrap svojej ľúbosti: „Mnoho som pocítil tlaku tej lásky — v mojom hnáte" (S I, 21). Ideálom dovtedajšej poézie bola cudnosť. Ani nie sedemnásťročný Jesenský vytvára druhý protipól:

Bo tuná veľa pekných dievčat jesto
a ja pozerám rád sa v ženské tváre.

Hoj, oko moje — oko bystrozraké —
vidí devušku i v najväčšej diali . . .

Vidím, pravda, i iných ľudí davy,
lež oka zrak len za devami letí.
Bo ich krása mne lučezárne svieti
a tvár' ich úsmev rád vidím ihravý.

(S I, 34)

Napísať o svojej láske „ku deve", že je ako „vonný kvet: On skrsne, kvitne, vädne i sprší, a ho niet" (S I, 46), tiež nebolo všeobecným zvykom. Vlastná láska vždy bola stálou až do hrobu, láskou svätou. Už v Jesenského prvotinách popri ľúbostných roztúženiach objavuje sa povedomie, že ľúbosť, aj vlastná ľúbosť, je nestála, a hoci sa dnes mučí, „časom mizne žiaľ" a zmiznú „bôle", „príde doba, keď poviem: i ja som vrele miloval" (S I, 56).

Prírodných scenérií a prírodných motívov je v Jesenského prvotinách málo. Uplatnia sa až neskôr. Okrem scén zo študentského prostredia sú

však už tu prvé stopy mestského života: „Prechádzam sa po novom trotoáre a rýchlym krokom meriam toto mesto." Stretáva „veľa peknych dievčat", „iných ľudí davy", „kol' idúcich pánov" (S I, 34).

Uvádzané príklady nesvedčia, pravda, o vplyve romantickej obraznosti na mladého Jesenského. Sú skôr výrazom podliehania drsnej realite každodenného života, životnej próze. Zámerne sme poukázali na tie zložky v Jesenského básnických prvotinách, kde sa mladý študent vymaňuje z nacionálno-patetickej konvencie a snaží sa hovoriť svojou rečou, aj keď ešte neumelou. Silný vplyv romantickej obraznosti a postoja črtá sa u Jesenského až v rokoch 1893—1894. Sám Jesenský po odstupe desaťročí — ako to mal vo zvyku: zľahčovaním a humorným karikovaním — vyjadril sa o rokoch svojho básnického dozrievania, že bol tiež len „opicou... v literatúre" a napodobňoval „ako mladý vrabec starých vrabcov. Ale keby len vrabcov! Imitoval som i orlov. Týchto najviac.

Keď som čítal Heineho, bol som posmešný, keď Puškina, to šli jamby a ‚hviezdy noci — čierne oči'. Bol som samé „šelesty—prelesti". Keď som vzal do rúk Byrona, stal som sa ihneď najmračnejším pesimistom a písal som verše o červoch, rakvách, upíroch, revolvere — aspoň za mesiac, kým ma Lermontov nevytrhol a nezačal som hľadať ‚v búrach utíšenie' a všelijaké tie Viery a Mery.

Zo slovenských poetov mi vtedy najväčšmi imponoval Vajanský. Hviezdoslav ma unavoval, ale Vajanského som okrádal, kde som len mohol, ako najbezočivejšia straka."[5]

Jesenského básnický autoportrét ex post nemožno brať doslova. V zachovaných básňach z týchto rokov niet ani stopy po „upíroch". Revolver sa blysne tiež len v jednej básni a lermontovovské hľadanie utíšenia v búrkach je sotva badateľné. Byť výsmešným nemusel sa učiť u Heineho. On sám bol povahove takým. U Heineho našiel iba potvrdenie, že výsmešným možno byť aj v náročnej poézii. Vplyv menovaných básnikov poväčšine iba rozoznieval v jeho duši „pieseň stajenú", pretože Jesenský svojím založením bol trochu aj Heinem aj Puškinom aj Byronom aj Lermontovom aj Vajanským. Bol každým z nich i sebou samým. Akému vplyvu v literárnych začiatkoch práve podliehal, takú poéziu písal. Raz romanticky snivú, roztúženú, ba sentimentálnu, raz skeptickú a melancholickú, raz hravú, ironickú až sarkastickú. Raz lieta v oblakoch, zase zráža city k zemi. Žiali nad prózou života a spoločenským egoizmom a vzápätí sám prozaizuje, všetko zľahčuje, sám je egoisticky vypočítavým. Raz hovorí s najväčšou vážnosťou a úprimnosťou o „bielych prstoch", „pele ramien", „láve citov", inokedy sú tie isté obrazy predmetom irónie. Pochybujeme o tom, že v podobnom postupe — aspoň do roku 1905 — treba vidieť akúsi vývojovú líniu.[6] Ironicky, parodizačne použité obrazy sú u Jesenského časove často skoršie, kým tie isté obrazy s najväčšou vážnosťou používa v básňach z neskorších rokov. Vysvetlenie môže podať úryvok z jeho listu: Istá pani „povedala, že som cynik, a to po prečítaní ktoréhosi môjho verša... Preto, že sa niekedy zasmejem na láske. Tomuto skutočne komickému citu. Nuž, ale on je komický pre tretieho pozorovateľa, ale nie pre interesovaného. Interesovaný môže byť podlým a tak cynickým, ale len vtedy, ak uveril tej láske, a predsa sa rehoce; ak jej neuveril a smeje sa cynicky — to nie je podlosť."[7] Jesenský skutočne je ironikom, „cynikom" vtedy, keď nie je osobne „interesovaný", keď píše o niekom inom, alebo o čomsi už minulom. Aj vtedy však — niekedy — nie mu je „smiešne, ale ľúto" za minulým: za „lávou citov", pohľadmi „zaľúbených zrakov", „bielymi prstami". Ani silne štylizovaný satirický *List starého mládenca po bále* (Jesenský, *Spisy II*, Bratislava 1958, 39—42. Ďalej len ako S II) nie je len komický: je tragikomický. Hrdina mu je smiešny, ale je mu ho aj ľúto, lebo je ním tak trochu sám.

Ak si Roy mohol pripadať, ako keby „dvoje duší mal", Jesenský mal tých „duší" niekoľko a nemenej protikladných. Nie je moderným rozorvancom typu Royovho. Podľa vlastnej charakteristiky je „akýmsi fatalistom či veľkým deckom, čo podlieha okolnostiam, impulzom, chúťkam a nemá viery vo vlastnú silu a tak ani neprobuje vzdorovať tým okolnostiam, impulzom".[8] Inde: „Som ukrutne nezdvorilý, neogabaný, sproste rovný, graldo akýsi!... Bezohľadný, nerátajúci s ničím, žvatlajúci všetko ako decko, čo nevie rozdeliť zlé od dobrého."[9]

Skúmateľ skutočne konštatuje v Jesenského poézii „prvky rôznych psychických stavov... ktoré majú v rôznych oblastiach ráz akejsi náhlej menlivosti", a u žiadneho zo slovenských básnikov nenachádza „takú rôznorodosť duševných stavov ako u Jesenského".[10] Uveďme ešte jeden doklad. Básnikova manželka spomína: „Mal veľmi zložitú povahu,

[5] JJKS, 667. Tlačovú chybu zo Sborníka („jamky") opravujem podľa textu v Živene („jamby").

[6] Viliam Turčány, *Jesenského metafora*, Slovenská literatúra V, 1958, č. 1, 11—12, 17.

[7] V súkromnom liste z 28. VIII. 1905. Odpisy Jesenského listov, označených len ako „súkromné" (citujeme vždy z odpisu), uložené sú v archíve SVKL.

[8] V súkromnom liste z 30. XII. 1904.

[9] V súkromnom liste z 28. VIII. 1905.

[10] Anton Štefánek, *Moje spomienky na Janka Jesenského*, JJKS, 130.

ako sám vravieval – ‚huncútsku náturu'". „On vôbec mával veľmi prudké, živé, náhle zmeny nálad..."[11]

Poézia bola u Jesenského charakteru hodne príležitostného, otázkou konkrétnej chvíle. Nie že by bol len improvizátorom. Svoje básne častokrát opravoval. Každá je však výrazom súhry konkrétnej nálady a zložitých vzťahov k objektívnej realite. Keďže nálady sa u neho striedali náhle a tvoril pomerne ľahko, lyrický svet jeho poézie je rozmanitý. Pritom všetkom, že najmä do prvej svetovej vojny bol predovšetkým básnikom lásky, je lyrikom takrečeno univerzálnym.

Jesenskému sa nepáčilo, ak si čitatelia kombinovali z jeho poézie ďalekosiahle závery o osobnom charaktere jej autora. Nie že by mu bolo zvlášť záležalo na sympatiách. Nepáčilo sa mu, ani keď ho pokladali za ideálneho: „...mňa tiež volajú ideálnym a ja ním nechcem byť, ako som aj nie, – lebo ľudia moju ideálnosť berú z mojich veršov". Tvrdil, že tá-ktorá nálada a myšlienka nemusí byť ešte pre básnika nijako zvlášť charakteristickou, trvalou, že môže byť len výrazom chvíle, že on „to iba niekedy tak a že je to a či chce to byť iba poéziou".[12] Veľkú časť Jesenského poézie charakterizuje to „iba niekedy tak" a už tým sa dôkladne odlišuje od poézie svojich predchodcov.

Uviedli sme, že Jesenského charakteristiku vlastnej tvorby z rokov jeho mladosti nemožno brať doslova. Neplatí to však celkom o Byronovom vplyve. Byronov ideový a formálny vplyv na mladého Jesenského je skutočne najbadateľnejší. Hoci neskôr slabne, prítomný je i v ďalšej jeho tvorbe.

Jesenský sa zoznámil s Byronovou poéziou ešte ako študent kežmarského gymnázia. Najneskoršie z prvej polovice roku 1893 pochádzajú jeho zachované obsiahle výpisky z Dona Juana.[13] Čítal ho v maďarskom preklade. Byronove stopy badať však už v cykle *Zo suplikačky* z leta 1892, najmä v básni *Ó, temný je hrob...* Jesenský sám sa trochu dištancuje od hrobovej nálady básne: „temný... hrob", „rakva čierna", „milý tlak čiernych hrúd", „bozky červov". V rukopise ako podtitul je totiž poznámka: „keď sa mi nedarilo".

Byronov vplyv sa u Jesenského prejavil dvojako: posilnením súmračných, hrobových nálad, pesimistického pohľadu na svet a znásobením vlastného individualizmu: popri občasnom pocite vlastnej úbohosti, života zmietaného vášňami, aj pozdvihnutím vlastného indivídua nad „hnusný", „hlúpy svet" a opovrhnutím týmto svetom. Prvý vplyv bol silnejší

[11] Anna Jesenská, *Hŕbka listov*, JJKS 154, 163.
[12] V súkromnom liste z 26. II. 1905.
[13] Notes so signatúrou RJJ, č. inv. 32 v Múzeu Janka Jesenského v Bratislave.

a badateľnejší, druhý dlhší a významnejší, znateľne pôsobiaci na formovanie básnikovej osobnosti.

Scenérie a motívy Jesenského básní z tohto obdobia (1892–1894) sú v značnej miere romantického, byronovského typu. Predovšetkým noc. Noc sama osebe, s hrôzami svojich živlov: „... noci tieň sa zblížil už... Smelého netkne osteň hrúz. Hviezdy zalietli v nebasklon... Zavial vietor i búru čuť i blesky zrieť i spočinúť by zišlo sa a silný hluk slabí oslablých silu rúk..." Záver je romanticko-tragický: na perách neznámeho nepoddajníka „zamretý... ston. Na tvári bľadej bôľu tieň" (S I, 81–82). K noci náleží samota: „Samotný blúdim pod horami. Na nebi hviezd, mesiaca jas... myslím zas na tmavý rov" (S I, 85). Aj noci so „svitom luny" a „jasom hviezdy" sú u Jesenského romanticky čierne. Okrem toho sú „stiene noci, v ktorých svetla niet..." (S I, 92), lebo Jesenský „ľúbi... noci tieň". „Ja rád chodím tmou, voľnejším sa cítim, a srdce moje bije živším bitím. Keď príde noc a svojím vetrom dýše, ona mňa von vyháňa z mojej skrýše": nie s túžbou uzrieť „hviezdy jas" a krásy „mesiaca". Snáď preto, že v tme neuzrie usmiate tváre, nevidí, ako sa mu radosť vysmieva, lebo u iných našla lepšie príbytky (S I, 116).

Okrem noci samej pozná noc života: nech „temnejšími stanú noci mojeho žitia", „v bezhviezdnej noci srdca" (S I, 81–82), „rozptýľ tú tmu, čo v srdci mojom je" (S I, 241). Život ľudský je rieka: „Ťá rieka tečie predo mnou, jejž beh je rýchly, ale krátky, a padá vlna za vlnou temného hrobu v objem sladký" (S I, 93). Život „rýchle tečie, so sebou mnoho smútku, zloby vlečie" (S I, 121).

Človek v „romantickej" autoštylizácii má srdce choré, doráňané: „vytrhnite srdce, rana na rane je ono beztak"; miesto srdca „večný smútku plam v ochladnutej len hrudi cítievam" (S I, 104). Jeho srdce „je spálený na čierno list..." (S I, 111). Choré srdce nivočí ešte semeno neviery: „Ja v srdci mojom zmiju mám, ja neverou ju nazývam, tá všetky sladké drtí reči... V nič neverím na tomto svete: vo sladký prach ľúbosti v kvete nie! v lásku, v družstvo neverím..." (S I, 103). A nivočí ho romantická „hnusná vášeň, ktorá panuje nado mnou" (S I, 75). „Nové rána prichádzajú a hriechy znov'. Vášne staré zas zvládli dušou..." (S I, 87).

Mladý Jesenský trpí priam byronovskou záľubou v dese, ktorý lomcuje ním samým (spomínané už temná hrobu, červy, povedomie skorého vlastného konca), aj ktorý sám spôsobuje. Prisvojil si „srdce" devy a teraz sa s ním hrá „sťa s jablkom, ktoré vo ruke je špatnej". Pichá do neho „nôž, že kvíli v muke, a hádžem ho zas sem a tam". Tak s ním bude zachádzať, kým ho nestratí „v dákej priehlbine snáď" a neprestane cítiť „jeho slad". Bude šťastnejší, keď ho neuzrie? „V mojej túhe jablko

zase nájdem druhé a sladiť budem žitie ním, kým i toto zas nestratím" (S I, 85).

Významnejší pre celkový Jesenského vývoj bol vplyv nespútaného, povýšeného byronovského individualizmu. Jednotlivec dostáva sa tu do boja s celým prízemným „hlúpym svetom". V tomto je i silná sociálna črta jeho postoja. Keďže takýto svet odmieta, odmieta aj jeho morálne a iné kritériá a sám si tvorí nové. Sám sa stáva mierou svojho jednania. Je v boji s týmto svetom a je nadeň povýšený. Prekypuje zlosťou na „brešúcich psov tyranský dav, na kopu týchto blbých hláv" (S I, 140). Pred sebou vidí iba „strápených a bažných, nudných ľudí", vidí, ako sa „nečinne, pyšne žije" (S I, 113). Díva sa „na svet tento hlúpy; každý sa smeje, asnáď preto, že cíti sa byť človekom". V jeho srdci sú však „chmáry, jas vymrel z neho už dávno, dávno... Rozptýľ tú tmu, čo v srdci mojom je... v chaos sa desný tlčú ľudské hlavy; bolí ma srdce, bolí celá duša. Som sputnaný neviditeľnou šnúrou..." (S I, 241—42). Svetom je však aj bitý a porazený. Vtedy uteká z „hniezda zlosti, nenávisti", z „hniezda pomsty":

Všade ma nájdu zlosti ľudí,
všade nenávisť, pomsty hnus.
Najradšej by vzlietnuť vo výšku,
stadiaľ hľadieť na hnusný svet
povrhnutím plnýma zrakmi;
alebo vstúpiť v tmavú chyž,
v ktorej by nečul sveta slová,
z ktorej by nezrel hlúpy svet.
Len žijem, žijem sťa ker v púšti,
hoc šľahá vietor, búry blesk
a bije dážď, bo zabudnutý
túži za skonom, ktorý príde
a ktorý skytne ostatnú
a najväčšiu radosť mi srdcu,
lež ktorú cítiť nebudem.

(S I, 86)

Alexander Matuška nazval Jesenského „buričom".[14] Myslím, že nie celkom právom. Jesenský skutočným buričom nikdy nebol, najmä nie v ranom období tvorby. Bol búrateľom všeličoho vžitého a prežitého, posmieval sa a vysmieval sa z kdekoho a kdečoho, išiel svojou cestou. To je všetko, čo možno uňho nazvať „buričstvom". Romantické a najmä byronovské revolučné buričstvo sa Jesenského výraznejšie nedotklo.

[14] Alexander Matuška, *Janko Jesenský*, Nové profily, Bratislava 1950, 83.

Nemohol byť buričom aj preto, že v jeho „huncútskej náture" popri všetkej spoločenskej zainteresovanosti bolo vždy mnoho chvíľkového vzplanutia, chvíľkovej stálosti a zase dosť odvahy vysmiať sa onedlho predchádzajúcemu úprimnému vzplanutiu, vysmiať sa preň samému sebe.

Byronovský titanizmus, revolta voči spoločnosti i životu, uplatnili sa u Jesenského vo forme spoločenského kriticizmu, kriticizmu voči životu, voči sebe; v povýšení vlastného indivídua nad všetky príhody života; v nekonvenčnosti, svojskom prístupe k téme a v básnickej odvahe.

Byron v *Don Juanovi* posmešne varuje, že „jest nebezpečno o hříšné číst lásce".[15] Nuž, gymnazista Jesenský čítal o „hriešnej" láske príliš skoro, medziiným práve aj *Dona Juana*. Tu sa napríklad dočítal, že pre mladú ženu je lepšie ako jedného päťdesiatnika mať dvoch dvadsaťpäťročných mužov, že „též u dam, kterým hřích je trnem v oku, má přednost muž, jenž nemá třicet roků (spev I, str. 37); že láska je „blaženým... darem", hoci preň vo večnosti bude trestaný; že sa zaklína „skoro každým jarem" polepšiť sa, ale svoj „vestálsky" sľub každú chvíľu ruší — nietený iným „darom" (I, 60); „sic u čerta, proč každá svěží líc nám ubohým jde s novým kouzlem vstříc?" (II, 190). Dočítal sa tu aj o láske bez záväzkov a manželských sľubov (Hedy a don Juan), pričom takáto láska je zobrazená v tom najideálnejšom svetle: „Jsouc milována, milovala — ctili se jako božstva: po přírody zvyku, jak duše jejich smrtelné by byly" (II, 183). Ako „pravá", opravdová láska vyvýšená je láska mimo manželstva: „svou ženu líbat, není zlého nic" (spomeňme si na časté Jesenského sťažnosti, že žena „pomiluje, no len za svadbou"). Skutočný pôvab má láska len vtedy, ak nie je celkom bez hriechu (III, 14).

Takéto chápanie lásky nemohlo ostať bez vplyvu na mladého Jesenského. Aj preto je už od mladých rokov v ľúbostnej lyrike nielen snivý a roztúžený, ale aj výsmešný, skeptický a cynický. V žene vidí nielen ideál — anjela, nielen zmiju a démona, ale aj smiešneho a úbohého tvora, so všetkými slabosťami. „Don Juan i Werther v jednej osobe." Nehovorí „asketicky len o duši, ale aj o zmysloch a tele a... z tela tu niet zlého svedomia, nielen o láske, ale aj o láskach".[16] Raz je súcitný a ľútostivý — a príznačné pre neho, na rozdiel od romantikov sentimentálnych, súcíti neraz so ženami odidealizovanými, „padlými" (S I, 268—69, S II, 73—75) — inokedy je pochybovačný a ironický aj k láske

[15] Byron, *Don Juan* III, Praha 1905, 15 (Don Juan I—II, Praha 1904; III—IV, Praha 1905, preložil V. A. Jung).

[16] A. Matuška, *Nové profily*, 93.

najoddanejšej. Vansová jeho postoj kvalifikuje ako „cynické zmýšľanie oproti dievčencom, oproti ženským vôbec", podľa nej Jesenský „rozhorčil si veľkú časť našej ženskej mládeže". „Nielen živé žalujú naň, ale i mŕtve! On lásku považuje len ako hračku."[17] Milkin sa tiež pohoršuje nad Jesenského chápaním lásky, ktorý pochybuje, že by mladá deva „mohla sa zapreť, mohla prevýšiť svoju telesnosť. Idealista nemá práva nad týmto pochybovať, a jeho výpoveď podvracia celý svetový dejepis, kde je zistené, že ženská je schopná najvyššej obety, teda aj obety zmyselných rozkoší. A práve tak nás uráža kde tu heinovský tón. Tá pochybnosť v svätosť lásky, a to v rozjarenej duši."[18]

Byronov vplyv na mladého Jesenského konštatoval vari len Bujnák. Ostatná kritika Bujnákovo zistenie obišla. Nevyvrátila ho, ale ani ho nebrala na vedomie. Bujnák upozornil iba na formálny Byronov vplyv. Snažili sme sa poukázať, že Byron mal na Jesenského predovšetkým silný ideový vplyv, zasahujúci, najmä v istom období, aj do oblasti výrazovej. O Jesenského básnickom slohu Bujnák napísal: „V jeho frázi je ešte mnoho romantiky. Keby nebolo vidno ten bezprostredný vplyv Puškina, povedal by som, že tak priaznivo pôsobil naň Byron. Jeho skladba slov a fráz aspoň upomína veľmi často na Byrona. Tak napr. rovného zvuku slová a myšlienkové kontrasty upotrebuje veľmi šťastne."[19] Ako príklady uvádza Bujnák Jesenského verše: „Dal v líca pel, do očú pal", „Na očiach deň, na duši sen", „Kto ľúbi, toho nenávidieť, kto nenávidí, — milovať; po cudzích krčmách byť len doma, pre cudzích krčmu vniesť si v dom."[20] Podobných rovnozvučných výrazov a kontrastných obrazov v Jesenského poézii je mnoho. Všetkým isteže neučil sa u Byrona. Najmä protivy sú príznačné vôbec pre celý romantizmus. Jednako však mnohé, čo sa považuje u Jesenského za sprostredkované výlučne Puškinom, má svoj pôvod už u Byrona. Aj Jesenského melodický verš vyšiel predovšetkým zo stretnutia s veršom Puškinovým a Byronovým.

Porovnaním Jesenského *Nášho hrdinu* s niektorými prácami Byronovými, najmä *Don Juanom,* zistíme aj podobné kompozičné postupy. Byron v *Don Juanovi* podobne stráca zo zreteľa dejovú niť, podobne a nadlho ju prerušuje rozsiahlymi, ale vtipnými reflexiami, podobne neraz satiricky vyhrotenými, podobne potom necháva reflexie a vracia

[17] Vansovej list Votrubovi z 24. XII. 1907, citované z knihy Alexander Šimkovič, *Korešpondencia F. Votrubu* (v tlači).

[18] Tichomír, *Verše J. Jesenského,* Literárne listy XV, 1905.

[19] P. B-k, *O najnovšej našej poetickej literatúre,* Slovenský obzor I, 262.

[20] Tamže, 262–263.

sa na kratšie či dlhšie k príbehu, aby od neho neskôr zas odbočil. Dokonca i výrazové prostriedky, ktoré pri týchto návratoch Byron používa, sú podobné: „Než k ději: Znám se, že tu vadu mám, že často dávam odbíhat své Muse, a že, co rek můj dále kráčí sám, ja k sobě mluvím tolik, že to k hrůze" *(Don Juan* III, 54); „Než, zpět" (III, 56); „Však odbíhám zas" (III, 60); „Teď Apollo však za uši mne chyť a káže mi se k ději navrátit" (IV, 67); „Než, k ději zpět" (IV, 110).[21] Obdobný formálny postup konštatoval sa i v Puškinovom *Eugenovi Oneginovi.*[22] Puškin však pre svoje „návraty" používa iné výrazové prostriedky.

Jesenský mohol priľnúť k Byronovi preto, že cítil v jeho povahe isté príbuzné črty. Nebol síce nikdy titanom, ale jeho „vlastné Ja panovalo nad dojmami sveta dobrými i zlými" a vysmievalo sa svetu. Nebol búrlivákom a jeho srdce nebolo rozorvané ako Byronovo. A predsa: u oboch je výrazný sklon k bezmedznej satiričnosti; u oboch uvoľnený vzťah k bohu; aj ich názory na lásku sa v nejednom smere stretávajú. Byrona nazývali otrokom vášní. Jesenský sa ním nazýva sám.[23] Je

[21] Porovnaj u Jesenského v *Rozpomienkach:* „No, zdá sa: ja utiekam preč, mňa chyce vlastná fantázia a strácam pôdu pod nohou" (S II, 116); „No zas zabieham..." (S II, 120), v *Našom hrdinovi:* „No, pardon! Odbočil som preč, zachytila ma fantázia a strácam pôdu pod nohou" (S II, 270); „Zas odbočujem..." (S II, 278).

[22] Porovnaj Viktor Šklovskij, *Eugen Onegin,* Tvorba IV, 1944, č. 6. str. 86–90.

[23]
Život je môj, lež v ňom ja mäm
pekelnej vášne hnusný plam...
...lež v ňom i strašnej vášne plam;
tá všetko drtí...
...všetko ani baba
poddáva sa len za jej raba:
i um i biednej duše svet —
niet odbojnosti vtedy, niet!

A horím celý plamom vášni
a oheň ten je desný, strašný!
A horím celý desne, desne,
horí duša i srdce hriešne,
horí hlava, horí mi um...
Zdrť, svätý bože, túto myseľ,
vo mojej hlúpej hlave zdrť!
Aby na ňu sen noci prišiel...

Zdrť! Zdrť! Bo s touto mysľou šťastie
mi beží v strašne diaľnu diaľ...
a darmo za ním siaham rukou
s pekelnou v hlave, v duši mukou...

v tom istá štylizácia, isteže. Ale aj niečo skutočne cítené, ako na to ešte poukážeme. Byronovi vyčítali, že sa utápa v smútku. Jesenský sa pomerne ľahko prenášal ponad úskalia života. A predsa aj v jeho tvorbe smútok a beznádej tvoria významný pól a on sám smútok považuje za bytostnú zložku svojej osobnosti.[24] Jesenského smútok, pravda, nie je z rodu Byronovho, skôr Puškinovho. To, čo povedal Matuška predovšetkým v súvislosti s jeho ľúbostnou lyrikou – „nie láska, ale lásky, a teda azda melanchólia, nie však tragika"[25] – platí s malými výhradami o celej jeho tvorbe. Byronovi vyčítali, že píše o nude. Z pozície Byronových odporcov to isté by bolo možné vyčítať aj Jesenskému.[26] Ak v jeho poézii tento pocit je pomerne zriedkavejší (prejavuje sa často len ako rozbitie vlastných snov mladosti na „žitia skale"), o to

---

Udus navždy ten oheň strašný:
smrteľnú vatru mojej vášni!

Zdrť! Znivoč! Lkám na kolenách
a čiernej pôdy lížem prach.
Ak ty ju nie – tak ona zdrtí
mi život, telo dá mi smrti,
na čierno spáli, v popol, v prach...

Radšej rovu temné mlčanie,
sťa jej pekelné blyskotanie.

(S I, 153–154)

24 *Ja neviem prečo, ale stále, stále*
mi prerývajú moju dušu žiale.
Sťa bezo vĺn to more šíre, hravé
i moja duša biedna nie je v stave
žiť bez žiaľu...
...som sťa rieka, v ktorej zlatá
a perly – všetko, čo len cenu malo –
vybrali ľudia. Skáľa pozostalo.
A teraz vlny jej len vetry kláta.

(S I, 115)

25 A. Matuška, *Janko Jesenský*, Pravda 2. XII. 1945, č. 233, str. 5.

26 *Nudno, nudno je na tomto svete;*
jednaký je každý boží deň,
jednaká je noc a čo sa stane,
všetko to sa opätuje len...
...človek aby táral, nudil, moril,
bez príčiny žiarlil, usmieval.
Komédia nudná je to žitie;
komédia v ňom i smiech i žiaľ.

(S I, 158–159)

častejší je napr. v jeho súkromnej korešpondencii z Bánoviec z rokov 1906–1907.[27]

Jesenský popri svojej príslovečnej elegantnej a lahodnej povrchnosti, ľahkom ponímaní života... mal i chvíle ťažkej tragiky, chvíle opravdové, nie štylizované. Cítil nad sebou ťarchu osudovosti, cítil ju v sebe a nemal síl ju ovládať. „...Mne sa vždy tak zdalo, že nikdy nebudem šťastným úplne. Prekážka leží v mojej náture. Ja sám si vše pokazím šťastie a kazím si ho ustavične, a tak sa mi vidí, že o krátky čas nebudem mať už čo kaziť, príde akási pohroma – a fuč bude po všetkom túžení, podujímaní etc. a šťastí nejakom. Čert vie, ja som akýmsi fatalistom, či veľkým deckom, čo podlieha okolnostiam, impulzom, chúťkam a nemá viery vo vlastnú silu, a tak ani neprobuje vzdorovať tým okolnostiam, impulzom.[28] „...Som chabý. Život pomotal, zamotáva a keď by aj veril v jednu milujúcu ženu, neverím tomu, žeby ju vstave bol šťastnou urobiť, alebo aspoň spokojnou s osudom... Toto je to, čo ma robí rezervovaným, neodhodlaným, potom bezcharakterným, klamárom. Nieto odhodlanosti! Nieto viery v šťastie, pokoj, alebo nepokoj radosť robiaci... bárs mám túžbu za ženou, čo by bola vždy blízko mňa, rada ma mala a ja ju."[29] V Jesenského súkromnej korešpondencii z týchto čias ako príznačný motív vracia sa zožierajúca neviera v samého seba. Aj pri najväčšom a najúprimnejšom ľúbostnom roztúžení sa trápi, či mu „cit ten zostane naveky, či ho nestratím pri príležitosti po čase".[30] Ak tomu bude tak, nestane sa to jeho vinou. Nie je vždy schopný, nevládze regulovať a kontrolovať svoje konanie. Koná za neho niekto iný.

Ak Goethemu pripadal Byron ako dieťa, Jesenský si pripadá ako dieťa sám sebe. Dokladov nájdeme dosť v korešpondencii aj v poézii. Je „akýmsi fatalistom, či veľkým deckom",[31] „žvatlajúci všetko, ako

---

27 „...nemáš pochopu, čo sú tu za ľudia sprostí a otrocký, tmaví, mašiny, služobníci. A mňa sem zvábili! Aby ich čert vzal! Ja sa tu mám otravovať, ja tu mám zakrpatieť na sprostého, hluchého, slepého, nemého, otrockého, odporného, špinavého, neogabaného Bánovčana?... Do africkej tmy som zapadol, na dno priepasti akejsi temnej; smrdiacej... Zhora pozerať na úzkoprsosť, malichernosť... Chytiť do rúk karty či fľašu, lebo tu nič druhého neexistuje? Otupno, ba viac, hnusne pomysleť!... Nuž tak žijem, a čo bych žil! Krpatiem. Fuj!" (V liste zo „slávnych Bánoviec" 15. II. 1906.) „...nevidíš odo mňa nič vytlačeného... a ešte predlanským... Takto zdrepenie človek. Zdrepenie a zdrevenie. Nijakých emócií duševných, nijakej fluktuácie myšlienkovej – nuž stane sa človek pandravou, filistrom, nečlovekom mimovoľne". (V súkromnom liste z Bánoviec 10. XII. 1906.)

28 V súkromnom liste z 30. XII. 1904.

29 V súkromnom liste z 5. IV. 1906.

30 V súkromnom liste z 8. XI. 1904.

31 V súkromnom liste z 30. XII. 1904.

decko, čo nevie rozdeliť zlé od dobrého",[32] dievča, ktoré sa mu páči, rád by priniesol darom „tej mojej deckej duši" *(Istej Nemke,* rukopis). Jesenský ľúbiacu devu často menuje „dieťaťom" („ty krásné, bledé dieťa", „ty krásne biele dieťa", „dieťa zlatovlasé", „decko drahé", „dieťa pošetilé"). Nejde mu — až na malé výnimky — o označenie fyzického veku. V láske sa človek často neovláda, koná a rozpráva neuvážene, je snivý, naivný a oddaný — ako dieťa. Ba deckom je aj svet, keď nezlomyseľne klebetí, vymýšľa si historky, baví sa nimi a nakoniec im uverí (S II, 29).

Silný Byronov vplyv na mladého Jesenského sa po dvoch-troch rokoch zmenšil. Neustal však celkom ani neskôr. Ale ani v rokoch 1892—1894, keď bol tento vplyv najvýraznejší, nebol absolútny a jediný. Jesenský stretal sa vtedy napr. už s Puškinom. (O Byronovi vôbec mohol sa dočítať aj z *Eugena Onegina.)* Okrem toho Jesenský už v týchto rokoch má vyostrený zmysel pre samostatné videnie, stáva sa sám sebou.

Ak sú v Jesenského poézii z rokov jeho mladosti romantické črty výraznejšie ako realistický princíp, je to tak najmä pre vtedajšiu domácu literárnu situáciu. Je však prirodzené, že v jeho prípade nejde o romantiku typu štúrovského, práve tak ako neskôr nie je realistom typu Hviezdoslava či Vajanského.

Dvojtvárnosť mladého Jesenského, romantická a realistická stránka jeho diela, bola známa literárnej vede. Nehovorí o nej priamo, ale cíti ju už Milkin,[33] Votruba a najmä Bujnák ju už otvorene pomenúva.[34] Z novších bádateľov konštatuje ju napr. Matuška.[35] Romantické a realistické videnie svári sa v Jesenskom neustále, protivy sa zrážajú, raz viac, raz menej bolestne, inokedy sa časove navzájom preskupujú,

[32] V súkromnom liste z 28. VIII. 1905.

[33] Jesenského *Verše* sú „poetické, vytrhnú nás zo všednosti a ukolíšu nás do vidového sveta" (Lit. listy XV, 1905).

[34] Votruba: „Sklon k citovosti", lyrik „trocha mussetovského typu", túžba po láske „pravej, nehynúcej..." *(Literárne štúdie* II, Bratislava 1950, 21—25). Bujnákovi v myšlienkach a koncepcii Jesenský je realistom, ale ináč má „mnoho romantických ťahov. Kvetnastá reč, vysokého vzletu frázy, krásne metafory, hľadané výrazy, toto je jeho štýlová romantika, prijatá od Puškina" *(O najnovšej našej poetickej literatúre,* Slov. obzor I, 262).

[35] „...sklon k patetike a vážnosti (romantizmus) a sklon k ‚suchosti...' (Pravda 2. XII. 1945, 5); „Ak na psychologickom pláne ostával romantický, je na spoločenskom reálny a realistický" *(Nové profily,* 95).

jedna mimovoľne vystriedava druhú a naopak. Realistická tvár nadobúda však badateľnejšiu prevahu už v druhom zväzku *Veršov.*

Možno konštatovať, že v Jesenského literárnych začiatkoch prevláda romantický princíp, neustále korigovaný dotykom so skutočnosťou: „Chcem hlavu dvíhať v srdci čistý... no blyští sa topor nad ňou úbohou..." (S II, 116). Aká je to skutočnosť? Zjednodušene: povedomie, že „ľud môj vždycky väčšmi klesá a tak blízky je jeho skon", tak „blízky je už rodu rov", „už i nádej uletela pred tlupou divých satanov" (S I, 43); „Nie ďaleko je rodu môjho skon. Jak človeka, tak jeho život plynie. Hľa, sila zhynula i zdravie hynie a smrť ho krutá čaká napokon" (S I, 51); „Môj mizne národ..." (S I, 77); „I cítim rodu blízky nekrológ" (S I, 52). Jesenský i jeho generácia *od detstva* chradla v tieni zostrujúceho sa národnostného útlaku a slovenskej politickej pasivity. Márne sa mladý Jesenský mučil, „prečo nečuť poľníc revy?" (S I, 43), márne sa dožadoval veľkého zápasu. Jemu a jeho rovesníkom od mladi bolo uzavrené pole činov, boli odsúdení k izolácii a k údelu sliť „nekrológ" nad vlastným národom.

Romantický princíp popri nacionálnych determinantoch koriguje i politická situácia: „Celá konštitúcia uhorská je humbug a švindeľ, zákony sú na to u nás, aby sa malo po čom šliapať. Človeku sa zhnusí žiť v takomto aziatickom štáte".[36] Okrem toho korigujú ho i pomery spoločenské: „Svet ten... tuším v rove... hnije" (S II, 111), „bezzištnej, čistej krásy" v ňom niet, „kamenie púhe egoizmu" je v ľudských dušiach, všetko „cez falošnosti prejde prizmu", je iba „fráza, lož a klam". Všetko sa len predstiera: „priateľstvo" aj „oduševnenie", „slabosť" aj „sila", „slzy", „túha", „objem" i „oddanosť" (S II, 111—112, aj S I, 264). „Klamať, klamať, klamať sa musí v živote. Nikomu neveriť! Všetko kolo nás je nestále, neverné, cigánske, falošné, fráza, klam..."[37] Človek pri všeličom sa musí tváriť, že nič nevidí a nepočuje, ani zaplakať nesmie, keď mu je do plaču, len keď sa to hodí. A zase: plakať, aj keď nie mu je do plaču (S II, 124). Láska? Len vlastné „zrkadlo si ctiť, v ňom iba sebamilovanie" (S II, 108). Žena aj „pomiluje, no len za svadbou" a vo výhliadke musí mať „na štyri metre zlatú šnôrku", „automobil", „na zimu kožuchy a hody" v parížskom paláci, „na leto kúpeľ morských vôd" (S II, 118).

Ak roku 1897 po analýze klamlivosti sveta Jesenský pripája ešte

[36] V súkromnom liste z 30. I. 1905. V inom liste (28. IX. 1905): „U nás zákony — najšudierskejší reklám... A právo? Nikde neviditeľné — ako bôh. Hotová španielska inkvizícia pod Torquémadom, domini canes, psi boží a nie sudcovia..." (Pozri tiež odozvy v poézii: S II, 135, S II, 115—116 a inde.)

[37] V súkromnom liste z 26. II. 1905.

ponaučenie: „No je v svete i pravý cit, neprestávajte voň veriť..." (S I, 264), o sedem rokov neskôr existenciu takéhoto citu popiera: a ten, „kto chová v sebe cit ten čistý, krásny, božský, pravý, s ním ide v svet a s ním chce žiť, je vták, — čo honí jastrab dravý a šklbe brká jeho pier, so zlosťou až do krve raní. Uštvaný dychčiac nájde mier len v húšti nepriehľadnej stráni" (S II, 112).

Blyštiaci topor nad „úbohou" hlavou a jastrabom štvaný vták — to sú spoločenské perspektívy moderného „romantika". Svet sa pokazil, zhrubol, vyhasol, ideály už „padli" (rukopis: „Už zakopali ideále i romantiku v tajný taj"). Smiešna je Lorelaj v tomto svete („Jej spev zanikol v kladív hluku. Cez oči tečie práce pot"). Všemocným bohom je dukát, zlato, hruda. Všetky ostatné hodnoty sú devalvované. „Človeče! Čo ty z toho máš, že palmy sadievaš na Tatre? V oblakoch orieš? Leješ v jas zôr rudý? Hviezdy pod opraty chceš dostať?"; veď potom budeš „nazad kočírovať vo svojej izby chladný kút, tam miesto sviece svoju hruď zapáliť zas a sliny vlastné prežierať, s nadchnutím do strún ponoriac prsty?" (S II, 119).

Odveký rozpor medzi ideálmi, túžbami, snahami a reálnou skutočnosťou — ožíva znovu v Jesenského poézii. Básnik sa svojich túh neraz chce vzdať. Cieľom, prístavom, do ktorého sa mieni uchýliť pred búrkami, je „zem", „zemitá púť". „Olovenými putami" prosí zaťažiť svoje vzletné sny, do rozpálenej hlavy um, do roztúženej hrude chlad (S II, 136). „Ale ja chcem žiť, nie snívať večne... Nechcem sniť!" (S I, 161). „Hrnce mastné sú krajšie sťa kmit hviezd a lún!" (S II, 119). Nemožno v tomto ešte vidieť vyriešenie základného svetonázorového rozporu. Aj v tomto prípade ide o jesenskovské „iba niekedy tak". Básnik svoje hodnotenie skutočnosti, v tomto období ešte bez badateľnejšej vývojovej línie, niekoľkokrát poprevracia. Ak v básni *Kam?* (S II, 136) túžil po zemi a nechcel lietať „ponad modré hory", inde túži „v cárstvo vyšších tučí", po „hudbe sfér". Ak tam mu bola ideálom „zem", tu zem figuruje ako „sveta smrady" (S I, 233). Ak inde sám vyznáva, že „život je len fľaša špiritusu" a „jednako nám chutná, lebo fľaša zaváňa za špiritusom len" (S I, 159), tu podobnú filozofiu podrobuje kritike. Ak sám má rád „cveng čaší", hudbu pri víne, smiech dievčat, plesy, neviazané hýrenie, tú — a všelikde inde — podobný život zatracuje. Kým horí nadchnutím a túžbami, túži po próze. Obáva sa ich divého a nevyspytateľného cvalu.[38] Ak sa túžby pominú a srdce ochladne, dni sú

[38] „Kam sa tie moje túhy rúťa?" (S II, 136); „kamže ma to vedie, kamže ma to vedie moja márna túha?" (S II, 22); „Ja túžim, ale neviem sám, kam ona vedie, siaha kam? je ako stromu padlý list, sem ta ho nesie vetra švist" (S I, 191).

„šedé", utápa sa smútkom za minulými chvíľami, keď ešte srdce vrelo tými najnepochopiteľnejšími túžbami.

„Že odznel ten najkrajší spev" — končí Jesenský svoje *Rozpomienky*, a je to hodnotenie základné, konečné. Všetky ostatné sú len hodnoteniami akosi navzdory: z „poézie", z krásnych predsavzatí v tomto svete sa „nevyžije", nastal čas degradácie hodnôt, alebo — ako to povedal o dve desaťročia neskôr — „nastal čas pre hyeny".[39]

Aj keď nad úbohou hlavou visí „topor" a vtáka-človeka štve „jastrab", romantický vzlet, zápal a oduševnenie, osobná úprimnosť a zmyslová neviazanosť sú základnými črtami Jesenského poézie z mladých rokov, siahajúcimi až za hranice obdobia prvého zväzku *Veršov*. Poézia skutočne mladého, neviazaného človeka, so všetkými strasťami a slasťami jeho nespútaného života. Jesenský hovorí o životnej „poézii mládenca": „Poézia mládenca je... samota, je celý svet, je neviazanosť pri viazaní, bezuzdnosť aj pri uzdení, je voľnosť široká a vysoká, je rátanie iba s vlastným svedomím, je bezohľadnosť na druhých a nehľadenie na seba etc."[40] Táto „životná" poézia našla si verný odraz aj v jeho básnickej tvorbe. Krédo Jesenského poézie týchto čias zneje: „Ta za plot filisterský um! Na zajtra chleba čierne boje! Sem perly vína, cveng a šum!... Čo tam, že v oknách rána jas! Ach, túžiť v chvíľach roztúženia, ach, cítiť, kým je citu čas, poľúbiť v mžiku poľúbenia, zaplakať, keď zve srdca hlas, byť triezvym v čase vytriezvenia! (S II, 26).

Je to moderný romantizmus voľného mladého života, s jeho zábavami i smútkami, s príznakmi bohémstva, s hlavnou zásadou žiť a nie pretrpieť tento život, užiť ho — kým je čas, opovrhnutie všetkou „solídnosťou", prízemnosťou, zadubenosťou, mravokárnym filisterstvom: „Ój, solídny život bánovský! Kedyže som ja chodil o ôsmej domov? Vtedy som sa hýbal preč — do sveta, medzi svet, pre svet, za svet, o svete, s tým svetom. Ó svet! Či sú ešte schodíky pre mňa dostať sa do Teba. Zhora pozerať na úzkoprsosť, malichernosť hluchých miest...".[41] Toto je základná črta poézie Janka Jesenského od básnických prvotín až po knihu *Verše*. Počínajúc rokom 1904 začína pomaly slabnúť, ale ešte vždy je prevládajúcou.

Okrem nej významné miesto v ideovoumeleckom profile mladého Jesenského má kult sna a rozpomienok. Sen a rozpomienky majú však v Jesenského poézii podobnú funkciu, ako zásada vyžitia života. Nepopierajú ju, len ju nahrádzajú a znásobujú, ak sa jej v reálnom živote

[39] V básni Gregorovi-Tajovskému zo zbierky *Po búrkach*.
[40] V súkromnom liste z 5. VII. 1907.
[41] V súkromnom liste z 15. II. 1906.

nedostáva impulzov. Rád sníva preto, lebo v sne žije so svojou milovanou, kým reálna skutočnosť je inakšia (S I, 74). Miluje svoju prázdnu izbu, tak mu je, akoby „ju" cítil v nej, a v tichej sladkosti zabudne, že je ona „ďaleko" (S I, 118). V takomto rozpoložení neraz stráca schopnosť rozlišovať sen od skutočnosti: „Ja žijem, ale sám neviem, či je to živôt a či sen? Či snívas' mi so životom, či žijem trápnym, dlhým snom?" (*Ja túžim* ... — rukopisný text). Cieľom snenia a rozpomienok je sprítomniť si čím viac krásy. Jeho sny sú „pôžitkárske", „krásne", niet v nich nič mátožné: „padám v objem krásny snenia" (S I, 127), „Ó, príď, drahé spomínanie..." (S I, 281). Úlohou *Rozpomienok* — osobnou nie básnickou — je predovšetkým vyťažiť ešte zážitky zo života už prežitého, prešlého. Hoci je pritom človeku „ľúto" za uplynulým.

S obľubou rozpomienok súvisí aj ďalšia príznačná črta: srdečný vzťah k minulému a idealizácia minulosti. „Zašlý" čas je u Jesenského „krásny, ľúby" a „trblieta" sa mu „slnca jasom, hviezdy svitom" (S I, 140). Priznať, pravda, nutno, že sa Jesenský v minulom neutápa, cieľom mu je život prítomný.

Jesenský z duše nenávidí filisterské rozumkárstvo, akékoľvek filisterské obmedzovanie nadvlády citov. Ak sa však, najmä neoromantici, vzpierali akejkoľvek rozumovej kontrole, Jesenského neúčasť rozumu na ľudskom konaní mrzí. Márne sa človek vzpína, zaumieňuje si, želá či rozkazuje, márne sa utvrdzuje aj posmechom: „Ech! biedny, malomocný um! Tak padne jeho pevná vôľa v rozkolísané vody dúm, sťa tvrdým kameňom by bola — na dno, a nad ním tečie prúd zas strmo ďalej z citov lávy" (S II, 113—114). Sem patria aj jeho priznania v korešpondencii, že nie je pánom samého seba, sám si svojím konaním všetko kazí. Z druhej strany vidno však nevieru nielen v rozumové predsavzatie, ale aj v stálosť citov. U Jesenského už od mladých rokov je neviera programovou: „V nič neverím na tomto svete: vo sladký prach ľúbosti v kvete nie! v lásku, v družstvo neverím...!" (S I, 103). Jeho ľúbostné vyznanie: „nespytuj sa o večnom milovaní!" (S II, 91). Láska je mu aj zábavou, hrou: „pobavme sa i my kúštik..." (S II, 29). A predsa popritom je zjavná „romantická" túha po láske veľkej, stálej a oddanej. Ale aj vedomie, že „už ona vymrela" a ty „budeš, musíš padať..." (S II, 62).

Votruba dobre vystihol celkový životný postoj Jesenského: „istý na prvý pohľad ľahký názor na život so snahou skôr preniesť sa cez jeho nepríjemnosti a disonancie, než porátať sa s nimi; ale v skutočnosti, v intímnych chvíľach je ostro nimi jatrený".[42] Jesenský miestami akoby

[42] *Literárne štúdie* II, 21.

trpel vedomím vlastnej úbohosti a menejcennosti. Darmo čaká, že raz aj jeho vietor zohne ku kvietku, čo čaká na jeho „srdca plam": „Som žihľava — vetríka van skloní ma najviac ku skalám" (S I, 246). „Ja som nie pre lásku, som na zaplakanie" (S I, 172).

V citovanom článku *Moje verše a pán redaktor Škultéty* Jesenský spomína, že pod vplyvom Lermontova aj on začal hľadať „v búrkach utíšenie". Nie sme náchylní vidieť v tejto črte Jesenského poézie, ostatne u Jesenského nie veľmi lermontovovskej a nie veľmi častej, iba Lermontovovu zásluhu. Búrky v srdci, „víchor hnusný, vášnivý", „hriešne teplá" (S I, 201) nie sú pre Jesenského zvlášť charakteristické a nie sú vždy bez literárnej štylizácie. Vlastnejší ako búrky je mu „milovaný nepokoj" (S I, 164). Nepokoj neurčitého pôvodu, ktorý človeka vzrušuje a ženie kamsi, rozteskní jatrivejšie, ale aj sladko a ktorý je blízkym susedom neznámych túh. Jeho duša je raz ako „havran čierny", má „rada nemier, rada boj" (S I, 160), ale je aj mäkká, slabošská: „dušu moju mäkkú storáz som preklial... že nie je vstave skytnúť zábezpeku, no vyvoláva slov úprimných plam" (S I, 304).

Básnikov portrét popri osobnej hrdosti dopĺňajú ešte citlivosť a uzavretosť: „Nechcem... aby vedeli, že s Tebou cestujem, lebo je to akési ponižujúce... pred svetom — byť zaľúbeným a ukázať tú zaľúbenosť aj ostatným a keby to videli a vedeli a hovorili by o mojom novom rozcítení..."[43] „... hlava padla v hrubý zákonník skryť slzu" (S II, 76); „No zachytávam vtáka divných pier, bo vtákom je, — a vy by ste sa smiali" (S II, 87). Básnikova manželka spomína, „ako úzkostlivo môj muž skrýval svoje city pred cudzími zvedavými pohľadmi... Nechuť ukazovať pred ľuďmi svoje city, to bolo mužovo životné krédo. A musím sa priznať, že by som si ani netrúfala povedať ‚bol taký a taký'. Mal veľmi zložitú povahu... Iba doma ukazoval svoju veľkú citlivosť."[44]

Z predchádzajúceho vyplýva, že Jesenského osobnosť i básnická tvorba je založená na protivách. V citovanej básni *Otvorte*... (S I, 160—161) svoju dušu pripodobňuje k silnému, nebojácnemu havranovi. Obraz rozvádza naširoko, až ním celkom nahrádza „vec", pričom si dá záležať, aby neodstrašiteľnosť, neohrozenosť havrana zvlášť zdôraznil. A predsa tento „neodstrašiteľný" havran prosí. Prosí, aby sa od neho deva odvrátila, lebo ináč neodolá, vzlietne k nej a „ponúkne" (!) jej svojej „duše plam", zhorí pekelným ohňom neopätovanej lásky. Celá

[43] V súkromnom liste z 9. XII. 1904.
[44] JJKS, 154.

báseň *Od serióznej prírody...* (S I, 294) je založená iba na takýchto kontrastných obrazoch a podobne mnohé iné.

Aj pre Jesenského je príznačné „noci milovanie". Pravda, nie je to noc a láska celkom romantická. V noci nevidí nič desivé, ponuré, nehľadí na ňu mystickým okom. V básňach z rokov 1892—1894 cítiť síce ozveny tohto postoja, ale to nie je jemu vlastný tón. Turčány o funkcii prírody a noci v Jesenského poézii napísal: „...u Jesenského hrá príroda nie svoju ‚vlastnú' úlohu, ale robí iba kulisy k situáciám. Jej podradné postavenie dosvedčuje okrem nedostatku prírodných predmetov i okolnosť, že pri svojom nečastom vystupovaní je pravidelne zahalená nocou a jej obvyklými rekvizitami: mesiacom a hviezdami. A na samej noci si básnik necení prírodné krásy, ale jej... *odtrhnutosť* od spoločenskej skutočnosti. Práve proti ‚milovaniu hlavou'... stojí noc... ktorá nechá vystupovať iba *cit*... noc oslobodzuje hrdinu od meštiackeho dňa, a práve tento fakt ďaleko prevyšuje všetky krásy noci. K najvýraznejšej formulácii tohto postoja prichádza v *Našom hrdinovi,* no už vo *Veršoch*... preráža toto nie ‚prírodné', ale *spoločenské* hodnotenie noci... a hoci hrdina tejto lyriky rád noc i pre spoločníkov pri víne, rád ju predovšetkým pre neprítomnosť filistrov".[45] Zistenie nesporne bystré a nové, domnievam sa však, že neplatí pre celé predprevratové obdobie Jesenského tvorby. V období pred *Veršami* napríklad (jadro *Veršov I* tvoria básne z rokov 1900—1904) Jesenský omnoho bohatšie využíva prírodné motívy a najmä obrazy. Jeho symbolika je výlučne „prírodná". V tomto mu môže byť partnerom vari iba mladý Krasko a v inom zmysle Hviezdoslav. Vo *Veršoch* nachádzame síce prírodných motívov a obrazov podstatne menej (najmä na úkor salónnych scenérií), ale aj tak prevládajú. Jesenský, pravda, nebol lyrikom prírodným, ako bol v časti svojej tvorby napr. Hviezdoslav. Nenájdeme u neho rozsiahle prírodné opisy. Nájdeme však viac široko založených obrazov *nočnej prírody (Romantika, V noci, Rozpomienky* — S II, 106, 113, 121), všetko, pravda, v básňach so širšou koncepciou. Nemáme hádam básnika, u ktorého by noc *rozsahom* zaujímala také popredné miesto ako u Jesenského. Ani básnik „noci a samoty" Ivan Krasko sa mu v tomto nevyrovná. Hĺbkou zážitku noci je však Jesenský ďaleko za Kraskom. U neho nočná príroda je naozaj neraz len istým podkladom, dekoráciou príjemných spomienok.

Ak by sme mali stručne charakterizovať Jesenského hodnotenie noci, nazvali by sme ho predovšetkým „rozkošníckym", zmyselnopôžitkárskym. On si noc obľubuje najmä preto, lebo mu skytá pôžitok. Tento

[45] *Slovenská literatúra* V, 1958, č. 1, 11. Všetko zdôraznil Turčány.

pôžitok má viacero príčin. Turčány bystro vybadal a dokázal príčinu najzávažnejšiu, a to spoločenskú. Táto sa však vyhranene prejavuje skutočne až v *Našom hrdinovi.* Vo *Veršoch* jej temer ešte niet. Útoky proti filistrom v Jesenského poézii okrem nepodstatných výnimiek spadajú časove až do obdobia po *Veršoch.* A znovu: sú útokmi aj proti víťaziacemu filisterstvu v ňom samom.

Ak Jesenský raz povie: „Tak túžim, aby prešiel deň: nie, aby videl skvieť sa lunu, pri hviezdach ponáral sa v sen, pri lipkách priadol lásky dumu: mňa vábi nočná kaviareň", je to v básni, ktorá má v Jesenského tvorbe trochu výlučné postavenie (S II, 73). Citované verše len znovu potvrdzujú protikladnosť jeho nálad. Pozná aj večer sám osebe „tichý, krásny" (S I, 275), „chybí" mu „tichých mrkov vánok" (S I, 302), „je tak krásne v pozdnú hodinu pluť ako oblak v nebi" (S II, 77) a podobne. Ostatne jeho záľubu v akejsi „noci osebe" potvrdzujú viaceré vážne ponímané podrobné opisy nočných realít, nočných krás.

Rád má noc však najmä preto — v tomto období — že „dvoch zaľúbených duší bôľ a radosť radi chodia v stíne" (S II, 122). V „jej" prítomnosti večer má zvlášť „okúzľujúce a omamujúce chvíle" (S II, 89). A rád ju má i preto, že „v nočnom tichu" sa „vkráda" k nemu „svet" jeho „dušou ľúbený". Môže otvorene zaplakať, túžiť, pripomínať si „zašlých časov slad..." (S II, 55). „Tma vyvoláva obrázok utešený z prešlých dôb, keď prepadáva prítomnosti hrob a odumreté starým kúzlom vstáva" (S II, 85). Nočná alebo večerná tíš umocňuje sladké snenie, zanietené túženie, budí hrejivé rozpomienky, opája „chladný rozum" (vlastný „chladný rozum", nie rozum filistrov!) a uvoľňuje závory citov (S II, 82). „V tých chvíľach večerov a tichých nocí rozvahy chladnej ponoril sa kľud" (S II, 90). Vlastnej „rozvahy chladnej", nie rozvahy filistrov. To až neskôr. Tu však prichádzame k zisteniu, že kritika nadvlády rozumu u človeka je u Jesenského výrazom quasi romantickej „tichej noci" (noc je u Jesenského skoro vždy „tichá"), kým menej častá žaloba na nadvládu citov je výrazom prózy dňa.

Ešte pre jedno, ako je známe, Jesenský mal rád noc: pre možnosť rozpustilej, neviazanej zábavy pri víne. Toto hodnotenie noci sa však v jeho poézii prejavilo len nepriamo: častými obrazmi so „štrngom fliaš" a „vín sipením", ale bez priamejšej súvislosti s nocou (čím sa „prírodné" hodnotenie noci len zvýrazňuje — na noc v prírode je citlivý) a veršami v citovanej básni *M. H.:* do kaviarne neponáhľa sa „vínom hasiť denný smäd, nie zaspievať si s druhmi vrele", ale „ta um stratiť cele a zlorečiť na celý svet" (S II, 73).

Ak skúmame Jesenského poéziu vo vývine, zistíme, že obľuba večerov a nocí u neho od prvotín až po *Verše* stále stúpa. V prvotinách niet

po nej takmer ani stopy. Neskôr dosť často hľadí na noc búrlivými byronovskými očami, slabnutím tohto vplyvu zdá sa mu noc prázdnou a nudnou — „Príde noc. O noci niet čo písať. Oči zavriem, pohrúžim sa v sen" (S I, 158) — skutočne píše o nej málo, ale v básňach *Romantika* a *Rozpomienky* líčenie nočných krás zaberá už desiatky veršov.

Na záver treba spomenúť, ako sa Jesenský vyjadroval o romantizme. Pozoruhodné je, že jeho literárnymi láskami, ako ich sám spomínal, boli básnici romantického typu (Byron, Puškin, Lermontov, Heine). Nie krajní romantici, zahľadení do mystiky a minulosti, ale autori romantizmus prekonávajúci, alebo dávajúci mu aspoň novú náplň. Najobsiahlejší cyklus Jesenského *Veršov* nesie názov *Verše sentimentálne*. Na prvom mieste je báseň *Svet* . . ., s vyhranenou romantickou tematikou (nočné ticho, žiaľ, túhy po diaľnych krajoch, zašlých časoch, večernica, spomienky na romantickú dávnu lásku aj s romantickým kontrastným záverom). Za ňou nasleduje *Lorelaj* — úprimný žiaľ nad pominulou romantičnosťou. Názov cyklu treba ponímať tak, že to, čo je vo svete ešte čisté, úprimné, neskazené, čo netonie v bahne všednosti a filisterstva, to svet vysmieva a posmešne označuje za sentimentálne.

Jedna báseň tohto cyklu má priamo titul: *Romantika*. A hoci cyklus *Verše sentimentálne* je najobsiahlejším vo *Veršoch* I, je štýlove najčistejším, najjednoliatejším. Sonet *Už láska* . . . temer po poldruharočnom odstupe zdá sa mu ešte „celkom romantický".[46] Termínom „romantický" vôbec označuje pojmy a veci, ktorým prikladá vysoký stupeň hodnoty. Deva, za ktorou sa „vláči" „ako tôňa", má „pekné líce" a najmä je „zjav dosť romantický" (S I, 150). Najkrajšou láskou, láskou po ktorej túži, je tiež len romantická láska: Žena vo výhľade musí mať blahobyt, až potom jej láska „bude poetickou, až potom s ideálom choď ku nej — a bude romantickou" (S II, 118). Konečne — keď sa zberal do Bánoviec, komentoval to takto: „prejdem ta probovať šťastie a pri tom, tuším, troška osprosteť, zamotať sa, zmateriálničiť sa a ideály a či čo, tak nechať".[47]

Povedať o mladom Jesenskom, že bol romantik, bolo by veľmi málo a nebola by to celkom ani pravda. Bol moderným romantikom svojho druhu. Obnovoval romantické princípy v období medzi doznievaním literárneho realizmu a príchodom symbolizmu. K novoromantizmu sa dostal práve negáciou úpadkovej fázy romantizmu: pseudoromantického sentimentalizmu. V súvislosti s mladým Jesenským nemožno hovoriť o priamej vývojovej línii od romantizmu k realizmu. Tento kompliko-

[46] V súkromnom liste z 5. IV. 1906. Sonet Jesenský v rukopise datuje 18. XII. 1904.
[47] V súkromnom liste z 29. XII. 1905.

vaný a nijako nie jednosmerný prechod sa uskutočňuje až v druhom zväzku *Veršov*. Vo svojej dvadsiatke mal Jesenský väčší sklon karikovať konvenčné romantické schémy ako v tridsiatke. Rub romantizmu je tu programovejší ako napr. v prvom zväzku *Veršov*. Tendencia zobrazovať rub vecí, parodovať ich, odidealizovať lásku a „vznešené" ľudské city nie je však v zásadnom rozpore s princípmi romantizmu. Jesenský ju našiel napr. u Byrona. Okrem „triezveho", odidealizovaného pohľadu na lásku, vyostrenej satiričnosti k citom, ktoré boli iným svätí, Byron neskrýva silné naturalistické sklony. V *Don Juanovi* sa doslova kochá v scénach, keď stroskotanci na mori pojedajú nielen psa, ale aj samých seba. Zásada ukazovať rub a líce konvenovala Jesenského povahovému a svetonázorovému založeniu. Ona je jedným z najzákladnejších znakov jeho poézie. Matuška o nej napísal: Jesenský „nedíva sa ako ostatní: za lícom vidí rub a rád pri ňom postojí, rád vôbec ukazuje skôr kuchyňu ako komnatu, skôr to, kde sa veci pripravujú, ako kde sú slávnostné. Z romantizmu má sklon k sneniu, k patetike, k „ideálu", z realizmu ostrý zrak pre skutočnosti: oddáva sa, sní, ale i pozoruje: je naivný aj sentimentálny.[48]

Ak porovnáme Jesenského básne napr. z rokov 1894—1895 a 1900—1904, zistíme, že je medzi nimi podstatný rozdiel v zobrazovaní rubu vecí a citov. V prvom prípade Jesenský je najmä parodikom, sebaironikom, v druhom je jeho irónia podfarbená tragickými tónmi. V prvom sa vysmieva predovšetkým sebe (a romantickým schémam), ale s chlapčenskou hravosťou, komičnosťou, v druhom viac svetu, najmä žene, jej vypočítavosti a podobne. Tu sa už smeje viac „cez slzy". V oboch prípadoch však rub dosahuje obyčajne až v pointe. Pre ilustráciu uvádzam motívy niektorých básní z rokov 1894—1895. Paródia konvenčných romantických postupov: Ľúbim vás náruživo, oddane, vaše krásne líca, oči, dušu, „váš . . . no . . . ej! — tie krôčky vaše hbité . . . No zívam. Ja to neverím, vy azda neveríte" (S I, 237); Zúri víchrica, kráča k svojej milej. Túži po jej lícach, vlasoch, slovách. Ťahá už za zvonec na jej bráne — a kráča do hostinca (S I, 229); Aké má toto dievča krásne nôžky, driek, oči, dušu: zaslúžilo by aspoň jeden pokyn ruky, bozk do povetria hodený . . . — „no ja do vrecka dávam ruky, chcem pokoj dať a pokoj mať" (S I, 239); V tme sa predsa zmocnil neprístupnej milovanej dievčiny. Teraz je v jeho moci. Bozkáva a objíma ju náruživo . . . „Čo? . . . v šere som našu hnusnú chyžnú lapil" (S I, 234).

Prostriedkom Jesenského paródie už v tomto období stávajú sa zmyslové vnemy a elementárne pudy. Keď mu deva vrátila „lístok", v ktorom

[48] *Nové profily*, 88—89.

prosil o „randevú", chce sa „otrávit'" alebo dýkou prebodnúť: „To je také, ani čo by mal halušku zastavenú v pažeráku, ktorá nedá vravieť, — slzy k žalosteniu. — Lebo potisnúť ju prstom, aby padla v brucha ríše, alebo ju von vytiahnuť, lebo skonať smrťou tíše" (S I, 232). Najradšej „ju" máva „poobede", keď sa naje a vypije si vína: „Snáď preto, lebo dostala žalúdočka ríška, čo rada, a hlavička detto, nuž i srdca byt čiastočku svoju žiada? Snáď preto, lebo apetít mi robí tvoj driečik ladný a keď ho už vyobjímam, som znova famózne hladný? Ja neviem sám, no poobede ťa najradšej, ó, dievča, mávam: som plastickejší a bozky sú najmastnejšie, čo vtedy dávam (S I, 244). Miesto vysokých ideí, vysokej poézie prichádza všedná „próza" chudobného študentského života. Ľúbi „ju" celkom s romantickými rekvizitami (dodrží všetko, čo sľúbi, chodí za ňou „od rána do noci", túži a plače za ňou), ale pohnútky sú celkom materiálne: „akiste by si mi, moja ľúba malá, jeden dobre futrovaný zimník dala, rukavice zimné, lebo von je zima". Keby potom jaro čím skôr prišlo: „či by som začapil zimník tebou daný, ty môj skvost, ty kvietok, anjel milovaný!" (S I, 238).

Ak Jesenský ojedinele už aj v týchto prvých rokoch paródiou svojho „romantického" pohľadu zasahuje svet mimo seba — napríklad nestálosť dievčenskej lásky — jeho pohľad skôr konštatuje, ako by analyzoval podstatu a dospel k tragike. Od dievčiny si neprosí srdce, ktoré má v hrudi (ako by to robil konvenčný romantik), ale ktoré nosí na krku. Prvé mu je síce milšie, ale časom by ho musel vrátiť, kým zlaté si bude môcť zachovať. (S I, 195, 372.) Ľahostajné mu je, či „nestály je luny svit... hviezdy jas a slnca svetlo... v dievčinách ľúbosti cit... blahosklonnej smrti máre... Ak jedno mám, kým budem žiť: preľúbych deňgov štrngotanie" (S I, 98).

Básne tohto zamerania — priamo nabité drsnou životnou realitou — sú temer napospol z prvého štvrťroku 1895. Odhliadnuc od ich slabších umeleckých kvalít, sú nóvum v slovenskej poézii. Niet v nich ani stopy po tradičnom chápaní „vysokého" poslania poézie. Poézia je tu nástrojom rozmaru, irónie, krátenia chvíľ. Básnikov brat o jeho koncipientských rokoch poznamenáva: „V jeho povahe a živote bolo vtedy hodne hravého — myslím, že niečo hravého bolo v tých časoch i v jeho chápaní vlastnej tvorby."[49] Ešte viac hravosti nachádzame v jeho básňach z prešovských študentských rokov.

Poézia parodovania „vysokých" hodnôt v takejto intenzite bola u Jesenského len krátkou epizódou, časove obmedzenou najmä na prvú

[49] F. Jesenský, *Z rodičovského domu*, JJKS, 63.

polovicu januára 1895. Nevznikla ani nezanikla však zrazu. Nadobudla len inú formu a iné tóny, zo zvrátených hodnôt ostali len prevrátené. Ozývali sa ony už v prvotinách a sprevádzajú celú Jesenského tvorbu. Bez nich by Jesenský nebol Jesenským. Brzdia jeho sklon k citovosti, k sneniu, dumám, ponoru do „sladu zašlých časov", vyostrujú v ňom zmysel pre skutočnosť, prehlbujú jeho pohľad a cítenie.

3

Tak ako málokto Jesenský diskvalifikoval konvenčný, vyžitý, do sentimentalizmu zabŕdnutý pseudoromantizmus. Vytvoril však „romantizmus" kvalitatívne nový, pozemskejší, svetskejší, ak tak možno povedať: nielen „prírodný", ale v istom zmysle aj „technický". Máme na mysli Krčméryho slová: „Nie ‚bledá luna', ale elektrická lampa, nie ‚šíre pole', ale parkety, nie ‚vôňa rezedy', ale parfum, nie ‚chladná drahá rúčka', ale šteklivé lokne koketnej hlávky."[50] Správnejšie: nie „nie", ale nielen. Jesenský mal rád prírodu[51] a v istých obdobiach ona bola jediným zdrojom jeho básnických obrazov. Láska u neho obyčajne neodohráva sa iba v prírode, ale často ju aj zobrazuje prostredníctvom prírodného motívu či obrazu. Niekedy možno mať dokonca dojem, akoby Krčméryho slová o mladom Kraskovi vzťahovali sa aj na mladého Jesenského: „Medzi ním a prírodou božou, stromami najmä, je taká duchovná kontinuita ako v piesni ľudovej. Básnik sám, zdá sa ti, spieva v brezách a trávach, akoby bol v nich zakliaty."[52] Ale je to len niekedy tak. Je to len jeden pól jeho poézie. Druhým korení v ovzduší salónov. Prirodzene, v ovzduší nie vysnívanom, ale v reálnom ovzduší vtedajších slovenských meštianskych domov a v elegancii. Milkin vyčítal Jesenskému snahu „byť salónovým poetom. Bože môj, my bývame po chudobných chyžkách... nám je typom drotár: a naši básnici robia verše pre parfumové vyrukavičkované fifleny a frakovaných švihákov... Do veľkej časti jeho veršov neni nič slovenský národ... sú mu cudzie duchom, predmetom, opisom, ba ešte aj rečou, v ktorej sa až hemžia cudzie, neznáme slová a výrazy ako: nektar, olympický, medajlóny, kolmuje, frizúra, atlas, harmónia, fádne, aleja, vulkán, frak, terasa, rasa, poézia atď."[53]

[50] Š. Krčméry, *Výber z diela* IV, Bratislava 1955, 247.

[51] „Mal rád prírodu, ale... i v tom bol akýsi zvláštny..." (M. Pietrová-Ivanková, *Slovko o Jankovi Jesenskom*, JJKS, 112).

[52] Š. Krčméry, *Výber z diela* III, Bratislava 1954, 268.

[53] *Literárne listy*, 1905.

Salónových scenérií (sem rátame aj obrazy života mestského, ovzdušia plesov aj s ich rekvizitami a podobne) je v Jesenského poézii až do roku 1900 málo. Osvetlené dlažby, tónov zvuky, tanec, ľúba hudba, mramorový stĺp v divadle, chladný divadelný dom, atlasová blúza, „klobúčik à la cylinder", lesky lámp, mramor hrudi, mäkký fotel, prechádzky peknou sieňou, salón s fotografiami, korzo na Michalskej ulici, šálky čaju, cukor, „merci", predstavovacie formulky v básni *Do albumu* — to je (s výnimkou zopár básní zaradených do *Veršov)* všetko. Prirodzene, so salónovými scenériami priamo súvisia aj nové životné pocity a postoje. Počnúc rokom 1900 možno u Jesenského hovoriť doslova o vpáde salónových scenérií do jeho poézie. Jeho prínos aj tu je však skôr ako v salónových scenériách v „salónnom" postoji, v dvojakosti týchto scenérií a postojov. Salóny možno nájsť už u Vajanského. On však vidí iba ich lesklejšiu stránku. Jesenský žije a nadchýna sa leskom lustrov, bielymi vonnými sálami, „hviezdnatými" parketmi, „luznými" melódiami, frakmi, mašľami, klobúkmi, slnečníkmi, parfúmami šiat, štrngom čiaš, ale vidí aj druhú, prozaickejšiu stránku tohto života: kolmovanie vlasov, ihly a náprstok, trafiku so „špeciálnymi", „plzenčiny chlad", „kracherlíček" a „kaviarní zhon", „závoj dymu popolavý", „výpar čiernej kávy" a vyfajčených „cigár smrad zmiešaný s vôňou violety", napúdrované ruky a podobne. Táto druhá stránka pohľadu neznamená však, až na nepatrné výnimky, negatívne hodnotenie tohto prostredia. Obe stránky jeho „salónového" pohľadu vystupujú jedna popri druhej, bez nadsadenia niektorej, so životom takým, akým v skutočnosti je. Navzájom sa prepletajú aj scenérie salónov s prírodnými, pričom prírodné až do roku 1900 absolútne dominujú, kým salónne sa objavujú neskôr. Súvisia nepochybne s Jesenského snahou (v tomto období) o „vyšší" druh poézie, formálne zvýraznený aj pestovaním umelých strof, najmä sonetov, začo sa mu dostalo od Milkina tiež dosť výčitiek.[54]

Vpád salónových scenérií a salónového životného štýlu do Jesenského poézie odzrkadlil sa aj v jeho ľúbostnej lyrike. Prv bola ľúbosť zasadená do rámca voľnej, realitami nepreplnenej prírody. Prírodné deje odpovedali ľúbostným situáciám a vyjadrovali ich paralelizmom priamym, alebo negatívnym. Na deve ho upútali len „nôžky", „driek", „oči", „duša", „vlasy", „tvár", „tielko", „líca", „hlávka", „hlas", „krôčky", „rúčka", pravda, v rôznych farbách, odtieňoch a tvaroch, ale vyjadrené jednoduchými výrazovými prostriedkami. Vo *Veršoch* tento inventár v zásade ostáva, ale odtiene sa zjemňujú a komplikujú, na vyjadrenie ich špecifičnosti potrebuje často zložité obrazy. K čiastkam tela pristupujú však v značnej miere súčasti garderóby a odozvy salónových zvyklostí: „klobúčik s pierim, červenkastá blúzka", „modrá blúzka", „piera trblietanie", „červený mak na klobúčku", „drobulinkých črievic lak", „atlasové črievice", „s ihlou klobúk váš", „plášť", „hebký šat", „vejár s pierim", „dámska spinka"; „mramor pleca", „biele, nežné ramä", „dychčiace hrude, ramenami obejmuté"; „tichučké hudby pod oblokom", „kytky" a iné. Prv bola deva iba prostá, jednoduchá, ak — tak bola iba sama „skvostom" a „perlou" a raz bola „v prelestný zahalená šať". Teraz už žiari skvostami. Predtým bola krásnym, ale jednoduchým kvetom či vtáčaťom. Teraz je navyše aj kvetom drahým — „lotosom".

Pri vyjdení *Veršov* Milkin napísal: slovenská kritika sa za posledné roky hodne zmenila, a to ku svojmu prospechu. Veď už nejde s kyjakom na mladého básnika, len preto, že si spieva o láske a nie o vlastenectve... A toto je šťastím J. Jesenského. Pred niekoľkými rokmi naša kritika bola by ho zašliapala až do čierneho blata, ako snílka, ktorý len o láske čviriká a nevidí a necíti, čo je okolo neho...".[55] Popravde treba povedať, že už niekoľko rokov pred Jesenským vyšli zbierky, ktorých ústrednou témou boli subjektívne pocity, ľúbostné žiale a roztúženia (Somolického *Na svite* a Podjavorinskej *Z vesny života).* Dosť básní na podobnú tému vyšlo aj v časopisoch. Titul absolútneho objaviteľa alebo aspoň obnovovateľa ľúbostnej tematiky v našej poézii Jesenskému teda nepatrí. Jeho prínos do ľúbostnej lyriky je inde. Ak nateraz odhliadneme od umeleckej sily výrazu alebo od skutočnosti, že Jesenský naozaj vytvoril ľúbostnú *poéziu,* kým jeho predchodcovia sa o poéziu neraz iba pokúšali, jeho prínos v ľúbostnej lyrike spočíva predovšetkým v novom chápaní lásky, v novom pohľade na ženu a muža.

Vansová v citovanom liste Votrubovi o Jesenskom píše, že „on lásku považuje len ako hračku", jeho zmýšľanie „oproti dievčencom, oproti ženským vôbec" označuje za „cynické", „nie len živé žalujú naň, ale i mrtvé!" V ďalšom liste znovu zdôrazňuje: „Zle, nízko zmýšľa o ženských" a „táto trpkosť vytryskuje potom mimovoľne z jeho prác".[56] Martinčania videli v Jesenskom „niečo podobného, ako bol Lermontovov ‚hrdina našich čias' ".[57] Ivanovi Gallovi, znalcovi iste z najpovolanejších, pripadal ako „Onegin alebo Pečorin... s tvárou raz blazeovanou a una-

[54] „Sonety, stance, tercíny atď. sú nám práve tak cudzie ako hexametry, safické a alkajické sloky. Bože, študovať pospolitú pieseň, čo je tam prekrásnych slok!" (Lit. listy, 1905).

[55] Tamže.

[56] List z 31. XII. 1907. Citované z knihy *Korešpondencia F. Votrubu.*

[57] A. Horáková-Gašparíková, *Martin,* JJKS, 45.

venými očami, inokedy s cynickým výrazom a ihlami v očiach, alebo rozžiarený so žiarou v zraku".[58] Jesenský v jednom liste s istou nevôľou sa zmieňuje, ako mu „pani M. Križková" povedala, že je „cynikom a akýmsi don Chuanom (Don Juan) a že aby sa *nikdy neženil*, lebo darmo hľadám, ja pre seba nikdy ženy nenájdem, že som ‚básnikom'!"[59]

Jesenského filozofiu lásky treba vidieť vo všetkej jej protikladnosti. Obviňovanie z cynizmu a podlosti sa mu nevidelo. Cynikom a podlým podľa neho je len ten a len vtedy, kto uveril v lásku milujúcej ženy, „a predsa sa rehoce; ak jej neuveril a smeje sa cynicky — to je nie podlosť". O sebe v tejto súvislosti píše, „že keď som aj nie vždy charakterom, ešte podlým som nie". Ako „tretiemu", „pozorovateľovi", „interesovanému" láska pripadá mu však „skutočne komickým citom".[60]

Novum v našej lyrike je Jesenského ponímanie lásky ako hry. Nielen, ale aj. Predtým sa pohrávala s ľúbostnými citmi svojho zbožňovateľa nanajvýš žena. Jesenský lásku ako hru stavia za vzájomné krédo. Čo by sme sa navzájom nepobavili? „Pobavme sa i my kúštik..." (S II, 29). Na lásku hľadí očami evolucionistu: „je nepostojná", nevie sa „udržať dlho na jednom punkte", „musí ďalej";[61] „má svoju periódu, keď blčí, a každý oheň musí prestať blčať, ale jej iskry tlejú snáď"; „má čas, keď cíti a čas, keď ten pocit stíši, zaspí, ale žije snáď".[62] Láska je „ako vetra šum" a „vetra van", žiaľ za ňou je tiež len „vlny žbln" (S II, 12). V živote „všetko odumiera", je nestále, menlivé. Smiešne je pýtať sa „o večnom *milovaní*" (S II, 91). Mozog „čo raz za dobré vynáral, druhý raz odsúdi a srdce pri čom raz vrelo, proti tomu často ochladne, i ono klame ako všetko na svete".[63] Skutočnosť je taká; možno nad ňou žialiť, ale netreba sa pre ňu smútkom umárať. Treba využiť chvíle nadchnutia, keď „srdce vrie a túžbou planú líca", hriechom by bolo zapchávať si uši a nepočuť „ten najkrajší spev". Treba využiť... Ale Jesenský nie je len zmyslovým požívačom telesných rozkoší v láske, hoci nepíše „asketicky len o duši, ale aj o zmysloch a tele a... z tela tu niet zlého svedomia".[64] Tým najkrajším sú prvé vzbĺknutia, prvé plamy túžob, horúce nadchnutia, prvé ľúbosťou rozžaté pohľady, „nežnosťou zmožený obličaj", keď ostatný svet prestáva existovať a celým „svetom" sú len dve hlboké, hlboké oči. „Oj, láska vždy zabúda seba. Keď milujeme — nevieme"

[58] J. Halla, *List o Jankovi Jesenskom*, JJKS, 117.
[59] V súkromnom liste z 28. VI. 1905. To isté pripomína aj v liste 28. VIII. 1905.
[60] V súkromnom liste z 28. VIII. 1905.
[61] V súkromnom liste z 11. II. 1905.
[62] V súkromnom liste z 9. III. 1905.
[63] V súkromnom liste z 26. II. 1905.
[64] A. Matuška, *Nově profily*, 93.

(S II, 109—110). Jadrom Jesenského ľúbostných pôžitkov je teda to večné túženie, večné horenie a zabúdanie ostatného sveta. Ak plameň vyhasne — lebo láska je „nepostojná", nevydrží dlho „na jednom punkte" — niet pre neho morálnej záväznosti zotrvávať v predošlom pomere: „až plameň zhasol... oklamať — bez slov" (S II, 90). V tom niet podstatnejšieho rozdielu medzi Jesenským dvadsať a tridsaťročným. Sebacharakteristika z roku 1894: „Ja z jednej lásky padám v lásku druhú, a preto neviem ľúbiť vrelo, stále; ku jednej deve pribiť lásky túhu, s jednou radosti cítiť, znášať žiale. Sťa pozeral by album ženských tvár'. Vidím: pekné sú, rozum, srdce múťa; prevrátim stranu: nová krása, žiar a strana predošlá je zabudnutá" (S I, 121). Sebacharakteristika z roku 1903 je obdobná: „A srdce moje — vetra van, od stromu ku druhému letí, od vŕšku k vŕšku, z pláne v pláň, rozsieva, trhá zlaté kvety. Bolestný mu je lásky mier, tie prikázania veľmi ťažké; vták voľný, — šíry voľný smer! Nemôže verným zostať v láske!" (S II, 79).

Neviazanosť a nespútanosť, povýšený individualizmus (hodnotenie ľúbostných citov iba podľa seba) uplatňuje sa teda aj v Jesenského ľúbostnej lyrike. Individualizmus nie je však absolútny. Nie že by „bez záujmu chcel budiť hlboké záujmy, aby potom videl ten záujem", a sám sa „ľahkomyseľne vzdialil, stratil. Podpálil a sám chladným bol, tešil sa v tých plamienkoch".[65] Tejto črty v jeho poézii niet. Naopak. Ojedinele, „v lepších chvíľach", dušu svoju „mäkkú storáz... preklial, storáz preklínam, že nie je vstave skytnúť zábezpeku, no vyvoláva slov úprimných plam" (S I, 304). *Svoje* ľúbostné vzplanutie však vysoko nadsadzuje nad lásku k nemu. Tá ho nezaujíma, ak zároveň on nemá rád alebo *už* nemá rád. Preto je osobne tak veľmi proti „prikázanému milovaniu" — manželstvu (S II, 78). S týmto „kontraktom na pol života" (lebo polovicu „už odžil")[66] nevedel sa nijako zmieriť. Má ju ešte vždy rád — píše v jednom liste — ale manželstva sa bojí. Žiada si lásku bez manželstva. „Ja... sa nežením, lebo nedôverujem v seba, že budem dobrým manželom... Mám k tomu tisíc príčin, prečo sa nechcem ženiť a Teba prípadne nešťastnou urobiť... Netajím, potreboval by ženu, ale vyznať treba, ja sa svojej ženy bojím, bojím pre ňu samú, pre jej a môj život."[67] Klebetili o ňom, že je zasnúbený. „No reku fajn. A ja som veru nie. Ani nechcem byť. Ani sa ženiť. S myšlienkou touto, ako nikdy, ani teraz sa nemôžem spriateliť. — To je pre mňa čosi strašného, nezvyčajného, antipatického, ačpráve z druhej strany za každým cítim potrebu

[65] V súkromnom liste z 30. I. 1905.
[66] V súkromnom liste z 29. XII. 1905.
[67] V súkromnom liste z 10. XII. 1906.

kamaráta a ženy v domácnosti, doma."[68] Pritom si uvedomuje, do akých neriešiteľných rozporov sa dostáva svojou neskrotnou túžbou po opravdovej láske a zároveň požiadavkou lásky mimo manželstva: „Je manželstvo bez lásky? Je. Môže byť láska bez manželstva? Môže, ale sa nedá morálne uplatniť. Musí sa časom zvrhnúť, alebo prestane časom, alebo vpláva do prístavu manželstva."[69]

„Na psychologickom pláne je žena nie poddaná mužova, ale jeho rovnocenný partner a druh, niekto s vlastnou vôľou a rozmarmi" — napísal Matuška o Jesenského filozofii lásky.[70] Nuž — to nie je celkom pravda. Žena-druh, žena-rovnocenná partnerka (Jesenský tomu v korešpondencii hovorí „kamarátka") je iba Jesenského ideálom, ideálom tých „lepších chvíľ". Jesenského poznanie ženy je pesimistické. Nie je len „zradnou", „ľstivým tvorom", „zmijou", „démonom". Je predovšetkým zvrchovane vypočítavou, egoistickou. Toto poznanie silnie najmä vo *Veršoch.* Výrazné je však aj v básňach z mladších rokov. „Ako hlúpo mysle ženské dumy pradú" — komentuje ženské rozmary napríklad v básni *Posielaš mi...*" (S I, 232).

Egoistická je láska muža (S I, 220) aj ženy (S II, 108—109). Láska ženy okrem toho je však závislá od lásky mužovej. V súkromnom liste z 11. novembra 1904 štylizuje túto tézu ešte ako nie celkom dokázanú. Chce sa len presvedčiť, „či dáma vôbec opováži sa... milovať aj predtým, ako by jej muž riekol, že ju rád, alebo prezradil sa s citom... či by žena bola vstave šialene rada vidieť bez toho, že by jej bol mužský čo len slovíčko povedal, čo len iskierku z očí vypustil, čo len prstom prezradil, že ju rád". Čoskoro táto domienka stáva sa mu presvedčením. „Dievča sa len vtedy počne zaujímať, keď vidí záujem. Do tých čias najviac čaká, či bude záujem, či nie. Ak áno, je hotová i ona ľúbiť, ak nie, ani sa nevyvinie v nej láska. Niet lásky, ktorá by bola nešťastlivou preto, lebo nenašla záujem u mužského, ale preto, lebo ten záujem bol, prezradil sa i vlastný záujem a potom ten nevlastný zmizol."[71]

Neskôr dochádza k presvedčeniu, že láska ženy nie je len podmienenou, vzbudenou, ale že sa aj „riadi dľa lásky muža". „Ako táto silnie, silnie i láska ženy, ako chladne, chladne i ona, alebo sa dusí, a ako mizne, mizne i láska ženy, lebo sa mení v podobný chlad, alebo práve naopak v nenávisť...".[72]

[68] V súkromnom liste zo 17. III. 1906.
[69] V súkromnom liste z 10. XII. 1906.
[70] *Nové profily,* 92.
[71] V súkromnom liste zo 16. XI. 1904.
[72] V súkromnom liste z 1. IV. 1905. Ďalej ešte pokračuje: „...alebo je hlúposť,

Ak láska mužova existuje aj bez lásky ženy, ale láska ženy nie, ak žena navyše je tvorom zvrchovane egoistickým, je jasné, že v Jesenského ponímaní lásky žena figuruje ako menejcenný partner. Nie nenávidená, ako to bolo u mnohých symbolistov alebo neoromantikov. Hoci je aj vysmievaná a znevažovaná, hoci sa na ňu díva zhora, nie je opovrhnutou. Má účasť s jej bolesťou.

Pohľad zhora na lásku a na ženu je pre Jesenského ľúbostnú lyriku zvlášť charakteristický. On mu umožňuje byť popri zanietení a rozcítení aj uštipačným, umožňuje mu pohľad pod povrch citov, pohľadov a rečí, objaviť vzťahy a pohnútky v slovenskej ľúbostnej lyrike dovtedy neznáme. Ak „čerpá z novoobjaveného zdroja poézie — lásky"[73], čerpá zo všetkých jej prameňov, ale najviac z dovtedy nevyužitých.

Zdôrazňovala sa smelosť Jesenského erotiky. Podstatou „poézie mládenca" bola „neviazanosť... bezuzdnosť... voľnosť široká a vysoká... rátanie iba s vlastným svedomím... bezohľadnosť na druhých a nehľadenie na seba".[74] „Poézia mládenca" je obsahom aj jeho ľúbostnej poézie. Je voľný a neviazaný. Preto mu je láska aj hrou aj flirtom, záležitosťou „laškovnou a koketnou".[75] A je mu aj horúcim, bezuzdným mladým vzplanutím. Ráta iba s vlastným svedomím a nehľadí na následky svojich vzplanutí (Vansová: „nielen živé žalujú naň, ale i mrtvé!"). Je bezohľadný k druhým a jeho irónia nepozná ohľady. Je bezohľadný však aj voči sebe. Vykričí, čo by si iný nikdy nevykričal, a to už v raných básňach. Priznáva, že sa nedá veriť jeho ľúbostným výjavom: „never... v tie moje mädosladké slová!" (S I, 109); „never, devuška, mojim rtom, ja teba nie, neľúbil som; v tvojich bozkoch len hviezdu zhaslú..." (S I, 110); „nazdáte sa, že vás ľúbim?... Nie! Ja bývam ideálny v láske. Niekedy i verný... a vy? — Vy ste špatná veľmi" (S I, 119). Že je prelietavý (S I, 121). Priznáva, že neľúbi nijako ideálne a vzdušne, ale aj „tou hnusnou, blbou, zverskou láskou", proti ktorej je bezmocný: „I dnes som padol, biedny zas, a po sladkostiach cítim bleny. V nebi som bol za krátky čas, a zase som na biednej zemi. A povedomie viny týra a žmýka srdce" (S I, 75—76). Že jeho srdce previeva „víchor hnusný, vášnivý", sídlia v ňom „hriešne teplá" (S I, 201 a 374), má v ňom „kus

čo píšem (a toto je najpravdepodobnejšie)", ale trochu ďalej znova zdôrazňuje: „Láska ženy pred prezradením sa muža, že miluje, neexistuje, nenarodí sa, alebo nenarastie, kdežto mužský môže milovať aj bez lásky ženy". Podobne aj v liste Anne Bottovej 21. V. 1909 (pozri JJKS, 156) a *Rozpomienky:* „Čo žena? Svoju lásku len postaví muža na plameň" (S II, 118).

[73] V. Turčány, *Jesenského metafora,* Slovenská literatúra V, 1958, č. 1, str. 5.
[74] V súkromnom liste z 5. VII. 1907.
[75] Š. Krčméry, *Janko Jesenský,* JJKS, 403.

pekla plamu, hriechu noci" (S I, 203 a 375). Že „chvíle hriechu" pokladá za „rozkošné" (S I, 284). Že konečne ľúbi iba „seba", aj vtedy, keď sa k nemu túli utešené dievča a „všetky skvosty... dáva" (S I, 220).

Ale Jesenský je aj snivý, hlboko a úprimne roztúžený. Podľa Matušku „romantik v ňom bažil po láske bezvzťažnej; po láske-pevnosti, do ktorej by nezaliehal svet, po láske-poézii".[76] Votruba nachádza v ňom aj „horúcu, bolestnú potrebu nie flirtu, nie hry, ale vernej, oddanej lásky, hľadanie tej jedinej duše ľudskej na krížnych cestách života. A táto túžba dáva erotike Jesenského hlbší zmysel a dvíha jej význam."[77] Ale aj táto úprimná a vskutku vážna a hlboká túžba a potreba lásky opravdovej, pevnej (o čom svedčí aj citovaná korešpondencia), cítená je zo zorného uhla poznania nestálosti lásky, že „v žití všetko odumiera" a že tá opravdová láska v tomto svete už tiež „vymrela" (S II, 62). „Zmija" pochybností kalí čisté vody: „Čo si o rok, čo povieme?" (S I, 249). Podobné pochybnosti vychyľujú aj ideálne ponímanú lásku do inej roviny. Spôsobujú, že Jesenský nikde neupadol do sentimentálnosti, že svoje city nezjednodušil, ani príliš neznebeštil, že sa bezducho neopakuje.

V Jesenského erotike v slovenských literárnych súvislostiach pozoruhodná je však ešte jedna zvláštnosť. U neho po prvý raz zaznievajú — popri obvyklých ľúbostných túhach, bôľoch a radostiach — tóny presýtenia láskou. V básňach z mladších rokov i vo *Veršoch*. „Nepozeraj, odvráť líce, odvráť oči. Dosť už toho! Ty chceš, aby ľúbil teba. Nie! Ja som už ľúbil mnoho, tak mnoho, že nie som vstave veriť v milosť, dobrosť, krásu. Dosť už, dosť! na druhom svete máme k tomu ešte času" (S I, 146). „Nepodávaj mi svoju ruku. Neotváraj si staré rany, ich pálčivú a trpkú muku: raj v dvojnásobnom srdc je tlku a tvoje v svojom milovaní chce pieseň tam, kde niet už zvuku" (S II, 95). Nieto zvuku, lebo, hovoriac rečou inej básne, „storáz sme sa objímali. Storáz sme sa pobozkali" (S I, 248). Je v tom vzdialená podobnosť so životnými pocitmi dekadentov. Bližšie sa im však Jesenský nikdy nepriblížil.

4

Na Jesenského prvotinách z formálnej stránky najbadateľnejší je vplyv Sládkovičov. Fedor Ruppeldt hovorí síce aj o vplyve Petőfiho („jasné sú vplyvy Sládkoviča a Petőfiho"[78]), ale ho nedokladá (ani Sládkovičov). Vplyv Petőfiho je čiastočne citeľný až pri niektorých básňach z cyklu *Zo suplikačky*.

Strofická stavba básní *Čo to Slovenskom?, Druh, Prebudenie, Večerom, Hanba* a *K novému roku* poukazuje zrejme na Sládkoviča. Sládkovičovu strofu však neprevzal v pôvodnej forme, ale ju obmeňuje. Vynecháva niektoré verše, mení ich rozsah a na rozdiel od Sládkoviča stavia ich na systéme prízvučnom. V zhode s ich „vysokým" charakterom — v jambickom metre, ale nie celkom pravidelnom.

Od Sládkoviča preberá miestami aj obvyklý spôsob opakovaných rečníckych otázok a odpovedí *(Čo to Slovenskom?)* a vnútorné strofické členenie. Sedemveršová strofa citovanej básne intonačne a syntakticky sa rozpadá napr. takto: Hlavná pauza je po verši štvrtom, čím celá strofa nadobúda charakter dvojčlennosti, pričom prvé štyri verše sa rozpadajú ešte na dve časti, s menšou prestávkou po verši druhom. Každý verš okrem toho tvorí aj osobitný, syntakticky a intonačne vymedzený celok. Básnické obrazy v týchto básňach sú tiež z dielne sládkovičovskej („znie pevcov ústami", „búra veľká nad vami", „Hoj, Slovač, moja", „tma... hustá, tmavá... svoje lôžko u nás postlala", „mútne tečie Hron, Váh hučiac si" a podobne).

A predsa Sládkovič sa nejako významnejšie na utváraní sa básnickej osobnosti mladého Jesenského nepodieľal. Iba ak niektorými detailnými zvláštnosťami svojej poetiky. Vnútorná intonačná vyváženosť jeho verša a strofy a z toho plynúca mäkkosť, plynulosť a melodičnosť našla si v Jesenskom čujného vnímateľa a bola mostom k veršu Puškinovmu.

Všeličo vo formovaní sa mladého Jesenského ostáva nám aj naďalej nejasným. Popri básňach so sládkovičovskou závislosťou a spolu s nimi vznikajú v prvotinách aj básne úplne protichodného charakteru, nielen pokiaľ ide o odraz skutočnosti, ale aj o ich výrazové prostriedky *(Na čom žijem?, Krajčír, Ľúbim dačo, Mýto, Najlepšia chvíľa, Tösgyökeres magyar* a iné). Niečo podobné našli by sme len v študentských veršovačkách a čiastočne v Černokňažníku. V Jesenského vývine nebudú však nijako náhodné. Svedčia, že charakteristická dvojpólovosť Jesenského videnia (nebo a zem, líce a rub, „poézia" a „próza") je v jeho tvorbe už od prvých pokusov. Ako však dospel k básňam *Poznanie, Prvý bozk, Po odchode mojej susedky, Kedyže ťa?*, obe *Túžby, Lásky, My zaspali sme..., Ránom, Zabudla si..., Oj, dievčatko...* a iné? Sládkovičom ich už vôbec nemožno vysvetliť, ale ani Vajanským a Puškinom, hoci niektoré tóny by upomínali na nich. Na Vajanského aj tercíny, ale už „Umky" nie sú jeho, on má len „Múzu". Tie nám vysvetlí iba téza, že z jednej strany opierajúc sa o poéziu Sládkoviča, Vajanského, Puškina a tiež umelecky menej hodnotnú burlesknú poéziu študentskú a snáď

[76] *Nové profily*, 96.
[77] *Literárne štúdie* II, 29.
[78] *Janko Jesenský gymnazista — básnik*, JJKS, 94.

aj satirickú produkciu Černokňažníka,[79] na druhej strane bez priamejšie badateľného vplyvu iných, dopracúval sa už v prvotinách k pomerne samostatnému postoju a výrazu, aj keď umelecky ešte menej vyspelému. K tomuto postoju a výrazu neprišiel naraz. Podobne je to aj s cudzími vplyvmi. Raz ich možno konštatovať, druhý raz ich nebadať vôbec. Iným slovom: Jesenský je rôznorodý už v prvých básňach, a to nielen tematicky, ale aj výrazove.

Z prvej polovice roku 1892 nemáme zachovanú žiadnu Jesenského báseň. Z leta toho istého roku je cyklus deviatich básní *Zo suplikačky*. Tri z nich — *V mojej kapse...*, *Ale páli toto slnko...* a *V krčme* — písané sú pod zrejmým vplyvom Petőfiho. Závislosť od Petőfiho je zrejmá nielen z príbuznosti motivickej: úpek slnka, hasenie smädu vínom, pekná krčmárka, ale aj z niektorých formálnych znakov. Túto závislosť nemožno vysvetliť iba literárnymi súvislosťami (Petőfi Jesenského literárnou láskou nebol), ale predovšetkým podobným prostredím a okolnosťami. V horúcich letných dňoch mladý študent Jesenský vo funkcii chudobného suplikanta putoval po nížinách dnešnej Zakarpatskej Ukrajiny, severovýchodného Maďarska a juhovýchodného Slovenska, zastavujúc sa hasiť hlad a smäd po krčmách, podobne ako Petőfi. Petőfiho poéziu vína a krčiem mu pomohol pochopiť a osvojiť si život. Ostatne, jeho závislosť od Petőfiho bola len epizódou.

Ak Byron posilňoval v Jesenskom predovšetkým individualizmus (individualizmus svojho druhu: mať svoju hlavu a vidieť všetko vlastnými očami, aj tú menej romantickú stránku života), Puškin popri hravosti a noblesnosti vplýval najmä na jeho veršovú štruktúru. V súvislosti s Puškinom a jeho nasledovníkmi hovorí sa najmä o ľahkosti, melodičnosti ich verša. Osip Brik „ľahkosť" Puškinovho verša vysvetľuje „sémantickou skromnosťou epiteta".[80] Ak totiž epiteton významovo z kontextu nevyčnieva, ale zaujíma len nevyhnutné rytmicko-syntaktické miesto, vznikajú verše plynulé, hladké a spevné. Takéto epiteton možno prípadne ľahko zameniť iným. Brik mu hovorí aj „ľahostajné epiteton".

Súlad, súzvuk, harmónia, pieseň — to je Jesenského ideál verša. „Pestovať harmónie" (S I, 120) — je ideál lásky, ale aj poézie. Verš má byť „splavný, zvonný", a nie „drgať ako rebrinovec na zlej ceste", radí začínajúcemu básnikovi. „Ak toho nevycítiš, tak si každý svoj verš sám sebe nahlas prečítaj, a počuješ všetko."[81]

Jeden z hlavných predpokladov ľahkosti a spevnosti Jesenského verša, podobne ako u Puškina, je práve jeho významove skromné epiteton. Epiteton je temer vždy jednoduché, nerozvité. Je to dôkaz, že nepripisoval mnoho dôležitosti presnému zachyteniu odtieňa a kvality. Niekedy je epiteton v postavení tautologickom (z dôvodov metrických, a nie významových): „keď vzlietnu noci tiene čierne", „tej biednej duše tiene tmavé" (S I, 107) a podobne. Metrická, a nie významová potreba epiteta sa zvýrazňuje aj obvyklou inverziou, najmä na konci verša, čím sa v kontexte dosahuje zvlášť mäkkosť a vyrovnanosť intonácie. Významová skromnosť epiteta je zvýraznená aj „konštantnými" epitetami. Ženské vlasy, ak nejde o ich farbu, sú u Jesenského vždy „mäkké", ruky „biele" (ojedinele „malé", „nežné"), líca „bledie" a podobne. Tá je však najzrejmejšia z častej odtrhnutosti epiteta od svojho podstatného mena: „to *more* z nitiek vláskov *plavé*", „pre *oči* tvoje *popolavé*" (S II, 11), „tie *bojazlivé* tvoje *oči*", „*rtov* tvojich *detských* tichej piesni", „tie tvoje *nežné* držiac *ruky*" (S II, 13) „a *chladných, čiernych* do ramien *vĺn* v rozpomienkach nesiem oči" (S I, 302) a podobne.

Ako vidieť z uvádzaných príkladov, Jesenský rozkladá syntagmy, ich členy inverziami a vsuvkami od seba odďaľuje, dôraznejšie slová rozdeľuje rovnomerne po celom verši a v rozkladaní syntagiem dosahuje aj istý paralelizmus:

V tých vlnách krv mi búcha v slych,
krv duše zaľúbenej, vrúcej —
vo chvíľach hriechu rozkošných —
s tou tvojou spolu zmierajúcej.

(S I, 284)

Verš vo väčšine básní nerozpadá sa na menšie jednotky, je celkom nedielnym. Váha je na celom verši, a nie na jednotlivých častiach. Preto aj v rukopise neopravuje v takom rozsahu jednotlivé slová ako verše, najmä ich začiatky. Začiatky veršov zvlášť výrazne vplývajú totiž na celkovú intonačnú líniu verša. Jednotlivé slová opravuje najmä v tom prípade, ak „vyčnievajú" z mäkkej a vyrovnanej intonačnej línie.

Má, pravda, Jesenský aj básne rozladenej „harmónie". Časť jeho lyriky je zámerne tak komponovaná. Príkladom môže slúžiť známa báseň

[79] Od roku 1900 máme dokázanú aj Jesenského publikačnú účasť v Černokňažníku.

[80] O. Brik, *Rytmus a syntax*, Teória literatúry. Zostavil a preložil dr. Mikuláš Bakoš, Trnava 1941, 286.

[81] V redakčnom odkaze Mikulášovi Chočovovi (Gackovi), Slovenské hlasy II, č. 12, Jekaterinburg 22. X. 1918.

Z výletu (S II, 43—46). Rozladenosť je poznačená aj zmenou intonácie. Po plynulých a vyrovnaných roztúžených veršoch, dynamicky sa spájajúcich v širšie skĺbené celky, nasleduje strohá otázka s intonačnou krivkou ku koncu verša silne vzopnutou. Prudké vybočenie intonačnej krivky nevyplýva z podstaty opytovacej vety. Veď predchádzajúca otázka „hrdinu" („Či pamätáte, slečna, ešte tú noc?") sa nijako badateľnejšie nevychyľuje z línie ostatných veršov. A na záver, po vychýlení, štyri „rozladené" verše, búrlivo vzopäté a rozlomené vpoly.

Iným príkladom zámernej disharmónie môže byť 19. číslo z *Citov* (S I, 147). Disharmónia sa tu dosahuje nezhodou členenia metrického a syntaktického, čo je v takejto forme a rozsahu u Jesenského nezvyklé.[82] Disharmoničnosť zosilňuje popri nezhode členenia aj nerýmovanosť básne. Báseň možno chápať síce aj ako protest proti patetizácii a poetizácii — zdôrazňuje len triezvu holú skutočnosť — poprípade ako protest proti veršovníkom, zdá sa však, že hlavná príčina rozladenosti je predsa len v motíve rozlúčky.

Na ľahkosť a melodičnosť Jesenského verša vplýva, prirodzene, ešte viacero prvkov. Turčány v citovanej štúdii o Jesenského metafore poukázal napríklad na eufonickú štruktúru Jesenského básní. Dokumentuje ju na básni *Natiahli na prštek* ... Eufonická výstavba uplatňuje sa však u Jesenského len vo veľmi malom rozsahu, najmä v básňach s formálnou štylizáciou na spôsob ľudových piesní, a je obyčajne dôsledkom paralelizmu alebo opakovacích figúr. Paralelizmus, ako na to poukázal aj Turčány, je jedným z chrakteristických výrazových prostriedkov Jesenského poézie. Tu sa ho dotýkame len vo vzťahu k ľahkosti a melodičnosti verša. V básni *Pred oblokom agát stojí* ... (S I, 251) Jesenský paralelne rozvíja motív agátu a sediacich — ako zo všetkých okolností vyplýva — pod ním (alebo pod oblokom). Báseň sa však začína veršami: „Pred

[82]

Zbohom, Viera! Rozlučujem
sa už s tebou: s mojím svetom,
aby v iný svet išiel a
tam si tvoril nové svety.

Zato keď sa vrátim, ty mi
iste podáš svoju ruku,
aby vedel, nezabudol,
že i tu mám, drahá, teba!

Teba, Viera, krásna Viera!
Ale zbohom! Sane stoja,
kočiš plieska bičom, kone
fŕču, hrabú kopytami.

oblokom agát stojí, — *pred* agátom my sedíme", čiže kvôli výraznejšiemu paralelizmu opakuje nesprávnu predložku.

Nie je účelom tejto práce vykonať podrobný rozbor Jesenského poetiky, skúmať stopy jej zmien. Chceme poukázať len na niektoré jej charakteristické znaky.

Turčány vo svojej štúdii pririekol prírode v Jesenského poézii nie celkom právom „podradné postavenie". V samotnej Jesenského poetike prírodné obrazy a prírodná symbolika majú najvýznamnejšie miesto. Ponímа ich sčasti tradične, sčasti už v novom význame. Prírodné predmety vyskytovali a opakovali sa často napríklad v tvorbe generácie tesne predchádzajúcej, v poézii Podjavorinskej a Somolického. Najčastejšie vo forme stručného opisu, priameho prirovnania alebo skromného paralelizmu. Jesenský pozná všetky tri spôsoby, ale využíva ich inakšie. Miesto stručného opisu maľuje. Raz len niekoľko čiar, inokedy veľké plátna, široké rozmery. Prírodná scenéria sa stáva jednou z tém básne. Nie je už iba „kulisou", je aj cieľom. Môže byť zapojená do širšej koncepcie básne, ale žije aj samostatne. Jedno líčenie vyvoláva ďalšie a Jesenský sa viacej ako krásou reálnej scenérie kochá krásou scenérie zobrazenej. Ba maľba niekedy vytláča z básne osobné osudy a zážitky. Vidno to napr. na rukopisnom a publikovanom znení básne *Romantika.* Rukopisný text je podstatne „osobnejší", na úkor prírodnej maľby, ako neskorší publikovaný text. Napriek tomu, že báseň bola publikovaná v cykle *Verše ľúbostné.*[83] Aj ľúbostné zážitky v publikovanom texte odievajú sa do prírodného hávu (more citov a v ňom čln s milovanou, veniec pavučín z jej vlasov, dva čierne uhle v sviežom snehu jej tváre).

Jesenského maľba prírody je maľbou poetickou. To znamená, že farba prevláda nad líniou. V zhode so záľubou vo večeroch jeho prírodné maľby sú takmer výhradne maľbami večerných scenérií. Preto je prirodzené, že narába s prítmim a v podstate s odtieňami dvoch farieb: čiernej a farbou trblietavých svetiel. Od stroho realisticky ponímaných farieb noci sa jeho obraz výrazne líši, ale k impresionistom ešte má a bude mať vždy ďaleko.

Aj Jesenský pracuje prostým priamym prirovnaním. Najmä v básňach z mladších rokov navonok sa neraz nijako neodlišujú od prirovnaní, ako ich využívala predchádzajúca generácia. Aj v jeho tvorbe sú hviezdy, kvety a listy. Aj u neho je dievča „ako vetrík studené", ľúbosť v nej zvädla ako lístok v jeseni (S I, 131), patrí ku nemu „ako kvet ku svojmu listu" (S I, 256) a podobne. Od Podjavorinskej a Somolického sa však odlišuje tým, že práve aj kvet aj list aj hviezdy využíva temer len

[83] SP XXIV, 1904, 408—410.

vo funkcii obraznej, nie samy osebe. Tam sú len rekvizitami, tu čosi zastupujú, neraz sú motívmi celej básne.

Ak Jesenský povedal, že sa deva túli ku nemu, „ako sa ruže lístky túlia jeden ku druhému" (S I, 180), nebolo to nič nové, podobne hovorili už viacerí. Ak však líči, ako sa nazdal: že vidí v skvejúcich sa farbách kvetnatý luh, ale bol to „sneh len trblietistý, na ňom opadané stromov listy", že tým luhom tečie „striebro" a v ňom „mnohé perly", ale bola to len „voda mútna a z nej tráva vytŕčala smutná"; že ľúbi dievča, ktoré „bude verné aspoň deň", ale v skutočnosti „chvíľa bola púhym zdaním" (S I, 182) — to už bolo nezvyklejšie. Jesenský zoširoka, akoby vzdialenými a nijako nesúvisiacimi paralelami ozvláštňuje vyúsťujúci obraz. Paralelizmus, najmä paralelizmus prírodný, je jedným z jeho najčastejších prostriedkov vytvárania obrazu.[84] V období pred *Veršami* vo väčšej miere ako vo *Veršoch.* Paralelizmus *Veršov* je však zložitejší a rafinovanejší — s výnimkou vari *Piesní,* kde je jednoduchosť (aspoň zdanlivá) programom — ako napríklad paralelizmus *Citov.*

Charakteristickou črtou Jesenského poézie — a popri jeho melodickom verši v tom je aj jeho najväčší formálny prínos — je rozrastanie obrazu. Obraz sa rozrastá často na niekoľko veršov, „vec" zatláča do pozadia a sám sa stáva „vecou". Najobvyklejší spôsob nahrádzania „veci" obrazom je prostredníctvom prirovnania, neraz obligátnym „ako". „Vec" sa prirovná k obrazu a viacej neexistuje: „Som ako biedny, podstrelený vták...". To je prirovnanie spôsobom celkom konvenčné. Za ním však nasleduje aj „osud" vtáka s *jeho* videním a starosťami. „Blesk doletel a oslepil mi zrak. Nepoznajú krík zaslepené oči, odletieť v staré háje nieto moci" (S II, 67). V závere sa síce básnik ešte vracia k subjektu, k „veci", ale nevracanie sa je rovnako časté. „Je láska ako vetra šum...". Za tým je už len „osud" vetra a vlny, spolu v pätnástich veršoch: „tou chladnou dušou teplom zvanie... Lež ako chytiť *vetra van...? On* odšumí a prázdnu dlaň prikladáme na tvár vo žiali. A žiaľ za *ním* je vlny žbln, hľa, vidno *ju* a ďalej plynie a za *ňou* celá čiara vĺn sa tvorí, celá čiara hynie. Ach, ako prikázať *jej:* stoj!?... (S II, 12, zdôraznené mnou). Rozrastanie prirovnania a nahrádzanie „veci" obrazom je Jesenského konštantou. Samotné nahrádzanie nevychádza však iba z prirovnania, ale aj zo samého obrazu. V jeho poézii možno pritom nájsť aj takéto zvláštnosti: v *Rozpomienkach* má reflexiu o „rákoši", čo „pľuje zase pravde v tvár", „vlastným deťom reže krk a hlása krvavými pysky, že mení iba v zlato štrk, v šľachetnú zver rod zvierat nízky..." (S II, 115). Obraz o „rode zvierat" je iba jedným z mnohých obrazov osvetľujúcich činnosť „rákošu". Potom nasleduje dlhšie odbočenie, reflexia, že nám svedčí iba jedno — „do vrecák strkať tvrdú päsť" a uvedomenie si, že odbočil od deja. Po dvadsaťjeden veršoch vracia sa k jednému z použitých obrazov. Ako dvadsiaty druhý a dvadsiaty tretí verš nasledujú totiž: „Chcem hlavu dvíhať, v srdci čistý, sťa druhý zver a žiť..." (S II, 116).

Zhmotnenie obrazu, nahrádzanie „veci" nie je však iba dôsledkom rozrastania obrazu. Stačí mu aj poldruha verša: „Túžil som po vrabcoch a po kvete, plnom klase" (S I, 254). Plný klas nie je tu ako synekdocha. Je výsledkom intenzívnej schopnosti vžívať sa do obrazu a žiť obrazom. Takýmto spôsobom dosahuje Jesenský neobyčajnú konkrétnosť a hmatateľnosť obrazu. Takto objektivizuje aj svoje city a súčasne odosobňuje a akoby dištancuje sa od nich. V jeho srdci zas „krídla rozprestiera *akejsi* túžby neposedný vták" a ten chce letieť k nej, počuť z jej rtov „piesenku, v ktorej biedny neborák slovami trasúcimi dáva znak, že srdce jeho strašnou láskou zmiera. Jak v piesni je *i ja by* podvečer tak rád ku vám... No zachytávam vtáka divných pier, bo vtákom je..." (S II, 87, zdôraznené mnou). Objektivizovanie a odosobňovanie bude zrejmejšie, ak si všimneme, že v rukopise aj v rukopisnom venovaní básne miesto „i ja by" je „i *on* by" a v rukopisnom venovaní miesto „v ktorej biedny neborák" je „v ktorej *ktosi* — neborák".

Jesenského schopnosť vžívať sa v obraz a prechádzať z obrazu do obrazu, ako aj kompozičnú zručnosť v pomerne mladom veku náležite dokumentuje báseň *V divadle* (S I, 241—242; v rukopise datovaná 15. II. 1895): Je v divadle. „Opretý o mramorový stĺp" díva sa na „hlúpy" svet. Každý sa smeje, jemu je však ťažko, v srdci má „chmáry". „Tak ťažko v ňom snáď preto, že v tme jeho s' krásny kvietok skrýva a kvietok ten je čerstvý ešte a listy jeho svieže, šumné...". Sviežim, ukrývajúcim sa kvietkom v tme jeho srdca je láska, ešte žijúca, nevychladnutá. Ako uvidíme ďalej, ani „mramorový stĺp" ani „kvietok" ani „tma srdca" nie sú bezúčelné vo výstavbe básne. Jesenský pokračuje: „...v tej tme musí on odkvitnúť, zhynúť tie krásne, ľúbe listy". Tma srdca nenadobúda nový význam, len sa zdôrazňuje opakovaním. V nej hynú listy lásky. — Potom zbadá známu tvár, krásne dievča. Kde bola? Kedy sa vrátila? Je ešte vždy chladnou? Neodpovedá, len pozerá v jeho strany: „Buď mojím kvetom, jasajúcim kvetom! Rozptýľ tú tmu, čo v srdci mojom je, a osloboď v ňom zmeravený kvet". Aj kvietok v srdci má teda svoj účel. Tam je láskou, tu označuje milované a milujúce dievča. Tma srdca okrem toho opakuje sa tretí raz. „A nevravíš... Si mramorový stĺp. Umelec vdýchol doňho všetky krásy. Dívam sa naň a inšie nevidím... bolí ma srdce, bolí celá duša... rád by sa hýbať, k tebe siahnuť rukou,

[84] Pozri tiež Turčány, cit. štúdia, 8.

poľúbiť krásy mramorného stĺpu." Z reálneho mramorového stĺpu na začiatku básne v závere sa stáva milované dievča. O skutočný sa opiera, o ten druhý sa opiera len pohľadom, ale rád by sa oprieť doopravdy. Tma srdca sa zdôrazňuje už štvrtý raz, ale tentoraz nepriamo („bolí ma srdce, bolí celá duša").

„Tma srdca", „kvietok" a „mramorový stĺp" sa teda medzi sebou navzájom prepletajú a prepletajú sa niekoľkokrát aj ich významy. „Kvietok" je najprv láskou, ako „kvet" je krásnym dievčaťom a znovu je láskou, ale tu je už príliš silný aj základný, neobrazný význam kvetu. „Tma" srdca sa len opakuje, ale súčasne sa aj objasňuje, čo je jej podstatou (bolesti srdca a duše). „Mramorný stĺp" vystupuje najprv v pôvodnom význame, potom symbolizuje neodpovedajúce dievča, nadobúda niektoré vlastnosti stĺpu reálneho („umelec vdýchol doňho všetky krásy") a znovu sa zdôrazňuje význam prenesený. Mramorovým stĺpom je báseň súčasne rámcovaná.[85] Rámcovaná je však hneď dvojnásobne. Po úvodnom verši o mramorovom stĺpe nasledujú verše „dívam sa na svet tento hlúpy: každý sa smeje, asnáď preto, že cíti sa byť človekom". Po záverečných veršoch zase: „rád zaplakať by — ale s ostatnými smejem sa nad tým, že som človekom".

Jesenský mal záľubu v obraznom vyjadrovaní, ale nebol ctiteľom obzvlášť komplikovanej metafory. V jeho poézii sa stretneme so zjavom, ktorý v takom rozsahu nájdeme u sotva ktorého významnejšieho básnika. Sú to isté konštantné obrazy. U Jesenského — konštatuje Turčány — „sa pieseň stáva doslova synonymom *lásky.*"[86] V podstatne väčšej miere platí to isté o obrazoch kvet-kvety, list-listy. Kvet je obrazom dievčaťa, list obrazom muža. Niekedy vystupujú len v podobe prirovnania, ale nemenej často ako samostatné metafory. Dievča sa túli k hrudi „sťa kvietok k čiernej zemi" (S I, 220), keď bozkáva mladé dievča, vidí sa mu, že vinie k sebe „kvietok vesny" (S I, 203) a ženiacemu sa priateľovi odkazuje: „Na tvojej hrudi už iba jeden kvietok máš, ostatných kvetov samopaš na tvoju tvár už nezablúdi" (S I, 289). Pri zbežnom zisťovaní v Jesenského poézii od roku 1894 do konca roku 1904 našli sme metaforu alebo prirovnanie kvet-dievča v štrnástich básňach, pričom v niektorých sa tento obraz opakuje. Paralela list—muž v zhode s charakterom jeho lyriky vyskytuje sa menej. Z ostatných často sa vyskytujúcich obrazov treba spomenúť „vtáča" a „ružu" vo význame dievčaťa, pričom „ruža" zastupuje niekedy aj lásku (S I, 114). Lásku

[85] Turčány rámcovanie označuje ako „veľmi častý postup" Jesenského poetiky a píše o ňom na str. 6 a 10 cit. štúdie.

[86] Tamže, 5. (Zdôraznil V. T.)

výnimočne zastupuje aj „list" (S I, 131). „Sviežim listom" (zároveň spolu s „krásnym kvetom") je v jednom prípade aj dievča, ale ako protiklad „jeho", ktorý je „žltým listom" (S I, 240).

Ak kvet je obrazom dievčaťa, kytica kvetov znamená kyticu rozpomienok na ľúbené devy (S I, 257) a lupeň kvetu značí trochu lásky (S I, 310). Zvláštne a nie dosť jasné je ponímanie obrazu kvet v básni *Dôra:* „V tvojich ústach kvet, no čo z kvetu, keď smrdí jeho lístia, keď v ňom len klam a reťaz špatných viet, ni jedna písmena v nich nie je čistá" (S I, 268). Kvet znamená tu pravdepodobne lásku, ale lásku pošpinenú zvrhlú a smradľavé lístia jej príležitostných milencov. Naproti tomu obzvlášť vzácne a cenné dievča je kvetom vzácnejším: „svätý lotos vzplál... ten krásny kvet v tej krásnej chvíli" (S I, 310).

Ak vtáča popri obvyklom kvete značí dievča, vták znamená už muža (S II, 67), poprípade človeka vôbec (S II, 112), alebo aj túžbu (S II, 87). Dievča, ak je „studené", býva prirovnávané aj k vetríku (S I, 131).

Jesenský sa nijako nesnažil rozšíriť register obrazov devy. Naopak, neskoršie ho ešte zužoval. Báseň *Akési vtáča...* v rukopise je postavená na obraze motýľa, nie vtáčaťa: „Aký to pekný motýlik..." Čiže aj tento u neho neobvyklý obraz devy-motýľa (má ho v S I, 172, prirovnáva seba, a v básni *Na pohľadnici* S II, 38 — motivovanej obraznou predlohou) Jesenský nahrádza obvyklejším. A predsa aj tento v istom zmysle konštantný obraz dievča-kvet, obvyklý a použitý už dávno pred ním, vedel ozvláštniť, vedel v ňom objaviť nové vzťahy, nové významové odtiene. Zvláštnosťou je tiež, že sa neuspokojí s jednočlenným pomenovaním kvet, ale toto pomenovanie rozvíja. Základné ponímanie „kvetu" nájdeme v básni *Videl som ťa...:* „Ku mne patríš, devulienka, ako kvet ku svojmu listu. List od teba neodpadol. Odoláš ty vetra švistu?" (S I, 256). Deva sa prirovnaním ku kvetu stáva reálnym obrazom, nie symbolickou schémou. Všetky city a hnutia hodnotia sa zo stanoviska skutočného kvetu: Vidí vetrom kloniace sa klasy. Čaká, že aj jeho vietor „zohne snáď ku kvietku" (S I, 246), „často na najkrajší kvet ten najšpatnejší chrobák lipne", „niekedy i živá, drobná, ľahká ruža zachváti cit a potlačí aj toho najsmelšieho muža" (S I, 294).

5

Ak porovnáme Jesenského poéziu s poéziou Hviezdoslava a Vajanského, ako aj s poéziou básnikov medzigenerácie: Podjavorinskou, Somolickým a Milkinom, zistíme, že Jesenský najmä v porovnaní s Hviezdoslavom a Vajanským spôsobil tematický zvrat poézie, predovšetkým

k ľúbostnej lyrike. Aj tam, kde sa s nimi predsa len stretáva, prichádza s iným hodnotením ľúbostných vzťahov. Vajanského „náš hrdina" na rozdiel od Jesenského je „vyhnanec sveta". On „neuhádol parketom šibko poletovať, pred ženštinami klzkým vtipom a rozmarom sa vystatovať. Bálovej noci vozduch vrelý, šum hodvábu a hudby znenie tak nedostižným zdalo sa mu jak snov a divov vyplnenie! On utiahol sa do bufetu, pil pivo, sedel, kúril, chodil, len keď sa dvere otvorili, do sály okom kradmo hodil."[87] „Stráni sa ľudí, v chyži čuší; nevoľa v srdci, horkosť v duši."[88]

V prvých lyrických básňach zameraných na spoločenskú a národnú skutočnosť Jesenský nie je smelým optimistom, patetikom, ale naopak. Skutočnosť je preňho tragická, bez výhľad a jeho mladícky pesimizmus je hlboko úprimný a opravdivý. Neskôr sa stáva aktivistom (čím bol čiastočne, popri všetkom pesimistickom pohľade, aj v prvých básňach), ale bez umelého optimistického záveru. Nestaral sa, či sa Slovanovi sluší spievať iba „o sláve" aj napriek pochybnostiam v duši, alebo nie.[89] Napriek tomu v Jesenského ponímaní národnej situácie, najmä v prvotinách, sú isté neodtajiteľné zhody s ponímaním Vajanského. Ak Vajanský píše: „veď nám už smutno hučí smrtný zvon — nás čaká chladný hrob a posmech napokon!"[90], Jesenský tieto verše rozvedie v básni *Pravda a nádej* z prvotín. Ak Vajanský citovanú báseň končí smelo optimisticky: „Nás čaká žitia jar — a spása večný ľud!" (a podobne sa sprostí aj ostatných „pochybností"), niečo podobného nájdeme predsa len aj v Jesenského postupoch, hoci nie v takom rozsahu a v takej intenzite. Optimistickejšie vyznenie u Jesenského je pripravené celou básňou *(Pieseň poddaných, Po odsúdení)*. Osudovosti v ponímaní národnej situácie, čakania a spoliehania sa na svetové premeny v Jesenského poézii však nebolo. Kým Vajanský sa trpko žaloval na malé pomery, „mliečne časy", filisterstvo malomestského života, „nepravidelnosť polkultúry" a príčinu týchto chorôb, „večného pôstu", videl v národnom útlaku, Jesenského diagnóza je iná: „bied nie u nás: — v nás je moc" (S II, 116). A v *Reflexiách* tieto „biedy v nás" vyšľahal natoľko ako neskôr v menšom rozsahu len Krasko.

Z formálnej stránky u Jesenského nájdeme viac zhôd so staršími, najmä s Vajanským, ako v oblasti tematickej. Jesenský znížil vysoké ponímanie poézie staršou generáciou, urobil z nej nástroj pre všetko.

[87] Sobrané diela Svetozára Hurbana Vajanského VIII, Martin 1938, 85—86.

[88] Tamže, 87.

[89] „O sláve spievať Slovanovi sluší, hoc pochybnosti temnejú sa v duši" — Vajanský, tamže, 17.

[90] Tamže, 299.

V tom spočíva jedna z jeho zásluh pre vývin slovenskej poézie. Ako vo všetkom, aj tu je však rozporový. Popri znížení funkcie poézie vedome zdôrazňuje niektoré artistické prvky. Jeho umelé strofy, najmä kult sonetov (čiastočne tercín a iných), je priamym pokračovaním Vajanského snáh. (Tu ponechávame stranou, ako Jesenský sonetovú formu využil a v čom jej stavbu uvoľnil.) Vysoké chápanie poézie zvýrazňuje aj prevažne „umeleckejším", „vzletnejším" metrom jambickým. Ak cyklus dvadsiatich troch básní z druhej polovice roku 1894, pod názvom *City*, hovorí ešte v pomere 13:10 v prospech trocheja, v neuverejnených básňach z rokov 1895—1899 je to už naopak: 24:12 v prospech jambu (okrem toho dve básne, *K Mariette* a *Aké má toto dievča...*, javia daktylotrochejské tendencie). Prvý zväzok *Veršov* hovorí v prospech jambu ešte výraznejšie — 55:16, pričom jambickými sú aj najrozsiahlejšie básne: *Rozpomienky* a *Romantika.*[91] V otázke metra Jesenský kráča teda verne v stopách Vajanského a Hviezdoslava. U neho však možno výraznejšie sledovať hodnotiace metrické hľadisko. Trochejskou je jednak časť piesní, štylizovaných na spôsob ľudovej poézie *(Fujaru ja lacnú mám..., Natiahli na prštek..., Hviezdy pozerajú..., A ten prst môj..., Padol kameň..., Nespievajte..., Maľovaná zora...)*, jednak básne, zachytávajúce rub romantického videnia a lásku idealizovanú, básne degradujúce „vysoké" témy *(Keď sa človek..., Posielaš mi..., Študentove sloky, Čo si o rok..., Idyla, Pri rozlúčke, List starého mládenca po bále* a iné).

Jesenský dodržiava stopovú organizovanosť verša, konštantnosť počtu stôp vo verši neuvoľňuje, ale v porovnaní s Hviezdoslavom ju ešte upevňuje.[92] Na rozdiel od Vajanského jeho strofické členenie je však uvoľnené. V zásade riadi sa tu hľadiskom významovým, čo platí aj o takej ustálenej básnickej forme, ako je sonet.

[91] Pre porovnanie: Vajanského zbierka *Spod jarma* (II. vyd. 1905) má 27 jambických básní, 16 trochejských, 3 daktylotrochejské a 2 trochejské s niekoľkými daktylskými veršami alebo daktylskou tendenciou. Jeho *Verše* (1890) majú 57 jambických, 8 trochejských a 1 daktylotrochejskú báseň. Hviezdoslavove *Letorosty* obsahujú 143 jambických, 58 trochejských a 27 daktylotrochejských básní (okrem toho 7 je písaných časomierou alebo prízvučným napodobením časomerných strof a 3 básne majú verše trochejské aj jambické, prípadne i daktylské).

[92] M. Bakoš v knihe *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej* (II. vyd., Bratislava 1949) verš Hviezdoslava a Vajanského skúma na podklade ich epických prác a tieto zistenia prenáša aj na ich lyriku. Naviac ich porovnáva s lyrickým veršom básnikov Moderny. Ak napríklad konštantnosť počtu stôp vo verši Hviezdoslavovej epiky platí bez výhrad, o verši jeho lyriky to tvrdiť nemožno (pozri napr. *Letorosty* I, najmä básne č. 4, 5, 7, 15, 17; *Letorosty* III, najmä básne č. 40—V, 40—XVI, 40—XXIV, 40—XXIX, 40—XXX, 40—XXXIV, 40—XLIV, 40—XLV, 40—XLIX, 40—LI, 40—LII a iné).

Pokiaľ ide o väčšiu zhodu syntaktického a metrického členenia v Jesenského poézii v porovnaní s poéziou Hviezdoslava a Vajanského, platí táto zásada, len pokiaľ sa vzťahuje na kvalitu, a nie na rozsah a zároveň — čiastočne — na Hviezdoslava, a nie na Vajanského. Vo Vajanského zbierke *Spod jarma* (II. vyd.) len 15,38 % veršov nie je vyznačených aj grafickými znamienkami a v jeho *Veršoch* sa toto číslo ešte znižuje: len 12,05 %. U Hviezdoslava v *Letorostoch* I je 14,28 %, v *Letorostoch* II 21,13 %, v *Letorostoch* III 28,25 % (spolu 24,85 %), v *Prechádzkach jarom* 31,78 % a v *Steskoch* 31,68 %. (Hviezdoslavova poézia nám súčasne ukazuje, že rozsah básne u neho je priamo úmerný nezhode členenia syntaktického a metrického.) Prvý zväzok Jesenského *Veršov* vykazuje číslo 30,12 %, bez *Rozpomienok* s *Venovaním* 27,95 % *(Rozpomienky* s *Venovaním* 35,42 %) a iba samotný cyklus *Piesne* dosahuje Vajanského úroveň alebo úroveň Hviezdoslavových *Letorostov* I: 12,64 %. Rozdiel medzi Jesenským a Hviezdoslavom (v menšej miere aj Vajanským) je však v tom, že Hviezdoslav medziveršové predely v nezhodných veršoch neraz kladie do vnútra syntagmy, kým Jesenský len medzi jednotlivé syntagmy a že vetné pauzy vo veršoch zhodných sú u Jesenského výraznejšie. Rytmicko-syntaktický paralelizmus okrem toho u Jesenského vo veľkej miere posilňuje ešte veršová intonácia a častejší výskyt opakovacích figúr.

Tendencia zastierania polveršov, typická pre hviezdoslavovské obdobie, prejavuje sa ešte aj v Jesenského poézii. Pravda, neuplatňuje sa všade rovnako zreteľne a má iné príčiny. Je výrazom smerovania k syntaktickej a intonačnej samostatnosti verša a jeho melodičnosti, ktorá neznesie rozpad verša na niekoľko intonačných vrcholov.

Z metrického hľadiska je pre Jesenského príznačná malá rôznorodosť veršov. Päťdesiatpäť jambických básní v prvom zväzku *Veršov* redukuje sa v podstate na dva rozmery: verše striedavo 9 a 8 slabičné (25 básní) a 11 a 10 slabičné (17). K nim pristupujú ešte štyri básne s 9 slabičným alebo 11 slabičným jambickým veršom. Ostávajúcich päť básní má tieto rozmery: tri básne majú 13 slabičný, jedna 10 a jedna 7 slabičný jambický verš.

Na rozdiel od Hviezdoslava Jesenský jazykove nečerpal z nárečove konkrétne vymedzenej oblasti. Jeho ľudové prvky majú charakter hovorový a typicky stredoslovenský. Z jednej strany je majstrom vo využívaní poetických krás čistého ľudového hovorového jazyka, bez dialektických exkluzívností, z druhej strany načiera do prostredia salónov a vyššej spoločnosti. Najmä touto časťou svojho básnického slovníka pokračuje tam, kde zastal Vajanský, preberajúc aj jeho jazykové zvláštnosti: terem, kurhan, chlum a iné. Podľa Vajanského vzoru orientuje sa

aj jazykovo na ruštinu, najmä v mladšom období (a potom v období zbierky *Zo zajatia):* deňgy, tuča (oblak), kurhan, cáriť, vozduch a iné. V neskoršom období od rusizmov čiastočne upúšťa, ba nahrádza ich aj v starších básňach.[93]

Básnikom Moderny Jesenský je blízky najmä svojím subjektivizmom. Aj v pohviezdoslavovskom období, „ako v každom literárnom období, charakterizovanom prevažne tvorbou umeleckých epigónov, otázka umeleckej individuality, otázka talentu stávala sa kľúčovým momentom pre ďalší rozvoj poézie. Pre nové básnické talenty bolo priamo existenčnou potrebou preraziť kruh poetickej konvencie a vydobyť si priestor, na ktorom by sa ich tvorivé schopnosti mohli voľne rozvinúť. Zdôrazňovanie básnikovho subjektu musíme preto u týchto básnikov chápať ako súčasť ich umeleckého úsilia o prekonanie starých neživotných spôsobov básnickej tvorby . . .".[94] Aj v tomto období epigóni nivelizovali poéziu dvoma smermi: „jednak smerom k poézii sentimentálne vlasteneckej a jednak smerom k poézii sentimentálne erotickej."[95] Pri oboch smeroch najviac chýbala individualita. Jesenský prišiel so zdôrazňovanou individualitou, prerazil zúžený obzor videnia, cítenia a zmýšľania, ako mieru svojho konania zdôraznil nie mienku filistrov, ale samého seba. Poézii sentimentálne erotickej sa vysmial, parodoval ju a postavil ju na hlavu. Poprel existujúce a začal tvoriť ľúbostný svet odznovu. Sentimentálne vlasteneckú poéziu obišiel úplne. Doménou mu bol osobný svet, ale osobný svet v objektívnom svete, v obklopujúcej ho spoločnosti. Pokiaľ začieral priamo do nacionálnej problematiky, jeho básnické slovo bolo aj výrazom jeho osobného prístupu, nie abstraktného poňatia.

Z hľadiska vývinových tendencií slovenskej poézie dôležitý bol Jesenského prínos k melodike verša, jeho snaha o piesňovosť, oslobodzovanie sa od pátosu a deklamatívnosti, zjednodušenie výrazu. Uvoľnil a zjednodušil strofickú výstavbu (zjednodušil v prospech štvorverší, uvoľnil v tom, že strofické členenie riadi sa podľa významových zložiek, dokonca aj v prípade sonetu). Za výrazové „nedbajstvo" dostalo sa mu výčitiek od Vajanského i od Milkina. Všeobecne Jesenského poézia oproti poézii Vajanského a Hviezdoslava pripadala uvoľnenejšou, vymaňovala sa z poetického kánonu generácie hviezdoslavovskej aj tam, kde takou nebola. Ako sme spomenuli, rovnoslabičnosť vo verši v porovnaní s Hviezdoslavom Jesenský práve naopak

[93] Napríklad v básni *Kam?* verš: „prebrodiť tvojich tučí dav" opravuje už v druhom vydaní prvého zväzku *Veršov* z roku 1922: „prebrodiť tvojich mrakov dav".

[94] S. Šmatlák, *Význam básnických počiatkov Pavla Országha Hviezdoslava pre vývin slovenskej poézie,* Slovenská literatúra II, 1955, 276.

[95] Tamže, 253.

kodifikuje. Nespĺňa však natoľko ideálnu metrickú schému. Napríklad v piesňach *Natiahli na prštek ...*, *A ten prst môj ...*, *Maľovaná zora ...* trochejské metrum vo viacerých prípadoch vypĺňuje stopami i celými veršami daktylskými. Tu je to, pravda, odôvodnené aj štylizáciou podľa spôsobu ľudových piesní. Podobné prípady sa však nájdu aj inde. Najuvoľnenejšie v tomto zmysle sa zdajú byť niektoré jeho sonety. Do jambických sonetov *Tak ako ovíja ...*, *Keď niekdy večerom ...* a *Len v tebe jedinej ...* prenikajú dosť zreteľne potrojné tendencie. Z tohto vidno, že aj keď prvý zväzok Jesenského *Veršov* má výlučne podvojné metrum, potrojné tendencie podvedome prenikajú do niektorých jeho básní.

Jesenský bol iným typom básnika ako vlastní básnici Moderny. Netrápili ho mučivé otázky zmyslu ľudskej existencie, života a smrti. Nie je básnikom hĺbavým v zmysle Kraskovom. Všetko vidí jasne, ostro, vyhranene, v pevných líniách. Neobľubuje si hmly, diaľky, neurčitosť. Chybou by však bolo domnievať sa, že ich vôbec nepozná. Dokladov je dosť: „Okná zastiera hmlou nejasnou syn zimy — hnusný severák" (S I, 102); „ľúbim, túžiac v šerú, hmlistú diaľ" (S I, 132); „keď tajšla si vo diaľku hmlistú" (S I, 258); „zadul vietor hnusný silným vanom a odvial radosť v diaľne, šeré diale" (S I, 151). Poéziu diaľok pozná teda aj Jesenský a diaľky sú mu tiež „šeré" a „hmlisté". Nie sú mu však ešte hlbokým zážitkom, ako napr. Kraskovi alebo Royovi. Pritom je pozoruhodné, že sa objavujú temer výhradne v básňach z obdobia pred *Veršami*. Mladý Jesenský má k mladému Kraskovi bližšie ako Jesenský z *Veršov* ku Kraskovi z *Nox et solitudo*.

Naproti tomu istá tendencia k menej určitému výrazu a dosť zreteľná tendencia k odosobňovaniu u Jesenského silnie práve v básňach z obdobia *Veršov:* „Najpeknejšie sú Studničky a jedno dievča v ateliéri" (S I, 279); „že ktosi sa mu k srdcu kradne" (S I, 310) a iné. Vyššie uvádzané zmeny v básni *Skažite jej ...* (pozri str. 123) však dokazujú, že tendencii k neurčitému výrazu nedovolil uplatniť sa v širšom rozsahu.

Jesenského s Kraskom a s ostatnými básnikmi Moderny zbližuje tiež obľúba večerov a jeho „dumy ... večerňajšie" (S I, 136). Nie sú totožné s Kraskovými, ale u obidvoch sú výrazom reálneho zážitku. U oboch večer je obyčajne tichý. U Krasku však býva len rámcom, je zbežne načrtnutý a potom ustupuje dráme jednotlivca, zlieva sa s ňou alebo je podnetom znovu prežívanej drámy. Jesenský sa pri večernom obraze obyčajne dlhšie pristaví a rád sa *nadchýna* jeho jednotlivosťami. Večer mu je podnetom príjemných spomienok, je ich krásnou dekoráciou. V detailoch vnímania večernej prírody nájdeme u oboch viac zhôd. Napríklad postupné stmievanie a pohlcovanie prírodných predmetov

tmou: Kraskove „vysoké topole" čnejú mocne k nebu, menia sa v nemé „prízraky", až ich vzhľad celkom zmizne. U Jesenského potemnievajú tak pahorky a mizne breh rieky, iba že rýchlejšie: „Zatmieva sa už šedá diaľ, cez ňu sa kradmo rieka plíži. Pahorkov tiež potemnel šál. Zvod blankytu sa tíško níži. Breh zmizol. Iba kde-tu vež čnie tmavým prstom dovysoka ..." (S II, 83). U Krasku v líčení nočnej prírody medziiným „niekde v diaľke hlásnik trúbi pozdnú nočnú hodinu" a ozveny strácajú sa kdesi v diaľke *(Už je pozde ...)*, u Jesenského „temená strácajú sa hôr" a „desiatu starý hlásnik húka" (S II, 80). Zbližuje ich spoločná záľuba v rozpomienkach, pocity, že sa v ich živote už pripozdieva, a iné.[96]

Pozoruhodné je aj rámcovanie ich básní. Ak Jesenský rámcuje napr. „tými istými alebo len málo obmenenými veršami",[97] u Krasku rámcovanie uskutočňuje sa najmä časove.

* * *

Jesenský neprináležal bez výhrad k nijakému ideovému ani básnickému hnutiu. Sympatizoval a kritizoval starých aj mladých. Vedome však — opierajúc sa pritom aj o Vajanského — tvoril novú poéziu, inú ako Hviezdoslav s Vajanským, inú ako Byron, Puškin a Heine, inú ako Somolický s Milkinom, Podjavorinskou a ďalšími z tejto „medzigenerácie". Hoci čoskoro začali napodobovať jeho dvojtvárnu, romantickorealistickú obraznosť i satiricko-parodistický tón, nemá významnejších priamych nasledovníkov. Je to tak aj preto, že bezprostredné a „tajomné" vystúpenie Ivana Krasku už v Dennici roku 1905 a čoskoro aj v samostatnej zbierke, s jeho svojráznym vnútorným svetom, novým intenzívnym citovým životom a nevídane cieľavedomým výrazom upútalo pozornosť literárnej verejnosti iným smerom. Poéziou, na podklade ktorej vznikalo básnické hnutie Slovenskej moderny, bola predovšetkým poézia Ivana Krasku. Ona bola podnetom, východiskom a vzorom. Ani Jesenského poézia neostala však bez vplyvu. Okrem toho, že svojím „novoromantizmom" i jeho parodistickou negáciou nepriamo otvoril cestu básnickému hnutiu Slovenskej moderny, v istom zmysle tvorí protipól poézie Ivana Krasku. Kdesi medzi ním a Kraskom, ale bližšie

[96] Jesenský: „... čím väčšmi kamenie mi hruď, mdlie oko, čoraz menšie šťastie ma potkáva po šedých dňoch v starostlivých a krátkych snoch", „že odznel ten najkrajší spev", „... zmladnúť ešte raz na chvíľočku krátku len, a vieš, že si za vŕškom v ceste ta dolu, dolu v priehlbeň, že musíš ísť, ísť neprestajne ..." (S II, 126).

[97] Turčány, citovaná štúdia, 6.

ku Kraskovi stojí Ivan Gall, z veršovej stránky bližšie k Jesenskému je Kosorkin, mnoho od neho prevzal aj V. H. S. a podobne. Ešte aj u Roya, ktorý vyrastal vyslovene z Krasku a neskôr zo stretnutia so západoeurópskymi básnikmi z konca storočia a predstavuje krajné úsilia Moderny, zazneje miestami Jesenského tón.

Aj keď sa Jesenský v neskorších rokoch svojou poéziou od básnického smerovania Moderny odkláňa, jeho *Verše* z roku 1905, básne predchádzajúce aj bezprostredne nasledujúce, tvoria jej neodmysliteľnú súčasť.

STANISLAV ŠMATLÁK

POĖZIA IVANA KRASKU

JEJ VÝVIN A ZAVŘŠENIE

Literatúra o Ivanovi Kraskovi už mnohonásobne prekračuje rozsah jeho básnického diela. Kraskovi, ako máloktorému slovenskému básnikovi, dostalo sa dvoch monografií (R. B r t á ň, *Poézia Ivana Krasku,* 1933 a J. B r e z i n a, *Ivan Krasko,* 1946). Štúdií a článkov o ňom, pritom i prenikavých a odhaľujúcich (od najstarších Votrubových až po nedávne Felixove a Gáfrikove), je celý rad. A predsa Kraskovo dielo stále láka k novým rozborom a novým interpretáciám. Dnes o to naliehavejšie, že po vydaní *Diela* (1954) poznáme aspoň relatívne úplne i obdobie Kraskových básnických začiatkov a vidíme, že i jeho poézia mala svoju inkubačnú dobu, v ktorej sa podrobila procesu vnútorného očisťovania a dozrievania. Úloha podívať sa na Kraskovu poéziu ako na jav, ktorý prešiel vnútorným vývinom, je teda dnes aktuálna. A práve aktuálnosť vývinového pohľadu nech ospravedlní i tento pokus rozmnožiť kraskovskú literatúru.

Tento pokus však vyplynul aj z inej aktuálnej a širšej pracovnej úlohy. Pri novom spracúvaní obrazu dejín slovenskej literatúry, v ktorom má významné miesto i dielo Ivana Krasku, je potrebné metódou marxistického výkladu podať obraz objektívnych vývinových zákonitostí a tendencií literárnych javov, opretý o ich predbežné analytické rozbory. V súvislosti s Kraskovým dielom by sa takýto výklad musel opierať iba o staršie (niekedy i veľmi podrobné) rozbory, vykonané pomocou dnes už prekonaných literárnovedných metód. Novšie, marxistické hodnotenia Kraskovej poézie majú totiž napospol syntetizujúci charakter a nevenujú sa jej konkrétnej a podrobnej analýze. Práca chce, aspoň v danej chvíli, takúto potrebu predbežnej analýzy Kraskovej poézie saturovať.

I

SVET PRVOTÍN

Dôvera v básnickú tradíciu. — Napätie medzi subjektom a nacionálnou tendenčnosťou. — Vzťah k Hviezdoslavovi. — Svár pátosu a piesne. — Samota a potreba družnosti. — Stretnutie s Eminescom.

Ivan Krasko vstúpil do slovenskej poézie s výrazom takej veľkej dôvery v tradičné básnické hodnoty, že celkom iste aj preto nevyvolali jeho tri básničky, publikované na prelome storočí v Slovenských pohľadoch, nijaký rozruch, ba ani len zvýšenú pozornosť literárnych kruhov.[1] A treba priznať, že nebolo príčiny na rozruch. Nový básnik prichádzal s piesňou, ktorú súčasníci až pridobre poznali: boli v nej aj „kati ľudu" a „ruka zlá osudu", i hviezdoslavovská túžba vítať „deň spásy" „jak škriváň ráno v trilnej piesni". No dobrý pozorovateľ mohol už vtedy pod týmto bežným poetickým rúchom vybadať aj slabučkú cirkuláciu jedinečnej básnickej miazgy; dnes, keď poznáme poéziu Ivana Krasku, nie je obzvlášť ťažké postrehnúť pružinku, ktorá oživuje a dáva do pohybu konvenčnú schému Cigáňových prvotín. Nazveme ju myšlienkovou osciláciou medzi subjektom a objektom, napätím medzi objektívnou ideou básne a lyrickým nositeľom tejto myšlienky.

Najstaršia známa Cigáňova báseň *Pieseň nášho ľudu* (datovaná r. 1893) je vyslovením básnikovej dôvery v reálnu silu „piesne ľudu", teda nepriamo vyslovením viery v ľudový živel vôbec — celkom v duchu demokratickej tradície predchádzajúcej slovenskej poézie. Je to upnutie sa k objektívnemu spoločenskému bytiu, no predsa tento akt dôvery „v ľud" nie je Cigáňom formulovaný jednoznačne. Poznáme dva varianty tejto básne. V prvom (publikovanom v SP, 1896) je téma postavená na výlučne subjektívnu bázu; básnik ako by chcel silu ľudovej piesne využívať len pre úzko osobné ciele: „keď pritlačí ma ruka zlá osudu", „keď riedke chvíle radosti nadídu", „keď ma v mohylu klásť budú" — v týchto situáciách osobného života má zaznieť „pieseň ľudu" ako reálna pomoc alebo ako magické zaklínadlo. Druhý variant (publikovaný až v Kraskovom *Diele*, 1954) neostáva na tejto rozlohe čisto osobného

[1] Boli to básne *Pieseň nášho ľudu*, SP 1896, *Deň spásy* a *Za búrnej noci...*, obe SP 1902. Vedľa týchto básní v redakcii SP na celé desaťročie zaležali rukopisy troch básní Ivana Krasku: *Mamka sladká, mamka* (dat. r. 1895), *Sami sme v hore* (dat. r. 1986) a *Tajné moje piesne*. Prvé dve vyšli v SP až r. 1907, keď už pseudonym Janko Cigáň bol prvoradým literárnym pojmom. Samy o sebe teda Cigáňove básničky redaktora Škultétyho dlhé roky vôbec neznepokojovali.

poňatia témy. Rozširuje ideovú bázu básne o aspekt nadosobne spoločenský, o aspekt boja za národnú slobodu. Až tento variant znamená priame nadviazanie na poetickú tradíciu (štúrovskú), pričom básnik stavia do istého protikladu osobnú a národnú „funkčnosť" piesne, pretože s osobným aspektom spája pojem „starej" (tradičnej) piesne, s aspektom národného boja nastoľuje pojem piesne „novej":

Vždy keď riedke chvíle
veselosti prídu,
spievavam si s t a r ú
pieseň nášho ľudu.

No keď kati ľudu
besnotami zhudú,
zanôťme im, bratia,
n o v ú pieseň ľudu!

(Ivan K r a s k o, *Lyrické dielo*, 1956, 29)

Práve táto strofa o „novej" piesni, ktorá v publikovanom texte chýbala, celkom bezprostredne pripomína ideovú funkčnosť piesne v obraznom inventári našej romantickej poézie (najmä u Bottu, ale aj u Janka Kráľa a Sládkoviča). Porovnanie dvoch variantov Cigáňovej básne však nasvedčuje, že mladý básnik nesiahol po ideovom a obraznom klišé z arzenálu poetickej tradície celkom automaticky, ale že jeho tvorivý pochod bol sprevádzaný určitým kolísaním, váhaním medzi subjektívnym a objektívnym zameraním témy básne.

Deň spásy nás vťahuje do atmosféry typicky hviezdoslavovskej. Celá báseň ako by bola priamou reminiscenciou na Hviezdoslavovo štvorsonetie *Advent* (*Deň spásy* je datovaný r. 1895, *Advent* pôvodne vyšiel v SP, 1890). Najjasnejšie o tom svedčí začiatok básne:

Deň spásy, čakám ťa už dávno.
Ó, príď, utíš srdce, zjasaj slávno! —
Za teba pejú žreci k nebies bránam...

(Janko C i g á ň)

Príď, dobo spásy! Čakáme ťa zdávna,
jak otcovia ťa verne čakali,
ba praotcovia ešte žiadali
ťa dúfajúci, že sa zjavíš slávna:

(H v i e z d o s l a v)

Sú však aj isté drobné, ale charakteristické rozdiely medzi Cigáňovým a Hviezdoslavovým poňatím témy „spásy ľudu". Cigáňov pátos je osob-

nejší, a tým aj stlmenejší; hovorí v mene svojom, kým Hviezdoslav zrejme v mene národa, kolektíva („čakám ťa už dávno" — „čakáme ťa zdávna"). Pravda, Cigáňov verš nie je o nič menej naliehavý a nie je ani menej vznosný než verš Hviezdoslavov; pomáha mu pritom práve hviezdoslavovská deklamačná štylistika, napr. opakovanie celého radu prirovnaní v sprievode viacnásobného syntaktického paralelizmu, príznačného pre Hviezdoslavov rétorický štýl:

Jak zora, vítal bych ťa, slnko vesny,
jak škrivák ráno v trilnej piesni,
sňaženka jako jara príchod,
jak deti otca z cudzích krajov,
dolina jako zdroje stinnych hájov,
žiaľ srdca jako perly očí.

(SP, 1902, 499.)

Z významovej stránky však stojí za povšimnutie, že rad objetivizujúcich prirovnaní, daný kontextom prírodných obrazov (zore, škriváň, sňaženka, dolina), je zrazu zakľúčený obrazom subjektívno abstraktného obsahu („žiaľ srdca jako perly očí"). Tento sémanticky nezhodný prvok v rade prirovnaní (gramaticky s ostatnými obraznými konkrétami zrovnoprávnený) je tu prechodom k záverečnej, vypäto subjektívnej klauzule básne: „Ó, príď! hruď sa túhou až rozskočí." Hviezdoslavovo privolávanie „doby spásy" sa končilo víziou skutočnosti, keď táto doba naozaj príde („závora pukne brány u východu, z nej vlnot šľahne jasný, bohatý..."), Cigáňovi ostalo napokon len vyslovenie žeravo osobnej túžby po tejto dobe. V téme akokoľvek nadosobnej, objektívne zameranej, preváži napokon u mladého básnika motív subjektívneho zafarbenia.

Genéza tretej publikovanej prvotiny Janka Cigáňa *Za búrnej noci...* kolísanie medzi subjektívnym a objektívnym zameraním témy odhaľuje priam školsky názorne. Odhaľuje ho nielen ako napätie subjektu a objektu, ale už ako zjavný rozpor medzi nimi. Dva známe varianty básne prezrádzajú, že si mladý básnik toto napätie uvedomoval a že vážky vzťahu subjekt-objekt zámerne chcel prechýliť na stranu objektu, v prospech národného vyznenia témy i vtedy, keď jej životná inšpirácia tkvela hlboko v subjektívnom zážitku. Báseň *Za búrnej noci...*, ako bola uverejnená v Slov. pohľadoch, je básňou až úsilnej národnej tendenčnosti, kde „romantický" situačný rámec (noc, búrka, víchor, blesky, uprostred toho osamotený človek-lyrický hrdina) má vytvoriť efektnú prírodnú dekoráciu pre vyslovenie záverečného národného motívu:

Za búrnej noci, pri hučaní vody
— — — — — — — — — — —

keď všetko temné, jako hrobu tlama
— i jasných bleskov plod temnota je samá —:
ja dumu pletiem o tom našom žití
a v búrnej mysli, jako blesku páska,
tvoj drahý obraz, moja rodoláska.

(SP, 1902, 499)

Iný variant básne (publikovaný prvý raz až v Kraskovom *Diele*, 1954) je síce odchylný „len" v závere, no predsa to stačí, aby sme mali pred sebou báseň podstatne odlišného vyznenia. Všetko to romanticko-prírodné dekórum je tu totiž pozadím pre nastolenie motívu — ľúbostného. Namiesto posledných troch veršov, vyššie citovaných, čítame:

mne dušou preleti jak blesku švih
rozlúčky našej bôľny okamih.

(Lyrické dielo, 34)

A aby sme neostali ani v najmenších pochybnostiach, báseň nesie v podtitule venovanie: „Sofii S." Možno predpokladať, že toto je prvotný — a životnejší — variant básne, že báseň vznikla z tejto intímne osobnej inšpirácie. A predsa pri publikovaní prešla takou „autocenzúrou", že z nej vznikla báseň vlastne iná. Z tohto faktu sa ponúkajú dva závery: predovšetkým je zjavné, že mladý Janko Cigáň bral na seba uvedomele tradičný ideový náklad slovenskej poézie, jej nacionálnu tendenčnosť, a že bol ochotný podriadiť svet svojich subjektívnych citov sfére objektívnych, všeobecne kanonizovaných ideí, i keď tým „znásilňoval" samého seba, svoj skutočný citový zážitok; a vedľa toho je tiež zrejmé, že poetické myslenie mladého básnika sa pohybovalo po konvenčných koľajách, že obraz a myšlienka nepriliehali ešte k sebe tak tesne a netvorili takú jednotu ako v neskoršej jeho tvorbe: veď v jednej básni bolo možné použiť tú istú „poetickú" scenériu raz ako rámec motívu „rodolásky" a raz ako dekoráciu pre motív rozlúčky s dievčinou.

Vidíme teda, že hoci sa mladý Cigáň prihlásil s básňami uvedomele národnými, s objektivizujúcou tendenciou, predsa za každou z nich bolo skryté napätie medzi objektívnou ideou a jej subjektívnym vyslovovateľom, inými slovami, napätie medzi básnikom a predmetom jeho poézie. Báseň *Za búrnej noci...* odhalila konkrétny „životný" obsah tohto napätia ako rozpor medzi národným a intímne erotickým zameraním poézie. Ukázalo sa, že ani prvopočiatočný Ivan Krasko neunikol z dosahu sporu či problému typického pre toľkých slovenských básnikov pred ním (Kollár, Sládkovič, Hviezdoslav), sporu vlasti a dievčiny, národa a erosu. Nový básnik prišiel nielen s dôverou v tradičné hodnoty domácej poézie, ale zdedil aj jej tradičný „problém". Pritom ak navonok

chce tento problém riešiť čo i násilným manifestovaním výlučnosti národnej tematiky, vo vnútri sa uspokojuje koexistenciou oboch pólov tohto sváru. Medzi Kraskovými prvotinami, ktoré ostali v rukopisoch (a boli publikované až v *Diele,* 1954), nájdeme básne reprezentujúce obidva tematické póly. Napr. báseň *V Brašove* (dat. r. 1895) zvučí chalupkovskou nacionálnou patetikou, bojovými výzvami a obraznými frázami z Chalupkovej poetickej výzbroje („Letel by som v rodné kraje, sloboda kde vraždená je... kde je útlak, kde je bieda, ktorá ni žiť, ni mrieť nedá — vyzval by som rodných bratov: Žiť, mrieť so slobodou svatou!" — *Lyr. dielo,* 31). A vedľa tejto básne, ktorá chce byť poľnicou národného boja,[2] nájdeme napr. báseň *Pre teba len...* a tá je celá „dumnou piesňou" básnikovej samoty, melancholicky rozochvievanou „tajnou tiesňou" jeho duše. Prikrášlená je síce romantickou nočnou scenériou, súzvučiacou s touto piesňou, avšak práve v nej splýva básnikova pieseň s neurčitou žalobou („nedivíš sa, žaloba že, tak sa moje piesne zovú") na osamotenosť. Poľnica vyzývajúca bratov do boja na život a na smrť za „svätú slobodu" a stíšená „dumná pieseň", osamotená, žalujúca, vytekajúca z neurčitej túžby[2a] — to sú dva protiľahlé póly počiatočnej poézie mladého Krasku. Spojiť tieto dva póly sa mu nedarí, hoci sa o to pokúša. Prostredníkom chce byť pritom príroda a prostriedkom metóda psychologického paralelizmu; demonštruje to báseň *Nepýtajte sa ma...* (dat. r. 1895). Je založená na motivickej paralele smutný človek (lyrický hrdina) — smutný jarok; „vysvetlenie" tejto paralely má byť v jej prostom mechanickom rozvedení: „Prívalová voda jarok zamútieva... a mňa skormucuje, dumou zaťažuje to, čo tlačí teba, tichý národ môj." (*Lyr. dielo,* 37). Výsledný národný motív je tu len novým ornamentálnym prvkom na mechanickej hre s prírodnými a psychickými motívmi a pôsobí ako čisto formálne, vonkajškové zakončenie básne. Je to postup celkom konvenčný, priveľmi opotrebovaný už v epigónskej tvorbe poštúrovskej, než aby sme ho mohli pokladať za vážne úsilie o prekonanie tematickej dipólovosti v počiatočnej poézii Ivana Krasku. Je to len ďalší dôkaz o priveľkej dôvere mladého básnika voči zdedenej poetickej tradícii.

V súvislosti s básňou *Za búrnej noci...* spomenul Štefan Krčméry motivickú „heterogénnosť" poézie mladého Ivana Krasku. Videl ju zrejme v spájaní silne subjektivizovaných motívov prírodnej romantiky („Za búrnej noci, pri hučaní vetrov..." atď.) s motívmi národnými.[3] Je to pozorovanie správne, no treba ho doplniť v tom zmysle, že tematická nevyrovnanosť a rôznorodosť v poézii mladého Cigáňa bola príčinou nielen jeho myšlienkovej „rozorvanosti" (skôr by sme povedali rozkolísanosti, nevyhranenosti), ale aj podnetom pre riešenia vyložene konvenčné, básnicky neplodné. Úskalie konvenčnosti bolo nevyhnutným rubom dôvery mladého básnika v poetickú tradíciu. Sentimentalizujúci psychologický paralelizmus bol jej časťou a videli sme, že mladý Janko Cigáň sa mu celkom nevyhol. No úskalia skrývala nielen staršia, romantická či pseudoromantická tradícia, doznievajúca ešte v tvorbe epigónskych súbežcov realizmu (Kýčerský, Horal, Vrbický a i.), ale aj tradícia novšia, ba možno povedať nie tradícia, ale živá poetická súčasnosť, predstavovaná tvorbou Hviezdoslava. Mladý Krasko sa s touto živou súčasnosťou hviezdoslavovskej poézie vyrovnával veľmi úporne a poctivo.

Nie je náhodné, že medzi jeho prvé básne patrí poetický hold *Hviezdoslavovi* (dat. r. 1896, publikovaný v Dennici 1906). Báseň o Hviezdoslavovi bola mu príležitosťou zamyslieť sa i nad vlastnou básnickou tvorbou a pokúsiť sa formulovať vlastný program, zámery alebo aspoň básnické túžby. Vychádza z protikladu „veľkosti" Hviezdoslavovej poézie a „malosti" svojej tvorby a túži prekonať tento protiklad: chce mať „silu, rozmach" Hviezdoslavovej poézie, túži mať jej „rozhľad" a objímať podobné šírky i dosahovať tie isté výšky. No mladá túžba sa tu po prvý raz láme o skepsu, i keď túto skepsu možno azda označiť za subjektívnu malodušnosť alebo nedostatok sebadôvery: „Mne nemôž' v blízkosť žiaro-

[2] Treba však pripomenúť i jednu rozdielnu črtu vo vyjadrení tohto pátosu oproti Chalupkovi, črtu azda štylisticky nepatrnú, ale významove celkom určitú: všetky výzvy a bojové odhodlania mladého básnika sú vyslovené kondicionálnym tvarom, napr. „letel by som", „vyzval by som"; to už nie je rýdza chalupkovská rozhodnosť a imperatívnosť, ale v tomto kondicionále možno cítiť vedomie vlastnej slabosti.

[2a] V texte, známom z *Diela* (1954), ide, zdá sa, o vyslovenie ľúbostnej túžby, pozri posledný verš: „zanes Jej ich, (t. j. piesne), víchor lesný!". Avšak existuje aj iný, textove hodne odlišný variant básne, nazvaný *Tajné moje piesne,* ktorého vyznenie sa obmedzuje na vyslovenie pocitu osamelosti, bez exponovania túžby po niekom:

Vy len môžte, pery moje,
zapeť z tajných piesní,
v búrnej noci, v horách, mori
zvie len víchor besný...

Tento variant básne poslal mladý Krasko spolu s textami ďalších troch básní *(Pieseň nášho ľudu, Mamka sladká, mamka* a *Sami sme v hore)* redaktorovi SP J. Škultétymu a bol nájdený až r. 1959 v Škultétyho pozostalosti. Porov. Michal Nadubinský, *Neznáma báseň Ivana Krasku,* Ľud XII, 1959, č. 158.

[3] „Janko Cigáň, neskorší Ivan Krasko... spájal živly veľmi heterogénne, z toho vychodila jeho rozorvanosť, ktorá sa potom mnohými prelomami vyjasňovala." *Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry* II, 1943, 133.

darných hviezd, ja mláďatom len malých, nízkych hniezd." Obrazom orla, kráľa vtáctva, a drobného orieška symbolizuje Janko Cigáň pomer medzi Hviezdoslavom a sebou. Pomer celkom pochopiteľný, ak si uvedomíme, že na jednej strane stál básnik priam nevyčerpateľných tvorivých potencií na vrchole svojej dráhy, na druhej strane básnik-začiatočník. No treba povedať, že pomer medzi mladým Cigáňom a Hviezdoslavom nie je primárne motivovaný týmito vonkajšími momentami. V pozadí tohto pomeru stojí vnútorný zápas mladého básnika o poňatie zmyslu a zamerania poézie, zápas medzi subjektívnym a objektívne spoločenským pôsobením básnickej tvorby. Veľkosť Hviezdoslavovej poézie je v očiach mladého básnika nerozlučne spojená s vedomím jej spoločensky pôsobivej sily, s vedomím jej schopnosti liečiť národné rany. Lebo ak chce oproti nej zdôrazniť „malosť" vlastnej básnickej tvorby, urobí to tak, že podčiarkne jej subjektívnu pôsobnosť: „Mne slabé krídla rástli as' len na to, by mohlo byť z nich občas brko vzato, keď treba pera — predpísať si lieky na vlastné rany z duše apatieky." Niekedy sa tieto slová mladého Krasku vysvetľujú, ako by boli programom jeho poézie, formulovaním jej orientácie na sféru subjektívneho sveta. Je nepochybné, že obraz o predpisovaní si liekov na vlastné rany z duše apatieky presne vystihuje mimovoľné *vnútorné* tendovanie Kraskovej poézie už od jej počiatočných krokov. No rozhodne nestojí tu ako uvedomelý a zámerný program. V myšlienkovom kontexte básne, z ktorého nemôže byť vytrhovaný, je tento obraz zviazaný s povedomím „slabosti" a „malosti" poézie a stojí ako nedobrovoľný protiklad k veľkému spoločenskému „rozmachu" a „širemu rozhľadu" Hviezdoslavovej tvorby. A sám mladý básnik sa neuspokojuje s takýmto sebaurčením vlastnej poézie, pretože v závere básne si vymedzuje i keď skromné, jednako len mimosubjektívne pôsobenie: „Budem aspoň šarvancom tým, čo pri zvukoch Jeho piesní krepčia, tančia ani besní — do podkovôk klince kovať."

Paralelne s napätím medzi subjektívnym a objektívnym pôsobením poézie prebieha v básni ešte jedna dramatická línia: svár medzi poéziou a „všednosťou", napätie medzi umením a životom. Vychádza z toho, že Janko Cigáň stavia opäť do protikladu poéziu Hviezdoslava a „všednosť" života: „Jediný môj, kebys' vedel, koľké noci bdel a sedel u Tvojej som zlatej knihy — hej, vy sladké okamihy — s nadšením vo malej hrudi zabudnúc, že ráno zase všednosť života ma zbudí." V čom je zmysel tohto protikladu? Rozhodne nie v tom, že by poézia mala byť negovaním života. Naopak, veď Hviezdoslavova tvorba, ktorá tu stojí ako symbol „veľkej" poézie, nadobúda v očiach mladého básnika svoju veľkosť práve tým, že je tak výrazne funkciou života, že zmnožuje

a posilňuje život; takéto jej pôsobenie demonštruje mladý básnik na sebe samom:

Život, silu sal som z Teba,
jako jeleň v lone bora
z pramenitej, živej vody
podvečer keď luna vzchodí!

No je v tomto poňatí postavená poézia do protikladu so *všednosťou* života, to znamená do protikladu s tým, čo život vlastne okráda o krásu, silu, čo robí z neho „kolib nízku" a „sužovisko", čo je opravdivej poézii nepriateľské. Je to poňatie podstaty a spoločenského zmyslu poézie typicky hviezdoslavovské a túžba mladého Janka Cigáňa premôcť túto „všednosť" a dostať sa do blízkosti „žiarodarných hviezd" je rodnou sestrou Hviezdoslavových „kozmických" rozmachov, ktorými sa básnik očisťuje od „zemského brudu" nie preto, aby unikol z dosahu reality, ale aby sa k nej mohol vracať posilnený vo svojom životne formovateľskom poslaní. Pravda, kým Hviezdoslavova fantázia sa opätovne prebíjala do blízkosti „hviezdnych svetov" a získavala takto vskutku perspektívu nadhľadu na život, najmä na jeho „kal a nečistotu", zatiaľ podobné úsilie mladého Krasku ostáva iba na prahu „túžby", ktorá sa v bezprostrednom dotyku so „všednosťou" života láme, stáva sa „márnou", zaniká („a už idem túžby duše v hrob pochovať").

Hold mladého básnika Hviezdoslavovi stal sa takto miestom, kde Janko Cigáň po prvý raz plnšie a priamejšie vyslovil životný pocit, ktorým bude zraňovaná jeho ďalšia básnická tvorba. A našiel tu aj pomenovanie pre hlavnú zložku tohto pocitu; je ňou vedomie nesúladu medzi ideálom a skutočnosťou, vedomie rozporu medzi veľkosťou subjektívnych túžob a nízkosťou objektívnej „všednosti" života. A čo je najdôležitejšie: trpké vedomie, že všetky veľké túžby stroskotávajú na malosti životnej všednosti skôr, než by sa mohli rozvinúť a vziať na seba podobu aktívneho subjektívneho úsilia. Je to životný pocit, s ktorým mladý básnik nie je sám v slovenskej poézii z konca storočia. Prvky z neho (najmä pocit nesúladu medzi túžbou a realitou) nájdeme u básnikov od Krasku o niečo starších (u Somolického, no najmä u Podjavorinskej) a tak isto zložito je tento životný pocit sformovaný vo vedomí Kraskovho rovesníka Janka Jesenského. Avšak v myšlienkovom rozvedení a poetickom stvárnení tohto životného pocitu postupuje Krasko svojskou cestou, ktorá je nielen odlišná, ale v mnohom priamo protichodná vývinu básnickej tvorby Janka Jesenského. Jesenský, zdá sa, oveľa skôr rezignoval na svoju dôveru v tradičné hodnoty životné i básnické (nikdy nebola uňho príliš veľká) a ako by tak bol zo seba

skôr striasol škrupinu mladíckej „naivnosti". A len čo prehliadol skryté pružiny, pohybujúce onou všetko zaplavujúcou „všednosťou" života (boli nimi také známe „cnosti", ovládajúce buržoáznu spoločnosť, ako hmotársky egoizmus, pokrytectvo, citová faloš atď.), vedel sa rýchlo zorientovať i básnicky a prijať pre seba jedine možnú „čestnú hru": nasadiť si masku necitného spoločenského ironika, ba cynika a za touto maskou skrývať citlivé srdce, „všednosťou" života ustavične zraňované. Takto sa stalo z Jesenského poézie (i prozaickej tvorby) zrkadlo zobrazujúce „objektívny" spoločenský život, pričom však uhol zrkadlenia je vo zvýšenej miere závislý od subjektívnej pozície básnika i od jeho životného pocitu uprostred spoločenského sveta.

Pre mladého Krasku bol zážitok z Hviezdoslavovej poézie príliš silný a vnútorne príliš opravdivý (veď Hviezdoslav bol preňho „jediný" a nad jeho básňami „bdel a sedel" celé noci), než aby sa bol mohol ľahko vzdať ideálu touto poéziou stelesňovaného. Je nemysliteľné, že by pri takomto zžití sa s Hviezdoslavovou poéziou nebol pobadal i „čierne šmúhy" hlbokých osobných smútkov a občasné poryvy národnej beznádeje, ba až zúfalosti, ktoré sa zjavujú i v Hviezdoslavovej mužnej lyrike z osemdesiatych a deväťdesiatych rokov; že by nebol zbadal, ako je nadosobný pátos Hviezdoslavovej poézie draho vykupovaný trpkými a neprestávajúcimi vnútornými zápasmi s „puchmi" nízkej „hmotárskej a prospechárskej" všednosti. A predsa pri portrétovaní Hviezdoslava vyzdvihol mladý Krasko celkom jednoznačne iba veľkolepé výsledky týchto zápasov, zdôraznil iba „rozmach", „rozhľad" a „výšku" Hviezdoslavovej poézie, nazval ju zdrojom iba „sladkých okamihov" a „nadšenia", „hudbou" a „jasom myšlienky", „prameňom živej vody". Nie náhodne ani nepremyslene. Do týchto atribútov vložil totiž *svoj* ideál poézie, ideál síce vzdialený a nedosiahnuteľný, ale ideál existujúci, už stelesnený. A preto konkrétny, živý a pôsobiaci.

Všetky Kraskom vymenované znaky Hviezdoslavovej poézie sú neodmysliteľnou súčasťou jej nadosobného pátosu, zložkou jej vysoko vzopätej intonačnej línie. Cez ne i deklamačno-patetický typ poézie vchádza do básnického ideálu mladého Ivana Krasku. A akokoľvek sa mu tento typ poézie zdal nedosiahnuteľným, predsa sa pokúšal tvoriť i v jeho tónine. Nebol ochotný vzdať sa básnickej patetiky tak rýchlo, ako to urobil mladý Jesenský. Preto nachádzame medzi Kraskovými básňami, koncipovanými už po jeho básnickom holde Hviezdoslavovi, napätie medzi živlom nadosobnej patetiky, ktorá je výrazom jeho túžby po poézii „silného rozmachu", a živlom prostej piesňovej melodiky, ktorý ho vábi k vylievaniu intímnych citov. Toto napätie medzi pátosom a piesňou nie je, prirodzene, ničím podstatne novým u mladého básnika; je to iba

ďalší variant sporu medzi objektívnosťou a subjektívnosťou zamerania poézie, ktorý sme uňho už vyznačili. A ak zameranosť na objektívne pôsobenie bola výsledkom predovšetkým uvedomelého programového smerovania, kým subjektívnosť básnickým živlom samovoľným (ba potlačovaným), podobne je to i s pomerom rétorickej patetiky a piesňovej melodiky. Konštatovali sme už pri básni *Deň spásy*, že výdatným zdrojom básnickej patetiky bol pre mladého básnika Hviezdoslav. Je len prirodzené, že to isté možno zopakovať aj v súvislosti s básňou *K Váhu* (dat. r. 1899, publikovaná v SP 1906). Ide o básnickú apostrofu Váhu, o symbolické povýšenie Váhu na ochrancu a pomstiteľa krívd páchaných na slovenskom ľude. Obrazy, ktoré slúžia tomuto myšlienkovému zámeru, sú jasne hviezdoslavovskej proveniencie:

Ó, premeň vodu v prúdy lávy
a znič ho, slobodu kto dláví,
nech zhynie v žaratoku vrení!

Stačí s tým konfrontovať známu Hviezdoslavovu báseň z *Letorostov* III („Ó, prečo som nie víchrom . . ."), aby sme videli, že tú istú úlohu, ktorú tu Krasko pripisuje jednému prírodnému živlu, tam Hviezdoslav pripína na živly viaceré, pravdaže, v bohatšom, básnicky nákladnejšom rozvedení. I Kraskovo postavenie prírody proti človeku, ba nebu, jeho nepriame obviňovanie neba z ľahostajnosti voči utrpeniu národa („Oj Váhu, Váhu striebropenný, čis' jako ľudia, nebo zatvrdený?") je gestom typicky hviezdoslavovským. Pravda, sú v tejto básni aj niektoré štylistické prvky, pripomínajúce staršiu básnickú tradíciu romantickú (traktovanie Váhu ako „národného" symbolu i niektoré poetické frázy, napr. „vrah dláví slobodu nám drahú"), podstatná ťarcha pátosu tejto básne spočíva však na použití prostriedkov hviezdoslavovskej poetiky (okrem už spomenutých priamych reminiscencií obrazových je to najmä intonácia rečníckej otázky a imperatívneho zvolania). Preto sotva označíme pole pátosu za najvlastnejšiu doménu mladého básnika. Vidíme totiž, že ak sa na tomto poli chcel pohybovať, naozaj mu bolo treba „orieškom sa vrepiť" pod krídlo staršej básnickej tradície, predovšetkým pod krídlo svojho veľkého idolu Hviezdoslava. U toho však pole básnického pátosu bolo nerozlučne späté s reflexívnym charakterom lyriky, so sklonom k ideovému zovšeobecňovaniu a súdeniu, kým mladého Krasku prirodzený naturel hnal skôr k piesňovej improvizácii a zachytávaniu jedinečných subjektívnych okamžikov. Okrem toho všestrannosť Hviezdoslavovej reflexívnej lyriky obsiahla a sformovala takú šírku otázok, problémov, motívov osobných i nadosobných, že ťažko bolo *po ňom* objavovať nové témy a poetickou reflexiou nedotknuté územia.

Mladý Krasko sa o to vedome ani nepokúšal; preto k ešte jednému stretnutiu s Hviezdoslavom na tomto poli došlo najskôr celkom mimovoľne. Báseň *Vždy si myslím...* (dat. r. 1900, publikovaná r. 1906), jedna z mála Kraskových básní, ktorú možno označiť za „reflexívnu", hovorí o pocitoch človeka trpko pozorujúceho, ako na životnej púti ostáva sám, ako ho „starí známi" opúšťajú, cesty sa rozchádzajú a človek (básnik) osamotený už iba márne privoláva späť bývalé priateľstvá. Hviezdoslav vyslovil podobný pocit *(Letorosty* III, *Cesta životom)*, len oproti Kraskovi akosi tvrdšie, určitejšie a podložil ho aj spoločenskou motiváciou (rozpor medzi zhonom za výhodami života, za „lepším" žitím u okoloidúcich a básnikovou vernosťou sebe a svojím ideálom — odtiaľ osamotenosť básnikova); pocit samoty premáha hrdým primknutím sa k poézii („poďme, nôžky! varito, hraj mi k chôdzi..."). Janko Cigáň je v hodnotení a riešení tohto rozporu citlivejší, vari trocha až sentimentálny: chce sa rozdať, volá okoloidúcich, aby si načreli z prameňa jeho družnosti. Nechce byť hrdý samotár, chce byť obkolesený družnosťou. Táto túžba ho neopúšťa, i keď vie, že jeho gesto je márne:

Každý prejde mimo, vedľa,
neobzrie sa, nespomenie
— — — — — — — —
A ja predsa neviem zmúdrieť,
všade kúsok srdca nechám.
Mám ho ešte plno v hrudi,
poďte, berte, čekám, čekám.

(Lyr. dielo, 43)

Rozdáva si srdce, zahŕňa okolitý svet prívalom vrelých citov, i keď ho rozum za to vysmieva („a ja blázon čakám na nich"). A taký istý pomer (či skôr nepomer) ako medzi rozumom a srdcom v tejto básni vládne u mladého Krasku aj medzi nadosobným pátosom a živlom piesne. Reflexia, súčasť hviezdoslavovského pátosu, je údelom osamotených, živel piesne je naopak živlom družnosti. A mladý Krasko nechce byť samotárom, chcel by sa predsa rozdávať, stále pociťovať pásku zbratania s ľuďmi — „starými známymi"; nechce sa mu reflektovať osamote, radšej chce spievať v družnosti. Ak si všimneme „funkčné" zaťaženie piesne v jeho mladistvej tvorbe, uvidíme, že vskutku je to preňho živel umožňujúci dýchanie. Pieseň ho má sprevádzať v každej situácii, aj keď ho pritlačí „ruka zlá osudu", aj keď „riedke chvíle radosti nadídu". Piesňou chce zaštítiť svoj národ pred katmi, piesňou chce prekonať vzdialenosť, čo ho delí od milej. Pieseň je mu spojivom medzi človekom a prírodou i medzi človekom a najvyšším ideálom slobody:

„deň spásy" národa chce predsa vítať tak, „jak škriváň ráno v trilnej piesni". A hora sa človeku prihovára šumotom, ktorý tiež znie ako pieseň *(Šelest hory)*. Možno sa diviť, že pieseň, najprirodzenejšia forma básnického života mladého Krasku, stala sa priestorom, na ktorom sa odohrala básnikova premena z mládenca na muža?

Isteže nie, veď predpoklady na to sú skryté už v samotnom životnom obsahu piesne. Kraskova mladistvá pieseň nebola len znakom plnosti života, ale odrazom i úzkosti životnej: bola aj „dumná" a plná „tajnej tiesne", znela i akousi „novou žalobou" *(Pre teba len...)*. „Šelest hory" do nej vkladal aj tušenú blízkosť jesenného zániku života a vrhal na dušu tôňu smrti. A napokon sa obsah piesne, ktorý sa zdal taký mnohotvárny, vyhranil jedným smerom a fixoval sa v ňom význam životného žiaľu a smútku (v básni *Hej, v tej mojej mladej hrudi*, dat. r. 1903, publikovanej r. 1906):

Hej, v tej mojej mladej hrudi
sto piesní sa denne budí:
jedna tesknú, iná žiaľna,
veselá mi nejde žiadna.

(Lyr. dielo, 49)

Dôležité je, že tento stav sa nám podáva ako výsledok určitého procesu, ako rezultát vnútorného zápasu básnikovho, a nie ako nejaký apriorný program. Básnik totiž hľadá práve opačný obsah pre svoju pieseň („Ako keby nebolelo, ladím srdce na veselo —"), no smútok má silnejšieho spojenca, než je básnik sám: *„život* kladie prsty v struny, moja pieseň smutne zuní". Je to jasná životná motivácia osobného smútku, i keď formulovaná veľmi všeobecne. No podstatné je to, že už pri prvom vyslovení smútku a žiaľu ako úplného obsahu vlastnej piesne hľadá mladý Krasko motiváciu pre tento obsah mimo seba, že pre svoj smútok ako uvedomený stav duše hľadá životnú koreláciu s objektívnou skutočnosťou. Úsilie nájsť korene smútku mimo seba privedie neskôr básnika k poznatku, že premôcť smútok vlastnej duše znamenalo by zvíťaziť nad samotným životom. Preto ak sa v závere básne *Hej, v tej mojej mladej hrudi* zjaví prízrak smútku-osudu, vieme, že jedna fáza básnikovho vnútorného zápasu sa síce skončila — a nie víťazne — druhá sa však práve začala:

Avšak — Nič nepozostáva,
vziať len, čo nám osud dáva,
hoc aj jeho záhadami
zošedivie mladá hlava.

(Lyr. dielo, 49)

Tu v tomto smútku-osude sa končí u mladistvého Krasku aj zápas medzi rozumom a srdcom, medzi pátosom a piesňovosťou. Jeho „smutná" pieseň zmieša sa tu so záhadami žitia, nad ktorými sa morí intelekt a od ktorých ide „mladá hlava" zošedivieť. A intelekt, chladný rozum oberie napokon mladú pieseň Kraskovu aj o vrelý cit družnosti.

Nemožno totiž nevidieť, že do centra intímnych piesní mladého básnika sa neodbytne derie motív samoty a že túžba prekonať túto samotu sa neraz stáva dramatickým nervom jeho spevu. Motív samoty dominuje napr. v básni *Pre teba len...*, pričom pointujúci motív vzdialenej milej je výrazom úsilia prekonať samotu (variant publikovaný v *Diele,* 1954). Báseň *Za búrnej noci...* (jej prvotný variant, *Dielo,* 1954) vyústi do motívu rozlúčky s milou, podčiarkujúceho iba fakt osamotenia lyrického hrdinu. Básnické privolávanie matkinej prítomnosti *(Mamka sladká, mamka...,* dat. r. 1895, publikovaná r. 1907) je tiež poznačené pocitom osamelosti. Túžba po matke je túžbou po doplnení sa, po docelení vlastnej osobnosti: bez matky cíti sa básnik „hviezda jak bez neba, kvietok jak bez slnka, tráva jak bez rosy". Svár medzi samotou a vnútornou potrebou družnosti je treťou dramatickou líniou, zoživotňujúcou proces počiatočného očisťovania sa Kraskovej poézie. A stane sa čoskoro líniou hlavnou, pretože na nej sa rozvinie zápas medzi básnikom a spoločnosťou, lepšie povedané, svár medzi básnikom-človekom a inými ľuďmi, križujúcimi jeho životnú dráhu.

Báseň *Sami sme v hore* (dat. r. 1896, publikovaná r. 1907) už túto drámu naznačuje. Aj v nej sa v podtexte chvie spor medzi samotou a družnosťou, taký istý ako v tých básňach, kde je lyrický hrdina osamotený, hoci táto báseň je uvedená motívom šťastného stretnutia milencov („Sami sme v hore. V brehu potôčka šepcem ti ľúbosť, zieram ti v očká..."). Od tejto idylickej expozície je však báseň rozvíjaním pocitu nenaplnenosti šťastia, unikania šťastia. Milencom najprv srdcia „divno zahrajú", potom sa ozve hlas zvona, ktorý už „v diaľke *zamiera*", a vystrieda ho motív padajúceho „ožlknutého" (teda tiež zomierajúceho) lístia; oslovenie lístia, aby spravilo milencom *mohylu,* nad ktorou má starý háj zašumieť; a napokon mnohoznačný záver:

Padaj len, lístie,
padaj, prikry nás...
Čo sa raz stalo,
nezotrie to čas.

Samota zvíťazila, láska (a s ňou družnosť) ustúpila kamsi do neurčita. Prečo? Pochovalo ju lístie do svojej jesennej mohyly? Alebo to, čo sa *raz* stalo, stalo sa dávnejšie, ešte pred „šťastnou" expozíciou básne a teraz

zasahuje do osudu lásky? Bola to nejaká vonkajšia prekážka či vnútorné previnenie? Sú to márne otázky. A z hľadiska konečného výsledku drámy vari aj zbytočné. V ich nezodpovedateľnosti je však už celý Ivan Krasko in nuce. Je v nich prah uvedomenia si, že túžby po láske treba tak isto pochovávať ako túžby po vysokom básnickom lete (pozri báseň *Hviezdoslavovi),* že pocit šťastia je niečím veľmi prchavým, ľahko sa strácajúcim v kolobehu reálneho diania. Nad všetkým sa tu ešte vznáša ľahká melanchólia piesne, konvenčný fatalizmus spomienky („Čo sa raz stalo..."), náhradková útecha. Neskôr ju vystrieda *„dravé* kúzlo časov zašlých", spôsobujúce dušu drásajúci bôľ a vyvolávajúce zožieravé vedomie viny. Avšak zápas medzi samotou a potrebou lásky, družnosti, i keď prehrávaný, bude pokračovať s tým väčšou naliehavosťou.

V tomto bode kryštalizácie vnútorného básnického sveta mladého Ivana Krasku došlo k stretnutiu s Eminescom. Bola to jedna z tých „náhod", v ktorých neskôr objavujeme zákonitosť. V rokoch 1897—1899 preložil Ivan Krasko sedem lyrických básní Eminescových. Podstatný zmysel týchto prekladov veľmi dobre určil J. Felix: „Zvláštne preklady. V nich vlastne prekladá básnik seba samého, poéziou iného vyjadruje svoju poéziu, cez iného básnika hovorí vlastne sám. Ba viac. Básnik, sklonený nad prekladaním takejto poézie, hlbšie poznáva seba samého. Akt prekladateľský mení sa neraz na akt sebadefinovania."[4] Vskutku, tých sedem Eminescových básní-nálad, ktoré mladý Krasko preložil, je i akoby predĺžením poézie Janka Cigáňa, jej doznievaním. Je v nich ten istý motív osamotenia a znie v nich podobná melancholická, tklivá pieseň-úľava, pieseň-náplasť na pochovávané túžby:

Stále ďalej, tichšie, znova
tichšie zneje horný zvuk...
V duši mojej plnej múk
mierni túhu v tichosť rovu.

(Za vrcholy...)

Nájdeme v nich podobný motív osamelosti (Eminescu, *Čo mi nejdeš*; Krasko, *Pre teba len...),* podobný motív sklamania v láske, formulovaný ako motív sklamania v človeku (Eminescu, *Na tej istej uličôčke...;* Krasko, *V tajnom...)*; ten istý motív matky a túžby po matke (Eminescu, *Ó, mamka, sladká mamka...*; Krasko, *Mamka sladká, mamka...*).

Avšak nie motivické paralely alebo aj zhody sú pri tomto stretnutí najdôležitejšie. Napokon pri všetkých ide o motívy dosť všeobecného

[4] Doslov k vydaniu Kraskových prekladov z Eminesca, ktoré vyšli pod názvom *Tiene na obraze času.* Bratislava 1956, 68.

charakteru a obsahu, viac-menej o loci comunes lyrického básnictva so subjektívno-„romantickým" prifarbením. Významnejšie je, že mladý Krasko našiel u Eminesca príbuzné pocity a nálady vyjadrené oveľa jednoznačnejšie, určitejšie, než ako to robil on sám; že za nimi mohol tušiť u Eminesca väčšiu dávku životnej skúsenosti, ale i životnej trýzne, než akú mohol do svojich básní vkladať on sám. Ak napr. o sklamanej láske hovorí mladý náš básnik len akosi neosobne, zahalene a rezignovane: „že už mŕtvo, pusto v stráni" (*V tajnom...*), Eminescu hovorí presnejšie a adresnejšie: „V žitia bájnom okúzlení nevedel som, jedno že mi opierať sa o tieňavu, lebo veriť slovám ženy" (*Na tej istej uličôčke...*). Ak mladý Krasko bojazlivo a neurčito „tuší" význam smrti (*Šelest hory*), zatiaľ Eminescu priam privoláva génia smrti a chce s ním obcovať: „Ó, príďže, sladký prelud, priblíž sa mi — nech cítim génia smrti ponad sebou plávať na čiernych krídlach..." (*Sonet*). Ak Krasko ešte len nejasne a nie bytostne otrasne vie precítiť moment odcudzenia a straty lásky (*Sami sme v hore*), zatiaľ Eminescu vie tento fakt podať s výhľadom na mraziaci osud osamelosti žitia: „Sme jeden od druhého čoraz diaľ a diaľ oba. Ja stále samotnejší, v tme zmrznem a ty jasne stratíš sa v žiare rána, čo nikdy nevyhasne" (*Vždy, milá, keď nás vedno...*). Janko Cigáň teda v prekladoch z Eminesca nielen nachádzal seba, ale možno povedať, že prekračoval seba, dotváral sa, dopovedúval sa. V tom bol prvoradý význam tohto stretnutia dvoch básnikov.

Zároveň tu aj skutočne rozširoval „obzor svojho hľadu" a púšťal sa na pole pôsobnosti vo vlastnej tvorbe ešte nevyskúšané. Neprekladal totiž len Eminescove intímne lyrické spovede, ale i básne širokého reflexívneho dychu a mocného kriticko-sociálneho pátosu. Báseň *List druhý* je napr. ironickou úvahou o súdobej poézii, vlastne o predajnosti súdobej poézie, pričom hrot irónie mieri na sprofanovanú morálku meštiackej spoločnosti. („Ale v našej dobe máme ten čudný druh veršovcov, čo sa tučné miesta snažia získať poém pomocou" atď.) Báseň *Cisár a proletár* znie zas mohutnými výkrikmi sociálnej revolty, výkrikmi zdvojovanými až zúfalo naliehavým volaním po zrútení nespravodlivého a neľudského spoločenského poriadku: „Preč' máte otrokmi byť... vy, ktorí z práce svojej len tak že môžte žiť!... Vyničte zriadenie to, tak bezprávne a kruté, čo svet náš na bohatých a biednych rozkladá. A keďže po smrti až niet žiadne odmenenie, tak starajte sa, aby už v tomto svete každý mal správny, rovný podiel a mohol bratsky žiť!" (*Tiene na obraze času*, 50—52.) Týmito prekladmi mladý Krasko anticipoval vlastnú tvorbu: či možno pri citovaných pasážach z Eminesca nemyslieť na trpko sarkastický tón jeho neskoršieho *Listu slečne E. G.*, alebo nepripomenúť si žeravo rebelský podtext básní *Jehovah*, *Otrok?*

Pravda, samotná Eminescova poézia je zjavom vnútorne silne protirečivým, a tak sa musela ukázať aj Ivanovi Kraskovi. Bola to práve Eminescova reflexia, na jednej strane sa zdvíhajúca k mohutnému sociálno-buričskému pátosu, na druhej strane však klesajúca do najhlbšej metafyzickej rezignácie, ktorá pred mladým Kraskom odhalila aj priepasti životnej beznádeje a pesimizmu. Eminescu bol aj básnikom, ktorého stíhal prízrak smrti a ktorého ťažké dumy o ukončení života privádzali k náladám bezútešnej rezignácie. Na ich konci bolo vedomie o márnosti vzdoru, o neplodnosti individuálnych snáh zlepšiť život, zlepšiť ho v spoločenskom zmysle (lebo v tom je hlavný cieľ bytia, nie v osobnej existencii). Touto rozorvanosťou je hlboko zasiahnutá báseň *Anjel a Démon*, ktorú Krasko tiež preložil. Viďme z nej úryvok:

Zomrieť celkom bez nádeje!
Kto vie poňať v týchto slovách
skrytú horkosť? — Cítiť, že je
nevoľným a nepatrným,
vidieť svoje veľké snahy,
že sú znížené až na nič,
na svete že zlá panujú,
ktorým nemožno sa vzoprieť,
bo ak sa im budeš vzpierať,
rozmrháš si život na ne —
aby pri smrti si videl,
na svete žes' márne žil.
Taká smrť, ó, to je peklo!
Nemôžu byť trpkejšie
iné slzy, iná horkosť:
cítiš, ty že nie si ničím!

(*Tiene na obraze času*, 42)

To sú myšlienky básnika, ktorého červená žiara Parížskej komúny vedela vyniesť na najvyššie vrcholky revolučného pátosu, no pred ktorým pád revolúcie vedel rozovrieť i najhlbšiu priepasť spoločenskej rezignácie a nezmyselnosti ľudského bytia. („Je mŕtva naša doba — a Paríž je jej hrob.") Sú to myšlienky človeka, u ktorého sa ľudský sen o krajšom, lepšom živote (v sociálnom zmysle lepšom!) dostáva do zrážky s neúprosným faktom smrti a s hroznou predstavou, že smrť jednotlivého človeka nič nemení na behu sveta, v ktorom „panujú zlá". Je teda individuálna smrť človeka márnym aktom, nezmyselným, sveta sa nijako nedotýkajúcim. A zdá sa, že práve toto vedomie osudného *nesúvisu* smrti a objektívneho sveta je najhlavnejším prameňom pesimizmu až bytostného u Eminesca a že v ňom treba vidieť dialektický

protipól jeho živelnej sociálnej revolučnosti. Do tejto polohy vyúsťuje totiž i revolučným zápalom a etosom naplnená báseň *Cisár a proletár,* ktorej záver zaznie hlboko pesimistickým subjektívnym akordom:

Keď vieš, že tento sen sa
ukončí smrťou cele,
že po tebe zas všetko
ostane tak, jak je —
čo jak bys chcel svet zlepšiť,
nuž vtedy unaví ťa
večité ponáhľanie...
a myšlienka ťa zvábi:
C e l é h o s v e t a ž i v o t
j e v e č i t e j s m r t i s n o m.
(Tiene na obraze času, 62—63)

Otázka zmyslu individuálneho bytia a cieľa osobného života jednotlivca, postavená Eminescom tak ostro, nepochybne musela otriasť dušou mladého slovenského básnika. Na pozadí jej hrozivej naliehavosti vyzerá všetka melancholia mladistvej Kraskovej poézie veľmi idylicky a jej vnútorné sváry podobajú sa detskej hre. Obraz sveta, ktorý nám podáva poézia mladého Krasku, je v tejto súvislosti iba trochu smutnou rozprávkou, kým tu máme pred sebou krutú drámu. Nebolo by nič divného, keby v priepadlisku pesimizmu tejto drámy bol uviazol i mladý básnik, ktorý už sám vytušil trpkosť osamelosti a začínal si uvedomovať život ako reťaz smútku a žiaľov. Zdá sa však, že nie litera, ale etos Eminescovej myšlienky zadrel sa mu do vedomia, jej bolestná túžba po spoločenskom naplnení individuálneho bytia. Nie, nestal sa sociálnym revolucionárom ani nacionálnym patetikom. Na to prvé nenašiel vhodnú pôdu v domácej životnej skutočnosti, to druhé bolo v rozpore so sklonom k tichej piesni. Vydal sa na cestu hľadania človeka, konkrétneho človeka-druha, ktorý by bol doplnením, dotvorením jeho vlastnej bytosti a s ktorým by bolo možné vytvoriť spoločenstvo srdca i rozumu ako súčasť — čo ako nepatrnú — spoločenstva všeľudského: v tom mal byť, a bude sociálny etos jeho ďalšej tvorby. Bude to cesta zraňovania sa i zraňovania, cesta nedokončených rozhovorov, premárnených príležitostí i brutálnych sklamaní, cesta dláždená „vzlykmi nahej duše" so zastávkami hroznych „poznaní"; no i cesta, na ktorej nájde silný nadosobný zdvih i tón sociálnej revolty, ktorý zaznie do slovenského života tak naliehavo a tak novo i preto, že je vykupovaný básnikovým osobným zápasom o človeka.

A tak možno povedať, že tu niekde po prekladoch z Eminesca končia sa pre Ivana Krasku roky junošstva a začína sa doba mužného poznávania života. Tu niekde sa končí obdobie mladistvej dôvery v básnickú tradíciu a skrz ňu i dôvery v „starý svet". Tu sa končí i doba tichej melancholie a neurčitých smútkov a začínajú sa roky čím ďalej tým úpornejšej borby so sebou i so svetom. Presnú časovú hranicu medzi oboma týmito fázami nemožno stanoviť, pretože u Krasku sa vnútorný vývin neuskutočňuje nijakými nápadnými zvratmi alebo skokmi, ale tvorí nepretržitý plynulý prúd.

II

ROK VEĽKÉHO NÁSTUPU (1906)

Cyklus *Listok.* Janko Cigáň a Janko Jesenský. Pocit životnej „viny". — „Poznanie" seba, začiatok zápasu o človeka. — Prienik do národného bytia. *List slečne Ľ. G.* — Vzdor proti tragike národného bytia. *Jehovah.* — Spor pravdy a „krásy".

Ak temer všetko to, o čom sme dosiaľ hovorili, prebiehalo skryte, bez účasti verejnosti, teraz vystúpi básnik na verejnosť s obrazom svojej duše a rozhodne sa nemať skrytých tajomstiev. No stane sa načas veľkým „tajomstvom" on sám, pretože bude dráždiť publikum nielen „zvláštnym" rázom svojej intímnej poézie, ale i svojím inkognitom, ktoré kryje za úplný pseudonym: predtým podpísal svoje publikované básne iba skratkami „J. C." alebo „Janko C.", odteraz sa podpisuje ako „Janko Cigáň". I táto čisto vonkajšková formalita mohla prispieť k tomu, že vlastne už druhý vstup Ivana Krasku do literatúry bol pokladaný verejnosťou za prvý a že publikum až teraz zbadalo príchod *nového* básnika. Pravda, skutočné dôvody tohto zjavu boli nepochybne hlbšie a nemožno si ich odmyslieť od situácie v slovenskej poézii na začiatku prvého desaťročia nášho storočia.

Meno Janka Cigáňa nájdeme prvý raz nad cyklom deviatich básní (úvodná a osem), nazvaným *Listok,* z ktorého prvé štyri básne boli uverejnené v októbrovom čísle Dennice 1905, ostatné v januárovej Dennici 1906. R. Brtáň o tomto vystúpení Janka Cigáňa píše: „Náhle sa zjavil v Dennici pamätný *Listok* a za ním niekoľko veršov spomienkových, už bolo poznať »po reči« básnika... Vystúpil záhadne, tajomne, no víťazne v roku, keď Janko Jesenský vydal svoje erotické melodické piesenky *Verše.*" *(Poézia Ivana Krasku,* Martin 1933, 21.) Je Brtáňom spomenutá časová blízkosť medzi vyjdením Jesenského zbierky (vyšla koncom mája 1905) a publikovaním Cigáňovho *Listka* celkom náhodná? Sotva. Videli sme, že predtým mladý básnik prenikol na verejnosť iba s básňa-

mi zdôrazňovane nacionálnej tendenčnosti, pričom jednu z nich tejto tendencii dokonca násilne prispôsobil, pretože pôvodne vytryskla z intímneho ľúbostného zážitku *(Za búrnej noci...)*. V rokoch 1903—1904 nepublikoval nič a zrazu koncom roka 1905 prišiel s celým cyklom básní, napospol ladených subjektívne a eroticky. Prišiel po Jesenského *Veršoch,* ktoré boli v slovenskej poézii novotou práve pre svoju exponovanú subjektívnosť a nezakrývaný erotizmus a ktoré preto celkom samozrejme vydobýjali priestor pre všetky podobné tendencie, sporadicky sa zjavujúce na prelome storočí. Tvorba Janka Cigáňa tento priestor ďalej rozširuje, i keď sa jej melodická línia od Jesenského piesne aj značne odlišovala. Treba pripomenúť, že Janko Cigáň neprišiel s tónmi z hľadiska svojho vnútorného vývinu celkom novými, ale že vlastne iba zaktualizoval to, čo bolo už v jeho predošlej tvorbe prítomné. Svedčí o tom fakt, že šesť básní z cyklu *Lístok* vzniklo v rokoch 1896—1902 a len tri v rokoch 1904—1905 (úvodná a dve posledné básne). Nový je tu však prvok skladobnej uvedomelosti, ktorý z jednotlivých starších improvizácií pomáha vytvoriť básnický cyklus s určitým zámerom a myšlienkovým rámcom.

Na prvý pohľad je *Lístok* voľným sledom básní-variácií na jednu tému, na tému sklamanej lásky. Táto téma je skutočne základnou, no pri jej obraznom vyjadrení nachádza básnik viacero rozličných odtienkov a vie tému pôsobivo aktualizovať. Dramatické napätie vnáša do týchto drobných básní napr. vyjadrením sklamanej lásky pomocou motívu zradenej dôvery, nesúladu medzi minulým a prítomným:

Nepozrem viac v tvoje oči,
boli mi raz holubími,
teraz? srdce zurážané
chlad v nich cíti, zmrzlo by mi...

(Nepozrem viac...)

Alebo inde: „Oráčiny, oráčiny... čistú lásku sial som do vás — narástli mi samé žiale!" *(Oráčiny.)* Zradená dôvera vyvoláva však otázku viny. Kde je vina a kto je vinný za sklamania? Je to žena, tvor ľstivý a vypočítavý, ako je to u Jesenského? I u Cigáňa žena zraňuje srdce („Mojím lícom slza padá — srdce východ bôľu hľadá; znášala ho — hej, tá ruka, preplnila, srdce puká..." — *Chladný dáždik...),* ale nie je to jej „prirodzenosť", ba mnoho ráz ani jej „vina". Vinný je aj „život" so svojím chladným, neosobným a nezadržateľným prúdom („Čo je vina, kto mi povie, žitia tok že nepozhovie..."), ba vina je aj u toho, kto je zraňovaný („tak som prišiel pozde, pozde"). Jesenský sproblematizúval lásku, vystavujúc ju stálemu profanizačnému a deformujú-

cemu tlaku spoločenskej konvencie, falše a prospechárskych záujmov; Janko Cigáň, zdá sa, od začiatku viac smeroval k odkrytiu problematičnosti človeka, jeho vnútorného sveta. „Smútok" a „žiaľ" ako obsah duše, naoktrojovaný človeku životom, utvára psychiku človeka tak, že ho zneschopňuje k rozhodnému činu, že mu zabraňuje zachytiť pravý okamih v prúde žitia, že človek príde so svojím „džbánom — pozde, pozde..." A že všetko, čoho sa dotkne, mení sa mu pod rukami tiež len na žiaľ. Taká je, podľa Cigáňovej autocharakteristiky, i jeho poézia:

Odo dneška nechám tak
piesne, husle, struny, sláč
— — — — — — — —
Nedoniesli, čo som chcel —
na bôľ duše skorocel;
bo sa každý struny tón
v žiaľ premenil napokon.
A v svete je mnoho smútku,
nač' ho sporiť ešte viac?

(Odo dneška...)

I pri svojom primárne morálnom traktovaní lásky nevyhol sa však Janko Cigáň ani poznaniu spoločenských konzekvencií „problému" lásky. Pravda, uňho ide práve o konzekvencie, a nie o príčiny, ako je to neraz u Jesenského. Janko Cigáň najprv vidí zradu dôvery, teda morálny priestupok; ten zabil lásku a priviedol ju potom na smetisko spoločenskej morálky. Takéto poňatie lásky a jej osudu vložil do symboliky príbehu o „mladom chlapcovi" a „mladej panej" v záverečnej básni cyklu *Lístok* v *Starej romanci.* Aká musela byť bezhraničná láska mladého chlapca k panej, keď jej skrehnuté údy zohrieval nielen „srdca svojho triesočkami", ale na vatru lásky priložil aj „svoju dušu"! A výsledok?

Zohriala sa mladá pani.
Za dolami, za horami
starý handlé mladej panej
platí popol toliarami.

Zrada lásky vedie k predajnosti lásky; inakšie povedané: morálne previnenie má za následok ošklivé spoločenské dôsledky. Takáto je hierarchia pólov vo vzťahu citovej a morálno-spoločenskej sféry v Cigáňovom ponímaní lásky. Lebo nejde tu len o stvárnenie jedinečného zážitku, ale o vloženie určitého všeobecného poznania do rozprávkovo zafarbeného príbehu. Báseň sa predsa nazýva *stará* romanca, jej príbeh neodhaľuje teda nič nového a výnimočného. I neosobný tón rozprávania,

epizujúca forma „romance", ktorá má zatlačiť do úzadia subjektívny moment, prispieva k tomu, že báseň vyznieva do tóniny nadindividuálneho poznania spoločenských osudov lásky. Ak si k tomu pripomenieme, že podobný obraz exponoval básnik aj na začiatku cyklu („že už mŕtvo, pusto v stráni... dávno javor vyrúbali — kupčík z neha uhlie páli", *V tajnom...),* neubránime sa dojmu, že zmyslom celého cyklu, ktorým Janko Cigáň „víťazne" vstúpil do slovenskej poézie, malo byť nie zachytenie bezprostredných a prchavých citových zážitkov, ale oživenie dávnejších citových skúseností už vstrebaných do básnikovho vedomia a teraz znovu len zvažovaných. Slovom, že nejde natoľko o poetické vyslobodzovanie sa z citov ich prostým vypovedaním, ako o ich poznávanie a hodnotenie. Ostatne niečo podobného hovorí v úvode k celému cyklu sám básnik, keď už vopred zastiera cyklus závojom spomienky: „Posielam ťa, lístok... pozná adresát tvoj... žes' neprišiel prosiť, trochu len spomínať."

Cigáňovo zobrazovanie ľúbostného vzťahu je akési citlivejšie, vnútorne stlmenejšie, a preto napokon i „smutnejšie" ako Jesenského. Cigáňovi bol cudzí ironický postoj k láske a najmä persiflovanie jej spoločenskej inštitúcie — manželstva, ktorým sa Jesenský vnútorne vykupoval z podobných sklamaní a zrád. Pretože bol oveľa viac upnutý na morálnu stránku v citovom vzťahu, javí sa nám Janko Cigáň v ponímaní lásky mravne rigoróznejším, ba až puritánskym. Pravda, nie v zmysle konvenčnej morálky, zdiskreditovanej meštiackou devalváciou hodnôt v citovom živote jednotlivca-člena tejto spoločnosti, ale v zmysle vnútornej čistoty citu. Janko Cigáň má sklon až k citovému absolutizmu. Lež v tom bude treba hľadať i sociálny etos jeho intímnej, hlboko osobnej lyriky, v ktorej práve úsilie o citovú a mravnú čistotu, čím bude dôslednejšie, tým ostrejšie bude odhaľovať kal meštiackej skutočnosti, tomuto úsiliu nepriateľskej. Je len prirodzené, že u tohto básnika *otázka viny* je z problémov najpálčivejších, súčasne však aj poznaniu najnepoddajnejších. Najskôr preto, že aj tento problém nastoľuje a chápe priveľmi vnútorne. A v priúzkej súvislosti so svojím citovým absolutizmom:

Keby zmrzla slza v oku,
jako vlna na potoku;
keby zhasnul oheň citu,
jako hviezda na úsvitu;
— — — — — — — —
(keby, keby, samé keby)
keby srdce znieslo putá,
vec by bola odbydnutá.
(*Keby...*, dat. r. 1902, Dennica 1906)

Myšlienka pre Janka Cigáňa veľmi príkra, horká; vedomie, že citový konformizmus by mu priniesol úľavu; vedomie, že stačí „len" „zhasnúť oheň citu" a srdcu „nasadiť putá"; — ale to nie je nič iného ako myšlienka, že stačí „len" zradiť seba samého. A preto táto myšlienka vyznie do prázdna, ako ťažký vzdych týranej duše, ktorého obsah ostane nesformulovaný, nedopovedaný. No tým aj nepriamo odmietnutý. Žeravý problém viny páli ďalej, vynoruje sa znovu: *Bilichovské konvalinky* (dat. r. 1905, publikované až v *Diele,* 1954), *Za oblokom, Jednu len...* (obe Dennica, 1906). A vždy je tento problém obostretý rúškou akéhosi tajomna, čohosi len naznačeného a nedopovedaného. V básni *Bilichovské konvalinky* je atmosféra zamlčanosti dramatizovaná aj tým, že ide o „improvizáciu" venovanú „malej dievčinke", ktorú videl básnik zbierať konvalinky, no ktorá je len pomocným impulzom na rozozvučanie stajeného obsahu básnikovho vnútra: „Tie vaše kvietky sĺz jako kvapky mi pripadajú, pre cudzie viny čo padať majú." Báseň *Za oblokom* vyznie ako výčitka pre stratenú lásku, ako výčitka, ktorá je živou otázkou po zmysle tejto straty a implicite aj otázkou o vine:

Hej, obloky s roletami,
hej, vy piesne na tisíce,
načo ste mi potemneli,
načo ste mi odozneli,
načo vädne bledé líce?![5]

Ale čo sa vlastne stalo, sa nedozvieme. Ani to, kde treba hľadať vinu, že jedno „svieže líce" teraz „vädne". No zdá sa, že vina nie je vždy u toho druhého, ani nie vždy vo vonkajšom svete. Báseň *Jednu len...* je jednou z najtrpkejších sebaobžalôb v slovenskej poézii:

Jednu len, jedinú
mal som rád v živote,

[5] Je zaujímavé, ako podstatne zmenil Krasko *zmysel* tejto záverečnej strofy vo vydaní svojho *Diela* (1954):

Hej, obloky s roletami,
dávno ste mi potemneli,
hej, vy piesne na tisíce,
dávno ste mi odozneli —
dávno zbledlo svieže líce...

Jednoduchou zmenou intonácie dosiahol Krasko celkom iné vyznenie básne. Už tu neznie otázka, ale prosté konštatovanie; už nie jatrivá výčitka, ale pokojná rezignácia. Otázka „viny" prestala byť po toľkom časovom odstupe aktuálnou.

aj tú som opustil
v žiali a tesknote...
Hej, dávna milenka,
spomínam deň čo deň —
duše tak bielunkej
bol som ja nehoden.

Dominuje v nej ostrý pocit osamotenia („ostal som samotný jako stĺp pri ceste") a páliace vedomie vlastnej viny: „duše jej bielunkej pozdrav môj nehoden..." Táto báseň je jedinečným dokladom toho, ako Krasko svoj mravný rigorizmus a citový absolutizmus obracal i proti sebe samému, ako sa jeho vlastná duša dostávala do neúprosných kliešť ideálu čistoty. Takýto tón sebaobžalúvania a mravného sebaobnažovania je niečím v slovenskej poézii celkom novým a už typicky kraskovským. Znamená, že prichádza básnik, ktorý je odhodlaný vybojovať svoj zápas o človeka, o zmysel ľudského žitia nielen na línii vzťahu „ja a svet" (ako to bolo u romantikov i u Hviezdoslava), ale aj na odhaľovaní vzťahu „ja a moja duša"; že prichádza básnik, ktorý sa odhodlal odhodiť brnenie autoštylizácie a dať napospas poetickému stvárneniu svoju „nahú dušu".

Je to gesto úžasne jedinečné, heroicky osobnostné, ale súčasne veľmi prosto dobové, nadosobné. Je to i vernosť veľkému odkazu poézie minulosti, jej subjektívnemu heroizmu a samozrejmej službe nadosobným spoločenským ideálom. Zmysel poézie teda ostal, len jej konkrétne stelesnenie obsahom i formou sa zmenilo. Lebo sa muselo zmeniť. Predsa sám „život kládol prsty v struny", ktoré vydávali tóny podľa diktátu „života". A ten desil vidiacich duchov svojou malosťou, prízemnosťou a mravnou ničotou. „Veľká doba" buržoáznych spoločenských ideálov bola mŕtva a „Paríž bol jej hrob", ako sa dočítal mladý Krasko u Eminesca. Posledný klinec do rakve ideálu „rovnosti a bratstva" všetkých ľudí, do ideálu, s ktorým žilo všetko najlepšie, čo bolo v literatúre 19. storočia, bol zabitý. Ozvena tohto úderu zasahovala tých, ktorí ešte len prichádzali, a formovala ich „nový" životný pocit. Patrí k nim i Krasko a jeho rovesníci a ich spoločný životný pocit bol výstižne charakterizovaný: „... oni už neveria, že v súčasnej spoločnosti možno nájsť plné šťastie. Sú to už pochybovači, ktorí neveria v buržoázny spoločenský poriadok. Najprv poznávajú jeho zlo len na niektorých prejavoch a nerozžehnávajú sa so spoločnosťou, v ktorej vyrástli. No z ich poznania, že v súčasnom živote je toľko smútku a biedy, ktorú spoločnosť nie je schopná napraviť, prýšti dezilúzia a pesimizmus." (I. Kusý v úvodnej štúdii k I. zväzku *Zobraných spisov Timravy.* Bratislava 1955, 17.) K tomu možno dodať, že nielen dezilúzia a pesimizmus sú sprievodné znaky psychiky vidiacich, ale u najcitlivejších z nich i horký pocit životnej tragiky, ba životnej *viny.* To je prípad Kraskov, ale i niektorých iných básnikov z obdobia „súmraku" buržoázie.[6] Básnické svedectvo „nahej duše" je odpoveďou na túto tragickú pečať, vtláčanú ich vedomiu životom, a zároveň pokusom premôcť vedomie nezmyselnosti vlastného bytia. Je súčasťou ich hľadania človeka a ľudskosti uprostred sveta príliš málo ľudského.

Básnické posolstvo, s ktorým prichádzal Janko Cigáň, bolo teda vskutku nové. Nie div, že súčasníkom pripadalo nielen zvláštne, ale i tajomné. Jeho nositeľ svoju občiansku existenciu úzkostlivo skrýval a jeho lyrický hrdina hovoril v stlmených náznakoch a nedopovedávajúcich zámlkách. I to môže byť dokladom, že novému básnikovi nešlo o nejaký literárny program, že nechcel spôsobovať prevrat v slovenskej poézii a seba ozdobovať poetickými laurami. Ján Botto ml. ani najmenej netúžil po tom, zaradiť sa do slovenskej spoločnosti s označením „básnik".[7] Jeho program je oveľa primárnejší, a preto ľudskejší. Je plný túžby po zjasnení, ako o tom hovorí jedna z prvých básní, podpísaných pseudonymom Janko Cigáň, ktorá chce byť básňou *životne* programovou:

Ach, všednosť v dušu, jako mlha šedá
v dolinu, mĺkvo, jednotvárne sedá.
Tú všednosť-mlhu niekdy vyhnať chce sa,
by vidieť bolo horu, šíru zeleň lesa
i divú ružu stráni na strmine
— — — — — — — — — — —
Tú všednosť-mlhu niekdy vyhnať chce sa.

(Moje piesne, Dennica, 1906)

Vieme už, čo znamená význam „všednosť" v Kraskovej básnickej terminológii (pozri báseň *Hviezdoslavovi*), a chápeme, akú ťarchu si berie na plecia, ak do svojho programu zahrnuje práve zápas s touto „všednosťou". A tušíme, že túžba po zjasnení bude musieť neraz stroskotávať,

[6] F. X. Šalda hovorí napr. o Březinovi: „Jest řada veršů v díle Březinově, která svědčí o tom, že básníkovi s pojmem již prosté existence životní jest spojena představa viny nebo kletby, viny, kontrahované ne určitými skutky, nýbrž prostě účastenstvím v životě." *Vývoj a integrace v poesii Otokara Březiny,* Duše a dílo, 5. vyd., Praha 1947, 139.

[7] Krasko vraj zazlieval Votrubovi, že svojou známou mystifikáciou r. 1906 odhalil jeho pseudonym. „Nebyť toho, možno by sme vraj ani dodnes nepoznali autora Janka Cigáňa — Ivana Krasku (v rozhovore 26. I. 1955)." M. Gáfrik, *Zmráka sa, stmieva sa... Hovoril Ivan Krasko.* Nová literatúra II, 1958, č. 3.

že „šíra zeleň lesa" bude básnikovi ťažšie dostupná než najvyšší štít Himaláje. Nie preto, že by vôľa po nej bola primalá, ale preto, že sila „všednosti" života je priveľká a prenikavo zasahujúca do samotnej duše básnikovej.

Rok 1906, rok veľkého nástupu poézie Janka Cigáňa, stal sa i svedkom veľkého zápasu o definovanie vzťahu k životu, zápasu o poznanie i sebapoznanie. Vyzdvihneme z tohto zápasu štyri body, štyri najmocnejšie vzopätia básnikovho ducha smerom dovnútra i navonok. Najprv je to báseň *Poznanie,* jedinečná v slovenskej poézii svojou priepastnou introspektívnosťou. Vyšla v júlovom čísle Slovenských pohľadov s básňou *K Váhu* pod spoločným názvom *Z veršov »Nevyslyšané modlitby«.* Už spoločenstvo týchto dvoch básní je čudesné. *K Váhu* je predsa báseň staršieho dáta (1899), tradičnej hviezdoslavovskej intonácie. Stojí tu vlastne len ako nemé pozadie, zvýrazňujúce vzdialenosť, ktorú básnik vnútorne prešiel za niekoľko rokov a ktorá dáva básni *K Váhu* v susedstve *Poznania* pečať „prvotiny". Súčasne však toto susedstvo zdôrazňuje „záhadnosť" básne *Poznanie:* hroznému sebapoznaniu a sebaobžalovaniu, ktoré je jadrom tejto básne, márne by sme hľadali predchodcu v staršej Kraskovej tvorbe. Iba ak v básni *Jednu len...,* no i tá vyšla temer súčasne s *Poznaním* (v júnovom čísle Dennice 1906). O čo ide v *Poznaní?* Najprv o sériu sebaobvinení z najťažších potencionálnych zločinov:

Snáď bol som otrávenej dýky hrotom,
čo v čistě, teplě srdce devy
sa vpichnul smrtonosným bodom;
snáď slinou, zverské hnevy
čo pľujú rodnej matke v starú tvár...

atď. — ešte nasleduje celý rad sebaobvinení z možných činov svätokrádeže i z činov proti celej ľudskej spoločnosti („snáď obsahom bol zvonivým som mešca, čo platí zradu veľkej, svätej veci; snáď šibenicou, na nejž héros visí, svobodu ktorý bránil miliónov").[8] Sériu sebaobvinení zrazu pretrhne motív detskej nevinnosti či skôr nevedomosti, za ktorou sa všetko toto skrývalo:

To všetko možné; avšak bielej rízy
mŕňa odev — plášťik nevedomia kryl,
o veľkých činoch mozog pritom snil — —

[8] Pri odtlačení básne v zbierke *Nox et solitudo* posilňuje básnik práve tento nadosobný, všespoločenský dosah svojich možných „previnení", keď pridáva dva verše: „snáď pôvodcom bol preťažkých som stonov, čo tyran núti biednym z siných úst".

Záverečný motív básne prináša precitnutie z tohto „nevedomia"; je to motív životného zvratu, vedúceho k „poznaniu", ktoré, zdá sa, bude znamenať pre človeka iba nové útrapy:

Dnes chodcom som však scela inej dráhy,
ó, nehľaď na ňu, Pane, nehľaď —
ja od dnes kráčať musím po nej nahý...
(SP 1906, 420—1)

Pokúsme sa vyložiť zmysel tejto „záhadnej" básne. Vyjdeme z toho, že báseň v závere nastoľuje motív životného zvratu, privádzajúceho človeka (lyrického hrdinu) na „scela novú dráhu". Táto „nová dráha", stojaca v protiklade s predchádzajúcim obrazom „pláštiku nevedomia", je dráhou „poznania" a onen moment životného zvratu znamená prelom zo životného obdobia nevedomosti do obdobia poznania. Báseň, pokiaľ ide o zdroj jej životnej inšpirácie, môžeme pokladať za akýsi priesečník básnikovej mladosti či skôr junošského veku, naplneného „nevinnou" nevedomosťou, no zato tým krajšími snami „o veľkých činoch" a veku mužnej zrelosti, veku „poznania" života i seba v nezaodiatej, „nahej" podobe. Báseň je rozlúčkou s veľkými, ale neurčitými snami mladosti a vstupom na životnú dráhu zrelého, nahého rozumu. A je zároveň dokumentom trýzne z rozumu, ktorá bude človeka na tejto dráhe sprevádzať. Len si pripomeňme, čo všetko odkrýva spätný pohľad na obdobie zahalené „pláštikom nevedomia"! Aké hrozné súvislosti medzi prostým bytím jednotlivca a najhoršími previneniami v ľudskej spoločnosti sa vyskytujúcimi! Rozum odstraňujúci „pláštik nevedomia" súčasne neúprosne odhaľuje nedeliteľnosť *ľudskej* zodpovednosti za všetky *ľudské* previnenia a opriada tak vedomie jednotlivca pocitom spoluviny za zlo existujúce vo svete, v živote. Tak vzniká „predstava viny alebo kliatby", prenasledujúca človeka-básnika už pre prostý fakt „účastenstva na živote". „Poznaním" sa roztvorila v Kraskovej poézii priepasť bolestného intelektualizmu a tá, prehlbovaná morálnou sebatrýzňou, prýštiacou z pocitu kolektívnej viny, bude strhávať básnika k prejavom najhlbšieho pesimizmu a až bytostnej rezignácie. Básnikova túžba po zjasnení dostala nového protivníka, nebezpečnejšieho vari ako „všednosť" okolitého sveta: je ním vedomie úbohosti ľudského indivídua.

No súčasne začína i boj s týmto vedomím; básnik si v ňom priberá na pomoc skutočnosť mimosubjektívneho sveta. Ďalšie naše zastavenie patrí básni *Aminke* (Dennica, august 1906), kde mravná čistota detskej bytosti má byť protiváhou najčiernejšieho životného pocitu. Na protiklade a súhre týchto dvoch pólov stojí kompozičná osnova básne. „Môj

život, to je šíra, sivá, mutná kaluž", začína básnik, a zároveň stavia proti tomuto pocitu spomienku na detskú nevinnosť, ktorá sa mu zjavuje ako „šaľvia vodná" uprostred onej „kaluže" (v *Nox et solitudo* mení „šaľviu" na „ľaliu", čím ešte viac podčiarkuje význam „nevinnosti", mravnej čistoty, ktorej až klišéovitým symbolom je práve tento kvet). „Zas zdá sa, život môj je pustou, čiernou nocou, pretemnou, hluchou, tmavou na hlboko", stupňuje vyjadrenie svojho životného pocitu v druhej strofe; a opäť proti nemu evokuje obraz detskej bytosti: „len niekdy malou iskrou hviezdy v spomienke zaplá tvoje detské oko". A keď napokon pocit životnej čierne vystupňuje sa až po hranicu zúfalstva, básnikov idol čistoty tiež vystupňuje svoju existenciu, prestane byť vzdialenou spomienkou, prenesie sa do bezprostrednej blízkosti a aktívnym zásahom prináša úľavu:

Tiež mniem, že život ten je rozpáleným čelom,
pod ktorým mozog chytá už horúčka,
na ňomž však s útrpnosťou chveje
sa chladná, drahá tvoja malá rúčka.

Pocit života-mútnej kaluže, života-čiernej, pustej noci je u básnika z obdobia „súmraku" buržoázie pochopiteľný a vysvetliteľný. Je motivovaný, ako už bolo povedané, nevierou v súdobý spoločenský poriadok, nevierou v možnosť plného šťastia v ňom.[9] Deziluzívnosť a pesimizmus sú tu prirodzenými prejavmi vzťahu k mimosubjektívnej skutočnosti. To je však len polovica pravdy o poézii tejto doby. Treba totiž povedať, že pocit života-kaluže je nielen zdrojom zvláštne smutnej melódie v poézii doby, ale zároveň znamená aj ohrozenie poézie v jej koreňoch. Pravda, ak máme na mysli básnickú tvorbu ako jednu z funkcií skutočného života, ak uznávame za podstatu veľkosti poézie ustavičný kolobeh látkovej výmeny medzi subjektom a objektívnym svetom. Vtedy nemožno nevidieť, že dezilúzia môže sa ľahko zmeniť na odvrat od sveta a smútok zo života zvrátiť sa na negovanie života. Básnické veže zo slonoviny neboli v tejto dobe nijakou vzácnosťou a ak neboli módnou napodobneninou, tak ich základy nepochybne vyrastali z pôdy skyprenej

[9] Veľmi charakteristickou pre tento životný pocit je napr. pasáž zo súkromného listu Janka Jesenského datovaného 30. XII. 1904: „Mne sa vždy tak zdalo, že nikdy nebudem šťastným úplne. Prekážka leží v mojej náture. Ja sám si vše pokazím šťastie a kazím si ho ustavične... ja som akýmsi fatalistom, či veľkým deckom, čo podlieha okolnostiam, impulzom, chúťkam a nemá viery vo vlastnú silu a tak ani neprobuje vzdorovať tým okolnostiam, impulzom." *Jesenský v kritike a spomienkach,* Bratislava 1955, 630.

pocitom života-kaluže, života-hnusu. A len ak si uvedomíme i túto druhú polovicu pravdy o poézii doby, plne pochopíme heroizmus Kraskovho zápasu o novú ľudskosť, ktorý nemohol nebyť vedený aj na vnútornom fronte ako zápas so „všednosťou-mlhou", opantávajúcou dušu a zastierajúcou výhľad na vonkajšiu skutočnosť. A oceníme i jeho bytostnú prisatosť k objektívnemu svetu, ktorá ho chránila pred klietkou životne neplodného solipsizmu a nútila ho i v najťažších chvíľach duševných bojov a kríz privolávať si na pomoc fenomény vonkajšieho sveta *(Aminke).* Kontakt medzi básnikom a svetom ostával u Krasku nepretrhnutý. Ním prúdila energia, udržiavajúca básnikovho ducha v bdelosti voči vlastnej slabosti. No cezeň i spätne vylievali sa tie mohutné vzopätia básnikovho vnútra, ktoré smerovali k aktívnym zásahom do objektívneho sveta a dávali mu nachádzať pravý zmysel každej veľkej poézie: jej životne formovateľské poslanie.

Básne mocného životného zdvihu v blízkosti najtrýznivejších poetických introspekcií — to je nielen dôkaz veľkej vnútornej sily Ivana Krasku, ale i doklad silnej pôsobivosti konkrétnej reality, ktorou bola Kraskova tvorba obostretá. Bolo javom historicky zákonitým, že všetky prejavy tohto nadosobného zdvihu smerovali aj u Krasku do oblasti národného bytia, že sa stávali poéziou nezakryte národne tendenčnou. No aký rozdiel je medzi touto „tendenčnosťou" a básňami nacionálne zameranými z obdobia Kraskových prvotín! Ak tam bolo možné zistiť nadvládu konvencie, ktorá potláčala dokonca prirodzený prejav básnikovho vnútra, teraz je Kraskovi niečo podobného na míle vzdialené. Vo vedomí básnika pulzujú teraz jeho vlastný život a život národa rovnakým rytmom, pretože sú zasiahnuté poznaním rovnakého tragického údelu. Pocit ohrozenosti vlastného individuálneho života súzvučal teraz s poznaním ohrozenosti života národného a je príznačné, že poznanie slabosti národa vedelo znásobiť básnikove duchovné sily a pohnúť ich k prejavom heroického protestu. „Prežitok tragického údelu vlastného národa, smútok z toho vyplývajúci i vzdor k tomu sa viažúci sú priamo v strede Kraskovej poézie. A z tohto bodu, v ktorom splýval básnikov život so životom vlastného ľudu a národa, ľudu pokoreného, zdeptaného, drveného na rozhraní dvoch storočí neskonalým útlakom feudálneho či polofeudálneho zriadenia, dvíhal sa neraz v Kraskovi veľký bojovný básnik, ktorý — i keď azda nechcel — nedobúdal rozmach krídel Hviezdoslavových." (J. Felix, *Nad tvorbou osemdesiatročného Ivana Krasku,* KŽ XI, 1956, č. 28.) Pravda, tento rozmach už nemusí byť podopretý literárnymi výpožičkami zo zásobárne Hviezdoslavovej poetiky, prýšti teraz z vlastných zdrojov a nachádza i vlastné formy

poetického vyjadrenia. A keď nejakú podobnosť medzi prejavmi oboch týchto básnikov i nájdeme, rozhodne ju už nenazvame závislosťou mladšieho od staršieho, ale označíme ju skôr za zjav duchovnej príbuznosti dvoch básnických druhov, ktorých inšpirovala tá istá realita, podobne videná a podobne hodnotená, pretože nazeraná z tých istých pozícií mravného rigorizmu.

To je prípad Kraskovho *Listu slečne L. G.* (dat. v apríli 1906, publikovaného v septembrovom čísle SP, 1906). Zámienkou pre tento *List*, ako je známe, bola stať Ľudmily Groeblovej o Timravinej tvorbe, ktorá po prvý raz vrhla „za hrsť lesku" na túto spisovateľku, oficiálnym literárnym prostredím neveľmi uznávanú. Krasko využil túto príležitosť, aby i sám verejne vyslovil uznanie spisovateľke, ktorá mu musela byť blízka: veď bola rovnako trýznivou analyzátorkou duševných stavov svojich „obyčajných" hrdinov, ako on sám neúprosným odhaľovateľom „nahoty" vlastnej duše. Zároveň Krasko v tejto básni znovu verejne holduje Hviezdoslavovi, no je to hold premiešaný blenom bolesti. Hviezdoslav, tento idol Kraskovej mladosti, básnik rozdávajúci „silu a život", premáhajúci svojou poéziou chmúry „všednosti", teraz tento „Titan, drahá, šedá hlava" v prúdoch vylieva svoje *stesky*, v ktorých zostupuje až na dno tragického údelu svojho básnického života, márne sa míňajúceho uprostred sveta nielen chladnej nechápavosti, ale morálne stále viac „skazeného". Krasko mal zmysly zbystrené pre vnímanie týchto „steskov", pretože on sám vedel nimi trpieť, jemu samému podobné pocity „ryli srdce" a hrozili mu, že nimi „zošedivie mladá hlava". Preto jeho myšlienky prechádzajú celkom prirodzene a organicky od Hviezdoslava k vysloveniu vlastných „steskov", k vlastnej kritike domácich spoločenských slabostí a necností:

Nám malým nač' i taký veľký?
Kto pochopí ho? My? — tak chytať lelky,
nie hore stúpať k štítu Himaláje —
pre takú výšku hruď nám primalá je!
My u korbeľa sme len chlapi
a pred cigáňom — za väz drapy —
zavýskuť vieme. Pravda istá,
že nezastieni ani Pišta
nás v pohuľanke, čo by z Debrecína,
no ruky pritknúť k práci — otázka je iná.
Krok držať s osvieteným svetom,
pachtiť sa trochu vyšším letom,
trudiť sa v plodnom, vážnom potu,
šat haliť duše na žobrotu,

rozšíriť obzor svojho hľadu:
to nie je pre nás, „Slovač mladú".

(Citované podľa *Veršov*, 1912, kde text prešiel nepatrnými zmenami)

Hodno si obzvlášť všimnúť, že Krasko svoje „stesky" vylieva vyslovene na hlavu „mladej Slovače", na adresu mladej generácie, ktorá práve na prelome storočia prišla s ostrou kritikou národnej „liene", s kritikou pasivity a fatalizmu „starých" a hlasno zdôrazňovala program národného „realizmu" a konkrétnej práce. Kraskovi program nezabraňoval vidieť chyby, ktoré sú v ľuďoch (azda i hlásateľoch onoho programu), ktoré sú nežiadúcim „mravným dedičstvom" a ktoré preto treba verejne pranierovať. V tomto je Krasko priamym pokračovateľom Hviezdoslava, sympaticky prijímajúceho snahy „mladých", no pripomínajúceho im, že „heslo nie je ešte veslo" a že národ čaká od nich „skutky". (*Prechádzky letom*, SP 1898, 611—613.) A tak hoci sa v Kraskových veršoch vecne ozýva ohlas hlasistickej kritiky národného života (najmä v jej „osvetárskom" zameraní: nechuť k práci, neschopnosť „krok držať s osvieteným svetom"), predsa je etos jeho kritiky zameraný nie v zmysle generačného sporu „mladých" so „starými" (ba Krasko nepriamo berie „starých" do ochrany, keď v protiklade s „mladou Slovačou" o nich hovorí: „A »starých«, ktorí niečo znali, je poriedku už, húfec veľmi, veľmi malý..."), ale vo všeobecnom zmysle mravnospoločenskom. Tým sa básnik povznáša nad svoju generačnú príslušnosť a jeho básnická kritika nie je jednostranným svedectvom o chybách „u nás", ale nadosobne platným súdom nad chybami „v nás".[10]

Takto zdôraznený mravný aspekt je spojivom viažúcim Kraskovu nadosobnú poéziu s tvorbou hlboko prenikajúcou do sféry jeho subjektívneho sveta. Zaručuje organickú jednotu Kraskovej poézie, v ktorej je básnik rovnako neúprosný voči vlastnej „úbohosti" ako k biede vonkajšieho sveta. Ostatne jeho nadosobne zameraná poézia nijako nie je poéziou neosobnou, práve naopak, je poéziou až vášnivo osobnou, lebo v nej „prelieval cez vlastné srdce" (J. Felix) v jednom prúde život osobný a život národný. Je to tak i v *Liste slečne L. G.*, v ktorom nepíše Krasko len o veciach objektívnych, ale aj o sebe. Veď samého seba nevylučuje zo spoločenstva neduhov, kaziacich „Slovač mladú", neusiluje sa štylizovať seba do pózy mravnej bezchybnosti. Hovorí iba o tom,

[10] Etos Kraskovej spoločenskej kritiky sa takto nevdojak zhoduje s kritikou vyslovenou v poézii Janka Jesenského: „Priznať nutno: ...že preto mi je v duši smutno, že bied *nie u nás: — ale v nás* je moc." *Rozpomienky, Verše*, 1905.

že sám týmito neduhmi trpí, pretože si ich bolestne uvedomuje a vari len preto je „trošku" iný: „No, nemyslite, že ja sám som iný, nie, ja som tiež z tej istej hliny, len pomiešanej s troškou piesku, a preto cítim osteň toho stesku." Ba už samotná forma „listu" niesla so sebou subjektívny tón, vyžadovala si osobný prístup k všetkému, o čom sa v básni hovorí. Pritom sotva ujde pozornosti, že úvodná i záverečná časť „listu" nie sú len prostou konvenčne štylistickou záležitosťou, ale že sa za nimi tají i nejaký hlbší vzťah k adresátke. Najmä záver to naznačuje: básnik pripomenie dávnejšie spoločné rozhovory, pri ktorých sa vraj sám vyslovil, že zabúdať na Timravu je neodpustiteľným hriechom a že vždy túžil „odmeniť" Timravu „spomienkou aspoň malou". „Hľa, preto ďakujem vám, milá, že túžba sa mi vyplnila!" — to je vďaka adresátke za jej článok o Timrave. Zdá sa, že „list" splnil svoj účel, že jeho cieľ bol naplnený. Ale nie, slovo „túžba" rozohralo svoje skryté významy a rozvlnilo hladinu pokojnej listovej konverzácie mnohoznačným vzdychom, ihneď však zanikajúcim v stručnom, nápadne konvenčnom a prozaickom zakončení: „Hej, *túžob mám ja ešte moc a moc,* no o tom potom, teraz idem spať, veď už je pozde, preto: Dobrú noc!" Nebol tento „list" napísaný tak trochu aj preto, aby mohol byť vyslovený tento záverečný a k obsahu listu zdanlivo nepatriaci povzdych? Už tu sa ukazuje, že u Krasku bude veľmi ťažké viesť presnú hraničnú čiaru medzi nadosobným a osobným.

Dokonca jeho nový nacionálny pátos si celkom samozrejme vyhľadáva obdobné básnické prostriedky ako jeho najtrýznivejšia sebaanalýza. Báseň *Jehovah* (Letopis Živeny, 1906) — i dnes mraziaci monument Kraskovho zúfalstva nad hynutím národa — patrí do blízkosti básne *Poznanie* nielen časove, ale aj spôsobom poetického stvárnenia. Tam použil celý seriál najstrašnejších kliatieb v súvislosti s vlastným subjektívnym bytím, tu nachádzame celý rad najstrašnejších kliatieb v súvislosti s bytím vlastného národa („Nech trvalým mu stonom penia ústa; nech otrokárom nesie požehnanie modlitba jeho chorej, plochej hrudi... nech vodstvo riek mu zhorkne na blen žravý a skyva stuhne na žulový kameň; nech starcovia mu nepoznajú úcty a kliatbou nech sú zaťažené deti" atď. až po: „nech šibeň miesto kríža zdobí jeho cmiter a pamäť jeho nech je hanobenou večne"); tam mierni účin oných zločinov kondicionálom „pláštika nevedomia", tu zas stavia svoje kliatby pod podmienku: „nechce-li vedieť, že sa pripozdieva, že z chmúrnej túrni poplašný zvon hučí — —". V oboch básňach použil Krasko metódu nadsadenia básnického obrazu, v oboch básňach bola jediným možným stelesnením jeho myšlienky hyperbola, ešte zvýraznená mnohonásobným opakovaním a významovým stupňovaním. V oboch básňach vylialo

sa z básnikovho vnútra čosi, čo presahovalo dovtedy bežné predstavy o rozmeroch a hĺbke poetickej matérie, vyslovilo sa poznanie dovtedy v slovenskej poézii nevyslovené: tam o človeku a jeho duši, tu o bytí národa. Toto poznanie vyslovil básnik, ktorý nazrel do priepasti zúfalstva nad životom ľudského indivídua a ktorý preto vedel domyslieť *až do konca* pocit zúfalstva nad živorením svojho národa. Zdôraznene subjektívny rámec tejto básne, daný opakovaním zaklínacej formuly („Ó, hrozný Jehovah, Ty bez milosrdenstva... ja pravicu Ti trestajúcu vzývam, na vlastné plemä Tvoju volám pomstu!!"), je vnútorne celkom opodstatnený.

Báseň *Jehovah* bola nazvaná „skvelou parafrázou žalmov" a označená za „nový žalm žaloby", pričom vraj „v aplikovaní osudu Židov a biblických faktov na osud osobný a kolektívno-národný... bola Kraskom otvorená výrazová oblasť mnoho sľubujúca" (R. Brtáň, c. d., 95). Toto tvrdenie treba poopraviť. Pokiaľ ide o čisto výrazovú stránku, je báseň *Jehovah* útvarom skôr tradičným než „novým". Žalmickú poéziu pestoval už Sládkovič, no najmä Hviezdoslav, ktorý vytvoril z nej práve pomocou „aplikovania" biblických faktov na život osobný a národný poéziu horúceho dychu subjektívneho i nadosobného. Krasko *Jehovom* výrazove nadviazal na túto tradíciu a teda neotváral pre slovenskú poéziu nové oblasti. „Nové" v tejto básni je niečo iného, podstatnejšieho: hĺbka domyslenia tragického stavu národného bytia a pocit zúfalstva, znásobujúci básnikov vzdor, jeho revoltu proti tejto tragike. Hviezdoslav sa aj pri prejavoch najčiernejšej beznádeje nad osudom národa, i vo chvíľach vzdoru proti bohu, až kŕčovito pridŕžal viery v dejinnú spravodlivosť a so všetkou vnútornou silou dvíhal klenbu harmónie, vystavanú z tejto svojej viery ponad videnú tragičnosť reality (pozri najmä *Žalm žaloby).* Kraskova báseň naproti tomu je vychýlením z oblasti viery, ona sa nedovoláva nijakého „vyššieho" princípu spravodlivosti, ktorý má chrániť „slabosť" jeho národa, naopak, privoláva najhroznejšie rany na tento národ, ak nepremôže svoju slabosť vlastnými silami. To je postoj prudko kontrastujúci s názorom staršej generácie a najmä s názorom oficiálnych predstaviteľov slovenskej buržoázie, presúvajúcich zodpovednosť za slabosť národného hnutia na „vonkajšie" okolnosti a ospravedlňujúcich tak svoju pasivitu v národnooslobodzovacom boji. No je to postoj, ktorý koniec-koncov iba dôsledne dopovedúva Hviezdoslavov národný aktivizmus, sýtiaci sa z vlastných zdrojov a neúnavne zdôrazňujúci ľudový, demokratický základ slovenského národného hnutia. Že je vyslovený inak, prenikavejšie, zúfalejšie, že nie je zaoblený klenbou harmónie-viery, ale vychýlený do výkričníka „z posledných síl"? To je pravda,

no Krasko vycítil to, čo nik pred ním, aspoň nie s takou intenzitou: že sa „pripozdilo", že súmrak nebytia sa už bezprostredne znáša na jeho národ.[11] A v *tomto* vedomí sa odráža aj rozdiel historických epoch medzi predošlou generáciou a generáciou Ivana Krasku.

Preto nie je nijako náhodné, že práve proti básni *Jehovah* mal Vajanský najväčšie výhrady vo svojej ináč vľúdnej a chápavej recenzii zbierky *Nox et solitudo.* Pokladal ju síce za „najsilnejšiu" báseň zbierky, no vyčítal Kraskovi, že sa dal príliš strhnúť hnevom proti vlastnému národu, a pripomínal mu, že národ nie čisto vlastnou vinou (!) je v takom zlom položení. A celkom ostro napadol „nevhodnosť" obrazu „nech šibeň miesto kríža zdobí jeho cmiter", ktorý je vraj „skok do tmy, kde niet už poézie". Pretože podľa Vajanského názoru „poézia nie je zájazdom do temnoty a chaosu, ale do ríše harmónie a krásy". (Cit. podľa vydania V a j a n s k ý, *State o slovenskej literatúre,* 1956, 522.) Vajanský teda žiadal „harmóniu a krásu" i tam, kde Kraskovi išlo o bytie alebo nebytie, o najprimárnejšie veci života. Vari nič nedokazuje názornejšie skutočnú novosť Kraskovho básnického poslania ako táto Vajanského požiadavka, vyslovená v súvislosti s básňou *Jehovah.* Vidíme v nej nepriamy, no zato výrečný doklad toho, ako je Kraskova poézia oproti tvorbe predchádzajúcej generácie naozaj málo esteticky programová, ako v nej vskutku nejde o „ríšu harmónie a krásy", ale o veci primárnejšie a základnejšie. V čase, keď životná prax buržoázie likviduje veľké ideály „novej" doby ľudstva, zrodené z protifeudálnych revolučných hnutí, alebo keď z nich robí prázdne fetiše spoločenskej konvencie, vtedy najlepší jednotlivci, vidiaci známky tohto objektívneho procesu, celkom zákonite musia pociťovať ohrozenosť života v jeho základoch, nevyhnutne sa musia upínať k analýze prostého faktu žitia a pojímať skepsu voči takým nadnesených sférám, ako je „ríša harmónie a krásy" (najmä v podobe zdedenej od predchodcov). Preto ak tento čas rodí veľkú poéziu, ona nevyhnutne zrkadlí pocit tragičnosti života, no súčasne i úsilie znásobovať život primknutím sa k jeho základným prejavom a funkciám. „Ríša krásy" tejto poézie je skrytá len a len za sférou znovuobjavenia a znovupoznania „nahého" života.[12] Básnický prejav, ktorý má uniesť takúto ťarchu

[11] Porov. k tomu: „Podnety k básni Jehovah objasnil Krasko v rozhovore 26. I. 1955. Tvrdil, že keby u nás roku 1918 nebolo došlo k národnému oslobodeniu, o 40—50 rokov slovenského národa by už nebolo..." M. G á f r i k, cit. článok, Nová literatúra II, č. 3.

[12] Porov. k tomu, čo hovorí F. X. Šalda v stati *Nová krása: její genese a charakter* (z r. 1903): „...na co kladu největší důraz a bez čeho nemůžete pochopit genesi nové

životne objavovateľského poslania, nemôže si už vopred spútať krídla nejakými zdedenými pravidlami „harmónie" a vonkajšej „krásy" vyjadrenia. Vajanský v spomenutej recenzii poúčal Krasku: „Básnik, ktorého duša je prísna, ale i spravodlivá, má v minútach poetického nadšenia stiahnuť kantáre hnevu, hoci i spravodlivého." Táto rada, vychádzajúca ostatne zo zásady neporušiteľnosti estetickej „harmónie", bola pre novú poéziu bezcenná. Životná úloha, ktorú si táto poézia ukladala, lámala princípy parnasistickej „harmónie-krásy" a priamo si vynucovala zaujatosť až vášnivú, nastoľovala „jednostrannosť" (preto jej hyperboličnosť) a predpokladala citový absolutizmus, to znamená voľný priestor pre výbuchy citu, nie uzdy pre jeho „krotenie". Až absolútna úprimnosť v prejavoch „nahej" duše platila v tejto poézii nielen smerom do subjektívneho sveta básnikovho, ale aj navonok ako „nahé" svedectvo o poznanej skutočnosti národnej.[13]

Nástup Janka Cigáňa do slovenskej poézie (rok 1906) stal so vo svojich vrcholných bodoch zároveň aj vyznačením rozlohy, ktorú chce jeho tvorba obsiahnuť, a priniesol presvedčivé doklady o neobyčajnej vôli a vnútornej sile básnika nachádzať a vyslovovať pravdu o sebe i o svete. Táto pravda brala na seba šat jemných melancholických, eroticky zvlnených básní-pavučinových tkanín (napr. v cykle *Listok),* no hneď sa menila na drásavé „poznanie" úbohosti „nahého" človeka, ktorého život je „šíra, sivá, mutná kalužˮ *(Aminke),* a zároveň sa odievala do rúcha trpkého spoločensko-kritického „stesku" *(List slečne L. G.),* aby si vzápätí toto rúcho roztrhla pred tvárou celého národa gestom zúfalo-hrdinskej revolty proti bezvládnej pasivite národného umierania *(Jehovah).* Všetko toto tvorí náklad, ktorý Kraskova poézia povlečie po svoje posledné slovo a všetko toto zaručuje tejto poézii vnútornú jednotu v mnohosti, ustavične prítomnú jednotu, ba nedeliteľnosť osobného a nadosobného. Túto jednotu zdôrazňujeme preto, lebo nie-

krásy a nového umění, jest to, že opravdu tvořivý umělec *nehledá* nikdy *krásu,* nýbrž něco podstatně jiného a v podstatě vždy to: víc života, víc poctivosti, víc pravdy, víc síly, víc rytmu, víc zákona a logiky, víc bolesti a rozkoše, než jich posud bylo v umění." *Boje o zítřek,* 6. vyd., Praha 1948, 88. — Kurz. v orig.

[13] „Rozdiel v tomto ohľade medzi Vajanským a Hviezdoslavom na jednej strane a Ivanom Kraskom na druhej strane bol len v tom, že prví dvaja sa usilovali svoje osobné smútky a pochybnosti utajiť pod plášťami svojej misie, pokým druhý, ktorý zásadu úprimnosti a citovej bezprostrednosti urobil hlavnou zásadou svojej poézie, naozaj písal len to, čo vskutku cítil, nehromadil »hluché slová« a nechcel ich hromadiť ani v tom prípade, keby ich bol mal vyslovovať pre najušľachtilejšie ciele. Zrejme i také slová pokladal za krasomluvu." J. F e l i x, *Nad dielom osemdesiatročného Ivana Krasku,* KŽ XI, 1956, č. 28.

kedy sa vnútorný vývin Kraskovej poézie predstavuje ako pohyb od sféry osobnej k nadosobnej, ba priamo ako vyslobodzovanie sa z krážov subjektívnych problémov k riešeniu problematiky spoločenskej, národnej.[14] Tento názor, či chce alebo nechce, podceňuje Kraskovu „osobnú" lyriku, zabúdajúc na to, čo už kedysi Votruba vyzdvihol: na sociálno-etický akcent Kraskovej osobnej poézie, ktorý z nej robí nie zúfanie, ale „horúcu túžbu po živote plnom, účinlivom", pre ktorý ona znamená „vzopnutie rúk — napriek vedomiu slabosti — po vysokom úkole" (v recenzii zbierky *Nox et solitudo,* Prúdy I, 90). A práve tento sociálno-etický moment je jednotiacim putom *celej* Kraskovej poézie, osobnej i národnej, pretože sa v nej javí „nielen ako potreba priameho obrátenia sa k spoločnosti, pre ňu hodnoty zachovávať i tvoriť, ale môže byť výrazom túžby po docielení plnosti života" (tamže, 91). V takomto zmysle je hlboké vnútorné puto nielen medzi básňou *Poznanie* a *Jehovah,* ale i medzi básňami *Aminke* a *Jehovah,* pretože obidve oživuje tá istá miazga, pretekajúca Kraskovou poéziou v sfére osobna i nadosobna: bolesť z poznania danosti života, premiešaná s túžbou po plnšom živote osobnom i spoločenskom, národnom.

III

DRÁMA CITOV

Prózy B. J. Potokinovej, ich súvis s poéziou J. Cigáňa. — Hľadanie „druhého" človeka: dramatické „príbehy" srdca. — Samota vedúca k vedomiu spoločenstva „úbohých a ponížených". — Koncepcia zbierky *Nox et solitudo.* — Jej prijatie verejnosťou.

Dráma citov, ktorá sa odohráva v poézii Janka Cigáňa v rokoch 1906—1909 a bude tvoriť tematický základ zbierky *Nox et solitudo,* smeruje aj k takémuto vyššiemu sociálno-etickému zmyslu, hoci je v nej nepochybne mnoho autobiografického, a teda „privátneho". Svojím

[14] Napr.: „Ak vezmeme jeho začiatky, vrátil sa svojím záverečným slovom k nim; ak vezmem tvorbu medzi východiskom a záverom a budeme ju pokladať za osobnú, treba povedať, že sa od seba, od svojej osobnosti dostal k osobnosti národnej, že jeho intímna a privátna lyrika urobila svojím privatissimom národné a sociálne; od neriešiteľných problémov seba, duše a rozumu, ako ich on chápal, prešiel k problémom, ktoré sa riešiť dajú, lebo sa musia: k otázke súžitia a slobodného rozvoja národov." A. Matuška, *Ivan Krasko osemdesiatročný,* KŽ XI, 1956, č. 28.

vnútorným etosom sa stáva drámou hľadania človeka, výrazom túžby po doplnení, docelení vlastného života nájdením inej konkrétnej bytosti, ale súčasne stane sa aj výrazom trpkého sklamávania tejto túžby pre príčiny vonkajšie i vnútorné. A najmä pre tieto posledné, lebo to sú prekážky, ktoré si pred svoj cieľ nastavia hľadajúci človek sám. Preto dráma citov, rozvíjajúca sa v poézii Janka Cigáňa, prerastá na obraz človeka doby, stáva sa umeleckým dokumentom o človeku, ktorého život je sproblematizovaný nielen v spoločenskom zmysle, ale aj vnútorne.

V tomto nadosobnom tendovaní básnikovho zachytenia vnútorného života človeka treba hľadať i najvážnejší dôvod toho, že Krasko r. 1907 siahol po útvare prozaickom, epickom. Jeho tri krátke prózy z tohto obdobia sú všetky analýzou citových vzťahov a citových stavov človeka a všetky svojím žánrovým označením smerujú k charakteru dokumentárnosti. A predsa cez tieto prózy môžeme bezprostrednejšie nazrieť i do citovej problematiky intímnej poézie Janka Cigáňa, a to práve pre ich väčšiu vecnosť a priamosť pri pomenovávaní psychických vzťahov a stavov. (Pravda, pre súčasníkov bola súvislosť medzi týmito prózami a poéziou Janka Cigáňa zastretá tým, že všetky tri boli uverejnené pod novým pseudonymom: Bohdana J. Potokinová.)

Dokumentárnosť prvej Kraskovej prózy *Naši* (Slovenský obzor I, 1907, 159—169) je zdôraznená až nápadne. Je označená ako „portrétové štúdie" a má i cenu historického dokumentu: je tu zachytené konkrétne študentské prostredie v pražskom Detvane v opise schôdzky s prednáškou o feminizme a diskusiou. Z tejto stránky je Kraskova próza dokumentom živým, plastickým, aj pokiaľ ide o reprodukovanie toho, čo sa na schôdzke povedalo (treba oceniť jemný ironický podtext, ktorým Krasko vyjadruje svoje hodnotenie prednášky i diskusie), aj pokiaľ ide o zachytenie atmosféry prostredia a portréty jednotlivcov (ľahko identifikovateľné, aspoň niektoré z nich). Bystrý pozorovací talent a schopnosť vernej reprodukcie pozorovaného do značnej miery charakterizujú tento prozaický debut Ivana Krasku. A jednako sa možno domnievať, že toto nie je na próze *Naši* vecou prvoradou. Zdá sa, že „portrétové štúdie" vlastne zakrývajú hlavný zámer tejto prózy: zobraziť citový vzťah dvoch mladých ľudí, Márie Hrabákovej a Jana Bánika, a najmä *drámu* tohto vzťahu. Mária je študentka filozofie, sympatizuje s feminizmom, je odhodlaná nevydať sa — no jej náhľady sa roztopia pod lúčmi lásky Jana Bánika, poslucháča inžinierstva. Ich vzájomné city nenájdu však naplnenie. V rozhodnej chvíli sa osudne rozídu: Janovo netaktné správanie sa vo chvíli vyznania, jeho nepochopenie, čo sa práve deje v Máriinej duši, drsné naliehanie o odpoveď —

a Mária reaguje síce nepochopiteľne (či „nerozumne"), ale psychologicky pravdivo a dôsledne:

> Hlas Bánikov v absolútnej disonancii s jej citovým naladením ju zranil. Pochopuje, že nutno odpovedať, no ona mlčí. Pochytila ju akási podivná ľútosť, zmiešaná so vzdorom, a tá sťahuje i hrdlo i hruď, a ona cíti, jak jej bije srdce rýchle, nepravidelne, tvrdošíjne.
>
> Ach, sú v živote človeka momenty, v ktorých prevedené činy nie sú v harmónii ani s rozumom, ani so srdcom. Prejavujeme tieto činy spravidla voči osobám nám najbližším. Čím sú nám bližší, tým krutejší náš čin, a my cítime momentánne uspokojenie, že zadali sme ranu a že tá páli...
>
> (168)

Tento druhý odstavec sa už, prirodzene, netýka iba vzťahu medzi Máriou a Bánikom. Je formulovaný všeobecne, ako poznatok o duši človeka, a autor sám sa spod jeho platnosti nijako nevylučuje. V nasledujúcej próze je to „on" sám, ktorý takú ranu zadal, aby ňou potom i sám nevýslovne trpel. Je to v prvej z dvoch próz, označených spoločným názvom *Sentimentálne príhody* s podtitulom „Z poznámok mladého človeka", usilujúcim sa dať prózam opäť pečať „dokumentárnosti". Autor tu (Dennica 1908, č. 2) v prvej osobe vyrozprával takúto príhodu: Mladý človek, zamestnaný ako inžinier v továrni v istom mestečku, spozná sa s mladou devou, Martou; zaľúbi sa do nej; schôdzky v aleji na návrší, bozky („prichodila potom denne a ja denne ľúbal som jej rudé rty..."). Mladý človek však odíde do iného mesta, do nového zamestnania; deve nepíše („Ale nie, ja som na ňu nezabudol, len že som jej nepísal nikdy. Odporné továrne! Zotročia, zničia v nás všetko, nedajú času k ničomu. Ale nie továrne, nie, to ja, ja človek strašný, taký Oblomov..."). Raz uvidí v meste malý svadobný sprievod; nevesta je smutná; jeho oči sa stretnú s jej, poznajú sa. Je to ona, Marta. Pár sĺz padlo na svadobnú kytku. Až teraz prepadne mladého človeka citový otras:

> Rýchlo som odišiel. Sprvu zmocnila sa ma akási tuposť a potom zúrivý bôľ, taký zúfalý, márny, malomocný...
>
> A teraz viem iste, že som ju ľúbil. Ľúbil pre tú tklivú slabosť, pre tú nežnú lásku, pre jej krásnu mravnú silu... Pre tie opovržlivé, smutné pohľady...
>
> (41)

Príbeh vyústil do mučivého pocitu premárnenej príležitosti, do pocitu, ktorý už bol predtým exponovaný v poézii Janka Cigáňa („prídeš s džbánom — pozde, pozde..."). Je to také isté vyústenie ako v próze *Naši:* stroskotanie, nezmyselné, nemotivované stroskotanie citového vzťahu, ktorému zdanlivo nič neprekážalo naplniť sa. Pravda, len naozaj zdanlivo neprekážalo, lebo je tu človek-oblomov, a ten sám je prekážkou svojho šťastia. Čo ostáva po spoznaní tejto „strašnej" problematiky človeka, to je bôľ, „zúrivý, zúfalý, márny, malomocný", ktorý však nie je ničím iným ako vedomím *vlastnej viny.* Sentimentálna príhoda I (pri publikovaní v *Diele,* 1954, dal jej Krasko titul *Svadba)* je takto prozaickým pendantom básne Janka Cigáňa *Jednu len...* Je nielen vyrozprávaním „príhody", ale aj bolestnou sebaanalýzou, „portrétovou štúdiou" človeka-oblomova, hrobára vlastného šťastia.

Analytický zámer celkom jednoznačne vystúpi v *Sentimentálnej príhode II* (Dennica 1908, č. 3—4; v *Diele,* 1954, má názov *Almužna),* ktorá je psychologickou štúdiou nerozhodnosti, slabosti, váhania, pocitov studu. Mladý človek Ján Martán ide na schôdzku s dievčaťom. Cestou v parku stretne žobráčku, ktorá otŕča ruky, mrmle modlitbu. Martán hanbí sa dať jej almužnu, prejde pomimo, no zjav žobráčky ho rozcitlivel, vyvolal spomienky na detstvo, úvahy o sociálnej funkcii modlitby, rozpaky nad vlastnou nerozhodnosťou. Vráti sa, hľadá žobráčku, chce jej dať almužnu; vidí, ako sa pri nej zastaví robotník s deckom v náručí a dáva jej peniaz; nová vlna rozpakov, hanby, nerozhodnosti. Napokon sa hrdina obráti znovu a odchádza, uvažujúc o sebe a nad sebou: „Eh, sentimentálnosť, precitlivelosť... Martán usmieva sa ironicky a konštatuje s akýmsi trpkým zadosťučinením, že jeho bytnosť korení tiež v tej nežnej molovej povahe našej rasy..." (str. 71). Hoci tu siahol Krasko po tematike vďačne spracovávanej výrobcami lacne sentimentálnej „sociálnej" (najmä kalendárovo-náboženskej) prózy, nemá jeho „príhoda" s takýmto sentimentalizmom nič spoločného. Nie je na prvom pláne štúdiou sociálnou, ale psychologickou; nejde v nej natoľko o samotný fakt almužny. Na tomto motíve Krasko iba dokumentuje svoju analýzu povahovej slabosti, „mäkkosti" svojho hrdinu, jeho nerozhodnosť ku konkrétnemu *činu.* Dôležité je všimnúť si i onen detail s robotníkom: ten prosto dáva almužnu, koná. Preto ak už chceme hľadať nejakú bezprostrednú spoločenskú aktuálnosť tejto prózy, tak ju treba nachádzať v nepriamom poukaze na túto prirodzenosť, samozrejmosť činu u prostého pracujúceho človeka, s ktorou tak kontrastuje vnútorná nerozhodnosť, zmätok, stud, ba strach pred činom u hrdinu prózy Jána Martána. Lebo nie je náhodné záverečné zovšeobecňujúce konštatovanie, ironicky podfarbené, že všetky tieto psychické vlastnosti sú známkou „nežnej, molovej povahy našej rasy": prenesenie všetkých psychických vlastností Jána Martána na rovinu národného života znamenalo tú istú národnú letargiu, slabosť vôle, neschopnosť k činu, tú istú národnú „oblomovčinu", proti ktorej zúfalo vzdorovitým výkrikom bola Kraskova báseň *Jehovah.*

Prózy Bohdany J. Potokinovej, ako je zrejmé, celkom úzko súvisia

s poéziou Janka Cigáňa. Je v nich tá istá túžba po človeku i trýzeň z jej zlomu ako v lyrických útvaroch Cigáňových, je v nich tá istá bolestná analýza ľudského vnútra. Ba je v nich ako by dopovedané to, čo sa v Cigáňových básňach skrýva za lyrickou skratkou obrazného vyjadrenia. Tieto prózy totiž nie sú „lyrickými" v pravom slova zmysle, aspoň nie sú tzv. básňami v próze, aké nájdeme v neskoršej Kraskovej tvorbe alebo napr. u V. Roya. Smerujú k sujetovosti (najmä *Naši* a *Sentimentálna príhoda I)* a spôsob podania je v nich charakterizovaný snahou o objektívne „vecné" rozprávanie, čo je ostatne v súlade s ich „dokumentárnosťou". Miestami dokonca svojou rozprávačskou konkrétnosťou pripomínajú „referentský" štýl Tajovského rozprávania. (Napr. *Sentimentálna príhoda I:* „Stretol som dnes malý svadobný sprievod. Taký smutný... Rozladil ma. No, musím vám rozprávať od začiatku. Viete, že pred štyrmi rokmi bol som krátky čas inžinierom s...kej továrne. Kraj tam smutný, jednotvárny..." atď.) Svojou štruktúrou sú to teda útvary „objektívne" epické, i keď je v nich prítomný silný citový akcent, subjektívne zafarbený (najmä v *Sentimentálnej príhode I,* rozprávanej v prvej osobe). Jednako však tieto prózy organicky zapadajú do vývinovej línie Kraskovho diela, inakšie naskrze lyrického. Predovšetkým preto, že idú za tým istým sociálno-etickým zmyslom, že analyzujú a odkrývajú prekážky, na ktorých sa láme túžba po životnom šťastí. No osobitná funkcia týchto próz, nazdávame sa, spočíva až v tom, že sa v nich tieto prekážky povahy vnútornej, psychickej, presne pomenúvajú a dokladajú konkrétnou psychologickou analýzou. Žáner „objektívneho" epického rozprávania umožňoval Kraskovi priamo zachytiť a opísať tie psychické procesy — najmä na ľúbostnom vzťahu rozprávanom v *Našich* a *Sentimentálnej príhode I* — ktoré v jeho poézii prebehli kdesi v skryte a z ktorých sa na plochu lyrickej básne dostal buď iba výsledok, čistý „destilát", zakliaty do symboliky básnického obrazu, alebo ktoré tu boli zašifrované do stajomnenej, náznakovej reči lyrického „deja". Preto vidíme v týchto prózach aj akési dopovedanie poézie Janka Cigáňa, akoby prozaický komentár k nej, a nepokladáme za náhodné, že sa tento „komentár" zjavil v čase, keď sa v Kraskovej poézii začala odvíjať dráma citov, dráma bolestnej, pretože stále zraňovanej túžby po človeku. Významným činiteľom v tejto dráme bol totiž analyzujúci intelekt Kraskovho lyrického hrdinu, ten istý intelekt, ktorý sa tak výrazne uplatnil v troch prózach z roku 1907. Výsledky jeho analýzy „objektívneho" (epického) materiálu stoja ako predznamenanie osudov lyrického hrdinu Cigáňovej poézie.

Naša literárna história v poslednom čase viac ráz a dôrazne pripomenula, že Krasko *nie je* básnikom samoty,[15] aspoň celkom určite nie je ním programove a dobrovoľne. Toto konštatovanie má plnú pravdu. Krasko vskutku nie je básnikom samoty (t. j. „milencom" samoty) ani intencionálne (všetok sociálno-etický zmysel jeho poézie odporuje takémuto určeniu), ale nie je ním ani konkrétne básnicky, tematicky: z dvadsiatich siedmich básní, zaradených do zbierky *Nox et solitudo* (okrem jednej všetky vznikli v rokoch 1905—1909), o dvadsiatich môžeme povedať, že ich témou alebo aspoň základným motívom je básnikova túžba po človeku, jeho zápas o nájdenie a upevnenie vzťahu ku konkrétnemu človeku, blízkemu, že je hľadaním cesty z obkolesenia samotou. Pritom však „dejovým" nervom temer všetkých týchto básní je motív stroskotania túžby, motív návratu z cesty, horčený pocitom viny a ústiaci do osamotenia ešte tragickejšieho než na začiatku básne. Preto je poézia Kraskovej túžby po človeku súčasne poéziou ľudskej drámy jeho lyrického hrdinu, poéziou drámy jeho srdca, zraňovaného a osamocovaného.[16] Konkrétne to znamená, že v mnohých básňach zbierky *Nox et solitudo* nie je exponovaný iba básnik sám ako lyrický hrdina, ale že vedľa neho a spolu s ním vystupuje i postava niekoho druhého, nejaká iná bytosť, živá, skutočná, pretože pôsobí, konkrétne dejstvuje. A kde postava tohto druhého ani nie je sformovaná do určitej podoby, i tam je prítomná aspoň ako básnikova spomienka, túžba či pocit viny, no i vtedy je motív „toho druhého" rovnako pôsobiaci, aktívny, živý.

Balada („Keď na deň zvoniť mali, vyšli sme"), zaradená v prvom vydaní zbierky hneď za úvodnou básňou, je celkom jasným dramatickým príbehom *dvoch* ľudí, usilujúcich sa prekonať vzájomnú „nedôveru", zlomiť osteň individualizmu („skrotiť krutú pýchu"), nájsť vzájomnosť duší. Výsledkom je nezdar: „večerom-dva spolu-došli sme",

[15] Porov. napr.: „Tento básnik, ktorý toľko písal o »samote«, nebol vlastne nikdy »sám«. Od mladi bol *ktosi* ustavične pri ňom." J. Felix v komentári k vydaniu Kraskovho *Diela.* Bratislava 1954, 172. Alebo: „Samota mu nebola cieľom ani útočiskom, ale osudovou skutočnosťou... Kraskova poézia je poéziou človeka veľmi družného... s citlivosťou pre bolesti nielen svoje vlastné, ale ľudské vôbec, teda aj pre nacionálne a sociálne bolesti ľudu." M. Gáfrik, *K charakteru Kraskovej lyriky,* Slovenská literatúra III, 1956, 417.

[16] Krasko ako by bol chcel po rokoch túto primárne životnú inšpiráciu svojej ľúbostnej lyriky motivovať dôvodmi predovšetkým estetickými, ako by bol chcel zastierať jej pálčivú životnú aktuálnosť: „Krasko zdôrazňoval, že sa on svoju poéziu vždy snažil dramatizovať. Často aj umelecky hodnotná báseň vraj nechytí, nedojme natoľko človeka, ak v nej niet ľudskej drámy, drámy srdca." M. Gáfrik, *Zmráka sa, stmieva sa...,* Nová literatúra II, 1958, č. 3. No je možné, ba pravdepodobné, že pri tomto hodnotení vlastnej poézie zohral u básnika svoju úlohu i veľký časový odstup.

síce „bez pýchy", ale „tak nesvojskí", pričom „jedno srdce" (nepochybne srdce lyrického hrdinu) bolo bytostne zranené („skučalo, och, tak biedne psovsky..."). *Balada o jednej milej* je príbehom veľmi podobným, iba zastretým už závojom minulosti. Básnik si privoláva obraz milej, zdá sa mu, že je pri ňom („Dnes ešte, zdá sa, kráča vedľa mňa"), no tým trpkejšie je precitnutie do samoty („A predsa dnes už blúdim sám"), aktualizujúce ihneď motív viny („by hriešny robil pokánia..."). *Plachý akord,* venovaný „sl. Ľ. L.",[17] je vlastne tiež podobnou „baladou" ako dve predošlé. Ide v nej o takýto príbeh: v blúdení čiernou nocou hľadal básnik „úľavu", hľadal „papršlek do tmy srdca, liek v hlavu boľavú". Liek mal v rukách nepochybne „ten druhý", človek, ktorého hľadal, bytosť iná, ale s jeho srdcom súzvučná. Zdalo sa, že ju našiel, pretože bola podobná jemu: „Ach, niekde vedľa cesty u starých Božích múk našiel som zúfajúcich pár chladných, mokrých rúk..." No opäť dramatický zvrat: „Snáď skutočnosť to bola, tiež možno púhy sen: zabudli ruky na mňa, keď svitol biely deň". — A výsledkom príbehu je „pocit bôľu" a „plachý akord" spomienky. Dramatickým stretnutím básnika s inou bytosťou, avšak stajomnenou, je báseň *Na cmiteri.* Úvodná situácia: hmla „šedým závojom" zahalila dolinu, jej závoj sa rozprestiera ako smútok nad „pokojom duše". Zrazu prekvapujúci motív niekoho druhého: „Spoza mlhy ktos' ma zovie, zovie dávnom po mene." — Nie je to prelud? nie je to šum stromov? alebo sa to azda opäť budia „zúfajúce kvíľby" vlastnej duše? „Nie! To zdola na mňa volá, volá čísi úpny ston, by ho hrabal z širej zeme, hrabal, hrabal von..." Kto to vlastne bol ten druhý? Niekto blízky básnikovi? Alebo niekto, komu sa bol odcudzil a kto mu to pripomína? Tieto otázky nedostanú odpoveď, i keď odpoveď na zmysel básne jestvuje. „Krasko v rozhovoroch (29. XI. 1954 aj inokedy) popieral, že by sa táto báseň vzťahovala na blízkeho mŕtveho. Vznikla vraj tak, že raz v zadumaní došiel až na cmiter, kde našiel čerstvý vlhký hrob, zamyslel sa nad ním a z trúchlych dojmov vznikla táto báseň." (M. Gáfrik v komentári k vydaniu Kraskovho *Lyrického diela,* 1956, 185.) Táto poznámka nás veľmi užitočne upozorňuje, že nie je potrebné hľadať za všetkými dramatickými „príbehmi", skondenzovanými do Kraskových básní, nejakú konkrétnu

[17] Tieto venovania iste nie sú celkom bezvýznamnou črtou práve pre smerovanie Kraskovej poézie za človekom, pre jeho hľadanie „toho druhého". Treba si uvedomiť, že z básní zaradených do zbierky *Nox et solitudo* pôvodne až šesť básní nieslo takéto venovanie; pripočítajúc k tomu aj *List slečne Ľ. G.,* celá štvrtina básnickej produkcie I. Krasku z rokov 1906—1909, bola venovaná rozličným konkrétnym osobám. I to je doklad životne konkrétnej motivácie Kraskovej osobnej lyriky (pretože okrem *Listu slečne Ľ. G.* ide napospol o básne intímneho charakteru).

životnú predlohu, nejakú „skutočnú" udalosť, i keď ich reálna životná motivácia je nepochybná. Zmysel týchto ľudských „príbehov" je daný Kraskovým hľadaním človeka a nevyhnutnosťou básnicky sa vyslobodzovať zo sklamania v tomto hľadaní. Ich vonkajšia dramatická („baladická") forma je podmienená vnútorným dramatizmom básnikovej duše, lomcovanej ustavičným svárom túžby a sklamania.

Lebo toto dramatické napätie prepuká z básnikovho vnútra na povrch básne nielen tam, kde je na ňom založený nejaký „príbeh" (teda v objektivizujúcej „baladickej" podobe), ale i tam, kde zjavne ide o zachytenie „stavu duše", napr. v spomienke. Preto sú všetky Kraskove básne, motivované ako spomienky (a nie je ich málo), poznačené rovnakým dramatizmom vzťahu k druhému človeku ako jeho „balady". Preto je v nich prítomné rovnako vysoké napätie „dejovosti", lenže nie vo forme „príbehu" (toho, čo sa stalo), ale v nedopovedanom motíve toho, čo sa nestalo a malo sa alebo mohlo stať,[18] alebo v nevypovedanej otázke, *prečo* sa nenaplnilo to, čo sa naplniť malo. Je príznačné, že spomienka sprítomňuje básnikovi „dravé kúzlo časov zašlých", ktoré nieti v jeho duši „žhavú pieseň", pripomínajúcu iba to, že „jedno srdce" „bolo raz tak *biedno, biedno" (To dravé kúzlo časov zašlých).* Alebo že sa vtelí do imaginárneho rozhovoru s nepomenovaným partnerom *(Už je pozde, nepamätáš!),* ktorého zahŕňa výčitkami za to, že sa niečo nenaplnilo, nedokončilo, že vo vzťahu dvoch ľudí zostala nedopovedaná prázdnota: „Mesiac sadá za hory, len ty nejdeš dokončiť tie započaté hovory — —" *(Už je pozde).* Pre nášho básnika spomienka nie je kvietistickým spomínaním, ale znamená preňho znovuprežívanie, a teda tiež znovupretrpenie minulého. Môžeme mu preto veriť, ak spomienka na bytosť niekedy blízku, vyvolaná jej nečakaným lístkom, rozochvie jeho samotu len bolesťou a keď vyznáva o ruke, ktorá onen lístok písala: „tá ruka drahá po rokoch zrovna na dušu mi čiaha, no pocit budí, jak keď páper sňahu dopadala by na hruď holú, nahú..." *(Na nový rok,* báseň je venovaná „Sl. A. M."). Postava „toho druhého" je živá i v spomienke, pôsobí, zasahuje, zraňuje. Dramatizmus ľudských vzťahov je v Kraskovej poézii z tohto obdobia všadeprítomný.

Ovládne situáciu i vtedy, keď básnik *chce byť* sám, keď „podivné túhy

[18] Porov.: „Reminiscencie vracajú sa v ostrých, citlivo zachytených črtách. Celý ten rad pocitov, vznetov, konfliktov i smútkov lásky, dávno prežitých a bezmála zabudnutých, človek kriesi a rozoberá a dedukuje z nich všetky možnosti, ktoré zostali nerozvité, zvädli bez rozkvetu, a každé odoznelé slovo, pocit chápe v najváž-nejšom jeho význame." F. Votruba: Z novej literatúry. Sborník slovenskej mládeže 1909, 111.

v duši" vábia ho do samoty „tichej, *opustenej*" svätyne kdesi ďaleko „v sinavých horách". No len čo sa táto túžba v mysli básnika sformuje, už sa v jeho vedomí vynára jeden obraz ľudskej prítomnosti za druhým; *tichá* svätyňa sa rozozneje „chorálmi zúfania i čiernej beznádeje", pretože v nej „blúdi pokánie horké padlých, biednych ľudí" a oltárik sa naplní „horúcimi dievčími vzdychmi" *(Romanetto)*. Chcel byť sám niekde „preďaleko" v tichom, opustenom horskom kostolíku, a zrazu je tam, ale nie sám, lež v spoločnosti ľudí, vlastne v zajatí ľudského fluida, ktoré vyžaruje z tohto „opusteného" miesta hromadnými prejavmi ľudskosti („chorály zúfania", „pokánie padlých ľudí", „horúce dievčie vzdychy"). Zdá sa, že tento básnik, čím viac je sám alebo chce byť sám, tým viac je v množstve, tým hromadnejšie pocity skusuje, tým viac sa vlieva do prúdu ľudskosti. No treba povedať podľa pravdy, že do prúdu *trpiacej* ľudskosti. A jeho trýzeň z nedostihnuteľnosti osobného šťastia zlieva sa s utrpením hromadným, stupňuje sa a berie na seba vinu za bolesti ľudstva: „Výčitky neznámych duše sa chytia... Vyplniť nádeje nebolo sily —" *(Zmráka sa...)*

Tu je bod najhlbšieho zostupu básnika na púti za človekom. Jeho pomníkom sa stala kamenná maska „askéta", pod ktorou malo stvrdnúť srdce na necitlivý balvan, mal v ňom zahynúť „vášnivý plápol" a vymiznúť „zimnične zvlnené spomienky", „krv vrelá" skrotnúť a „leptavá ľútosť duše" zamrieť. A čelo tejto masky malo niesť heslo odvrhujúce minulosť a neprijímajúce budúcnosť, čo malo byť znamením múdrosti absolútnej samoty:

Dnes sme už pokojní, samota žiadneho smútku už nemá.
Minulosť mŕtva je, budúcnosť prázdna a nemá.

(Askéti)

Básne *Zmráka sa...* a *Askéti* boli uverejnené v tom istom roku (Dennica 1908) a nepochybne úzko súvisia. *Askéti* sú vystupňovaním, ba až zabsolutizovaním pocitu životnej tragiky, ktorým sa chvie báseň *Zmráka sa...* A predsa Krasko túto súvislosť roztrhol a nezaradil *Askétov* do zbierky *Nox et solitudo,* pretože sa mu z rámca zbierky vymykali.[19] Myslíme, že nie je ťažké uhádnuť, prečo. Kamenná prísnosť, až neľudská tvrdosť, s ktorou tu básnik neguje svoje predchádzajúce ľudské smútky, citové tragédie, ale tým zároveň i nádeje a túžby („Kamennú askézu nežli sme chytili do svojej moci, ťažko sme trávili veľký pôst žiadostných nocí. Kamennou askézou nežli sa skrotila krv naša vrelá, leptavou ľútosťou duša nám deň čo deň mrela"), bola prílišným vychýlením z jeho dramatického zápasu o človeka, bola zabsolutizovaním a zmrazením najdepresívnejšieho stavu básnikovej duše, z ktorého sa však vymanil, aby vo svojom zápase pokračoval ďalej. A ak zbierka *Nox et solitudo* mala byť obrazom predovšetkým tohto zápasu o ľudskosť, báseň *Askéti* so svojou mrazivou maskou nadľudskosti (a teda neľudskosti), so svojou pózou hrdého (a teda pyšného) stilitu musela byť dokladom takého vybočenia z línie, aký Krasko pre svoju zbierku nemohol potrebovať. (Neskôr, keď obdobie zbierky *Nox et solitudo* bolo už uzavretou etapou a keď *Askéti* stratili svoju pôvodnú súvislosť, zaradil ich Krasko do zbierky *Verše,* kde, pravda, vstúpili do nových súvislostí.)

Napokon že išlo vskutku o vychýlenie, dokazujú ostatné básne, ktorými sú *Askéti* časove obklopení. Pred nimi (Dennica 1908, č. 1) bola publikovaná báseň *Nad ránom...* — báseň veľkého vzopätia nádeje, na ktorú predovšetkým sa vzťahujú Votrubove slová: „Prísť musí — verí básnik — deň vnútorného ukonejšenia, stíšenia jatrivých múk, odpustenie si viny, slávny, sviatočný deň kajania sa a zmieru, ľútosti nad všetkým, aby sme dosiahli dar zabudnutia..." *(Z novej literatúry,* SSM, 1909, 116.) A bezprostredne po nich vyšli potom ešte dve *Piesne* (SSM, 1909), v ktorých básnikov zápas ďalej pokračuje. A hoci prvá *Pieseň* („Čnie clivo smútok lesov v tvrdosť večera") vyznie v trpkú rezignáciu („Významné mlčanie, hľa, padá na pery... Ó, múdri dávno, dávno dúfať prestali!"), predsa jej tón je podstatne odlišný od hrdej a úporne necitnej vznosnosti *Askétov.* Je v ňom chvejúca sa melódia túžby po človeku („Ó, chybí niekto v čiesi ramená") i bolestná ľútosť z neuskutočniteľnosti tejto túžby („a nieto miesta, niet tam trošky miesta preň"), čo výsledný motív rezignácie moduluje do tklivého povzdychu, plného ľudsky živej tragičnosti. Druhá *Pieseň* („Tak tíško dvíha mesiac biele čelo") nadväzuje na prvú, pretože opakuje motív bolestnej túžby po „niekom", no premieňa ho do dramatickejšej podoby („V záhrade známej iný usedá"). Preto je aj jej melódia tvrdšia, durová („a zlostne, zlostne by sa usmiať chcelo") a výsledným akordom nemá byť „múdrosť" rezignácie, ale zdvih vzdoru („bo zlostné mysle zvonia hlavou, zvonia"). Kde je však vzdor, tam je i zárodok odboja, tam sa rodí odhodlanie neustupovať a zápasiť o šťastie. Pravda, nesmieme preceniť moment vzdoru v tejto básni, varuje nás pred tým sám autor: ten „niekto", komu „zlostné mysle zvonia hlavou", „dôjde nocou po

[19] Píše o tom sám v liste Votrubovi 4. IX. 1909: „Askéti nepatria organicky do zbieročky, preto vystali, až zase budúcne." Citujeme podľa rukopisu *Korešpondencia Františka Votrubu,* ktorý na vydanie pripravil A. Šimkovič. (Rukopis v ÚSL SAV.) Aj všetky ďalšie citáty z Kraskových listov Votrubovi sú z tohto prameňa.

tráve... Zaiste dôjde, avšak *smutný, váhave...*" Hrdosť ako chladná maska, zakrývajúca nahú ranu duše, skutočne nebola Kraskovi vlastná. Neuchýlil sa k nej ani vtedy, keď ho k tomu ponúkal vzdor zo sklamanej lásky.[20]

V *Sborníku slovenskej mládeže* (1909) vyšla i báseň, ktorá sa nám z odstupu javí ako zavŕšenie etapy 1906—1909, teda obdobia, v ktorom sa rozvíjala básnikova citová dráma ako reťaz zápasov a prehier v hľadaní človeka. Je to báseň *Modlitba,* v zbierke *Nox et solitudo* nazvaná *Solitudo.* I táto zmena názvu dosvedčuje, že ide o jednu z kľúčových básní v celej Kraskovej tvorbe, pretože ide o jeden z básnických stĺpov prvej Kraskovej zbierky. *Solitudo* vskutku je akoby rekapituláciou predchádzajúcej básnikovej tvorby; rekapituláciou bolestnou, a chápeme, že inou ani nemohlo byť. Veď to, čo je v tejto básni vyjadrené, je súhrnom predchádzajúcich „poznaní" človeka i sveta, je ozvenou sklamaní a citových prehier, zapríčinených vinami cudzími i vlastnými. Preto základný pocit v tejto básni je pocit „nezmernej úbohosti" človeka-jednotlivca, utváraného *takouto* životnou skúsenosťou:

Bez zásluh leží v prachu nízkej zeme,
hľa, nepatrnosť biedna medzi všetkým tvorstvom.

Zároveň však ľudský, to znamená sociálny etos Kraskovej poézie málokde zvučí tak prenikavo ako práve v tejto básni. Boh, ku ktorému básnik vysiela svoju „modlitbu", je predsa bohom „úbohých a ponížených". Básnik sa takto sám včleňuje do všeľudského spoločenstva biedy a utrpenia a jeho báseň sa stáva „sebaobžalobou človeka, ktorý by rád pomáhal všetkým trpiacim a trpí vlastnou bezmocnosťou". (M. Pišút v úvode k vydaniu *Lyrického diela* v HK, 1956, 18.) Solitudo so zanietením až vášnivým nastoľuje to isté, čo bolo predmetom objektivizujúcej analýzy v próze *Sentimentálna príhoda II (Almužna):* problém nečinnosti človeka, slabosť jeho vôle k činom, jeho nerozhodnosť — a tým aj otázku jeho spoluzodpovednosti za všetku biedu ľudstva. Pre tieto pocity a vnútorné výčitky leží človek „bez zásluh" a najbiednejší medzi tvorstvom „v prachu nízkej zeme", lebo jeho „nepatrnosť"

holúbka nikdy nezložila na Tvoj oltár,
olejom nemazala rany uhnetených
a nikdy nezvonila slavné Resurrexit.

Človek je najbiednejší tvor preto, lebo je neužitočný iným ľuďom — to je hlboký podtext tejto Kraskovej „modlitby", v tom je jej výrazný sociálny etos. A preto je i Kraskova „modlitba" tak málo kvietistická, málo upokojujúca rozbúrenú myseľ. Veď to vlastne ani nie je „rozhovor duše s bohom", ale s človekom, pretože je to sebajatrivý monológ, plný ľudskosti.

Solitudo-samota je takto rezultátom Kraskovho zápasu o ľudskosť, je stavom výsledným, nanúteným a bolestne prijímaným. Preto nemôže byť ani programom ani stavom želaným, tým menej vítaným. Uvedomme si len, aký je rozdiel medzi touto ľudsky smutnou „modlitbou", ktorou sa zaraďuje básnik do spoločenstva „úbohých a ponížených", a chladnou maskou „hrdého askétu", ktorou básnik chcel premôcť svoju trpiacu ľudskosť a ktorou sa chcel zaradiť medzi pustovníkov-stilitov, od života odvrátených a vlastnú ľudskosť umŕtvujúcich. Tam išlo o postoj zjavne intencionálny, i keď len chvíľkový, tu však ide o stav a rozpoloženie duše, ktoré je dôsledkom predchádzajúcich životných skúseností, predchádzajúceho poznania. Tam bola na tvári kamenná maska askézy, tu je tvár človeka nezahalená, pretože tu vidíme rozprestretý stav jeho „nahej" duše, trýznenej bolesťou vlastnou i „ranami uhnetených". Nuž a tak vlastne ani táto „samota" nie je taká absolútna, nie je stavom izolovanosti jednotlivca: lebo ak je v povedomí človeka osudom osamoteného prítomná myšlienka na ostatných „úbohých a ponížených", ak tohto človeka pália rany iných „uhnetených", tak nemôže byť celkom sám; je s ním ľudské utrpenie, z ktorého vyžaruje povedomie *spoločenstva* trpiacich ľudí. Báseň *Solitudo* ani svojou myšlienkovou skladbou, svojím vnútorným etosom nie je manifestom samoty. Skôr je dokladom toho, ako prežitok vlastného ľudského údelu prerastá v básnikovom vedomí na symbol bolestného údelu *človeka* doby.

Treba však priznať, že tento význam a obsah básne *Solitudo* mohol byť do značnej miery skreslený, ak ju čitateľ našiel na čele zbierky

[20] Na sklonku života, keď pripravoval rukopis svojich básní pre preklad do češtiny, zmenil Krasko dosť podstatne posledné verše tejto *Piesne.* Ich konečná podoba vyzerá takto:

Ó, dôjde niekto lesom pátrave —
a zlostná myseľ ostrým bôľom v srdci zaskučí:
že v záhrade je Ona, Ona
a v Jeho, v Jeho náručí...

Porov. L. Patera, *Pražské rukopisy básnických sbírek Nox et solitudo a Verše.* Slovenská literatúra V, 1958, 459—460. Básnik temer po polstoročí od vzniku básne nielen zjasnil jej motivickú skladbu, ale azda odkryl aj jej bezprostrednú životnú inšpiráciu. Pri publikovaní v *Sborníku slovenskej mládeže* boli obidve *Piesne* venované Anne K., v zbierke *Nox et solitudo* básnik toto venovanie vypustil.

nazvanej *Nox et solitudo*, čiže Noc a *samota*. Týmto zaradením sa nielen porušilo jej kontextové postavenie v Kraskovej poézii z rokov 1906—1909 (ktorá je zahrnutá do zbierky *Nox et solitulo)*, ale vysunutím básne do čela zbierky sa nevdojak čitateľovi vsugerovalo, že v knižke pôjde o vyspievanie nálad „samoty", že význam tohto slova, zdôraznený i v názve zbierky, je akosi určujúcim, vedúcim významom celej zbierky. Týmto sme sa už dotkli problematiky koncepcie, usporiadania a vyznenia Kraskovej zbierky *Nox et solitudo,* pri ktorej sa treba zastaviť.

Po vyjdení zbierky *Nox et solitudo* práve jej najchápavejší a najkompetentnejší kritik — František Votruba — vyslovil i veľmi vážnu výhradu proti usporiadaniu básní v nej, proti jej celkovému zostaveniu: „Jedno knihe chybí: netvorí — v takom zostavení, v akom sa podáva — nijako organický celok. Každé jednotlivé číslo lyrickej zbierky takýchto kvalít má mať platnosť nielen samo v sebe svojou hodnosťou, ale i ako článok vývojový dľa toho, čo predchádza a za čím ide. Ale práve v poznaní týchto hodnôt nás kniha (nevedno, či vinou autorovou či vydavateľovou) hatí; v tom ohľade je rozlámaná, rozdrobená. Líniu vývojovú možno len tušiť, lebo zostavením pospájané sú veci disparátne a naopak..." (Prúdy I, 1909—1910, 89.) Votruba teda vyslovil jasnú požiadavku, že Kraskova zbierka mala podávať obraz vývinovej línie básnikovej tvorby za obdobie, ktorého je výsledkom; no otázkou je, ako túto vývinovú líniu chápal. Zdá sa, že ju videl v dodržaní chronológie vzniku básní, aspoň svedčí o tom jeho námietka proti zmiešaniu erotických básní z rozličných rokov (myslel tým akiste najmä na zaradenie oboch *Piesní* z r. 1909 medzi básne *Na Nový rok* a *Stará romanca* z r. 1906). No zdá sa i to, že Kraskov vývin v rokoch 1906—1909 chápal Votruba trochu priamočiaro, ako skutočnú *líniu* od jednoduchšieho k zložitejšiemu. V štúdii *Z novej literatúry* charakterizoval totiž „vývinovú líniu" Kraskovej poézie (od r. 1906) takto: „Od prvých začiatkov lyriky erotickej, zuniacej tesklivým, melancholickým tónom, ktorým ozývajú sa rozpomienky a túžby po šťastí, ktoré bolo alebo mohlo byť, a nikdy už sa nevráti, ku krajinným maľbám, vyslovujúcim náladu, stav duše a odtiaľ až k úžasu duše, opojenej závraťou nad zrodením a zanikaním všetkého, plnou smútku a predsa sladkou v svojej hrôze — tadiaľ vedie vzostupná dráha poetova." *(Sborník slovenskej mládeže,* 1909, 107—108.) V skutočnosti však „vývin" Kraskovej poézie v tomto období nie je ani takýto lineárny, ani takýto len „vzostupný". Hneď v roku veľkého nástupu (1906) zjavili sa vedľa básní „tesklivej, melancholickej" erotiky (napr. *Stará romanca, Hľa, luna bledá)* i básne hlbokého životného smútku, až beznádeje *(Aminke),* i „úžasu duše" nad

poznanou tvárou seba *(Poznanie),* nad tragikou národa *(Jehovah).* A „krajinné maľby", vyslovujúce nehybný „stav duše" (napr. *Topole* z roku 1907), vznikajú takmer súčasne s básňou, v ktorej „podivné túhy" duše splývajú s „pokáním padlých, biednych ľudí" *(Romanetto)* alebo s náhlym zdvihom viery v príchod „dňa sviatočného", dňa „stíšenia jatrivých múk" *(Nad ránom...).* Votruba síce správne pociťuje rozdiel medzi erotickými básňami z „posledného štádia" (ide najmä o dve *Piesne* z r. 1909) a básňami zo začiatku obdobia — v týchto neskorších básňach cítiť väčšiu dávku životnej skúsenosti, preto vyznievajú akosi všeobecnejšie (najmä prvá *Pieseň),* nie už iba ako jedinečná spomienka — no celková „vývinová línia" Kraskovej tvorby z tohto obdobia nebola by vyznela oveľa určitejšie ani vtedy, keby boli básne v zbierke *Nox et solitudo* usporiadané chronologicky. Na čom teda spočíva celková koncepcia zbierky, a možno vôbec hovoriť o nejakej zámernej koncepcii?

Hoci Votruba, domnievame sa, neurčil „vývinovú líniu" Kraskovej poézie celkom správne a presne, predsa dobre vybadal, že zbierke *Nox et solitudo* niečo chýba, že je na nej niečo porušené. Sám básnik (v liste zo 4. IX. 1909) to Votrubovi napovedal: „Číslo, ktoré som bol dal na *prvé* miesto, vynechali... na prvé miesto dali to, čo ja umiestil bol na predposledné *(Solitudo).* Ináč nemenili ničoho." V zbierke *Nox et solitudo* teda chýba jedna báseň, a to práve pôvodne *úvodná* báseň celej knižky. Bola to báseň nazvaná *Nox* (ide o báseň *Noc,* uverejnenú v Prúdoch I, marec 1910, a neskôr tiež vo *Veršoch),*[21] ktorá takto spolu s druhou titulnou básňou *Solitudo* (pôvodne predposlednou!) mala niesť klenbu celkovej kompozície zbierky. Ak si teda primyslíme báseň *Noc* na začiatok zbierky, celkom jasne nám vyvstanú dva oporné body celkového usporiadania knižky: jej začiatok a jej koniec. Na začiatku báseň *Noc,* báseň hlbokej čierne, pochmúrny obraz trýzne z ľudskej existencie, nepreniknuteľný závoj intelektuálneho pochybovačstva, neviery: „Je nutné myslieť, neodvratne nutné! Lebo veď už sa blíži tíško, bez šumotu, zo všetkých strán... Blíži sa č i e r n a, strašná noc! Niet spôsobu odohnať ju." A na konci zbierky báseň *Nad ránom...,* svojím vznikom síce staršia (1907), ale na tomto mieste celkom zjavne následnejšia. Lebo v nej sa jasní, noc sa rozplýva, nadchádza deň, prinášajúci svetlo:

Nad ránom vstanem ja našu na nedeľu
a prvý voskovicu zažnem č i s t o - b i e l u.

[21] Potvrdzuje to sám Krasko v liste Votrubovi zo 4. IX. 1909, kde uvádza i text „čísla, ktoré vypadlo z knižočky". Tento text je zhodný s textom básne *Noc.*

Už tu máme jeden ideovo architektonický oblúk, klenúci sa nad zbierkou *Nox et solitudo,* už tu môžeme nachádzať znak „vývinu" v celkovej stavbe zbierky, pravda, vývinu intencionálneho, chceného, túženého (teda ideového, nie časového): od noci k ránu, od tmy ku svetlu. Ďalší oblúk dostaneme, ak si presunieme báseň *Solitudo* na predposledné miesto zbierky: v poradí druhou básňou zbierky je *Balada* („Keď na deň zvoniť mali, vyšli sme"), v ktorej sa exponuje príbeh zlomenia vzťahu *dvoch* ľudí. Báseň *Solitudo,* pôvodne predposledná báseň zbierky, už svojím názvom (dostala ho až pri zaradení do zbierky!) nastoľuje obraz človeka *osamoteného.* Obidve básne vznikli približne v tom istom čase *(Balada* bola prvý raz uverejnená až v *Nox et solitudo),* a dostali sa predsa na protiľahlé strany zbierky. Nazdávame sa, že nie náhodne: medzi nimi sa sklenul ďalší „vývinový" oblúk (pravda, opäť ideový, nie časový), charakterizujúci ideový pohyb v celej zbierke: od prežívania zápasu a prehier vo vzťahu k druhému, konkrétnemu človeku k stavu osamotenia. Tento oblúk, smerujúci od životného kladu (od zápasu) k životnému záporu (k trpnému stavu), vnútorne však protirečí oblúku prvému, smerujúcemu od pocitu všeobjímajúcej noci (životného záporu) k myšlienke na úsvit nového dňa (k životnému kladu). Áno, je to tak, a toto vnútorné protirečenie dvoch základných myšlienkových línií zbierky *Nox et solitudo* určuje nielen obrazec jej celkovej koncepcie, ale dáva nám charakteristický obraz celého obdobia Kraskovej tvorby, vymedzeného rokmi 1906—1909. Domnievame sa preto, že v tomto období nemožno hovoriť o „vývinovej" línii Kraskovej poézie v zmysle nejakého priameho (a mechanického) pohybu od jedného bodu k druhému, ak len nechceme za takúto „líniu" pokladať časový pohyb celého zväzku protirečení medzi životným kladom a životným záporom, medzi zápasom a rezignáciou, túžbou po človeku a osamotením, citovými zdvihmi a poklesmi, prítomnosťou a spomienkou, poznaním a nevedomosťou, potrebou viery a skepsou, čo všetko dostaneme na plochu synchronického rezu Kraskovou tvorbou na ktoromkoľvek časovom bode tohto obdobia. Preto pokladáme roky 1906—1909 v Kraskovej tvorbe za vnútorne organickú (i keď protirečivú) jednotu (z odstupu času a na pozadí celého Kraskovho diela sa táto jednota javí prirodzene vypuklejšie, než sa mohla javiť súčasníkom) a v zbierke *Nox et solitudo* vidíme úplný a jednotný obraz celého tohto obdobia.

Z tohto obrazu sám Krasko vylúčil dve významné básne: *List slečne L. G.* (1906) a *Askéti* (1908). Už prostý fakt, že tieto básne do zbierky nezaradil, nasvedčuje, že sa usiloval dať svojej knižke tvárnosť jednoliateho umeleckého celku, že pociťoval problém jej kompozičnej celistvosti. Treba priznať, že *List slečne L. G.* by sa bol vskutku príliš vyní-

mal na pozadí ostatných básní zbierky svojou odlišnou slovesnou štruktúrou, svojím „hviezdoslavovským" veršom i štýlom, ale i svojím priamočiarym vzťahom ku skutočnosti (svojím „realizmom"). Naproti tomu báseň *Askéti,* o ktorej sám autor povedal, že sa mu vymykala z rámca zbierky, bola by narušovala najmä jej ideovú jednoliatosť, jej živý a životný (pretože protirečivý) dramatizmus. V pôvodnom usporiadaní bola by totiž zbierka vyznela ešte silnejšou vôľou po životnom zjasnení. Jej záverečný kladný akord bol by býval zosilnený kontrastom *noci* a *rána,* rámcujúcim celú zbierku a báseň *Solitudo* v bezprostrednej blízkosti básne *Nad ránom...* bola by tiež iba dramaticky podčiarkovala akt vnútorného upokojenia, stíšenia bôľu, exponovaný v tejto záverečnej básni zbierky. Je prirodzené, že *Askéti* by boli svojím bytostným pesimizmom s *takýmto* vyznením zbierky *Nox et solitudo* badateľne disharmonizovali.[22]

Treba sa ešte aspoň stručne zmieniť o ohlase zbierky *Nox et solitudo* v literárnej verejnosti. Nebol jednotný a nebol ani jednoznačný. Literárni „otcovia" prijali zbierku chápavo a možno povedať, že vľúdne, jednako však s pocitmi vnútorne protichodnými. Vajanský, „krstný otec" zbierky (a jej redaktor), vyjadril ich hneď vo svojom úvodnom slove, napísanom *Na cestu* Kraskovej knižke: „I vidím tu prichádzať hlboké, zvučné tóny... a *tešim sa velikou radosťou...* Hlboké, zvučné sú, ale... i smutné, čiastočne zúfalé... *až ma staré srdce bolí"!* (Kurz. naša — St. Š.) V rozpätí týchto dvoch protichodných pocitov víta Kraskovu poéziu aj Hviezdoslav v básni *Nové zvuky počujem* (SP 1909, č. 10): „Nové zvuky počujem, svieže tóny, zvonné hlasy! *Tešim sa a radujem,* ako decko asi... Ale čo to?... *Srdce slúcha, rozum hľadí podivene;* háda, nevie — : Čosi rúcha pošmúrneho..." atď. A hoci obidvaja podozrievajú mladého básnika, že to, čo ich na jeho poézii najviac zaráža, totiž hlboký smútok a žravé osobné bôle, je čiastočne nápodobou „cudzích" literárnych vzorov (Vajanský v recenzii *Nox et solitudo* hovorí o „pesimizme, nadýchnutom nie práve vetrom tatranským", Hviezdoslav vo svojej básni zas spomína „módu ducha" a „oblek, pristrihnutý hen kdes' na západe"), predsa len sú ochotní akceptovať túto

[22] Krasko však s usporiadaním básní v zbierke *Nox et solitudo* nebol spokojný. Svedčí o tom fakt, že v neskorších vydaniach menil umiestenie niektorých básní, ba že vo vydaní z r. 1936 niekoľko básní i vypustil *(Moje piesne, Chladný dážďik, Srdce moje),* aby ich v ďalších vydaniach do zbierky opäť zaradil. Najväčšia zmena v zaradení postihla báseň *Zmráka sa...,* ktorá bola pôvodne štvrtou básňou zbierky a ktorá sa vo vydaní *Diela* (1954) dostala až na predposledné miesto. Symbolika básne, vyjadrená nadpisom, sa tým iste zaktualizovala.

poéziu i takú, aká je, premožení silou jej životnej opravdivosti. „No veď i príroda popri veselých očkách nezabúdok a pri ohnivých žiarach ruží podáva nám temné ľalie smútku", hovorí Vajanský. Hviezdoslav túto myšlienku vyjadruje ešte konkrétnejšie: „Darmo však!... I vposled prestanem sa diviť, prieť sa... Uznávam mladosti práva: pomyslu svobodu, panenstvo citu, nedotknutosť samobytu... každá doba ťaršená je, každý vek sa ináč modlí..." Pravda, Hviezdoslav sa neuspokojuje iba trpným akceptovaním novej poézie, on hneď kladie na ňu i svoje nároky, je voči nej požadovačný, určuje jej spoločenské poslanie i náplň, chce mať z nej aktívneho činiteľa v zápase o pokrok mravný i spoločenský:

Nedbám: staré hradby stecte,
kde sa hlivie abo drieme
pri pohodlí,
mátohami straší;
heslám planým ‚hyšťa' recte,
pokrytstva, prajem si, pokăcte modly...
(beztak skydne, čo je z hliny);
z trosiek tak svet zložte iný,
len ak lepší, len ak krajší,
nie slabochov zlátaniny...

Boli to požiadavky, prirodzene, málo literárne či estetické, ale zato veľmi životné, a adresované boli nielen mladej poézii, ale celej verejnej činnosti mladej generácie. Avšak už to, že Hviezdoslav zveruje mladým úlohu pokračovať v službe tým „vysokým ideálom" spoločenského pokroku (tieto „vysoké ideály" výslovne pripomína v závere básne), ktorým slúžil on sám po celý život, a že tak robí v súvislosti s poéziou Ivana Krasku, už to je dôkaz dôvery tohto vedúceho slovenského básnika voči mladej básnickej tvorbe.

S oveľa menším pochopením stretla sa Kraskova poézia u niektorých predstaviteľov „mladej" generácie. Napr. jeden z vedúcich hlasistov Vavro Šrobár vyslovil sa o nej v liste Paľovi (B. Pavlů): „Čítam, čítam a krom zvučných slov nerozumiem ničomu. Nemohli by ste pripojiť ku každej básni hneď prozaický výklad, čo vlastne chce básnik s tou hrou slov?" Pritom prirovnával Kraskovu poéziu k jazykovej nezrozumiteľnosti básní — Hroboňových![23] Avšak horšie než táto nechápavosť bolo „pochopenie", akým zahrnul zbierku *Nox et solitudo* Pavol Bujnák,

[23] Pozri Kraskov list Votrubovi z 1. IV. 1910; je to ďalší doklad o Šrobárovej necitlivosti voči poézii, ktorú prejavil už predtým v článku o Hviezdoslavovej lyrike, Hlas I, 1899, 296—306.

jeden z estétov mladej generácie, vo svojej recenzii publikovanej v Prúdoch. Bujnák totiž pochopil Krasku ako „zjav skoro patologický" a motiváciu jeho smútku a osobných trýzní vykladal ako niečo iracionálne samoúčelného: „Jeho citové vzrušenie budí v ňom chorobné intelektuálne predstavy. A prerývanie sa vo svojich vlastných bôľoch a žiaľoch pôsobí mu úľavu a potechu... Nechce sa sprostiť svojho bôľu, ale vrhá sa doňho a iné nechce spozorovať. Nehľadá harmóniu vo svete, ani to, čo by jeho dušu naplnilo harmóniou a pokojom; práve to večné trápenie duševné, ten nepokoj duše mu je potrebný." (Prúdy I, 1909—1910, 36.) Z dôsledkov spravil Bujnák príčiny a Krasko sa zjavil slovenskej verejnosti ako hotový a dokonalý „dekadent", psychopatologicky sa ukájajúci v stave „večného duševného trápenia". Aká je táto interpretácia Kraskovej poézie naskrze pomýlená,[24] netreba vari po tom, čo sme dosiaľ o Kraskovi povedali, osobitne dokazovať. Ostatne polemikou s týmto výkladom stala sa Votrubova recenzia zbierky, uverejnená v tom istom ročníku Prúdov. V nej nielenže bol na pravú mieru uvedený vzťah medzi životným kladom a záporom v Kraskovej poézii a tým odmietnutý výklad Krasku ako „dekadenta", ale Votruba tu veľmi dôrazne a jasne poukázal na sociálno-etický zmysel Kraskovej poézie, ktorý je „výrazom túžby po docielení plnosti života" a ktorý teda nemá nič spoločného s nejakým samoúčelným „prerývaním sa vo vlastných bôľoch a žiaľoch". Votruba touto vlastne obranou Krasku prehĺbil svoje chápanie Kraskovej poézie, ktoré bol preukázal už štúdiou *Z novej literatúry* v *Sborníku slovenskej mládeže.*[25]

Zbierka *Nox et solitudo,* súdiac podľa verejných ohlasov (uviedli sme z nich len tie najznámejšie), nebola teda privítaná ani okázale ani jednoznačne kladne. Naopak, musela byť bránená pred nesprávnou interpretáciou, musel byť dokazovaný jej etický zmysel. I to svedčí, hoci len nepriamo, že básnické posolstvo Ivana Krasku bolo vskutku *nové,* preto sa zdalo divné a spočiatku prístupné len nemnohým. Votruba vtedy správne odhadol situáciu, keď v recenzii zbierky napísal, že „Krasko sotva bude u nás básnikom populárnym". No zároveň aj

[24] Pritom Bujnák, aby dodal zdanie „životnej" opodstatnenosti svojmu výkladu, dopúšťa sa voči osobe básnika prinajmenej netaktnosti, keď „pocit viny", vyslovený v jeho poézii a naplnený ľudský ušľachtilým nadosobným etosom, podkladá úzko biograficky: „Mnoho ráz pri čítaní jeho básní zdá sa nám, ako by v minulosti básnikovej bol dákysi čierny bod, fľak, ktorý by i chcel, a predsa nevie, nemôže zabudnúť." Tamže.

[25] Vtedy mu sám básnik napísal: „O tom, čo si o mne povedal, môžem Ti riecť, že si správne pochopil. Si dobrý psychológ. Ty asi si jediný človek na Slovensku, ktorý mojim veciam rozumie." Kraskov list Votrubovi zo 4. IX. 1909.

jasne naznačil, že to nie je „chyba" Kraskovej poézie, pretože chápať túto poéziu predpokladá rovnakú odvahu zostúpiť do vlastného vnútra a schopnosť zamyslieť sa nad poslaním a zmyslom vlastného života: „Ale iste bude Krasko vášnivo zbožňovaným poetom tých, ktorí znajú smútky i vznety duševných kríz a bojov, ktorí vedia načúvať hlasom vnútra, rozumieť ich horečnému poplašnému volaniu, a zamýšľajú sa nad zmyslom života..." Poézia, ktorá mala schopnosť vyvolávať u súčasníkov takéto účinky, zaiste nemohla byť poéziou životného zmaru a bezzmyselnej „dekadencie".

IV

DRÁMA BÁSNIKA

„Mladosť mŕtva na pažiti leží." — Bod najhlbšej duchovnej krízy: *Ja.* — Vôľa po novej aktivite. — Ročné mlčanie. — Citové rozjasňovanie. — Zápas svetla a tieňa pokračuje. — Rozlomenosť *Veršov.* — „Významné mlčanie."

„Šťastlivú cestu z tieňov ku svetlu!" želal Vajanský Kraskovej poézii po *Nox et solitudo.* A Hviezdoslav mu prízvukoval: „Nehneš našou hrudou, skalou bez zápalu, ktorý živí, a čo spolu tvoria divy, bez vysokých ideálov!" *(Nové zvuky počujem,* SP, 1909.) Boli to želania a pripomienky nepochybne úprimné a dobre myslené, no vychádzali z inej životnej a estetickej skúsenosti, než bola skúsenosť Kraskova. On sám si ich určite vážil pre ich chápavosť, Vajanskému dokonca verejne vyslovil vďačnosť básňou v Prúdoch (marec 1910), avšak formulovanie úzkeho citového vzťahu k tomuto básnikovi staršej generácie išlo u Krasku ruka v ruke s pripomenutím i podstatnej rozdielnosti medzi ním a Vajanským: „Preto, že *nie Si taký ako ja* a že chápeš toho, kto *nie je taký ako Ty:* preto, básniku, mám Ťa rád!" (Kurz. naša — St. Š.) Pripomenutím (až dvojnásobným) tejto svojej odlišnosti, „inosti", dal Krasko nevdojak i odpoveď na spomenuté rady a želania svojich starších básnických druhov, pretože bytostná odlišnosť básnika nevyhnutne podmieňovala i odlišnosť jeho básnickej dráhy. A tak nie div, že Kraskova poézia, vznikajúca bezprostredne po *Nox et solitudo,* prudko kontrastuje aj s Vajanského želaním väčšieho „svetla" aj s Hviezdoslavovou pripomienkou „vysokých ideálov".

Hneď obidve básne, uverejnené v prvom čísle Prúdov (november

1909), môžeme nazvať recidívou niečoho, čo už dobre poznáme. *Balada o smutnej panej, ktorá umrela:* ovanie nás tu známy trpkastý tón Kraskovej erotiky, pocit, že šťastie je blízko („čo nebolo, azda bude, azda bude"), i blen poznania, že človeku sa nedostáva sily k rozhodnému činu, že sa nevie zmocniť šťastia, ktoré je blízko. („Hrešiť...? — preds' len málo sily! — — — Jedno srdce rozumelo... že je preto také smutné, že je čisté, že je čisté...") Druhá báseň *Ty si ich videla...* je akoby priamym dopovedaním *Balady...* Je v nej typicky cigáňovský motív „pozde" („A bolo pozde už, a mne tak zdalo sa, že ty si ďaleko na širom mori..."), motív mocného citového výbuchu vtedy, keď je už túžba „márnou" a keď už šťastie nenávratne uniká. („Z oblakov letiacich na teba pršala túha, horúca, horúca po tebe túha! Ó, čis' ju cítila? — Pršala premárna túha!"). Ak v *Balade...* bola túžba násilne tlmená a potláčaná (azda preto, že jej predmet bol blízko?), v tejto básni sa rozžala horúcim plameňom, no ten stravoval iba sám seba, lebo od predmetu túžby delil ho priestor šíreho oceánu, unášajúceho loď-lásku (ženu) do nenávratna („na teba svietili zažnuté moje oči, a jako bludičky leteli za tvojou loďou...).

Čosi je však na tomto „príbehu" (ak chápeme obidve básne v úzkej významovej súvislosti, a myslíme, že je možné chápať ich takto) predsa nové, čo u Janka Cigáňa nebývalo. Na *Balade* nás zaujme horúci dych zmyslov, v Kraskovej erotike nový („A do ruda pláli strechy, pláli strechy. A vábili spásou hriechy, zvodné hriechy. Dvoje mocných rúk sa chvelo, jemne chvelo. Dvoje rúk by všetko, všetko oželelo, oželelo"), vyakcentovaný ešte narážaním tohto erotizmu na bariéru z pojmov morálnej konvencie („hriechy", „hrešiť").[26] A druhá báseň *(Ty si ich videla...)* nás prekvapí nebývale mocným vzopätím sa ľúbostnej túžby, konkrétnej, prítomnej, nie zahalenej závojom reminiscencie, ako to bývalo spravidla u Janka Cigáňa. Celá dráma tohto ľúbostného vzťahu sa odvinie akoby pred nami, aktuálne; nie je to spomienka na to, čo mohlo byť a nebolo, ale konkrétny obraz toho, čo sa práve teraz stráca. Niet tu náznaku zovšeobecnenia, lebo niet tu času na to. City a túžby, vysoko vzopnuté, chvejú sa ešte v povetrí, ešte sa všetko neskončilo, len sa práve končí... Preto kým erotické básne Janka Cigáňa boli

[26] Nie je div, že práve táto Kraskova báseň vyvolala pohoršenie teologického časopisu Stráž na Sione, ktorý vystríhal mladých, aby „nešli po tých chodníkoch, na ktoré zablúdil Ivan Krasko vo svojej *Balade,* uverejnenej v prvom čísle Prúdov". Prúdy vzali Krasku do ochrany a celkom rezolútne odpovedali, že „mravnosť treba ináče merať, ako ďa Canisiovho alebo Lutherovho katechizmu, a náboženstvo tiež tak". Prúdy I, 1909—10, 65. Teologicko-moralizátorské komandovanie poézie sa teda u nás prenieslo z 19. i do 20. storočia.

všetky (okrem *Piesne* „Tak tíško dvíha mesiac biele čelo") významove (a „dejove") uzavretými celkami (pretože boli zväčša „spomienkami"), za týmto „príbehom" bodku uzavretosti čakáme. Prišla.

V marcovom čísle Prúdov (1910) čítame báseň s nadpisom *O...*, ktorá sa začína týmito veršami:

Dnes tichý som a chabý, jaksi bez nádeje.
Tak náhle spomnel som si na stesk plachých očú...

Možno dávať túto báseň do nejakej významovej súvislosti s oným ľúbostným „príbehom"? Báseň *Ty si ich videla...* sa končila motívom „zažnutých očí", ktoré ako bludičky leteli za loďou lásky, vzďaľujúcou sa na širom oceáne. Táto báseň sa začína motívom iných očí, motívom „plachých očú", plných stesku. Pravda, to môže byť náhoda. Dôležitejšie je, že v básni ako celku, v jej vyjadrení básnikovho životného pocitu možno vidieť „zhodnotenie" predchádzajúcej konkrétnej skúsenosti horkej, mužnej lásky. Tento životný pocit je v úzkej súvislosti s motívom „plachých očú" („Snáď preto chabý som a jaksi bez nádeje", že „tak náhle spomnel som si na stesk plachých očú") a jeho vyjadrenie má v básni podobu povedomia životne rozhraničujúceho. Po nastolení úvodnej situácie rozvedie básnik kontrast medzi „večne mladým" slnkom a mladým, ale „vyschlým, bojácnym a holým" topoľom, a tento kontrast, symbolizujúci *jeho* duševné rozpoloženie, zavŕši motívom niečoho v živote definitívne strateného:

A slnko chlácholive svoju večne mladú pieseň peje
v záhrade, po horách, po poli.
Po ceste spieva ju,
kde mladý topoľ, vyschlý, bojácny a holý
vypráva, že už nič viac trápne nezaboli,
po lúkach, potok kde vrbinou jasotne beží,
bujare, bujare svieži,
podobný tomu v čiernych rodných horách,
kde naša mladosť mrtvá v bielom na pažiti leží.

Táto báseň, tak pôsobivo vypointovaná do motívu *mŕtvej* mladosti, rozhodne prichádza *po niečom*. Časove jej predchádzala trpká životná skúsenosť stroskotania ďalšieho citového vzťahu, tento raz zvlneného i horkou erotickou túžbou — a to môže byť vari dosť reálna motivácia pre pocit životnej ochabnutosti, skleslosti, narastajúci až k vedomiu „mŕtvej" mladosti. Pri publikovaní vo *Veršoch* (kde vyšla pod názvom *Steśk)* dostala však báseň ešte všeobecnejší akcent. Medzi prvý verš (s motívom ochabnutosti a životnej skleslosti) a pôvodne druhý verš

(s motívom plachých očú) vložil básnik nový verš: „Tak náhle spomnel som si na ďaleký domov", ktorý porušuje bezprostredný súvis s citovou skúsenosťou, zachytenou v predošlých dvoch básňach, a cez motív ďalekého domova rozohráva ďalšie skryté významy (bezstarostnosť detstva, nádejeplnú mladosť a pod.), ktoré rozpriestraňujú dosah básne na celý predchádzajúci básnikov život a robia z nej akýsi životný medzník. Dosvedčuje to i zmena v poslednom verši, ktorý teraz znie: „kde *moja* mladosť mrtvá v bielom na pažiti leží", čím je moment „autobiografičnosti" vo vyznení básne zrejme podčiarknutý.

O jednej rozlúčke s mladosťou sme už u Krasku hovorili (pri básni *Poznanie)* a je zaujímavé, že návratný obraz-motív v závere básne *Stesk* nás na ňu priam upozorňuje: „kde moja mladosť mrtvá v *bielom...*" *(Stesk)* a „avšak *bielej* rízy mňa odev... kryl" *(Poznanie).* V oboch prípadoch tá istá symbolika bielej farby, v oboch básňach podobné precítenie rozhrania medzi minulým a prítomným, v *Poznaní* však motivované intelektuálne a mravne spoločensky, v *Stesku* citovo eroticky. Pálčivosť precitnutia je však v oboch prípadoch, zdá sa, rovnaká: „ja od dnes kráčať musím po nej *nahý...*" *(Poznanie)* — „mladý topoľ, vyschlý, bojácny a *holý* vypráva, že už trápne nič viac nezaboli" *(Stesk);* je to ten istý pocit obnaženosti duše, vlastného žitia. Ak báseň *Poznanie* sama bola zostúpením až k tomuto pocitu, báseň *Stesk,* vyjadrujúca podobnú hraničnú situáciu, je k takémuto zostupu predstupňom.

Báseň *O... (Stesk)* bola uverejnená v tom istom čísle Prúdov (marec 1910), kde vyšli aj dve básne v próze *Noc* a *Ja,* ktoré sú dokladom najhlbšej duchovnej krízy na rozlohe *celej* Kraskovej poézie. Už pre toto vskutku kľúčové postavenie v rámci celého Kraskovho diela nemožno, prirodzene, predpokladať nejakú ich úzku tematickú súvislosť s básňami, v blízkosti ktorých boli publikované. Jednako však ich časové umiestenie v obraze Kraskovej básnickej dráhy po *Nox et solitudo* nepokladáme za náhodné. Obidve básne kryštalizovali dlhší čas. Jeden z variantov básne *Ja* je podpísaný pseudonymom Janko Cigáň, posledný raz použitým roku 1909, pred vyjdením *Nox et solitudo,* a báseň *Noc* mala byť zaradená ešte do tejto zbierky. Išlo teda o problematiku, ktorá dlhšie žila v básnikovi a ktorá v čase vyjdenia zbierky *Nox et solitudo* už iste bola dozrela k básnickému stelesneniu. Keby však toto stelesnenie bolo prišlo bezprostredne po zbierke *Nox et solitudo,* bolo by zaznelo ako príliš ostrá disonancia v pomere k zjasnenému akordu básne *Nad ránom...,* ktorým zbierka vyznievala. Prišlo až po troch básňach, exponujúcich jednak „príbeh" nového citového stroskotania (tento raz pálčivejšieho ako kedykoľvek predtým), jednak životný pocit

ochabnutosti, „bez nádeje", pocit definitívnej straty „mladosti". Nová konkrétna životná skúsenosť (trpká skúsenosť) a znovuzaktualizovanie hlbokého životného „stesku" — to je pozadie, na ktorom sa obidve básne v próze javia ako *zostup*, a nie ako pád.

Lebo hĺbka, do ktorej básnik zostupuje, mrazí nás svojou temnotou. V nej sa odohrá „rozryv medzi vierou otcov a vedeckým svetonázorom doby, medzi prisvedčovaním kladným silám života a skepsou, medzi dôverivým srdcom a umučeným, pretože náruživým rozumom" (A. M a t u š k a, *Ivan Krasko osemdesiatročný*, KŽ XI, 1956, č. 28). Táto dráma intelektu je zahalená rúškou najtemnejšej „noci", ktorá ju síce skrýva pred vonkajším svetom, no ktorá ju robí pre človeka, jediného jej aktora, tým strašnejšou, lebo ho osamocuje, lebo ho vystavuje nielen trýzni intelektuálnej, ale i mravnej a citovej:

> Blíži sa [noc] a začne trhať ducha, mozog i srdce zdedenými vinami mnohých storočí. Duch žížni po svetle, chce mať istoty — aspoň istoty stredovekého ľudstva: vieru (och, vieru, akúkoľvek vieru), a mozog zláme mu krídla večnými pochybovačnými invektívami. A srdce bude plakať, bude... *(Noc)*

Štefan Krčméry túto trýzeň vhodne pomenoval „tyraniou vlastného rozumu" a dával na jej základe Ivana Krasku do súvislej línie s „najlyrickejšími lyrikmi 19. stor., s veľkými romantikmi Byronom, Mussetom, Lermontovom, Puškinom, Leopardim, Máchom". Ako Krasko, „tak *musel* myslieť Byronov Manfred: keď otvoril oči, analyzoval svet, keď ich sklopil — analyzoval vlastné vnútro". (Št. K r č m é r y, *Ivan Krasko päťdesiatročný*. Výber z diela IV, 1955, 253.) Áno, rodová príbuznosť medzi Kraskom a veľkými poetmi romantizmu existuje a daná je momentom nielen subjektívneho ustrojenia Kraskovej lyriky, ale aj momentmi objektívnej historicko-spoločenskej zaradenosti jeho diela. Bolestný životný tragizmus romantikov rodil sa na rozhraní dvoch dejinných epoch, keď sa trhala jednota ideologickej sústavy odchádzajúceho veku (feudalizmu), rúcala sa stáročiami kanononizovaná hierarchia hodnôt a ľudský duch, striasajúci zo seba tiesnivé putá starej ideológie, nielen odmrštoval zdiskreditované pravdy, ale hľadal pravdy nové, istoty nového veku. A pre toto intenzívne prežívané vedomie dejinnej rozkolísanosti, pohybanosti doby nebolo u romantikov nikdy príliš ďaleko od najhlbšej negácie a zúfalstva k najmocnejšiemu vzopätiu sa k činu. Poézia tej doby zrodila typ rozorvanca, bijúceho o mreže skutočnosti a zraňujúceho si na nich krídla, pripravené k mohutnému rozmachu. Kraskova poézia prichádza do čias, ktoré začínajú desiť podobnou pohybanosťou „starých" hodnôt a budia podobnú

„rozorvanosť" vo vedomí vidiacich. „Duša dnešného človeka je rozorvaná, úbohá, plačúca... Ja tiež som jedným z tých rozorvancov", charakterizuje samého seba Ivan Krasko.[27] Lenže čas a historický vývin nezadržateľne pokročili a táto „rozorvanosť" má oveľa menej nádeje premeniť sa na aktívnu životnú silu, než ako to bolo u romantikov 19. storočia. Vedomie človeka Kraskových čias je bohatšie o trpké sklamanie z celej historickej epochy, ktorá prichádzala kedysi pod zástavou „slobody, rovnosti a bratstva" pre všetkých ľudí, no ktorá napokon priniesla „slobodu" iba pre silnejších a kapitalisticky „zdatnejších" jednotlivcov. „Rozorvanosť" tohto človeka sa sýti neistotami a rozkolísanosťou už „modernej" doby, ktorá pred ním odhaľovala rub ideálov, vyvesovaných na štít buržoáznej epochy, no ktorá mu ešte nedávala jasne poznať a prežiť ideály nového ľudského bratstva, i keď jeho význam azda i nejasne tušil. Kraskova „rozorvanosť" je životným pocitom už človeka nového veku — a on si to dobre uvedomoval, keď v závere jedného z variantov básne *Ja* napísal: „A to som ja — človek v XX. storočí" — preto jeho poézia i pri svojej vnútornej príbuznosti s romantikou 19. stor. nie je a nemôže byť opakovaním ani jej ideí, ani jej pocitov. Básni *Ja*, ktorá je obrazom obnaženej duše tohto človeka, darmo by sme hľadali predchodcu u romantikov.

To, čo je podstatou ľudského bytia, čo je jeho „pýchou" medzi všetkým ostatným tvorstvom — jeho duch, jeho rozumovosť, jeho schopnosť myslieť — a čo bolo najmä u romantikov zdrojom veľkého individualizmu, ba až titanizmu, to je pre Krasku naopak prameňom až absolútnej trýzne z ľudskej existencie. Tento kardinálny znak veľkosti človeka ako súčiastky živej prírody je u Krasku — aký paradox! — korunným svedkom „úbohosti" človeka:

> Je nutné myslieť, neodvratne nutné! Myslím... Ó, predsa nemôž' ujsť, nemôž', chytím sa všade.
> Mať iba mozog zvera — nechytil bych sa! Môj mozog však zapálený je podivným ohňom, on svieti na všetko. I na svoju úbohosť...

Báseň *Noc* bola zápasom viery so skepsou, bola teda bojom o duchovné atribúty človeka; tu však zápas zostupuje až k samým koreňom duchovného bytia človeka. Publikovaný text básne tento zápas veľmi ani neodráža, on skôr podáva iba jeho výsledok vo forme vecného, odosobneného konštatovania, podľa ktorého duch človeka je „iba chaos

---

[27] V liste M. Bodickému z 22. VII. 1909; list publikovaný v monografii J. B r e z i n u, *Ivan Krasko*, Bratislava 1946, 106.

všetkého toho, dusná neurčitosť, šíra, rozptýlená šedá hmla...“ Avšak vo variantoch, ktoré konečnému zneniu predchádzajú, ide o zápas priam zaťatý.[28] V troch z týchto variantov (sú štyri — dva veršované a dva prozaické) ide o básnikov rozhovor s bohom, teda s „Tvorcom“, no je to rozhovor taký hviezdoslavovský, ktorý je zároveň prou so „stvoriteľom“; rozhovor, v ktorom prevláda intonácia naliehavej otázky alebo výzvy:

Načo len zažnutý podivným ohňom je
mozog môj úbohý? Povedz mi, povedz mi! —
Či to snáď preto len, aby si posvietil
na vlastnú úbohosť, kedy chce?

Ty, čo si založil plameň ten do neho,
— niekto ho istotne musel preds' založiť,
keď je tam tak, že viem, ja že Som, že som Ja —
vyslov sa, mám Ti byť povďačným?

(1. a 2. variant)

To je začiatok, a čo nasleduje, to je vlastne akoby obviňovaním boha, že stvoril človeka ako chaotickú zmes zo všetkého stvorenstva, ako náhodný zhluk prírodných javov. („Veď ja som vlkom len, vyjúcim po stepi, bralom tiež..., havranom... a hadom..., rákosím... alebo komárom... alebo hyenou... všetkých tých zhlukom som“!) A celá túžba človeka upiera sa tu k prekonaniu tejto náhodilosti a vnútornej neurčitosti vlastnej existencie, je to túžba vyhraniť sa („A keď už som tým, čím som, prečo niet sily dosť vrcholiť v jednom len, bez každej závady tam pre tie ostatné? Jedným len jediným prečo s' mi nedal byť? Odpovedz!“), prijať na seba akúkoľvek podobu, čo i jednostrannú (nedbá, čo by mal mozog i „fanatika“, „prvého kresťana“, „brahmína“ a pod.), čo i životne zápornú („nech... jagá sa gagatom diablovým“),

bársktorý z kmitov tých prijať som hotový,
len požiar zo všetkých nemožno vydržať —
chaosom dýmovým nevidím, nevidím.
Určitosť nedusnú podaj mi!

(1. a podobne i 2. variant)

Úsilie prekonať neurčitosť a chaotičnosť bytia sa stupňuje až k motívu zániku bytia, až k nebytiu, v ktorom azda „sladká určitosť sa dostaví“.

[28] Odpisy týchto variantov mi dal k dispozícii M. Gáfrik, pracovník ÚSL. Za to, i za ochotu, s ktorou mi pri tejto práci pomohol nejednou radou, vyslovujem mu i tu úprimnú vďaku.

Krasko tu zostúpil naozaj na dno svojej problematičnosti človeka, dostal sa až na hranice absolútneho pesimizmu, keď dospieva k strašnému paradoxu o smrti ako o jedinom „lúči nádeje“ pre človeka:

Že nedals' ešte zaduť vetru skazy, by zafúknul zapálený plam ten, neposlal ešte ničivý Si rozklad, by zaniesol aj atomy podstaty jeho naspäť ku vzniku všetkého — jak nesie valný Ganges do večnosti popol zbľadlých Indov: len v tom je zákmit zeleného lúča nádeje: že sladká určitosť sa dostaví.

(3. variant)

A predsa i toto zúfalstvo, tento bytostný pesimistický výhľad na smrť človeka je ešte stále životne aktívnejším postojom než póza chladného konštatovania, akú nachádzame v publikovanom znení básne. Je v ňom aspoň známka boja o prekonanie seba, o to, aby človek nebol takým, akým je, zatiaľ čo v onom neosobnom konštatovaní je vyslovenie akoby nezvrátiteľnosti daného a poznaného. Nezvrátiteľnosti ešte potvrdenej básnikovým podpisom pod jeho portrét človeka „XX. storočia“: „A to som ja, i ty, pokrytče.“

Táto otvorená a hlboká kríza Kraskovho názoru na človeka, na jeho bytie i zmysel existencie neprišla náhle ani prekvapivo. Bola pripravovaná a do značnej miery i podmienená celou predchádzajúcou históriou básnikovho vzťahu ku skutočnosti, a to tak v reláciách nadosobných, spoločenských a národných, ako aj vo sfére intímnych dejín (a najmä drámy) srdca. I tu skeptický intelekt lyrického hrdinu Kraskovho primiešaval blen poznania, pochybností, výčitiek a sebavýčitiek do citových vzťahov a ich prosté vypovedanie stávalo sa zároveň ich horkým hodnotením.[29] Aby sa korigovali nesprávne a neopodstatnené súdy buržoáznej kritiky a literárnej histórie o Kraskovom „dekadentstve“ a samoúčelnom artizme, zdôrazňovala sa u nás v poslednom čase (najmä v príležitostných statiach a článkoch) predovšetkým životne heroická, aktívna črta Kraskovej poézie, jej mocný nadosobný pátos, vyúsťujúci do polôh národne obranného zápasu. Je to nepochybne správne a pravdivé tvrdenie, ktoré vystihuje podstatu zamerania Kraskovej tvorby, jej hviezdoslavovské úsilie byť aj „poslom k svojmu ľudu“. Krasko nikdy nebol ani pohodlným kvietistom ani dešperátnym

[29] Porov.: „...nie nereálne, naivné romantické bláznenia sú príčinou mnohých životných konfliktov Ivana Krasku ... Tou je skôr prebytok intelektu, ktorý analyzuje všetko, neuspokojuje sa so žiadnou falošnosťou a sebaklamom, či už vo sférach spoločenských alebo čisto individuálnych...“ M. Gáfrik, *K charakteru Kraskovej lyriky*, Slovenská literatúra III, 1956, 416.

zúfalcom, nachádzajúcim „úľavu" v nezmyselnej analýze vlastného vnútra. Len netreba nikdy pozabudnúť, že za tieto svoje intencie, za toto „smerovanie" svojho ducha platil „krvavú" daň srdca i rozumu v takej výške, v akej ani jeden slovenský básnik pred ním (s výnimkou vari najväčšieho nášho „romantika" Janka Kráľa). Netreba totiž zabudnúť, že nadosobný heroizmus, ktorým Krasko premáhal seba i dobu, nemohol jeho poéziu i vytŕhať z dobových koreňov, nemohol ju vyslobodiť z objatia konkrétneho dejinného času, ktorý vo *svojom* smerovaní začínal byť aj u nás nepriateľský človeku i poézii.[30] Preto objektívne zákonitým protipólom onoho heroizmu najdrahšie plateného bola u Krasku nevyhnutnosť zostúpiť najhlbšie na dno problematičnosti súdobého človeka a odvaha podívať sa i do tváre nebytia. Len v rozpätí týchto dvoch pólov, od seba nesmierne vzdialených, ale spojených svorníkom dobou daného životného pocitu „človeka XX. storočia", je Kraskova poézia celá, iba v tomto rozpätí je ona nielen subjektívnym výronom básnikovho ducha, ale aj objektívnym dokumentom o dobe. O dobe, ktorá oberala básnikov o vieru v možnosť „nájsť plné šťastie" a ktorá poézii zrážala krídla. Krasko takto nielenže prebral štafetu nadosobného heroizmu a národného zápasu od svojich veľkých básnických predchodcov, ale zároveň aj dovŕšil rozlom medzi poéziou a buržoáznou spoločnosťou, ktorý bol už pred ním tak bolestne precítil najmä vo svojej lyrike Hviezdoslav. Vnútorná protirečivosť Kraskovej poézie zodpovedá jej dialekticky protirečivému vzťahu k vonkajšej spoločenskej skutočnosti.[31]

Nie je náhodné, že táto protirečivosť sa očividne zvýrazňuje v období po *Nox et solitudo,* teda v dobe už skutočnej „zrelosti" Kraskovej tvorby, keď jej obsah ťažieval váhou väčšieho zovšeobecňovania životných skúseností. Básne *Noc* a *Ja* boli najkrajnejším bodom tejto protirečivosti, ba rozryvnosti Kraskovej tvorby. Št. Krčméry v nich vidí zároveň bod prelomový: „Uzol jeho prelomu je vo dvoch jeho básňach v próze. A skoro za tým jasní sa svet básnikov metafyzicky i eticky."

[30] Takéto prežívanie historického času sa istotne odráža aj na funkcii času ako činiteľa „dejového" v Kraskovej poézii. Porov.: „U Krasku čas... je činitel odkouzlující a olupující, chudnoucí a ochuzující. Postup času je postup k úplné samotě a posléze k nicotě." J. B. Čapek, *Čas v poesii Kraskově,* Slovenské smery IV, 1936, 91.

[31] Možno povedať, že slovenská poézia po Kraskovi, vznikajúca už v podmienkach slobodného buržoázneho štátu, nepriniesla v tomto smere nič podstatne nového. Nové kvality do vzťahu medzi poéziou a spoločnosťou mohla vniesť už iba tvorba „z druhého brehu", tvorba preniknutá socialistickými ideami. Kraskova tvorba sa takto v istom zmysle javí ako zavŕšenie celého vývinu slovenskej poézie z epochy buržoáznej spoločnosti.

(Stopäťdesiat rokov slov. literatúry II, 145.) Jasní sa, je pravda, ale nie ani skoro ani absolútne (či „metafyzicky"), ale iba relatívne. Po zostupe do najtemnejšej noci Kraskova poézia, ak chcela ďalej existovať, *musela* byť jasnejšia, no *jasnou* sa nestala.

Báseň, ktorá prišla bezprostredne po onom zostupe do seba, priam neľútosne predkladá účet opäť za nové životné sklamanie: básnik ju posiela „Na adresu X." a vstupuje ňou do trpkej sféry ľudských vzťahov, ovládaných falšou a „jedom lží" („Je nutné poznať vás i seba! Tie výsmechy, tie jedy lží, tú trpkosť, ktorá v duše z neba namiesto manny naprší..."). Prekvapí nás tu nebývalo drsný tón básnikovej reči, jeho priama až útočnosť, pre ktorú báseň nie je už iba tklivou registráciou, spomienkou, ale odhaľovaním mravnej nepravdivosti, lámajúcej vzťahy medzi ľuďmi. Téma koncipovaná vari čisto subjektívne prerastá na svedecký dokument spoločenského dosahu:

Je márne hľadať k vašim srdciam dverí:
už nič viac do nich neláka,
v ten Éden nik už neuverí,
kde úbohosť čnie žobráka,
kde svetlých citov na cmiteri
sto vzdorov chmúrnych huláka...

(*Je nutné...,* Dennica 1910, č. 6—7)

Toto zaiste nie je doklad nejakého „zjasnenia" v básnikovej duši. Je to však doklad novej životnej aktivity, nemieniacej prijímať zlo života trpne, ale odsudzujúcej ho, búriacej sa proti nemu. „Sto vzdorov chmúrnych", ktoré teraz búria v básnikovej duši, to už nie je niekdajšia „zlostná myseľ" tlmená „nesmelosťou a váhavosťou", ale skutočný výbuch nespokojnosti so životom, v ktorom sa klame „starou lesťou" a ktorý ako bieda žobráka „sa vlečie kamsi fádnou cestou".

Aj nové vzplanutie túžby po niekom, po láske, ktoré nájdeme v básni *Návšteva* (Prúdy, jún 1910; vo *Veršoch* má názov *Hostia),* svedčí, že básnik sa nechce poddávať citovej depresii. Znovu však ide skôr o dôkaz vôle po zjasnení než o skutočné jeho nájdenie: veď táto túžba sa sústredí až na konci básne do bolestného výkriku: „Eunika!! Kde si?...", zatiaľ čo celá báseň predtým je obrazom prízračných akýchsi „čiernych" postáv, ktoré prišli navštíviť básnikovu samotu, aby mu doniesli posolstvo „o trpkom ovoci, čo rodí strom života", a prijali básnika do spoločenstva „tých, čo si nikdy netrúfali prijať z jabĺk ženy Evy". Ako by sa do básnikovho vedomia neodbytne vkrádala myšlienka, že sa „pripozdilo" i v jeho osobnom živote a že mu už neostáva nič, iba sýtiť sa trpkým ovocím samôt.

A je u Krasku javom takmer samozrejmým, že práve vo chvíli zintenzívneného pocitu subjektívnej osamelosti zintenzívni sa v jeho poézii úsilie prelomiť sa z kruhu individuálneho bytia ku skutočnosti národnej. Preto nás neprekvapuje, keď v bezprostrednej blízkosti básne *Je nutné...* čítame báseň *Vy ženy!* (Dennica 1910, č. 6—7), ktorá je až jehovovsky drásavým výpadom proti národnej slabosti („vždy som len to badal, že sme my otroci, otroci krotkí") a mohutným apelom na slovenské ženy: „Prečo vy otrokov rodíte na svet?" V tejto básni Krasko opäť (ako v *Jehovovi)* prekročil mieru „poetickej harmónie" podľa tradičného ponímania (je príznačné, že túto „mieru" najviac prekračoval v básňach národne zameraných) a na naliehavú žiadosť Vajanského nezaradil báseň ani do zbierky *Verše.* Vajanský mu vtedy okrem iného argumentoval aj takto (v liste z 27. IV. 1912): „Sám hovoríš v básni, že požívaš cudzí chlieb, t. j. si v istote a svobode národnej [Krasko žil vtedy v Čechách], prečo tedy neideš na pomoc matkám, aby porodené deti neboli »*otrokmi*«. Veď sa nik *otrokom nenarodí,* ale sa ním len stáva *výchovou.* Tak zďaleka vlastne ani práva nemáš k takej hrozne prísnej reči." (List publikovaný v monografii J. Brezinu, *Ivan Krasko,* 1946, 121—122.) Krasko síce vyhovel Vajanského naliehaniu a báseň *Vy ženy!* z rukopisu zbierky vypustil, no to neznamená, že by tým bol aj potvrdil správnosť a oprávnenosť Vajanského dôvodenia (ide o typický „argumentum ad hominem", zamieňajúci — tak trochu sofisticky — predmet sporu s osobou protivníka). Vajanský tu Kraskovi zrejme krivdí, ak mu upiera morálne právo i *takto* zasahovať do slovenského národného života len preto, že nežije priamo v slovenskom prostredí. Zabudol, že Krasko si toto právo plne vydobyl hlboko osobným a mučivým poznaním tragického údelu svojho národa, a najmä tým, že tento údel spolu s ním žil a pretrpel. Krasko, obraňujúc existenciu vlastného národa, vo zvýšenej miere obraňoval existenciu seba samého, pretože vo zvýšenej miere dovidel na koniec bytia národa. Vo veciach národa mal teda právo na tón subjektívne vypätý a vo vyjadrovacích prostriedkoch „nemierny". Išlo o neho samého!

V básni *Vy ženy!* Krasko „obviňuje" slovenské ženy, že rodia na svet otrokov. A hneď v nasledujúcej básni *(Otrok,* Prúdy, august-september 1910) podáva portrét jedného z týchto „otrokov" — a tento obraz je básnikovým autoprotrétom: „Som ten, ktorému v ušiach znela pieseň matky-otrokyne." A hoci tu básnik do svojho vnútra sústreďuje rany stáročiami vyrývané na tele porobeného národa („Som ten, čo dozrieval pod bičom otrokára, pod bičom, ktorý živé rany denne znovu pootvára, že žiadna z nich sa nikdy, nikdy nezahojí"), nie je jeho „otrok" tvorom

aj duchovne porobeným. Naopak, je to typ spartakovský, je to živá pochodeň vzdoru prenášaného cez stáročia až po prítomnosť („však vo sklopenom zraku posiaľ skrytá iskra horí..."). Preto báseň nevyznie do depresie, ale vyrastie na symbol vzbury:

Som ten, čo čaká na zvuk poplašného zvona,
bo ťažko zhynúť otrokovi, pokiaľ pomstu nevykoná.
Až potom vystriem chrbát, rumeň sfarbí líce.
Dovtedy sadiť budem stromy, z ktorých rastú šibenice...

Motív „zvuku poplašného zvona" (opäť jeden z návratných motívov Kraskovej poézie) nám pripomína báseň *Jehovah* (1906), v závere ktorej „z chmúrnej túrni poplašný zvon" hučal, a dáva nám príležitosť konštatovať, že kým báseň *Jehovah* bola zúfalým výpadom proti nedvižnosti, pasivite národnoobranného zápasu, tu je do obrazu „otroka" sústredená energia odporu, vzbury, bojovej akcie, zosilnená ešte i tým, že s obrazom „otroka" sa lyrický hrdina básne výslovne stotožňuje. Problém konkrétneho činu nadobudol tu novú aktuálnosť a dostal i novú formuláciu: už nejde iba o národnú aktivitu vo všeobecnom zmysle, ale o konkrétny individuálny čin, o priamy vzdor a odpor, ktorý má prerásť do odboja zasahujúceho i sféru sociálneho bytia. A to je práve nový obsahový prvok, ktorý teraz zvyšuje konkrétnu historickú účinnosť Kraskom formulovanej problematiky činu. Je nepochybné, že v symbolike „otroka" sa rozvlnil význam nielen úzko nacionálny, ale aj význam sociálny, ktorý je v tomto pomenovaní vlastne primárny, a že báseň takto rozširuje pole spoločenskej pôsobnosti Kraskovej poézie. Nie náhodne, veď práve roku 1910 koncipuje Krasko báseň *Doma* (je to zárodok básne *Otcova roľa),* kde svojmu poňatiu vlasti, domova (symbolizuje ho obraz „otcovej role" — „stáletia poddaných potom kropenej zeme") dáva zreteľne *sociálny* akcent a kde samého seba povyšuje na dediča a nositeľa práve takéhoto obsahu pojmu „domov":

Dnes ešte počujem švihotať korbáče pánových drábov
a zubov škrípanie z dereša, kde ležal kmeť,
i vzlyky starenky, Bohu jak žaluje,
i výkrik zardenej devy, doma keď
v náruč ju uchvátil pán,
i šibeň mladého viselca vidím,
čo pána uškrtil preto...
...Počujem i vidím, lebo z tej som ja,
z poddaných potom kropenej zeme —
vo mne sa stelesnil každý bôľ, každý ston
ku hrude viazaných robotných predkov.

(Lyr. dielo, 57)

Vidíme, že obsah pojmu „domov" je v básnickom vedomí tento raz veľmi reálny smerom do minulosti, že sa v ňom sústreďujú najcharakteristickejšie znaky feudálneho otroctva, ale i živelnej protifeudálnej revolty („i šibeň mladého viselca vidím"); a čo je pre aktuálne sformovanie básnikovho postoja ku skutočnosti najdôležitejšie, že tento obsah z minulosti ďalej žije, pôsobí v básnikovom vedomí, že je stelesňovaný jeho bytím a že preto nevyhnutne musí vrhať reflex i na obraz domova, ako ho básnik vidí prítomne.

Tu je pozoruhodný jeden fakt, ktorý dosiaľ vykladačom akosi unikal zo súvislosti Kraskovho diela, no ktorého zmysel nemožno podceňovať. V tom istom čísle Prúdov, kde vyšla báseň *Otrok* (august-september 1910), publikoval Krasko svoj preklad state nemeckého spisovateľa Richarda Dehmela, nazvaný *Vôľa k činu,* s podtitulom „Výstraha pre osamelých duchov". Tento preklad zjavne dopovedúva (či to nebolo tak už pri mladistvých prekladoch z Eminesca?) to, čo je v Kraskovej poézii „domova", v jeho poetickom formulovaní sociálneho aspektu domova iba obrazne naznačené. Prostredníctvom prekladu dochádza tu Krasko k odhaleniu novej poroby, v ktorej väzia ľudia jeho domoviny, jeho sedliaci, poroby založenej na kapitalistických sociálnych vzťahoch, a nachádza tu aj myšlienku o historickej nevyhnutnosti bratstva porobených ľudí z dediny a mesta, bratstva založeného na dejinne celkom novom mravnom princípe: na triednej solidarite pracujúcich ľudí.[32] Pritom si hodno bližšie povšimnúť, že táto úvaha je adresovaná „osamelým duchom" — básnikom, že chce byť pre nich „výstrahou", aby svoju osamelosť, svoj individuálny antispoločenský postoj nepreceňovali. Pripomína im, že pre poéziu existuje významnejšie a najmä perspektívnejšie spoločenské poslanie, než „s ukrutnou smelosťou" zobrazovať „pomalé vymieranie" vládnúcej spoločenskej triedy, že týmto poslaním je ukazovať všetkým porobeným, ako „v snoch budúcnosti" pracujúcich ľudí „žije oslobodzujúci čin". Tu sa už nepochybne črtá sama hraničná čiara pre literatúru v buržoáznej spoločnosti. Prekročiť túto čiaru a prijať na seba poslanie hlásateľa triedneho bratstva „bohatstvom porobených" znamenalo by nevyhnutne prerásť medze čo i „ukrutne smelého" spoločenského kriticizmu a dostať sa na pozície protiburžoázneho *triedneho* zápasu. Je dôležité si uvedomiť, že Ivan Krasko, i keď pomocou prekladu, na túto hraničnú čiaru dovidel.[33] On sám ju neprekročil, no pre osud jeho poézie to iste neostalo bez účinku.

Po uverejnení básne *Otrok* (a prekladu Dehmelovej state) nastáva v publikovaní Kraskových básní ročná prestávka.[34] Týmto faktom dostáva tvorba z obdobia bezprostredne po *Nox et solitudo* (publikovaná od novembra 1909 do augusta 1910) pečať akéhosi celku nielen časového, ale aj významového. V tomto období sme sledovali pohyb básnikovho ducha od exponovania „konkrétneho" príbehu o trpkom nenaplnení citových túžob *(Balada o jednej panej, ktorá umrela, Ty si ich videla...),* cez zovšeobecňujúce vedomie „mŕtvej" mladosti *(Stesk)* až k najhlbšiemu bodu intelektuálnej krízy z ľudského bytia *(Noc* a *Ja),* aby sme sa ďalej stali svedkami postupnej aktivizácie básnikovho ducha najprv na pláne života osobného, citového *(Je nutné..., Návšteva),* potom i vo sfére života národného a spoločenského *(Vy ženy!, Otrok).* Tento pohyb medzi životným poklesom a životným zdvihom nám pripamätúva rok básnikovho nástupu do slovenskej poézie (1906), kde hraničnými bodmi boli také básne ako *Poznanie, Aminke,* resp. *List slečne L. G.* a *Jehovah.* Pozorujeme však hlboké rozdiely medzi týmito dvoma obdobiami, medzi ktorými leží veľká životná skúsenosť básnikovho srdca i rozumu. Predovšetkým vzdialenosti medzi krajnými bodmi poklesu a zdvihu sú teraz oveľa väčšie a priepastnejšie. Na jednej strane dotyk

[32] Myslíme, že bude užitočné z tohto prekladu odcitovať i dlhší úryvok: „Zaiste znie to úchvatne, keď básnik »s veľkým opovržením« povedomý si úsmešku filistrov do neba vynáša vôľu k činu pred svojím ľudom. Ale či je to čin, keď nerobí iba to, čo každý filister a v zlom chýre stojaci buržoa? I ten chváli krásu dedinských záhrad, keď si vyjde v nedeľu na prechádzku, lebo nevidí poroby, ktorá bujnie za kvetovou ozdobou. Či sa smie básnik tak klamať?... Či robotník, ktorý iba názvom nie je otrokom, je vykúpaný v slobode? A nachodia-li sa v domovine básnika, v užšej jeho domovine, skutočne nezadlžení sedliaci na svojom vlastnom pozemku: či nevie, že bohatstvo, ktorého vládu chce zničiť, je pažravejšie od divej zveri a že o málo desaťročí, nepríde-li zákonodarstvo, moloch latifundií pohltí aj tých?! Či by nebolo bývalo prospešnejšie občas do duše prehovoriť tým jednoduchým mužom, ktorých duch nie je ešte tak samostatným, aby zniesol príval mohutných slov: spojte sa so svojimi mestskými bratmi, oni pracujú ako vy, sú porobkami bohatstva ako vy, v ich snoch budúcnosti žije oslobodzujúci čin! Či by nebolo rozumnejšie sily týchto občanov »scela« podrobiť spoločným záujmom, ako vydať ich napospas triedovým chúťkam kasty, ktorej »pomalé vymieranie« básnik »s ukrutnou smelosťou« namaľoval?" Prúdy I, 1909—10, 241.

[33] Bolo už záslužne zdôrazňované, že Krasko vniesol do slovenskej poézie aj motívy z robotníckeho prostredia (J. Felix v komentári k vydaniu *Diela,* 1954, 185), ako to dosvedčujú básne *Šesť hodín je...* (pôvodne nazvaná Delník) alebo *Zďaleka* (pôvodný názov Hučia stroje), písaná ako improvizácia priamo v továrni na nočnej smene (dat. 18. XII. 1910), keď básnik dostal telegram o smrti otca. Vidíme však, že Krasko sám dostal sa do živého dotyku nielen s novým — pre slovenskú poéziu vtedy novým — spoločenským prostredím, ale aj s novými spoločenskými ideami.

[34] Obidva tieto príspevky, ako sme už uviedli, vyšli v Prúdoch, august—september 1910; ďalšie Kraskove básne (*Už nad vodami...* a *Boj*) vyšli až v septembrovom čísle Prúdov r. 1911.

s bytostným pesimizmom, pohľad do tváre nebytia, ktoré láka ilúziou „sladkej určitosti" *(Ja)*, na protiľahlom póle skondenzovaná energia životnej aktivity, dotýkajúca sa až hranice pochopenia zmyslu sociálne oslobodzujúceho činu *(Otrok)*. Pružina básnikovho ducha, spájajúca tieto dva póly do jednoty poézie ako prejavu tohto ducha, musí byť napnutá do prasknutia. A ďalšia existencia Kraskovej poézie musí byť ohrozená vo svojich koreňoch. Tým skôr, že i citový život básnika dochádza k hranici, za ktorou sa stráca výhľad na jeho reálne naplnenie („moja mladosť mrtvá v bielom na pažiti leží" a „Eunika!! Kde si?"). Za takejto vnútornej situácie ročná pauza v publikovaní básní (i keď azda nebola aj prestávkou v tvorení) sotva je zjavom čisto náhodným.[35] Túto ročnú prestávku[36] treba pokladať za nevyhnutný časový filter, cez ktorý musela prejsť do krajností vypätá myseľ básnikova, aby našla životné stíšenie, a cez ktorý musela prejsť i jeho protirečeniami takmer rozlomená poézia, aby dospela k novej jednote. Lebo faktom je, že to, čo vychádza z Kraskovej básnickej dielne potom, je aj vnútorne stíšené, aj poeticky vyrovnané. Až teraz sa vskutku „rozjasnieva", ale niečo sa za to zaplatilo! Je pravdivé konštatovanie, že „Krasko svoje konflikty rozumu a viery nedoriešil, len ich utlmil tým, že prijal život i s jeho protirečeniami, že východisko našiel v odhodlaní zápasiť o šťastie svoje i šťastie druhých". (M. Pišút v úvode k *Lyrickému dielu Ivana Krasku*, 1956, 24.) Nedoriešenie, ale iba stlmenie životných konfliktov, to je cena, ktorú platil Krasko za „zjasnenie" svojej poézie. Zdalo by sa, že je to cena malá, no čoskoro sa ukáže, že bola až príliš veľká.

A tak hneď prvý akord, ktorým zaznie Kraskova poézia po ročnej prestávke, je vyzývavo sformulovaný akord duševného pokoja a životného odhodlania:

Som vo znamení pokoja,
preds' zvem ťa, život, do boja
od ranných do večerných zôr,
pre krásnu dcéru čiernych hôr.

Báseň sa nazýva *Boj* (Prúdy, september 1911; vo *Veršoch* dostala názov *Život)* a celá sa nesie v tomto tóne sebadôvery a mocného prílivu životných síl. A celá je akýmsi paradoxom! Rast vnútorných síl v básnikovi, rast života v ňom obracia sa k „životu" vonkajšiemu nie aby ho zmnožil, aktívne sformoval, ale aby ho ako protivníka — zničil. („Až hmla sa stratí z údola, mňa, život, nikto nezdolá, a než sa celkom zvečerí, tam ležať budeš v pancieri ty — lebo ja, ty — lebo ja...") Abstraktnosť tohto „protivníka" je nepochybná a nemôžeme sa zbaviť dojmu, že sa za ním skrýva vlastne všetka protirečivosť, konfliktnosť skutočného života, ktorá narušuje básnikovi ťažko vykupované „znamenie pokoja". V októbrovom čísle Dennice (1911) uverejnená básnická „improvizácia" *Na stanici* túto domnienku podporuje. Situácia: večer na železničnej stanici, „zotmilo sa, prší, prší", večer je „smutný, neveselý", svetlá blikajú do hmly, „mladuška a slabulenká" lipka sa chvie v daždi, zvonky na peróne monotónne cengajú, kvapky dažďa na telegrafných drôtoch sú ako slzy a dróty rozprávajú iste nejakú smutnú príhodu, čo sa stala „kdesi v diali... svedomie keď ľudské spalo..." — a zrazu pointa najmenej očakávaná:

Všetko, všetko také dumné,
iba ja som preveselý...

Je to iste divná „veselosť", ktorá na svoje vyjadrenie potrebuje tak pôsobivo a tak *účastne* vykreslenú scenériu *smutnej* (alebo aspoň dumnej, melancholickej) okolitej skutočnosti. Pri publikovaní básne v *Diele* (1954) Krasko posledný verš mení, a možno povedať, že až tento raz nachádza pravé pomenovanie pre svoje dávne duševné rozpoloženie (v Dennici je báseň datovaná 23. IX. 1911):

Všetko, všetko také dumné,
len ja chcem byť preveselý...

Teda básnik *chce byť* veselý, hoci vidí, že skutočnosť okolo neho je plná smútku. A práve tak v predošlej básni: chcel byť „vo znamení pokoja", hoci videl, že „život" mu tento pokoj ruší; *preto* sa obrňuje proti nemu pancierom a vyzýva ho do boja „pre krásnu dcéru našich hôr", ktorá je mu vonkajším symbolom vnútorného „pokoja". V Kraskovej poézii sa „jasní" (použijúc slov Krčméryho), lebo *on chce*, aby sa jasnilo; „jasní sa" teda predovšetkým eticky, čiže opäť intencionálne, vôľove, nie však aj bytostne.

Medzitým sa začalo „rozjasnievať" i v básnikovom citovom živote. Októbrové číslo Slov. pohľadov 1911 prináša sonet *Hôrne kvety vädnú*, venovaný Ilone K.,[37] kde kvety, odtrhnuté pre básnika dievčenskou

[35] Je pravda, Krasko nikdy neuverejňoval mnoho a často, predsa však od r. 1906 až do polovice r. 1910 sa jeho básne každoročne a bez väčších prestávok zjavovali na verejnosti. Porov. k tomu *Bibliografiu diela Ivana Krasku* v Brezinovej monografii, str. 113 a n.

[36] Počas nej vyšla iba Kraskova próza *List mŕtvemu* v SP (apríl 1911), ktoré ju prevzali z pittsburghských Národných novín, kde bola pôvodne odtlačená.

[37] Ilone Kňazovičovej, neskoršie žene Ivana Krasku.

rukou, symbolizujú príchod novej životnej nádeje („Nás posiela veľká, krásna detská viera, sme symbol nádeje a tichej nevinnosti") a prinášajú zvestovanie lásky („my nemusíme reptať, že sme márne žili: sme šťastné v smrti, lebo zbierala nás láska!"). A báseň *Tak nedočkave...* (Prúdy, november 1911) — z počiatočnej neistoty, obavy o osud tejto lásky („Tak nedočkave čakal som... luna spoza hôľ *ustrašene* vyšlá... *bojácne* sa triasla...") — prerastá v slávnostné, hymnické jej privítanie:

keď tá, ktorú hľadal som, konečne váhavo prišla.
I pustil som ju radostne do svojej duše privrených dverí,
lebo tú čakal som, ľudsky čo vo mňa od počiatku verí,
a ktorá nábožne, bez zázrakov hlboko tuší,
že prichádza slávnostný božíhod uzdravených duší.

Tento nový citový vzťah nepochybne bol pre básnika veľkým, pretože reálne životným zjasnením, bol zdrojom nových životných síl (básnik od neho očakával priam akési životné vzkriesenie, podobné biblickému príbehu o zmŕtvychvstaní Jairovej dcéry, pozri záver básne *Tak nedočkave...*), bol mu „svetlom v hlbokých temnotách" *(Len tebe...*, Prúdy, január—február 1912), no zaiste nemohol byť čarovným prútikom, od základu a náhle meniacim bytostnú štruktúru básnikovho vnútra. Práve, bol mu svetlom *v hlbokých temnotách!* A tieto „temnoty" trvajú v básnikovi nielen ako spomienka na minulosť, keď „v trúchlej vážnej noci nikdy neplála si... a chorá duša moja lkala, zúfala si" *(Len tebe...)*, ale i ako nezažehnateľná trýzeň z toho, že skutočnosť má stále svoje strašidelné zákutia („kde semä zasiate už nikdy nevyklíči, kde havran na zomretí starú hlavu kladie", kde „v dierach pliesňou zašlých občas zlostne syčí, za bezmesačných nocí, smutné plemä hadie", *Sonet*, SP, október 1911), v ktorých môže uviaznuť život a zničená byť láska („A mladé nohy tvoje majú chodiť tade?!"). I trýzeň z toho, že život je stále plný tragiky, že má svoje obete, ktoré nezmyselne hynú, podliehajú, hoci sa im tak chcelo žiť („Celú noc neusína. Celú noc narieka bolesťou človeka strápená Meluzína... Rána sa nedožila... Och, čo sa naprosila!", *Je márna prosba*, Prúdy, január—február 1912). V takomto rozpoložení duše koncipuje Krasko druhú básnickú zbierku *Verše*, v ktorej vychádza i sedem básní, predtým ešte neuverejnených.

Ak si bližšie všimneme tieto básne, uvidíme, že zápas svetla a tieňa aj v nich pokračuje. Porovnajme napr. dve z nich i názvom blízke *(Dnes...* a *Dnes zore)*, ktoré obe hovoria o citovom vzťahu k inému

človeku. Tá prvá je plná svetla, duševnej pohody, vyrovnanosti mysle a srdca a dýcha veľkým životným pokojom a nádejou:

Je milostivé ráno, svetla plné ráno,
a čakám ťa, kde naše modré jedle hučia.
O, príď povedať mi tiché svoje: Áno!
Dnes vtáci mláďatá si žitiu spievať učia.

Dnes para v doline zvlášť mäkko onežnela,
nuž trpkosť zo srdca si celkom vyhosti!
Než skape z ďatelinísk ťažká rosa biela,
som hoden prijať všetky veľké milosti.

(*Verše*, 1912, 17)

Tá druhá báseň ako by však bola priamo polemikou s ňou. Oproti scenérii svetlom zaliateho rána je v nej nálada potemnelého večera: „Dnes zore nad obzorom jaksi rýchle zhasli". Namiesto dôverivého očakávania je v nej chlad neporozumenia: „A v oči sme si otvorene nazrieť chceli, však príliš úzke, príliš chladné boli..." Mäkko onežnelú prírodnú pohodu vystrieda príroda drsná, mraziaca chladom a *žiaľom:* „A iskriac jagala sa inovať, keď veľké hviezdy plno, chladne vzpláli a mesiac vyšiel v tmavo-rudom žiali." A trpkosť „celkom" vyhostená zo srdca vráti sa tam so znásobenou silou, spôsobujúc bolesť, bezradnosť, nové muky:

Och, trpkosť, ktorá v nemých srdciach páli,
kde vzali sme, a kam ju dať?!
Tak ostro iskrí inovať — — —

(*Verše*, 1912, 22)

Protiklady trvajú, pôsobia, hoci básnik organizuje teraz všetku svoju etickú silu na preklenutie nejakého oblúka vyrovnanosti ponad ne, na uchopenie života ako nevyhnutného faktu, ktorý treba naplniť mravným zmyslom, presahujúcim sféru len a len subjektívneho bytia jednotlivca. Preto keď teraz ešte raz zvažuje svoje životné sklamania a citové prehry (*Pieseň*, „Na pamiatku X."), jeho súvaha vyznieva veľmi „realisticky" a životne kladne, napriek tomu, že sa v nej odráža i všetka trpkosť životných osudov srdca:

Neveril, a neveriaci mnohé skúsi...
Srdce rozbil v drobné kusy,
ale život — žiť sa musí
pre človeka.

(*Verše*, 1912, 7)

Až v tomto *prijatí* života (teda nie v jeho dobytí, ako to chcel ešte nedávno) i s jeho trpkými protikladmi a trýzňami možno vidieť veľké morálne víťazstvo Ivana Krasku, ono skutočné „etické" zjasnenie jeho tvorby, avšak aj — jeden z dôvodov jej „tragického" osudu, jej „predčasnej" zamĺklosti.

Krasko píše svoju poslednú báseň heroického rozmachu *(Baníci)*, báseň o veľkej skúške a veľkom víťazstve. Vtelil ju do symbolického príbehu o pokúšaní diablom, do dramatického rozprávania o vernosti človeka-jednotlivca spoločenstvu, pravda, nie hocijakému, ale spoločenstvu ľudí práce („ja čakám súdruhov, on čaká na zradu..."). Lebo básnik sem veľmi jasne vložil myšlienku, že práve z tohto spoločenstva vzíde „oslobodzujúci čin" všespoločenského dosahu, v ktorom nájde napokon zmysel svojho bytia i človek-jednotlivec. Túto myšlienku vyjadril Krasko v závere básne obrazmi skutočne až profetického vzopätia:

Ja čakám svobodu, poklad môj jediný,
pre naše mestečká, pre naše dediny.

Obzorom kmitli sa červené plamene:
„Banícke chorále počujem, Démone!"

„Idú už, apage! idú už čakaní,
kahance rozžaté, za pásom čakany!"

Ranný vzduch chveje sa dupotom ťažkých nôh:
„Baníci do štôlne! Baníci, daj zdar Bôh!"

(Verše, 1912, 29)

Práve týmto svojím profetickým zmyslom sú *Baníci* zároveň aj hraničnou básňou Kraskovej poézie. Je v nej tušenie, že skutočná sloboda pre „mestečká a dediny" básnikovej vlasti je ukrytá v „snoch" (a boji), v existencii ľudí práce, symbolizovaných tu ľuďmi práce najtvrdšej, že vernosť týmto ľuďom definitívne premáha subjektívnych démonov-pokušiteľov („Naježil riedku srsť, okále zapláli, tigrovským jazykom zareval do diali") a prináša zmysluplnú vyrovnanosť do duše jednotlivca. Ak by sme chceli hľadať priamy súvis medzi Kraskovou poéziou a myšlienkami vyslovenými v jeho preklade Dehmelovej state *Vôľa k činu,* tak tento súvis by bolo treba vidieť práve vo vzniku básne *Baníci.*

No to nám znovu pripomína, že sme na hranici Kraskovej poézie. Čo nasledovalo potom a čo je vlastne záverečným akordom *Veršov,* je zjavným *návratom.* V zmysle ideovom i konkrétnymi poetickými obrazmi. Báseň *Doma* vracia básnikovu myseľ od profetických výhľadov

k spomienke na domov, na detstvo a táto spomienka núti ho k vďačnému holdovaniu všetkým tým prostým veciam s vôňou domova: „Ja ďakujem vám, ľudia, veci, všetkým, jak z detstva rozpomienkou ostali ste v duši!" No aká zvláštna je to rozpomienka! Je dlhou nepretržitou reťazou trpkých rozporov medzi obrazom domova, aký ostal v básnikovej duši z detstva, a obrazom, ktorý vníma teraz, je sledom bolestných konfrontácií minulosti s prítomnosťou:

I tebe, malá vieska s dobrý rodným domom
(môj dobrý rodný dom, už v cudzej si mi ruke!),
— — — — — — — — — — — — — — —
i tebe, šumná lipa, medosladkej vône
(ó, starý dobrý známy, jak si ošarpaný!),
i tebe, dumná hudba v hája temnom lone
(už nezneš bájne, ako kedys' v detské uši!),
— — — — — — — — — — — — — — —
i tebe, dlhá tráva s nemým, vážnym kyvom
(kam podeli sa sny, čo budila si v hlave?)
— — — — — — — — — — — — — — —
i tebe, mladé dievča rumenného líca
(ó, znal som také líca — príliš skoro zbledli!),
— — — — — — — — — — — — — — —
i tebe, čerstvý vánok na zvlnenom žite
(prečo nechladíš už moju rozpálenú hlavu?).

(Verše, 1912, 34)

A predsa na konci všetkého stojí básnikova vďaka veciam i ľuďom, aj keď ich vidí takto doráňané, časom premenené — za to: „že krášlite to moje krivolaké žitie." Aj toto je prijatie skutočnosti, ba je to akt pokory pred jej rozporuplnou tvárou. Pripomeňme si, že prednedávnom (1910) bol Krasko už napísal báseň o domove (dokonca mala ten istý názov *Doma)* a konfrontujme: tam sa mu obraz domova sprítomňoval v záberoch plných sociálnej tragiky a revolty ľudí, tu sa kmitá v prchavých impresiách rozpomienok z detstva, zahalených závojom časovej premeny; tam sa v jeho vnútri sústreďovala energia činu, prýštiaca z bôľov a stonov nevoľných predkov, tu sa pred obrazom domova skláňa v pokornej vďačnosti.

Ostatne akoby aktom pokory chcela byť celá zbierka *Verše.* Je venovaná básnikovej snúbenici a jej úvodné motto je gestom „kajúcnika":

Duša? —
Tu čítaj, drahá, v mojej duši,
sem prilož uško, zvieš, jak búši,
čím horí srdce. Tu je odpoveď.
Jak hriešny kresťan idem k tebe na spoveď.

A prvá báseň zbierky *(Ó, duša moja...*, publikovaná prvý raz vo *Veršoch)* je takýmto spovedným portrétom básnikovej duše, obnažujúcej sa z minulých bied („Ó duša moja, ty si z čiernej noci pila..." atď.). Jednako však boli *Verše* odjakživa pokladané za zbierku väčšej spoločenskej aktivity, za knižku „nadosobnejšiu" než *Nox et solitudo.* Zaiste nie celkom neprávom, veď sa tu sústredili Kraskove básne najväčšej a v pravom slova zmysle *sociálnej* sily a profetičnosti *(Otrok, Otcova roľa, Baníci).* V týchto básňach dosiahla Kraskova poézia vrchol svojej ideovej a spoločenskej programovosti, ba dospela až na samotné hranice svojich myšlienkových možností. Ale to nás neoprávňuje nevidieť, že vo *Veršoch* sú aj básne, kde Kraskova poézia zostúpila na spodnú hranicu svojho jestvovania, do dotyku s individualistickým pesimizmom bytia *(Noc, Ja)* a že teda zbierka ako celok je aj dokumentom priepastnej rozryvnosti básnikovho ducha, dokladom prehĺbivšej sa rozpornosti jeho myslenia a bytia. Poézia *Nox et solitudo* je, pravda, tiež plná protirečení, je tiež zmietaná vnútornými rozpormi, ale tam v nej v každom okamihu dominuje básnikov zápas o zvládnutie tejto protirečivosti, o pochopenie zmyslu žitia. Preto je zbierka *Nox et solitudo* vnútorne jednotnejšia, i keď — v porovnaní s *Veršami* — za cenu menšieho skutočnostného ponoru, menšieho preniku do podstaty reality. Báseň *Askéti* bola by v nej bývala vybočením z celkovej koncepcie, no vo *Veršoch* túto báseň nepociťujeme nijako rušivo, pretože tu zapadá do základnej rozryvnosti zbierky. *(Askéti* tu dokonca dostali nového básnického druha v obraze *Eremitu* — pustovníka.) A rovnako nerušivo sem zapadá aj *List slečne L. G.* (ešte z roku 1906), tiež nezaradený do zbierky *Nox et solitudo.* Kraskovu poéziu z obdobia *Nox et solitudo,* ako sme už hovorili, ťažko možno deliť na časové úseky a jej „vývin" je tu daný ustavičným simultánnym pohybom protirečení. Naproti tomu poézia z obdobia *Veršov* sa zjavne rozpadá na dva časové úseky (oddelené ročnou pauzou v publikovaní), pričom v prvom úseku je stred jej najhlbšieho životného „poklesu" *(Noc, Ja),* v druhom úseku vrchol jej životného „zdvihu" *(Baníci).* Zároveň však v tomto druhom úseku, v ktorom dochádza i k určitej vyrovnanosti v básnikovom citovom živote, zosilňuje sa úsilie tlmiť rozpory života a reality a klenúť nad nimi oblúk pokorného prijímania života. A vcelku tak vyzerá aj usporiadanie básní vo *Veršoch:* do prvej polovice sú sústredené skutočné básne „noci" a „samoty" *(Askéti, Eremita, Noc, Ja),* dokonca i tie z druhého časového úseku, v ktorých sú obdobné pocity znovu zaktualizované (napr. *Je márna prosba),* do druhej polovice zbierky sú zaradené básne citového „zjasnenia" *(Tak nedočkave..., Dnes..., Hôrne kvety vädnú, Len tebe...)* a básne spoločenskej aktivity, ktoré — spolu s akordom

vnútornej „vyrovnanosti" *(Doma)* — zbierku uzatvárajú. A práve medzi ne zaradil Krasko svoju staršiu spoločensky „aktívnu" báseň *List slečne L. G.,* aby i ona posilňovala „nadosobné" vyznenie zbierky.

Básnikova *vôľa* po zjasnení je zrejmá i z takéhoto usporiadania *Veršov.* Odozva u „starších" potvrdzuje, že sa podarilo dosiahnuť cieľ. „Krstný otec" prvej Kraskovej knižky Vajanský vrelo víta *Verše,* konštatuje, že sú už „jasnofarebnejšie" ako *Nox et solitudo* a určuje ich životné smerovanie: „...hoci niektoré Kraskove tóny režú sa do nás až do bôľu, generálny tón je živý, k životu smerujúci, ďaleký od zúfania. Nepodlamuje nás, len nekáže sa nám priveľmi tešiť..." *(State o slovenskej literatúre,* 1956, 524.) A Hviezdoslav, ktorý mal toľko výhrad proti „novým zvukom", prichádzajúcim so zbierkou *Nox et solitudo,* ďakuje Kraskovi za knižku *Veršov* neobyčajne srdečne, pretože mu ňou autor „pristrojil opravdivé hody duševné". (List z 29. júna 1912; publikovaný je v komentári k vydaniu Kraskovho *Diela,* 1954, 190.) Hviezdoslav nemohol tušiť, akú paradoxnú príchuť dostane tento jeho list básnikovi *Veršov* a v ňom najmä tieto vety: „Len neustávajte, prosím, v požehnanom tvorení svojom, ale pokračujte ďalej a ďalej a vystupujte vyššej a vyššej na povznesenie rodu svojho a na zvláštnu radosť i potešenie všetkých nás, ktorí si Vás ctíme a milujeme. Šťastný ste, že dľa veku ešte hodne máte k zenitu — tedy hor sa úsilne a bujare. Vo Vás skladáme tie najkrajšie nádeje našej spisby..." Nemohol tušiť, že adresát listu nielenže už prekročil zenit svojej básnickej dráhy, ale že ju — vo veku „najkrajších nádejí" — práve zavŕšil.

Prečo sa tak stalo? Zdá sa, že táto otázka nikdy nedostane definitívnu a všeobecne uspokojujúcu odpoveď. No domnievame sa, že jadro odpovede, alebo aspoň *racionálne* jadro odpovede netreba hľadať nikde inde ako v Kraskovej tvorbe samotnej. Videli sme, aké priepastné rozpory v pomere k bytiu subjektívnemu i objektívnemu (spoločenskému) roztvorila Kraskova poézia, najmä v poslednom štádiu svojho vývinu. Nepochybne také, ako pred ním poézia nijakého slovenského básnika. (A znovu opakujeme: vari okrem Janka Kráľa, ale či básnický osud Ivana Krasku nie je podobný práve osudu Janka Kráľa?)[37a] Boli to rozpory hlbšie

[37a] Pravda, tu by bolo možné i potrebné uvádzať aj analogické básnické „osudy" radu inonárodných poetov *z konca* 19. stor. (menujme aspoň napr. Rimbauda) alebo i českých poetov, napr. Březinu, Hlaváčka (i keď u tohto je básnický „osud" daný príliš skorou smrťou). Tieto analógie však samozrejme nehovoria ešte nič konkrétneho o zaradení Ivana Krasku do vývinového kontextu európskej poézie na prelome storočí a tým menej o vzťahoch medzi jeho tvorbou a českou poéziou generácie deväťdesiatych rokov. Najmä táto posledná oblasť výskumu Kraskovho diela, hoci jej dôležitosť

a ostrejšie, než ich mohol zvládnuť svojím etickým idealizmom. Úsilie nestratiť sa v ich priepadlisku viedlo napokon jeho vôľu k „múdrosti" rezignácie (koľko ráz sa mu už ponúkala predtým: *Pieseň I, Askéti, Eremita).* Záverečný akord *Veršov* (báseň *Doma)* prináša ústup a prijímanie.[38] Ústup pred rozpormi vnútra i sveta a prijímanie skutočnosti, aká je. Ale prijatie skutočnosti, aká bola, muselo znamenať i *zmierenie sa* so skutočnosťou. Pokračovať v tvorení na tejto línii bolo by znamenalo opustiť pozíciu zápasu o zmysel bytia vlastného i spoločenského, bolo by značilo spreneveriť sa základnému ideovému nervu, ktorý oživoval organizmus celej predchádzajúcej poézie Ivana Krasku. Bolo by to znamenalo básniť, ale sotva už *tvoriť,* vždy znovu a znovu v zápase so sebou a svetom *sa utvárať.* Takúto možnosť si Kraskov mravný rigorizmus a jeho až absolutistická poctivosť voči sebe už dopredu uzavreli. A tak epilóg *Veršov,* adresovaný „kritikovi" Hviezdoslavovi, nevdojak sa stal epitafom Kraskovej poézie:

Nechcem znieť jak zvon z olova,
nehromadím hluché slová;
nech kto jak chce o nich húta,
na každom je krv prischnutá,
srdca môjho krv prischnutá . . . !

(Verše, 1912, 35)

Vývin spoločenských javov v epoche buržoáznej spoločnosti je plný aj tragičnosti aj zdanlivo nepochopiteľnej nezmyselnosti. I to je súčasť vnútornej zákonitosti tohto vývinu, najmä v období, keď už samotná existencia buržoáznej spoločnosti je javom veľmi málo „rozumným". Kraskova tvorba prišla práve do takéhoto obdobia a zviedla v ňom zápas o zmysel svojej existencie, zápas plný najvyššieho heroizmu, ale i najhlbšej tragiky. Zmysel „predčasného" zmĺknutia Kraskovho je daný vnútornou protirečivosťou tragiky a hrdinstva tohto aktu. Vidíme v ňom dôsledok ústupu pred rozpormi vnútra i sveta (vôle k určitému „zmiereniu sa" so skutočnosťou), ale zároveň i gesto trpkej

pre výklad Kraskovej poézie je vskutku nepochybná, nedostala sa zatiaľ za prosté konštatovanie prítomnosti určitých „hlaváčkovských", „bezručovských" a pod. tónov u Krasku a čaká na svoje základné prebádanie.

[38] Porov.: „. . . . duševné vyrovnanie vo *Veršoch* dialo sa do istej miery aj na úkor ústupu voči vysokým životným ideálom z mladých rokov, na úkor »veľkých činov«, po ktorých túžil kedysi (v básni *Doma* z *Veršov* akoby na okraj si vzdychne: »kam podeli sa sny« mladých rokov)." M. Gáfrik, *K charakteru Kraskovej lyriky,* Slovenská literatúra III, 1956, 414.

hrdosti: „zmierený" Krasko už nemal (alebo nechcel) čo povedať ani sebe ani svetu. Jeho mlčanie napokon znamená *odmietnutie byť zmierený.* Je to ono „významné mlčanie", ktoré „padá na pery" vo chvíľach veľkých rozhodnutí.

V

POETIKA NOVEJ LYRIKY

Verš prvotín: vnútorné obrodzovanie tradičného trocheja, významové napätie medzi trochejom a jambom. — Prevaha jambu po roku 1906. Rôznoslabičnosť verša. — Redukcia lexikálneho materiálu. Vytváranie „náladovej" atmosféry. — Lyrický „dej": organizovanie časového prúdu. — Človek a príroda: dva významové kontexty. — Podoba lyrického hrdinu. — Formálna uzavretosť básní. — Komplikovanie veršovej a strofickej organizácie po *Nox et solitudo.* — Sonet. — Príklon k symboličnosti a alegoričnosti. Vytváranie „náhradného" motivického kontextu. — Rozpor poézie a poetiky.

Prejdeme ešte raz rozlohou celej Kraskovej poézie a pokúsime sa vyznačiť v hlavných črtách vnútorný pohyb aj na pláne básnickej formy, aby tak obraz vývinu Kraskovej poézie nadobudol aspoň relatívnu úplnosť. V starších rozboroch sa totiž celkom obchádzala oblasť Kraskových básnických počiatkov a poväčšine sa tvorba z obdobia *Nox et solitudo* a *Verše* ponímala ako jeden štruktúrny celok, pričom sa ani nekládla otázka, či medzi týmito dvoma Kraskovými zbierkami je možné nájsť aj nejaké závažnejšie rozdielnosti formy. Bude to súčasne aj akási kontrolná skúška predchádzajúcich našich vývodov.

O Kraskových prvotinách sme povedali, že ich charakterizuje uvedomelý príklon k básnickej tradícii, ktorý sa prejavuje nielen na ich tematickej zameranosti, ale aj na motivických zhodách alebo priamo frazeologických „výpožičkách" zo zásobárne staršej poetickej tvorby (štúrovskej i hviezdoslavovskej). Zároveň sme však videli, že v počiatočnej fáze Kraskovej tvorby prebieha zápas o vyjadrenie vlastných, nových a teda jedinečných pocitov a že tento vnútorný zápas sa prejavuje ako napätie medzi viacerými ideovo-tematickými tendenciami (medzi národnou tendenčnosťou a subjektívnym erotizmom, medzi pátosom a piesňovosťou, samotou a potrebou družnosti), čo vnáša do tradičných a nevýbojných počiatkov Kraskových náznak svojského života. Pozrieme sa, či a ako sa toto napätie prejavuje na jednej zo základných

zložiek básnickej formy, na rytmickej organizácii verša Kraskových prvotín.

Treba konštatovať, že i z tejto stránky začína básnik tradične: výrazným príklonom k trochejskému veršu.[39] Pri veľkom obdive mladého básnika k Hviezdoslavovi, kanonizátorovi jambu v slovenskej poézii, mohol by sa tento zjav zdať podivným. Úzko však súvisí s prirodzeným sklonom básnického začiatočníka k „prostej" piesňovosti, k subjektívnej „lyričnosti", k tlmenému „spevnému" tónu, zatiaľ čo Hviezdoslavov jamb bol podkladom verša veľkých epických skladieb alebo rozsiahlych poetických reflexií. Naproti tomu Kraskove básne z obdobia prvotín „majú charakter improvizácií, ako piesne prostonárodné, len sú útlejšie, cintľavejšie v obraze i zvuku a smutnejšie..." (Št. K r č m é r y, *Stopäťdesiat rokov slov. literatúry* II, 141.), a preto „národný" trochej je pre ne rytmickým útvarom priliehavejším, „prirodzenejším".[40] Zároveň však príklon k trocheju (a najmä k jeho „pohodlnému" osemslabičníku) ohrozoval poéziu mladého básnika nebezpečenstvom, ktoré tento „národný" verš permanentne sprevádzalo: rytmickou jednotvárnosťou, ba automatizovanosťou. Isteže sa jej básnik-začiatočník nevyhol a ťažko aj mohol vyhnúť; veď i pomocou rytmickej automatizovanosti sa učil „správne" veršovať.[41] No možno povedať, že mladý básnik skoro zbadal toto nebezpečenstvo a že začína hľadať prostriedky proti rytmickej jednotvárnosti svojho verša. Jeho trochej dostáva vnútorné napätie.

Iste pobadal, že verš vyplnený dvoma štvorslabičnými slovami neznie celkom tak ako verš vyplnený štyrmi slovami dvojslabičnými, hoci ich metrický pôdorys je rovnaký (4 stopový trochej). A tak napr. v básni *Oráčiny*... na začiatku každej strofy refrénovito opakuje zvolanie „Oráčiny, oráčiny", čiže verš 4+4 slabičný, a vnáša tým badateľný odtieň

[39] Z 19 Kraskových básní, napísaných do r. 1905, je až 14 trochejských, pričom úplnú prevahu má tradičný „spevný" verš, trochejský osemslabičník, vari najčastejší rozmer v tvorbe poštúrovských epigónov (11 básní je napísaných 4 stopovým trochejom, 2 básne 3 stopovým a len jedna neobvyklým 6 stopovým trochejom, úvodná báseň cyklu *Listok* z r. 1904).

[40] Takéto „ideové" hodnotenie trocheja prebojovával koncom storočia popredný teoretik slovenského verša Tichomír Milkin najmä v štúdii *O prostonárodnom básnictve slovenskom* (SP 1890), kde iba trochej a daktyl uznáva za „našinský", „domorodý" rytmus, „iné je všetko cudzie".

[41] Práve na prvých Kraskových básňach to vidieť veľmi jasne: *Pieseň nášho ľudu* (dat. r. 1893), písaná 3 stopovým trochejom, obsahuje 40 slovných celkov, z nich 30 je dvoj- a štvorslabičných (24+6); *Pre teba len*... (dat. r. 1894), písaná 4 stopovým trochejom, ukazuje rytmickú monotónnosť ešte výraznejšie: z 53 slovných celkov je 51 dvoj a štvorslabičných (44+7); podobne *V Brašove* (dat. r. 1895): 4 stopový trochej, 41 slovných celkov, z toho 34 dvoj- a štvorslabičných (27+7).

do pravidelného rytmického frázovania 4 stopového trocheja. Ešte výraznejšie sa táto „odtieňovacia" funkcia štvorslabičných slov javí v básni *Nepozriem viac*... V celkovom rytmickom slovníku tejto básne (55 slovných celkov) tvoria štvorslabičné slovné celky takmer 40 % (23 štvorslabičných slovných celkov; dvojslabičných slovných celkov je v básni 31). Pravda, toto sú prípady, keď sa trochej rytmicky obrodzuje akosi zvnútra, na vlastnej základni, preto možnosti rytmickej diferenciácie v tomto smere sú veľmi obmedzené a ani nie príliš účinné. Oveľa účinnejší prostriedok rytmického oživovania trochejského verša sa skrýval vo využívaní trojslabičných slovných celkov a teda v zapájaní potrojných stôp (daktylov) do metrickej osnovy básne. Bola to najmä možnosť kompenzovať vo verši tri trocheje dvoma daktylmi, ktorú aj teoretik Tichomír Milkin nielen pripúšťal, ale i odporúčal (v spomenutej štúdii *O prostonárodnom básnictve slovenskom*). Že mladý Krasko túto možnosť dobre poznal, dosvedčuje napr. báseň *Mamka sladká, mamka*... (dat. r. 1895): má tri osemveršové strofy (verš šesťslabičný), pričom v dvoch strofách sú po tri verše, kde namiesto troch trochejov nájdeme dva daktyly, a v prvej strofe sú takéto verše dokonca štyri:

Mamka sladká, mamka!
poďže už raz ko mne:
t a k ý s o m b e z t e b a,
h v i e z d a j a k b e z n e b a,
k v i e t o k j a k b e z s l n k a,
t r á v a j a k b e z r o s y —
ku tebe ma myseľ
vo dne, v noci nosí.

(SP 1907, 105)

Medzi rytmicky najzaujímavejšie Kraskove prvotiny patrí báseň *Šelest hory*... (dat. r. 1896). Má štyri sedemveršové strofy, v ktorých sa pravidelne striedajú verše osem- a šesťslabičné (druhý, piaty a siedmy verš je vždy šesťslabičný) a rytmus pravidelne trochejský. Avšak posledný verš každej strofy je vždy vyplnený dvoma výraznými daktylmi, čím do pravidelnej trochejskej básne dostávame metricky odlišné rytmické „refrény". Diferenciačná funkcia týchto strofických daktylských kadencií stáva sa takto výraznou. A bola to funkcia veľmi dobová, aktuálna vtedy, keď báseň vznikala. Dosvedčuje to fakt, že po mnohých rokoch pri posledných prípravách svojej poézie do tlače (pre *Lyrické dielo*, 1956) Krasko odstránil tieto daktylské strofické klauzuly a nahradil ich trochejmi, čím celú báseň metricky zuniformoval a rytmicky „zjedno-

tvárnil".[42] Teraz zrejme pociťoval ako „chybu" to, čo kedysi bolo zámernou odchýlkou z jednotvárneho rytmického prúdu a čo mu v situácii nadvlády trocheja slúžilo ako prostriedok rytmickej diferenciácie verša.

Od použitia podvojných a potrojných stôp v rozličných veršoch jednej básne nebola už ďaleká cesta k ich spojeniu na ploche jedného verša. Tak už v období prvotín badáme u Krasku, sporadicky síce, ale predsa, zrejmé náznaky úsilia o vytvorenie metrického typu zmiešaného, daktylotrochejského, ktorý býva všeobecne pokladaný za najvlastnejší prínos Kraskovej poézie do vývinu slovenského verša. Dokladom je báseň *Sami sme v hore* (dat. r. 1896), ktorej päťslabičný verš vykazuje takéto rozloženie slovných prízvukov: 95 10 40 55 10 %. Daktylotrochejská tvár tohto verša sa črtá badateľne, i keď nie príliš výrazne, pretože druhý prízvukový vrchol (druhá ťažká doba) na štvrtej slabike len o málo prevyšuje počet prízvukov na slabike tretej. To je spôsobené tým, že polovica veršov v básni (desať veršov z dvadsiatich) je vyplnená slovnými celkami 3+2 slabičnými, kým temer celá druhá polovica (sedem veršov) obsahuje zas slovné celky 2+3 slabičné. I z toho vidieť, že daktylotrochejská tendencia sa tu prejavuje ešte viac-menej živelne, neovládane. Báseň *Bilichovské konvalinky* (dat. r. 1905), ktorá tento typ verša zopakuje, je už z tejto stránky výraznejšia: z jej pätnástich veršov až trinásť je vyplnených slovnými celkami 3+2 slabičnými (počítame do toho i prípady, keď je daktyl vytvorený slovnými celkami 1+2 slabičnými, ktoré poskytujú možnosť transakcentácie); daktylotrochejská tendencia je tu teda veľmi silná. Preto keď sa r. 1906 zjaví prvá Kraskova báseň čisto potrojného metra, báseň *Jednu len* ..., jej rytmická organizácia nás neprekvapí. Cesta k jej presnému daktylskému veršu (ide o šesťslabičný verš s týmto rozložením slovných prízvukov: 95 37 8 100 4 16 %) bola pripravovaná i sporadicky sa vyskytnuvšími daktylotrochejskými tendenciami vo verši Kraskových prvotín.

V počiatočnej fáze svojej tvorby pozná však Krasko nielen verš zostupného charakteru, ale i verš vzostupný, i keď v miere oveľa menšej. Medzi devätnástimi básňami z rokov 1893—1905 sú síce iba tri básne spádu jambického, no i tak existencia jambu je tu činiteľom nie nedôležitým. Badáme totiž, že jamb sa u mladého básnika viaže výlučne na básne tematického zamerania národného (sú to básne *Za búrnej noci* ..., pravda, v publikovanej verzii, *Deň spásy* a *K Váhu)* a že sa takto stáva organickou súčasťou jeho úsilia o poetickú vznosnosť, o na-

[42] Tieto zmeny vyzerajú takto: voženie, ponorí > voženie a vnorí; dieťatko, vráťže sa > dietky, navráťte sa; na večnosť zaspáva > navždy už zaspáva (tu sa zrejme počíta s možnosťou transakcentácie); voženie, ponorí > že ju skoro vnorí.

cionálny pátos. Pritom ide o jambický verš pomerne pravidelný, „presný", bez zvyčajných začiatočníckych ťažkostí a neistôt. (Napr. v deväťslabičnom jambickom verši básne *K Váhu* je takéto rozloženie slovných prízvukov: 70 67 0 91 4 75 0 79 0 %). Mladý Krasko bol i po tejto stránke dobrým žiakom Hviezdoslava: zaiste nie je náhoda, že jamb nachádzame práve v tých básňach *(Deň spásy* a *K Váhu),* ktoré sú nielen ideovo-tematicky, ale priamo i obrazovo, frazeologicky a intonačne späté s poéziou Hviezdoslavovou. Ak sme konštatovali u mladého Krasku napätie medzi uvedomelým smerovaním k nadosobnému národnému pátosu a prirodzeným sklonom k subjektívne stlmenej piesňovosti, vidíme, že súčasťou tohto napätia sa stáva i výlučne tematické použitie jambického metra. Napätie sa tak mimovoľne prenáša i na vzťah medzi zostupným a vzostupným veršom a existencia jambu v Kraskových prvotinách dostáva určité „významové" podfarbenie.

Na básni venovanej Hviezdoslavovi sa vzťah medzi oboma týmito typmi verša odhaľuje konkrétne, pretože tu sa dostávajú jamb a trochej do bezprostrednej blízkosti: prvá časť básne (20 veršov) je písaná veršom výrazne jambickým (4 a 5 stopovým), druhá časť básne (30 veršov) zas veršom výrazne trochejským (4 stopovým). Použitie dvojakého typu verša sa tu presne kryje s ideovo-kompozičným rozdelením básne na dve časti (i graficky od seba oddelené): v prvej časti je vyslovená básnikova charakteristika Hviezdoslavovej pozície (hovorí sa tu o „sile, rozmachu" jeho krídel, o tom, že „nad oblakmi krúži kolá") a vypätá túžba tiež dosiahnuť „blízkosť žiarodarných hviezd"; v druhej časti sa tón stíši, túžba stlmí, básnik je viac pri zemi (hovorí o protiklade „všednosti" dňa a Hviezdoslavovej poézie) a svoje básnické poslanie formuluje napokon veľmi skromne. Priliehavo k tomuto vzopätiu túžby a jej stlmeniu použil básnik aj verš: v prvej časti „vznosnejší" jamb, v druhej časti „skromnejší" trochej. Je to skutočne výrečný doklad o „významovom" hodnotení metra u mladého Krasku.

Ak zhrnieme niekoľko predchádzajúcich pozorovaní o rytmickej organizácii verša Kraskových prvotín, môžeme konštatovať, že ani v tejto sfére nevystupuje len zvyčajná začiatočnícka živelnosť. Je tu napätie medzi „dôverou" v tradíciu a úsilím o vlastný prínos, čo sa prejavuje najmä tendenciou k vnútornému obrodzovaniu „zdedeného" trocheja, ktorá ústi až do „vlastného" daktylu. A je tu i napätie medzi trochejom a jambom ako súčasť napätia medzi pátosom a piesňou, ktoré neskôr vyústi vo víťazstvo jambu, pravda, významovo prehodnoteného. Pre tieto momenty, ktoré korešpondujú s jedinečnou (a teda len jemu vlastnou) „obsahovou" problematikou Kraskových prvotín, pokladáme práve verš za jeden z najdôležitejších poetických predpokladov ich

zvláštnej „samorastlosti", ktorá i pri ich vonkajšej „tradičnosti" je nepopierateľná.[43] Súčasne v tomto verši vidíme dostatok vnútornej energie, ktorá bude môcť poháňať vývin tejto základnej zložky Kraskovej poetiky.

* * *

Básnický cyklus Janka Cigáňa, nazvaný *Listok* (Dennica 1905—1906), zhrnul zväčša básne staršieho dáta a bol zameraný intímne a „piesňovo". Jeho verš je preto napospol trochejský, dokonca uniformovane trochejský: všetky básne okrem úvodnej sú písané 4 stopovým trochejom. Verš úvodnej básne (dat. r. 1904) tvorí 6 stopový trochej (dvanásťslabičný verš) a týmto rozmerom je to ojedinelá trochejská báseň v celom Kraskovom diele (6 stopové trocheje nájdeme iba v *Piesni* vo *Veršoch,* kde sa striedajú s veršami 4 stopovými). Už pre tento nezvyčajný rozsah vyzerá jej verš nápadne nepravidelne (rozloženie slovných prízvukov: 100 8 33 16 58 8 92 8 66 25 33 0 %). Pravidelnosť tohto 6 stopového trocheja je narušovaná viacerými faktormi: jednak pomerne hojným výskytom štvorslabičných slovných celkov (26 %) a celkov trojslabičných (16,6 %) a jednak metódou kompenzácie trochejov daktylmi, a to tak na rozlohe celého verša, napr.: „človeka po reči, vtáka jak po perí", ako na rozlohe polverša, napr.: *„kráľovskej po pošte* nie je tvoja cesta", alebo: „žes' neprišiel prosiť, *trochu len spomínať."*[44]

V nasledujúcom období už prevaha trocheja v Kraskovej poézii nápadne ustupuje a prenecháva nadvládu veršu jambickému: z 27 básní, zaradených do zbierky *Nox et solitudo,* má 17 básní metrum jambické, 2 básne sú daktylotrochejské a 8 básní je trochejských (jedna je z r. 1896, jedna z r. 1905, štyri z r. 1906 a dve z r. 1907). Z takejto výraznej prevahy jambu však vyplynulo, že teraz stratilo platnosť niekdajšie „významové" hodnotenie veršovej vzostupnosti, pretože jamb sa stal podkladom verša bez ohľadu na tematickú zameranosť básní

[43] Porov.: „V tejto svojej prvej fáze básnik zdá sa zvláštne samorastlý. Ako by nebol nikdy čítal, slýchal cudziu poéziu. S kýmkoľvek by si ho porovnával doma či za hranicami, kuľhať bude." Št. Krčméry, *Stopätdesiat rokov slovenskej literatúry* II, 141. I keď sa nám zdá tento názor trochu prehnaný, nemožno ho označiť za celkom nepravdivý.

[44] Je príznačné, že obidva tieto prípady, keď sa verš rozpadal na dva metricky rozdielne polverše, Krasko neskôr odstránil a celý verš metricky zjednotil: „po krajinskej pošte / nie je tvoja cesta" a „žes' neprišiel prosiť / iba pripomínať". *(Dielo,* 1954, 40.) Zrejme ich tiež pokladal za rytmické „chyby", ako daktylské strofické kadencie v básni *Šelest hory...*

(nájdeme ho rovnako v básňach intímne „piesňových", ako aj v básňach nadosobne vznosných). Súvisí to nepochybne s tým, že vnútorná jednota Kraskovej poézie sa prehlbuje, že namiesto viac-menej mechanickej rozdielnosti medzi tematikou subjektívnou a národnou (pozri dva varianty básne *Za búrnej noci...)* zjednocuje teraz básnikova osobnosť obe tieto stránky svojho prejavu do dialektickej celistvosti. Ako prostriedok, ktorý má odstraňovať rytmickú jednotvárnosť, používa tu Krasko vo zvýšenej miere fakt rôznoslabičnosti veršov v jednotlivých básňach. Avšak tento heterosylabizmus zatiaľ ešte nikde nevedie k významnejšej rytmickej uvoľnenosti: v básňach zaradených do *Nox et solitudo* nepresahuje rozdiel v slabičnosti veršov rozsah dvoch stôp, pričom verše bezprostredne susediace takmer napospol sa odlišujú iba o jednu stopu. (Napr. v básni *Jehovah* sú verše 9, 10, 11 a 13 slabičné, teda jambické verše 4—6 stopové, avšak ani raz bezprostredne nesusedia verše 9 a 13 slabičné, čiže verše odlišné o rozsah dvoch stôp.) Niekedy síce dochádza k rozdielu dvoch stôp medzi susediacimi veršami (napr. v básni *Na cmiteri),* ba dokonca k rozdielu troch stôp *(Topole),* no táto nepravidelnosť je súčasne kanonizovaná ako pravidlo, pretože sa opakuje v rámci strofy na rozlohe celej básne. Pritom iste nie je náhoda, že k takémuto zjavu dochádza práve na metrickom pôdoryse trochejskom, ktorý už svojou „prirodzenosťou" tiahne k rytmickej jednotvárnosti. Tým, že sa posledný verš každej strofy nápadne vysunul z metrického radu (v básni *Topole* tvorí tento verš jedna daktylská stopa, v básni *Na cmiteri* má posledný verš strofy tendenciu daktylotrochejskú), postavila sa badateľná protiváha inak pravidelnému trochejskému spádu ostatných veršov básne. Avšak preto, že existencia tejto rytmickej „nepravidelnosti" je odôvodniteľná iba na pozadí metrickej konštantnosti básne (ba dokonca, že sa *pravidelne* opakuje v rámci každej strofy), nemožno v nej vidieť doklad metrickej uvoľnenosti a verš básne interpretovať ako „tzv. voľný verš". Takto interpretuje verš básne *Topole* napr. Brezina (v uvedenej monografii, 29—30), hoci sám priznáva, že v nej metrické „uvoľnenie" nastalo len v okruhu jednej slohy, nie v okruhu celej básne. Tu bolo treba vziať do úvahy i fakt, že pri prvom publikovaní básne *Topole* (Dennica 1907) metrická schéma strofy vyzerala takto:

x́x/x́x/x́x/x́x/x́x/x́xx
x́x/x́x/x́x/x́x
x́x/x́x/x́x/x́x
x́x/x́x/x́x/x́x/x́xx

Pri novom publikovaní básne v *Nox et solitudo* „rozšíril" Krasko túto strofu o jeden verš tým spôsobom, že graficky osamostatnil posledné trojslabičné slovo zo štvrtého verša (korešpondujúce s daktylom na konci prvého verša) a urobil z neho piaty verš strofy. Tým, samozrejme, nijako nerozbil metrickú pravidelnosť básne, ale iba podčiarkol už v nej existujúci rytmicky aktualizačný prostriedok: daktylské kadencie, obopínajúce začiatok a koniec každej strofy. Ani dôkaz o „ďalšom type voľného verša", ktorý nachádza Brezina v básni *Nad ránom...*, nie je presvedčivý (cit. monografia, 30—31). Ani tu totiž jediný prípad nepravidelnosti (i to zdanlivej) nevládze podstatnejšie narušiť rytmickú homogénnosť básne. Ide o takýto prípad:

znavená hlava moja — — —
Rudé
keď lúče slnka zlietnu

Všetky ostatné verše básne sú vyplnené 5 a 6 stopovými jambami (s absolútnou prevahou veršov 5 stopových). Je otázne, či v takomto metrickom kontexte treba slovo „Rudé" komplikovaným spôsobom interpretovať ako „autonómnu veršovú jednotku", keď predsa jeho metrická spolupatričnosť k predchádzajúcemu riadku je zrejmá (ide tak o 4 stopový jamb). Nasledujúci verš je vyplnený 3 stopovým jambom, ktorý na pozadí absolútnej väčšiny veršov 5 stopových sa nijako výraznejšie nemôže vymykať z metrického radu básne. Treba preto konštatovať, že v období *Nox et solitudo* Krasko „voľný verš" (ani v podobe výraznej rôznoslabičnosti veršov) ešte vôbec nepoužíva.[45]

Kraskova poézia smeruje v tomto období k neobyčajnej myšlienkovej i citovej koncentrovanosti. Rozvíja sa v nej bolestná dráma citového života, ale je silne zvnútornená, zovretá vysokou etickou túžbou po plnosti života. Prudké dramatické konflikty sa preto odohrávajú akoby pod povrchom, na plochu básní prenikajú len ozveny a náznaky. Vonkajšia forma básní tenduje k čo najväčšej prostote, ku kryštálovej priehľadnosti, aby neupozorňovala na svoju existenciu, aby čo najtesnejšie priliehala k vnútorným záchvevom a ozvenám. Najčastejšie vystačí s jednoduchou piesňovou formou, s najbežnejším štvorverším a jej verš obmieňa iba niekoľko základných metrických schém. „Voľný verš" by sa tu pociťoval ako forma príliš exkluzívna, a preto básnik po ňom nesiaha. Ale ani básnický slovník Janka Cigáňa neblýska nejakou nápadnosťou, tradičné poetizmy už odmieta a bez nových sa zaobíde.[46] Je nepochybne oveľa „chudobnejší" ako slovník napr. Hviezdoslavov. A básnik akoby ho náročky ešte viac ochudobňoval, keď z niektorých prívlastkov robí konštatné epitetá často sa opakujúce: širošíre lesy *(Romanetto)*, z šíreho sveta *(Zmráka sa...)*, šíru zeleň lesa *(Moje piesne)*, šíra... kalúž *(Aminke)*, šíre pole *(Topole)*, širym poľom *(Srdce moje...)*; alebo: pár chladných, mokrých rúk *(Plachý akord)*; chladná, drahá, malá tvoja rúčka *(Aminke)*; rúčka pisateľky malá, chladná *(Na Nový rok)*; v chladné dlane *(Prší, prší...)*. Inak povedané: sám si vytvára pomenovacie klišé a tým vlastne redukuje lexikálny inventár. No to isté robí aj častým opakovaním toho istého slova: V tú svätyňu tak tichú, tichú, tichú *(Romanetto)*; Oblaky nízko sú, tak letia, letia... *(Zmráka sa...)*; ja blúdil sám a sám *(Plachý akord)*; zrovna, zrovna, jako vtedy *(Už je pozde)*; snov márnych, márnych roje vábi *(To dravé kúzlo časov zašlých)*; prší, prší jednotvárne *(Prší, prší...)* atď.

Pravda, tento spôsob redukcie slovného materiálu má u Cigáňa dôležitý dosah významotvorný, pretože spravidla sa uňho opakujú slová, ktorých významy sú nositeľmi „obsahu", prípadne citovej atmosféry básne. Napr. z básne *To dravé kúzlo časov zašlých...* stačí odcitovať všetky opakujúce sa slová (resp. slovné spojenia) a z „obsahu" básne sme sa dozvedeli práve to podstatné: snov *márnych, márnych* (1. strofa) — srdce... tak *biedno, biedno* (3. strofa) — *nič už, nič už* nevyhladí (4. strofa). Na tomto pomenovacom postupe spočíva i existencia tzv. návratných motívov, ktoré sa zjavujú na rozličných miestach Kraskovej poézie a v rozličných súvislostiach. Jedným z nich je napr. motív *chladnej* ruky, príznačný pre viaceré ľúbostné básne Janka Cigáňa. Iný návratný motív:

Dnes pútnikom som chcela inej dráhy
— — — — — — — — — — — — — —
Ja od dnes kráčať musím po nej n a ħ ý...
(Poznanie)

no pocit budí, jak keď páper sňahu

[45] Názor, že u Krasku sa „voľný" verš vyskytuje *až po r. 1909*, nájdeme i v B r t á ň o v e j monografii *Poézia Ivana Krasku*, 1933, 112.

[46] Porov. napr. toto zistenie z rozboru *Piesne* („Čnie clivo smútok lesov v tvrdosť večera"): „...všetky pomenovania skôr by sme zaradili medzi pomenovania priame, ako obrazné. Poetizmov básnik používa málo (údolina), no predsa nie sme náchylní pokladať tieto verše za menej poetické ako napr. verše Hviezdoslavove, v ktorých poetizmov nachádzame veľmi veľa." N. B e n i a k o v á, *Ako rozoberáme verš*, Bratislava 1948, 32.

dopadala by na hruď h o l ú, n a h ú...

(Na Nový rok)

Hej, topole, tie topole bez lístia
— — — — — — — — — — — — —
hrdo stoja ošarpané,
v vetre, mraze n a h é, h o l é

(Topole)

Je to motív obnaženosti seba samého, vlastnej hrude, jeden zo základných životných pocitov, ktorý ako etická nevyhnutnosť sa vtelil do Kraskovej poézie. Jeho významová sila má taký expanzivitu, že sa tento motív preniesol i na prírodný jav (topole).[47]

Na princípe opakovania už nie tých istých slov, ale podobných významov (synoným) do značnej miery spočíva i známa „ozvenosť" Kraskovej poézie, jej stajomnená náladovosť a náznakovosť. Ak čítame napr. verše

Zmráka sa, stmieva sa, k noci sa chýli.
— — — — — — — — — — — — —
Od hory, od lesa tak plače, kvíli...!

uvedomujeme si, že ich „vecný" obsah je dostatočne vyčerpaný tromi významami: „Zmráka sa" — „Od hory" — „plače". Všetky ostatné slová-synonymá sú akoby ozvenou týchto troch významov, „vecne" k nim nepridávajú nič podstatne nového, a predsa celá táto výpoveď o skutočnosti je úplná len s nimi. Lebo synonymické pomenovania, hoci sú trom základným významom podobné, nie sú s nimi totožné a svojimi významovými odtieňmi jednak obsahove obohacujú výpoveď („plače — kvíli"), jednak zotierajú strohú „vecnosť" výpovede a pomáhajú jej vytvárať ťažko zachytiteľnú *atmosféru:* napr. trojnásobné opakovanie podobného významu v prvom verši celkom zrejme pomáha vyvolávať dojem časového plynutia, dojem *diania,* ktoré je súčasťou „vecného" obsahu základného významu tohto verša: *zmráka sa.*

Redukcia lexikálneho materiálu či už v podobe opakovania toho istého slova alebo podobného významu teda nijako neznamená poetické ochudobnenie Kraskovho básnického textu, ale práve neopak, pomáha ho „obohacovať" tým, že okolo prostej „vecnosti" výpovedí o skutočnosti

[47] Je iste pozoruhodné, že sa práve tento motív vrátil ku Kraskovi na samom sklonku života, pri písaní básne venovanej Františkovi Votrubovi (1954); svoju poéziu tu Krasko až dvakrát charakterizuje ako „vzlyky *nahej* duše". (Vpísané do knižky, *Lyrické dielo,* 1956, 136.)

rozohráva rad ťažko zachytiteľných významových odtieňov a náznakov, ktoré vytvárajú atmosféru výpovede, sú zdrojom poetickej „nálady", vyvolávanej básnickým textom.[48]

Ako hlboko postup opakovania zasahuje do kompozičnej (a ideovej) skladby, možno dobre sledovať na známej básni *Topole.* V nej sa až desať ráz opakuje slovo dané nadpisom básne (topole) — to je základný vecný význam básne. Okrem neho sa však opakujú po dvakrát aj iné významy (duch-duch, vysoké-vysočizné, hrdo-hrdé, dole-dolu, ošarpané-ošarpaný, z nirvány-do nirvány). Ak sledujeme pohyb týchto opakovaní, vidíme, že podstatné meno topole je vždy zviazané s nejakým prívlastkom a že tieto prívlastky v každej ďalšej strofe prinášajú významovú gradáciu podstatného mena, ktoré bližšie určujú: spočiatku sú topole *vysoké, veľké čierne* (1. strofa), potom sú *bez lístia* (2. strofa) a potom *bez žitia* (3. strofa). Zároveň na význam „topole" je pri každom opakovaní zapojené prirovnanie zo sféry psychična, z oblasti ľudského bytia. Sémantická gradácia podstatného mena topole tiahne za sebou aj zjavné významové stupňovanie prirovnávaných psychických skutočností: najprv ide o „čiesi bôle", potom topole („bez lístia") *hrdo stoja ošarpané* „duch jak čísi špatnej vôle" a potom ešte („bez žitia"!) pripadajú „sťa prízraky *z nirvány*". A teraz vidíme: do poslednej (štvrtej) strofy sa sústredili všetky slová, ktoré sa v básni opakujú:

Hej, tie h r d é, v y s o č i z n é t o p o l e!
Ako vzhľad ich d u c h môj mizne...
Hore...? D o l u...? Do n i r v á n y...?
— Ako havran o š a r p a n ý
do noci...

A všetky dostali nové významové zafarbenie: prívlastky, ktoré teraz určujú podstatné meno topole, spájajú pôvodne ich priame určenie s určením prenesným z prirovnávanej psychickej oblasti: *hrdé, vysočizné* topole; „duch", predtým bližšie neurčený („čísi"), dostáva presné

[48] Tým sa Kraskov „opakovací" postup podstatne odlišuje od Hviezdoslavovej záľuby v hromadení „synonymických" pomenovaní, pri ktorom ide vždy o dosahovanie významovej intenzity pomocou lexikálnej extenzívnosti, resp. o pomenovávanie skutočnosti (javu) z viacerých zorných uhlov. (Bližšie o tom v štúdii k II. zväzku Hviezdoslavovho *Básnického zrenia,* Bratislava 1958, 388 a n.) Hviezdoslavovi ide teda o „vecnosť", významovú určitosť, úplnosť básnického textu, Kraskovi naproti tomu o atmosféru, „náladu". Okrem toho, pravdaže, opakovanie slov, resp. lexikálnych skupín je dôležitou súčasťou známej „hudobnosti" Kraskovej poézie.

určenie: *„duch môj"*; význam „nirvány", predtým oslabovaný prirovnaním, teraz sa osamostatňuje *(„Do nirvány...?);* epiteton „ošarpané", vzťahujúce sa predtým na topole „bez lístia", dostalo nového nositeľa *(„havran ošarpaný")* a spolu s ním „ožilo". Pomocou tohto prívlastku stal sa teraz úplne nový významový činiteľ v básni („havran") nástupcom predtým základného významu básne; „topole" — ktoré v súmraku zmizli z dohľadu, ako by prestali existovať; no spolu s nimi „prestal existovať" aj ich partner v prirovnaní — psychický činiteľ — ktorý sa ukázal ako „duch" samého básnika. A všetko napokon pohltil význam „noci", ktorý v poslednej strofe v záverečnom akorde básne nastúpil na miesto vyhradené predtým výlučne základnému významu básne — „topoľom". Opakovanie určitých už predtým exponovaných slov v nových významových kontextoch, v nových spojeniach, sústredené do poslednej strofy básne, takto veľmi účinne podporilo výsledný dojem *zmeny situácie,* pomohlo vniesť do básne moment časového pohybu. Namiesto statickej prírodnej impresie tlmočí nám báseň určité *vnútorné dianie,* ktorému náhla motivická zmena v samom závere básne vtláča pečať dramatičnosti.

A práve tieto dva momenty — „dejovosť" a „dramatičnosť" — sú charakteristickými príznakmi kompozičnej výstavby mnohých Kraskových básní, ba možno povedať, zdrojmi jedinečnej „zvláštnosti" Kraskovej poézie vôbec. Všetci naši významnejší básnici pred ním tiahli aj k epičnosti, boli alebo chceli byť aj epikmi. Krasko je vlastne prvým výlučným lyrikom v slovenskej poézii. (Jeho niekoľko epických pokusov patrí próze.) A predsa v jeho lyrike nachádzame nielen momenty epičnosti, ale i dramatičnosti. Týmto druhovým synkretizmom je Kraskova poézia príbuzná poézii nášho romantizmu, pravda, konkrétna podoba tohto javu je u Krasku celkom odlišná. Ak u romantikov sa druhový synkretizmus prejavoval vo vzájomnom prelínaní prvkov lyričnosti a epičnosti tak v útvaroch epických (subjektizovanie veršovaných povestí, balád, „historických" spevov a pod.), ako aj v útvaroch lyrických (objektivizovanie — napr. alegorizovanie, príležitostných básní i ľúbostných piesní podľa príkladu folklórnej poézie), u Krasku ide jednak o využitie synkretizmu výlučne na ploche lyrickej poézie, a jednak prvky synkretizmu nájdu sa u Krasku iba v rudimentárnej podobe, nie ako konkrétne básnické postupy epičnosti alebo dramatičnosti, ale iba ako určité, v pravom slova zmysle iba *momenty* epičnosti a dramatičnosti. To znamená, že Kraskove „balady" (v prvom vydaní *Nox et solitudo* sú tri), jeho „stará romanca" alebo „romanetto" sú básňami „čisto" lyrickými napriek tomu, že určitý moment „epičnosti" je vyjadrený už ich druhovým označením v názve, a napriek aj tomu, že

istý „dej" z nich možno skutočne vyabstrahovať. Je to dané nielen básnikovým „absolútnym príklonom k motívom vyplývajúcim z jeho vlastného subjektu" (B r e z i n a, c. d. 90), ale aj osobitým (t. j. lyrickým, náznakovým) spôsobom organizácie ich „dejovosti". (Preto možno za „balady" v Kraskovom zmysle označiť aj iné básne zbierky *Nox et solitudo,* napr. *Plachý akord, Na cmiteri* a i.)

Pritom nemusí ísť o „dej" iba fiktívny, ale aj o skutočné, reálne dianie. Všimnime si ešte raz prvú *Baladu* z *Nox et solitudo* („Keď na deň zvoniť mali, vyšli sme"): pred úsvitom vyšli dvaja ľudia za určitým cieľom („že snáď na úsvite stratí sa nedôvera"), celý deň „sami šli", tiež za istým cieľom („že snáď unavení skrotíme krutú pýchu"); večer sa chodenie skončilo, bez úspechu, nedosiahlo svoj cieľ („večerom došli sme..." atď.). To je celý „dej" básne, vskutku lyrický, skratkovitý, iba naznačujúci, nie rozprávajúci alebo opisujúci. A jednako reálny, pretože je v ňom skryté skutočné dianie, je v ňom skutočný *pohyb času:* fyzikálneho, reálno-prírodného (úsvit — deň — večer) i vnútorného, psychického (ktorý je daný „vývinom" duševných stavov: nádej — zápas — sklesnutosť). Vidíme, že „dejovosť" básne spočíva vlastne v zachytení určitých bodov časového kontínua, medzi ktorými došlo k nejakej zmene v situácii vonkajšej (prírodnej) a vnútornej (psychickej). Tak vzniká veľmi reálny dojem, že v básni sa niečo odohráva, vyvíja, pohybuje. Organizácia „deja" je u Krasku organizovaním pohybu, zmien v čase, a pretože ide o radenie zmien duševných stavov najčastejšie v spojitosti s reálnymi (t. j. viditeľnými) zmenami v prírodnej skutočnosti, je „dejovosť" Kraskovej poézie tak výsostne lyrického charakteru a súčasne taká prosto reálna (bez akejkoľvek fantastiky, mystičnosti a pod.).

Tu je aj koreň veľkej vnútornej dynamičnosti Kraskových básní: sú akumulátormi kinetickej energie. Už sme hovorili, akú veľkú úlohu hrá u Krasku povedomie času, ako z tohto povedomia prýštia prudké, dramatické konflikty srdca (život je predsa tiež pohybom, nepretržitou reťazou zmien v čase). Sú to tie básne, koncipované ako spomienka, kde ide o bolestnú konfrontáciu prítomnosti s minulosťou, z ktorej vznikajú pálčivé pocity premárnených príležitostí („že rudé stopy starej rany dnes nič už, nič už nevyhladí, že pozde je už takým múdrym modrými liečiť sa pohľady...") a kde spomienka na čas minulý jatrivo formuje prežitok času prítomného („To dravé kúzlo časov zašlých zas v moju trudnú cestu zlietlo"). No silný pocit časového plynutia nájdeme aj v básňach zachytávajúcich aktuálne duševné stavy (bez konfrontácie s minulosťou), kde stavebnou osnovou je reťaz postupných významových gradácií, vrcholiacich v určitom zlomovom bode. Sledovali

sme tento postup na básni *Topole* a môžeme ho doložiť aj poukazom na báseň *Aminke,* kde vyjadrenie básnikovho životného pocitu prechádza cez škálu stupňovania významovej intenzity („život-kalúž", „život-čierna noc", „život-rozpálené čelo, pod ktorým mozog chytá už horúčka").

Možno však pozorovať, že u Krasku povedomie času neorganizuje iba vnútorné (psychické) dianie, ale že „čas" je kompozičným činiteľom aj vonkajšieho „dejového" pohybu. Svedčí o tom hojný výskyt motívov reálno-prírodného času v mnohých básňach. Názorne to ukázala už *Balada* („Keď na deň zvoniť mali, vyšli sme"), kde vnútorné dianie bolo sprevádzané sledom rozličných časových fáz diania prírodného (úsvit — deň — večer). Podobne i dej básne *Plachý akord* sa pohybuje medzi začiatočnou situáciou „Za búrnej tmavej noci" a konečnou situáciou „keď svitnul biely deň". Báseň *Nad ránom...* je zas časove určená dobou „nad ránom" a dobou pokročilejšou: „Rudé keď lúče slnka zlietnu na oltár..." Takto viaceré básne dostávajú v *Nox et solitudo* časové rámce, vytvorené opakovaním prírodných motívov, ktoré sa odlišujú iba svojím časovým určením. Porovnajme napr. začiatky a závery týchto básní:

Podivné túhy v duši prehovoria,
keď rudé slnko mizne za pohoria...
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
Červené slnko zmizlo za pohoria...

(Romanetto)

Už je pozde, nepamätáš-!
nad horami vrcholí
veľký mesiac....
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
...Mesiac sadá za hory

(Už je pozde...)

Zmráka sa, stmieva sa, k noci sa chýli.
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
Zmráka sa, pôjdeme... Noc je už spola.

(Zmráka sa...)

Báseň vždy vychádza od nejakej prírodnej skutočnosti časove presne fixovanej, aby sa v závere vrátila k tej istej skutočnosti, časove však už „posunutej". Tým sa, pravdaže, dostáva báseň do objatia pohybu času

a moment diania („dejovosť") sa v nej účinne zosilňuje. Ako záležalo Kraskovi na takomto časovom rámcovaní básní, dokazuje i zdanlivo nepatrná štylistická zmena, ktorou prešiel začiatok *Piesne* („Čnie clivo smútok lesov v tvrdosť večera"). Pri prvom odtlačení (SSM, 1909) jej druhý verš znel: „a v údolinu hmla už *zapadla*"; no pri druhom odtlačení, ktoré nasledovalo veľmi skoro *(Nox et solitudo,* 1909), verš sa mení takto: „a v údolinu hmla už *spadala*", čiže pôvodne dokonavú slovesnú formu nahradil autor vidom trvacím. Touto zmenou slovesného vidu dosiahol, že namiesto pôvodnej ukončenosti diania, exponovanej hneď na začiatku básne, zdôraznilo sa teraz *trvanie* určitého diania a vytvorila sa tak možnosť pre ďalší pohyb časového prúdu. Zmena bola urobená veľmi premyslene: v poslednej strofe totiž na koncoch dvoch veršov stoja slovesá, ktoré nielen svojím dokonavým vidom, ale aj vecným významom tlmočia ukončenosť istého deja: „havrani tvrdo v hniezdach *pospali*... Ó, múdri dávno, dávno dúfať *prestali!*" Medzi takto zdôraznenou ukončenosťou diania (podporuje ju i opakovanie príslovky „dávno") v závere básne a momentom dejového trvania na začiatku básne („Čnie" — „spadala") vytvoril sa teraz jemný síce, ale predsa badateľný oblúk časového vzťahu, pretože sa vytvorilo významové napätie medzi trvaním istého diania a ukončenosťou istého diania. Báseň dostala podobný „časový" rámec, aký inde vytvára opakovanie prírodných motívov s časove posunutou fázou. Zdanlivo nepatrná štylistická zmena (zmena slovesného vidu) zasiahla do celkovej kompozičnej výstavby básne (jej „dejovosti").

Účasť prírodných motívov na vytváraní jedného zo základných kompozičných princípov Kraskovej lyriky (na organizovaní jej časového prúdu, jej „dejovosti") naznačuje, že samotná prírodná skutočnosť nie je pre Krasku len predmetom básnického zobrazenia, ale dôležitou súčasťou vnútornej významovej atmosféry jeho poézie. U Krasku ani nenájdeme „prírodnú lyriku" v bežnom slova zmysle, ako poetickú deskripciu prírody alebo ako poetické zachytenie „dojmov" z pozorovania prírody. Z druhej strany však v básňach z obdobia *Nox et solitudo* nenájdeme ani prírodu-prízrak, prírodu ako nejakú fantastickú, neskutočnú „krajinu duše". Obrazy prírody, ktoré vstupujú do Kraskových básní, vstupujú tam síce v tesnej súvislosti s vnútorným (psychickým) dianím v nich, ale nestrácajú pritom svoju konkrétnu, „prírodnú" bytnosť a svoj reálny obsah.[49] A práve významové napätie

[49] Porov.: „Časté večerné súmraky v týchto básňach, zapadajúce alebo vrcholiace mesiace a luny, obrazy pyšných topoľov, strácajúcich sa v nočnej tme a v takomto rámci osamotené srdce človeka, to nie je literárna maniéra... to je najreálnejšia

medzi týmito dvoma reálnymi kontextami, psychickým a prírodným, stáva sa ďalšou kompozičnou osou mnohých Kraskových básní a cez toto napätie integruje sa aj obraz prírody ako súčasť celkovej citovej a myšlienkovej atmosféry Kraskovej poézie.

Od jednoduchého a dosť konvenčného psychologického paralelizmu v Kraskových prvotinách stáva sa vzťah medzi týmito kontextami zložitejším, vnútorne protirečivejším. Niekedy dostane podobu priameho protikladu: vtedy, keď príroda sa ukáže básnikovi v plnosti krásy, pestrosti farieb, javov, keď je plná života a „optimistická". Stáva sa to zriedkakedy, no i vtedy je takáto príroda vlastne vzdialená, nedosiahnuteľná. Zahaľuje ju „všednosť-mlha", ktorú treba najprv „vyhnať", aby bolo vidno „šíru zeleň lesa", „divú ružu" na stráni, „modro neba, belosť diaľnej viesky i striebro riavy", „dolinu skvetlú tisícerým kvetom, motýľa na nej s krivolakým letom, i topoľ štíhly, jako vozvýš pne sa" *(Moje piesne)*. No či jesto síl odohnať „všednosť-mlhu", ktorá celú túto krásu prírody zakrýva, keď závoj „všednosti" spadá nielen na dolinu, ale na dušu človeka? Zdá sa, že nie. Lebo básnik darmo ukazuje vlastnému srdcu „šíre pole", „háje, plné stínu", „plno kvetov v poli" („každý usmiate má líce"), olšiny s potokom („hudie tichú, snivú melódiu") i hravé vlnky, ktoré „prepletavo z lúčov slnka vence vijú"; darmo, srdce „nechce počuť, nechce vidieť" všetku túto krásu prírody a plnosť života v nej: je „odcudzené vlastnej hrudi" a ženie sa kamsi do neznáma *(Srdce moje...)*. Obidve básne, z ktorých sme citovali, boli uverejnené r. 1906 a ukazujú, že spočiatku sa Kraskovi vedela príroda zjaviť i v plnej kráse a pestrosti života. No hneď sa takýto jej obraz dostal do úzkeho kontaktu s vnútorným svárom básnikovho ducha a premenil sa na kladný pól v jeho dramatickom zápase, na pól, ku ktorému sa upínala túžba po zjasnení, po plnosti života. No bol to pól práve tak málo dosahovaný, ako nesplnenou ostávala básnikova túžba. Niet preto divu, že s podobne inštrumentovaným obrazom prírody sa v celej ďalšej Kraskovej poézii nikde nestretneme. Kraskova poézia nedotýka sa už jasu a farebnosti dňa, berie na seba pošmúrny háv dažďa, oblačnosti, hmly, večerných súmrakov a západov slnka a najradšej vari závoj noci, či už mesačnej alebo tmavej a búrnej. Takéto vyhraňovanie obrazu prírody nepochybne súvisí s prehlbovaním vnútornej dramatičnosti Kraskovej poézie. Dochádza k nápadnej simul-

skutočnosť..." A ešte: „Osamelé havrany, topole atď. nie sú rozumovo vyšpekulované a potom navzájom preberané symboly básnikov symbolizmu, ale najmarkantnejšie objekty večernej prírody, najmä v rovinatom kraji..." M. Gáfrik, cit. štúdia, Slovenská literatúra III, 1956, 411.

tánnosti javov prírody a vnútorných zážitkov lyrického hrdinu: „Podivné túhy v duši prehovoria, keď rudé slnko mizne za pohoria" *(Romanetto)*; „Za búrnej, tmavej noci ja blúdil sám a sám, závidel ronenie sĺz tým čiernym nebesám" *(Plachý akord)*; „Mesiac sadá za hory, len ty nejdeš dokončiť tie započaté hovory..." *(Už je pozde)*. Príroda sa takto stáva svedkom a rámcom vnútorných „dejov", vnútorných trýzní a zápasov básnika. No nielen trpným svedkom, ale niekde aj akoby aktívnym ich činiteľom. Napr.:

Prší, prší jednotvárne...
Jak to líce zeme starne,
vädne, bledne mladou ženou,
oklamanou, opustenou!

(Prší, prší...)

Prirovnanie zeme k *oklamanej, opustenej* mladej žene stáva sa kľúčom na rozpoznanie vlastného zmyslu básne; obraz chmúrnej, daždivej jesene — reálny obraz — presahuje tu medze svojej čisto „prírodnej" kompetencie a poukazuje na významové jadro básne, ktorým je vyslovenie „ľudského" obsahu, psychického stavu: „Trudnou mysľou plná hlava v chladné dlane kloní čelo — tak by sa jej plakať chcelo..." Treba si pritom všimnúť, že nejde o jednoduchý paralelizmus prírody a duše, ale o vzájomné významové prelínanie, presahovanie dvoch kontextov. Podobne je to v básni *Na Nový rok*, kde obraz prírody tvorí rámec:

Je šedé nebo, zdá sa smútiť
sťa oko s nevyplakanými žiaľmi...
Ja sám som, dumám, dumám
a vietor tiahle spieva žalmy.
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
A šedé nebo zaplakať chce žiaľmi...
Ja sám som, dumám. Vietor spieva žalmy...

I tu príroda cez prirovnanie (a personifikáciu) zasahuje do „ľudského" kontextu a vykonáva potom funkcie, ktoré patria človeku, lyrickému hrdinovi básne. Robí to akoby „namiesto" neho, lebo kým príroda je tu v činnosti (nebo chce zaplakať, vietor spieva žalmy), lyrický hrdina je nečinný („dumám..."). V oboch týchto prípadoch pozorujeme vskutku akúsi „duchovnú kontinuitu" medzi človekom a prírodou (tak tento zjav nazval Krčméry, *Stopäťdesiat rokov slov. literatúry* II, 141), akúsi významovú cirkuláciu a reciprocitu medzi kontextom prírody a psychična. Človek-básnik prepožičia javom prírody

(to znamená pomenovaním týchto javov) význam presahujúci ich pôvodný vecný obsah (nie je náhoda, že personifikácia a prirovnanie patria medzi najčastejšie štylistické figúry Kraskovej poézie)[50] a ony potom svojou „aktivitou" (významovou expanzívnosťou) zasahujú do oblasti psychického diania. Pritom, pravdaže, svoj pôvodný vecný obsah nestrácajú a tak sa vytvára sémantická oscilácia medzi prvotným a druhotným významom pomenovaní prírodných javov. Dochádza akoby k „dodatočnej" symbolizácii kontextu prírodnej skutočnosti.[51]

Kde sú obidva kontexty priamo spojené prirovnaním (prípadne personifikáciou), tam nie je ťažké odhaliť ich reciprocitu. Koncom obdobia *Nox et solitudo* vzniká však niekoľko básní, v ktorých takéhoto priameho spojiva niet; tu sú kontexty prírody a človeka položené vedľa seba a každý z nich má akoby svoj vlastný autonómny vývin („dej"). Napr. v básni *Zmráka sa...* (1908):
Kontext prírody:

Zmráka sa, stmieva sa, k noci sa chýli.
— — — — — — — — — — — — —
Oblaky nízko sú, tak letia, letia...!
— — — — — — — — — — — — —
Zmráka sa, stmieva sa, Zhora i zdola
havrani veslujú do noci spešne...

Kontext psychična:

Výčitky neznámych duše sa chytia.
...Vyplniť nádeje nebolo sily —
— — — — — — — — — — — —
Žaluje zúfale žaloby márne
ktosi príliš úbohý z šíreho sveta
— — — — — — — — — — — —
Ktosi príliš úbohý o pomoc volá,
do tvári hádže nám spomienky hriešne...

Na prvý pohľad vidno, že v kontexte prírody je väčšia aktivita, väčší „dejový" ruch a že je tam aj pohyb času („k noci sa chýli" — „havrani veslujú do noci"). Naproti tomu kontext psychična opakuje

[50] V Brezinovej štatistike štylistických figúr u Krasku je personifikácia uvedená na prvom mieste a prirovnanie je tiež medzi prvými. Uv. monografia, 72.

[51] Poukázal na to už M. Gáfrik v citovanej štúdii: „...aj Kraskove havrany, topole, pustá čierna noc, letiace oblaky a divé husy, vrcholiace a zapadajúce luny sú skutočnými obrazmi z reálneho sveta a len akoby neskôr, druhotne, dostávajú niektoré z nich aj iný, hlbší význam, stávajú sa symbolmi." Slovenská literatúra III, 1956, 411.

tú istú situáciu, i keď aj tu možno badať určitú významovú gradáciu. Zrejmé je však, že dynamiku „diania" dodáva básni obraz prírody. A v tom je jeho prvoradá kompozičná funkcia. V poslednom verši sa obidva kontexty spoja tak, že do bezprostrednej blízkosti (i časovej súvislosti) sa dostanú motív prírody a motív lyrického hrdinu (človeka): *„Zmráka sa, pôjdeme..."*; tým aj kontext psychična získava nepriamo pečať „dejovej" ukončenosti.

K hraničnej medzi (a súčasne vari k najväčšej umeleckej dokonalosti) privádza Krasko tento kompozičný postup v známej *Piesni* („Čnie clivo smútok lesov v tvrdosť večera", 1909). V nej nedochádza k bezprostrednému stretnutiu kontextu prírody a človeka, dualizmus prírodného a psychického diania ostáva akoby neprekonaný. Podporuje ho už mechanicky pravidelné striedanie oboch týchto kontextov: prvé dva verše každej strofy, tvoriace jednu syntaktickú jednotku, sú vždy výpoveďou o prírodnej skutočnosti, druhé dva verše hovoria o skutočnosti psychickej. Aj intonačne ide o dve rozdielne línie: prvé dva verše každej strofy majú intonáciu oznamovacej vety (konštatujú), druhé dva verše sú zas na rozlohe celej básne spojené gramatickým a intonačným paralelizmom vety zvolacej („Ó, tvoje oko niekam pozerá..." — „Ó, chybí niekto v čiesi ramená" — „Ó, múdri dávno, dávno dúfať prestali!"). Báseň je zdanlivo až rozlomená. A predsa o jej umeleckej celistvosti niet najmenšej pochybnosti. To preto, lebo obidva kontexty sú v nej pospájané účinnými nitkami sémantickej oscilácie medzi prírodou a človekom, ktorá spôsobuje, že obraz prírody je v nej obostretý nedefinovateľným ľudským fluidom. Navodí ho hneď prvý verš: „Čnie clivo smútok lesov v tvrdosť večera" — dve „zvláštne" atributívne spojenia *(smútok lesov, tvrdosť večera)*, v ktorých je pomenovanie prírodného javu (lesy, večer) zatlačené do gramaticky závislého postavenia a pomenovanie javu psychického (smútok) alebo abstraktného (tvrdosť) vysunuté na miesto riadiace, veľmi účinne oslabujú „vecnosť" výpovede a podfarbujú ju „náladove", psychicky. Pomáha im v tom aj významové napätie medzi prísudkom a príslovkou *(čnie clivo)* a najmä základná sémantická nezhoda, ovládajúca celú túto vetu, nezhoda medzi prísudkom a podmetom: *čnie... smútok*. Táto počiatočná sémantická oscilácia sa v ďalšej výpovedi o prírode vyhraní jedným smerom. Prírodný jav preberie na seba pomocou personifikácie funkciu javu ľudského: „V nehybné vody *vŕba* sklonená *začína znova dávny ťažký sen.*" V takomto tesnom sémantickom prekrývaní prírody a psychična (pokračuje aj na začiatku poslednej výpovede o prírode: *„V šedivej nálade* sa dlho, dlho *večerí")* ostré hrany prírodnej reality sa zotierajú, obraz prírody sa zvláštne „zľuďšťuje". Preto keď v závere

básne nájdeme vedľa seba obraz *havranov,* ktorí v hniezdach *tvrdo pospali,* a vedľa neho výpoveď o *múdrych,* ktorí dávno, dávno *dúfať prestali,* sme náchylní vidieť medzi oboma týmito javmi nielen prostú mechanickú súvislosť časovú, ale hľadať tu aj nejaký hlbší vzťah významový. A spätne hľadáme tento vzťah medzi prírodou a človekom i na rozlohe celej básne. Sme ochotní konštatovať, že príroda v tejto básni je nie síce prostým mechanickým obrazom (či odrazom) psychického stavu, ale že je *funkciou* duše, že svojím bytím symbolizuje údel ľudského vnútra. Inak povedané: súmrak *padá* na krajinu, v ktorej príroda znehybnieva v „ťažkom sne" alebo „tvrdom spánku" — na túžbu človeka *padá* „významné mlčanie" (v prvom odtlačení básne tu bolo sloveso „sadá" — básnik ho zamenil slovesom, ktoré lepšie vyjadruje nevyhnutnosť, nezadržateľnosť diania) a obostiera ju „múdrosťou" rezignácie, nehybnosti. Práve pomocou „zvláštneho" básnického zachytenia prírody podarilo sa tu až kryštálovo priehľadne stvárniť psychické dianie v jeho hraničnej podobe, do ktorej vyústila básnikova túžba po človeku.[52]

Význam psychickej funkčnosti obrazu prírody sa nám zjaví ešte nápadnejšie, ak si uvedomíme, že Krasko veľmi často pomenúva ľudského činiteľa svojich básní iba nepriamo, že jeho podobu zahaľuje závojom neurčitosti, náznakovosti. Má na to viaceré štylistické prostriedky. V ľúbostných básňach hovorí perifrasticky o panej, čo smutne kloní hlávku v starom dome, alebo píše *Baladu* o *jednej* milej alebo vôbec nepovie, že „ten druhý", ktorý dejstvuje v básni, je žena, napr. v *Balade* („Keď na deň zvoniť mali"), kde subjekt (v množnom čísle) je vlastne „zamlčaný" („vyšli sme — sme sami šli — dva spolu došli sme"). Často je podoba aktora vtelená iba do neurčitého zámena *(„ktosi* ma zovie", *„čísi* úpny ston" — *Na cmiteri)* a najčastejšie ju synekdochicky zastupuje obraz *rúk,* spravidla *chladných,* ktoré sú v činnosti *(Plachý akord, Chladný dáždik, Na Nový rok* atď.). Rovnako je to i s pomenovaním „básnika samého", lyrického hrdinu, ktorého postava sa tiež často zasúva do pozadia; nie síce vecne „obsahovo", ale

[52] Porov.: „Príroda ako symbol sudby, to je pravý výklad funkcie prírodných motívov v menovanej skupine básní [t. j. *Pieseň* I, II, *Zmráka sa..., Prší, prší...*]. Vzhľad krajiny je v nich výrazom osudového tlaku, niečoho, čo sa nedá meniť ľudskou vôľou, ale čo určuje náladu, city, duševný stav človeka. Osud si nevolíme, ten padá do duše z výšok, ako súmrak do krajiny... Najväčší význam v Kraskovej poézii majú práve tie prírodné deje, ktoré najviac ovládajú ľudskú činnosť a ktoré nás denne presvedčujú o svojej neodvratnosti. Či to nie sú večerné súmraky, čo tvrdo delia náš život a odnášajú od snov mladosti?" B. J u r e k, *Básnické formy zbierky Nox et solitudo,* Slovenské smery IV, 1936, 103.

formálne štylisticky (a gramaticky). Básnik často hovorí neosobnou trpnou formou („Trudnou mysľou plná hlava... tak by sa jej plakať chcelo..." *Prší, prší...*), a to i tam, kde ide akoby o programové vyjadrenie vlastného subjektu: píše napr. báseň *Moje piesne,* no v básni ani raz nepoužije prvú gramatickú osobu a hovorí iba v neosobných slovesných väzbách: „Tú všednosť-mlhu niekdy *vyhnať chce sa,* by vidieť bolo horu..." atď. Veľmi často lyrický subjekt básne zastupuje pomenovanie „duša" a určitý subjektívny zážitok sa vyjadrí ako „objektívny" obsah duše: „Výčitky neznámych duše sa chytia" *(Zmráka sa...);* „V doline sa mlha plazí... prestiera sa, ako smútok duše pokojom" *(Na cmiteri);* „Podivné túhy v duši prehovoria" *(Romanetto).* Týmto štylistickým postupom sa vysúva do popredia obsah duše „ako taký", odpútaný od svojho nositeľa. Neosobnou formou ako by tu básnik chcel zdôrazniť, že určitý stav duše si neprivoláva sám, že k nemu tento stav prichádza, že padá naňho a sa ho zmocňuje („výčitky neznámych *duše sa chytia")* a lyrický hrdina že iba analyzuje tento *stav,* nanútený, nevítaný, že sa básnik *musí* s týmto stavom vyrovnávať.[53] K dramatickému zápasu dochádza napokon i v spôsobe vyjadrenia existencie lyrického subjektu. V básni *Nad ránom...* zjaví sa vedľa subjektu („ja") ešte „ktosi" iný, no existencia tohto „iného" je vlastne len iným aspektom bytia subjektu:

Nad ránom vstanem j a našu na nedeľu
a prvý voskovicu zažnem čisto-bielu
— — — — — — — — — — — — —
Rudé
keď lúče slnka zlietnu
na oltár Pána v nedeľu tú kvetnú
a iní hriešni prídu do kostola,
j a ďaleko už budem od Božieho stola — —
No niekde vzadu, v najtemnejšom kúte
stáť bude k t o s i ticho, nepohnute
— — — — — — — — — — — — —
J a prvý zažnem pred oltárom sviecu,
t e n d r u h ý vzdychne s vôňou v tymiane:
v posviacku túto pomiluj, ó, Pane!
— — — — — — — — — — — — —
Zavčasu každý z N á s v ten sviatok vstane!

Dejstvovanie oboch týchto subjektov básne („ja" a „ten druhý") — ide o dejstvovanie významovo protichodné — je vysvetliteľné iba

[53] I Kraskova poetika svedčí proti Bujnákovmu tvrdeniu o „psychopatologičnosti" Kraskovej poézie.

ako použitie dvojitého zrkadlenia v skutočnosti *jedného* subjektu básne, ako súčasná existencia a pôsobenie dvoch aspektov bytia lyrického hrdinu: ten prvý („ja") nachádza vykúpenie, ospravedlnenie, zjasnenie, získané „pokáním" (zažíhal sviecu a horúcim čelom dotýkal sa dlažby svätyne), no „ten druhý" skepticky stojí vzadu v kúte kostola, iba trpko vzdychá o zmilovanie, lebo nerobil pokánie, lebo azda neverí v účinnosť pokánia... Spojením oboch týchto činiteľov v závere básne („každý z Nás") sa jasne naznačuje, že sa tu spojila viera so skepsou, že vnútorný svár ostal nedoriešený a že obidva tieto protiklady vlastne tvoria dramaticky protirečivú jednotu bytia.[54] „Dvojitá" existencia lyrického hrdinu v tejto básni je teda vonkajším, viditeľným stelesnením dialekticky protirečivého obsahu básnikovho vedomia, jeho i kompozične dramatickým stvárnením.

Vnútorné dramatické napätie, prejavujúce sa navonok i „rozdvojením" lyrického subjektu, hrozilo tejto básni rozlomením jednotného významového kontextu. Aby sa naproti tomu zdôraznila celistvosť, jednotnosť básne, uzavrel ju Krasko začiatočným a posledným veršom, v ktorých sa opakuje podobný motív („Nad ránom vstanem ja našu na nedeľu" — „Zavčasu každý z Nás v ten sviatok vstane!"). A možno povedať, že takéto formálne „sceľovanie" (rámcovanie) básní je pre Kraskovu tvorbu z obdobia *Nox et solitudo* príznačné. Už sme uvádzali príklady, keď rámec básní tvorilo opakovanie prírodných motívov *(Romanetto, Už je pozde, Na Nový rok, Zmráka sa...)*. Dá sa však uviesť i rad ďalších básní, kde opakovanie tých istých alebo obsahove veľmi podobných syntagiem na začiatku a na konci výrazne signalizuje *celistvosť* Kraskových poetických útvarov *(Moje piesne, Jehovah, Solitudo* i — ako sme videli — *Nad ránom)*. Dokonca je možné uviesť doklady o tom, že Krasko na zdôraznenie formálnej *ukončenosti* svojich básní využíval aj rýmovú organizáciu. Vo viacerých básňach totiž v závere (v poslednej strofe alebo v posledných veršoch) zrazu mení schému rýmovania, čím sa práve koniec básne i formálne veľmi nápadne odlišuje od predošlých častí a zdôrazňuje. Napr. *Romanetto* má rým združený (aabb), no posledné štyri verše sú spojené rýmom striedavým (abab). *Pieseň* („Tak tíško dvíha mesiac biele čelo"): v štvorveršiach je rým obkročný (abba), no záverečné dvojveršie je rýmované združene, pričom je zapojené na rým v predchádzajúcej strofe: cddc/dd. *Topole:* vo všetkých strofách sa opakuje ten istý rým OaOaa,

[54] Správne hovorí Votruba, že u Krasku i „ten druhý" „je poet sám, sú to vzájomné námietky sváru a rozporov vo vlastnom srdci a svedomí". Poznámky autora. *Literárne štúdie* II, Bratislava 1950, 149.

no posledná strofa zmení i jeho kvalitu i jeho schému na aObbO. Tieto koncové rýmové „klauzuly" sú obzvlášť nápadné v básňach, kde záver nastolí celý rad tých istých rýmov. Napr. *Moje piesne* sú rýmované združene, zatiaľ čo v závere opakovaním syntagmatického rámca („Tú všednosť-mlhu niekdy vyhnať chce sa") vzniká rýmová trojica (pne sa — na nebesá — chce sa). Tak isto je to v básni *Nad ránom.* Veľmi silný rýmový uzáver má *Balada* („Bárs pršalo dnes od samého rána"); v prvých dvoch strofách sú rýmy iba sporadické (OOaOa; ObOb), no posledná strofa spustí priamo rýmový ohňostroj: ccddd, pričom štyri z týchto piatich rýmov sú homonymné (a síru — a sirú, vpoly — poli — bolí). Je známe, že rým v Kraskovej poetike nie je takým rytmicky dôležitým činiteľom ako v poetike hviezdoslavovskej (kde na pozadí rytmicko-syntaktickej divergencie je signalizátorom konca veršového radu), avšak prípady, ktoré sme uviedli, nasvedčujú, že Kraskov rým dostáva funkciu *kompozičnú:* že sa vo viacerých prípadoch stáva výrazným formálnym signalizátorom ukončenosti básne, teda celej autonómnej umeleckej jednotky.[55]

Tento jav nadobúda plný zmysel, prirodzene, až na pozadí celkovej ideovej a kompozičnej ustrojenosti Kraskovej poézie. Hovorili sme už viac ráz, že Kraskova poézia z obdobia *Nox et solitudo* je nepretržitou reťazou konfliktov srdca, zrážok túžby a sklamania, ustavičným vlnením dramatických protirečení. A že zároveň v nej vládne etická jednota, to znamená vôľa nestratiť nikdy kontakt so skutočnosťou. Sú to i formálne prostriedky, zdôrazňujúce ukončenosť, osobitnosť, samostatnosť jednotlivých básní, ktoré pomáhajú vyvolávať dojem, že básnikov zápas na ploche každej básne sa odohráva vždy znovu a znovu v celej svojej plnosti a vnútornej dramatičnosti, že Krasko vždy znovu a znovu kaž-

[55] V súvislosti s týmto poznatkom by bolo užitočné znovu preskúmať a vari aj revidovať otázku tzv. kvality Kraskových rýmov. Dosiaľ totiž platí poznatok, že rýmy „vo veršoch Kraskovej školy sú oproti zvukovo rozvitým rýmom hviezdoslavovskej poézie omnoho chudobnejšie" (M. B a k o š, *Vývin slovenského verša,* 2. vyd., Bratislava 1949, 170), čo sa vyvodzovalo práve z menšej rytmickej funkčnosti rýmu v Kraskovej poézii, smerujúcej k rytmicko-syntaktickej konvergencii. Z tohto všeobecne formulovaného poznatku sa niekedy zachádzalo až k takýmto striktným tvrdeniam: „Kraskove rýmy sú síce ponajviac rýmy úplné, ale nejaké rozvité rýmy... uňho nenachádzame." (N. B e n i a k o v á, *Ako rozoberáme verš,* 1948, 30.) Avšak len v zbierke *Nox et solitudo* sme napočítali až 17 prípadov rýmov nápadne „rozvitých" (rýmové echá typu rudo horia — za pohoria, horúčka — rúčka a pod.) a niekoľko prípadov rýmov homonymných („tklivých"). Okrem toho je tu celý rad rýmových dvojíc s tzv. opornými spoluhláskami (typu vloni — kloní, nevyhladí — pohľady a pod.). Zdá sa teda, že otázka zvukovej „bohatosti" Kraskových rýmov nie je — ani v porovnaní s rýmovou technikou hviezdoslavovskou — taká celkom jednoznačná.

dou svojou básňou utvára samého seba a svoj vzťah ku skutočnosti. Každá báseň sa takto stáva osobitnou, samostatnou drámou básnikovho srdca, v každej je vždy celý. Preto nenájdeme u Krasku *ani jednu* báseň, v ktorej by boli len „prázdne slová", preto je na každej prischnutá „krv jeho srdca". A pretože sa prostriedky Kraskovej poetiky zúčastňujú na formovaní tejto „drámy" spôsobom veľmi určitým a podľa premysleného plánu, sú Kraskove básne útvarmi nielen obsahove hlboko pravdivými, ale i formove až „klasicky" jasnými, priezračnými.

* * *

Pokúsime sa ešte aspoň stručne odpovedať na otázku, či možno nájsť nejaké nové prvky v Kraskovej poetike po *Nox et solitudo.* Pozrime sa najprv opäť na oblasť rytmickej organizácie verša. Tu nám priamo udrie do očú takmer úplný ústup trocheja. Kým v *Nox et solitudo* z 27 básní bolo ešte 8 trochejských, vo *Veršoch* z 26 básní sú trochejské iba 3, i to jednou z nich je krátky osemveršový epilóg zbierky *(Kritikovi).*[56] Jambický verš si svoju absolútne prevládajúcu pozíciu udržuje naďalej (16 básní vo *Veršoch),* zvýšil sa počet básní daktylotrochejských (v *Nox et solitudo* 2, vo *Veršoch* 4, z toho v troch ide o verš logaedický, v jednej o zmiešaný), jedna báseň je čisto daktylská *(Baníci)* a zjavil sa rytmicky celkom nový útvar: dve básne v próze. Z metrickej stránky sú teda *Verše* zbierkou mnohotvárnejšou než *Nox et solitudo,* pritom, pravdaže, aj menej jednoliatou. Pokiaľ ide o pravidelnosť verša, možno povedať, že Krasko i naďalej dodržuje zásadu neprekračovať rovnoslabičnosť veršov v jednej básni viac ako v rozsahu dvoch stôp; no treba hneď dodať, že sa tejto zásady pridŕža už nie absolútne, ale len v prevažnej miere, pretože vo *Veršoch* sa zjavujú štyri básne *(Už nad vodami, Hostia, Tak nedočkave . . ., Stesk),* v ktorých heterosylabizmus pokročil až k rytmickej „uvoľnenosti" verša. Keď k tomu pridáme tri básne s podobným veršom, ktoré vznikli v rokoch 1909—1910 *(Sv. H. V., Vy ženy!* a *Doma)* a neboli do *Veršov* zaradené, vidíme, že rytmická uvoľnenosť zasahuje už značné percento básní po *Nox et solitudo* (22 %).

O Kraskovom „voľnom" verši sa konštatovalo, že „zachováva vcelku rovnaký veršový pôdorys, preto nedochádza ešte k premenlivosti rytmického impulzu veršov a verš je »voľný« iba v počte slabík" (M. B a -

[56] V tomto období vznikli síce ešte dve básne (*Zďaleka,* 1910 a *Na stanici,* 1911), písané 4 stopovým trochejom, no ani jednu z nich Krasko do zbierky nezaradil.

k o š, *Vývin slovenského verša,* 172). Pre väčšinu básní s „voľným" veršom toto zistenie platí; tak napr. báseň *Už nad vodami . . .* má metrum jambické, pričom rozsah jednotlivých veršov sa pohybuje v medziach dvoch až siedmich stôp (podobne i v básni *Hostia* ide o verš jambický v medziach 5—9 stôp). Zásada nepremenlivosti rytmického impulzu však neplatí u Krasku absolútne, pretože v dvoch básňach je zreteľne narušená. Najprv v básni *Vy ženy!* (Dennica 1909): prvých päť veršov má slabý náznak rytmickej vzostupnosti („Vy ženy, čo bydlisko máte na úpätí tatranských hôr . . ." atď.), šiesty a siedmy verš je daktylotrochejský („takže zvlášť matkami môžte byť silnejších potomkov národa nášho, / vy všetky na moje počujte slovo"), potom nasleduje verš výrazne daktylský („Toto vám hovorím") a všetky ďalšie verše sú opäť daktylotrochejské. K určitej premene rytmického impulzu, i keď azda nie príliš výraznej (pretože i v prvých piatich veršoch je pomerne dosť trojslabičných slovných celkov), tu predsa len dochádza. Báseň *Vy ženy!* bola prvou básňou, kde si Krasko priam postavil za cieľ „uvoľnenosť" verša, pričom tento cieľ pociťoval ako básnickú novotu v rámci celej slovenskej poézie. V liste Votrubovi 8. II. 1910 o tejto básni píše: „Formou je to ukážka pre našich mladých, aby vedeli, že ľudia vo svete píšu aj bez počítania slabík." Keby mu bolo išlo len o prostý heterosylabizmus bez uvoľnenosti aj metrického pôdorysu, sotva by bol tento svoj verš tak silno pociťoval ako niečo u nás celkom nového. (Heterosylabizmus bez uvoľnenosti metrického pôdorysu verša je totiž dosť bežným zjavom v pozdnej lyrike Hviezdoslavovej, najmä v jeho *Dozvukoch,* vznikajúcich práve v rokoch 1909 až 1911.) Báseň *Stesk* (Prúdy 1910, pod názvom O . . .) prináša ďalší doklad o Kraskovej odvahe nedodržať jednotný metrický pôdorys básne. Je písaná v prevažnej miere rôznoslabičným veršom jambickým (5 až 8 stopovým), no nájdeme v nej dva metricky odlišné ostrovy: šiesty a siedmy verš sú vyplnené trojstopovým a dvojstopovým daktylom („v záhrade, po poli, po horách. / Po cestách spieva ju") a potom verše desiaty a jedenásty prinášajú päťstopový a trojstopový daktylotrochej („po lúkach potok kde vrbinou jasotne beží / bujare, bujare svieži"). Súčasne vidíme, že práve tieto dva metricky odlišné ostrovy v básni najvýraznejšie nesú aj rôznoslabičnosť verša, ktorá na rozlohe jambického metra nie je taká nápadná. Pravda, treba povedať, že ani v uvedených dvoch básňach ešte stále nejde o voľný verš v pravom slova zmysle, teda o verš, kde sa mení rytmický impulz od jedného verša k druhému (taký u nás kanonizovali až „nadrealisti"). Jednako však i z týchto, hoci ojedinelých dokladov je zrejmé, že Kraskovo úsilie

o uvoľnenie verša, ktoré sa zjavuje v básňach po *Nox et solitudo*, nespočívalo *len* na princípe rôznoslabičnosti jednotlivých veršov básne.

Zbierka *Verše* prináša aj nápadnú zmenu strofického zloženia Kraskovej poézie. Predtým prevládajúce štvorveršie[57] sa teraz skoro úplne stráca (iba tri básne sú písané štvorverším) a prevahu nadobúdajú strofy „umelejšieho" charakteru. I z tejto stránky sa teda obraz Kraskovej poézie akosi komplikuje: jednak sa zvyšuje pomerné zastúpenie básní nečlenených na strofy (v *Nox et solitudo* bol pomer medzi básňami s pravidelným strofickým usporiadaním a básňami nestrofickými 19 : 8, vo *Veršoch* je tento pomer, ak berieme do úvahy aj dve básne v próze, už len 16 : 10), jednak nájdeme tu nielen strofy štvorveršové, ale i dvojveršové, päťveršové, šesťveršové a osemveršové. A predovšetkým treba povedať, že viac ako tretina všetkých básní, členených na strofy, má vo *Veršoch* formu *sonetu.* I toto je nápadne nový prvok v Kraskovej poetike, ktorého v predošlej tvorbe takmer nebolo.[58] Čo prináša tento nový prvok do Kraskovej poézie? Bolo už povedané, že zo stránky vonkajšej formy je Kraskov sonet útvar tradičný a že jeho vlastný prínos treba hľadať v oblasti významovej.[59] Je to pravda, treba len dodať, že svojou významovou ustrojenosťou vnáša Kraskov sonet nové prvky nielen do vývinu slovenského sonetu vôbec, ale i do vývinu poetiky svojho autora.

Tematicky sú Kraskove sonety napospol útvarmi subjektívnej lyriky. (Tým sa líšia od sonetu u Hviezdoslava, ktorý používal túto formu aj na stvárnenie tematiky nadosobnej, národnej i všeľudskej.) Zároveň je každý Kraskov sonet útvarom samostatným, tematicky autonómnym. (Ďalšia jeho odlišnosť od Hviezdoslava, ktorý takmer vždy spájal

[57] V *Nox et solitudo* je 13 básní, teda takmer polovica, napísaných štvorverším, pričom v štyroch ďalších básňach iná strofická organizácia vznikla iba určitou úpravou štvorveršia.

[58] V *Nox et solitudo* možno za sonet označiť iba druhú *Pieseň* („Tak tíško dvíha mesiac biele čelo"), i ten má však sonetovú kompozíciu nepravidelnú a jeho druhová vyhranenosť je zastretá už názvom „pieseň". Brezina síce vo svojej monografii (93) nazýva „znelkou" aj ďalšiu báseň z *Nox et solitudo, Baladu* („Bárs pršalo dnes od samého rána"), N. Beniaková však presvedčivo dokázala, že pri tejto básni o sonetovej forme nemožno hovoriť. Porov. jej štúdiu *Sonet v slovenskej poézii,* Literárnohistorické štúdie, Bratislava 1950, 54.

[59] Porov.: „Krasko v istom zmysle vychádza zo sonetu Hviezdoslavovho. Preberá Hviezdoslavom ustálenú prozodickú základňu sonetu (šesťstopový jamb), poväčšine zachováva klasickú strofickú sonetovú kompozíciu a okrem troch prípadov i sonetové typy rýmov. Do určitej miery prejíma i vetnú stavbu Hviezdoslavovu, no viacej zjednodušenú... Čo je nového v jeho sonete a na čo nadväzuje aj sonet povojnový, to sa týka zložiek významových." N. Beniaková, uv. štúdia, 56—57.

sonety do väčších cyklických útvarov.) Pritom však temer všetky Kraskove sonety spája jednota v metóde stvárnenia skutočnosti. Hovoríme takmer všetky preto, lebo z tejto jednoty sa vymyká práve časove prvý sonet *Je nutné...* (Dennica 1910, č. 6—7). V ňom sa básnik obracia ku skutočnosti priamo a bezprostredne, dostávajúc sa ku kritike skutočnosti. V ďalších sonetoch, ktoré prišli až po ročnej publikačnej prestávke, a hneď tri naraz: *Sonet, Hôrne kvety vädnú, Eremita* (SP 1911, č. 10), už Krasko medzi seba a realitu objektívneho sveta kladie akúsi skutočnostnú rovinu fiktívneho pôvodu. Vytvára „náhradnú", „básnickú" realitu, cez ktorú sa treba prebiť k vlastnému „obsahovému" jadru básne. Napr. sonet *Hôrne kvety vädnú* je novým zvestovaním lásky, je oznámením, že nadišlo veľké citové utíšenie, že básnikova túžba našla zakotvenie v skutočnosti. Tento „obsah" básne však nie je vypovedaný priamo, ale cez „náhradný" príbeh o kvetoch, ktoré — odtrhnuté — umierajú preto, aby podali dôkaz o „dievčej láske". Pravda, tu je vzťah medzi týmto sprostredkujúcim príbehom a vlastným obsahovým jadrom básne ľahko zbadateľný. Poznáme dokonca reálny podnet k tejto básni, no iste je pozoruhodné, že sama inšpirátorka básne bola „prekvapená", keď uvidela, akú poetickú podobu dostal jej konkrétny čin.[60] Zložitejší je už tento vzťah v druhom sonete, nazvanom *Eremita.* Tu básnik na vyjadrenie hlbokého pocitu tragického životného osamotenia vytvára obraz pustovníka-eremitu; stotožní sa s týmto obrazom na začiatku prirovnaním („Pustovník šedý v temnách sosnového lesa si trudne *žijem* s nádejami malými"), no ďalej rozvinie už iba obraz reality fiktívnej (ku ktorej seba prirovnával), vytvárajúc pre ňu „skutočné" prostredie („Dnes poslednú už nádej bojazlivo chránim na oltáriku pod javorom rozpáraným, kde trúchlo večná lampa červenavo kmitá"), aby napokon ona „náhradná" bytosť sa stala jediným významom básne („Hľa, bez nádeje umrel súdruh-eremita"). Pôvodná oscilácia medzi realitou priamou (lyrický hrdina básne) a realitou fiktívnou, náhradnou (postava „pustovníka") sa postupne vyhranila v účinkovanie iba reality „náhradnej". Lyrický hrdina sa vštylizoval, vplynul do postavy-symbolu. Videli sme, že podobnou metódou bola napísaná aj báseň *Askéti* (1908), ktorá však vtedy bola ojedinelou básňou v rámci

[60] „V rozhovore 29. XI. 1954 básnikova manželka rozprávala predlohu k básni *Hôrne kvety vädnú.* Kedysi po zasnúbení... poslala Ivanovi Kraskovi z chladnej Oravy kyticu pozdných kvetov, starostlivo a vkusne obloženú machom, takže zásielka došla neporušená. Aké bolo jej prekvapenie, keď čítala báseň, motivovanú touto drobnou príhodou, a zároveň tak málo odpovedajúcu skutočnej udalosti." M. Gáfrik, *Zmráka sa, stmieva sa...* Nová literatúra II, č. 3.

Cigáňovej tvorby. V metóde stvárnenia skutočnosti bol teda ďalší dôvod pre jej nezaradenie do *Nox et solitudo*. Jej susedstvo s básňou *Eremita* vo *Veršoch* je celkom prirodzené. To preto, lebo významy-symboly, prípadne celé symbolické motivické kontexty nadobúdajú v poslednom období Kraskovej poézie dôležité miesto ako zložky *básnického* vzťahu ku skutočnosti. Tým aj poetika Kraskovej lyriky dostáva badateľne odlišnú tvár oproti obdobiu *Nox et solitudo*.

Tretia báseň, publikovaná spolu s predošlými dvoma, nazvaná prosto *Sonet*, na celej prvej polovici uvádza sériu prírodných motívov, podaných ako „objektívna", neosobná deskripcia prírodnej scenérie:

Len stromy prachnivé, kde pavúk nitky pradie
a úhor vyšľahaný ohnivými biči,
kde semä zasiate už nikdy nevykliči,
kde havran na zomretí starú hlavu kladie

a ticho straší trúchle v zborenom sťa hrade,
kde ecľa nevyvolá veselý ret niči,
len v dierach pliesňou zašlých občas zlostne syči,
za bezmesačných nocí smutné plemä hadie.

Takúto krajinu Kraskova poézia nikdy predtým nepoznala. No nejde len o charakter „krajiny", podstatnejšie je to, že tento obraz krajiny vôbec nie je potrebné pokladať za obraz nejakej reálnej prírodnej skutočnosti. Celá táto vskutku prízračná „prírodná" scenéria je totiž iba zhmotnením niečoho *iného*, nie prírodného, čoho dotyk hrozí zničiť mladý život, mladé city. Tercetá, ktoré bývajú zvyčajne odhalením „obsahového" jadra sonetu, to hneď prezradia: „A mladé nohy tvoje majú chodiť tade?! A smiech tvoj veselý jak smiechy malých detí, čo ukryli sa kdesi v bujnom vo viniči, zaznievať bude tam sťa kvetnej na záhrade?" Tu, samozrejme, už ťažko možno hovoriť o dvoch autonómnych významových kontextoch, o kontexte prírody a psychična. Motivické prvky prírody i človeka tu rovnako nie sú „samobytné", rovnako poukazujú na nejaký skrytý či „vyšší" význam, ktorý treba z básne dešifrovať. Báseň stáva sa takto akousi alegorickou jednotkou, v ktorej „pravý" obsah skrýva sa *za* konkrétnym motivickým materiálom.

K zosilneniu „druhého", symbolického významového plánu v Kraskových básňach nedošlo náhlym zlomom. Veď už r. 1908 vznikla báseň *Asketi* a r. 1909 vyšlo niekoľko básní, kde motivický kontext prírody a človeka sa prekrývali tak tesne, že bolo možno hovoriť o akejsi psychickej funkčnosti obrazu prírody. Pravdepodobne v tom istom roku bola koncipovaná i báseň *Noc*, v ktorej prírodný motív, t. j. motív

„čiernej, strašnej noci", už celkom určite neznamená ozajstnú „noc", nepomenúva reálny prírodný jav, ale je symbolom duchovnej trýzne ľudského intelektu (*noc* „blíži sa a začne trhať ducha, mozog i srdce zdedenými vinami mnohých storočí"). Zároveň si Krasko tento nový, *pretvárajúci* vzťah ku skutočnosti ujasňuje i teoreticky: prekladá stať R. Dehmela *„Príroda, symbol, umenie"* (vyšla v SP 1911, 745—752), v ktorej sa rozoberá vzťah medzi prírodou a umením a uvažuje sa o symbolickej funkčnosti umenia.[61] V súvislosti s uvedomením si tohto pretvárajúceho vzťahu umenia ku skutočnosti, odmietajúceho „napodobňovanie" prírody (a teda odmietajúceho i metódu „realistickej reprodukcie" skutočnosti), mení sa v Kraskovej poézii i charakter i funkcia obrazu prírody, ktorý stráca svoje predtým rovnocenné postavenie voči kontextu psychična a stáva sa, ako bolo výstižne povedané, „alebo úzadím, alebo vkusným dekoratívnym rámcom intímnych príbehov duše" (B. Jurek, c. d., 107). Naproti tomu nachádzame teraz v Kraskovej poézii motivické prvky, ktorých predtým nebolo, resp. vyskytli sa len ojedinele a okrajove. Sú to také motívy, ku ktorým nejaký skutočnostný obsahový ekvivalent v objektívnej realite nejestvuje, ale ktoré sa prvotne zrodili „vo vznikajúcom svete básnikovej fantázie": k starším ojedinelým „askétom" pribudol teraz „eremita"-pustovník, v básni *Hostia* sa zjavil celý chór „čiernych chmúrnych" postáv-hostí, tajomných, ktorých básnik prijíma „s mystickou bojácnosťou", a v básni *Baníci* nájdeme dokonca postavu-prízrak „akéhosi démona škaredého", fantastické stelesnenie zrady, *symbol* zrady. Práve tieto postavy-symboly, ktorých poslaním je stelesniť nejakú *inú* skutočnosť, nejakú nehmotnú myšlienku-ideu (eremita — osamelosť, hostia — odriekanie, démon — zrada, baníci — sloboda), vnášajú do Kraskovej poézie moment alegoričnosti, symboličnosti. Vidíme, že touto alegoričnosťou sú poznačené tak básne subjektívneho obsahu, ako aj básne zasahujúce svojou ideovou intenciou do oblasti nadosobnej. Ba treba konštatovať, že všetky básne

[61] Že Krasko súhlasil s vývodmi tejto state, dosvedčuje jeho poznámka v liste Votrubovi (1. IV. 1910): „Mám preklad veľmi dobrej veci z Dehmela »Natur, Symbol u. Kunst«..." — Uvedieme aspoň jeden citát z tohto prekladu: „... musí sa konečne spraviť základne poriadok so starou poverou, že umenie, t. j. umelec v umeleckom diele, chce alebo môže napodobniť prírodu. Ani takzvanú vonkajšiu prírodu, svet predmetov, ani vnútornú, svet citov, nechce ani nemôže po druhý raz, t. j. úplne znovu, preniesť do existujúceho sveta, do sveta skutočnosti. Umelec vôbec nechce napodobňovať, on chce tvoriť, t. j. úplne prvotne, znovu tvoriť. Chce tvoriť prírast predstáv, spojovať city a veci, ktoré predtým rozdelené boli, vo vznikajúcom svete našej fantázie." SP XXXI, 1911, 745.

spoločenského zamerania, ktoré nachádzame vo *Veršoch* (a ktoré vznikli po *Nox et solitudo*), obsahujú motivické prvky alegorického charakteru: báseň *Otrok* je založená na štylizácii lyrického hrdinu do postavy-symbolu otroka, „čakajúceho na ston poplašného zvona", aby vykonal dejinne spravodlivú pomstu na otrokároch; báseň *Otcova roľa* má alegorický prvok jednak v básnikovej autoštylizácii („z cudziny tulák kročil som na ňu..."), jednak v samotnom titulnom motíve „otcovej role", storočia zmáčanej slzami poddaných; a napokon báseň *Baníci* je celá veľkou alegóriou, vtelenou do „príbehu" o démonickom pokúšaní a víťaznom i vyslobodzujúcom príchode „baníkov". Krasko sa teda pri svojom zosilnenom príklone k spoločenskej tematike v poslednej fáze tvorby nevrátil k metóde priameho vyjadrenia vzťahu ku skutočnosti, aký nájdeme v *Liste slečne L. G.* z roku 1906, ale skôr rozviedol ten moment symboličnosti, ktorý sa skrýval v jeho vášnivej apostrofe Jehovu (z toho istého roku). Možno povedať, že ideovo-tematické vyvrcholenie Kraskovej tvorby v spomenutej trojici básní (a najmä v *Baníkoch)* znamená zároveň maximálne vyhranenie Kraskovej poetiky smerom k alegorickému a symbolickému spôsobu zobrazovania (a „pretvárania") skutočnosti (a opäť najmä v *Baníkoch*).

Bolo by veľkým nedorozumením nevidieť toto *smerovanie* Kraskovej poetiky k symbolickému pretváraniu skutočnosti len preto, že súčasne tematicky a ideove tenduje Kraskova poézia k zovretiu skutočnosti v jej podstatnom význame. V Kraskovom vedomí sa obe tieto tendencie nielen nevylučovali, ale naopak, úzko súviseli, ako nás o tom presvedčia jeho básnické formulovanie princípov vlastnej poetiky *(Poetika starej lyriky)*. V tomto poetickom kódexe centrálne miesto zaujíma požiadavka vysokej spoločenskej aktivity, ktorá má mieriť cez povrchovú javovosť k podstate sociálnej skutočnosti. Hovorí sa tu o poézii:

nech duní jako zvony na poplach,
keď horia rodné chalupy,

a búri jako pochod utlačených po ulici,
keď deti doma chleba nemajú.

(Lyr. dielo, 44)

No zároveň sa tu pripomína aj to, že nemôže ísť o prostý prepis reality, že treba rozumieť reči poetického náznaku a „tajomna" a takto pôsobiť na dušu poslucháča:

a nezabúdaj, náznak tajomna
že tisícimi tónmi znie

a v každej duši zobúdza jej pieseň stajenú.
(Lyr. dielo, 45)

Či nie práve „náznakom tajomna", náznakom určitého skrytého, priamo nevypovedaného, ale zreteľne prítomného významu znejú Kraskove sociálne buričské básne z *Veršov?* Porovnajme len napr. báseň *Vesper dominicae* z *Nox et solitudo* a báseň *Otcova roľa* z *Veršov.* Dva obrazy domova; prvý, veľmi účinný obraz matky, plný tklivej nálady spomienky, citovo rozochvelý, ale v sebe ukončený, skoro až žánrový obrázok, pôsobivá náladová „kresba". Druhý, obraz „otcovej role", otcovskej pôdy, hovorí rečou náznaku, pomenovania reálnych predmetov presahujú svoj pôvodný význam („Otcovská roľa" je „poddaných krvou napitá pôda") a v záverečnom „tajomnom" motíve („Vyklíčia ešte zubále dračie z poddaných zeme?") celá báseň nielen myšlienkove vrcholí, ale vlastne pokračuje ďalej, doznieva, pretože zobúdza v duši poslucháča „stajenú pieseň" sociálnej revolty. Reč náznaku, reč symbolov je pre Krasku rečou nielen básnicky, ale i *sociálne* pretvárajúceho vzťahu ku skutočnosti. V tom je jeden zo základných princípov poetiky *novej* lyriky.[62] Prečo však Krasko svoju báseň nazval Poetikou „starej" lyriky, keď v nej formuloval princípy do značnej miery nové, alebo aspoň vyhranenejšie sa prejavujúce i v rámci jeho vlastného básnického vývinu až v poslednej fáze?[63] Označenie „stará" lyrika má dva významy: jednak sa ním vyjadruje názor, že básnické zásady pod ním formulované majú všeobecnú platnosť, že platia pre poéziu vôbec (a že teda

[62] Citujeme k tomu ešte raz F. X. Šaldu: „...po každé, kdykoli nová krása a nové umění se rodí a vlévá do života, touží po tom, zmocniti se nejen estetické kontemplace a obraznosti, nýbrž chce ovládnouti i životní a spoločenskou praxi, reformovati organismus akce, a určujíc nové dráhy sensibilitě působiti i na genesi nového činu." *Nová krása: její genese a charakter* (1903), *Boje o zítřek,* 94.

[63] Tu treba povedať, že sa nepridržame datovania básne *Poetika starej lyriky* rokom 1900, ako je uvedené v *Diele* (1954), kde bola báseň prvý raz publikovaná, i v *Lyrickom diele* (1956), hoci toto datovanie pochádza od samého autora. Dôvody: predovšetkým „obsah" básne nápadne korešponduje s viacerými podstatnými znakmi Kraskovej poézie z obdobia *Veršov*; spôsob podania tohto obsahu prezrádza básnika, ktorý má už *za sebou* nemalú básnickú skúsenosť, oprávňujúcu ho formulovať všeobecné zásady básnictva, platné i pre iných poetov: „Ak všetko toto krásou posvätíš — tak dôjdeš ta, *kam ja som nedošiel".* Ďalej: dva rukopisné varianty tejto básne (ich odpisy mi dal k dispozícii opäť s. M. Gáfrik), nazvané *Stará poetika,* nesú v podtitule venovanie „Mladému lyrikovi". Sotva si možno bez úsmevu predstaviť situáciu, ako jeden básnik-začiatočník (Krasko r. 1900) dáva zásadné rady o básnictve inému „mladému lyrikovi" a zdôrazňuje mu pritom, že ak tieto rady zachováva, dôjde ta, kam on nedošiel! (Túto záverečnú vetu obsahujú i obidva rukopisné varianty.) A napokon: jeden zo spomenutých rukopisných variantov má vročenie: *1911,* ktoré

ide o formulovanie akéhosi „ideálu" poézie), a jednak sa toto označenie môže vzťahovať na konkrétnu básnickú tradíciu, v ktorej azda autor videl svoj ideál poézie stelesnený. Krasko sám fixoval tento druhý význam svojej „starej" poetiky a prezradil, že mal na mysli básnickú tradíciu štúrovskú.[64] Toto priznanie nie je príliš prekvapujúce ani vo vzťahu k obdobiu, v ktorom sa završuje Kraskov básnický vývin. (V období prvotín sme videli priame štylistické a motivické zhody medzi Kraskom a štúrovcami.) Alegoričnosť a symboličnosť Kraskových básní typu *Baníci* nie je nepríbuzná alegorickej poézii Jána Bottu, Kraskovho strýka, ktorého tvorba mu spomedzi všetkých štúrovcov „najviac imponovala" (M. Gáfrik, tamže). I Krasko, ako pred ním Botto, klenul symbolický plán vo svojich básňach nie preto, aby sa za ním skutočná realita rozplynula do hmlistých ideových kontúr, ale preto, aby sa zjavila so „zdvojenou" silou, aby sa pomocou symbolizujúcich motívov odhalila a stelesnila vnútorná vývojová sila-myšlienka, tejto realite imanentná. Profetičnosť *Baníkov* je neodmysliteľná od symbolického stvárnenia ich myšlienky práve tak, ako heroičnosť *Smrti Jánošíkovej* by bola neúplná bez účasti alegorických prvkov na jej stvárnení. Krasko takto vnútorným vývinom svojej poézie dospel akoby k návratu k určitým poetickým princípom v slovenskej poézii už tradičným, keď pomocou alegorizovania a symbolizovania usiloval sa oslobodiť zobrazovanú spoločenskú realitu zo zakliatia „otroctva" a odhaliť jej vnútornú perspektívu, vývojovú dynamičnosť, ukázať jej stajenú síce, ale trvajúcu vôľu po slobode *(Otrok, Otcova roľa, Baníci)*.

Pravda, toto je vrcholný, avšak ani v tejto fáze nie úplný Krasko. Kým alegorický oblúk „dúhy-nádeje" a symbolická perspektíva dňa, ktorý „musí raz prísť", vedeli úplne absorbovať osobnosť štúrovského básnika a zatlačiť do úzadia jeho subjektívne problémy, vnútorná rozpornosť Kraskovej osobnosti je niečím príliš primárnym, než aby ju bolo možné prosto vyškrtnúť z priestoru jeho poézie v ktoromkoľvek

pre zaradenie básne do vývinu Kraskovej poézie pokladáme za smerodajné. Pravda, možno pripustiť domnienku, že Krasko už na začiatku svojej dráhy pojal úmysel nejako vyjadriť princípy pre svoju tvorbu, ale že k definitívnemu sformulovaniu tohto úmyslu došlo až v období *Veršov* (odtiaľ asi Kraskovo situovanie básne do r. 1900)

[64] „Kraskova báseň *Poetika starej lyriky* je do značnej miery motivovaná práve poéziou štúrovcov. On — podľa vlastných slov — svoje náhľady a svoj básnický ideál nevidel stelesnený natoľko v rôznych modernistických snahách, ako skôr u našich starých básnikov, najmä štúrovcov. Preto aj svoje básnické vyznanie nazval *Poetikou starej lyriky* (v liste 26. XII. 1955)." M. Gáfrik, *Zmráka sa, stmieva sa...*, Nová literatúra II, č. 3.

bode jej vývinu. Preto ani jeho poetický kánon túto rozpornosť neobchádza, ale formuluje ju priamo ako pravidlo poézie:

Čo píšeš, nech je jasné slnečný sťa lúč,
veselé jako chasník pri tanci;
— — — — — — — — — — — — — — —
alebo nech je smutné jako chorál kresťana
a trúchle jako mokrý hrob;

(Lyr. dielo, 14)

Než však došiel k tejto štylizácii, začínal svoje poetické vyznanie inak: „Čo píšeš, nech je čierne jako tma a nech je smutné jako vlhký hrob, nech bodá v srdce jako ťažký hriech a v dušu kvapká trpkosť jako blen" (1. variant); alebo ešte inak: „Čo píšeš, nech je tajuplné jako noc, trúchlivé jako chorál kresťana..." (2. variant). A vždy len po týchto pochmúrnostiach formuloval kladný pól svojej poetiky, pričom však namiesto „veselého chasníka pri tanci" tanul mu na mysli paradoxný obraz *veselého* chasníka *v mámoru.* Teda protiklad na protiklad, obraz poézie ako veľký významový oxymoron. A keď sa napokon prebil k tomu, že kladný pól tohto oxymoronu vysunul na prvé miesto, aby tým naznačil program, cieľ svojej poetiky, všetko to záporné, i keď zredukované, potiahol predsa za sebou ako nevyhnutný náklad svojej poézie. Zbierku *Verše* otvára obrazom vlastnej duše, v ktorom ožíva všetka pochmúrnosť, stesnaná do „pravidla" v jeho poetickom kódexe:

Ó, duša moja, ty si z čiernej noci pila,
ja divný hudec hral som u zamknutých dvier.
Tma, jako v krypte žltým lebkám z očných dier,
tak mohutná sa z mojich hluchých husieľ vila.

(Ó, duša moja...)

A nielen pochmúrnosť, ale celý zväzok rozporov je v tomto obraze. Všimnime si len jeho sémantickú konštrukciu: *duša z čiernej noci pila;* „divný hudec" hral na *hluchých husliach,* a z jeho hluchých husieľ sa odvíjala *mohutná tma.* Jeden významový rozpor za druhým, dokonca vŕšenie významových rozporov. Pomenovania reálnych predmetov alebo javov (noc, tma, husle atď.) strácajú svoju nocionálnosť, stávajú sa „odvecnenými" súčiastkami básnického stvárnenia motívu „duše", nejakého nehmotného pocitu či myšlienky, ktorá je plná vnútornej rozpornosti. A ďalší kontext rozvíja motív „duše" celou sústavou ďalších „náhradných" pomenovaní-skutočností, ktoré tiež nie sú tu „samy osebe", ale preto, aby bolo možno za nimi tušiť nejaký iný, abstraktný význam:

Ač svetlom fosforným, jak stuchlých od kostier
ty časom zelenavo si si posvietila,
keď struna dráždivými tóny ďalej vyla,
sťa kňažka pri obradoch dávno zašlých vier:

preds' denne klesala si slabá, unavená,
pred záhadnými božstvy biele na kolená —
a nezjavili tajnosť skrytú v krv a chlieb.

Možno pochybovať, že sme tu vo významovom (i motivickom!) ovzduší poetického symbolizmu, v atmosfére, kde sa stráca predel medzi hmotným a nehmotným, reálnym a fantastickým? Že máme pred sebou poetiku, v ktorej jednotlivé slová-pomenovania strácajú priamy zdeľovací vzťah ku skutočnosti a stávajú sa zložkami rozvíjajúceho sa „náhradného" motivického pásma, ktoré len ako celok nadobúda určitý význam, aj to presne nedefinovateľný, abstraktný? Báseň *Ó, duša moja...*, ktorá vyšla po prvý raz až vo *Veršoch,* je druhým pólom smerovania Kraskovej poetiky k vytváraniu „náhradného" (symbolického) významového kontextu pri stvárňovaní skutočnosti. Ak je náznaková reč tohto pólu oveľa „tajomnejšia", nepreniknuteľnejšia, treba si uvedomiť, že napr. pri *Baníkoch* bol systém náznakov ozrejmovaný určitou všeobecne platnou a známou spoločenskou ideou, ktorá bola obsahovým jadrom básne, zatiaľ čo tu je stvárňovaný ťažko sformulovateľný subjektívny, teda jedinečný a pritom rozporuplný životný pocit alebo nálada. Preto je aj symbolistický charakter poetických postupov v Kraskových subjektívnych básňach (nielen v tejto, ale i v básni *Eremita, Hostia, Sonet* a i.) nápadnejší.

Je samozrejmé, že ak hovoríme o vyústení vývinu Kraskovej poetiky k metóde zobrazovania skutočnosti, ktorú označujeme konvenčným termínom „symbolizmus", nemáme ani najmenej na mysli, že by tu išlo o obrat k nejakej samoúčelnej artistickej hre s farebnými skielkami poetickej fantázie. Sociálne etický zmysel Kraskovej poézie trvá i tu, ba prehlbuje sa, no zároveň sa prehlbuje a vyostruje aj vnútorná rozpornosť tejto poézie, vzťah básnika ku skutočnosti sa stáva zložitejším. S tým ide nevyhnutne aj proces určitého komplikovania jeho systému zobrazovacích prostriedkov (videli sme to i na pláne rytmickom i na strofickej organizácii, nielen vo sfére významovej a motivickej výstavby), ktorý sa vo viacerých zložkách stáva badateľne odlišným od charakteru Kraskovej poetiky z obdobia *Nox et solitudo* a prijíma niektoré postupy známe z poetiky básnického symbolizmu.[65]

[65] V poslednom čase ako by sme sa ostýchali v súvislosti s Kraskom použiť aj termín „symbolizmus". Vo viacerých statiach (Matuška, Felix) sa veľmi

Tým však poetika Kraskovej lyriky dospela zároveň do svojho hraničného štádia, v ktorom jej ďalší vývin uviazol v sieti neriešiteľných protirečení. Videli sme, že silný tematický prúd Kraskovej tvorby v jej poslednom období smeroval k poézii priameho sociálneho účinu, k poézii priameho spoločensky formovateľského zamerania. Súčasne v oblasti poetiky tendovala Kraskova poézia k vytváraniu „náhradného", alegorického či symbolického významového kontextu, ktorý sa takto stával konkrétnym poetickým *sprostredkovateľom* ideovej intencie *bezprostredného* pôsobenia na objektívnu skutočnosť. To je prvá vnútorná kontradikcia, do ktorej sa dostala Kraskova tvorba. Kontradikcia poézie a poetiky. Bolo ju možné prekonávať vytváraním nových a nových, básnicky pôsobivých „náhradných" kontextov, to znamená za cenu prevahy fantazijného prvku nad skutočnostným. Avšak inventár básnického

nástojčivo zdôrazňoval rozdiel medzi Kraskovu poéziou a poéziou najmä západoeurópskeho symbolizmu, medzi sklonom tohto symbolizmu k samoúčelnosti a esteticképu aristokratizmu a Kraskovým eticizmom a zameraním k sociálnosti. Tento podstatný rozdiel samozrejme existuje a bolo vskutku márnym úsilím formalistov robiť z Kraskovej poézie „akúsi obmenu európskeho symbolizmu" (J. Felix). Avšak konštatovanie tohto rozdielu nám ešte nič nehovorí o konkrétnej tvárnosti Kraskovej poetiky, o charaktere systému jeho zobrazovacích prostriedkov. A tu by bolo rovnako márnou snahou zatvárať oči pred faktom, že Krasko do svojho poetického systému priberá i niektoré zložky charakteristické pre metódu symbolistického zobrazovania („pretvárania") skutočnosti. Tieto zložky sú „samy osebe" ideove irelevantné, pretože vstupujú súčasne do *celkového ideovo-umeleckého systému* Kraskovej poézie a len v ňom nadobúdajú konkrétnu platnosť a konkrétny, jedinečný význam. Kvôli nim sa ešte Krasko nestáva „symbolistom" západoeurópskeho lartpourlartistického strihu. Správne konštatoval už František Votruba v recenzii zbierky *Nox et solitudo:* „Symbolizmus... má u Krasku zvláštny ráz. Nie studená hra s obrazmi a pomyslami, s farbami a vôňami, ale prostriedok znázorniť vlastné tušenia, stupne pocitov a postrehov." (Prúdy I, 91.) A tieto „tušenia, pocity a postrehy" u Krasku vždy smerovali k životu, zápasili o život a so životom aj cez svoju „symbolistickú" poetickú faktúru. Nazdávame sa preto, že nie je celkom presné tvrdenie, ako by sa Votruba v kritike *Nox et solitudo,* „ostro polemizujúc s Bujnákovými náhľadmi, postavil proti »symbolistickej« tvári básnika." (I. Kusý, *Cesta kritika,* 1957, 131.) Votruba sa postavil proti Bujnákovmu skresľovaniu Kraskovej tváre do deformujúcej masky samoúčelného dekadentstva (práve podľa vzoru západoeurópskeho symbolizmu a dekadencie), no proti nemu postavil svoje i dnes prijateľné poňatie Kraskovho „symbolizmu" nie ako cieľa, ale ako *prostriedku,* teda určitého súhrnu poetických postupov na stvárnenie životného obsahu. Ostatne i po rokoch Votruba práve takýto svoj postoj ku Kraskovmu „symbolizmu" potvrdzuje; v liste Kraskovi z 12. XI. 1950 Votruba píše: „Keď som proboval brániť impresionistov, symbolistov a vôbec právo individuálneho prejavu vtedajších mladých, považoval som to a považujem za čin pokrokový, bo tí mladí pomkýňali literatúru napred, dávali slovenčine v poézii nové kvality, nachodili nové tóny a *pod touto svojou novou formou chceli by to nově a lepšie...*" (Kurz. naša — St. Š.)

„výmyslu" nie je nekonečný, je oveľa chudobnejší než bohatstvo javovej skutočnosti, ktoré je nevyčerpateľné. Bolo by muselo dôjsť k opakovaniu určitých „náhradných" kontextov, k používaniu symbolov-klišé a alegorických schém (ako to ostatne vidno i na vývine štúrovskej poézie). Princíp metódy sa dostal do kontradikcie s možnosťami metódy. (Dôsledný „symbolizmus" má oveľa bližšie k tvorivému schematizmu než ktorýkoľvek iný spôsob zobrazovania skutočnosti.) Krasko si toto uvedomil a mechaniku básnenia podľa poetických šablón a schém odmietol. (Tých niekoľko básní, ktoré napísal po *Veršoch,* svedčí, že hľadal cestu von zo symboličnosti a alegoričnosti, v jednom prípade azda i za cenu vysloveného návratu k poetike „realistického", t. j. hviezdoslavovského typu.) Takto nám i vývin Kraskovej poetiky ukazuje, že u tohto básnika *muselo* prísť veľké mlčanie.

* * *

Pre prizerajúcich bolo toto mlčanie neočakávané a nepochopiteľné. Pre básnika, aspoň spočiatku, bolo ďalšou životnou trýzňou. Veď Krasko tvoril i po *Veršoch,* teda neprerušil kontakt s poéziou razom a absolútne. Roku 1913 napísal tri básne s historickou tematikou, ktoré nasvedčujú, že mu išlo o nejaký cyklický zámer širšieho rozsahu *(História, Pribina, Svätopluk).* Pohľad do histórie, a to veľmi dávnej, po básňach takého silného prítomnostného akcentu, ba až profetického vzopätia, aké nachádzame v závere *Veršov!* To vyzerá, ako by básnik začínal znovu od začiatku, veď jeho tematický záujem sa upiera tam, kde začínala slovenská poézia na úsvite novodobých národných dejín — k epoche Veľkej Moravy. Aj Krasko si sem ide pre doklad dejinnej veľkosti svojho národa („... V zachvení prezerám stopy, kde hrdinov zástupy kráčali... s Pribinom, Mojmírom, Rasticom, Svätplukom v čele... Národe... Slobodný kráčal Si v hrmení histórie!") len preto, aby jeho slovo mohlo zahrmieť do tváre prítomného času:

... Po noci tisíc liet vykroč z tmy na svetlo —
nech zmizne otroctvo, nech žije sloboda!
Počuješ, Národe? Nech žije sloboda!

(Lyr. dielo, 61)

Avšak Kraskov historizmus nevyžaruje natoľko atmosféru dávnych hrdinských dejov, ako viac a naliehavejšie znie trpkým vedomím, že slávna história je mŕtva a že jej krajinu obýva „iba už otrokov tu zbylé plemä" *(Pribina).* Pokus preraziť do „čisto" objektívnej tematickej oblasti (historickej), podniknutý široko sa valiacim „voľným" veršom

ťažkého daktylského (resp. daktylotrochejského) spádu, neprinesol životne príliš pozitívny výsledok. Pohľad na slávnu minulosť národa otriasol básnika iba tým prudším pocitom zúfalstva nad jeho „mŕtvou" prítomnosťou.[66]

Ani druhý podobný pokus sa neskončil úspešne. Tento raz chcel Krasko zájsť na pole veršovanej epiky a na sujetovom útvare začať azda novú etapu svojej tvorby. Hrôzy nezmyselného vraždenia a ničenia, ktoré prežil na frontoch prvej svetovej vojny, žiadali si básnické stvárnenie a odsúdenie. Malo sa tak stať na príbehu mladého učiteľa, v boji raneného, ktorému sa v horúčkovitých halucináciách zjaví postava Krista na kríži; postava zrazu ožije, nakloní hlavu k telegrafným drótom a načúva: dozvedá sa o zverstvách, ktoré sa pášu vo vojnovom besnení, dozvedá sa o násilnostiach na nevinných ľuďoch, hrozí sa nad tým, že „náboženstvo lásky k bližnému... náboženstvo príkazu »nezabiješ!« nie je spôsobilé ujať sa v ľudstve ani po bezmála dvojtisícročnom jeho rozširovaní". Kristus ako by si uvedomil márnosť svojho niekdajšieho žitia, márnosť svojho učenia a márnosť svojho spasiteľstva, „s nesmiernym bôľom v obličaji sklonil pomaly hlavu a — zomrel znova, ale už navždy..." Toto malo byť jadro skladby, ako je zaznamenané v básnikovom „suchom obsahu", publikovanom až vo vydaní *Diela* (1954). Má pravdu Votruba, keď o tomto zámere hovorí, že to mal byť „jeden z najmohutnejších básnických protestov a odsudkov vojny, aké vôbec kedy odzneli" (úvodná štúdia k vydaniu Kraskovho *Diela,* 1954, 15). Z monumentálneho zámeru bola však publikovaná iba nepatrná časť (pod názvom *Eli, Eli, lama, azabthani!?,* Slovenské dielo I. 1929, č. 1), ktorá je situačnou expozíciou k začiatku deja skladby. Z nej vidíme, že Krasko chcel vstúpiť na pole veršovanej epiky v šľapajách realistickej poetiky hviezdoslavovskej; úvod je napísaný deskripčno-rozprávačským štýlom, v ktorom hrá veľkú rolu pozornosť voči presnému opisu reálnej situácie a zachytenie charakteristických detailov skutočnosti, hoci z motivickej stránky cítiť aj tu „kraskovskú" atmosféru. Podobne je to aj s rytmickou organizáciou verša: hoci slabičnosť veršov je uvoľnenejšia, prevládajú tu 5 a 6 stopové verše jambického metra, ktoré je príznačné i pre epiku Hviezdoslavovu (najmä 5 stopový jamb). Vzniká otázka, či touto tradičnou technikou „realistického" rozprávania vo verši mienil Krasko napísať celý príbeh, v ktorého obsahovom jadre sa predsa úzko prepletali prvky reálne so snovými, skutočnosť reálna so skutočnosťou symbolickou? Je totiž celkom možná domnienka, že

[66] Zo spomenutej trojice básní bol r. 1913 publikovaný iba *Svätopluk* v Slovenskom denníku; *Pribina* vyšiel r. 1933 (tiež v Slov. denníku) a *História* až v *Diele* (1954).

nevyriešenosť *aj* tohto „čisto" poetického problému mohla byť jednou z príčin nedokončenia skladby. Fragment celého tohto pokusu o veršovanú epiku ostáva takto dokumentom nielen Kraskovho vysoko humanitného protivojnového postoja, ale stáva sa aj dokladom toho, že pod silným tlakom skutočnostného zážitku Krasko musel a *chcel* tvoriť, ale azda už nevedel, *ako*.

Preto ozajstným epilógom básnického diela Ivana Krasku je až báseň *Kritika (Z reči v nížinách)*, ktorú Krasko publikoval v šesťdesiatom roku svojho života (Elán VII, 1936—37). Až tu spôsobom slávnostným, rečou biblicky vznešenou a plnou symboliky básnik ako by kládol bodku za svojím dielom, ako by sa lúčil s myšlienkou na ďalšie tvorenie. A zároveň ako by sankcionoval svoje mlčanie:

Blahoslavení sú, ktorí hovorili
a nepovedali viac, než čo povedať mohli vo dňoch sviatočných.

* * *

Nielen poézia Ivana Krasku, ale i jeho básnický osud stal sa historickým dokumentom, ktorý k nám hovorí svojou rečou. Kraskov život podobá sa piesni zlomenej na vrcholnom bode melodickej línie. Táto pieseň vlastne nemá svoje pomalé doznievanie — a predsa neostala nedospievaná. To preto, lebo Ivan Krasko nikdy nebral slovo poézie nadarmo a vyslovil ho vždy len vtedy, keď nemohlo ostať nevyslovené — a keď za každé svoje slovo musel platiť daň srdca a krvi.

No nejde iba o subjektívnu opravdivosť Kraskovej poézie. Ide predovšetkým o jej objektívne historický zmysel, o jej dejinné miesto; ide o to, že táto poézia i svojím heroizmom i svojou nezavinenou tragičnosťou skutočne bola svetlom v temnotách súmračnej doby. Lebo i keď stelesňovala trpký údel poézie v epoche z konca buržoázie, stávala sa i bitevným poľom zápasov o víťazstvo nad trpkosťou bytia, nad osudom. Jej etos sa upínal k životu plnému, nepokrivenému. Preto prudký zlom jej melódie je krutým svedectvom — krutým z hľadiska subjektívneho básnického osudu Ivana Krasku, no nevyhnutným z hľadiska objektívneho chodu dejín — o nemožnosti nájsť takýto život uprostred spoločnosti, v ktorej sa klame „starou lesťou". Čas k definitívnemu rozchodu medzi poéziou a buržoáznou spoločnosťou i u nás už bol dozrel. Krasko tento rozchod síce básnicky priamo neproklamoval, zato ho však vo svojej poézii veľmi intenzívne *prežil*. Ukázalo sa to na vnútornej dráme lyrického hrdinu Kraskovej poézie i na dráme tvorivého osudu básnikovho. V tomto svedectve nachádzame vyšší, objektívne dejinný zmysel poézie Ivana Krasku, zmysel jej vnútorného vývinu a zavŕšenia.

ANTON POPOVIČ

SLOVENSKO-RUSKÉ LITERÁRNE VZŤAHY V MATIČNÝCH ROKOCH (1863—1875)

Po období intenzívneho umeleckého rozvoja slovenskej literatúry v štyridsiatych rokoch 19. stor. nastáva obdobie stagnácie literárneho života. Šesťdesiate a sedemdesiate roky 19. stor. majú ráz prechodného štádia. Táto skutočnosť sa odzrkadľuje vo vnútornom vývine literárnych metód a v životnosti jednotlivých slovesných druhov. Charakteristickou črtou literárnych pomerov v matičných rokoch je mimoriadny záujem o inonárodné literatúry, ktorý sa prejavuje predovšetkým v rozvoji prekladateľstva. Vzťah slovenskej literatúry k cudzím slovesnostiam neobmedzoval sa však iba na činnosť prekladateľskú, ale recipovali sa literárne vplyvy, pôsobili jednotlivé diela a celé umelecké smery.

Slovensko-ruské literárne vzťahy v tomto období nevyplynuli iba z bezprostredných spoločenských a kultúrnych potrieb súčasnosti. Nadväzujú priamo na výsledky predchádzajúcej tradície na tomto úseku. Realizuje ich opäť tá istá generácia, pravda, vo veku pokročilejšom a za spoluúčasti generácie dorastajúcej, ktorá ich rozvíja v širšej miere. V matičných rokoch sa prehlbuje to, čo započali štúrovci v rokoch predrevolučných, v čase vrcholenia jazykového a literárneho obrodenia.

Proces preberania podnetov z inonárodných literatúr nebol len záležitosťou literárnou, oddelenou od dobových spoločenských a politických vplyvov. V matičných rokoch sa totiž slovenská literatúra výrazne orientuje na literárnu tvorbu slovanskú a hlavne spisbu ruskú. Túto orientáciu podmieňuje dobové chápanie slovanskej myšlienky a najmä nová forma rusofilských spoločenských tendencií vo vtedajšom politickom a kultúrnom živote. Štúdium slovensko-ruských vzťahov v oblasti umeleckej literatúry si vyžaduje pozorné skúmanie špecifických zvláštností domáceho literárneho vývoja. Je zrejmé, že nová literárna orientácia vplývala na vznik a modifikovanie realistických tendencií v slovenskej literatúre.

Rozbor materiálu ukáže, čo a v akej miere mohol domáci literárny

organizmus z ruskej literatúry prijať. Preto skúmame slovesný materiál jednak z hľadiska spoločenských a kultúrnych podmienok doby a pritom súčasne i zo stanoviska tvárnych postupov. Obidve hľadiská sa vo výkladoch prelínajú. Recepciu jednotlivých autorov budeme môcť objasniť podľa toho, ktoré stanovisko v hodnotení prevažuje. Materiál k otázke prijímania vplyvov a vzťahov slovenskej a ruskej literatúry je mnohotvárny a bibliograficky zďaleka nie úplný. Mnohé závery v práci nemôžu mať definitívnu platnosť pre úlomkovitý charakter skúmaných literárnych faktov.

Pri štúdiu jednotlivých problémov postupujeme podľa slovesných druhov. Tri základné kapitoly o otázkach výberu prekladov, ohlasov a eventuálne i pôsobenia jednotlivých autorov alebo i celých skupín doplníme rozborom prekladateľských metód a charakteristikou prekladateľskej estetiky tohto obdobia. Objektívny obraz slovensko-ruských literárnych vzťahov nemožno však urobiť bez zreteľa na literárne prostredia české a maďarské, ktoré ako územne najbližšie zohrali neraz úlohu prostredníka recepcie ruských spisovateľov na Slovensku. Tým sa odkryje širší literárny kontext s celou vzťahovou dynamikou a osvetlia sa nové literárne súvislosti. Je to dôležité obzvlášť preto, lebo úloha českej literatúry v sprostredkovaní poznatkov, ideovej a umeleckej interpretácie ruskej literatúry nebola dosiaľ dostatočne preskúmaná.

Staršie práce, vzťahujúce sa na túto tematiku, majú informatívny ráz. Popri priekopníckych prácach Jozefa Jiráska[1] zaoberali sa týmto úsekom obzvlášť Rudo Brtáň v materiálove veľmi cennej štúdii *Štúrovci a ruská literatúra*[2] a Andrej Mráz v niekoľkých príležitostných príspevkoch, ktoré vydal súborne v publikácii *Z ruskej literatúry a jej ohlasov u Slovákov*.[3] Z metodologického hľadiska všetci traja autori sledujú ohlasy ruskej literatúry najmä v oblasti tematickej a ideovej.

I

POZNÁVANIE RUSKEJ POÉZIE

Prvé cieľavedomejšie pokusy uviesť ruských básnikov do slovenskej literatúry prejavujú sa v období štúrovskom. Vtedy sa objavujú ojedinelé preklady z Lomonosova, Deržavina, Puškina. Nachádzame ich

[1] J. Jirásek, *Rusko a my*, Brno 1946.
[2] Slovenské pohľady LXXII, 1956, č. 1—2.
[3] Bratislava, SKVL, 1956.

v súčasných časopisoch, alebo zachytené zmienky o nich v zápisniciach bratislavskej študentskej spoločnosti, kde boli prednesené na pravidelných literárnych zhromaždeniach. Z tohto prameňa sa môžeme dozvedieť aj o spôsobe, ako komentovali a prijímali mladí štúrovci ruskú básnickú tvorbu. Najobľúbenejším autorom bol reprezentant literárneho klasicizmu Roman G. Deržavin, z ktorého bola preložená *Óda na Boha*. Táto báseň spolu s ódickým princípom rétorickej poézie vplývala i na vznik známej Sládkovičovej strofy.[4] Deržavinova hymnická poézia účinkovala na niektorých slovenských básnikov ešte aj v päťdesiatych rokoch 19. stor., najmä na náboženskú tvorbu spisovateľov združených okolo Katolíckych novín. V literárnom vývine štúrovského obdobia sú ruské tradície iba okrajovým zjavom bez podstatnejšieho vplyvu na formovanie rusko-slovenských literárnych vzťahov v nasledujúcom období. Od šesťdesiatych rokov sa tieto vzťahy viditeľne zintenzívňujú a pozornosť slovenskej literárnej verejnosti sa obracia k poprednejším zjavom ruskej poézie.

Záujem o Puškina na Slovensku začína sa už od štúrovcov. Ilustruje ho známa epizóda z hallských štúdií A. Sládkoviča, ktorý dostal od ruských študentov Jelagina a Valujeva Puškinove spisy.[5] Z Nemecka prenášala sa do stredísk študujúcej mládeže — Bratislavy, Banskej Štiavnice i Prešova — znalosť Puškinovej tvorby a z Halle prinášali a požičiavali si jeho diela. V hallskej korešpondencii, ktorú si slovenskí študenti vymieňali s vlasťou, sú zaujímavé doklady o tom, ako sa vytváral intímny vzťah štúrovcov k Puškinovej poézii. Výrečné je básnické vyznanie Andreja Sládkoviča v Orle tatránskom, v ktorom uctieva pamiatku tragickej smrti básnikovej — *Duchu Puškinovmu.* Z neho sa dozvedáme, ako poznal Sládkovič Puškinovu tvorbu a hlavné postavy jeho veľkých básnických skladieb:

„Puškin! Ľúbim ja tvoje stvoreňja,
ľúbim Čerkesku vľúbenú,
na klevetníkov tvojej horleňja,
aj Pultavu pobúrenú,
aj Onegina, švárneho druha,
kráča s vlnami strastných dňov;
ľúbim obrazy tvojich snov,
ligotavých ako dúha. —"

(OT 1848, III, 90)

[4] M. Bakoš, *Literárna genéza Sládkovičovej strofy*, Štúdie o Sládkovičovi, sborník SAVU, Bratislava 1950.
[5] R. Brtáň, *Puškin v slovenskej literatúre*, Martin 1947.

V predrevolučnej básnickej tvorbe Andreja Sládkoviča sú zreteľné ohlasy poézie Puškinovej, a to nielen v oblasti tematickej, ale aj v kompozícii a vo vnútornej forme. Avšak Puškinovu tvorbu neprijímali v kruhoch obrodenských tak nadšene ako poéziu slavianofilov. Príčinu toho treba hľadať v tom, že jeho poézia nebola zameraná na propagáciu všeslovanských ideí. Odmietavý postoj príslušníkov staršej obrodeneckej generácie (Kollára, Šafárika, Čelakovského) k Puškinovi značne ovplyvnil aj vzťah básnickej generácie romantikov k tomuto ruskému géniovi.[6] Tak si vysvetlíme, že v slovenskej literatúre i v období porevolučnom, najmä v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 19. stor., je záujem o Puškinovu poéziu menší ako o slovansky orientovanú politickú tvorbu A. S. Chomiakova.

Úlohu prostredníka v šírení známosti o Puškinovej tvorbe na Slovensku zohrala i česká literatúra, v ktorej už koncom päťdesiatych rokov vychádzajú knižné súbory prekladov z jeho diel. Najväčšiu zásluhu na jeho propagovaní mali Václav Č. Bendl a Jan P. Koubek. Bendlove preklady *Puškina básně rozpravné* (r. 1859) a preklad *Evžena Oněgina* (r. 1860) dostávali sa na Slovensko prostredníctvom časopisov Lumír, Zlaté klasy a Časopisu Českého musea. Najpodrobnejšia charakteristika života a tvorby A. S. Puškina pochádzala z pera V. Č. Bendla. Uverejnil ju v ČČM 1854 (roč. XXVIII, č. 2) pod názvom *A. Puškin. Životopisný nástin.* Rozoberá v ňom jeho epiku, najmä *Onegina.* Puškinov básnický zjav vysvetľuje vplyvologicky; jeho rané básne sú mu presýtené jakobinizmom. Považuje ho za stúpenca lorda Byrona a Waltera Scotta. Nesprávne hodnotí i psychológiu a zámer jednotlivých postáv románu *Eugen Onegin.*[7] Súčasné české periodické tlače boli pre slovenského čitateľa oveľa výdatnejším prameňom poznatkov o ruskom básnikovi, než to bolo v slovenských periodikách šesťdesiatych rokov, kde nachádzame iba niekoľko noticiek o Puškinovej tvorbe. Sú to veľmi krátke zprávičky, oznamujúce medziiným nové edície Puškina v Rusku,[8] vydanie Puškinovho *Eugena Onegina* v spisoch Slovanskej bibliotéky vo Viedni. Redakcia čitateľom „snažne odporúčala podujatie toto priazni ct. obecenstva. Je to znamenitá príležitosť zaopatriť si môcť pomaly klasikov slovanských".[9] Okrem časopisu Sokol sotva nájdeme obšírnejšiu zmienku o Puškinových vydaniach. Napriek tomu existoval záujem

[6] H. Procházková, *Po stopách Puškinových do let šedesátých* v sborníku *Puškin u nás 1799 — 1949,* Praha 1949, 152 a n.
[7] C. d., 192, 193.
[8] Sokol IV, 1865, č. 20, 415.
[9] Literárne a umelecké zprávy. Sokol IV, 1865, č. 9, 381.

o Puškinovu tvorbu v radoch mladej generácie. Tak napr. v slovenskom spolku na ev. lýceu v Prešove prednášali študenti na svojich literárnych zasadnutiach Puškinove básne. Na jednom z nich, ako o tom svedčí záznam z 10. X. 1867, predniesol J. Orság *Smrť Olegovu* v preklade Janka Kráľa.[10] Najpopulárnejšou skladbou Puškinovou medzi prešovskou mládežou bola vlastenecká báseň *Nepriateľom ruského národa,* ktorú uverejnil časopis Sokol (r. 1864, 261) v origináli. Prešovskí študenti si ju sami preložili a na zasadnutí 12. decembra 1868 ju prednášal Gustáv Izák.[11] Revoltujúca báseň *Klevetnikam Rossii* svojím pátosom uchvacovala mladú generáciu a zásluhou svojho politického obsahu stala sa najpopulárnejšou Puškinovou skladbou. Okrem vlasteneckého výkladu tejto básne existoval i ďalší. Tento tlmočil obsah básne *Klevetnikam Rossii* ako odpoveď nepriateľom ruského štátu, ku ktorému mnohí slovenskí národovci nezastierali svoje sympatie.

Prijímanie Puškinovho básnického diela v slovenskej literatúre šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov obmedzuje sa iba na niekoľko prekladov. Významnejšie z nich pochádzajú od B. Nosáka. Z Galachovovej *Christomatie* preložil lyrické verše *Ja prežil som svoje túženia, Ozon,* populárnu báseň *Ex ungue leonem* a *Pätnásťročný básnik.*[12] Tento výber je motivovaný subjektívne a nie je prejavom programového záujmu. Po lyrických častiach Puškinovej tvorby siaha prekladateľ preto, lebo konvenujú jeho subjektívnym vnútorným stavom.

Aj literárne ohlasy Puškinovho diela v slovenskej poézii tohto obdobia sú zriedkavé a sporadické. Jeden z mála dokladov vplyvu tvorby A. S. Puškina na slovenských básnikov nájdeme v Nosákovej básni *Nad hrobom Palárikovým.* Uverejnil ju z príležitosti jubilea Palárikovho úmrtia (Orol II, 1871, č. 1). Je písaná pod vplyvom Puškinovej básne *Exegi monumentum.* V básnickej panychíde preberá Nosák z Puškina nielen národný motív, ale básnický obraz otčiny, oslavovanej v každom národe:

Puškin:

3. Sluch obo mne projdet po vsej Rusi velikoj
i nazovet meňa vsiak suščij v nej jazyk,
i gordyj vnuk slavian i finn, i nyne dikij
tunguz, i drug stepej kalmyk.

Nosák:

5. V nízkej chalupe chladnokrvný Finn,

[10] Zápisnica čs. spoločnosti v Prešove, 122. Seniorátny archív, Prešov.
[11] Tamže, 41.
[12] Tatran, Skalica 1872.

Kalmyk v zemnici, divoch v jaskyni,
a ľadomorských sňahokrajov syn
na srdci nosia obraz otčiny.

S väčším záujmom sa stretli v slovenskej literatúre Puškinove balady. Jozef K. Viktorin chcel ich zaradiť do almanachu *Lipa* spolu s Mickiewiczovými. Obrátil sa na Pavla Dobšinského so žiadosťou, aby ich preložil, že budú „bez všetkej pochybnosti uverejnené".[13] R. Brtáň[14] predpokladá tematické pôsobenie Puškinovej balady *Ruslan a Ľudmila* na Grajchmanovu baladu — romancu *Ivan a Ľudmila.* V obidvoch prípadoch autori síce zhodne použili folklórny materiál, ale rôzneho pôvodu. Grajchman uviedol do svojej balady známu rozprávkovú látku o prenasledovaných snúbencoch, ktorí sa zachraňujú pred zlou strigou premenou na súčasť živej alebo neživej prírody, mnícha, kaplnku a pod. V závere Grajchman aktualizuje baladický symbol — Ľudmila sa mení na lipu a tento strom Slovanstva čaká na vzkriesenie. V celej skladbe niet stopy po puškinovských umeleckých postupoch, a preto môžeme hovoriť nanajvýš iba o literárnom podnete, ktorý je menšou mierou vplyvu než preberanie témy.

Obdivovateľský postoj k Puškinovej poézii nebol v slovenskej slovesnej tvorbe matičného obdobia výraznejšie vyjadrený. Príčinu toho treba hľadať v rozkolísanosti kultúrnych i literárnych hodnôt, v umeleckej neujasnenosti. Preto sa viac, najmä po vyrovnaní roku 1867, z dôvodov spoločenských siaha za tvorbou politickou, slovansky orientovanou (Chomiakov), a Puškinova poézia sa odsúva do pozadia. Spontánne ju uvádza až S. H. Vajanský a básnická generácia nastupujúca v osemdesiatych rokoch.

Najväčšiu popularitu z ruských básnikov 19. stor. požíval v slovenskom prostredí ruský básnik — slavianofil A. S. Chomiakov. S jeho dielom zoznamovali generáciu štúrovcov nielen českí obrodenci, s ktorými sa mladý ruský básnik osobne stýkal, keď navštívil v Prahe Šafárika a Hanku, ale známosť jeho poézie šírili po Slovensku i ruskí cestovatelia, jeho osobní priatelia Boďanskij a Sreznevskij.[15] V predrevolučných rokoch bola obzvlášť obľúbená Chomiakovova slavianofilská báseň *Orjol.* Prvý raz ju odtlačil Ján Kollár vo svojom *Cestopise* do Hornej Itálie r. 1841. Mladí štúrovci, študujúci na nemeckých univer-

[13] J. Viktorin P. Dobšinskému do Štiavnice v januári 1857, LAMS.

[14] R. Brtáň, *Puškin v slovenskej literatúre,* Martin 1947, 34.

[15] A. S. Chomiakov, *Stichotvorenija.* Úvod napísal a edične pripravil V. A. Francev, Praha 1934, s. XX — L.

zitách, vracali sa domov ako nadšení šíritelia Chomiakovovej slovansky zameranej politickej poézie. Andrej Sládkovič a Ján Kalinčiak si z Halle priniesli domov spisy Puškinove a Chomiakovove.

Vlna záujmu o slavianofilského básnika vzrastá na Slovensku od päťdesiatych rokov. Pôdu pre prijatie jeho diela pripravili predovšetkým podmienky politické: rozčarovanie z výsledkov revolúcie rokov 1848/49 a zostrenie národného a spoločenského útlaku. Chomiakovova básnická tvorba, preplnená všeslovanskými a morálnymi akordmi v duchu kresťanskej etiky, prinášala pre slovanomilsky orientovanú konzervatívnu časť slovenského vzdelanectva ideovú mesianistickú posilu. Obsahovala populárne heslá o slovanskej solidarite s porobenými národmi a výzvy k severnému Orlovi, aby sa ich zastal v národnom a spoločenskom útlaku. Literárne zainteresovanie slovenskej spoločnosti o Chomiakova vrcholí v matičnom období. Niekoľko exemplárov jeho básní koluje nielen medzi prekladateľmi, ale aj medzi čitateľmi, ako o tom svedčia zmienky v dobovej korešpondencii.[16]

Vzťah slovenskej literatúry k Chomiakovovi sa najkonkrétnejšie prejavoval v prekladaní jeho poézie. Jeho básne pretlmočili do slovenčiny viacerí básnici. Boli to jednak najznámejší predstavitelia slovesnosti matičného obdobia z radov štúrovcov (Sládkovič, Botto, Kalinčiak) a vedľa nich i autori druhoradého významu (Algöver, Mudroň, Petrovský). Prvé preklady uverejnil časopis Sokol vo svojich prvých ročníkoch. V ďalších sa Chomiakovova poézia vyskytuje zriedkavejšie. Ale v rokoch sedemdesiatych zásluhou redaktora Orla A. Trúchleho-Sytnianskeho, ktorý preložil takmer celé jeho básnické dielo,[17] záujem o Chomiakova sa obnovuje. Prvenstvo v cieľavedomom propagovaní jeho diela patrí Trúchlemu-Sytnianskemu. Po zániku Orla pokračoval Sytniansky v uverejňovaní svojich prekladov v Slovenských pohľadoch.[18] Vlna záujmu o Chomiakovovu poéziu v slovenskom prostredí silnie v časoch opätovného zostrenia národného útlaku, v rokoch po Rakúsko-uhorskom vyrovnaní.

Výrazne vystupuje táto vlna v prekladateľskej činnosti. Zámerný výber Chomiakovovej politickej poézie vyjadruje tu prekladateľovu

[16] Napr. A. Ďurček, kat. kňaz, prosí neznámeho adresáta, aby mu vypožičal Chomiakovove spisy, pretože „okrem podrobností od Deržavina a Puškina ničoho nečítal". Trnava 14. I. 1865, ASSV.

[17] V listárni redakcie Orla (III, 12, 391) oznamoval Trúchly Nosákovi: „A z Gogoľa abo Krylova ničím ma nepotešíte? Ja mám už temer celého Chomiakova preloženého."

[18] A. S. Chomiakov, *Prosba* (Slovenské pohľady VII, 1887, 175), *Večerná pieseň* (VII, 1887, 175), *Žalm CXXXI* (VIII, 1888, 253).

názorovú príslušnosť k slovanskému integračnému programu. Z Chomiakovovej tvorby tlmočia slovenskí prekladatelia myšlienky solidarity s utláčanými slovanskými národmi a verše o slovanskom zjednotení. Najviac zapôsobila skladba *Orol,*[19] v ktorej cez obľúbenú symboliku slovanského orla vyslovuje mobilizujúce verše:

I ždut okovanyje braťja,
Kogda že zov uslyšat tvoj,
Kogda ty kryľja, kak objaťja,
Prostreš nad slaboj ich glavoj ...

Chomiakovova poézia stávala sa morálnou posilou Slovákov v boji proti zostrenému národnostnému a spoločenskému útlaku. Nie div, že niektoré jeho básne boli preložené v tomto období aj po druhý raz, ako napr. báseň *Vstavajte! okovy raspalis'...* (Mudroňov preklad, Sokol I, 1862, 132 a Sytnianskeho preklad v Orle III, 1872 pod názvom *Hor sa*). V tejto i v podobných básňach vyjadruje autor vieru v budúcnosť Slovanov a sympatizuje s oslobodzovacím hnutím južných Slovanov. Rovnako populárne boli i básne, v ktorých sa nepriamo, prostredníctvom symboliky a náznakov aktivizovalo celé Slovanstvo do boja za oslobodenie ujarmených bratov. Chomiakov osobne uvítal iniciatívu a slovanomilské nadšenie, aké videl počas svojich niekoľkých návštev v Čechách, v básnickej skladbe *Dumka* (prel. Sytniansky, Orol V, 1874, 374).

Z Chomiakovovej ideovej koncepcie dostávali sa do slovenskej poézie aj momenty, ktoré nepôsobili vyslovene kladne na názory slovenskej inteligencie. Z jeho tvorby transplantujú sa i názory panteistické a idealistické, zmyslom ktorých bolo riešenie nadradenosti a nerovnosti národov na princípoch kresťanských *(My rod izbrannyj,* prel. J. Botto, *S kým je Hospodin,* Sokol 1863, č. 7, 145, *Po pročítání psalma,* prel. A. Mudroň, Černokňažník, 1862, 70, *Rittersprucb — Richterspruch,* prel. Sytniansky, Orol I, 4, 114, *David,* prel. J. Botto, Sokol II, 1863, 5, 117).

Preklady z Chomiakovovej tvorby značne rozmnožujú v slovenskej poézii matičných rokov oblasť subjektívnej lyriky. Jeho obľúbenou témou sú vnútorné stavy, subjektívne nálady a religiózny svetonázor, bezmedzná dôvera v božiu prozreteľnosť. Tieto motívy nachádzali kladnú ozvenu u časti príslušníkov vtedajšej básnickej generácie. Svedčia o tom niektoré opakované preklady, napr. báseň *Poet* bola preložená dvakrát (J. Botto v *Spevoch,* 213—214 a Sytniansky v Orle II, 1871). Tieto preklady neraz vyjadrujú depresívne životné nálady ich tvorcov.

[19] Prel. A. Trúchly-Sytniansky v Orle II, 1871, 11.

Napr. Bottov preklad básne *Dve chvíle* (Lipa III, 348—349) zdôrazňuje namáhavosť a zodpovednosť literárnej práce. Básnik prežíva dva stavy — dve chvíle: inšpiráciu a hľadanie, spojené s útrapami, keď sa márne snaží vytvoriť obrazy a keď mu unikajú sny i nové predstavy. Sládkovičov preklad básne *Nadchnutie (Spisy básnické,* 1861, 5) upozorňuje, že sila básnikova spočíva v uprednostňovaní duševna pred telesnom.

Charakter prijímania Chomiakovovej poézie v slovenskej literatúre dokresľuje i výber skladieb lyrických, ktoré predstavujú ruského autora ako vlastenca, moralistu a kresťana. Typickou ukážkou takejto poézie je báseň *Prameň,* v ktorej básnik vyjadruje vrelé city k domovine cez symbol čistého prameňa:

V tvojej grudi, moja Rossija,
Jest takže tichij svetlyj kľuč:
On takže vody ľjot živyja,
Sokryt, bezvesten, no moguč.[20]

Chomiakovova tvorba zapôsobila čiastočne i na nastupujúcu mladú generáciu. O pôsobení jeho diela svedčia rukopisné preklady básní v študentských almanachoch, ktoré vydávali na revúckom slovenskom gymnáziu.

Svojím myšlienkovým obsahom bola Chomiakovova poézia veľmi blízka konzervatívnej časti slovenskej spoločnosti, ktorá ju prijímala zo stanoviska porobeného národa, bojujúceho za svoju existenciu. Slovenskí národovci prechovávali úctu a city vďačnosti i k básnikovej osobe. V treťom ročníku Orla uverejňuje Bohuslav Nosák besednicu zo života mladého Chomiakova, v ktorej vychvaľuje jeho telesné a duševné vlastnosti a kladie ich za vzor slovenskej mládeži. Do úvodu a na záver pripojil prekladateľ niekoľko poznámok, ktorými komentoval svoj vzťah k tomuto básnikovi. Nazýva ho „všeslovanským krásoumcom" a jeho básne hodnotí ako „neoceniteľné poklady hlbokého citu a vznešeného ducha".[21] O živote Chomiakova sa však v slovenskej literatúre s výnimkou malých noticiek, uverejnených v Sokole a Orle, mnoho nepísalo. Nosákov preklad *Počiatku samostatného života A. S. Chomiakova* je v tom čase jedinou obšírnejšou informáciou, ktorá o ruskom básnikovi vyšla v slovenskej periodickej tlači. Ale o Chomiakovi sa slovenský čitateľ mohol dozvedieť i z českej tlače. Ohlas Chomiakovovej tvorby v Čechách bol však oproti záujmu o jeho dielo na Slovensku

[20] Sokol VI, 1867, č. 6.
[21] Orol III, 1872, č. 2, 42.

neporovnateľne menší. Prejavuje sa to i v prekladoch jeho poézie, ktoré boli sporadicky uverejňované v Světozore, Českom dělníku, Tábore a inde. Odlišné spoločenské pomery, ako aj rozdiely v sociálnom vývoji nám pomôžu vysvetliť príčiny, prečo na Slovensku, na rozdiel od českých zemí, bolo Chomiakovovo dielo omnoho populárnejšie. Najmä podmienky spoločenského a národného útlaku vytvárali v časti slovenskej inteligencie mesianistickú predstavu o oslobodení Slovanstva najväčším slovanským slobodným štátom — cárskym Ruskom. Od tejto idealistickej predstavy nebolo ďaleko k mysticizmu a spájaniu politického programu s abstraktnými zásadami.

Slavianofilskému vplyvu Chomiakovovej tvorby najviac podľahla skupina slovenských mesianistov, reprezentovaná Hroboňom a Hodžom. Typickým prejavom tejto ideovej orientácie je veľká skladba M. M. Hodžu *Vieroslavín.* I v básnickej skladbe *Rossii,* ktorá je časťou veľkého výpravného celku, Hodža vyjadruje svoje slovanské krédo. Zvelebuje cárizmus, v ktorom vidí záchranu slovanských národov, a s vďakou prijíma úsilie ruských slavianofilov o obrodenie Slovanstva:

Tešim sa vám, čo ste v Rusi vnove
rozjasnili ducha okrasu,
vo veličnom ruskej matky slove
poklady tie sniesli vehlasu:
vedľa všetkých tebe Chomiakove,
láska, úcta moja našim zove
za spev k srdci slávskych sohlasiu![22]

Vo *Vieroslavíne* sa kríži vplyv koncepcie rusofilstva, ako ho formuloval Ľudovít Štúr v spise *Slovanstvo a svet budúcnosti,* s prvkami slavianofilskej ideológie. Toto chápanie sa odráža aj v Hodžovom politickom postoji k poľskému povstaniu z rokov 1863—1865, ktoré traktuje v duchu oficiálnych ruských názorov. Za najväčšiu prekážku „slávskeho sohlasia" považuje poľský národ, ktorý sa neprávom svári s Ruskom. Nejednotnosť Poliakov bude odsúdená. V prípade, ak nezmenia svoj vzťah k Rusku, čaká ich záhuba:

Kmen, čo nechce pod Slavianstva krovy
Slavianom byť, sám sa zabije!
Zomrie pýcha poľská, nad jej rovy
Poliak, našský Slavian, ožije,
oslávi sa spolných dejín slovy

[22] Slovenské pohľady IV, 1884, 154.

všeslaviansky život voľný, nový
vo svojeti bratskej rozvije;[23]

Ideologické pozície mesianistov v slovenskom spoločenskom živote neboli také silné, aby sa im podarilo ovplyvniť celkové pôsobenie Chomiakovovej tvorby v slovenskom literárnom prostredí. Ich prejavy v tomto období chápu sa už zväčša iba ako kuriozita. Vedľa tohto však účinok Chomiakovovej tvorby prejavuje sa predovšetkým v posilňovaní slovenského a národného povedomia v boji za spoločenskú a politickú existenciu. Preto sa jeho dielo stáva populárnym nielen v radoch konzervatívcov, ale aj u liberálov a demokraticky orientovanej časti slovenského vzdelanectva.

Záujem o ruskú poéziu v matičných rokoch sústredil sa i na významného predstaviteľa ruského klasicizmu I. A. Krylova. Ohlas jeho tvorby na Slovensku začína sa od básnikovej storočnice narodenia, spomenutej v časopise Sokol.[24] Pri tejto príležitosti Sokol uverejnil viaceré preklady Krylovových bájok spolu s oslavným článkom o jeho tvorbe a živote. Krylovova tvorba sa tu hodnotila ako medzník, ktorý urobil koniec exotickému živlu v ruskej literatúre. V bájkach sa oceňoval „hlboký zmysel" Krylovovho diela a o jeho štýle sa poznamenávalo, že je prekladateľom „nedostihlý".

Redakčný článok o Krylovovi bol prepísaný z Riegrovho *Náučného slovníka.* Autor však na záver pripojil vlastné poznámky, ktoré sú veľmi dôležité pre poznanie vzťahu slovenských literátov ku Krylovovi. Storočnica Krylova sa tu spomína ako výročie, ktoré oslávia nielen literatúry slovanské, ale i „sveto-literatúra". Preto toto jubileum majú si povšimnúť aj Slováci. Najväčšou prekážkou, pre ktorú nemôžu osláviť jubileum za účasti širšej verejnosti, je maďarský šovinizmus: „Áno, keby bol Hotentot, alebo Eskimák, to by sme ho bez všetkého upodozrievania našej vlasteneckej vernosti smeli oslavovať; ale keď je Rus — to nejde; nejde aspoň bez nesnádz, upodozrievania, bied a tisícerých nepríjemností. Dajme teda pokoj *zvláštnemu* daniu výrazu našej účasti pri slávení tejto pamiatky a uspokojme sa tým, keď si náčrtok z jeho životopisu do „Sokola" umiestnime, zopár jeho výtečných bájok, preložených naším drahým bratom Nezabudovom, k uctievaniu jeho pamiatky prečítame: Večná mu pamäť!"

Prekladaniu Krylovovej tvorby systematicky sa venoval najmä Bohuslav Nosák-Nezabudov, ktorý preložil, ako sám uvádza v liste A. Trúch-

[23] Tamže, 159.
[24] Sokol VII, 1868, č. 5.

lemu z 29. I. 1877 (ASNM), sto bájok. Z tohto počtu ich uverejnil 32. V jeho pozostalosti, ktorá je uložená v Tomášikových rukopisoch v ASNM, nachádza sa ešte 29. O ostatných zatiaľ nevieme nič pozitívneho. Je pravdepodobné, že sa po Nosákovej smrti u jeho brata v Sabinove stratili. Ako sa z Nosákovho životopisu dozvedáme, prekladal najmä preto, aby si touto činnosťou pomohol v ťažkej materiálnej situácii, v ktorej sa ocitol po roku 1868, keď musel opustiť štátnu službu a odísť na odpočinok. Táto skutočnosť nebola však jedinou a hlavnou príčinou záujmu slovenského prekladateľa o Krylovovu bájkársku tvorbu.

V procese vývoja slovenskej literatúry na prechode od romantizmu k realizmu je existencia bájky ako slovesného druhu sama osebe zjavom veľmi pozoruhodným. Oneskorený záujem o bájku má svoje príčiny už v samotnom priebehu literárneho klasicizmu, ktorý po antike znova pestoval tento slovesný druh. Slovenskej literatúre chýbala osobnosť bájkára, akou bol v poľskej literatúre Ignacy Krasicki alebo I. A. Krylov v Rusku. Po S. Godrovi začal písať bájky J. Záborský. Držal sa antických vzorov i poľského Krasického. Svoje bájky písal so zmyslom pre aktualizáciu a aplikáciu alegórie na spoločenské a národné pomery. Záborský sám sa považoval za národného bájkára. Vyplýva to z jeho návrhu J. K. Viktorinovi, ktorý mal vydať súborne jeho bájky: „Či by nebolo dobre usporiadať osobitné vydanie mojich bájok? Takéto knižečky majú všetky národy. Maďary Fáyho, Nemci Gellerta, Francúzi Lafontaina, Rusi Krylova, Poliaci Krasického, diela ich nachádzajú sa vo všetkých rodinách. Moje bájky nie sú ešte všetky uverejnené."[25] Nadnesené hodnotenie vlastnej literárnej činnosti u Záborského prejavuje sa i v tom, že vyčítal niektoré formové vlastnosti bájkam nemeckého Gellerta a čiastočne i Krylova. Vychádzal pritom zo zásady, že z bájky musí vysvitať akýsi „vyšší duch, a nie pedantický rechtor". Píše: „Je to omrzlá vec, keď človek až po mnohých neprirodzených a nepotrebných žvatlaninách domakať sa môže vtipu, ako v Gellertovi, z čiastky i v ruskom Krylovovi. Vtip nech vyskočí ako iskra z malej ľahkej obálky. Malebnosť a stručnosť musejú stáť v slušnom pomeru. Stručnosť nesmie prekážať malebnosti, malebnosť pak stručnosti."[26]

Záborského bájky, ktoré vyšli súborne až r. 1871, neprijala slovenská verejnosť kladne. V porovnaní s prekladom Krylovových bájok mali oveľa menší ohlas. Nestalo sa tak preto, že by bájka bola považovaná za

[25] J. Záborský J. Viktorinovi, Župčany v januári 1865, cit. E. Lazar, *Jonáš Záborský*, Bratislava 1956, 290–291.

[26] C. d., 78.

antikvárny básnický druh. Príčinou nezáujmu bola ich nižšia umelecká úroveň. Ako Záborský, tak aj Nosák sledoval transplantovaním Krylovovej tvorby spoločenský zámer. Alegorická forma bájky bola veľmi vhodným prostriedkom, ako vyjadriť názory na spoločenské problémy doby a kritizovať morálku a iné nešváry každodenného spoločenského života. Tieto možnosti, ktoré poskytoval inotaj bájok, Nosák veľmi vhodne využíval. Dvojzmyselný a alegorický obsah volil preto, aby ho čitateľ ľahko mohol aplikovať na súčasné spoločenské pomery. K tomuto myšlienkovému postupu navádzal čitateľov i tým, že mravnú pointu bájky zdôraznil typograficky. Napríklad v bájke *Delá a vetrilá* (Orol II, 1871, 359–360) sa hovorí o tom, ako sa delá a loďné plachty hádali, kto je z nich dôležitejší. Hádali sa tak dlho, až dostali loď na morské dno. Inotaj bájky používa prekladateľ na to, aby pripomenul nevyhnutnosť spravodlivého rozdeľovania nárokov a slobôd v rakúskom mocnárstve rovnomerne medzi jednotlivé národy. Z toho dôvodu sa odchyľuje od pôvodného znenia a aktualizuje ho. V pôvodine uvedené občianske zložky, ktoré Krylov prirovnával k vetrilám na lodi, nahrádza národmi, majúc pritom na mysli Rakúsko-Uhorsko:

Každé mocnárstvo je mohutné a šťastné,
kde pri rovných ťarchách i rovné slobody:
zbrojou — na bojišti vrahom je úžasné;
i vetrilá čo v ňom? ... nadšené národy.

Účinosť spoločenskej kritiky, ktorú chcel Nosák bájkami vysloviť, zvyšuje lokalizáciou a adaptáciou miesta a deja. V bájke *Orol a pavúk* (Orol II, 1871, č. 12, 379–380) kritizuje diletantizmus v štátnej správe Uhorska. Chvastúnskeho pavúka, ktorý sa dostal do výšok tatranských končiarov (namiesto Kaukazu), zmetie vietor dole na zem:

I vám i mne sa zdá, že sa ten ponáša
z pomedzi všakových sveta nedoukov
na takýchto pyšných začaste pavúkov,
ktorý sa prilepiac na chvost velikáša,
na vrch sa vytacká a tak nadúva hruď,
jak by mu bôh bol dal moc a orliči let,
hoc vietor nestojí viacej, iba zaduť,
aby ho odniesol, i s pavučinou het.

Kritike nedoukov venoval Nosák i preklady *Ometlo* (Tatran, Skalica 1872, 88–89) a *Oraculum* (c. d., 213–214). Ironizuje v nich predstaviteľov kultúrnej politiky v Uhorsku, ktorí sú múdri iba vtedy, keď majú pri sebe múdrych sekretárov. Nosák adaptoval i niektoré bájky s obsa-

hom sociálnym *(Dvaja chlapci,* Orol V, č. 3). Charakteristické ruské mená nahradil v nich menami slovenskými.

Cieľavedomosť Nosákovho výberu prekladov z Krylova sa prejavuje v prekladoch bájok upozorňujúcich na triednu a stavovskú nerovnosť. Bájka *Pohrab* (Orol II, č. 1) sa končí výraznou, sociálne zahrotenou myšlienkou:

Jesto moc boháčov, ktorých smrť jedine
dá chleba chudine!

Okrem bájok s tendenciou spoločenskou *(Sirôtka, Klas, Chrasť a oheň),* v ktorých Krylov majstrovsky vyslovil myšlienku o neúprimnom priateľstve vykorisťovateľov k chudobným, stretávame sa u Nosáka so záujmom o bájky s výchovnou tendenciou. Pôsobnosť týchto bájok na čitateľskú obec bola veľká. Príznačnú charakteristiku bájok tohto druhu vyslovil Záborský, keď povedal, že v bájke je „nezmysel rúchom rozumu". Prostredníctvom týchto bájok pranieroval sa zlý účinok literatúry, ktorý kládol Krylov pred zbojníctvo *(Boháč a básnik),* kritizovalo sa sebectvo *(Žaba a Perún),* márnotratnosť *(Márnik a lastovička),* pokrytectvo *(Močiar a rieka, Dobrá líška, Líška a syseľ),* lakomstvo *(Skúpy),* charakterová bezohľadnosť *(Mucha a Včela)* a pýcha *(Vodopád a potôčik, Kvety).*

Návrat k slovesným formám klasickým, akou bola bájka, nemožno považovať v literárnych pomeroch matičných rokov za zjav regresívny. Opodstatnenie tohto zjavu musíme hľadať v celkovej situácii slovenskej poézie, ktorá dovŕšiac romantický vrchol svojho vývinu, usilovala sa o nové výrazové prostriedky a postupy, ktorými by mohla prejaviť nový postoj k skutočnosti. Preto vhodne využívala realistické hodnoty, ktoré vytvoril klasicizmus, a prispôsobovala ich novým vývinovým podmienkam. I keď nemôžeme považovať tento záujem o staršie, prekonané žánre za znateľný krok dopredu, nemôžeme však hovoriť o ňom, že brzdil literárny vývoj. Je výrazom hľadania vhodných foriem pre rodiace sa realistické tendencie slovenskej poézie.

O vznikajúcich zárodkoch realistického postoja ku skutočnosti svedčí záujem mladého P. O. Hviezdoslava o Nekrasovovu poéziu. Ako upozornil St. Šmatlák[27], Hviezdoslav počas svojich kežmarských štúdií vypisoval si české preklady Nekrasovových básní *Mravný človek* a *Básnik a občan.* Zaujíma ho akiste ich nový ideový obsah, kritika farizejského meštiac-

[27] *Význam básnických počiatkov P. O. Hviezdoslava pre vývin slovenskej poézie,* Slovenská literatúra II, 1955, č. 3.

tva a úlohy poézie ako aktívnej zložky v boji za sociálny pokrok. Tento malý, ale významný detail dokresľuje kľukaté cesty, ktorými sa dostávali podnety z ruskej poézie do slovenskej literatúry v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 19. stor.

K PROBLEMATIKE PREKLADOV RUSKÉHO VERŠA

Zaujímavou a dôležitou stránkou prijímania ruskej literatúry na Slovensku v matičných rokoch je i otázka prekladateľskej metódy a problémov prekladateľskej estetiky, ktoré so sebou táto literárna činnosť prinášala. Charakteristika prekladateľských postupov a z nej vyplývajúce závery pomôžu nám pochopiť mnohé problémy literárneho vývoja na Slovensku v období medzigeneračnom, akými boli šesťdesiate a sedemdesiate roky. Povaha študovaného materiálu prekladov z ruskej literatúry nám umožňuje vysloviť závery oveľa všeobecnejšej povahy, než ako by to vyplývalo zo samotnej látky. Je to tak preto, lebo slovenskí prekladatelia neboli vo svojich teoretických názoroch na funkciu umeleckého prekladu v literárnom živote nijako obzvlášť vykryštalizovaní a navzájom sa od seba nediferencovali. Spravidla jeden a ten istý prekladateľ súčasne prekladal z viacerých literatúr.

Prístup k otázkam prekladateľskej metódy značne sťažuje fakt, že slovenská literatúra bola v tomto ohľade bez väčšej tradície a že systematickejšie sa cudzia krásna literatúra začína prekladať práve až v rokoch šesťdesiatych. Zato oveľa intenzívnejšie sa na Slovensku prijímali skúsenosti i tradície literatúry českej, ktorá na úseku prekladateľskom mala už vypracované prekladateľské metódy.

Slovenskí prekladatelia poézie začínali neraz primitívnymi metódami. Najjednoduchším prekladateľským postupom bol doslovný prevod, t. j. mechanické prepísanie veršov do slovenčiny bez zreteľa na ich vnútornú básnickú organizáciu. Táto metóda mala svoj pôvod vo vedomí blízkej príbuznosti ruštiny so slovenčinou a súvisela s integračnými jazykovými tendenciami vedúcej slovenskej spoločenskej vrstvy. Niekoľkí slovenskí prekladatelia (Petrovský, Mudroň, Pauliny) dokonca uverejnili v časopise Sokol takéto „poslovenčenia" ruských básní ako ukážku jazykovej príbuznosti oboch literatúr.

Preklady tohto druhu strácali umelecké hodnoty. Verše sa prekladali bez zmyslu pre rytmus a za cenu udržania podobnosti a zhôd s predlohou do textu sa vnášali mnohé rusizmy. Aby sme pochopili umeleckú stratu, ktorá vzniká mechanickým poslovenčením originálu, stačí, ak porovnáme takýto prevod s originálom:

Serbskaja piesnia	*Srbská pieseň*
Gasnet miesiac na Stambulie,	*Hasne mesiac na Štambule,*
Vschodit solnyško svietlo,	*vschodí slniečko svetlé,*
U Madžar i Turki zlova	*u Maďarov, Turka zlého,*
Niknet gordoje čelo.	*kloní sa hrdé čelo.*
Spíš-li ty naš Korolevič?	*Spíš-li ty, náš Kraleviči?*
Posmotri — ka, tvoj narod	*Pozri len na národ tvoj*
Raschodilsia slovno volny,	*rozišiel sa ako vlny,*
Čto lomajut vešnij led!	*čo lámajú jarní ľad!*

(Sokol I, 1862, č. 3)

Umeleckú stránku prekladu nezachovalo ani prihliadnutie k sylabickému charakteru básnickej predlohy a zhodný vzorec rýmu. Prekladateľ poslovenčením nielenže nesplnil úlohu vytvoriť umelecký ekvivalent predlohe, ale tým, že značne ochudobnil jeho výrazové jazykové možnosti, znížil, a to dosť podstatne, hodnotu nového slovesného výtvoru.

V slovenskom literárnom živote si prekladateľská tvorba spočiatku veľmi ťažko vydobývjala také miesto, ktoré by zodpovedalo jej špecifickej funkcii v literárnom vývoji. Príčinou toho bola názorová neujasnenosť. Existoval názor, že preklad nie je schopný vyjadriť všetky vlastnosti originálu. Preto prekladanie sa nepovažovalo za umeleckú činnosť ako tvorba pôvodná, ale len za mechanickú reprodukciu. Kongeniálnosť prekladu s pôvodinou popieral napríklad i jeden z najväčších súčasných slovenských básnikov Andrej Sládkovič, ktorý o preklade hovorí: „Každý preklad pokulháva rázom i výrazom. Ľahšie novô čos spraviť, lež rukama poviazanýma pracovať za jiným . . .[28] I keď Sládkovič svoje názory označil za „mienku súkromnú a beznáročnú", vyjadruje nimi postoj viacerých slovenských básnikov. Svedčí o tom jeho výslovné prianie, aby tento názor bol „mienkou verejnou a smerodajnou".

Sládkovič bol subjektívne presvedčený, že preklad nemôže transplantovať kvality originálu, a preto sú zbytočné akékoľvek pokusy touto cestou udomácniť dielo inonárodného autora. Keď ukončil preklad Meyfartovej *Piesne,* napísal P. Čobrdovi: „Nemal som a nemám v nich radosti. Vám k vôli pokus ten spravil som. Preklady napospol nedaria sa. Ináč spieva Nemec, ináč Slovák."[29] Pre Sládkoviča bolo prekladanie väčším problémom ako vlastná literárna tvorba. Veľmi ťažko sa dal preň získať a v prípade, keď privolil, stál v rozpakoch ako pred ťažkou

[28] Korouhev na Sionu V, 1882, č. 16, 241—244.
[29] Tamže.

a problematickou úlohou. O tom sa môžeme presvedčiť rozborom jeho pracovných prekladateľských postupov.

Hlavným postulátom Sládkoviča — prekladateľa bolo pretlmočiť básnický originál „tým istým metrom, počtom slok a formou obsahu".[30] Tento formalistický prístup k originálu je charakteristickým znakom jeho prekladov. Po stránke významovej sleduje originál skoro verbalisticky presne, usiluje sa, aby vystihol a slovne vyjadril základný zmysel. Oveľa väčšiu pozornosť venuje rytmickej stránke predlohy, a to na úkor štylistických vlastností originálu. Zachováva pôvodné strofické členenie i počet slabík vo verši. V preklade Chomiakovovej básne *Nadchnutie (Vdochnovenije),* ktorá je skonštruovaná na princípe sylabotonickom (strieda neúplný päťstopový jambický verš so štvorstopovým veršom v kombinácii 9 + 8), dodržiava izosylabizmus a vnútorné rytmické oddychové členenie. Po stránke prízvučnej je verš Sládkovičovho prekladu veľmi nepravidelný. Základný rytmický obraz nemôžeme presne stanoviť ani vtedy, keď prihliadame k veľmi slabo sa prejavujúcej tendencii striedať vo verši trocheje a daktyly namiesto pôvodných jambov.

		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Chomiakov	9 slab.	0	11	0	12	0	3	0	12	0
	8 slab.	0	10	0	8	0	6	1	11	0
Sládkovič	9 slab.	7	5	7	4	6	5	2	8	0
	8 slab.	10	2	4	5	7	3	5	3	0

Ako sme už spomenuli, druhým charakteristickým znakom Sládkovičovej prekladateľskej metódy je úsilie verne pretlmočiť významovú stránku originálu. Od predlohy sa neodchyľuje, iba v prípade, ak si to žiada veršový rozmer, siaha po rytmickej výplni. Napríklad:

I pred zenicej osleplennoj	*A zrenici tmou zaviatej*
Ne raspachnutsia nebesa;	*nezasvitne nebo blaha;*

Jazyk Sládkovičovho prekladu je v porovnaní s jeho pôvodnými dielami značne chudobnejší. Výber štylistických a lexikálnych prostriedkov prekladateľ podriaďuje rytmickej stránke verša. I keď sa vyhol lexikálnym rusizmom, občas nájdeme v jazyku jeho prekladu slová českého

[30] A. Sládkovič P. Dobšinskému 30. X. 1860.

pôvodu. Napr. výraz „péča" kvôli udržaniu rytmu používa namiesto výrazu „starostlivosť".

Za najspoľahlivejší spôsob, ako vyjadriť rytmické vlastnosti originálu, považovalo sa prekladanie verša veršom. Tento princíp nevyplýva iba z prekladateľskej praxe, ale aj z názorov mnohých popredných predstaviteľov slovenského literárneho života. Redaktor časopisu Sokol Viliam Pauliny-Tóth považoval preklad za poslovenčenie pôvodiny, t. j. lexikálne a rytmické prispôsobenie originálu. Ostatné stránky prekladateľskej činnosti považoval za podružné. Potrvdzuje to jeho list A. Sládkovičovi, v ktorom ho žiada, aby pre Sokol preložil Goetheho baladu *Der Erlkönig:* „Velice pekne Ťa prosím, ak stihneš a môžeš, *zoslovenči* mi Götheho balladu der Erlkönig, možno-li s tým istým metrumom, ktoré je v pôvodine; ak nemožno — aj iné metrum bude dobré. Však ver sakramentská žiadosť! Čo človek sám nevie preložiť, to od druhého žiada. Inu však ja nechcem preklad, ale zoslovenčenie."[31]

Neujasnené názory na umelecký preklad presvedčivo sa odrážajú v metódach slovenských prekladateľov ruskej poézie, ktorí sa usilovali prispôsobovať ruský originál slovenskému versifikačnému úzu. Ťažisko problémov prekladania ruskej poézie spočíva v rozdielnom rytmickom systéme a v odlišnej povahe metrických vlastností ruského a slovenského verša. V slovenskej literatúre šesťdesiatych rokov vládol sylabický veršový systém. Podľa princípov tejto versifikácie boli napísané básnické skladby štúrovcov a ich epigónov. Kanonizovaný slabičný veršový systém ovplyvňuje chápanie básnického rytmu aj u prekladateľov. Naproti tomu ruská poézia, ktorá sa v tomto období prekladala do slovenskej literatúry, rytmicky vychádzala z princípu sylabotónického s pravidelnými stopami vzostupnými, ktoré obmieňal amfibrach. Metrickú osnovu trochejsko-daktylskú nachádzame v prekladoch básnikov, ktorí sa výdatne opierali o ústnu ľudovú slovesnosť , ako napr. u Kollára. Pri prekladaní ruského sylabotónického verša dodržiavajú slovenskí prekladatelia iba zásadu sylabizmu, zhodne s originálom zachovávajú rovnaký počet slabík vo verši. Keďže prízvučná stránka ruského verša sa v prekladoch neuplatňuje, nie je možné presne stanoviť vnútorné metrické členenie týchto básní. Pracovné postupy jednotlivých autorov najlepšie doložíme rozborom rytmickej stránky prekladov a ich porovnaním s originálom.

Chomiakovov sylabotónický verš so základnou schémou jambickou, striedanou neprízvučným pirichijom, prekladali viacerí slovenskí básnici.

[31] List zo dňa 2. II. 1863, LAMS.

Ján Botto v preklade Chomiakovovej básne *Dve chvíle* zachováva 9 a 8 slabičný kombinovaný verš originálu. Veľmi slabé náznaky vzostupného verša má 9 slabičný verš. Vo verši 8 slabičnom, kde prevláda zostupné usporiadanie slovných prízvukov, niet tohto náznaku:

		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Chomiakov	9 slab.	0	12	0	12	0	5	0	12	0
Botto		5	7	4	5	4	7	2	2	1
Chomiakov	8 slab.	0	12	0	12	0	5	0	12	
Botto		10	5	7	5	6	5	2	2	

V Bottovom preklade badať tendenciu posilniť piesňovú stavbu. Uskutočňuje ju pod vplyvom ľudovej poézie, o ktorú sa vo svojej tvorbe pôvodne opieral. Preto mení skladbu originálu; 3 sloky po 8 veršoch rozdeľuje do štvorveršĺ. S tým úzko súvisí i podtrhovanie hraníc verša zosilnením interpunkcií, napr. čiarku nahradzuje stredníkom a pod. Okrem sylabického princípu dodržiava dôsledne vzorec rýmu. Tento ďalší znak formálnej zhodnosti prekladu s originálom je obligátny u všetkých prekladateľov, ktorí prekladali ruský sylabotónický verš.

Vplyv štúrovského sylabizmu nachádzame aj v prekladoch Bohuslava Nosáka, ktorý pretlmočil do slovenčiny veľký počet Krylovových bájok, niekoľko Puškinových básní a jeho literárnych súčasníkov. Krylovove bájky boli napísané tzv. voľným „bassennym stichom" (na rozdiel od sticha svobodnogo"), ktorý sa ustálil v ruskej literatúre v 18. stor. Verše Krylovových bájok majú kolísavý počet slabík, uplatňuje sa v nich viac princíp tónický. Základné jambické metrum striedavo nahrádza neprízvučný pirichij:

Kakoj-to domovoj stereg bogatyj klad,
Zarytyj pod zemlej; kak vdrug jemu nariad
Ot demonskogo vojevody,
Leteť za trideviat zemeľ na mnogi gody.

(Skúpy)

Krylovove bájky prekladá Nosák v duchu zásad sylabickej poézie s málo výrazným príklonom k tónickým znakom pôvodiny. Na niektorých miestach možno rozoznať, že sa pokúša vniesť do verša isté pravi-

delné striedanie stôp. Ale sú to stopy opačné než v origináli, t. j. zostupné. V preklade spomenutej bájky organizuje verš izosylabicky, kombinuje osemslabičný verš so šesťslabičným. Základnou metrickou osnovou, ktorú sa usiluje uplatniť, je trochejské členenie.

Nezáväzným usporiadaním počtu slabík blíži sa verš Krylovových bájok temer k hranici prozaického jazyka. Tento charakter Krylovovho verša Nosák prispôsobuje zásadám čisto slabičného verša, a preto dôsledne zachováva stanovený počet slabík. Napr. v prvých desiatich veršoch bájky *Márnik a lastovička* je pomer u Krylova a Nosáka takýto: Nosák zachováva verš osemslabičný, Krylov usporadúva v poradí: 6 + 13 + 13 + 8 + 9 + 7 + 9 + 10 + 6 + 7. S týmto súvisí aj rozširovanie počtu veršov, ktoré Nosák zvyšuje z pôvodných 29 na 36. Izosylabizmus sa prejavuje v ďalších dôsledkoch i rozčleňovaním súvislej pôvodiny na samostatné strofy: 8 + 8 + 8 + 6 + 6.

Podobne si počína Nosák aj pri prekladaní Puškinovho verša sylabotónického s metrickou osnovou jambickou. To, že sa formálne pritom veľmi slabo prejavuje tendencia vyjadriť prízvučnú stránku originálu, i to stopou opačnou (trochej, daktyl), vyplýva zo zostupného charakteru slovenského verša a klesavého slovného prízvuku v jazyku. Najlepšie sa o tom presvedčíme, ak porovnáme rytmický pôdorys prekladu a pôvodnej básne. Predlohou je Puškinova báseň *Ja prežil som svoje túženia:*

		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Puškin	9 slab.	0	5	0	3	0	3	0	6	0
	8 slab.	0	5	0	5	0	3	0	6	
Nosák	9 slab.	5	0	3	1	3	3	3	0	0
	8 slab.	5	1	2	4	1	3	2	2	

Evidentné je rozloženie metrických prvkov v básni *Kvet* (Orol 1875, 512):

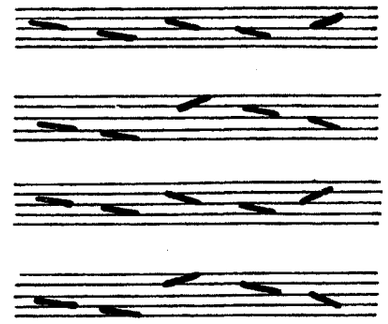
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
10 slab.	11	1	9	1	9	0	10	0	11	0
9 slab.	0	9	0	12	0	8	0	4	0	

Klesavé rozčlenenie prízvuku nie je, ako z porovnania vyplýva, výsledkom prekladateľovho zmyslu pre vyjadrenie špecifičnosti ruského verša, ale vyplýva z prirodzených vlastností slovenského jazyka.

Komplikovaným prípadom bolo prekladanie sylabotónického verša

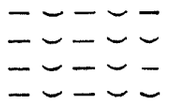
so základným vzorcom trochejským. V Koľcovovej básni *Siadu ja za stol* sú pravidelné päťslabičné verše združené do 5 strof. Nepárne verše sú trochejské, párne kombinujú trochej + daktyl. Týmto usporiadaním dodáva básnik veršu na konci syntaktického predelu zvláštnu charakteristickú spevnosť. Vetná intonačná línia prebieha nasledovne:

Siadu ja za stol,
Da podumaju —
Kak na svete žiť
Odinokomu.

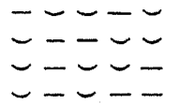


Slovenský prekladateľ nepostihol melodickú zvláštnosť originálu, ktorú vyjadruje daktylské zakončenie viet. Mechanicky sleduje iba slabičný charakter pôvodiny:

Koľcov



Nosák



Sylabotónické základy ruského verša nevyjadril v slovenskom jazyku ani jeden z vtedajších prekladateľov. Skoro v každom prípade sa primárne uplatňuje zásada slabičnosti, zhodný rýmový vzorec a rytmicko-syntaktický paralelizmus. S pravidelnosťou v rozložení slovných prízvukov majú takmer všetci prekladatelia ťažkosti. Tak napr. Ján Kalinčiak, ktorý sa podujal preložiť Chomiakovovu báseň *K deťom* so základným metrom amfibrachickým ∪—∪, nedosiahol pravidelnosť. Presvedčí nás o tom porovnanie rozloženia slovných prízvukov u Kalinčiaka a v origináli:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Chomiakov	0	20	0	0	20	0	0	20	0	0	16
Kalinčiak	14	5	11	8	7	11	7	6	8	6	4

Od sedemdesiatych rokov 19. stor. začal A. Sytniansky uvádzať do slovenskej poézie zásady poézie sylabotónickej. Svoje zámery uskutočňoval jednak v literárnej prílohe časopisu Orol, ktorú vydával pod názvom *Slovesnosť* (1873), a jednak prostredníctvom prekladov ruskej poézie, ktorá bola rytmicky stavaná na týchto zásadách. Sytniansky pristupuje k prekladom zo stanoviska dôsledného rešpektovania rytmickej stránky originálu. V publikovaných prekladoch si vyznačuje na začiatku metrický vzorec a usiluje sa ho realizovať. Jeho preklady sú po stránke metrickej skoro koncíznejšie než originál. Napr. v preklade Chomiakovovej básne *V ľ'bom sestre* (Slovenskej sestričke) dodržiava totiž veľmi presne jambické stopy, kým v origináli autor si občas vypomáha pirichijom:

Nie žiaľ, ni bôľ, no duma snivá
Ti v zreniciach sa blýskava —
Ne grusťju, net, no nežnoj dumoj
Tvoji napolneny glaza,

Zaujímavým spôsobom sa prejavuje vo verši Sytnianskeho prekladov z Chomiakova rozloženie prízvukov, t. j. rytmické tendencie, vyjadrené týmito prízvučnými hodnotami. Tak napr. v básni *Dumka,* ktorá sa skladá z kombinovaného jambického verša 9 + 8, javí sa oveľa výraznejšie ukazovateľ osemslabičného verša než vo verši deväťslabičnom. Zaujímavý je i pokles hodnôt pred cezúrou (po 6. slabike), ktorý vyplýva z voľby viacslabičných slov, v ktorých počíta s vedľajším prízvukom. V prvej strofe je výber do prerývky nasledujúci:

1 + 2 + 2 + 1
1 + 2 + 3
1 + 2 + 3
1 + 2 + 3

Rytmické tendencie vo verši prekladu Sytnianskeho vykážeme číselne a v percentuálnom pomere:

		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
Chomiakov	13 sl.	0	9	0	8	0	7	0	10	0	6	0	10	0
	12 sl.	0	10	0	9	0	3	0	10	0	2	0	9	
Sytniansky	13 sl.	3	10	0	8	1	3	3	10	0	7	1	7	8
	12 sl.	2	9	0	9	0	0	7	10	0	10	0	8	

II

POZNÁVANIE RUSKEJ PRÓZY

Zvýšený záujem o ruskú prózu v matičných rokoch ovplyvnilo v značnej miere české časopisectvo. Prostredníctvom českých periodík poznávalo slovenské čitateľstvo predovšetkým autorov druhoradého významu, ktorí ako oficiálni ruskí spisovatelia požívali v kruhoch českých rusofilov konjunktúru. Do slovenskej literatúry dostávajú sa z českého prostredia oneskorene, v čase, keď už strácali svoju popularitu a vytláčala ich generácia nastupujúcich realistov. Ako v Čechách v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch 19. stor., tak aj na Slovensku v matičnom období určujúcim momentom pri výbere literatúry tohto druhu bolo slovanské nadšenie prekladateľov a proruské citové zaujatie, ktorému sa často podriaďovala miera pre literárne hodnoty.

Charakter tvorby prekladaných ruských autorov sa nijako zvlášť nevymyká z celkového charakteru a tematických oblastí slovenskej prózy matičných rokov. Dokonca i z tvarového hľadiska majú spoločné znaky a podobné nedostatky. Literatúra tohto predrealistického prúdu prinášala niekoľko otázok, ktoré je potrebné osvetliť predovšetkým zo stanoviska vývinu literárnych druhov. Z vývinových podmienok slovenskej literatúry vyplynulo, že ešte i v tomto období bola historická tematika živou námetovou oblasťou slovenskej prózy.

Charakteristickým znakom historickej prózy bol ostrý protiklad medzi faktovou historickou stránkou a individualizovanými typmi i fabulou diela. Väčšina autorov nevedela harmonicky zladiť historický materiál so sujetovou osnovou. Preto historické poviedky z tohto obdobia majú ráz náučných informácií o dejinných udalostiach s rozsiahlym poznámkovým aparátom a s početnými odbornými exkurzmi. Historický obsah sa uplatňuje na úkor umeleckej formy diela. Ich kompozičná schéma rozvetvuje sa do dvoch línií: do dejepisného výkladu a beletrizovaného deja, ktorý prebieha neraz nezávisle. Sujet týchto poviedok nie je organicky plynulý, často býva pretŕhaný a nezjednocuje obidva dejové plány. Príkladom práce tohto druhu je napríklad Bachátova poviedka *Anna Petrovna.* Je to beletrizovaný príbeh z ruských dejín o tragédii kňažny A. P. Tarakanovovej, ktorá sa stala obeťou úkladov v zápasoch o cársky trón. Ako historickú predlohu použil autor K. Mühlerove *His-*

torische Skizzen. O tento prameň sa výdatne opieral a podľa neho vytvoril jednu tematickú zložku. Vedľa nej rozvíja sa vlastná dejová línia, ktorá pozostáva z niekoľkých narastajúcich zápletiek. Oba tieto dejové prúdy riadi jediná osoba — Katarína II., ktorá z pozadia prostredníctvom hlavných postáv — Radziwilla a Orlova — usiluje sa odstrániť Tarakanovovú ako zákonitú dedičku trónu. Poviedka je ladená sentimentálne a autor sa pokúša vyťažiť z historického príbehu morálnu pointu, ktorú formuluje v závere práce: „Žiaľ bohu! Nebola a nebude Anna Petrovna ani prvá ani posledná obeť politických pletích a úkladov; ale my predsa veríme, že pravda krášli a upevňuje tróny, krivda jich zo základu vyvracia."[32]

Techniku poviedkovej výstavby, akú sme načrtli na základe Dumného poviedky, nachádzame i v prekladoch próz ruských spisovateľov. Ani historická poviedka *Rozpomienky dôstojníka z r. 1814*[33], ktorú preložil Bohumil Nosák, nie je tvarove vykryštalizovaná. Historické poznámky sú izolované od vlastného príbehu a tvoria iba jeho voľný rámec. Samotný dej je dosť pravdepodobný; hovorí sa v ňom o citovom vzťahu mladého ruského dôstojníka k dcére francúzskeho aristokrata, u ktorého býval počas protinapoleonského ťaženia v Paríži. Ruský dôstojník si dokáže získať nepriateľské prostredie. Medzi ním a dcérou pána domu, ktorá je vdovou po napoleonskom dôstojníkovi, vznikne ľúbostný vzťah. Bránia mu však objektívne okolnosti. Popri slabom romantickom nátere je príbeh zakončený spôsobom dosť vieryhodným, rozchodom v priateľstve.

Vo výbere prekladov z historickej prózy odráža sa aj ohlas súvekého rusko-poľského problému. Ide o tendenčné literárne práce s úsilím zmierňovať napätie dvoch bojujúcich strán a hľadať príklady vzájomnej súčinnosti a vyrovnania. Protiklad Poliak—Rus sa mal zmeniť protikladom Slovan—Nemec, pretože sa cítilo nebezpečenstvo expanzívneho Západu. Práce s touto tematikou, ako napr. Bulgarinova poviedka *Oslobodenie Trembovly*[34] alebo Marlinského *Gedeon*[35], nevybočujú z kompozičného klišé súčasných historických próz. Ich cieľom je náučnou a historickou argumentáciou vyvolať u čitateľa citové dojatie a presvedčiť ho o správnosti politickej tendencie diela. Umelecké postupy týchto poviedok korešpondujú s literárnou technikou slovenských prozaikov z tohto

[32] Sokol II, 1861, č. 6, 70—83.
[33] Sokol I, 1860.
[34] Sokol VI, 1867.
[35] Sokol III, 1864.

obdobia, ako ju poznáme z diela J. M. Hurbana, S. Tomášika, V. P. Tótha a iných.

Okrem príčin povahy ideovej silným momentom pri výbere prekladov ruskej prózy bol dopyt literárnych konzumentov, ktorí sa regrutovali zo stredných vrstiev slovenskej spoločnosti. Rozbor spoločenskej a triednej príslušnosti čitateľskej obce v rokoch matičných ukazuje, že v rokoch 1866—1870 sa znateľne zvyšuje počet čitateľov meštianskeho pôvodu.[36] Námetove čerpala próza tohto obdobia zo spoločenského života. Umelecky bola však na úrovni ľudového čítania, aké uverejňovali národné zábavníky a kalendáre. Prekladatelia tejto beletrie väčšinou nemali umelecké ambície, zameriavali sa na vkus najširších čitateľských vrstiev.

Popularizátorom tejto prózy bol najmä Viliam Pauliny-Tóth, ktorý redigoval časopis Sokol a vydával súbory vlastných i preložených próz — *Besiedký* (I—IV). Svoje rusofilské zmýšľanie prejavoval nielen prekladmi ruských autorov, ale formálne aj tým, že tituly prác v *Besiedkach* prepísal i azbukou. V *Besiedkach* odtlačil práce pôvodné i prekladové bez náročnejších literárnych hodnôt. Zodpovedalo to plne literárnym záujmom a vkusu vtedajšieho slovenského meštianstva, ktorému Pauliny *Besiedky* dedikoval. Uverejňovaná próza mala charakter dobrodružného a zábavného čítania. Je zaujímavé, že popri tom nachádzame v *Besiedkach* i preklady z Puškina *(Výstrel)* a Turgeneva *(Asja)*. Možno to vysvetliť jednak dobrodružným a pútavým obsahom týchto prác, ako aj vplyvom českých časopisov, z ktorých tieto preklady autor preberal a poslovenčoval.

K poviedkam, ktoré sa u nás prekladali z ruských autorov predrealistických smerov, patril tzv. obraz ruských mravov, obrazy zo života ruskej spoločnosti. Nezriedka prameňom týchto próz boli časopisecké noticky alebo aktuálne zprávy informatívnej povahy. Objektívny a reálny obraz o spoločenských pomeroch v Rusku si čitatelia týchto prác nemohli utvoriť. Dejová osnova bola skôr výtvorom autorovej fabulácie než odrazom skutočného života. Príkladom takejto prózy je poviedka *Súdený* (preložil ju Ján Leška v Sokole V, 1866, 210 a n.), v ktorej nenachádzame takmer nijaké realistické prvky. Autor sa pokúsil riešiť vzťah dvoch

[36] Markantne sa tento stav prejavuje v porovnaní počtu odberateľov Besiedok V. Paulinyho-Tótha s Minervou.

Percentuálne zastúpenie čitateľstva je nasledujúce:

	intel.	mešt.	štud.	robot.
Besiedky (1866)	52 %	35 %	12 %	1 %
Minerva (1869)	45 %	49 %	4 %	1 %

mladých ľudí odlišnej triednej príslušnosti. Mladému Ivanovi Gostincevovi dáva možnosť usilovnosťou a pracovitosťou vyzdvihnúť sa nad svoje spoločenské postavenie. Jeho nové triedne sebavedomie ho povzbudzuje k tomu, aby si hľadal partnerku z kupeckej rodiny. Zaľúbi sa mu dcéra najbohatšieho kupca, ktorá je určená bohatému továrnikovi. Rozuzlenie sa uskutoční fantastickým spôsobom. Na Štedrý večer, keď si dievčence veštia osud, milenec sa náhle zjavuje. Vďaka tradičnosti a konzervatizmu rodičov dostáva od nich zvolenie a jeho túžba sa uskutočňuje. Dejové napätie i samotné rozuzlenie sú v poviedke nereálne prehnané. Zaujímavou časťou sú jedine úryvky ľudových zvykov, uvádzané pre spestrenie a oživenie textu, pravda, bez zmyslu pre proporcionalitu.

V niektorých kratších prozaických útvaroch ruských autorov druho až treťoradého významu vyskytujú sa sporadicky slabé náznaky realistického prístupu k námetu. Ide spravidla o realistické prvky, ktoré sa prejavujú najčastejšie v jazyku rozprávača alebo v opise prostredia, čiastočne i v charakteristike osôb alebo aj celých spoločenských skupín. Tak napr. v Bulgarinovej *Prvej láske*[37] sa dej podáva prostredníctvom rozprávača, starého, svetaskúseného vojaka. Jeho reč má nádych realistický, je pomerne blízka ľudovému spôsobu hovoru a prezrádza rezké originálne myslenie:

„Pýtate sa ma, či som bol dakedy zaľúbený? Aká to otázka! však som azdaj len nie z dreva! Áno, ľúbil som — no nie podľa vášho spôsobu, preto, že ja stvorený som z tela a krvi, vy ale tuším z oplatiek; ak chcete, budem vám rozprávať o mojej prvej láske; ale ... pozor! ... nepretrhujte ma a nehnevajte sa.

... Za našich časov rodili sa deti šťastia v sprostých košeliach; ale vy, ako vidno, narodili ste sa vo flanelových plienkach, a preto sme my hľadali šťastie po svete, vy ho ale nachádzate za pecou. Keď tak pozriem na vás, veru bojím sa, aby behom času nepremenilo sa plemeno vaše na kuroptvy.

A vy pýtate sa ma, či ľúbil kedy? No, dobre, vy keď vravíte o láske a sláve, je to všetko jedno, ako keď sliepka kotkodáka."

Formu rozprávača nachádzame i v poviedke *Balkánske kmotričky*, ktorú uverejnil V. Pauliny-Tóth v Sokole.[38] Aj v tomto prípade je jazyk vyprávača hlavným nositeľom realistických prvkov poviedky. Výstižná je aj charakteristika „susedských" vzťahov medzi dedinskými kmotrič-

[37] Porov. charakteristiku Bulgarinovej *Prvej lásky* v prekladoch Čelakovského a Bendla, podanú v štúdii V. Zadražila, *Překlady z ruštiny* v České Včele 1834—1853 — Sborník *Čtvero setkání s ruským realismem*, Praha 1958, 54—57.

[38] Sokol VI, 1867, 276.

kami. S porozumením vykresľuje autor príčiny rozporov susediek, ktoré sa často začínajú maličkosťami a vrcholia ostrým sporom. Z F. V. Bulgarina preložil B. Nosák zaujímavú črtu *Salopnica*[39], v ktorej chcel autor zobraziť psychológiu života skrachovanej aristokracie. Črta inklinuje viac k žurnalistickému tvaru než k sujetovej poviedke. I popri formálnych nedostatkoch je tu zaujímavo podaný opis spôsobu života žobráčok salopníc.

Paralelne so záujmom o ruských prozaikov predrealistických smerov rozvíja sa u nás aj vzťah k ruskému realizmu, ktorý v tomto čase reprezentovalo na svetovom fóre dielo A. S. Puškina, N. V. Gončarova, I. S. Turgeneva a ďalších popredných ruských spisovateľov. Postoj k týmto autorom nebol jednoznačný. Prešiel peripetiami, ktoré spôsobila nevyhranená estetická norma a konvenčný literárny vkus čitateľstva. K opravdovej realistickej interpretácii ruských umelcov sa museli slovenskí literárni pracovníci prebojovávať a súčasne tým pôsobiť na zmenu čitateľských záujmov. Keď roku 1860 začal Pavol Dobšinský vydávať časopis Sokol, chcel zoznamovať slovenskú čitateľskú obec so slovanskými literatúrami. Za dôležité pokladal priblížiť čitateľom ruskú slovesnosť, v ktorej vyniklo Puškinovo dielo. So svojím úmyslom sa zdôveril najznámejšiemu ctiteľovi Puškina vo vtedajších literárnych kruhoch Andrejovi Sládkovičovi a požiadal ho o spoluprácu: „A snáť by dobre bolo slovenské obecenstvo v takomto časopise s Puškinom bližšie oboznámiť. Jeho povesti *Barišnia kresťanka, Pikovaja dama* atď. naše obecenstvo by s obľubou čítalo. Nechávam Vám na rozsúdenie a podľa toho i vyplnenie tej mojej prosby, aby ste z týchto povestí jednu lebo viac lebo i všetky do slovenčiny preložili a zaslali mi. Ja jim v časopise prvé miesto dám."[40] Potreba preložiť Puškinove prózy do slovenčiny vzniká pod tlakom rastúcej popularity jeho tvorby v celom vtedajšom kultúrnom európskom prostredí. Proti meštiackemu vkusu sa začína prebojovávať nová línia. Slovenská literatúra chce mať na svojej pôde najpopulárnejších spisovateľov nového literárneho prúdu — realizmu.

Dobšinského zámer, ako sa neskôr ukázalo, nebol realizovaný. Nevedno, prečo sa Andrej Sládkovič nepodujal na túto prácu. Za redaktorstva Pavla Dobšinského v Sokole namiesto Puškinovej prózy vyšlo len niekoľko prekladov druhoradých ruských autorov, ako bol napr. F. V. Bulgarin. Prvé preklady Puškinovej prózy objavili sa až v III. ročníku Sokola, r. 1864. Boli to dve poviedky z *Povesti Belkina — Panička-sed-*

[39] Sokol I, 1860, č. 21, 174—177.

[40] P. Dobšinský A. Sládkovičovi dňa 8. XII. 1861, LAMS.

liačka a *Churnelica*. Prekladateľ skryl sa za pseudonym Ivan Postojanov. Pravdepodobne ich preložil sám P. Dobšinský, ktorý si r. 1861 vypožičal od Sládkoviča Puškinove spisy a intenzívne ich študoval.[41] Prekladateľ zamýšľal pravdepodobne preložiť celý cyklus *Povesti Belkina*. Svedčí o tom okolnosť, že ich vyberal postupne v poradí, v akom boli publikované v pôvodine.

S Puškinovou prózou sú späté počiatky literárneho realizmu v ruskej próze. Vnútorná výstavba týchto skladieb spočívala v jednoduchom, ale presnom vyjadrení myšlienok a obrazov. Takýmto spôsobom zachytená skutočnosť podávala čitateľovi pravdivý, plne realistický obraz života. Oproti predchádzajúcim umeleckým postupom Puškinova próza je novátorská v tom, že zachytáva osudy „malých ľudí". Prekladmi Puškinových poviedok dostávajú sa do slovenskej prózy nové realistické hodnoty. Slovenská novelistika, hoci v skromnej miere, obohacuje sa takto novými prvkami.

Záujem o Puškinovu prózu na Slovensku sa nedá vyjadriť iba počtom jej prekladov. Literárne redakcie časopisov Sokol a Orol často nabádali svoje čitateľstvo, aby čítali Puškina, ktorý „stojí v čele slovanských spisovateľov".[42] V tomto období našlo sa však málo zmyslu pre pravé umelecké hodnoty. Preto Puškina k nám uvádza v širšom rozsahu až ďalšia generácia v osemdesiatych rokoch 19. stor.

Približne v rovnakom čase ako o Puškinovu prózu, začína sa záujem aj o Turgeneva. Prvú zmienku o potrebe preložiť Turgenevove práce do slovenčiny nachádzame r. 1863 v redakčnom odkaze časopisu Sokol, ktorý vyzýval svojich spolupracovníkov, aby prekladali Turgenevovu prózu: „Pánu X. Y. Z. Jestli nám prekladmi povestí vôbec poslúžiť chcete, odporúčame Vám preloženie novellí Ivana Turgeneva."[43] Na Turgenevovo dielo sa teda u nás reaguje oneskorene, ak uvážime, že v českej literatúre už v tomto čase existovali vydarené preklady J. K. Tomíčka (preložil *Lovcove zápisky* v Nerudových Obrazoch života), Vávrov preklad *Fausta*, románu *Šľachtické hniezdo* (uverejnený v Pražských novinách) a ďalších menších prozaických útvarov. Oneskorené reagovanie na vtedajšiu modernú realistickú literatúru je príznačné pre celkovú situáciu v slovenskej próze. Jedine tým si možno vysvetliť skutočnosť, že z Turgenevovej tvorby sa prekladajú u nás menej významné práce.

[41] P. Dobšinský A. Sládkovičovi dňa 20. VII. 1861, LAMS.

[42] Listáreň redakcie Orla: „J. A. F. v Pr. [Fábry v Prešove?]. S radou Vám vďačne poslúžime. Čítajte Puškina, Chomiakova, Lermontova, Słowackého. Predplaťte si Vlčkovu „Osvětu".

[43] Sokol II, 1863, č. 7. Listáreň redakcie.

Na výzvu redakcie Sokola odpovedal Daniel Bachát-Dumný, ktorý publikoval ešte v tom ročníku preklad Turgenevovho *Fausta*.[44] Tematika tejto novely v listoch bola pre čitateľov príťažlivá najmä pre svoj erotický obsah. Z formálnej stránky je *Faust* písaný spôsobom v tejto dobe bežne zaužívaným. Sú to vlastne spisovateľove osobné reminiscencie na mladosť, v ktorej sa odohral ľúbostný príbeh, pokračujúci v hrdinovom dospelom veku. Pre skvelé psychologické umenie bolo dielo vyhľadávaným komorným čítaním.

Ani Bobulov preklad románu *Dym*[45] nepriniesol do slovenskej literatúry pravého Turgeneva. Poskytol slovenskému čitateľovi pohľad do života ruskej emigrácie v Nemecku a charakterizoval jej izolovanosť od spoločenského života vo vlasti, ktorú zažil i sám autor. V románe sa rieši závažná spoločenská otázka — vymanenie sa schopného jedinca z pút vlastnej triedy. Hrdinka románu Viera nemá dosť síl, aby prekonala zotrvačnosť svojej triednej príslušnosti. Preto musí obetovať svoje osobné šťastie. Takáto téma nebola v súčasnej slovenskej próze literárne spracovaná. Názorový boj medzi slavianofilmi a západníkmi, ktorý preniká i do románu *Dym*, prekladateľ asi sotva postavil ako paralelu k politickému zápasu medzi táborom „starej" a „novej" školy na Slovensku.

Spoločenské otázky, ktoré nastoľovala o stvárňovala Turgenevova próza, boli pre súčasnú slovenskú spoločnosť vzdialené a málo pochopiteľné. Príčinu rezervovaného postoja k Turgenevovi treba hľadať v odlišnosti spoločenských a kultúrnych pomerov. Slovenskému čitateľovi v tomto období bola pomerne vzdialená problematika protikladu dvoch generácií, „otcov a detí", kríza dvorianstva. Dobovému čitateľovi boli bližšie tematicky exkluzívne obrazy zo života ruského národa, ktoré sa v slovenskej literatúre udomácnili prostredníctvom prekladov (*Asja*, prekl. V. P. Tóth v Besiedkach IV, 1870; Ferienčíkov preklad *Žida*, uverejnený ako fejtón v PBV VII, 1867; Nosákov *Pes*, publ. v Orle IX, 1878). Spolu s týmito prácami dostali sa k nám i vynikajúce Turgenevove literárne portréty *Poľovníkove zápisky*. Niekoľko poviedok z tohto diela preložil Andrej Trúchly-Sytniansky. Pomocou týchto obrazov podarilo sa Sytnianskemu uviesť slovenského čitateľa do ruských pomerov, ukázať mu veľkú triednu diferenciáciu v Rusku a postavenie ľudových más. Sociálny zmysel Turgenevových *Poľovnických zápiskov* dokresľovala vynikajúcim spôsobom psychologická stránka. Popri samotných prekladoch veľmi dôležitú úlohu v recepcii realistických hodnôt ruskej literatúry zohrala i propagácia Turgenevovho diela.

[44] Sokol II, 1863, 128 a n.

[45] *Dým*, prel. Ján Bobula, Pešť 1871.

Popularitu a svetový literárny úspech I. S. Turgeneva využil Trúchly v prospech slovanskej myšlienky. Zoznamoval slovenskú čitateľskú verejnosť s hodnotením ruského realizmu a Turgenevovej tvorby, akého sa mu dostalo od nemeckého kritika O. Glogaua v stati *Die russische Literatur und Ivan Turgenev.* Podrobný výťah z tohto článku uverejnil v Slovesnosti (I, 1873) pod názvom *Ivan Turgenev čo novelista*[46], kde venuje pozornosť najmä *Poľovníkovým zápiskom.* Zmyslom state bolo upozorniť čitateľa na základné otázky realistického chápania skutočnosti v tomto diele.

Z druhového hľadiska zaraďuje Trúchly *Zápisky* medzi „náčrtky", t. j. črty. Hlavná dejová línia sa preplieta okolo „náruživého poľovníka", ktorý na svojich potulkách po lesoch a dedinách pozná dokonale ruskú prírodu i mnoho stránok života ruského človeka. Tieto zážitky rozpráva ako spisovateľ. Životná skúsenosť a Turgenevov hĺbavý pozorovací talent sa odzrkadľuje i vo videní vonkajšieho sveta. Príroda nie je preňho len „stafážou k deju, neni len personifikáciou síl, no ona vystupuje u neho činne, ona je u neho takrečeno dramatizovaná i zodpovedá celkom obraz jej udalosťam, objasňujúc ich hmlisté zakončenie." Toto konštatovanie ilustruje autor state tematickým rozborom niektorých čŕt zo *Zápiskov (Birjuk, Bežinovo, Kasian z Krásnej Meči, Jermolaj a mlynárka, Chor a Kalinič, Malinová voda, Ľgov* a iné). Spisovateľova láska k prírode a tzv. poetická povera sa odvodzuje z jeho slovanského pôvodu. Miestami sa tento dôraz na prírodu u Turgeneva nadsadzuje: „Božia príroda je nášmu poetovi velikou ohromnou silou, niekedy nežnou, sympatickou, niekedy desnou mocou."

Okrem týchto obrazov prírody vynikajú *Poľovníkove zápisky* i „prírodopisom ruského ľudu". Tak nazýva Sytniansky málo známe podoby života vidieckeho ľudu, jeho sociálne postavenie. Obzvlášť vynikala Turgenevova charakteristika ruského poddaného ľudu, ktorú kladne privítali pokrokové kruhy slovenského vzdelanectva. Veľa miesta sa v stati venovalo aj Turgenevovmu zobrazeniu ruskej šľachty a kritike sociálnych pomerov v Rusku: „Jako z jednej strany Turgenev sympaticky kreslí ráz ľudu, tak namáča svoje pero do irónie a sarkazmu, keď píše o ruskej šľachte. Všetky slabosti, všetky zlosti a sprosté predsudky šľachty ruskej bičuje posmechom, poľutovaním a zavrhnutím. Jako šľachta zachádza s nevoľným ľudom, opisuje na mnohých miestach, ba ani svojej rodine neodpúšťa." Sociálne ostrie Turgenevovej tvorby

[46] A. Mráz upozornil na súvislosť Trúchleho state s českou verziou A. Staška v práci *A. Trúchly-Sytniansky v slovenskej literatúre 70. rokov 19. storočia.* Por. Zo slovenskej literárnej minulosti, Bratislava 1953.

pomohlo pri zrušení nevoľníctva. Autor kritizoval šľachtu tak účinne, že si to musela všimnúť i cárska vláda. V stati venoval autor pozornosť aj niektorým formálnym prvkom Turgenevovej tvorby. Podrobný a detailný opis považoval Sytniansky za prvky naturalizmu. No aj napriek tomu vysoko oceňuje jeho tvorbu.

Staťou o Turgenevovi pripravoval Sytniansky pôdu pre prijatie *Poľovníkových zápiskov* u slovenských čitateľov. Pomocou českých prekladov pretlmočil v V. ročníku Orla niekoľko Turgenevových čŕt: *Chor a Kalinič, Malinová voda, Birjuk, Okresný lekár, Dvaja statkári, Ľgov* a *Podivná udalosť.* Sociálna nóta, ktorú náležite vyzdvihol už v hodnotení *Zápiskov,* vystupuje do popredia aj v tomto prekladateľskom výbere. Sytnianskeho úsilie o modernizáciu literárnych pomerov narazilo však na nepochopenie u čitateľov Orla. Preklady z Turgeneva po stránke technickej hodnotili sa kladne, ale „vec sama či obsah" boli im vzdialené a nepochopiteľné. V podstate išlo o reakciu spoločenskej vrstvy, ktorá bola začítaná do meštiackej dobrodružnej a avanturistickej literatúry. Toto čítanie pochádzalo väčšinou z francúzskych žurnálov, na Slovensko sa dostávalo prostredníctvom maďarských prekladov. Nenároční čitatelia nevedeli preto prísť na chuť turgenevovským umeleckým obrázkom. Považovali ich za bezobsažné a odvracali sa od nich ako od modernej extravagantnosti.

Na pripomienky niektorých čitateľov Orla odpovedal A. Trúchly kritikou meštiackeho vkusu, ktorú všeobecne adresoval Karolovi Ruppeldtovi: „A to ty tak môžeš písať? Tie skizze Turgeneva urobili veľmi svetochýrnym, prekladajú sa chvatom do všetkých svetových literatúr a pre Vás sú obsahu veľmi suchého? Zlý to znak bratku, keď Tí tvoji „mnohí našinci" tak zmýšľajú. Chceli by ste mať z Orla ťažisko „duchaplných" plodov hnilej francúzskej obrazotvornosti?" Mladej nastupujúcej literárnej generácii odporúča, aby sa učila od Turgeneva zručnosti v štylistike, v stvárňovaní postáv, prostredia a umeleckému majstrovstvu: „Ver mi, že Turgenev je najlepším učiteľom v obore tomto pre našu mládež. Odpusť, ale Tí tvoji „mnohí našinci" veľmi povrchne súdia. Pozrite sa len lepšie tým náčrtkom — či možno lepšie kresliť osoby a sociálne pomery v Rusku? O *Chorovi* a *Kaliničovi* možno napísať celé pojednanie."[47]

Vzťah A. Sytnianskeho k tvorbe I. S. Turgeneva je v matičných rokoch ojedinelý a vzácny. Jeho zásluhou začalo sa udomácňovať hodnotenie Turgenevovho diela z pozícií realistických a Turgenev objavoval sa pre

[47] Orol VI, 1875, 1, 32.

slovenskú literatúru vo svojich pravých umeleckých hodnotách. I keď sa interpretácia Turgenevovho diela deje na poli značne zúženom, predsa tento výklad účinkoval kladne na slovenský literárny vývin. Turgenevova realistická próza bola takto postavená do protikladu k umelecky nezrelej a málo hodnotnej domácej produkcii a čiastočne i prekladom ruských autorov druhoradého významu. Pre staršiu generáciu matičného obdobia nemal však Turgenev taký bezprostredný význam ako pre predstaviteľov generácie nastupujúcej, ktorú reprezentoval S. Hurban Vajanský. Turgenevova tvorba má ohlas najviac v období osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 19. stor., keď umelecky dozrieva nová literárna generácia. Aj pri mnohých nedostatkoch Sytnianskeho literárnej činnosti a neujasnenosti mnohých jeho podujatí treba kladne oceniť spôsob, akým hodnotil Turgenevovu tvorbu a prekladateľsky ju propagoval. V tomto zmysle žiada sa opraviť názor, že Sytniansky pristupoval k Turgenevovi „vcelku akosi neúčastne, ľahostajne, ako k čomusi, čo mu je vzdialené".[48]

Tretím významným autorom, ktorý našiel v slovenskom prostredí kladný ohlas, bol N. V. Gogoľ. Gogoľovo dielo nevplýva natoľko na novú orientáciu slovenskej literatúry, ako pôsobilo napr. v literatúre českej v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch.[49] Gogoľova umelecká osobnosť bola v Čechách známa už od tridsiatych rokov. K jeho popularite prispeli spisovateľove návštevy v českých krajinách a osobné styky s niektorými predstaviteľmi českého literárneho života. Výsledkom záujmu o Gogoľovu tvorbu bol celý rad úspešných prekladov, ktoré sa dostali aj na Slovensko. Už v štyridsiatych rokoch preložil K. V. Zap *Tarasa Buľbu* a Karel Havlíček za svojho pobytu v Moskve u Ševyreva prekladal z Gogoľa *Jak se pohněval pan Matouš s panem Matějem, Starosvětskou šlechtu* a po návrate domov roku 1849 i *Petrohradské poviedky* a *Mŕtve duše*. Časopisecké preklady Gogoľovej prózy sa nachádzali v Květoch, Českej včele, Národných novinách, Lumíre a i. Najväčším vydaním Gogoľa boli tri zväzky *Zábavných spisov* (v Prahe u Pospíšila), ktoré obsahovali Zapove preklady, preklady Havlíčkove a Kristiána Stefana.

Popularita Gogoľovho diela v Čechách podmieňovala do značnej miery i prijímanie Gogoľovho diela na Slovensku. Cestu na Slovensko mu razili vydarené české preklady. Slovenskí čitatelia i spisovatelia ich vyhľadávali, ako o tom svedčí napr. Kalinčiakova objednávka Gogoľovho

[48] A. Mráz, c. d., 156.

[49] J. Táborská, *Gogol v české literatuře čtyřicátých a padesátých let. Čtvero setkání s ruským realismem*, 79–176.

Tarasa Buľbu u Kobera v Prahe, ktorú mu vybavoval Martin Hattala.[50]

Napriek všestrannému zainteresovaniu o Gogoľovu tvorbu v Čechách nevenovali tamojší prekladatelia dostatočnú pozornosť folklórnym témam jeho diela. Sústredili sa viac na vrcholné diela jeho spoločenskej prózy, svojou tematikou i problémami veľmi príťažlivé, pretože plasticky zobrazovali život ruskej spoločnosti. Gogoľove folklórne poviedky *(Večera na chutore bliz Dikaňki, Vij, Mirgorod)* pre svoj územný či krajový kolorit, ktorý autor vyjadroval jazykovými prostriedkami (ukrajinizmy, dialektizmy) a pestrosťou individuálneho štýlu rozprávačov, patrili k veľmi náročným prekladateľským textom. V slovenskej literatúre sa našiel prekladateľ, ktorý túto prekladateľskú úlohu zvládol úspešne. Bohuslav Nosák-Nezabudov vybral si Gogoľove *Večery*[51] preto, lebo ich obsah korešpondoval s jeho romantickým slovesným školením.

Zobrazenie kozáckeho „bytu", zdravých ľudových typov, ktoré svojou mravnou vierou vo víťazstvo dobra nad zlom i telesnou silou premôžu nečistého ducha, je vo *Večeroch* vyjadrené princípmi literárneho realizmu. Fantastické motívy, opierajúce sa o ľudový mýtus súboja dvoch protikladných síl, boli pre Gogoľa len materiálom, pomocou ktorého zobrazil zdravé hodnoty ruského ľudu. Folklórny materiál slúži tu ako prostriedok pravdivého zobrazenia mravov a psychiky vidieckeho ľudu. Tieto hodnoty prekladateľ transplantoval úspešne preto, lebo sa usiloval zbaviť mechanického vzťahu k predlohe a pokúsil sa dokonca o adaptáciu folklórnych reálií ukrajinského pôvodu.

Okrem Gogoľových folklórnych ukrajinských poviedok preložil Nosák-Nezabudov aj známu *Povesť o kapitánovi Kopejkynovi* z *Mŕtvych duší*.[52] Týmto prekladom obohatil slovenskú prózu o prvok sociálny. V *Povesti* podal Gogoľ prenikavú analýzu ruskej aristokracie a kritizoval asociálnosť cárskeho spoločenského poriadku. Osud vlastenca z roku 1812, ktorý ako invalid nemôže sa dovolať spravodlivej pomoci cárskeho dvora, a preto sa stáva atamanom zbojníkov, postavil ako analógu s položením ruského ľudu. V tomto zmysle pôsobil Nosákov preklad *Povesti* ako protiváha k domácim tendenciám, usilujúcim sa idealizovať pomery v cárskom Rusku.

Nedostatok prekladov i prekladateľov v matičných rokoch viedol redaktora Orla A. Trúchleho-Sytnianskeho k poslovenčeniu povesti *Vij*

[50] M. Kudělka, *Působení Jana Kalinčáka v Těšíne* (1858–1869), Slezský sborník 1953, 51, 311.

[51] Nosák preložil *Ztratený list* (Sokol VII, 1868, č. 7, 208–213), *Večer pred sv. Jánom* (Sokol VIII, 1869), *Počarované miesto* (Sokol VII, 1868, č. 12, 368–371).

[52] Sokol VII, 1868, č. 1, 133–136.

(Kijevskí študenti).[53] Pridržiaval sa českej predlohy. Tento Sytnianskeho čin je motivovaný iba redakčnou potrebou — vyplniť medzeru v časopise. Nejde o literárny zámer, pretože preklad sa vymyká z jeho prekladateľskej koncepcie.

Obraz prenikania ruskej realistickej prózy na Slovensko v matičných rokoch by bol neúplný, ak by sme neupozornili na ohlas literárneho diela N. V. Gončarova, ktorého poznávali slovenskí čitatelia najmä prostredníctvom literárneho typu Oblomova. Táto postava ťažkopádneho, pasívneho človeka, príslušníka vyššieho stavu, zovšeobecňovala životný štýl ruského drobného šľachtica. Čoskoro sa stala známou temer vo všetkých európskych literatúrach. Ako väčšina známostí o vžitých literárnych typoch, aj súhrn predstáv o tzv. „oblomovčine" rozširoval sa medzi ľuďmi viac prostredníctvom ústneho podania ako prostredníctvom známosti diela.

Známosť „oblomovčiny" na Slovensku podporovala popularita tohto románu v českom prostredí. Už v prvom ročníku Nerudových Obrazov života uverejnil popredný český prekladateľ ruskej prózy Emanuel Vávra stať o ruskej literatúre, v ktorej venoval pozornosť trom ruským klasikom: Gončarovovi, Turgenevovi a Ostrovskému. Prekladateľ románu *Oblomov* E. Vávra (vyšiel v Prahe r. 1861) považuje Gončarova za povolaného kritika ruskej šľachty, ktorému sa podarilo s úspechom odhaliť rozklad tejto spoločenskej triedy: „Iľja Iľjič Oblomov, hrdina románu, jest typem drobného šlechtice ruského, zvyklého tráviti svůj život v lenivé nečinnosti a v pohodlí, jenž v nedostatku energie morálně hyne až i zahyne. Rodinný život venkovské šlechty, jeho dobré i špatné stránky jsou v románu tomto mistrovsky a velikolepě vylíčeny."[54]

Problematika spoločenskej pasivity, na ktorú narážal I. A. Gončarov, bola na Slovensku nástojčivá. Preto jeho dielo — i keď v schematizovanom profile literárneho typu — malo u slovenskej verejnosti istý ohlas. V slovenskej literatúre sa z Gončarova nič nepreložilo a tento autor bol známy iba svojím literárnym typom. V odlišných spoločenských podmienkach nadobudla táto literárna karikatúra, i keď mŕtva, iný zmysel. Kým v ruskej spoločnosti oblomovčinou bola označovaná ničomnosť ruskej feudálnej drobnej šľachty, slovenskí národovci prirovnávali k Oblomovovi domácu inteligenciu, najmä kňazstvo, ktoré sa pasívne stavalo k národným a spoločenským problémom. Š. M. Daxner si sťažoval na pasivitu niektorých kňazov: „Kňazstvo naše na tento čas je hrozná

[53] Orol V, 1874, 133, 186, 218, 240, 270.
[54] *Obrazy života* I, 1860, č. 9, 397.

‚oblomovština'."[55] Takéto konštatovanie nebolo u slovenských dejateľov ojedinelé. Peštbudínske vedomosti podobným spôsobom odhaľujú slovenského Oblomova. Neznámy dopisovateľ píše o tom, že diagnóza životného typu Oblomova, ktorú stvoril „Gončarevič", je priliehavá aj pre slovenské pomery: — „Veru mnohých opisoval u nás, napospol je to u nás oblomovština, obráť sa kde chceš, všade ťa stretne Oblomov."[56]

Nie všetci predstavitelia ruského realizmu boli v slovenskom prostredí pochopení podľa ich vlastných umeleckých hodnôt. Markantne sa o tom môžeme presvedčiť zo záujmu o prozaické dielo M. J. Lermontova. Z jeho tvorby bol u nás v tomto čase vyhľadávaný najviac motív kaukazský, ktorý sa nachádzal najmä vo veľkej románovej skladbe *Hrdina našich čias*. Jednotlivé poviedky tohto cyklu sa pociťovali ako exotické a tento druh bol azda najčítanejším útvarom zo súčasnej prózy. Tento čiastočný záujem o Lermontovovu prózu môžeme vysvetliť prihliadnutím k situácii v slovenskej próze. Pre slovenského čitateľa znamenal príťažlivý cudzokrajný svet, „útek z prítomnosti a každodennosti", ako to nazval A. Pražák. Nachádzali ho v látkach kaukazských, balkánskych, v cestopisoch po krajoch Blízkeho i Ďalekého východu. S tematikou kaukazskou bol spojený i motív kozácky, ktorý do slovenských časopisov uvádzal prostredníctvom prekladov Andrej Trúchly-Sytniansky. Po stránke tematickej blížila sa k Lermontovovej tematike poviedka Viliama Paulinyho-Tótha *Kyčina, ktorú* uverejnil v *Besiedkach* I (1866) s podtitulom „Náčrtky z Kaukazu". I keď autor zaradil túto prácu medzi „besiedky pôvodné", otázka samostatnosti jej spracovania je veľmi sporná. Poviedka *Kyčina* pôsobí totiž kompilačným dojmom. Treba len zistiť pramene, z ktorých autor čerpal svoje vedomosti o Čerkesoch. Je pravdepodobné, že ho inšpirovali niektoré z prác v českých časopisoch, ktoré voľne, podľa svojho zámeru upravil. Dejová osnova *Kyčiny* je pojatá samostatne, ale sotva lermontovovsky, ako sa domnieval A. Pražák.[57] Vo všeobecnosti stretávame sa v tomto období s deformo-

[55] Š. M. Daxner J. M. Hurbanovi dňa 29. X. 1862 v Tisovci, LAMS.
[56] Pešťbudínske vedomosti VII, 1862, č. 87, 24. X. — Fabova Hoľa. Porov. štúdiu O. Čepana *Poznámky k problematike jazyka a spoločenského vývinu v rokoch 1860—1880*. Literárnohistorický sborník IX, 1952, č. 3—4, 62.

O popularite Gončarovovho *Oblomova* u slovenskej verejnosti svedčí i veľmi výrečný úryvok z listu V. Paulinyho-Tótha Marine Hodžovej (1. IX. 1862): „...Prečítali ste Oblomova, — ruský román od Gončarova? Je to dač zvláštneho. Jestli chcete, pošleme Vám ho v preklade českom na prečítanie. Ale myslím, že v Mikuláši sotva bude k dostaniu, pripojujem ho teda tuná bez vyčkania odpovedi Vašej..." (Archív mesta Bratislavy, č. 944/18).

[57] A. Pražák v *Literárním Slovensku let padesátých až sedmdesátých*, Praha 1932, 256.

vaným postojom k Lermontovovmu dielu. Z jeho prózy dostáva sa k nám prostredníctvom časopisu Lumír úryvok z románu *Hrdina našich čias* v Zorovítovom poslovenčení poviedky *Tamaň*. Toto je jediná stopa po Lermontovovi v slovenskej literatúre šesťdesiatych rokov. O jedenásť rokov neskôr objavujú sa v časopise Orol opäť preklady z *Hrdinu našich čias*, a to zásluhou B. Nosáka, ktorý ich označil za „feuilletony", ako sa vtedy pomenovávali kratšie prozaické útvary.

Bohuslav Nosák mal v úmysle preložiť celý Lermontovov román. Zostal však iba pri dvoch poviedkach, zaradených v tematickom pláne diela na treťom a piatom mieste. Z hľadiska významovej línie v diele, ktorá sa sústreďuje okolo problémov a osudov hlavného hrdinu Pečorina, predstavujúceho typ rozorvaného človeka, obidve tieto poviedky majú druhoradý význam. Popri najdôležitejšej časti románu, poviedke *Kňažná Mery*, obe kapitoly iba dokresľujú charakterové vlastnosti a konanie hlavnej postavy. Aby čitateľ mohol pochopiť vnútorný psychologický obraz Lermontovovho typu „zbytočného človeka", musel ho hľadať predovšetkým v kňažne Mery a Maksimovi Maksimovičovi. Lermontovovo dielo *Hrdina našich čias* nechápalo sa ako dielo typizačné a realisticky zamerané. Skôr ako kuriozita s dobrodružným a exotickým obsahom.

So záujmom o exotickú tematiku súvisí i Sytnianskeho preklad *Výpravy do hôr* od L. N. Tolstého.[58] Sytnianskemu týmto patrí prvenstvo v prekladaní Tolstého prác. Systematickejšie sa však Tolstoj začal prekladať až v nasledujúcom období, keď sa o jeho dielo zaujíma literárna generácia Jozefa Škultétyho.

* * *

V rozvoji slovensko-ruských literárnych vzťahov najmä v oblasti prózy významnú úlohu zohrala česká literatúra. Pre jazykovú blízkosť a spoločné kultúrne tradície stalo sa české prostredie v jednotlivých prípadoch prostredníkom prijímania ruskej slovesnosti na Slovensku. V rozvoji kultúrneho a literárneho života na Slovensku okrem českej literatúry malo účasť aj maďarské písomníctvo. Slovenská a maďarská literárna história dokázali už na viacerých príkladoch existenciu vzájomných literárnych vzťahov. V tejto súvislosti sa vynára otázka, aký podiel mala v tomto období maďarská literatúra na propagácii ruského realizmu na Slovensku. Oprávnenosť tejto otázky odôvodňuje i skutočnosť, že ruská realistická literatúra bola v maďarskej literatúre zastúpená v tomto čase prekladmi popredných klasikov: Puškina, Lermontova, Gogoľa, Turgeneva, Černyševského a iných. Maďarskí spisovatelia s umeleckým vkusom vyberali z ruskej slovesnosti pravé realistické hodnoty. Orientácia maďarskej literatúry na vrcholné zjavy súčasnej ruskej literatúry vylučovala ideový záujem o druhoradých autorov a spisovateľov-ideológov slovanskej myšlienky.

Počet prekladov ruskej prózy v maďarskej literatúre šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov je neobyčajne veľký a pestrý.[59] Z literárnych žánrov zaujímali sa maďarskí prekladatelia predovšetkým o poviedkové útvary a romány. Preklady kratšej prózy sa spravidla publikovali v časopisoch, väčšie románové skladby vychádzali samostatne, a to nielen v Budapešti, ale aj v provinčných mestách. Noviny a časopisy vychádzajúce v Pešti, v ktorých boli preklady ruskej prózy väčšinou uverejňované, napr. Pesti Napló, Fővárosi Lapok, Budapesti Hírlap, Közlöny, Hazánk s Külföld, Ország Tükre, Képes Világ a iné, dostávali sa do celého Uhorska. Je prirodzené, že slovenskí vzdelanci s bilingvistickým vzdelaním mali príležitosť zoznámiť sa s ruským literárnym realizmom i prostredníctvom týchto publikácií.

Treba poznamenať, že tak výberom, ako aj počtom prekladov z ruskej realistickej literatúry bola maďarská literatúra na rovnakej úrovni ako česká, hoci i tu sa neprekladalo vždy z pôvodiny. Puškinova tvorba bola zastúpená v maďarskej slovesnosti nielen prekladmi poézie, ale aj jeho poviedkami. Roku 1844 vyšiel Kazinczyho preklad Puškinovho *Výstrelu* (A lövés) v Pesti Divatlape. Preložená bola aj *Piková dáma* a z *Povestí Belkina — Metelica*, ktorá vyšla v dvoch prekladoch, r. 1857 v Nővilágu a r. 1871 v preklade M. Fincického pod názvom *Hóförgeteg* (Ungvár 1871).

Zatiaľ čo v slovenskej literatúre prekladali sa iba úryvky z Lermontovovej prózy, jeho vrcholné prozaické dielo *Geroj našego vremeni* vyšlo v maďarskom jazyku už r. 1855 v preklade Žigmunda Falka a Jána Vajdu (M. Sajtó). O dielo N. V. Gogoľa bol v maďarskom prostredí obzvlášť veľký záujem. Z jeho prozaických skladieb vydal Aladár György r. 1874 preklad *Mŕtvych duší* (Meghalt lelkek). O rok neskôr vyšiel v Pešti Szentkirályiho preklad *Revízora*. Literárny ohlas Gogoľových próz v maďarskej literatúre vrcholí v rokoch sedemdesiatych, teda o dve desaťročia neskôr ako v Čechách. V tomto čase vychádza

[58] Orol VII, 1876, 35 a n.

[59] Ako bibliografický prameň používame publikáciu *A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944—1956*, szerkesztette Korocsa Sándor és Radó György, Budapest 1956.

časopisecky rad jeho drobných próz z cyklu folklórnych povestí, petrohradských noviel a obrázkov zo života drobnej statkárskej šľachty. Gogoľov *Plášť* prekladal aj J. Arany (Köpönyeg). *Taras Buľba* (A szaporog és a szecs) vyšiel dokonca v štyroch prekladoch (r. 1860 v Brašove, r. 1863 v časopise Nővilág, r. 1874 opäť preklad Fincického a Almásiho). Povesť *Vij* (A gnóm király) preložil Imrei vo Fővárosi Lapok r. 1867.

Najväčšiu pozornosť v maďarskej literatúre tohto obdobia sústredilo na seba, podobne ako v prostredí českom i slovenskom, dielo I. S. Turgeneva. Obľúbené boli najmä *Poľovníkove zápisky*, ktoré uverejňovali spomínané maďarské časopisy v priebehu celého šiesteho desaťročia 19. stor. Pesti Napló uverejnil r. 1858 preklad poviedky *Mumu* (Mumunia), ktorý opäť odtlačil Közlöny r. 1870. Z *Poľovníkových zápiskov* uverejnili maďarské časopisy kapitoly: *Môj sused Radivilov* (A szomszéd Radivilov — vyšiel v štyroch prekladoch), *Kasian z Krásnej Mieči* (A széplaki Kasian, r. 1863 v Nővilágu), *Hamlet Ščigrovského újazdu* (Újkori Hamlet, preložil Alexander Zálnoki, Ország Tükre 1864 a Fővárosi Lapok 1875), *Jermolaj a Mlynárka* (tamže, 1864, preložil Imrich Zilaky), *Dvaja statkári* (Két földesúr, Hazánk s Külföld 1865) a *Peter Petrovič Karatajev* (preložil Vojtech Radvánszky, Ország Tükre 1865).

Turgenevova novela v listoch *Faust* vyšla v preklade Michala Fincického v maďarskej literatúre o štyri roky neskôr ako na Slovensku. Román *Šľachtické hniezdo* (A nemesi fészek) preložil veľmi skoro po jeho vydaní (r. 1862) J. Greguss (Budapešť). Generačný román *Otcovia a deti* vyšiel po maďarsky r. 1867 (Az apák és fiúk) na pokračovanie v časopise Képes Világ. Preložil ho pravdepodobne Michal Fincický, ktorý v ďalšom ročníku tohto časopisu uverejňuje preklad *Dymu* (Füst). Stojí za zmienku, že Černyševského román *Čo robiť?* preložil Armin Šárvári do maďarčiny už r. 1877. V Čechách vyšiel temer o dvadsať rokov neskôr.

Porovnanie prekladateľskej produkcie z ruskej literatúry v maďarskom, českom a slovenskom prostredí ukazuje, že maďarské písomníctvo reagovalo hlavne na spisovateľov, ktorí prenikli v tomto čase už do svetovej literatúry. Ako sme už naznačili, česká a slovenská literatúra pod vplyvom slovanskej myšlienky a proruskej orientácie nesústreďovali sa vždy na rýdzo literárne hodnoty, ale prijímali aj mnohé ideové podnety a vplyvy, ktorých nositeľmi boli spisovatelia menej významní a umelecky nedostatočne vyhranení. Pre vzťah maďarskej čitateľskej verejnosti k ruskému realizmu bolo rozhodujúce, že prekladané diela podávali kritický obraz o cárskom Rusku, ku ktorému ma-

ďarské vládnúce kruhy, najmä od intervencie roku 1848—1849, prechovávali nedôveru hraničiacu skoro s nepriateľstvom.

Ukázalo sa, že jednotlivé literárne vzťahy sú viacnásobné. Slovensko-ruské vzťahy v oblasti slovesnej vedú i k sprostredkovaniu literatúry českej a čiastočne i maďarskej. Tým sa zas objavujú ďalšie spojenia maďarsko-ruské, česko-ruské a paralela maďarsko-česká. Tento kolobeh výmeny literárnych hodnôt podmieňuje nástup realistického prúdu do európskych literatúr. No aj pri všetkom pozitívnom význame záujmu o ruskú literatúru v maďarskom prostredí nemožno pripísať tomuto spojeniu taký rozhodujúci význam ako vplyvu literatúry českej, ktorá zohrala v slovensko-ruských literárnych vzťahoch často úlohu priameho prostredníka. Výmena literárnych hodnôt prebiehala v rámci medzislovanskom a za nepriameho pôsobenia inoslovanských literatúr.

PREKLADY Z RUSKEJ PRÓZY

Próza, podobne ako ostatné literárne druhy, začína sa systematickejšie prekladať až v šesťdesiatych rokoch 19. storočia. V porovnaní s prekladateľskými otázkami poézie je problematika prozaických prekladov menej zložitá. Neraz sa stáva, že pri prekladaní prózy si slovenskí autori vypomáhajú predlohami cudzími a prekladajú „z druhej ruky".

Medzeru v beletristickom časopisectve, ktorá vznikla v päťdesiatych rokoch po zániku Orla tatránskeho a Slovenských pohľadov na vedy, umenie a literatúru, vypĺňalo sčasti české časopisectvo. Najmä Mikovcov Lumír a Nerudove Obrazy života sprostredkovávali styk s literatúrami slovanskými a najmä literatúrou ruskou, o ktorú sa slovenskí vzdelanci živo zaujímali. České preklady nielenže uvádzali slovenského čitateľa do ruskej literatúry, ale mnohým prekladateľom poslúžili ako literárne predlohy.

Slovenskí prekladatelia neprichádzali vždy do styku s pôvodinou. Niektorí si vypomáhali tým, že doslovne poslovenčovali české preklady z ruštiny. Tak napr. Viliam Pauliny-Tóth pri preklade *Balkánskych kmotričiek* vypomáhal si prekladom Prachovského:

P r a c h o v s k ý (Lumír IV, 1854, č. 28—29):

Mám dobrého, poctivého přítele Petra Matějoviče Pohořenka. Stařec to šedesátiletý, dle rodu Malorus, dle titulu štábní lékař. Žije na Balkánu, ne na tom Balkánu, jejž překročil hrabě Dibič-Zabalkánský, ale na onom, jenž se nalézá za Sucharevskou věží, blíž Polěvova dvoru. Neníť tento Balkán nic jiného, nežli blátivý, černý rybník, na němž nejedna husa a kachna vladaří, jež na něm rozbily svá sídla.

Pauliny-Tóth (Sokol VI, 1867, 201—208):

Mám dobrého, poctivého priateľa Petra Matejeviča Pohorenka. Starec to šesťdesiatročný, dľa rodu Malorus, dľa titulu lekár od berly. Žije na Balkáne, nie na tom Balkáne, ktorý grôf Dibič-Zabalkánsky prekročil, ale na onom, ktorý nachodí sa za Sucharevskou väžou, neďaleko Polievovho dvoru. Neni tento Balkán nič iného ako blativý, čierny rybník, na ňomžto nejedna hus a kačena vladári, ktoré na ňom rozbily svoje sídla.

Poslovenčenie českej verzie si vynútilo niektoré zmeny. Pauliny si však nemohol dovoliť odchýlku, ktorá by pozmeňovala význam textu. Preto zasahuje do neho iba formálne. Aby sa odlíšil od českej predlohy, mení stavbu viet:

Prachovský:

Přišlo jaro; vetchý plot se sklonil na stranu, a koněčně i spadl; dvory sousedek byly bez přehrazení, slepice a kachny Vasilie Ankudinovny přecházely na dvůr Marie Vasilevny.

Pauliny:

Přišlo jaro; vetchý plot se sklonil na stranu, a koněčně i spadl; dvory sousedek boly bez priehrady, sliepky a kačice Vasilie Ankudinovný prechádzaly na dvor Márie Vasilevny.

Aj ostatné preklady, uverejňované v Besiedkach, pretlmočil do slovenčiny Pauliny-Tóth prostredníctvom českých prekladov. Tak Bulgarinova *Prvá láska* (Besiedky I, 1866) je poslovenčením textu Č. Stránického v Lumíre, Puškinov *Výstrel* (Besiedky III) z Vávrovho prekladu v Lumíre (IX, 1859), Turgenevova *Asja* (Besiedky IV) podľa prekladu A. Prachovského, uverejnená tamtiež.

Pauliny je závislý od českého prekladu natoľko, že z neho preberá i zrejmé rusizmy. Lexikálne rusizmy, ako napríklad „je veliká zima, matičko, a hodne prikladať nádobno" sa v tom čase bežne uvádzali do slovenskej slovnej zásoby. Súviselo to so snahou slovenského vzdelanectva priblížiť slovenčinu ruštine. Nesamostatný prístup k predlohe a nedostatočný zreteľ na umeleckú stránku prekladov u Viliama Paulinyho-Tótha nezapríčiňovala nedostatočná jazyková príprava. Ruský jazyk poznal dostatočne, dokonca natoľko, že v časopise Sokol uverejňoval jazykový kurz ruštiny. Príčina toho tkvie v jeho názore na prekladateľstvo. Nepovažoval ho za činnosť umeleckú, ale len mechanickú, remeselnú prácu.

Podobným spôsobom pracuje i Mieroslav Kovalevský (pseudonym Zorovít), ktorý uverejnil z ruskej literatúry dva preklady: *Gedeona* od A. Bestuževa-Marlinského (Sokol III, 1864) a Lermontovovu *Tamaň* (Sokol V, 1866, 178 a n.). V obidvoch prípadoch si Zorovít pomáha českými prekladmi z Lumíra. Pri prekladaní *Gedeona* poslúžil mu Vávrov preklad (Lumír VII, 1857, 482—487). Otrocky sa pridržiava svojej predlohy, nemení stavbu viet a odstavcov, presne dodržiava interpunkciu.

Porovnajme oba texty:

Vávra:

„Rozhodnuto!" promluvil tenkráte bojarín Gedeon Bestužev. „Nechci sloužiti Polsce. Ten, který nedržel střmene Ivana Hrozného, nepokloní se ani samozvanci; před ním skví se koruna, se mnou čest; pojedu!"

Zorovít:

„Rozhodnuto!" povedal teraz bojarin Gedeon Bestužev. „Nechcem slúžiť Poľskej. Ten, ktorý nedržal strmene Ivana Hrozného, nepokloní sa ani samozvancovi; pred ním skveje sa koruna, so mnou česť; pôjdem!"

Z českého prekladu prevzal i niektoré lexikálne bohemizmy, ako: buď zdráv; kdes válčil a iné.

Lermontovovu *Tamaň* poslovenčil Zorovít z Vaclíkovho prekladu v Lumíre (IV, 1854, 779—783, 804—808). Keďže český text obsahoval niekoľko málo známych a v slovenčine zriedkavých slov, pripája k nim v zátvorke vysvetľujúce nemecké termíny, ako napr. slovo buližník (Kiesselschiffer), bedno (Verschlag). Niektoré termíny neobjasňuje dosť presne. Napr. výraz jamščik vysvetľuje ako poštársky paholok. Spôsob, akým prekladal Kovalevský-Zorovít, nasvedčuje tomu, že sa neopieral o vlastné vedomosti ruského jazyka. Porovnajme text Vaclíkov a Zorovítov:

Vaclík:

Taman je nejbídnější hnízdo všech ruských přímorských měst. Hnedle bych tam byl umřel hladem a jako na přídavek chtěli mne tam ještě utopit. Přijel jsem tam na nákladním voze pozdě v noci. Jamščík (postillon) zastavil zemdlenou trojspřež u vrat jediného kamenného domu při vjezdu.

Zorovít:

Taman je najbiednejšie hniezdo všetkých ruských miest. Ľa, skoro bych tam bol umrel hladom a sťa prídavok, chceli ma tam ešte aj utopiť. Prišiel som ta na

nákladňom voze pozde v noci. Jamščík (poštársky paholok) zastavil unavenú trojspriaž pri vrátach jediného kamenného domu pri vjazdu.

Závislosť od českých prameňov zisťujeme aj u Jána Bobulu, prekladateľa Turgenevovho románu *Dym*. Tento román vyšiel roku 1871 v Slovenských novinách na pokračovanie a okrem toho aj knižne v Pešti. Predlohu našiel v Machovom preklade v štvrtom ročníku časopisu Světozor (Praha 1870) a doslovne ju poslovenčil.

Mach (III, 42, 4. II. 1870):

„Aj! aj! aj! Tuhle je!" rozléhal se pojednou nad samým jeho uchem sýpavý hlas a těžká ruka zaklepala mu na rameno. Pozvedl hlavu a poznal jednoho ze svých nemnohých moskevských známých, jistého Bambajeva, člověka krásného, avšak velmi ješitného, již ne mladého, s rozcuchanými hustými vlasy a s uvadlým tučným tělem. Věčně bez groše a věčně něčím nadchnut, ale bez účele, pohyboval se Rostislav Bambajev po povrchu trpělivé matičky země.

„Tohle se jmenuje setkání!" opakoval otvíraje zaprášená očka a pozdvihuje opuchlé rtíky, nad nimiž podivně trčely barvené vousy. „Aj Baden! Vše sem leze jako tarakani. Jak ty si se sem dostal?"

Bobula (III, 13. vyd. r. 1871):

„Aj! aj! aj! Však je tu!" rozliehol sa mu raz nad samým jeho uchom sypavý hlas a ťažká ruka spadla mu na rameno. Ohliadol sa a poznal jednoho zo svojich málo moskevských známych, istého Bambajeva, človeka krásneho, avšak veľmi márneho, ktorý už nebol mladý, s roztrasenými hustými vlasmi a uvädlého tučného tela. Večne bez groša a večne dačím napáchnutý, ale bez cieľa, pohyboval sa Rostislav Bambajev po povrchu trpezlivej matičky zeme.

„To sa menuje shliadaním!" opakoval, otvárajúc zaprášené očká a pozdvihujúc opuchlé rtíky, na ktorými podivne trčali nabarvené fúzy. — „Aj Baden! Všetko sa sem tiahne ako moli. Jako si sa ty sem dostal?"

Mechanické postupy v prekladateľstve, ako sme ich videli u Paulinyho-Tótha, Zorovíta a Bobulu, sú dokladom neujasneného stanoviska k prekladu tak v oblasti teoretickej, ako aj v samotnej literárnej praxi. Ich pracovnú metódu ovplyvňoval zúžený pohľad na funkciu a miesto prekladateľskej tvorby v literatúre. Na jednej strane pri prekladaní poézie sú mnohí prekladatelia vo vážnych rozpakoch a v ťažkostiach, ale prekladaniu prózy nepripisujú zďaleka taký význam, aký mala vo vývinovom procese umeleckej literatúry. Tento náhľad zastával i jeden z najaktívnejších prekladateľov v matičných rokoch Andrej Trúchly-Sytniansky, ktorý si rovnako uľahčoval prácu českými prekladmi ruskej prózy. Presvedčíme sa o tom, keď porovnáme úryvok Sytnianskeho

prekladu *Kyjevských školákov* s prekladom K. Stefana (vyšiel v Zábavnej knižnici v Prahe 1847):

Stefan:

Když o tom přišla pověst do Kyjova a bohoslovec Chaljava konečně o takovém osudu filosofa Chomy se dozvěděl, zabral se na celou hodinu do rozjímání. Během času toho staly se s ním veliké změny. Štěstí se na něj usmálo: po skončení jeho školního běhu udělali ho zvoníkem na nejvyšší věži, a on vždy přicházel s roztlučeným nosem, poněvadž dřevěné schody na věž byly velmi nedbale udělané.

Sytniansky:

Keď o tom prišla povesť do Kyjova a bohoslovec Chaljava konečne o takom osude filozofa Chomu sa dozvedel, zadumal sa na celú hodinu. Behom času toho stali sa s ním veľké zmeny. Šťastie usmialo sa na neho. Po skončení jeho školského behu urobili ho zvonárom na najvyššej väži a on vždy prichádzal s roztlčeným nosom, ponevác drevené schody na väžu boli veľmi nedbale urobené.

Aby sa odlíšil od predlohy, Sytniansky obozretne upravuje formálne prvky textu, často mení stavbu odstavcov a zasahuje do slovosledu. Avšak k tomuto spôsobu poslovenčenia uchyľuje sa iba v prípade, keď nemohol použiť originál. Oveľa samostatnejšie postupuje vtedy, keď prekladá z ruského prameňa, hoci ho pritom konfrontuje s českými prekladmi. Porovnajme oba preklady *Poľovníckych zápiskov:*

Tomíček:

„S průchozím měšťanem utekla", promluvil s divokým úsměchem. Dívka sklopila oči: chlapeček se probudil a zakřičel; dívka poodešla ke kolébce. „Nu, dej mu", jal se Birjuk, podávaje jí v ruku zamazaný růžek.

Sytniansky:

„Ušla s cestujúcim mešťanom", hovoril s divokým smiechom. Dievča sklopilo oči. Dieťa prebudilo sa a počalo kričať. Dievča pristúpilo ku kolíske. „Tu máš, daj mu to", hovoril Birjuk, podávajúc jej zamazaný cumlík.

V piatom ročníku Sokola (1864) nachádzame dva preklady z Puškinových *Povestí Belkina.* Preložil ich Ivan Postojanov (Pavol Dobšinský?). Pretlmočiť technicky náročnú Puškinovu prózu do umelecky nevycibreného jazyka bolo pre prekladateľa ťažkou skúškou. Postojanov pri prekladaní Puškina pristupoval k predlohe samostatne (o české preklady

sa nemohol oprieť, pretože do šesťdesiatych rokov táto časť Puškinovej tvorby nebola do češtiny preložená). Jeho prekladateľské spôsoby charakterizuje meravá snaha čo najpresnejšie vystihnúť významový zmysel originálu. Aby sa od neho neodchýlil, snaží sa prekladať takmer doslovne. Mechanickým prístupom k pôvodine zbavuje sa možnosti vyjadriť jej základné štylistické kvality. Preklad takto stráca na umeleckej cene a jeho estetická hodnota v porovnaní s originálom je značne nižšia:

P u š k i n:

Maria Gavrilovna byla vospitana na francuzskich romanach i sledstvenno, byla vľublena. Predmet, izbrannyj jeju, byl bednyj armejskij praporščik, nachodivšijsia v otpusku v svojej derevne. Samo po sebe rozumejetsia, čto molodoj čelovek pylal ravnoju strasťju, i čto roditeli — jego ľubeznoj, zameťa ich vzajimnuju sklonnosť, zapretili dočeri o nem dumať, a jego prinimali chuže, neželi otstavnogo zasadateľa.

P o s t o j a n o v:

Mária Gavrilovna vo francúzskych románoch vzdelaná, nasledovne i zaľúbená bola. Predmet ňou vyvolený bol chudobný vojanský práporčík, nachodiaci sa na dovolení vo svojej dedine. Samo sebou rozumie sa, že mladík ten tiež náruživosťou za ňou horel, a že rodičia milenky jeho, spozorujúc jich vzájomnú náklonnosť, zakázali dcére i myslieť o ňom, a špatnej ho prijímali nežli toho najostatnejšieho z navštivovateľov.

Prekladateľ podľahol ruskej skladbe, čo sa markantne prejavuje najmä v slovoslede:

Na dvore trojki jego ne bylo. Kakoje izvestije ožidalo jego! (Puškin).
Na dvore trojky jeho nebolo. Jaká novina čakala ho! (Postojanov).

Ťažkopádne si počína i s frazeologickými zvratmi, alebo pri preklade slovných spojení:

Peli petuchi i bylo uže svetlo, jak dostigli oni Žadrina.
Kohúti spievali a bolo už vidno, keď do Žadrina došli.

M. G. byla vospitana na francuzskich romanach...
M. G. vo francúzskych románoch vzdelaná...

Cudzie slová a reálie, názvy cudzokrajných odevov majú v Puškinových poviedkach svoje štylistické určenie. Autor nimi dokresľuje aristokratické črty ruských bárinov a ich príklon k západným spoločenským manieram. Slovenský prekladateľ ich prekladá opisne a tým z nich

stiera charakterizačnú účinnosť. Napríklad francúzske slovo kapot prekladá ako „plášť proti dažďu", nemecký šlafrok ako „nočné rúcho".

Od bežnej zvyklosti prekladať bez znalosti originálu prostredníctvom druhej literatúry odkláňa sa i Miloslav Dumný (pseudonym Daniela Bacháta). Jeho prekladateľská činnosť nie je zvlášť rozsiahla. Z ruskej prózy preložil iba Turgenevovu novelu v listoch *Faust*, obsahom i formou hodne pripomínajúcu literárne plody romantikov. Dva roky pred publikovaním Dumného prekladu vychádza v Nerudových Obrazoch života Vávrovo pretlmočenie *Fausta*. Keďže Vávrov preklad bol uverejnený pred slovenským, vynára sa otázka, do akej miery bol Bachát závislý od českého prekladateľa. Vávrovu prekladateľskú činnosť charakterizuje úsilie podať čitateľovi nielen čo najvernejšie obsah originálu, ale pretlmočiť i jeho štylistický ráz. I keď sa od textu veľmi nevzďaľuje, nepridržiava sa ho do tej miery, aby sa neosamostatňoval tam, kde je potrebné výstižne vyjadriť štylistické vlastnosti prekladaného textu. Požiadavku úplného prekladu textu však Vávra dôsledne nedodržiava a vypúšťa niektoré miesta. Tým význam síce nenarúša, ale ochudobňuje preklad najmä o psychologizačné partie (napr. úvahy hlavnej postavy). D. Bachát-Dumný sa od Vávrovej metódy zásadne neodlišuje, nezotrváva na verbalizme, ale snaží sa pretlmočiť zmysel ruského originálu. Najväčším nedostatkom jeho prekladu je však jazyková stránka. Vetná skladba má archaické znaky; prídavné mená, slovesá, ukazovacie a privlastňovacie zámená často sa vyskytujú v postpozitívnych polohách. Príznačné je preň aj používanie neologizmov (podielubravosť, žúžaločierny, bytnosť, naskroze atď.) a rusizmov (čuvstvo, krielo a pod.). Dumný málo dbá o spád a plynulosť štýlu svojho prejavu. Nevhodne hromadí tri zápory, kŕčovito sa pridržiavajúc originálu: „Vo vsem etom net ničego neobyknovennogo", Dumný — „že je to nič nie neobyčajného". Vávra prekladá voľnejšie: „není v tom nic neobyčejného."

Úplnosť Bachátovho prekladu je dôkazom toho, že pracoval s originálom. To však nepopiera možnosť, že by si aspoň pri tlmočení významu nevypomáhal českým prekladom. Nie je to však závislosť takého druhu, ako sme to videli u predchádzajúcich autorov. Porovnajme úryvky zo všetkých troch textov:

T u r g e n e v:

Pis'mo vosmoje.
Ot togo že tomu že
Seľco M...oje, 8. seňťabria 1850.
Ľubeznyj drug moj, Semen Nikolajič!

Ty sliškom k serdcu priňal moje posledneje pismo. Ty znaješ, kak ja vsegda byl sklonen k pereuveličivaniju mojich oščuščenij. Eto u meňa kak — to nevoľno delajetsia: babja natura! S godami eto, konečno, projdet; no, priznajus' so vzdochom, do sich por, ja vsio ješčo ne spravilsia. A potomu uspokojsia. Ne budu otricať vpečatlenija, proizvedennago na meňa Veroj, no opiať — taki skažu: vo vsiom etom net ničego neobvyknovennogo. Prijezžať tebe sjuda, kak ty pišeš, sovsem ne sledujet. Skazať za tysiaču viorst. Bog znajet iz — za čego — da eto bylo — by bezumije!

V á v r a:

List VIII.

M... 8. září 1856.

Milý příteli!

Tys příliš vzal sobě k srdci můj předešlý dopis. Víš, jak jsem zvyklý k zveličování svých citů. Děje se mi to bezděky: jest to babská přirozenost! S léty to zajisté přejde: ale přiznám se, dosud jsem se nenapravil. A protož se upokoj. Nebudu upírati dojem, jejž na mne Věra způsobila, avšak přece dím: není v tom nic neobyčejného. Aby přijel sem, jak píšeš, není nikterak potřebí. Jeti 1000 verst — bůh ví proč — bylo by vskutku nerozumné!

D u m n ý:

List VIII.

M... 8. jaseňa 1850.

Drahý priateľ môj!

Posledný list môj bral sis prílišne ku srdci. Veď vieš, že som vždy bol náklonný k tomu, preháňať city moje. To stáva sa u mňa mimovoľne: mám niečo ženského v natúre mojej. Časom to prestane. So vzdychaním Ti vyznávam, že ešte dosiaľ nepremohol som slabosť túto. Medzitým uspokoj sa. Nechcem tajiť dojem ten, ktorý na mňa Viera učinila; no opätujem Ti predsa, že je to nič nie obyčajného. Píšeš mi, že sem prísť chceš — neurob že to. Cestu na tisíc verst, nič po nič konať — to by bol nezmysel.

Najúspešnejším a najvyspelejším prekladateľom ruskej prózy v tomto období je Bohuslav Nosák-Nezabudov. Z prózy venoval pozornosť Gogoľovým folklórnym prózam *Večera na chutore bliz Dikaňki* a poviedkam M. J. Lermontova z románového cyklu *Geroj našego vremeni*. Nosákov výber Gogoľových rozprávok je pozoruhodný preto, lebo si vyberal najťažšie umelecké texty, vyžadujúce od prekladateľa neobyčajnú štylistickú zručnosť a dôkladnú znalosť folklórnych látok. Dokonca ani v českej literatúre, kde existovala prekladateľská tradícia a rad úspešných prekladov z Gogoľa, nik sa nepodujal ich pretlmočiť. Jazyk Gogoľových *Večerov* je preplnený dialektizmami ukrajinského pôvodu a slovami charakteristickými pre ľudovú hovorovú oblasť. Okrem toho pôvodina sama osebe je dvojjazyčná. V rozprávkach vystupujú typy ľudových

rozprávačov, ktorí hovoria ukrajinským jazykom. Všetky tieto skutočnosti, ako aj množstvo reálií zo života ukrajinského ľudu prekladateľ riešil zodpovedne. Spôsob, ako sa s nimi vyrovnáva, je ukážkou samostatného prístupu k originálu a je v prekladovej literatúre matičných rokov ojedinelý.

Nezabudov stojí však v rozpakoch pred prekladaním ukrajinských dialógov. Aby sa tomuto problému vyhol, ponecháva ich v origináli a ich slovenské znenie uvádza v poznámke pod textom. Oveľa viac práce si dal s vysvetlivkami neznámych reálií a dialektizmov. Prekladateľ starostlivo pripravil poznámkový aparát, objasňujúci menej známe termíny. Použil na to aj slovníček „Pasečníka Rudého Paňka" z úvodu *Večerov*, kde Gogoľ vysvetľuje zmysel slov, lebo „nie sú v tejto knihe každému známe". Nosák preskúmal, ktoré slová by si vyžadovali zvláštne vysvetlenie, a uvádza ich pod čiarou. Napr. koliba, ukrajinsky kuríň; rusky kypenec — slamený salaš, u záporožcov istý oddiel tábora. Tam, kde nevystačuje so slovenskou terminológiou, pomáha si nemčinou: napr. Galún — galoň; die Tresse, obrúbok, okraj, strapec. Inde zas hľadá vysvetlivky zo slovenských krojov: korablík — korábik; azda podobný kykám našich slovenských neviest po niektorých osadách Malohontu, Novohradu atď. Korablík na Malorusi, kyka na Slovensku je zlatohlav. Nezabudov používa vysvetlivky aj pri iných prekladoch, napr. pri pretlmočení Lermontovovej alebo Turgenevovej prózy.

Snaha členiť text, rozdeľovať odstavce, rozčleňovať súvetia a pod. je u súčasných prekladateľov dosť častá a vidíme ju i v Nosákových prekladoch *Večerov*. Na druhej strane stretávame sa tu i s tendenciou opačnou. Autor sa odlišuje od pôvodiny tým, že spája jednoduché vety do jedného vetného celku a samostatné vety oddeľuje stredníkom.

Na rozdiel od ostatných prekladateľov Nosák sa však nedá otrocky spútať predlohou. Zásadu významovej vernosti originálu prísne dodržiava, ale mechanicky jej nepodlieha. Niekedy z neznámych príčin vypúšťa niektoré miesta originálu, ale bez väčšieho vplyvu na zmysel textu. Pri prekladaní sa sústreďuje predovšetkým na hľadanie ekvivalentu. Vyplýva to z uvedenej zásady obsahového vystihnutia predlohy. Zreteľne nám to dokladá textové porovnanie dvoch ukážok Nosákových prekladov z *Počarovaného miesta:*

G o g o ľ:

Pozdneňko odnako že prišel on domoj i galušek ne zachotelos' jesť. Razbudivši brata Ostapa, sprosil toľko, davno li ujechali čumaki, i zavernulsia v tulup. I kogda tot načal bylo sprašivať: „A kuda tebia, ded, čerti deli segodňa?" — „Ne sprašivaj,

— skazal on, zavertyvajas', ješčo krepče — ne spraševaj Ostap; ne to posedeješ!" — i zachrapel tak, što vorobji, kotoryje zabralis bylo na baštan, podymalis s perepuga na vozduch.

Nosák:

Pritom všetkom on pozde prišiel domov, a halúšok sa mu nechcelo jesť. Zobudiac brata Ostapa, iba sa to spýtal, či už dávno odišli voziari, a zakrútil sa do kožucha. A keď sa ten začal opytovať: „A kdeže teba, dedo, čerti boli vzali dnes?" — „Neopytuj sa Ostap: lebo ošedivieš!" a zachrápal tak, že vrabce, ktoré sa boli zabrali do baštanu, spŕchli od ľaku do povetria.

Gogoľ:

Pravo skučno: rasskazyvaj, da i rasskazyvaj, i otviazaťsia neľzia! Nu, izvoľte, ja rasskažu, toľko, ej — ej, v poslednij raz. Da, vot, vy govorili nasčet togo, čto čelovek možet sovladať, kak govoriat, s nečistym duchom.

Nosák:

Skutočne je to obidno: rozprávaj, a zas len rozprávaj, a umyknúť nemôžeš. No ale prepáčte, ja budem rozprávať, len čo veru pokonný raz! Práve ste hovorili o tom, že človek môže prevládať, jako sa hovorí, nečistého ducha.

Rešpektovanie významovej stránky lexikálnych jednotiek i základných frazeologických tvarov privádza prekladateľa k tomu, že sa snaží prihliadať k zvukovým stránkam originálu a usiluje sa vystihnúť i jeho rytmus. V Gogoľovej *Povesti o kapitánovi Kopejkynovi* pozornosť čitateľa upiera sa na rozprávača — poštmajstra. V jeho reči uplatňuje autor rôzne štylistické prvky hovorového prejavu, rýchly spád reči a neosobný postoj rozprávača. Prekladateľ rešpektoval tieto vlastnosti, a preto sa mu aj podarilo zhruba zachovať charakter hovorového jazyka. Najlepšie vystihol rytmus ruského prozaického jazyka v preklade Lermontovovej povesti *Fatalista*. Nosákov preklad je rytmicky veľmi plynulý a skoro ekvivalentný:

Lermontov:

Naružnosť poručika Vuliča vpolne otvečala jego charakteru. Vysokij rost i smuglyj cvet lica, černyje volosy, černyje pronicateľnyje glaza, boľšoj, no praviľnyj nos — prinadležnosť jego naciji pečaľnaja i cholodnaja ulybka, večno bluždavšaja na gubach jego — vse eto budto soglasovaloś dľa togo, čtoby pridať jemu vid suščestva osobennogo, nesposobnago deliťsia mysľami i strasťami s temi, kotorych suďba dala jemu v tovarišči.

Nosák:

Zovňajšok poručíka Vuliča zodpovedal úplne jeho charakteru. Vysoký vzrast, počerná pleť tváre, čierne vlasy, čierne prenikavé oči, veľký, no pravidelný nos — vlastnosť jeho národa, smutný a chladný úsmech, večne blúdiaci na jeho ústach, všetko toto jakoby súhlasilo preto, aby mu pridalo podobu bytosti zvláštnej, nespôsobnej zdeľovať myšlienky a strasti svoje tým, ktorých mu osud dal za spoludruhov.

Zaujímavou otázkou Nosákovej prekladateľskej tvorby je technika jeho prekladateľskej práce. V pracovnej príprave, ako aj pri vlastnom prekladaní zameriava sa na voľbu vhodného lexikálneho ekvivalentu. Na texte konceptu neuverejneného prekladu Puškinovej *Slečny sedliačky* (LAMS, Martin) sa môžeme presvedčiť, ako starostlivo a s akým vyvinutým jazykovým zmyslom vyberal slová. Pre ruské slovo „besnyj" uvádza tri eventuality — besný, rozpustilý, prostopašný. Napr. „Ba veru takého besného (rozpustilého, prostopašného) som už jakživ nevidel." Alebo: „Ona dumala... no či možno dôkladne uhádnuť (opredeliť, ustáliť, určiť), o čom rozmýšľala sedemnásťročná slečna..." Nosák sa pokúsil uviesť do slovenčiny aj niekoľko neologizmov blízkych originálu. V spisovnom jazyku sa neujali, pravdepodobne preto, lebo ich použil v preklade, a nie v pôvodnom diele, ktoré by malo väčší literárny i spoločenský dosah. Napr.: sobačja morda — psopysk, černoje riadno — čierna zádoňa, mereščilsia — mrkotil sa, príč. čuja — občujúc a pod. Závislosť od predlohy sa prejavuje prijímaním lexikálnych rusizmov: obidno, pokonný, nelzä, riešil sa, straniva, prijomná atď. Pod vplyvom ruskej syntaxe používa neraz ruský slovosled a ruskú stavbu vety. Napr. „Čo vy žiadate? Čo vám načim? Jaká vaša vec?" Nosákovo preberanie lexikálnych rusizmov nemožno charakterizovať ako zámernú rusifikáciu jazyka, ako to bolo napríklad u V. Paulinyho-Tótha, J. Záborského a iných jeho súčasníkov. Lexikálne rusizmy ponecháva iba tam, kde chce prekladu dodať expresívnosti. Nosák bol nepriateľom zámernej rusifikácie slovenského spisovného jazyka, ako ju uskutočňovali Národné noviny a Letopis Matice slovenskej. V podobných tendenciách videl brzdu vývoja slovenčiny.[60]

[60] Koncept príspevku je uložený v ASNM (Tomášikova pozostalosť) a jeho text znie takto: „To daromné novotárenie, to napodobenie (podražanije) russkej skladby v tých Národných novinách a v tom Letopise tak pristane slovenčine, ako psovi piata noha. Verte mi bratia, že sa z tej vašej syntaxi každý smeje a Sreznevsky to nazýva „bezumstvom". Tak pravdu má, keď je to „Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum est!" Napr. Rus píše: Na čto eto tam zasmotrelaś tak! Dobrý Slovák hovorí: Na čo si sa tam tak zahľadela? Slovák Národných novín píše: Na čo to tam

III

RUSKÉ TÉMY V SLOVENSKEJ DRAMATICKEJ TVORBE

V slovenskej dramatickej literatúre matičných rokov prejavuje sa recepcia ruskej dramatickej tvorby pri spracovaní ruských historických námetov a v prekladoch komédií. Záujem slovenských dramatikov o ruskú národnú minulosť sa sústredil na dva úseky: prvým bolo lžidimitrijovské obdobie na rozhraní 16. — 17. stor. Dramaticky ho stvárnil Jonáš Záborský vo veľkom cykle *Lžidimitriády čili Búrky lžidimitrijovské v Rusku* (vydal ich roku 1866 J. K. Viktorin v Pešti) a Ján Palárik v hre *Dimitrij Samozvanec* (Pešť, 1870). Druhou témou boli vnútorné rozbroje v Rusku za panovania Sviatoslavičov v 10. stor. Nimi sa zaoberal Peter Kellner-Hostinský v dráme *Svätoslavičovci* (almanach *Minerva*, 1869).

Zámer dramaticky spracovať lžidimitrijovské obdobie je zaujímavý tým, že je výrazom snahy obohatiť slovenskú literatúru o „veľkú tému", ktorá bola stvárnená skoro vo všetkých európskych literatúrach. K dramatickému spracovaniu lžidimitrijovskej tematiky priviedli Záborského, podobne ako aj Palárika, politické motívy. Lžidimitrijovský historický námet bol vhodnou príležitosťou aktualizovať základný problém „smutného obdobia", problém poľsko-ruský, ktorý v tomto čase bol najaktuálnejšou otázkou slovanských vzťahov. Obaja autori realizujú svoj cieľ tak, že včleňujú svoje myšlienky a politické názory do dialógov. No aj v tejto aktualizácii je viditeľný rozdiel medzi Záborským a Palárikom, ktorý vyplýva z odlišného (i keď nie zásadne) stanoviska k spoločenským problémom súčasnosti.

Záborský sa usiluje uplatniť všeobecnejší aspekt: antagonizmus vo vnútri slovanského sveta má sa zlikvidovať predovšetkým v záujme obrany Slovanstva pred západnými agresívnymi národmi, najmä Germánmi. Táto idea nie je v Záborského dielach izolovaná, ale súvisí s obrazom politického zápasu Slovanstva v tomto čase. Okrem tohto ideologického zaujatia pre lžidimitrijovskú tematiku Záborského zámer podmieňuje i moment povahy individuálnej. Je to umelcov zmysel pre grandióznosť, snaha dostať literatúru nad zaostalé spoločenské a kul-

zahľadela si sa tak? Doč oborotilas' i podňalas' so stuľa. Dcéra sa obrátila a vstala zo stolca. Vy píšete podľa vašej novopečenej skladby: Dcéra obrátila sa a vstala zo stolca, — čo je nielen proti skladbe slovenskej, ale i proti euphonii či krásohlasiu: päť *a* jedno za druhým."

túrne pomery. Táto Záborského črta prejavila sa nielen na poli umeleckom, ale je aj črtou jeho ľudského charakteru. Výstižne to prejavuje aj vo voľbe motta k svojim skladbám, ktoré prevzal zo Schillerovho článku *O tragickom umení:* „Es ist eine allgemeine Erscheinung in unserer Natur, dass uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauderhafte selbst, mit unwiderstehlichen Zauber an sich lockt; dass wir uns von Aufritten des Jammers, des Entsetzens, mit gleichen Kräften weggestossen und wieder angezogen fühlen."[61]

Na rozdiel od Záborského Palárik v nazeraní na medzislovanské problémy svojej doby prejavil liberalistickejší postoj. *Dimitrij Samozvanec* ideovo súvisí s Palárikovým článkom *O vzájomnosti slovanskej (Lipa,* 1864, Pešť), v ktorom vyložil nové názory na slovanskú myšlienku.[62] Z tejto práce vysvitá, že Palárik slovanskú myšlienku chápe ako prostriedok, stimul konštituovania vlastného národa. Vysvetľuje ju realisticky, čím sa blíži k politickému programu českých demokratov. Niet pochýb, že tento politický aspekt, ako aj osobné pohnútky jeho cirkevnej patrónky v Majcichove, grófky Bezobrazovovej-Esterházyovej, upriamili Palárika na túto tému.[63]

Historická látka, po ktorej Palárik siahol, bola veľmi náročná. Autor sa o nej poučil však iba z Chomiakovovej rovnomennej drámy a z hesla *Slovníku náučného,* zostaveného zo súdobých ruských historických prameňov. Preto nie div, že nedostatočne informovaný dramatik vniesol do koncepcie hry mnoho protirečení. Zhodne s ostatnými bádateľmi však môžeme potvrdiť, že hlavný autorov zámer bol reakciou na svár poľsko-ruský, ktorý slovenská spoločnosť prežívala veľmi citlivo. V Palárikovej hre jasne badať propoľskú líniu a ideu obrody ruskej ríše za spoluúčasti meštianstva a pokrokových zložiek oboch krajín. Preto autor uprednostňuje ideu konštitučnej monarchie ako pokrokovejšej formy voči monarchii absolutistickej. Štátny aparát má slúžiť obmedzovaniu bezprávia, krivdy i zločinu a „chrániť slabšieho proti moci tlakom". V Palárikovej hre ostali nedoriešené mnohé ideové problémy. Vyplýva to však už z rozdielneho charakteru historickej situácie v časoch samozvaneckých a poľsko-ruského vzťahu v druhej polovici 19. stor. Poľsko-

[61] J. Záborský, *Lžidimitriády,* Pešť 1866, 2.

[62] M. Gašparík, *Ján Palárik a jeho boj za demokratizáciu slovenského národného života,* Bratislava 1952. Rozbor Palárikovej hry z hľadiska autorovho postoja k poľsko-ruskému problému podáva V. Borodovčák v *Príspevku k ohlasu poľského povstania r. 1863 na Slovensku. Z dejín čsl.-slovanských vzťahov,* Slovanské štúdie, Bratislava 1959, 114, 115, 116.

[63] Je pravdepodobné, že grófka Bezobrazovová-Eszterházyová sprístupnila Palárikovi svoju bohatú knižnicu, v ktorej mohol nájsť i Chomiakovove diela.

ruský antagonizmus ostáva pre súčasných dramatikov aj naďalej otvoreným problémom. Ba u Palárika zdá sa byť zobrazený neobyčajne protirečivo.

Rozdielne chápanie i výklad lžidimitrijovskej tematiky u Záborského a Palárika vyplynuli aj z voľby literárnych predlôh, s ktorými obidvaja dramatici pracovali. Záborský budoval osnovu deja na ruských historických prameňoch a literatúre. Najviac použil beletrizovanú *Istoriju Gosudarstva Rossijskogo* od N. Karamzina,[64] ktorá bola prameňom viacerým dramatikom, zaoberajúcim sa lžidimitrijovským obdobím. Okrem toho pri konštruovaní poslednej drámy cyklu použil Ustrialovu *Russkuju istoriju*[65] a konečne i Schillerov zlomok *Demetrius*.[66] Palárik zase, ako

[64] Karamzinovu *Istoriju* a Záborského *Lžidimitriády* porovnal C. Chorvát v štúdii *Drámy Jonáša Záborského s ruskou tematikou.* Závislosť od Karamzina. Slovanské štúdie III, SAV, Bratislava 1960.

[65] V literárnohistorických prácach o tejto problematike nie je doteraz doložená závislosť Záborského od Ustrialovovej *Russkoj Istorii.* Pokúsime sa túto medzeru vyplniť porovnaním *Lžidimitriád* s vydaním Ustrialova z roku 1839 v Sanktpeterburgu. Z Ustrialova preberá Záborský dejovú osnovu pre svoju poslednú skladbu. Z tohto náučného prameňa cituje slovenský dramatik niektoré výroky, parafrazuje ich, alebo aj prispôsobuje. Tak napr.: v 3. výstupe odohrávajúcom sa v Ipatievskom kláštore v Kostrome komponuje podľa Ustrialova odpoveď Michaila Fedoroviča na ponuku zemskej rady, aby prijal cárske žezlo:

Ustrialov: *„Ne dumav nikogda o prestole, on"...* 165, 166.
Záborský:
Michailo: *„Gosudárstvo teda potrebuje*
vyspelého na prestole muža,
skúseného zvlášte vojevodcu,
nie takého mladíka jako ja.
Blahoradím za česť nabídnutú
ale prijať tu bráni svedomie."

Záb. 246.

Podobne je to v štvrtom výstupe pri prehováraní Michaila pred ikonami:
Michail ne mog daleje protiviťsia i 3 Marta 1613 goda izrek toržestvenno „jesli togo choščet Bog, da budet tako"!

Michailo: *„Keď však vidím vašu nástojčivosť,*
Osvedčujem s otvorenou mysľou:
Jestli chce Boh a vy, nech bude tak."

Záb. 248.

V treťom dejstve vyzýva Kozma Minin spolubojovníkov, aby pomohli zlikvidovať nepriateľov a konečne nastoliť poriadok: „Odpolčimsia star i mlad, najmem ľudej ratnych, prodadim svoji domy, založim žen, detej, i vykupim otečestvo."

Ustrialov 159.

sme už spomenuli, opieral sa predovšetkým o umeleckú predlohu, ktorú našiel v Chomiakovovom *Dimitrijovi Samozvancovi.*[67]

Text Karamzinovej *Istorie* ovplyvnil Záborského pri stváraní postáv až do tej miery, že niektoré miesta z Karamzina prispôsobil vlastnej dramatickej osnove a jednotlivé dialógy doslovne z nej prebral. Okrem toho obidve historické diela (Karamzin a Ustrialov) ovplyvnili aj ideový výklad dramatizovaného obdobia ruských dejín. Od ruských historikov preberá Záborský obraz monumentality ruskej ríše, ktorá čelí nepriazni a kritickým časom troma zásadami: samoderžavím, pravoslávím a národnosťou. Tieto princípy sa v ideových zložkách Záborského diela náležite uplatňujú, i keď nie vždy v takom zmysle, ako je to u ruských slavianofilov. Záborský chce predovšetkým zblížiť slovenského čitateľa s ruskou societou, s jej morálkou i psychikou. Vzbudzuje záujem o Rusko — „toho severnieho Slovana, s ktorým celé Slovanstvo vôbec stojí alebo padá, jestli i ono podľahne živlom cudzím a prestane určovať osudy svoje."[68] Najdôležitejším princípom, ktorý vedie k rozuzleniu všetkých protirečení „smutného obdobia" v Rusku, je Záborskému obnova samoderžavia. Jej opätovným nastolením rieši, zhodne s ruskými

Minin (dialog s Policinom):

Zľutuj sa nad otčinou, ktorá ťa
medzi prvých svojich čita synov,
a blahá ťa nado mnohých iných.
Keď my ľudia chatrní a nízki
žertvujeme imaním, životami
za otčinu, oltáre a vieru:
ktorak že vy nemáte žertvovať,
ktorí toľkých požívate výhod,
máte všetky statky a úrady,
požívate cti moci a slávy?

Záb. 238.

V piatom dejstve skladby *Poslední zločinci* pri zlapaní Maríny, jej syna aj atamana Zaruckého a ich odsúdení na smrť opiera sa Záborský o siedmu kapitolu Ustrialova *Michail Fedorovič.* Dokonca aj spôsob smrti je ten istý ako v predlohe. V závere sa Záborský čiastočne osamostatňuje. Končí účinným monológom v žalári, ktorý je umelecky najvydarenejším miestom v *Lžidimitriádach.*

[66] Závislosť Záborského od Schillerovho *Demetria* zistil E. Lazar v knihe *Jonáš Záborský,* Bratislava 1956.

[67] Otázkou pôvodnosti Palárikovej hry zaoberal sa D. Ďurišin v článku *Palárikova tragédia „Dimitrij Samozvanec"*, Slovenské divadlo V, 1957, č. 4, 273–296. Tam pozri aj literatúru o predmete.

[68] J. Záborský, *Lžidimitriády,* 11.

historikmi, otázku feudálnej krízy. Tento názor je zrejmý z výrokov Požarského a Odojevského v závere dramatickej skladby:

Odojevský

Poslušnosť a poddanosť byť musí.
Lepšie ale je poslúchať pána
svojho rodu, viery a jazyka,
nežli zpupným koriť sa cudzincom.[69]

Aj Palárik sa vo svojom diele opieral o interpretáciu ruských historikov Karamzina a Ustrialova.[70] Ale pre celkovú koncepciu jeho drámy *Dimitrij Samozvanec* oveľa rozhodujúcejším prameňom bola rovnomenná Chomiakovova hra. Palárik bol závislý od Chomiakova predovšetkým pri komponovaní jednotlivých scénických výjavov a charakteristike osôb. V niektorých prípadoch voľne travestoval originál, preberal z Chomiakova motívy, myšlienky, ba i prekladal. Pre ideové hodnotenie hry je však oveľa dôležitejšie to, že Palárik bol v tomto smere samostatný. V ideovej interpretácii historického materiálu i v jeho aktualizácii dobovými problémami je Palárik priamo antipódom svojho literárneho vzoru. Nepodľahol predlohe natoľko ako Záborský, u ktorého je ideová osnova drámy ovplyvnená oficiálnou ideológiou ruských historikov. Rozdiely medzi Záborským a Palárikom v tomto bode by boli ešte presvedčivejšie, keby sme mali možnosť porovnať chystanú Palárikovu drámu *Marfa*, ktorú údajne písal v Pešti podľa rovnomennej Chomiakovovej hry. (Dozvedáme sa o tom z listu Palárikovho kaplána v Majcichove J. Bunčeka J. Karellovi, ktorý spomína, že mu Palárik čítal z nej niektoré časti.)[71]

Ako v predchádzajúcich prípadoch, tak aj hra Petra Kellnera-Hostinského mala vyjadriť názory na slovanskú myšlienku. Znovu sa tu opakuje motív nesvorných synov, ktorí svojou nejednotou rozbíjajú základy predvladimírovského Ruska a tým zoslabujú postavenie Slovanstva voči Západu. Hostinský chápe slovanskú myšlienku integračne. Scelením Ruska oslobodzuje sa národ od útrap vojen i rozbrojov a posilňujú sa základy štátu. V dráme nachádzame ideové prvky „národnosti, rýdzo slovanskej idey národnej suverenity", v ktorých sa prejavuje vôľa národa (napr. voľba „na viečí"). Zo všetkých ideových prvkov sa najviac vyzdvihuje potreba jednoty ako protiváha pokusom zotročiť

[69] C. d., 247.
[70] Porov. napr. D. Ďurišin, c. d., napr. 293.
[71] List s dátumom 20. XII. 1864 v Majcichove je uložený v ASSV, Trnava.

Slovanstvo. V dráme sa názorne ukazuje, ako pracujú nepriatelia v službách kniežaťa Jaropolka, vyvolávajúci rozpory medzi Svätoslavovými bratmi Vladimírom a Olegom.

Hostinského hra je pôvodná.[72] Autor sa opieral iba o krátku stať — heslo Jaropolk — v *Slovníku náučnom*. Prevzal ho ako osnovu svojej drámy. Do diela však včlenil básnické motívy i obrazy z Chomiakova. Nachádzame tu populárny symbol orla kráľa a jeho druhov, predstavujúci hierarchiu slovanských kmeňov na čele s Ruskom, a štúrovský obraz „krúžiaceho orla":

Orol — kráľ zrazu zakrúti kolesá,
družina za ním zašvihne do hora,
a keď sa zdvihne cez hmly pod nebesá
spustí sa dolu, na biely trón mora,
prijdú -li z cudziny lodice k severu,
tu družina sa spolu s nimi na jazeru,
blíži -li sa vrah do krajín čeľadi
orol — kráľ vreskom na trón vystane,
družina verná hneď k nemu sa vradí,
orlice v hniezdach zostanú k obrane,
tak žije družina na severnom mori,
slobodná a verná, svojstvu sa len korí!
(Dejst. I, v. 4)

Hostinský prevzal z Chomiakova iba detailné motívy. Formálne zostal pri kanonizovanom systéme veršovania a umelecky nepriniesol vo svojej dramatickej skladbe nič podstatne nového.

Historické drámy s tematikou z ruskej národnej minulosti z vývinového hľadiska neposúvajú vývoj tohto slovenského rodu nijako prenikavejšie dopredu. Zápas medzi romantickým a realistickým spôsobom zobrazenia umeleckej skutočnosti odráža sa v týchto dielach iba v značne zjednodušenej podobe. Nábeh k umeleckému realizmu, ktorý Záborský a Palárik dovŕšili v ostatných zložkách svojej tvorby, prejavuje sa tu v primitívnej metóde „historického realizmu", t. j. vo vernosti historickým prameňom a literatúre, ako ju nachádzame u všetkých spomínaných autorov. Chybou však je, že táto zásada sa realizuje na úkor umeleckej stránky diela. Typickým a dalo by sa povedať najvýraznejším prípadom sú Záborského drámy. Jeho tvárne prostriedky a postupy podväzuje faktografia a dokumentárnosť. Záborský totiž neprávom zaznáva umelecký zámer a umeleckú fantáziu. Hodnotí ich ako prvok

[72] Hostinského *Svätoslavičovcov* pokúsil sa začleniť do štúrovskej dramatiky Z. Rampák v monografii *K charakteru štúrovskej drámy*, Martin 1949.

formálny, a nie významotvorný. Proti tomu obhajuje vlastný názor na dramatizovanie histórie: „A čože teda žiadame od historického dramatu, keď nie to, aby nám skutočné osoby a udalosti básnickým spôsobom postavilo pred oči? Čo rozumného človeka môže zaujímať, či skutočné deje, a či ľubovoľné vymysleniny? Ja aspoň neuznávam to za dobré, aby dramatik charakterizoval osoby, ako sa mu ľúbi, a len za základ položil tú istú historickú udalosť, potom ale vymýšľal ľubovoľne, čo sa mu namanie, z ohľadov mravných. Ohľady mravné u mňa nie sú všetko. Druhé je, položiť národu pred oči jeho minulosť, tu za príklad, tam ku výstrahe."[73]

Dôraz na vecnú stránku Záborského pracovnej metódy markantne sa prejavuje v štatistickom rozbore účinkujúcich osôb. V desiatich dramatických básňach *Ľžidimitriád* vystupuje 236 postáv. Z toho 101 historických postáv prevzal z dejepisných predlôh (Karamzin, Ustrialov). Básnickým výmyslom vytvoril iba 18 osôb. Ide tu zväčša o vedľajšie, epizodické postavy, ktoré typizoval podľa skúseností z vlastného, domáceho prostredia. (Napr. osoby židov Wirtheima a Laiba, sedliaka Juska a pod.). Disproporcionalitu medzi obsahovou a formálnou zložkou *Ľžidimitriád* sám autor nepovažoval za umelecký nedostatok. Bol presvedčený o správnosti a opodstatnenosti svojich estetických princípov. Pritom však treba mu priznať zmysel pre historický kolorit a správnosť výberu verša: desaterca juhoslovanskej hrdinskej epiky.

Nedostatky hier s historickou tematikou pripomínala autorom aj súčasná literárna kritika. Tak napr. matičná komisia, v ktorej boli Sládkovič a Dobšinský, posudzovala Palárikovho *Dimitrija Samozvanca* na súbehu a vyjadrila pochybnosti nad tým, že by sa hra dala bez ťažkostí scénicky realizovať. Aj napriek tomu, že Palárikova hra bola umelecky úspešnejšia ako Záborského *Ľžidimitriády,* komisia ju neodporúčala na publikovanie. Z výroku ukazuje sa nielen náročný vkus posudzovateľov, ale aj ich nesúhlas s ideovou koncepciou Palárikovej hry. Rovnako prísny bol aj posudzovateľ Hostinského *Svätoslavičovcov,* Ľudovít Kubáni.[74] On ako prvý uviedol *Slovník náučný* ako historický prameň Hostinského drámy. Poukázal, že hra je pokusom o dramatické rozvedenie dát náučného hesla. Kubániho pripomienky vzťahovali sa aj na otázku dramatickej realizácie hry. Kritik ju podmienečne pripúšťa a uvažuje o zlepšení, ak by v nej bolo „trochu menej lyriky a zháňania sa po vznešenej koloratúre, tým viacej ale psychologického odôvodnenia, ako jednotlivých názorov, tak i samej rozhody. Viacej prirodzené vyvi-

[73] J. Záborský, *Ľžidimitriády,* úvod.
[74] Slovesnosť I, 1873, č. 1, str. 5.

ňovanie sa deju, jako slov, lepšia spojitosť jednotlivých čiastok a primeranejšie ich rozdelenie".

Ani jedna z uvedených hier sa nedostala na scénu. Ich ohlas sa obmedzuje len na súčasnosť a ich význam je v dokumentárnosti. Dokonca ani Záborského *Ľžidimitriády,* ktoré vydavateľ J. K. Viktorin dedikoval univerzitnej rade v Charkove, neprijali v ruskom prostredí s väčším záujmom, ba ich rozširovatelia v Rusku P. A. Lavrovskij a V. I. Lamanskij mali s tým hodne starostí. Núka sa vysvetlenie: *Ľžidimitriády* s celou ťarchou historického materiálu sotva mohli obstáť v porovnaní s ruskými drámami, ako bol napr. Puškinov *Boris Godunov.* Celá záležitosť s neúspechom *Ľžidimitriád* v Rusku priniesla pozitívny výsledok v tom, že v urazenom Záborskom zosilnel jeho kritický pomer k ruským skutočnostiam.[75]

Dramaticky oveľa úspešnejšie boli pokusy udomácniť v slovenskej literatúre ruské komédie. Ruská veselohra sa objavila po prvý raz na slovenskej scéne r. 1871 v Martine, kde tamojší ochotníci zahrali Gogoľovho *Revízora.* V tomto čase bola táto hra známa skoro na všetkých popredných európskych javiskách. Pre martinských divadelníkov hru preložil Mikuláš Št. Ferienčik. Uviedol ju pod názvom *Komisár,* alebo *Nehnevaj sa na zrkadlo, mášli krivé ústa.* Záujem o Gogoľovho *Revízora* v martinskom prostredí, orientovanom rusofilsky, podporoval i priaznivý ohlas pražskej premiéry r. 1865, ktorá predstavila českému obecenstvu ruské „zachôlustie"[76]. Nie je vylúčené, že slovenský prekladateľ práve pod týmto vplyvom rozhodol sa venovať svoj preklad slovenským ochotníckym divadlám. Pravdepodobne mal v úmysle vydať svoju prácu tlačou, ale zabránila tomu kritická zpráva o martinskom predstavení v Národných novinách. Neúspech tejto významnej Gogoľovej dramatickej skladby u slovenského divadelného obecenstva má svoje literárne i mimoliterárne príčiny.

Ferienčikov preklad *Komisára* je literárnou adaptáciou originálu.[77] Prekladateľ sa snažil prispôsobovať Gogoľovo dielo slovenským, resp. uhorským pomerom. Preto miesto, osoby, ako aj reálie nahrádza domácimi. Takýmto postupom vytvára sa významove úplne samostatné dielo a narúša sa jeho pôvodná umelecká štruktúra. Pokus o adaptáciu je vždy spojený s nebezpečím, že sa zotrú charakteristické črty pôvodiny.

[75] A. Popovič, *J. K. Viktorin a P. A. Lavrovskij.* Poznámka o charaktere slovensko-ruských literárnych vzťahov v 60. rokoch 19. storočia. Slovenská literatúra IV, 1957, č. 3.
[76] Preklad *Revízora* v Čechách vyšiel roku 1867 v Českej Thalii.
[77] Rukopis hry je uložený v ASNM v Martine.

Príčinou literárnej adaptácie boli zväčša spoločenské podobnosti, analógia sociálnych a triednych pomerov. Pri jednoznačnom nahrádzaní reálií cudzieho diela domácimi sa spravidla skresľuje základná idea diela a v domácich reláciách nadobúda koncepcia adaptovaného umeleckého tvaru nový význam i zmysel. K tomuto výsledku dospel i Ferienčik so svojím poslovenčením *Revízora.* Od Gogoľovej kritiky gubernských pomerov v cárskej dŕžave sa nevzďaľuje. Zaostruje ju však na slovenské skutočnosti. Chce pranierovať niektoré nedostatky a záporné zjavy života v malých slovenských mestečkách, ako priekupníctvo, neporiadky, prehnitosť uhorského administratívneho a správneho aparátu. Adaptáciou originálu chcel zvýrazniť svoj spoločenský zámer a uviesť divadelného diváka priamo do slovenskej situácie.

Prekladateľ urobil v texte viac zásahov. Predovšetkým adaptoval postavy tým, že ich zásadne poslovenčil: hlavný hrdina Chlestakov je premenovaný na Alexandra Kurína, jeho sluha Osip sa volá Miško, rodina mešťanostu Skvoznika-Dmuchanovského je rodinou Podolských. Luka Lukič Chlopov, škôldozorca, nazýva sa Jozefom Nebeským. Postavu poštmajstra Ivana Kuzmiča Špekina nahrádza Jánom Klimkom. Niektoré postavy pomenováva priamo podľa charakterizačných znakov. Tak napr. Artemij Filipovič Zemľanika, „popečiteľ bogougodnych zavedenij", stáva sa Štefanom Dobrodejom, sirotským otcom a dozorcom špitálov. Ďalší zásah spočíva v zredukovaní účinkujúcich osôb približne o tretinu. Ferienčik vypúšťal i osoby dôležité z hľadiska typizačného. Tak napr. Christian Ivanovič Gibner, újazdný lekár, spomína sa v hre iba ako doktor Lesebuch a v hre nevystupuje.

Spolu s touto adaptáciou prekladateľ prispôsobuje svojmu zámeru i prostredie deja a reálie dokresľujúce miesto deja. Komisár neprichádza z Petrohradu, ale z Viedne, a celá príhoda sa odohráva v Martine. Namiesto Saratovskej gubernie uvádza Dolnú zem a jej centrum kladie do Prešporku. „Pirogi" nahrádza „rožkami", „bočok dľa francuzskoj vodki" je „súdkom pre terkelicu". Mešťania namiesto Moskovských vedomostí čítajú Pešťbudínske vedomosti a pod. Prispôsobovanie prostredia a osôb je na niektorých miestach neprimerané a násilné. Potvrdzuje to prípad, v ktorom ruské kultúrne pomery mechanicky nahrádza slovenskými:

Chlestakov

S chorošeňkimi aktrisami znakom. Ja veď tože raznyje vodeviľčiki.. Literatorov často vižu. S Puškinym na družeskoj noge. Byvalo, často govoriu jemu: „Nu čto, brat Puškin?" — „Da tak, brat, — otvečajet, byvalo: — tak kakto vsio.. „Boľšoj original.."

Kurín

S peknými herečkami z divadla som jedna ruka — áno, ja sám tiež niektoré frašky — a so spisovateľmi sa často vídam. S Kollárom a Hollým sme ako bratia. Často hovorím k nim: „no, čo bračekovci?" A oni zase „a nič bratku, len tak tak." Skutočne, originálni ľudia.." (III, IV).

Dejová osnova slovenského prekladu *Revízora* je oproti pôvodine skrátená o niektoré výstupy. Ferienčik používa dva druhy skracovania: zostriháva dialógy a vypúšťa scény i obrazy. So skrátením pôvodiny sa stretávame v 1. výstupe I. dejstva i v 2. výstupe IV. dejstva. Prekladateľ tu prepracováva výjavy, v ktorých pôvodne mali vystupovať vypustené a do hry nezapojené osoby. V IV. dejstve vynecháva obraz kupcov u Chlestakova a návštevu zámočníkovej i poddôstojníkovej manželky u domnelého revízora. V V. dejstve skrátil Ferienčik prvý obraz a druhý výstup s kupcami vynechal. Celkom voľne prispôsobil i tretí obraz posledného dejstva, kde vystupuje kapitán Ulap a Mária Podolská, pričom dialógy ostávajú nezmenené. Nahrádzanie reálií je v tomto prípade násilné a narúša pôvodný kolorit miesta deja.

Ferienčikova prekladateľská techníka nie je umelecky vyspelá. Jazyk je zaťažený rusizmami nielen lexikálnymi, ale predovšetkým syntaktickými. Odráža sa to v celom štylistickom ladení prekladu, ktorý dnes pôsobí archaicky. Ťažkosti pri prekladaní riešil Ferienčik väčšinou tak, že náročnejšie miesta obchádzal a vypúšťal, všetko na škodu a účet svojráznosti pôvodiny.

Nepoznáme všetky príčiny neúspechu tejto hry v martinskom prostredí. Popri slabej umeleckej úrovni svoju úlohu tu zohrali aj ideové okolnosti. Rusofilsky naladené meštianstvo a inteligencia očakávali od uvedenia populárnej Gogoľovej veselohry, že im priblíži ruské prostredie, o ktorom mali zväčša ideálne predstavy. Hoci adaptáciou sa zotrelo mnoho z kritického ostria originálu, predsa hra podala odlišný obraz o ruskom živote, ako si to predstavovalo publikum. Prekladateľovým zásahom sa zámer odlíšil od cieľa. Vynikajúca spoločenská satira na pomery v cárskom Rusku stala sa fraškou zbavenou základných štylistických hodnôt. Malomeštiacke publikum ju prijalo s nepochopením. „Predsa nutno uznať, že nás včera videná veselohra nebárs zabavila" — písalo sa v novinovej zpráve o predstavení.

Druhou rukopisnou adaptáciou ruskej dramatickej práce, ktorá sa zachovala v pozostalosti Samuela Tomášika (ASNM), je Nosákov preklad Krylovovej aktovky *Urok dočkám,* v slovenskom znení nazvanej *Dobrá lekcia.* Krylovova veselohra vznikla na sklonku 18. stor., keď

ruský spoločenský život trpel prejavmi tzv. galománie, ktorá zachvátila najmä ruskú šľachtu. S podobným zámerom pristupuje k prekladaniu Krylovovej aktovky i Bohuslav Nosák. Týmto prekladom, ktorý lokalizuje na Považie, chce odsúdiť odnárodnenú slovenskú drobnú šľachtu — zemianstvo, ktoré sa v honbe za politickou kariérou pomaďarčovalo. Dej aktovky je prostý: na statku zemana Považského žijú s otcom jeho dve dcéry, Tekla a Lukrécia. Ich ideálom je život maďarskej džentry v Pešti. Pre neho sú ochotné obetovať aj svoj slovenský pôvod. Starý Považský je národne uvedomelý zeman a neschvaľuje zámery svojich dcér. Z hungarománie ich definitívne vylieči domnelý maďarský kapitán, za ktorého sa vydáva sluha Andrej, ženích Považského slúžky Zuzuly. Po jeho odhalení sestry stratia chuť stať sa kapitánkami a prestanú „mŕštiť a hanbiť sa za slovenský jazyk".

Na rozdiel od Ferienčikovho prekladu je Nosákova adaptácia vydarenejšia, lebo zachováva celistvosť hry a úplnosť účinkujúcich osôb. Prekladateľ adaptuje iba miesto deja. Moskvu nahrádza Viedňou, Peterburg Bratislavou, Paríž Pešťou, účinkujúce osoby a jazyk — salónnu francúzštinu maďarčinou, skomolenú ruštinu francúzskeho ľžikapitána nahrádza šarišským nárečím.

Preklad Krylovovej *Dobrej lekcie* autor definitívne neupravil. Ináč by bol sotva v čistopise nechal niektoré prekladateľské chyby, ktorých sa v ostatných prekladoch vystríhal. Skutočnosť, že Nosák prispel do dramatickej literatúry matičného obdobia prekladom hry klasicistického pôvodu, nie je čin výlučne regresívny. Vyplýval pravdepodobne zo snahy kompenzovať nedostatok vlastnej domácej dramatickej produkcie.

V časopise Sokol roku 1867[78] uverejnil Ján Leška prozaický preklad veršovanej veselohry A. S. Gribojedova *Rozum spôsobil nehody* (Gore ot uma). Po poľskom preklade z roku 1831 bol to v poradí druhý preklad hry v slovanských literatúrach. V Čechách preložil *Gore ot uma* v šesťdesiatych rokoch F. Šebek, ale knižne vyšiel až roku 1895 v preklade Boleslava Kalenského pod názvom *Hoře z rozumu.* Gribojedovova komédia *Gore ot uma* kritizuje ruské spoločenské pomery, zaostalosť a nevedomosť vládnúcej triedy. Toto ideové ostrie využívali pokrokové sily na kritiku cárskeho spoločenského poriadku. Preto napr. v čase poľského proticárskeho povstania roku 1831 objavuje sa v poľskej literatúre preklad Gribojedovovej komédie. Slovenský preklad Jána Lešku nemohol ostať bez vplyvu na zmýšľanie slovenskej verejnosti, ktorú chcel pravdivo informovať o ruských pomeroch, o myšlienkovej úrovni ruskej šľachty a vzdelanectva.

[78] Sokol VI, 1867, 46, 84, 106, 135.

Leškovo pretlmočenie Gribojedova do slovenčiny z hľadiska estetických požiadaviek prekladu je menej úspešné. Nedopúšťa sa síce nijakých adaptačných zásahov do textu, preklad neskracuje ani nerozširuje, ale zbavuje ho osobitosti literárneho slohu tým, že veršovaný jazyk prekladá jazykom prózy. Z tohto stanoviska je preklad voči originálu esteticky značne okyptený.

Tento pracovný postup Leška však nedodržiava dôsledne. Na niektorých miestach pokúša sa prekladať veršom. Ale nerešpektuje rytmickú a rýmovú schému originálu. Porovnajme časť štvrtého výjavu z I. dejstva:

F a m u s o v :

Bojus', sudas', ja odnogo smerteľno,
Čtob množestvo ne nakopilos' ich.
Daj voľu, ono by i zaselo;
A u meňa — čto delo, čto ne delo —
Obyčaj moj takoj:
Podpisať, tak s pleč doloj.

F.

Bojím sa pane, a to smrteľne, že sa nám jích veľa nakopí!
A bolo by tak, keby bolo po vašej!
No u mňa najlepšie dielo,
či je čierno, či je bielo,
podpísať — a koniec spravy,
a len čím skôr dolu z hlavy!

Gribojedovova hra *Gore ot uma* vyžadovala si schopného prekladateľa. Leška stačil iba na preklad vecnej stránky. Ostatné zložky diela nepretlmočil úspešne. Z hľadiska výberu jazykových prostriedkov nepokročil ďalej ako súčasní prekladatelia.

* * *

Problematika slovensko-ruských literárnych vzťahov výraznejšie sa začína črtať od šesťdesiatych rokov 19. storočia. Systematickejšie sa rozvíja až v nasledujúcich desaťročiach. Od začiatku je však nielen závažnou súčasťou domáceho literárneho vývoja, ale svojou ideovou stránkou ovplyvňuje v značnej miere aj politické názory dobovej slovenskej spoločnosti. Vzťah k ruskej slovesnej kultúre je dôležitým prejavom slovenského rusofilstva. Z tohto hľadiska má rozvíjanie záujmu o ruskú literatúru špecifický charakter.

Slovensko-ruské literárne vzťahy sú výrazom intenzity slovanskej myšlienky v živote vtedajšej slovenskej spoločnosti. Preto ich nemožno chápať izolovane od tejto problematiky. Týmto si možno vysvetliť, že neraz z ideologických zreteľov ohlas nachádzajú aj ruskí autori druhoradého významu, výrazne orientovaní slavianofilsky. Nevyhranený pomer k rýdzo umeleckým hodnotám prejavuje sa v tom, že z diel najvýznamnejších autorov (Puškin, Turgenev, Gogoľ, Lermontov a i.) nevyberajú sa vrcholné práce. Výber prekladov riadi sa neraz vkusom čitateľskej verejnosti a ideovými zámermi. Tento deformovaný pomer k realistickým hodnotám ruskej literatúry sa postupne mení. Až v priebehu rokov šesťdesiatych a sedemdesiatych stretávame sa s tvorivým prístupom ku skutočne umeleckým hodnotám ruskej spisby. Najmä zásluhou B. Nosáka-Nezabudova a A. Trúchleho-Sytnianskeho mal slovenský čitateľ možnosť oboznámiť sa s viacerými dielami ruskej klasiky.

Prekladateľom a komentátorom ruskej literatúry neraz prišlo zápasiť s nedorozumením a konzervatívnymi názormi o zachovaní „svojskosti" literatúry. Napríklad v listárni redakcie časopisu Orol (1875, 256) píše pravdepodobne Sytniansky čitateľovi D. B. v B. B.: „Odpusťte, ale Váš pochop o ‚svojskosti' je veľmi mýlny. Pravda je, že naši novelisti mlčia; za to nemôžeme ani my, ani snáď oni. Medzitým to nemá ohromiť žiadneho Slováka, keď podávame preklady z najvýtečnejších svetových spisovateľov, ako sú: Turgenev, Gogoľ, Andersen, Björnson, Czajkowski atď. — Či to všetky svetové časopisy nerobia? Či nesmrteľný Jungmann neodchoval takými prekladmi najznamenitejších literátov českých? Či sa máme my Slováci i v literatúre čínskym múrom od ostatného sveta lit. zabarikádovať? Či nesmrteľný náš Ľudovít Štúr samé pôvodné povesti vo svojom Orle uverejňoval? Či musí byť slovenská novela inakšia než ruská, poľská atď.? Ako budeme napredovať, keď sa neukážu mládeži vzory modernej novelistiky?" Táto redakčná poznámka je tým pozoruhodnejšia, ak uvážime, že v literárnom živote tohto obdobia nenachádzame dostatok kritických príspevkov, ktoré by sa zaoberali problémami vzťahu literárnej tradície k novým smerom.

Vzťahy slovenskej literatúry k literatúram inonárodným pôsobili kladne na rozvoj prekladateľskej techniky, ktorá od tých čias nebola dostatočne prepracovaná. Spočiatku prostredníkom v rozvoji slovensko-slovanských vzťahov, najmä slovensko-ruských, bola literatúra česká. Z nej sa v tomto období preberali nielen poznatky o jednotlivých autoroch, ich ideová interpretácia, ale i celé preklady, ktoré sa mechanicky poslovenčovali. Týka sa to najmä prekladov prózy. Zjednodušenie problémov prekladateľskej práce spôsobilo, že preklady ruskej poézie neposunuli vývin slovenského verša dopredu, ale naopak, predlžovali

čiastočne krízu veršového systému. Väčšina prekladateľov poézie, prózy a dramatickej literatúry si neujasnila funkcie umeleckého prekladu. Preklad spravidla nepovažovali za tvorivú činnosť, ale iba za mechanickú reprodukciu cudzieho textu. Týmto možno vysvetliť častý „doslovizmus" ako typickú ukážku mechanického lipnutia na predlohe. Vedľa tohto pri preklade ruských komédií stretávame sa neraz s voľnou prekladateľskou adaptáciou, ktorá mení pôvodný ideový zámer diela a prispôsobuje ho odlišným ideovo-spoločenským podmienkam.

Začiatky sústavnejšej prekladateľskej tvorby v matičných rokoch priniesli do oblasti teoretických názorov na prekladateľskú činnosť mnohé nové podnety. Ich význam spočíva v tom, že sú východiskom pre ďalšiu systematickú a cieľavedomú prekladateľskú prácu. Priame stretnutie ruskej a slovenskej literatúry podnetne pôsobilo i na interný proces vývoja slovenskej literatúry od romantizmu k realizmu.

NORA KRAUSOVÁ

K TEÓRII LITERÁRNYCH DRUHOV

Teória literárnych druhov, podľa Van Tieghemovho všeobecne prijatého názvu genológia, je dôležitá nielen pre literárneho historika, ktorý sa bez nej nemôže zaobísť a ustavične bude na ňu narážať, ale najmä a predovšetkým pre literárneho teoretika, pre ktorého je jedným zo základných problémov. O dôležitosti genologických problémov pre literárnokritický výskum svedčí nielen tá metóda, ktorá pristupovala k literárnej histórii zo stanoviska vývinu rozličných druhov a žánrov.[1] Veď neexistuje taká literárnohistorická práca, ktorá by nevyužívala genologickú terminológiu, neopierala sa o teoretické výskumy v tejto oblasti a nečerpala z nových horizontov, ktoré genologické problémy otvárajú pre výskum literárnej vedy. Predsa však pokiaľ ide o literárnu komparatistiku, problém literárnych druhov tu nadobúda najväčšiu dôležitosť. To sa zistilo v poslednom čase najmä na stránkach *Heliconu,* ktorý pred vojnou vydával P. Van Tieghem, a na III. medzinárodnom kongrese pre literárnu históriu v Lyone roku 1939. No na tomto kongrese odzneli i vážne hlasy proti reálnej existencii literárnych druhov, najmä u žiakov Croceho. Takýto výpad však z druhej strany vždy prináša plodné oživenie, revíziu teoretických téz, filozofických argumentov, vnáša sa dynamika do problematiky pokladanej za hotovú, vyriešenú. V novších časoch otázky literárnych druhov rozvírili najmä práce Emila Staigera a Wolfganga Kaysera.

Pre literárnu teóriu, ako sme už povedali, je otázka literárnych druhov otázkou centrálnou. Veď v literárnych druhoch a žánroch ako

[1] Kvôli terminologickej jasnosti literárnymi druhmi označujeme tri hlavné literárne druhy (presnejší názov by bol rody, no tento názov sa nepoužíva): epiku, lyriku, dramatiku, žánrami ich menšie odvetvia (napr. román je žánrom epickým), literárnymi formami ešte menšie žánrové odvetvia (napr. lyrickou formou je sonet, madrigal a pod.). Vo francúzštine je to rozdiel genre — éspece, v nemčine Gattung — Genre, v ruštine je terminológia neuzásadnená, riadi sa úzom teoretikov. Vôbec v tejto oblasti vládne ešte terminologický zmätok.

v konkrétnych teoretických jednotkách spájajú sa všetky teoretické problémy týkajúce sa literárneho diela a literatúry: otázky jednoty obsahu a formy, kompozície a štýlu a najmä široké pole problému typična. K problému literárnych druhov nás tiež priviedla dnešná situácia v literatúre, keď sa všeobecne hovorí o kríze románu, drámy a pod., keď vyvstávajú nové umenia: dramatika sa odpútava od tradičných požiadaviek na ňu kladených (Brechtovo „epické divadlo"), literárne druhy sa natoľko k sebe približujú, že merajúc meradlami klasikov, možno hovoriť s Goethem o „barbarizácii" jednotlivých druhov. Dráma sa epizuje, román sa dramatizuje (časté dialógy, vnútorné monológy a pod.), vyvstávajú nové umenia: film, televízia. Všetky tieto problémy v nebývalej miere privádzajú čitateľa i vedca k otázke, či literárne druhy sú naozaj zvláštnymi estetickými kategóriami, spravujúcimi sa svojimi vlastnými zákonmi, či majú za daného stavu v literatúre ešte nejakú platnosť a záväznosť, či naozaj nie sú iba fikciami, lôžkom Procrustovým, na ktoré ozajstný umelec vôbec neberie ohľad, či ich treba chápať staticky, v ostrej delimitácii, alebo naopak, dynamicky, v ustavičnom vývine.

Na všetky tieto otázky prítomná štúdia nedáva a nechce dať priamu odpoveď, ale materiál, ktorý sa snaží kriticky interpretovať, vyberá tak, aby bol príspevkom k riešeniu tejto súčasnej a naliehavej problematiky. Ide tu predovšetkým o historický prehľad literárnoteoretických a čiastočne filozofických náhľadov na túto základnú literárnu problematiku.

I

ARISTOTELES

Prvý, kto sa pokúsil o systematiku literárnej produkcie svojich čias, bol Aristoteles. Zvyčajné a dodnes platné rozdelenie Aristotelovo: epika, dramatika, lyrika sa odvodzuje z Aristotelových teoretických prác, najmä *Poetiky*, keďže väčšia časť jeho diela sa nezachovala. V poslednom čase sa síce ozývajú hlasy,[2] že Aristoteles nie je zakladateľom tejto trojice, že trojica lyrika, epika, dramatika nie je taká samozrejmá, za akú sa pokladala, ale že sa mu ona imputovala až v 18. stor.

[2] Porov. Irene Behrens *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 1940, 4. — Aristotelov text, ako je známe, patrí medzi najťažšie interpretovateľné texty, a tak sa na mnohých miestach môže

a preniesla sa vtedy aj do Nemecka. Všeobecne sa hľadal dôvod skutočnosti, že Aristoteles preberá iba epiku a dramatiku a nezaoberá sa s takou dôkladnosťou lyrikou, vo fragmentárnom charaktere jeho diela, alebo sa tiež uvádzalo, že Aristoteles preto nespomínal veľkú grécku lyriku 6. a 5. stor. pred n. l., pretože to bola „spievaná poézia" sprevádzaná inštrumentálnou hudbou, a preto ju priraďoval k hudbe. No Aristoteles spomína aj spievanú poéziu, a to dityrambus, ako sa však zdá, ten zahrnuje do epického básnictva. Je známe, že z Aristotelovej *Poetiky*, ktorá mala pôvodne dva diely, zachovala sa iba kniha prvá, aj tá značne porušená. Druhá kniha, kde Aristoteles hovorí bližšie o dytirambickom básnictve a komédii, sa nezachovala.

Aristoteles celú umeleckú literatúru, ktorú zhŕňa pod pojem poézia, rozdeľuje podľa niekoľkých hľadísk. Jednak sa poézia rozdeľuje na druhy podľa „prostriedkov napodobňovania",[3] jednak podľa „predmetu napodobňovania", jednak podľa „spôsobu napodobňovania": „... líšia sa (druhy) od seba tromi vecami: napodobňujú alebo inými prostriedkami, alebo iné predmety, alebo ináč, a nie tým istým spôsobom."[4] *Prostriedky* napodobňovania v poézii sú podľa Aristotela rytmus, reč, melódia, verš. Niektoré druhy umenia používajú všetky tieto prostriedky naraz, iné iba niektoré z nich. Medzi umeniami, ktoré všetky tieto prostriedky používajú naraz, menuje Aristoteles poéziu dityrambickú a nomickú, tragédiu a komédiu. Rozdiel medzi poéziou dityrambickou a tragédiou i komédiou je ten, že poézia dityrambická používa verše, melódiu a rytmus všade, kým tragédia a komédia iba v jednotlivých častiach. Čiže prostriedkom napodobňovania rozumie Aristoteles materiál, aký sa používa v poézii pri umeleckom stvárňovaní, a tým je reč. Rytmus a melódia sú prostriedky, ktoré sú v poézii v porovnaní s jazykovým

zdať, že dáva za pravdu názorom Behrensovej a tým teoretikom, ktorí rozdeľujú a oddeľujú lyriku od epiky a dramatiky ako inú kategóriu. Tento názor akoby podporovalo miesto v I. kap. *Poetiky:* „No umenie, ktoré napodobňuje slovami alebo veršami, ktoré zasa alebo navzájom pomieša alebo používa len jeden druh, nemá dosiaľ svoje vlastné meno." *Poetika*, Martin 1944, 16.

[3] Napodobňovanie, Aristotelovo „mimésis", prekladané ako imitatio — napodobňovanie, nie je najšťastnejší a najadekvátnejší výraz, lebo je v ňom zahrnutá menej významová nuansa napodobňovania, ako skôr základný význam stvárňovania, robenia. Už tým, že Aristoteles píše: „Pretože tí, čo napodobňujú, napodobňujú ľudí konajúcich, a títo sú nevyhnutne alebo dobrí, alebo zlí... predstavujú ľudí alebo lepších alebo horších, ako sme my, alebo práve takých." (*Poetika*, 17.) Čiže z tejto vety jasne vysvitá, že tu nejde o nijaké prosté napodobnenie skutočnosti, prírody, ale tu ide o napodobnenie iba natoľko, nakoľko ľudská skutočnosť je látkou, materiálom pre napodobňovanie.

[4] Aristoteles, *Poetika*, Martin 1944, 25.

materiálom iba sekundárneho charakteru. Rytmus má primárnu dôležitosť najmä pre tanec a melódia pre hudbu, čiže rytmus a melódia sú prostriedky iba vypožičané z iných umení; hlavnou stvárňovacou doménou poézie je jazyk, reč.

Pokiaľ ide o rozdiel v *predmete,* objekte napodobňovania, Aristoteles hovorí: keďže všetko umenie vzniklo z pudu napodobňovania a básnici napodobňujú ľudí „konajúcich", ktorí sú „alebo dobrí alebo zlí", tak umenie nám predstavuje ľudí „lepších, než na akých sme zvyknutí, alebo horších alebo práve takých". A tak autor, ktorý bude predstavovať ľudí lepších, než sú, alebo takých, akí by mali byť, bude ich idealizovať, ako to robil podľa Aristotela Homér. Ak ich bude líčiť takých, akí sú, bude jeho postup realistický, a ak ich bude opisovať horších, než sú, bude ich karikovať. Čiže rozdiel v objekte napodobňovania sa týka rôznych metód a štýlov, ktoré sú dôsledkom spôsobu stvárňovania charakterov (idealizovanie — realistické stvárňovanie), a Aristoteles ich pripisuje za vlastné jednotlivým druhom. (Rozdiel medzi tragédiou, ktorá napodobňuje „ľudí lepších", a komédiou, ktorá napodobňuje „ľudí horších.")

Toto sú podľa Aristotela druhové rozdiely medzi eposom, tragédiou a komédiou, pokiaľ ide o rozdiel v objekte, ktorý básnik napodobňuje. Posledný, tretí rozdiel pri napodobňovaní, čiže umeleckom stvárňovaní skutočnosti, je rôznosť v *spôsobe* napodobňovania. Spôsobom Aristoteles rozumie vzťah, postoj napodobňujúceho k tomu, o čom hovorí. Tak básnik môže rozprávať „sám, alebo v mene iného, ako je to u Homéra, alebo rozpráva stále ten istý a neberie na seba iné osoby, alebo necháva činne konať všetky napodobňujúce osoby."[5] Čiže je to vzťah, postoj — dnešnou terminológiou vyjadrené — „origo ja", epického ja (subjektu výpovede k obsahu výpovede).

V ďalšom si Aristoteles všíma podstatu, podstatné vlastnosti tragédie a eposu, vzťah eposu k tragédii, ich vzájomné rozdiely, štruktuálne vlastnosti a zložky tak eposu, ako aj tragédie. Ako neskôr ukážeme, Aristotelova systematika sa zachováva v hlavných črtách až podnes. Na prvý pohľad mohlo by sa zdať, že tieto tri aspekty aristotelovskej systematiky — prostriedok, predmet a spôsob napadobňovania — sú málo vedecké, skôr elementárne, podmienené vtedajším, v porovnaní s dnešnou situáciou pomerne nerozvinutým stavom umenia. No nie je to tak, Aristotelova systematika je dodnes — odvážime sa tvrdiť — tá najlepšia a najkompletnejšia. Aristoteles vychádza z jazyka ako materiálu, ktorý môže byť rytmický, môže mať melódiu, môže a nemusí:

[5] Aristoteles, *Poetika,* Martin 1944, 18.

a to je jedným z hlavných rozdielov medzi poéziou a prózou — no iba jeden z rozdielov, a nie jediný rozdiel, ako si to mnohí moderní bádatelia vysvetľujú, keď celú literatúru rozdeľujú podľa tohto *jediného* kritéria na poéziu a na prózu. Aristoteles pripojuje hneď druhý aspekt, a to je predmet, objekt, ktorý sa básnik odhodlal stvárniť: týmto objektom sú ľudia, a tých môže predstavovať ako lepších, alebo horších. Tu je ďalší rozdiel medzi literárnymi druhmi, ktorý sa už netýka prostriedku, materiálu, ktorým básnik stvárňuje, ale toho, čo stvárňuje, čiže objektu stvárňovania. A podľa voľby tohto objektu ukáže sa už charakter diela — čiže už vstupujeme do oblasti ideovej, filozofie — a podľa prizerania sa na tento charakter diela usudzuje sa na druhové rozdiely. I toto Aristotelovo kritérium je platné dodnes a pri sledovaní vývinovej línie teórie literárnych druhov vidíme, že tiež bolo v istom období chápané ako jediné kritérium, zabsolútnené napr. vo francúzskom klasicizme a klasicizme vôbec. Posledné kritérium „spôsob napodobňovania", čiže postoj autora k svojmu dielu, postavenie, aké pri svojej tvorbe zaujme (či sám vystúpi ako rozprávač, alebo či rozpráva za iného, ako to robil Homér — ako vidíme, to všetko sú spôsoby epiky — alebo či rozpráva sám za seba „stále ten istý a neberie na seba iné podoby", alebo necháva činne konať všetky svoje postavy), týka sa noetického postoja autorovho, z ktorého súčasne vyplýva rozdiel medzi epikou, lyrikou a dramatikou.[6] Tento posledný aspekt Aristotelov si prisvojila najmä istá časť najnovších teoretikov genológie (Staigerova škola), ktorá delí literárne druhy jedine podľa tohto aspektu na také, ktoré sú *fikciou,* a na také, ktoré sú *„sebavýpoveďou".* No keď pritom uznáva za jedinú kategóriu epiku a dramatiku, a za inú kategóriu lyriku, odkláňa sa od Aristotela, lebo Aristoteles, ako je z citovaného jasné, pokladá všetky tri druhy za zvláštne kategórie, i keď lyriku si už viac nevšíma.

V ďalšom Aristoteles osvetľuje podstatné štrukturálne vlastnosti tragédie a eposu, ich vzájomné vzťahy a rozdiely, a treba zdôrazniť, že to, čo tu ustálil, najmä pokiaľ ide o dramatiku, platí až podnes.[7] Keďže

[6] Toto miesto v Aristotelovej *Poetike:* ... „alebo rozpráva stále ten istý a neberie na seba iné osoby", akoby dávalo zasa za pravdu tým, ktorí rozdeľovanie na epiku, lyriku a dramatiku odvodzujú od Aristotela, lebo tento kontext sa úplne jednoznačne vzťahuje na lyriku: poézia, pri ktorej rozpráva stále ten istý sám za seba, môže byť jedine poézia lyrická, ktorú si Aristoteles v *Poetike* ďalej už nevšíma a ktorej ešte nedal meno — a akoby vyvracalo mienku Behrensovej.

[7] Brecht, ktorý sa snažil rozšíriť základňu dramatiky, vedome sa chce odkláňať od Aristotela, píše „nearistotelovskú dramatiku". Aj toto svedectvo — čo aj v negatívnej forme — svedčí o trvalej platnosti aristotelovských zásad. Keď chce Brecht stvoriť novú dramatiku, musí stále prihliadať na Aristotela, je novátorom *vzhľadom na Aristotela.*

definície týchto troch literárnych druhov sú všeobecne známe z učebníc poetiky, nebudeme ich citovať, ale vždy na patričnom mieste spomenieme, nakoľko sa príslušné poňatie toho-ktorého autora zhoduje alebo odkláňa od základných Aristotelových téz.

Záverom možno konštatovať, že tradičné rozdelenie literatúry na tri druhy — epika, lyrika, dramatika ako zvláštne kategórie — ktoré sa pripisuje Aristotelovi, pripisuje sa mu právom, nevzniklo jeho nesprávnym interpretovaním, ako sa istá časť západných teoretikov snaží dokázať. Podľa nás skutočnosť, prečo v *Poetike* nevenuje miesto lyrike, nevyplýva z toho, že lyrickú poéziu Aristoteles uznáva za zvláštnu kategóriu v porovnaní s epikou a dramatikou, ktoré pokladá za kategóriu jedinú, alebo že ju vôbec neuznáva za kategóriu, pretože ju nepozná, ako tvrdí druhá časť týchto vedcov, ale že sú to iné príčiny, o ktorých sa necítime povolaní sa vyjadriť. (Možno, že tak spravil v časti *Poetiky*, ktorá sa nezachovala.)

II

TEÓRIA LITERÁRNYCH DRUHOV V NEMECKEJ KLASIKE

Teória literárnych druhov v stredoveku, pokiaľ vôbec existovala, bola pod vplyvom antiky. Posledné zvyšky mechanicky prejímaných kritérií antického umenia sa zjavujú u Boileaua a predstaviteľov francúzskeho klasicizmu. Klasicistická teória vybudovala — odvolávajúc sa na zle pochopeného Aristotela — prísnu hranicu medzi literárnymi druhmi. Tri základné literárne druhy chápala ako nemenné, absolútne, a priori dané kategórie, snažila sa o ich čistotu, odsudzovala ich vzájomné pôsobenie a vplývanie, určovala každému druhu vlastné prostriedky, ktoré boli kategoricky zakázané inému druhu. Je zaujímavé, že za zakladateľa klasicistickej teórie literárnych druhov v Nemecku býva pokladaný Lessing. No i keď Lessing uznával Aristotela za autoritu, v ktorú veril tak pevne, „ako že po dni príde noc", a vždy sa skôr domnieval, že sa sám môže mýliť, než aby tento omyl pripisoval Aristotelovi, predsa však čitateľom jeho *Hamburskej dramaturgie* je jasné, že Lessing mal veľmi moderné stanovisko napr. pokiaľ išlo o Shakespeara, ktorého by nebol mohol uznávať, pridržajúc sa striktných klasicistických teórií. Lessing vyslovene tvrdil, že čistota (druhov) ho natoľko nezaujíma, aby géniovi predpisoval pravidlá. Génius si vraj môže miešať druhy nakoľko chce, ide len o to, aby to, čo stvoril, nás uspokojilo. Rovnako

bol Lessing nepriateľom klasicistického poňatia drámy u Corneillea, najmä jeho teórie „troch jednôt". A tak v Lessingovi môžeme oprávnene vidieť zástancu rovnakých teoretických koncepcií, aké sú vlastné nemeckej klasike, Goethemu a Schillerovi. Lebo Goethe i Schiller, i keď hľadeli na zákony antického umenia ako na zákony umenia vôbec, predsa však vždy prihliadali k vtedajšej modernej literatúre a skúmali ich vždy z toho hľadiska, nakoľko im môžu pomôcť vo vlastnej praxi. Svoje teoretické názory Goethe a Schiller zväčša vyslovujú vo vzájomnej korešpondencii.[8] Goethe a Schiller sa prví približujú k modernému chápaniu problematiky literárnych druhov, prví vidia, ako je vývin literárneho druhu determinovaný spoločenskou situáciou. Dôležité je pritom, že Goethe a Schiller vychádzajú z vlastnej praxe, a nie z vlastného filozofického stanoviska, ktoré, ako vieme, bolo u oboch idealistické.

Rovnako ako francúzsky klasicizmus i Goethe a Schiller vychádzajú z Aristotela, pravdaže, literárne druhy od Aristotelových čias v závislosti od stále komplikovanejšieho spoločenského vývinu prekonali už istý vývin, nevyskytujú sa v takej čistej, elementárnej forme. Niektoré druhy zanikli, iné zanikajú alebo sú na ústupe (epos), nové vznikajú. Goethe a Schiller ako estetický vzor uznávajú umenie antiky. Dokonalým dramatikom — vedľa Shakespeara — je pre nich Sofokles a Euripides, dokonalým epikom Homér, dokonalou lyrikou grécka lyrika. Čistota, ohraničenosť, dokonalosť, využívanie vlastných druhových formálnych prostriedkov, to sú charakteristické črty gréckej literatúry. Teda na rozdiel od francúzskeho klasicizmu, ktorý vyzdvihol z Aristotelovej *Poetiky* niektoré formálne zákonitosti vo vnútri literárneho druhu, Goethe a Schiller sa opierali o základný zákon umenia, o to, že každé umelecké dielo má jasne vyslovovať podstatné určenia svojho predmetu. Špecifický charakter jednotlivých druhov odvodzovali od tohto základného zákona.

No čo ako sa Schiller a Goethe usilovali o túto antickú „druhovú čistotu", obom je predsa jasné, že ich úsilie je beznádejné, neuskutočniteľné. Goethe a Schiller ako pokračovatelia snáh nemeckého osvietenstva, jeho istých spoločensko-kritických tendencií, jasne vnímali nepriaznivý vplyv vyvíjajúceho sa kapitalizmu na umenie.[9] Ešte jas-

[8] Goethe ďalej v štúdii *Der Sammler und die Seiningen*, v práci *Über epische und dramatische Dichtung*, Schiller v *Listoch o estetickej výchove*. Citujeme zo spomenutých diel.

[9] Ako už bolo spomenuté, Marx jasne videl, že aplikovanie antických zákonov umenia na dnešnú literatúru, ktorá je dialektickým odrazom inej, zmenenej spoločnosti, než akou bola antická, je úsilím márnym, že dnešný človek nie je plným člo-

nejšie poznanie nepriaznivého vplyvu kapitalizmu na umeleckú produkciu je vyslovené v Schillerových listoch *O estetickej výchove,* kde autor analyzuje nepriaznivý vplyv kapitalistickej deľby práce. Keď skúma, prečo v súvekej literatúre nastalo také zmiešanie umeleckých druhov, píše Goethemu: „A vôbec pýtam sa Vás pri tejto príležitosti, či sklon toľkých talentovaných básnikov *poetizovať v umení* nemožno vysvetliť tým, že v časoch, ako sú naše, niet nijakého iného prechodu k estetickému ako cez poetické a že preto všetci umelci, ktorí si robia nárok na ducha, práve preto, že sa prebudili jedine poetickým cítením, ukazujú aj vo výtvarnom stvárnení jedine poetickú predstavivosť." Schillerovi je jasné, že súveká spoločnosť je umeniu nepriateľská, ako sa on vyjadruje — neestetická. Poézia ostala jedinou doménou estetična, estetično „ušlo" z verejného spoločenského života do literatúry.

Skúmanie formálnych zákonov antického umenia je u Goetheho a Schillera tendencia naskrze správna. Každé veľké umenie je dokonale oboznámené so štruktúrou tohto umenia. Marx v umení antiky videl „normy a nedosiahnuteľné vzory".[10] Pravdaže, u Marxa sú to normy — vzory platné iba v „istom vzťahu". Čiže Marx žiada, aby špecifické podmienky, z ktorých vzniká látka a forma v určitom umeleckom období na danej spoločenskej základni, boli presne a konkrétne skúmané, aby bolo jasné, aká forma je vhodná pre určité obdobie a ako treba túto formu použiť. Goethe a Schiller boli len potiaľ klasicistami, pokiaľ sa domnievali, že pridržaním sa zákonov antického umenia môžu stvoriť „ozajstné klasické diela". Tu pramení aj ich nespokojnosť s vlastným dielom — týka sa to najmä Goetheho — keď sa im vlastné umelecké dielo „vymklo z rúk", a ako sa im zdá, „zbarbarizovalo" sa. Hoci spoločenská determinovanosť umeleckého diela je im jasná, ako to z niekto-

vekom, ako ním bol človek antiky, ale rozpoltenou bytosťou, rozpoltenou vo vzťahu ku svojej meštiackej spoločnosti na jednej strane, ku štátu na strane druhej: „Kde politický štát sa naozaj utvoril, vedie človek nielen v myšlienkach, vo vedomí, lež v skutočnosti, v živote, dvojaký, nebeský a pozemský život, život v politickom, spoločenskom súcne, kde platí ako spoločenská bytosť, a život v meštiackej spoločnosti, kde je činný ako súkromný človek, díva sa na istých ľudí ako na prostriedok, sám seba znehodnocuje na prostriedok a stáva sa loptou cudzích mocí. Politický štát sa správa rovnako spiritualisticky k meštiackej spoločnosti ako nebo k zemi. Je k nej v tom istom protiklade, premáha ju tým istým spôsobom ako náboženstvo obmedzenosť profánneho sveta... Človek v svojej najbližšej blízkosti, v meštiackej spoločnosti, je profánnou bytosťou. Tu, kde platí ako ozajstné indivíduum pre seba samého a ostatných, je nepravým zjavom. V štáte naproti tomu, kde človek platí ako druhová bytosť, je imaginárnym členom, je obratý o svoj ozajstný život a naplnený neskutočnou všeobecnosťou." Marx-Engels, *Vybrané spisy.*

[10] Marx-Engels, *O umení a literatúre,* Bratislava 1953, 187.

rých ich výrokov vysvitá, nevedia z toho vyvodiť dôsledky. Celá ich teória požadovania dokonalosti umeleckého diela podľa kánonov klasiky je založená na ilúzii, že problém vlastného diela a vôbec problematiku moderného umenia premôžu jedine z *formálnej stránky,* vyriešia jedine skúmaním umeleckej formy.

V tomto zmysle píše Goethe Schillerovi o situácii moderného umenia: „Bohužiaľ, my novší sa občas aj uvedieme ako básnici a trápime sa hore-dolu s celým druhom bez toho, že by sme naozaj vedeli, na čom vlastne sme; *veď špecifické určenia by mali prichádzať, ak sa nemýlim, vlastne zvonku* a príležitosť má determinovať talent. Prečo spravíme tak zriedka epigram v gréckom zmysle? Lebo vidíme tak málo vecí, ktoré by si nejaký zasluhovali. Prečo sa nám epika tak zriedka podarí? Lebo nemáme poslucháčov. A prečo je také veľké úsilie o divadelné práce? Preto, že dráma je u nás jediným zmyslovo zrelým druhom básnictva..." Goethe teda píše, že „špecifické určenia by mali prichádzať vlastne zvonku", že umelecké dielo je v dialektickom vzťahu so súčasnou spoločenskou a historickou skutočnosťou. A tu vidíme zásadný kvalitatívny rozdiel medzi názormi nemeckej klasiky a predchádzajúcim (najmä francúzskym) klasicizmom.

Pokiaľ ide o delenie literárnych druhov, Goethe sa pridržiaval tradičného aristotelovského členenia. Tri literárne druhy pokladá za „Naturformen der Dichtung". No teoretický záujem, ako z listov Schillerových a spomenutých štúdií jasne vidieť, vzbudzovali v ňom najmä epika a dramatika. Lyrika bola preňho umením najmenej problematickým. Oblasťou, kde ho vlastná spisovateľská prax uvádzala do neistoty, bola jeho tvorba epická a dramatická. V štúdii *O epickom a dramatickom básnictve* píše o úlohách oboch druhov: „Epik a dramatik sú obaja podriadení všeobecným poetickým zákonom, obzvlášť zákonu jednoty a zákonu vývinu; obaja ďalej opisujú podobné predmety a obaja môžu používať všetky druhy motívov; ich veľký, podstatný rozdiel spočíva však v tom, že epik prednáša udalosť ako dokonale minulú a dramatik ju predstavuje ako dokonale prítomnú. Ak chceme presné zákony, podľa ktorých obaja majú postupovať, odvodiť z prirodzenosti človeka, musíme si vždy predstaviť rapsóda a mima, oboch ako básnikov, oného so svojím pokojne načúvajúcim, tohto so svojím netrpezlivo sa dívajúcim a načúvajúcim krúžkom..." Ďalej Goethe vymenúva motívy, ktoré využíva prednostne epika a dramatika, a motívy, ktoré sú pre oba druhy spoločné.

Goethe sa tu dotkol jedného z najhlbších rozdielov — v zmysle Heglovom — medzi dramatikou a epikou, pravda, rozdielu v dnešnej teórii často popieraného: epika je mu umením minulosti, dramatika

umením prítomnosti. K tomuto názoru nedošiel špekulatívne, abstraktnou cestou, ale poučený vlastnou praxou. Je preto zaujímavé, že i moderný spisovateľ dneška Thomas Mann prezrádza podobný názor, keď v úvode *Čarovného vrchu* o autorovi — epikovi píše ako o „zaklínačovi imperfekta".

Spomenuli sme, že Goethe a Schiller teoreticky bránili čistotu literárnych druhov a vyslovovali sa proti ich stálemu miešaniu. Goethe v liste Schillerovi píše: „Pritom mi naozaj prišlo na um, ako je to, že my moderní sme takí ochotní tak veľmi miešať druhy, ba že vôbec ich nedokážeme navzájom rozlišovať... Týmto detinským, barbarským, nechutným tendenciám mal by umelec zo všetkých síl čeliť, umelecké dielo oddeliť od umeleckého diela nepreniknuteľnými čarovnými kruhmi, každé udržať pri svojich vlastnostiach a svojskostiach, tak ako to robili starí, a práve preto boli a stali sa takými umelcami. Kto však môže oddeliť svoju loďku od vĺn, na ktorých pláva? Proti prúdu a vetru sa dostaneš iba po malých kúskoch." Tieto občasné klasicistické výroky Goetheho, ktoré vyplývali jedine z nespokojnosti nad vlastným dielom, nenachádzame u Schillera, ktorý si lepšie uvedomoval dialektický vzťah medzi tragédiou a eposom. V liste Goethemu Schiller píše: „Dodávam: Vzniká z toho rozkošný rozpor medzi poéziou ako rodom (genus) a jej species (druhom), ktorý je vždy rovnako duchaplný v prírode ako v umení. Poézia ako taká robí všetko prítomné minulým a odďaľuje všetko blízke (ideálnosťou), a tak núti dramatika, aby skutočnosť, ktorá na nás osobne dolieha, držal od nás vzdialenú a stvoril v mysli poetickú voľnosť voči látke. Tragédia vo svojom najvyššom pojme bude sa teda vždy usilovať *dohora* o epický charakter a tým sa stane poéziou. Epická báseň sa bude rovnako usilovať *nadol* a jedine tým celkom vyplní poetický pojem druhu; práve to, čo obe robí poetickým dielom, obe ich zbližuje..."

Vidíme, že je to názor veľmi moderný a že tu právom Brecht mohol naväzovať na nemeckú klasiku, keď vypracovával teoretické zásady svojho „epického divadla".

Spomenuli sme, že Schiller a Goethe pri svojom obdive k antike dopúšťali sa jediného omylu: domnievali sa vyriešiť problematiku svojej básnickej praxe aplikovaním formálnych antických umeleckých zákonov, i keď im občas bolo jasné, že ich námaha je márna, že „špecifické určenia" by mali prísť „vlastne zvonku", čiže že to, v čom sa im javí nedokonalosť vlastného umenia, spočíva vo vonkajších okolnostiach, v súvekej spoločenskej situácii. Goethe a Schiller napriek veľkému zdôrazňovaniu formálnych zákonov antiky neboli nikdy formalistami. Keď napr. Goethe písal o svojej nespokojnosti s románom o Wilhelmovi

Meistrovi — lebo román vôbec pokladal za formu problematickú, nečistú v porovnaní s eposom — „čistá forma pomáha a nesie, kým nečistá všade prekáža a rozbíja" — mal pritom na mysli aj dialektickú spätosť tejto formy s obsahom, s poznaním, že isté špecifické románové motívy sú vhodné pre taký či onaký druh (správnejšie žáner), že hrdina románu môže byť osobou takých alebo onakých vlastností, že prílišné lipnutie na „každodennej realite" prekáža románu a v konečných dôsledkoch akési tušenie historicko-spoločenskej podmienenosti všetkých týchto problémov. A Schiller keď analyzuje, prečo Lothario, najsympatickejšia a najpozitívnejšia postava v spomínanom románe, nemôže byť hlavným hrdinom, a keď schvaľuje Goetheho výber hlavnej postavy — Wilhelma Meistera —, za všetkými psychologickými a formálnymi príčinami v pozadí jasne preniká poznanie, že v románe z buržoázneho prostredia nemôže byť hlavným hrdinom postava kladná, keďže ako stredobod deja sa musí vyjadrovať a ako taká osvedčovať dejom, a že sa preto oveľa lepšie za hrdinu románu hodí menej pozitívny, občas slabošský, občas polovičatý Wilhelm Meister.

Že teoretické náhľady Schillerove neboli nijako formalistickým teoretizovaním, ale boli späté s básnickou praxou oboch, svedčí napríklad i to, čo pozoruje, keď prepisuje svojho Wallensteina do veršov: „Nikdy som sa ešte tak na vlastné oči nepresvedčil, ako pri svojom terajšom zamestnaní, ako presne súvisí v poézii látka a forma, čo aj vonkajšia. Odvtedy, čo premieňam svoju prozaickú reč do poeticko-rytmickej, nachádzam sa v celkom inej oblasti pravidiel ako predtým; dokonca veľa motívov, ktoré, ako sa zdalo, v prozaickom stvárnení sa celkom dobre hodili na svoje miesto, nemôžem už teraz viac potrebovať; boli dobré iba pre obyčajný „domáci rozum", ktorého orgánom, ako sa zdá, je próza; ale verš si nárokuje silu fantázie, a tak som sa tiež musel v mnohých svojich motívoch stať viacej poetickým. Naozaj malo by sa všetko, čo treba vyzdvihnúť nad každodennosť, aspoň zo začiatku koncipovať vo veršoch, lebo prázdno sa nikde jasnejšie neukáže, ako keď je vyslovené vo viazanej reči... Rytmus vykonáva pri dramatickej produkcii túto veľkú a významnú vec, že kým všetky charaktery a situácie stvárňuje podľa jedného zákona a napriek ich vnútornému rozdielu vtlačí ich do jednej formy, čím básnika a jeho čitateľa núti, aby požadoval zo všetkého, ešte natoľko charakteristicky rozdielneho, niečo všeobecné, čisto ľudské. Všetko sa má zjednotiť do rodového pojmu poetična a tomuto zákonu slúži rytmus rovnako, ako reprezentant aj ako nástroj, lebo všetko zahrnuje do svojho zákona. Takýmto spôsobom vytvára atmosféru pre poetický výtvor, hrubšie sa stráca, iba duchovné môže uniesť tento vzdušný element."

Záverom: Goethe a Schiller sa neučili u Grékov iba istým formálnym vlastnostiam istých umeleckých druhov, ako to napr. robili francúzski klasicisti (napr. teória troch jednôt, ktorú Lessing tak dokonale vyvrátil),[11] ale iba ich hlavným zákonom a tomu, že každý literárny druh má svoje špecifické vlastnosti, ktoré sa rovnako týkajú obsahu aj formy. No pritom — ako to ukazuje najmä ich básnická prax — literárne druhy neoddeľovali prísne mechanicky, svoje diela skúmali vždy zo stránky fabuly, išlo im o to, aby pre príslušnú látku našli vždy maximálne vyhovujúcu formu. Hoci ich názory sú vo vývine, aký prekonala literatúra temer za dvesto rokov, do istej miery prekonané, nemožno im uprieť, že obaja — a to prví — prišli na hlavné problémy moderného umenia, nastolili otázky, ktoré dodnes nestratili nič zo svojej pálčivej problematiky.

III

LITERÁRNE DRUHY V HEGLOVEJ ESTETIKE

Možno povedať, že po Aristotelovi druhým základným pilierom v teórii literárnych druhov je Heglova *Estetika.* Bohatá genologická literatúra dneška — ako neskôr ukážeme — temer bez výnimky z nej vychádza, či už Hegla uznáva, alebo sa ho snaží po svojom doplniť, alebo práve naopak pokúša sa mu protirečiť. Hegel vo svojej *Estetike* vedľa ostatných umení zaoberá sa aj a predovšetkým slovesným umením, poéziou vôbec, ktorá v jeho estetickom systéme si nárokuje najvyšší stupeň[12] a ktorá zo všetkých umení jediná najviac sa zbavila

[11] Porov, bližšie Nora Krausová, *Od Lessinga k Brechtovi,* Bratislava 1959, 9—38.

[12] „Básnictvo je všeobecným umením v sebe oslobodeného, už nie na vonkajší, zmyslový materiál k realizácii pripútaného ducha, ktorý sa prejavuje iba vo vnútornom priestore a vnútornom čase predstáv a pocitov. Lež práve na tomto najvyššom stupni presahuje umenie aj samo seba tým, že opúšťa živel uzmiereného zozmyslovenia ducha a z poézie predstáv vstupuje do prózy myslenia." Hegel, *Ästhetik,* Berlín 1955, 124. V Heglovom filozofickom systéme umenie, estetika stoja najnižšie. Celá estetika je iba istým úsekom veľkého historického vývinu sveta od prírody až po „absolútneho ducha". Umenie a estetika sú teda najnižším stupňom, na ktorom sa prejavuje „absolútny duch", takzvaným stupňom „nazerania" (Anschaung). Nasledujúci vyšší stupeň je stupeň „predstavy" (Vorstellung) a najvyšší stupeň je stupeň „pojmu" (Begriff), stupeň filozofie. A keďže poézia opúšťa „element" uzmierneného zozmyslovenia (Versinnlichung) ducha, vkročila z poézie predstáv do prózy filozofic-

„zmyslového zaťaženia materiálom" a povzniesla sa prostredníctvom predstavy (Vorstellung) k „úplnej duchovnosti". Keďže však predstavovanie je aj mimo umenia najbežnejším spôsobom vedomia, Hegel vyslovuje požiadavku oddelenia poetického predstavovania od prozaického (čím myslí na vyjadrovanie filozofické), čiže poetická predstava nesmie zostať len predstavou, ale sa musí vtesnať a prispôsobiť si svoj vyjadrovací jazykový element, reč, a to nie tak, ako to robí „obyčajné vedomie", ale práve *poeticky.* A keďže jej rečové vyjadrenie nemá také obmedzenia a hranice ako materiál iných umení, poézia má tú „najširšiu možnosť dokonale vybudovať rozličné druhy, ktoré umelecké dielo, nezávislé od jednostrannosti istého zvláštneho umenia, môže prijať, a preukazuje sa preto najdokonalejším členením rozličných druhov poézie".[13]

Hegel prijíma Aristotelovo trojdielne rozdelenie „básnictva", čiže umeleckej literatúry, na epiku, lyriku a dramatiku, no na rozdiel od Aristotela ako jediný dôvod rozdelenia literárnych druhov uznáva iba „všeobecný pojem umeleckého stvárňovania", čiže formálny princíp: „Teda ako totalita umenia, ktoré nie je výlučnejšie odkázané pre jednostrannosť svojho materiálu na istý spôsob realizovania, robí básnické umenie rozličné spôsoby umeleckej produkcie vôbec svojimi zvláštnymi formami a má si preto brať dôvod rozdelenia pre členenie básnických druhov iba zo všeobecného pojmu stvárňovania."[14]

A tak hlavným princípom *epického* stvárňovania poézie je stvárňovanie udalostí, čiže stvárňovanie vonkajšieho sveta, „pokiaľ tento totálny dej, ako aj charaktery, z ktorých (dej) v substancionálnej dôstojnosti alebo v dobrodružnom zauzlení s vonkajšími náhodami

kého sveta pojmov. Čiže tu poézia jediná zo všetkých ostatných umení (architektúra, sochárstvo, maliarstvo, hudba) dosiahla vrchol, no zároveň i hranicu možného rozkladu.

[13] Hegel, c. d., 877.

[14] Hegel, c. d. 934. Tento Heglov dôvod diferenciácie literatúry na druhy mohol by sa zdať formalistickým a mohol by udivovať u Hegla, ktorého estetika nie je predsa formalistická, ale dialektická, ktorý podstatu poézie nevidí v slovách, v poetickom výraze, ale naopak, tieto slová chápe ako znak pre predstavy, a pramene básnickej reči nevidí „vo voľbe jednotlivých slov, ani v ich zostavovaní do viet a vypracovaných periód, ani v ľubozvučnosti, rytme, rýme atď., ale v duchu a spôsobe *predstavy*" (903). Pestovaná, umelecky diferencovaná reč má svoj pôvod a východisko v rovnako postovanej predstave, a tak prvou otázkou estetika má byť: akú formu musí prijať predstavovanie, aby nadobudlo poetický výraz. — Dialektická spätnosť obsahu a formy, pri ktorej má prvenstvo obsah, je každému zrejmá.

vzniká, vo forme širokého odohrávania sa poeticky oznamuje, a tým vytvára samo *objektívno* v jeho objektivite."[15] Tento princíp nazýva Hegel „totalita objektov". V podstate tu ide o požiadavku umeleckého zobrazovania širokej ľudskej spoločnosti, ktoré sa deje kvôli spojeniu zvláštneho deja s jeho „substancionálnou pôdou", lebo epika, ktorá by predstavovala iba vnútorný život človeka, bez vzájomného životného pôsobenia so svojím spoločensko-historickým prostredím, rozplynula by sa v umeleckej bezkontúrovosti a stála by na trasovisku.[16] Princíp „totality objektov", pravda, týka sa iba veľkých epických žánrov (eposu, v moderných časoch románu), a nie epických žánrov malých (novela, poviedka a pod.). — Prednášateľom epickej poézie je rapsód, ktorý ju prednáša mechanicky, naspamäť, v rovnakom veršovom rytme a „veršovej miere blížiacej sa mechanickosti, ktorá pokojne pre seba ďalej prúdi a ubieha. Lebo to, čo rozpráva, má sa javiť rovnako, pokiaľ ide o obsah, ako aj zobrazenie, ako skutočnosť od neho ako subjekt vzdialená a v sebe uzavretá, s ktorou sa nesmie plne subjektívne zjednotiť, ani pokiaľ ide o vec samú, ani pokiaľ ide o prednes".[17]

A tak povinnosťou epika, keďže umelecké dielo je voľným produktom indivíduа, je, aby sa vo svete, ktorý opisuje, cítil doma, aby bol „pri tom", ako je prítomný Homér vo svete svojich hrdinov. No keďže ide o objektivitu celku, musí básnik ako subjekt ustúpiť za svoj predmet a skryť sa v ňom. Svoj názor môže vyslovovať jedine cez postavy a nemá vystupovať ako rozprávač. Hegel aj pri veľkých eposoch staroveku, ako sú *Iliada* a *Odyssea, Pieseň o Nibelungoch* a pod., predpokladá jedného autora, lebo hoci každá časť týchto eposov môže byť (napr. homérske spevy) samostatným celkom, predsa všetky tvoria ozajstnú vnútorne organickú epickú totalitu, ktorú mohol stvoriť iba jeden autor.

Hegel v ďalšom sleduje vývin epickej poézie a hoci sa už za jeho čias v epike veľa zmenilo a boli mu známe rozličné epické žánre, uspokojuje sa iba tým, že ich nakoniec spomenie ako moderné formy epiky, ktoré pre ich početnosť si netrúfa podrobiť skúmaniu.

Treba pripomenúť, že Hegel jasne vidí spoločenskú a politicko-ekonomickú determináciu vývinu epiky ako literárneho druhu. Vidí, že

[15] Hegel, c. d., 934.

[16] Čiže Hegel zdôrazňuje, že pri opisovaní vecí vonkajšieho objektívneho sveta nejde o samostatnosť tohto sveta, že veci sú v epose dôležité iba ako predmet ľudskej činnosti, ako sprostredkovatelia vzťahov medzi ľuďmi a ľudskými osudmi. No napriek tomu nikdy nesmú byť iba dekoratívnym pozadím.

[17] Hegel, c. d., 935.

súveký „stav sveta" vzal na seba podobu, ktorá vo svojom „prozaickom poriadku" sa nepriateľsky stavia k požiadavkám prísneho eposu. Toto sprozaičtenie života, ktoré Hegel vidí okolo seba, nie je primeranou látkou pre epos. Na druhej strane kým grécky a vôbec antický epos bol umením verejným, tak ako celé umenie bolo záležitosťou verejnou, v novších časoch sa zosúkromnilo, takže „epická poézia sa preto z veľkých svetových udalostí utiahla do obmedzenosti súkromných domácich pomerov na vidieku a v malom meste, aby tu našla látky, ktoré by sa hodili pre epické stvárňovanie."[18] Toto zmalomeštiančenie eposu malo za následok, že sa premenil *na idylu,* čiže Hegel chápe, že hrdinský epos sa nehodí do porevolučných buržoáznych čias. Sprivátnenie umenia v moderných časoch, ako dokázal Marx, kráčalo ruka v ruke s rozdvojením básnika na „citoyena" a „buržou". No tak ďaleko Hegel už nedovidel.

Kým v epike ide o to, vypočuť si vec, ktorá sa vyvíja sama osebe ako objektívna, v sebe uzavretá totalita oproti subjektu, *v lyrike* naproti tomu ide o to, vypovedať sa, vypovedať svoj vnútorný zážitok, predstavu, pocit.[19] A tak jedinou formou lyriky je sebavypovedanie subjektu. Lyrika aj to „najsubstancionálnejšie a najvecnejšie" vyslovuje ako vlastné, ako vlastnú náruživosť, vlastnú náladu, vlastné uvažovanie. Pritom však lyrické sebavypovedanie nesmie byť „náhodným výrazom subjektu", ale musí mať „všeobecnú platnosť", čiže musí ako také byť pravdivým. Úlohou lyriky nie je „vyliať si srdce" (Hegel tento pochod ironicky nazýva „domácim prostriedkom liečenia") a „oslobodiť tak ducha *od* pocitu, lež oslobodiť ho *v* samotnom pocite".[20] Toto „vytrhnutie vnútorného obsahu" nie je ešte lyrikou. Lyrika sa začína až v procese objektivizácie, keď sa z nej stane objekt „očistený od každej náhodnosti nálad". Hegel potom skúma, tak ako to už robil i pri epike, všeobecný charakter, zvláštnosti a historický vývin lyriky.

Za najvyšší literárny druh však Hegel rozhodne — na rozdiel od Aristotela, ktorý len po istom váhaní uprednostňoval dramatiku — pokladá drámu: „Na drámu sa treba dívať, keďže tak svojím obsahom, ako aj svojou formou vypracovala sa k najdokonalejšej totalite, ako na najvyšší stupeň poézie a umenia vôbec." Podľa Hegla „dráma *spája objektivitu eposu so subjektívnym princípom lyriky,* keď predstavuje

[18] Hegel, c. d., 997.

[19] „Tu teda nejde o nijakú substancionálnu totalitu, ktorá sa vyvíja ako vonkajšia udalosť; tu je len ojedinelé nazeranie, cítenie a pozorovanie do seba pohrúženej subjektivity."

[20] Hegel, c. d., 999.

v sebe uzavretý dej ako skutočný, rovnako z vnútra seba predvádzajúceho charakteru vznikajúci, ako aj v dôsledku zo substanciálnej prirodzenosti cieľov indivíduií a kolízií vychádzajúci".[21] Čiže tento tretí spôsob spája oba predchádzajúce do novej totality, v ktorej vidíme pred sebou rovnako objektívne rozvíjanie sa, ako aj jeho vznik z vnútra indivíduí, „takže sa tak objektívne predstavuje ako príslušné subjektu, no naopak, stáva sa subjektívne z jednej stránky prechodom k reálnemu vyjadreniu, z druhej stránky lósom, ktorý nesie so sebou náruživosť ako nutný rezultát konania".[22] Čiže aj tu ako v epickej poézii sa pred nami odohráva dej, lež tento nevnímame ako minulý, ako čírym rozprávaním oživenú udalosť, ale my ho vidíme ako prítomný vystupovať „zo zvláštnej vôle, z mravnosti alebo nemravnosti individuálnych charakterov", ktoré sa tým stávajú stredobodom *v lyrickom* princípe.

No dráma sa nepíše kvôli charakterom, ale charaktery sú tu kvôli *deju*. A tak ako hlavným princípom epiky bola totalita objektov, v lyrike zasa totalita subjektu, tak princípom drámy je dej, všetky zložky drámy sú tu na to, aby podporovali dramatické napredovanie v „totálnom pohybe". „Totalita pohybu" znamená, že sa v dráme všetko sústreďuje na kolíziu, všetky postavy, charaktery, činy sa vyberajú len vzhľadom na to, či túto kolíziu podporujú, umocňujú, alebo nie.

Hegel si ďalej všíma charakteristické vlastnosti drámy, jej rozdelenie, vývin. A treba povedať, že to, čo Hegel povedal napr. o „jednote" drámy,[23] o tragickom hrdinovi, o princípe tragična, komična a pod., platí v hlavných črtách podnes.

Pokiaľ ide o Heglovo miesto v našom dnešnom nazeraní na literárne druhy, možno ho klasifikovať ako druhý, vedľa Aristotela základný, ale obšírnejší, vedeckejší, no čo sa týka základnej filozofickej koncepcie („absolútneho ducha") i nevedeckejší pilier dnešnej teórie literárnych druhov. Túto skutočnosť rovnako dosvedčuje aj buržoázna literárna teória, ktorá Hegla kritizuje, opravuje alebo celkom ignoruje, čiže mlčky ho berie na vedomie, ako aj marxistická genológia, ktorá hoci ešte len v začiatkoch, bez rozpakov sa k nemu hlási a vyrovnáva sa s ním podľa Marxovho vzoru: neupiera mu miesto, ktoré mu tu naozaj patrí.

[21] Hegel, c. d., 1038.
[22] Hegel, c. d., 936.
[23] Hegel podobne ako Lessing, kritizuje zle pochopené aristotelovské tri jednoty u francúzskych klasicistov a vyzdvihuje, opäť v zhode s Lessingom, ako jedinú dôležitú „jednotu" — „jednotu deja".

IV

LITERÁRNE DRUHY V TEÓRII BENEDETTA CROCEHO

Po teoretických náhľadoch obdobia klasiky v nemeckej literatúre, reprezentovaných najmä Schillerom a Goethem na jednej strane a Heglom na strane druhej, nastáva v teórii literárnych druhov zlom: istá časť teoretikov sa pridŕža prísnych klasických požiadaviek na špecifickosť literárnych druhov, iná časť, ktorú filozoficky reprezentuje odklon od objektívneho idealizmu Heglovho a ktorá sa vyvíja smerom k iracionalizmu, v estetike zastúpená najmä Crocem, zavrhuje akúkoľvek teóriu literárnych druhov, vychádzajúc zo zásady, že každé pravé umelecké dielo porušuje literárny druh, že je „indivíduom logicky nevysloviteľným".[24]

Keďže z Croceho vyšla značná časť novších teoretikov literárnych druhov, treba si v krátkosti ozrejmiť jeho náhľady a noetický základ, z ktorého tieto názory vyrastali. Croce, ako vieme, je do istej miery filozofickým prívržencom Heglovým, no vo svojich teóriách o literárnych druhoch vracia sa k subjektívnemu idealizmu, vyzdvihujúc najmä dôležitosť intuitívneho poznania pre umeleckú činnosť, vôbec jediného poznania v oblasti estetiky. Rozumové „pojmové poznanie" vyhradzuje Croce iba vede: „Ľudské poznanie je dvojakého druhu: je alebo intuitívne, alebo logické; poznanie fantáziou, alebo poznanie rozumom; poznanie jednotlivosti, alebo poznanie všeobecnosti; poznanie veci, alebo poznanie jej vzťahov: krátko poznanie je alebo tvorcom obrazov, alebo tvorcom pojmov."[25] Priam tak ako vedou o rozumovom poznaní je logika, vedou o intuitívnom poznaní je estetika. Croce vyhlasuje, že intuícia nepotrebuje nijaké kategórie, že jediným prostriedkom na rozoznanie pravej intuície je výraz, každá pravá intuícia je súčasne aj výrazom. Nazerať, čiže intuitívne vnímať znamená vyjadrovať, nič viac ani menej, tvrdí Croce, a výrazové, čiže intuitívne poznanie stotožňuje s estetickým, umeleckým pochodom. No Croce neuznáva, že by bol nejaký špecifický rozdiel medzi intuíciou vôbec a umením, že by umenie bolo akousi intuíciou sui generis, ba neuznáva ani nijaký rozdiel v kvalite, ale jedine a výlučne v kvantite: napr. ľúbostná poézia ľudová sa líši od ľúbostnej básne Leopardiho tým, že je „extenzívne obmedzenejšia". A tak, keďže

[24] Benedetto Croce, *Aesthetika*, Praha 1907, 58.
[25] Benedetto Croce, c. d., 3.

tu ide iba o kvantitatívny rozdiel, a nie kvalitatívny, a keďže estetika ako každá veda je scientia qualitatum, tak predmetom estetiky je každý výraz. Rovnako Croce neuznáva rozdiel medzi poéziou a prózou, ktorý je preň jedine rozdielom medzi umením a vedou.

Logickým dôsledkom reakčného idealistického poňatia Croceho je i jeho názor na teóriu literárnych druhov, ktorú vyhlasuje za „najväčší triumf intelektualistického pobláznenia".[26] Pokúsime sa v krátkosti naznačiť, ako Croce došiel k tomuto náhľadu a postup jeho dôvodení: Ľudský duch môže z estetického sveta prejsť do sveta logického, pretože estetický jav znamená prvý stupeň proti logickému: duch môže zrušiť výraz — doménu estetiky myslením všeobecnosti, môže nahradiť estetické javy logickými vzťahmi. Kto je na stupni druhom, opustil prvý.

Kto vstúpi do galérie obrazov, alebo kto po prečítaní rozličných básní ide ďalej a skúma ich „povahu a vzťahy takto vyjadrené", spôsobuje, že tieto obrazy, tieto básne („z ktorých každé je individuom logicky nevysloviteľným")[27] menia sa vo všeobecnosti, abstrakcie, ako sú: „Žánrové obrazy, krajina, portrét... udalosti tragické, komické, dojemné, kruté, lyrické, epické, dramatické, rytierske, idylické a pod."[28] Čiže ak estetik myslí na pojem zátišia alebo idyly, mení sa z estetika na logika. No najväčší omyl sa podľa Croceho začína vtedy, ak chceme z pojmu spätne usudzovať na výraz, „keď chceme v zastupujúcom jave hľadať zákony pre zastúpený jav: keď druhý stupeň pokladáme za totožný s prvým a keď stojac na druhom, domnievame sa, že stojíme na prvom. *A tento omyl prijíma meno teória o umeleckých a literárnych druhoch.*"[29] V tomto omyle spočíva podľa Croceho všetko hľadanie zákonov alebo pravidiel pre literárne druhy. A tak kritika miesto toho, aby skúmala, či je umelecké dielo výrazné, „či hovorí, alebo len kokce", vraj sa spytuje: „Vyhovuje toto dielo zákonom epickej básne alebo zákonom tragédie?" Pravý umelec, podľa Croceho, pravé umelecké dielo vraj nikdy nerešpektovalo tieto zákony, každé „pravé umelecké dielo" vždy porušilo stanovený literárny druh a „zmiatlo idey kritikov, prinútených tak rozšíriť svoj druh; až sa konečne poznalo, že aj rozšírený druh je príliš úzky, keď sa objavili nové umelecké diela, po ktorých, pravda, nasledovali nové škandály, nové zmätky — a nové rozšírenia".[30]

Netreba a nie je tu ani na mieste vyvracať falošnosť a neprípustnosť

[26] B. Croce, c. d., 57.
[27] B. Croce, c. d., 58.
[28] B. Croce, c. d., 59.
[29] B. Croce, c. d., 59.
[30] B. Croce, c. d., 60.

reakčnej irealistickej noetickej bázy Croceho filozofie, z ktorej logicky vyplynulo jeho stanovisko k teórii literárnych druhov. Jeho absurdnosť je na prvý pohľad jasná. Ba sám Croce sa tu vyvracia — veď podľa jeho teórie nemožno vravieť o „pravom" a „nepravom" umení, keďže, ako sme uviedli, jediný rozdiel vidí Croce iba v kvantite, a nie v kvalite. Ďalej: akými kritériami možno dokázať, že umelecké dielo iba „kokce", keď Croce nijaké objektívne kritériá neuznáva? Rovnako neobstojí tvrdenie, že by praví umelci sa neriadili zákonmi umeleckých druhov, že by ich vôbec nebrali na vedomie. Stačí poukázať na spomenutý príklad Goetheho a Schillera. Skutočnosť, že literárne druhy sa menia, rozširujú a zanikajú, je podmienená historicky, spoločenskou i politickou situáciou a nijako nevyvracia skutočnosť, že napriek tomuto historickému vývinu isté umelecké diela sa podobajú, riadia sa rovnakými zákonmi. Ďalej je tiež jasné, že isté literárne druhy sú voči vývinu konzistentnejšie, odolnejšie (napr. dráma na rozdiel od eposu). No nemožno popierať príbuznosť komédie Aristofanovej napr. s komédiou Moliérovou, hoci je medzi nimi časový rozdiel niekoľkých storočí. Táto príbuznosť je každému jasná.

Zavrhujúc akékoľvek rozdiely medzi jazykovým umeleckým prejavom a zahŕňajúc ho celý pod pojem poézie, Croce si, pravda, svojou teóriou problém literárnych druhov veľmi zjednodušil. Neudržateľnosť jeho koncepcie cítia aj literárni teoretici, ktorých síce do istej miery môžeme pokladať za jeho nasledovateľov, no ktorí napriek tomu prijímajú zaužívané rozdelenie literárnych druhov, i keď sa snažia poprieť ich kategoriálnu rozdielnosť.

TEÓRIA LITERÁRNYCH DRUHOV V BURŽOÁZNEJ LITERÁRNEJ VEDE

EMIIL STAIGER

Hlavným predstaviteľom západoeurópskej literárnoteoretickej školy, postavenej na filozofickom základe Kierkegaardovho a Heideggerovho existencializmu, je profesor germanistiky na univerzite v Zürichu, Emil Staiger. Vo svojom diele *Grundbegriffe der Poetik* pokúša sa osvetliť tri základné pojmy poetiky, a to *epické, lyrické, dramatické*, čiže tri literárne druhy. Staiger totiž robí rozdiel medzi pojmami *lyrika, epika, dramatika.* Tieto substantíva pokladá iba za názvy pre istý odbor, do ktorého patrí umelecké dielo podľa istých navonok zreteľných znakov, a relativizuje ich v spomenuté iracionálne ‚adjektívne' kategórie, v kto-

rých sa podľa neho vyjadruje podstata básnictva. Rovnako i pojem *poetika* Staiger nechápe v klasickom zmysle ako normatívnu náuku, ba ani ako poetiku moderných autorov, ktorí sa „rovnajú starším rozhodne v tom, že podstatu lyrického, epického a dramatického vidia dokonale realizovanú v istých vzoroch básní, eposov a drám."[31] Toto chápanie je podľa Staigera „dedičstvo antiky", lebo v antike bol literárny druh zastúpený iba v obmedzenom množstve vzorov. Odvtedy literárna tvorba sa rozrástla natoľko, že sa „vzory stali neprehľadnými". Ak by sme chceli vynájsť druhový pojem lyriky, museli by sme cez dve tisícročia sledovať vývin balady, piesne, hymnu, ód, sonetov, epigramov atď. a porovnávať ich navzájom, kým by sme našli to spoločné, čo vytvára druhový pojem lyriky. A táto námaha by bola odmenená veľmi otáznym úspechom, lebo len čo by sa zjavil nový lyrik, stratila by definícia svoju platnosť. Pre tieto dôvody robí Staiger možnosť nejakej poetiky vôbec pochybnou. Aj keď podľa neho je teda sotva možné určiť podstatu lyrickej básne, eposu, drámy, rozhodne je možné určiť „lyrické", „epické" a „dramatické". Staiger sa domnieva, že keď zrelativizoval tri hlavné druhy (lyrika, epika, dramatika) v adjektívne kategórie, vyriešil problém neprehľadnosti literárnych druhov. No i jeho určenie, čo je napr. „lyrické", je úplne nedostačujúce: každý človek má vraj v sebe akúsi ideu „lyrického", vzkrsla v ňom kedysi pri určitej príležitosti a nemusí mať nič spoločného s umeleckým dielom. Mohlo sa tak stať pri vnímaní istej krajiny. Táto idea lyrického, ktorú sme si raz uvedomili, neotrasiteľná ako „idea trojuholníka" alebo idea „červeného", je objektívna, vymyká sa mojej ľubovôli.

Staiger sa tu odvoláva na Husserla, ktorý tvrdí, že je nezmyselné vravieť, že tieto idey — „ideálne významy" — môžu kolísať. Kolísať podľa Husserla a ako to po ňom prevzal Staiger, môže iba obsah umeleckých diel, ktoré meriame touto ideou. Literárne dielo môže byť viac alebo menej lyrické, epické, dramatické. Pravda, najviac príkladov „epického" nájdeme zaiste v epike, lyrického v lyrike, dramatického v dramatike. A tak podľa Staigera každé ozajstné umelecké dielo sa zúčastňuje na všetkých „druhových ideách" rozličným stupňom a spôsobom a dielo je „tým dokonalejšie, ak všetky tri druhy sa na ňom čím silnejšie zúčastňujú a sú plne vyrovnané."[32]

Tu je jasne vyslovené Staigerovo stanovisko (inakšie dosť blízke stanovisku Croceho), že literárne druhy sú preň iba výpomocnými for-

[31] Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1956, III. vyd., 7.
[32] Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 256.

málnymi konštrukciami, a fakt, že jeho poetika sa pokúša zotrieť všetky hranice medzi týmito tromi kategóriami. Je ťažko pochopiteľné, ako Staiger, veľký znateľ a ctiteľ Goetheho, mohol sa tu vyhnúť osvedčenému, od aristotelovských čias bežnému a v klasickej teórii literárnych druhov úplne samozrejmému aspektu, a to *kvalitatívnemu* rozlišovaniu kategoriálnych rôznosti príslušných druhov. Už Goethe a Schiller vedeli, že istá látka sa pre svoje vnútorné štrukturálne vlastnosti hodí lepšie pre ten alebo onen druh a že ak isté dielo je románom, nie je to preto, že je v ňom viac prózy ako poézie, ale preto, že má „epickú kvalitu", že, ako vraví Hegel, jeho hlavným znakom je princíp „totality objektov". V zámene kvalitatívneho aspektu kvantitatívnym sa prejavuje filozofický svetonáhľad autora, jeho príklon k existencialistickej a iracionalistickej filozofii.

Na tej istej filozofickej báze spočíva aj Staigerov pokus spraviť z poetiky pomocnú vedu antropológie: jeho poetika má byť iba „literárnovedným príspevkom k problému všeobecnej antropológie, t. j. pokúša sa dodatočne dokázať, ako sa prejavuje podstata človeka v oblasti básnickej tvorby. Práve preto nezatajuje, ale so všetkým dôrazom prehlasuje, že platnosť druhových pojmov nie je obmedzená na literatúru, že tu *ide o literárnovedné mená pre všeobecné možnosti človeka*".[33]

Keď Staiger takto spravil z „literárnych druhových pojmov možnosti ľudského bytia",[34] transponoval literárnovedné pojmy do buržoáznej sociológie, zabúdajúc, že život nie je určovaný lyrickými, epickými alebo dramatickými zákonmi, ale zákonmi spoločenskohistorickými, ako je dnes každej ozajstnej vede jasné.[35] Keďže sú druhové pojmy literárnovednými názvami možnosti človeka, majú odpovedať a čiastočne aj odpovedajú na otázku „čo je človek". Na to je podľa Staigera možná

[33] Emil Staiger, c. d., 254.
[34] Emil Staiger, c. d., 224.
[35] Je pritom zaujímavé, že Staiger — podobne ako filozofickí zástancovia tzv. „tretej cesty" — ktorí od objektívneho Heglovho idealizmu upadol do metafyzického idealizmu iracionalistického razenia, nechce si uvedomovať, že koniec-koncov jeho poňatie je prejavom úpadku subjektívneho idealizmu a nie, ako sa mylne domnieva, vyšším a vedeckejším svetonáhľadom. Staiger píše: „Čo chce moderná antropológia? Pripomínam veľké pokusy nemeckého idealizmu predstaviť ľudské súcno (Dasein) ako kozmos: Dnes stojíme pred týmto pokusom s rešpektom, no zároveň s hlbokou skepsou. Tieto systémy sú príliš zrejme určované svetonáhľadom. Schillerovi môžeme dokázať jeho pojmové nedôslednosti, Schelling a Hegel sa pridržali prejavov ľubovôle, ktoré tak zneli iba kvôli celku, aby sa jednotlivé hodilo do predom zaplánovanej stavby. A tak sa dostávame k tomu, že sa dívame na idealistickú filozofiu ako na niečo minulého a zaoberať sa jej učením pripúšťame iba v oblasti historickej filozofie" (252).

nebola bláznincom — ako vraví Schopenhauer — kde každý každému protirečí, nemá byť predmetom skúmania kozmos, ale iba človek. A čo odpoveď z určitého obmedzeného stanoviska. Aby história filozofie je človek, na to podľa Staigera možno dostať len čiastočné odpovede, a to tak, keď sa skúma štruktúra tejto „človečskosti", jeho jednotlivé vrstvy, základné vzťahy, mody ľudskej bytosti.

A tu je Staiger nebezpečnejší než Croce. Croce jasne prízvukoval svoje idealistické stanovisko, jasne sa vyslovoval proti deleniu literatúry na druhy, teóriu o literárnych druhoch pokladal za „najvyšší triumf intelektualistického pobláznenia" a jej užitočnosť videl, ako ironicky tvrdí, iba v tom, že môže byť bibliografickou pomôckou v knižnici, podobne ako kategórie miscellanei a extravagancií. Naproti tomu Staiger uznáva literárne druhy za „základné pojmy" estetiky, no zároveň ich nepokladá za samostatné kategórie, keď tvrdí, že umelecké dielo je tým dokonalejšie, čím viac sa zúčastňuje na všetkých troch druhoch a že každé umelecké literárne dielo viac alebo menej aj má účasť na všetkých druhoch a jedine väčšie či menšie množstvo príslušnej kvantity o tom rozhoduje, či ho nazývame epickým, lyrickým, dramatickým. Toto stanovisko je úplným popretím klasickej teórie literárnych druhov. V praktických dôsledkoch je to stanovisko rovnaké ako stanovisko Croceho.

A tak „lyrický štýl" je preňho „spomienkou". No i tu sa Staiger domnieva, že stojí nad idealistickou estetikou,[36] lebo tým, ako tvrdí, nechce obnovovať „lyrický vnútorný svet". Na rozdiel od epiky, ktorá stvárňuje „telesá", čiže „epické bytie", predstavuje veci „ako vonkajší svet", v „lyrickom bytí" ešte niet predmetov. A pretože niet predmetov, objektov, niet ani nijakého subjektu. „Ak lyrická báseň nie je objektívna, nemožno ju preto predsa nazvať subjektívnou. A ak nestvárňuje vonkajší svet, nestvárňuje predsa ani nijaký vnútorný svet. Lež „vnútri" a „von", „subjektívne" a „objektívne" sú v lyrickej poézii nerozdelené."[37] Lebo „ja" je v lyrike nie francúzske „moi", ktoré si je vedomé svojej identiky, ale skôr „je", ktoré sa rozplýva, zaniká v každom momente bytia.

A tak „spomienka", ktorá je pre Staigera princípom „lyrického", neznamená „vstup sveta do subjektu", ale vždy ustavičné splývanie, takže rovnako možno povedať: básnik spomína prírodu ako: príroda

[36] Keď Heglovu filozofiu sprimitívnil a zjednodušil (lyrika je vraj podľa Hegla subjektívna, epos objektívna poézia, dráma syntéza oboch), tvrdí: „Ako systém metafyziky je idealizmus pre duchovné vedy už dávno nezáväzny" (60).

[37] Emil Staiger, c. d., 60.

sponíma básnika. Staiger dokonca tvrdí, že druhý prípad väčšmi zodpovedá skúsenosti básnikov.

Staiger, nahradiac objektívne idealistické kritéria heglovské vlastnými, upadá celkom do mystiky. V lyrike nevidí absolútne nijakú spoločenskú silu, nijaký špecifický odraz skutočnosti, podmienený spoločensky a historicky, čo dnes už uznáva každá veda, ak sa chce nazývať vedou. „Lyrik je sám, nevie o nijakom publiku, básní si pre seba."[38] A „lyrik sa nechá vliecť, kde ho prúd nálady ženie".[39] Tu je už jasný Staigerov vzťah k intuícii, jej vynášanie ako jediného žriedla poézie, popieranie akéhokoľvek zásahu okolitého sveta, lebo lyrika je „umením samoty". Ako sa Staiger mýli, môže mu dokázať lyrika súčasnosti, pravda, nie lyrika Rilkeho a lyrika nemeckého romantizmu, na ktorú jedinú berie zreteľ a ktorá je preň jediným materiálom, ale ozajstná lyrika súčasnosti, lyrika sveta socializmu. O tú však Staiger nemá záujem a preňho neexistuje. Lyrika Majakovského, Bechera, Brechta, Nezvala rozhodne nie je „umením samoty". A tak jeho názor, ktorý si overuje už na spomínanej poézii, nemôže ho priviesť k ničomu inému ako práve k tým štyrom princípom, ktoré podľa neho tvoria „ideu lyrického": 1. Jednota hudby slov a ich významu, bezprostredné pôsobenie lyrického bez výslovného porozumenia výrazu;

2. nebezpečenstvo rozplynutia, sputnané vracajúcim sa rýmom a opakovaniami iného druhu;
3. zrieknutie sa gramatických, logických a názorných spojitostí;
4. básnictvo samoty, ktoré „vyslyšia" iba jednotlivci rovnako naladení.

Aj keď niektorým z týchto kritérií nemožno upriecť istý stupeň správnosti (napr. že zvukové zložky básne môžu zapôsobiť na človeka, ktorý nepozná príslušnú reč), no je už istým anachronizmom — vzhľadom na dnešnú svetovú poéziu — tvrdiť, že princípom poézie je zrieknutie sa logických vzťahov, a vyhlasovať poéziu za básnictvo samoty.

Epický štýl Staiger charakterizuje ako predstavovanie (Darstellung). A keďže temer celý úsek, v ktorom sa zaoberá epikou, je štylistickým výskumom Homéra — a nemožno upriecť, že pokiaľ ide o presný a jemný, výstižný a objavný štylistický rozbor niektorých sémantických a formálnych zložiek básnického diela je Staiger naozaj majstrom — keďže tu mu ide o dokázanie všeobecne platného princípu epickej poézie, roz-

[38] Emil Staiger, c. d., 47.

[39] Emil Staiger, c. d., 43.

hodne sa oveľa menej mýli, ako sa mýlil v predchádzajúcej kapitole. Tam, kde sa Staiger pridŕža materiálu, kde oproti svojim teoretickým tvrdeniam nerobí z poetiky pomocnú vedu antropológie, čiže buržoáznej sociológie, kde ostáva teoretikom literárnej vedy, kde skúma formu a obraz a nesnaží sa byť filozofom, tam sa Staiger naozaj zriedkavo mýli.

Na rozdiel od lyriky nachádza pri epike, alebo presnejšie pri epose, historickú podmienenosť. No jeho závery sú už menej exaktné, keď sa snaží postihnúť historické podmienky, ktoré zapríčiňujú zmeny a zánik eposu. Steigerovi je jasné, že epos bol možný len v istom historickom období. „O napodobení a nie o ďalšej práci na epickom rade musíme hovoriť len vtedy, keď bola zničená *naivita epického bytia.*"[40] Lež čo túto „naivitu epického bytia" tvorilo, na akej spoločenskohistorickej báze bola táto naivita ešte možná a čo spôsobilo jej zánik, Staiger sa nesnaží vystopovať. Problémy historickej podmienenosti eposu boli oveľa jasnejšie — ako bolo spomenuté — pred vyše stopäťdesiatimi rokmi Goethemu a Schillerovi.

Staiger má rovnako pravdu, keď tvrdí, že v kresťanstve nie je možný ozajstný epický epos. „Samostatnosť častí" je tu v každom ohľade zničená. Človek sa stáva predmetom kresťanského spasiteľského plánu. „Nachádza sa tu, obťažný hriešnym pádom Adama, v očakávaní posledného súdu. Jeho jestvovanie je zamerané na násilnú budúcnosť, na onen svet, pred ktorým sa viditeľný svet stáva čírym prechodným miestom a telesné je tenkým závojom."[41] Dante, najväčší epik kresťanstva, je ozajstným veľkým epikom iba keď opisuje peklo. Podobne je to s Miltonom a Klopstockom. „Aká zvláštna situácia!" diví sa Staiger. Epický svet sa stal peklom, pretože nemá nového pohybu dohora, ktorý zdvíha kresťanstvo. A preto, v zhode s meradlami epického umenia, „predmetné" peklo sa básnikovi lepšie darí. Z rovnakých príčin sa Goethemu podaril epos *Reineke líška,* lebo ľudia sa zmenili, ale zvieratá ostali takými, aké boli od začiatku. Vedľa zvierat vhodnými postavami pre epos sú ešte — podľa Staigera — deti a blázni, lebo nepoznajú nijakú zodpovednosť voči tomu, čo je všeobecne platné, rovnako, ako to nepoznali Homérovi hrdinovia, ktorí žili a konali podľa vlastnej chuti a vôle. To, ako je epos viazaný s antickou polisdemokraciou, so zverejnením života, s existenciou človeka, ktorý je celým človekom a nedelí sa na súkromnú a verejnú osobu, ako sa už začína deliť v stredoveku, Staiger si nevšíma. Akoby lepšie tušil a jasnejšie videl historickú podmienenosť, keď osvetľuje, že v modernejších časoch, v časoch nemeckej

[40] Emil Staiger, c. d., 133.
[41] Emil Staiger, c. d., 135.

klasiky sa epos zmenil na idylu. „Básnici si volia epické témy. Iba v idyle vedia akosi uchovať samostatnosť jednotlivých častí života, čiže, ak by vystúpili z idyly na široké pole moderných dejín, veľkých politických inštitúcií, tak ich homérovská technika stroskoce na predmetoch. Kde je všetko spletené so všetkým v najpresnejšej organizácii, jednotlivý občan so štátom, štát s právom a verejnou morálkou, morálka a právo s náboženstvom, tam nemožno už nič uchopiť v parataktickom stvárňovaní."[42] Čiže homérovská technika eposu nie je schopná svojím parataktickým kompozičným postupom, so svojou samostatnosťou a následnosťou častí, postihnúť komplikovanosť vzťahov moderného života. No, že tu nejde len a v prvom rade o technický problém, správne poukázal už Marx,[43] ktorý osvetlil, prečo buržoázny spoločenský systém je nepriaznivý nielen eposu, ale umeniu vôbec.

Staigerovi je tiež jasné, že ani súčasnosť nie je vhodnou pôdou pre epos. „Úplná bezcieľovosť bytia", ktorú hlásajú moderní filozofi buržoázie počínajúc Nietzschem, nie je pre epos priaznivá. Súčasnosť sa vzdala kresťanského „spasiteľského plánu", vzdala sa idey pokroku, „eschatológie v zmysle Kantovom, dialektickej spirály heglovskej". No „okolie básnika, pravda, nechce vydať svoje novočasové uspôsobenie. A tak nový epos tiež nemôže mať s ním nič spoločného". I keď „epické" zostalo „vyzdvihnuté" (v zmysle heglovskom: zachované i zrušené) v každej poézii ako nepostrádateľný základ, Staiger je presvedčený, že na „pevnom základe epického buduje sa všetko dramatické", čiže že súčasnosť je doménou dramatiky.

Dramatický štýl charakterizuje Staiger ako *napätie* (Spannung), čo je na prvý pohľad celkom zbežný spôsob charakterizovania dramatiky. V dramatickom štýle rozoznáva dva hlavné princípy: pátos a problém. Pátos tu však nie je pátosom lyriky. Tento dramatický pátos nie je lyrický, vnútorný, vrúcny, nevtieravý, lež naopak, je do očí bijúci, potrebuje protiklad, a to nie taký, ktorý je ochotný ho prijať, lež práve naopak, potlačiť, zničiť. Patetický človek je hnaný tým, čo má byť; jeho pohyb je namierený proti panujúcej skutočnosti. Už tu je jasný vplyv Heglovho poňatia tragiky; v charakteristike dramatického štýlu je Staiger vôbec najbližšie Heglovi. Staiger definuje rozdiel medzi epikou a dramatikou ako rozdiel parataxa-hypotaxa. Kým v epickom básnictve dielo sa „hromadí", narastá z rovnakých jednotlivostí, v „problematickom štýle" dramatiky musí mať autor pred sebou jasný celok, ktorý potom rozkladá do častí a prísne dozerá na logický poriadok. Vonkajší

[42] Emil Staiger, c. d., 137.
[43] Marx-Engels: *O umení a literatúre,* Bratislava 1954, str. 99—116.

svet je tu kreslený len niektorými črtami, na rozdiel od epiky všetko sa sústreďuje na problém. A tragický problém je podľa Staigera nie pojmom dramaturgie, ale pojmom metafyziky. „Teda nie hocijaké nešťastie je tragické, lež iba nešťastie, ktoré človeku berie rovnováhu, posledný cieľ, o ktorý ide, takže odteraz sa potáca ako zmyslov zbavený."[44] Pravým tragickým autorom a súčasne aj tragickou postavou je v Staigerových očiach H. Kleist, ktorý keď odkryl Kantovou „zásluhou" subjektivitu pravdy, konal konzekventne až po tragický koniec, čiže spáchal samovraždu. Jeho osud nám predstavuje „smrteľnosť tragického". No iba „neúprosne konzekventný" duch môže skúsiť tragické, ale neúprosne konzekventného ducha musí ono zničiť. A tak tragické nikdy neprichádza v básnictve k slovu čisto a bezprostredne. Ten, kto by bol mohol vysloviť, je už mimo sféry zrozumiteľnej druhému človeku. Vidno, ako tu Staiger celkom vypadol z oblasti literárnej teórie a zašiel do idealistickej metafyziky: umelecké dielo už neposudzuje meradlami umenia, ale metafyzickým pojmom tragična, s akým sa stretávame vo filozofii existencializmu. (Najtragickejšou drámou je podľa neho Klaistova *Rodina Schroffensteinovcov,* hoci priznáva, že je umelecky slabá.)

Rovnako metafyzicky sa mu javí protiklad tragického štýlu a štýlu komického, ktorý chápe v zmysle Schopenhauerovom ako „vnímanie inkongruencie medzi tým, na čo myslíme, a tým, na čo sa dívame". No rovnako, ako to bolo v predchádzajúcich kapitolách, platí aj o tejto kapitole: kde je Staiger literárnym teoretikom, ukazuje sa ako jemný analytik básnického štýlu a jeho postrehy majú bezpodmienečnú platnosť. Tam, kde začína filozofovať, je iba epigónom a pre literárnu teóriu nezáväzným.

Keď Staiger rozobral všetky tri štýly a osvetlil princíp lyriky, epiky a dramatiky, pripojuje nakoniec ešte kapitolu o základe druhových pojmov básnictva. Čitateľ sa nemôže ubrániť, že materiál často odviedol autora z aprioristických fikcií a zaviedol na inú cestu, ako si autor v teoretizujúcich odsekoch želal. Keď takto jasne na materiáli dokázal, že literárne druhy existujú, že isté literárne diela možno nazvať lyrickými, epickými, dramatickými, keď podrobil výskumu, čo je špecifickým znakom príslušného druhu, čím, akými princípmi sa tieto druhy rozlišujú, aký je napr. umelecký postup v lyrike a epike, rýchlo v poslednej teoretickej kapitole tvrdí, že na týchto umeleckých dielach si overil a priori stanovené idey, a popiera, že by bol vychádzal „zo skúseností", čiže z materiálu. Rovnako sa tu pokúša o akési hodnotiace poradie —

[44] Emil Staiger, c. d., 185.

pokiaľ ide o vznik — troch druhov, odvádzajúc ich od troch pre každý druh elementárnych pojmov: slabika — lyrika, slovo — epika, veta — dramatika. Tvorím slabiky — v afekte alebo ako dieťa — a nemusím pritom povedať slovo, ale nemôžem povedať slovo, aby som pritom netvoril slabiky, a nemôžem formulovať vetu, aby som nepoužil jednotlivé slová a so slovami slabík. Staiger sa tu odvoláva na Cassirerovu *Filozofiu symbolických foriem,* kde autor opisuje stupne reči, jej vývin od emocionánych foriem cez obrazné k logickému výrazu.

Cassirer vysvetľuje cestu od emocionálneho cez obrazné k logickému ako pokračujúcu objektivizáciu, v ktorej sa najskôr utvára akási platná predmetnosť. Na tú sme pripravení kategóriou odstupu. V lyrike ešte niet odstupu subjektu od objektu, v epike sa už objavuje protiklad, upevňuje sa predmet a zároveň „ja", ktoré vníma predmet. V dramatike sa predmet odkladá ad acta, človek sa už nedíva, ale posudzuje. A tu sme hneď pri ďalšej trojici: cítiť — ukazovať — posudzovať. Za touto trojicou nasleduje ešte ďalšia, trojdimenzionálny čas, lebo „trojdelenie lyrika, epika, dramatika nadobúda nakoniec zvláštnu dôstojnosť, keď sa ukáže, že pramení v trojdimenzionálnom čase".[45] A tak lyrike ako spomienke patrí (nad všetko očakávanie) minulosť, epike prítomnosť (!) a dramatike budúcnosť. „Lyrické spomínanie je návrat do materinského lona... Čo lyrický básnik spomína, sprítomňuje epický... Zaiste však tvorí prítomnosť a odôvodňuje sprítomnený život, keď ukazuje, odkiaľ prichádza... Čo epický básnik sprítomňuje, navrhuje dramatický... Lež či v tom alebo onom (v patetickom alebo v problémovom dramatickom diele) sa tiahne do predpokladanej budúcnosti".[46]

Takto spravil Staiger z literárnoteoretických pojmov „základné možnosti ľudského bytia" a jeho poetika sa stáva metafyzickou ontológiou.

Poetiku Emila Staigera bolo preto potrebné bližšie si všimnúť, lebo Staiger je reprezentantom buržoáznej iracionalistickej literárnej vedy a vytvoril vlastnú školu. Nemožno tiež zamlčať, že jeho štylistické rozbory sú nanajvýš výstižné a exaktné. No ako už bolo spomenuté,

[45] Emil Staiger, c. d., 215.

[46] Emil Staiger, c. d., 218—219. Nevedeckosť tohto pokusu je jasná. Stačí pripomenúť, že napr. anglický kritik E. S. Dallas podobným postupom prichádza k záveru: dráma — druhá osoba prítomného času, epos — tretia osoba minulého času, lyrika — prvá osoba jedn. čísla budúceho času. Naproti tomu John Erskine tvrdí, že lyrika vyjadruje prítomný čas, dráma sa stotožňuje s minulosťou a epos s budúcnosťou. A naproti tomu Roman Jakobson tvrdí zas, snažiac sa dokázať vzájomnú zhodu medzi gramatickou štruktúrou jazyka a literárnymi druhmi, že lyrika je prvou osobou j. č. prítomného času, kým epos je treťou osobou minulého času. (Porov. bližšie Wellek-Warren, *Theory of Literature,* 237—238.)

kde sa snaží filozofovať, upadá do metafyziky takej hlbokej, v porovnaní s ktorou Heglov „absolútny duch", najcitlivejšia Achilova päta jeho metafyziky, je plytkou riečkou.

* * *

KÄTE HAMBURGEROVÁ

Oveľa prijateľnejší prístup ku klasifikácii literárnych druhov nachádzame v diele Käte Hamburgerovej *Logika básnictva.*[47] Hamburgerová, na rozdiel a v zamlčanej polemike voči Staigerovi, pridŕža sa tézy, že literárne druhy sú „pevné formy, ktoré ako také sa vzpierajú každému vysvetľovaniu, každej zmyslovej interpretácii".[48] Presviedčame sa o tom bezprostredne: nech je román akokoľvek lyrický, dráma akokoľvek epická a lyrická báseň akokoľvek „nelyrická", hneď vieme, o aký druh ide, vieme, že máme pred sebou báseň, drámu, román. Hamburgerová chce upozorniť na skutočnosť, že doterajšie výskumy v tejto oblasti si málo všímali skutočnosť, že pri epickom a dramatickom básnictve išlo o zážitok fikcie, kým v lyrike „je to inakšie". Epika, dramatika a lyrika nie sú tri na rovnakej úrovni stojace druhy, lež iba epika a dramatika tvoria spoločný „fikcionálny" druh, ktorý je zásadne odlišný od lyriky, lebo má odlišný vzťah ku skutočnosti. Kým rozprávanie, ktorého oblasťou je epika a dramatika, je fikcionálnym procesom, ktorý sa kategoriálne líši od systému výpovede skutočnosti nebásnického zdeľovania, lyrika patrí práve do tohto systému výpovede skutočnosti. A tak logika básnictva je pre Hamburgerovú logikou všeobecného jazykového systému.

Hamburgerová rovnako popiera, že by epik podľa Mannových slov bol „zaklínačom imperfekta", čiže že by jeho doménou bola minulosť. Ba v epike nejde ani o iluzórnu, abstraktnú minulosť, ale epika, tak ako aj ďalšie fikcie (dramatická, filmová), tým, že vytvára zdanie života, vyzdvihuje ho z minulosti, vyzdvihuje ho z času, a to neznačí nič iné ako zo skutočnosti vôbec.

Hamburgerová celú svoju koncepciu zakladá na vete z Heglovej *Estetiky:* „Iba takýmto chodom pozorovania ukáže sa potom aj poézia ako to zvláštne umenie, kde sa umenie samo začína rozkladať ... a stáva

[47] Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung,* Stuttgart 1957.
[48] K. Hamburger, c. d., 3.

sa prechodným bodom k... próze vedeckého myslenia...",[49] ktorú prijíma, snaží sa doplniť a spresniť hranice jej platnosti. Hamburgerová si postavila na tejto vete svoju koncepciu rozdelenia literárnych druhov, ktoré na rozdiel od spomínaného delenia aristotelovského a heglovského delí iba na dva druhy, na „fikcionálny alebo mimetický druh" a lyrický alebo „existenciálny druh". Fikcionálny druh zahrnuje epickú, dramatickú a filmovú fikciu, čiže epiku a dramatiku chápe ako jeden druh, jedinú kategóriu, od ktorej ontologicky rozdielnou kategóriou je lyrika, ktorá podľa nej nie je fikciou, fikcionálnym umením, ale „sebavýpoveďou" (Selbstaussage).

Hamburgerová ako logik podopiera svoju tézu logickým (a zároveň aj fenomenologickým) rozborom jazykového materiálu. No je dosť udivujúce, že celú krásnu, logicky dôkaznú prácu postavila — nerozhoduje, či už úmyselne alebo nevedome — na nesprávne pochopenom mieste Heglovej *Estetiky.* Hegel na viacerých miestach spomína výšku a hranice, obmedzenia poézie, tak ako to citovala autorka. No treba poznamenať, že Hegel tu nemyslí len na lyriku, ako mu to výslovne autorka imputuje, ale na *poéziu vôbec,* čiže rovnako na epiku, dramatiku, ako aj lyriku. Tým, že túto vetu vzťahuje len na lyriku, chce autorka dokázať správnosť svojho rozdelenia, že totiž lyrika je kategoricky odlišnou od predchádzajúceho druhu, do ktorého zahrnula epiku, dramatiku a film, ktoré sú fikcionálnymi umeniami, a teda nezakladajú sa na skutočnosti. A tak lyrika, ktorá je „sebavýpoveďou", čiže sprostredkúva subjektívnu existenciálnu skutočnosť, patrí preto do iného jazykového a gramatického systému, ktorý je veľmi blízky „všeobecnému systému výpovedí", ktorý sprostredkúva skutočnosť. A tu chce Hamburgerová vidieť tie hranice, kde podľa Hegla „umenie sa samo začína rozkladať... a nadobúda prechodný bod k... próze vedeckého myslenia". Je zaujímavé, že autorka necituje túto Heglovu vetu celú. Celá veta znie takto: „Iba takýmto chodom pozorovania ukáže sa potom aj poézia ako to zvláštne umenie, u ktorého sa zároveň umenie samo začína rozkladať a pre filozofické poznanie nadobúda prechodný bod k náboženskému predstavovaniu ako takému, tak ako aj k próze vedeckého myslenia."[50] Čiže ide tu o Heglov zásadný filozofický postoj. Umenie, ktoré je vo filozofickom systéme Heglovom na najnižšom stupni „nazerania", vystupuje v poézii k strednému stupňu „predstavovania" (ktoré patrí náboženstvu) a zároveň aj k najvyššiemu stupňu, a to k „próze filozofického myslenia", čiže k filozofii. A tu sa poézia podľa Hegla vystavuje

[49] K. Hamburger, c. d., 10.
[50] Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik,* Berlín 1955, 873.

nebezpečenstvu rozkladu. Prečo? Hegel odpovedá: Keďže materiálom poézie nie je už tón (ako to bolo v hudbe), ktorý vyjadruje seba, je „zvučiacim pocitom seba", ale tón sa stal „o sebe bezvýznamným znakom, a to v sebe skonkrétnenej predstavy",[51] a nie už neistého pocitu s jeho nuansami a gradáciami ako v hudbe. Čiže z tónu sa stalo *slovo,* ktorého zmyslom je označovať myšlienky a predstavy. Slovo, tento zmyslový element sa v poézii odtrhol od obsahu vedomia. A tak básnictvo je podľa Hegla „všeobecným umením v sebe oslobodeného, nie na vonkajškovo-zmyslový materiál k realizácii viazaného ducha, ktorý sa iba prejavuje vo vnútornom priestore a vo vnútornom čase predstáv a pocitov". Lež práve na tomto najvyššom stupni realizácie ducha „prekračuje umenie samo seba tým, že opúšťa prvok uzmiereného zozmyslovenia ducha a z poézie predstavy vstupuje do prózy myslenia".[52]

Poetická predstava, ktorá má svoje východisko v zmyslovom nazeraní, približuje sa mysleniu (čiže filozofii) tým, že zvláštne predstavy necháva jestvovať vedľa seba bez vzájomných vzťahov, kým naproti tomu myslenie filozofické „závislosť určení, vzájomné vzťahy, dôslednosť súdov, záverov vyžaduje a zachováva".[53] Tejto Heglovej charakteristike poézie ako umenia, ktoré už prestáva byť zmyslovým a približuje sa mysleniu čiže filozofii, autorka kladie medze, a ako už bolo povedané, uznáva jej platnosť len tam, kde Aristoteles položil hranicu medzi mimetickým a elegickým umením, kde odtrhol *ποιεῖν* od *λέγειν* (spievať od myslieť). Hamburgerová tvrdí: „Heglova veta neplatí pre oblasť básnictva — celku, ktorý dnes rovnako nazývame — alebo ešte neplatí, kde toto je oblasťou *ποιεῖν*, mimezis. Tu zabraňuje neprekročiteľná hranica, ktorá oddeľuje fikcionálne rozprávanie od každej výpovede skutočnosti, a to neznamená nič iného ako systému výpovede reči, aby básnictvo nemohlo prejsť v ‚prózu vedeckého myslenia', čiže teda v systém výpovede. Tu sa „robí" v zmysle stvárňovania, tvorenia, dotvárania, tu je dielňa stvárňujúca postavy, dielňa „poieta" alebo „mimeta", ktorý používa reč ako materiál a nástroj stvárňovania, podobne ako maliar farby, sochár kameň. Básnictvo tu stojí celkom v oblasti výtvarného umenia, ktoré prebúdza zdanie skutočnosti. Avšak toto zdanie, tento zákon fikcie môže byť v básnictve vôbec účinným iba vtedy, ak sú vymyslené fiktívne postavy, kým namaľovanú krajinu aj bez postáv vnímame ako mimezis."[54] Keďže lyrika nemá podľa Hamburgerovej fiktívne

[51] Hegel, c. d., 123.
[52] Hegel, c. d., 124.
[53] Hegel, c. d., 233.
[54] K. Hamburger, c. d., 145.

postavy a reč okrem fikcionálnej oblasti je médiom hovorenia alebo naopak, reč je všade systém výpovede, kde nestvárňuje fiktívne postavy, je teda pre lyriku platný všeobecný systém výpovede a lyrika je výpoveďou skutočnosti.

No nech akokoľvek precízne a logicky dôsledne dokladá autorka svoju tézu a čo by mala aj pravdu, že kontext lyrickej básne má iba zjavné estetické znaky, ktoré sa podľa nej netýkajú logickej formy výpovede, nemôže nás presvedčiť a dokázať, že lyrika je nie rovnako fikciou, že „lyrické ja" nemôže byť rovnako fikcionálne, ako to bolo pri epickej a dramatickej fikcii.

* * *

RENÉ WELLEK — AUSTIN WARREN

Neistotu buržoáznej literárnej vedy a teórie, ktorá sa opiera o heglovskú dialektiku a teoreticky vyrástla z ruského formalizmu, nám názorne tlmočí dielo Reného Welleka a Austina Warrena, *Teória literatúry.*[55] Autori síce uznávajú existenciu literárnych druhov ako klasifikáciu literárnych diel, a to „nie časom a miestom (obdobím alebo národným jazykom), ale podľa špecifických literárnych typov organizácie alebo štruktúry".[56] Pokiaľ ide o aspekt, má sa toto triedenie teoreticky opierať rovnako o vonkajšiu formu (špecifické metrum alebo štruktúra), ako aj o formu vnútornú (postoj, tón, účel — „menej presne téma, obecenstvo"). Preto literárny druh nie je iba názvom v estetickej konvencii, ale treba ho pokladať za inštitučný imperatív, ktorý jednak spisovateľa ovláda, znásilňuje a ktorým je sám ovládaný, znásilňovaný. No pokiaľ ide o principiálne otázky teórie literárnych druhov, autori ich zväčša nechávajú otvorené, sami priznávajúc ich otáznosť. Tak otázkou ostáva, či teória literárnych druhov má obsahovať predpoklad, že každé dielo prináleží určitému druhu, či literárne vzťahy medzi každým jednotlivým literárnym dielom sú dostatočne tesné, aby štúdium iných diel bolo nápomocné pri štúdiu tohto diela, či literárne druhy majú v sebe *zámer,* či sú literárne druhy ustálené (na to je odpoveď: dá sa predpokladať, že nie), či existuje hierarchia literárnych druhov, či

[55] René Wellek — Austin Warren, *Theory of Literature,* IV. vyd., Londýn 1955.
[56] Wellek — Warren, c. d., 235.

možno pripustiť vzťah a najmä vplyv primitívnych druhov (ľudovej a ústnej slovesnosti) na druhy vysoké, ako sa o to snažia niektorí moderní teoretici a praktici (napr. Bertolt Brecht, ktorý sa snaží povýšiť populárnu, temer jarmočnú poéziu na vážnu literatúru) atď. Na všetky tieto otázky, ako sa autori priznávali, môžu dať len „pokusnú" odpoveď a odporúčať ich pozornosti iných teoretikov. Podobne nerozhodne stojí pred dnešným úzom teória literatúry, ktorá by najradšej ignorovala rozdelenie na tri druhy a umeleckú literatúru by chcela rozdeliť na prózu a poéziu.

Spomenuli sme nedostatky, ktoré sa prejavujú v neistom prístupe k hlavným teoretickým problémom literárnych druhov. No treba spomenúť, že oproti západoeurópskej teórii literárnych druhov školy Staigerovej je *Teória literatúry* nepomerne pokrokovejšia, najmä tam, kde naväzuje na Aristotela a teóriu klasiky, i keď u Aristotela berie do úvahy iba jeden aspekt a teóriu klasicizmu stotožňuje s teóriou klasiky, čo je rozhodne nesprávne a neprípustné. Aristoteles nerozdeľoval tri hlavné druhy literatúry len podľa spôsobu „napodobňovania" či predstavovania, ale aj podľa predmetu a prostriedkov napodobňovania, čiže Aristoteles spájal ideový, obsahový zreteľ s formálnym a neuprednostňoval ani jeden z nich. A vyskúmať základnú povahu týchto troch druhov — ako dnes vieme — je možné, len keď chápeme umelecké dielo ako dialektickú jednotu obsahu a formy.

No napriek tomu aj autori sa snažia o oba aspekty, nesúhlasiac s Van Tieghemom, ktorý uznáva za nový žáner 19. stor. napr. historický román na podklade výlučne sociologickej klasifikácie.[57] Autori sa priznávajú: „Vo všeobecnosti sa naša koncepcia druhov prikláňa skôr k formalistickému chápaniu, t. j. skôr vytýči ako druh osemslabičníky Hudibrasove alebo sonet, a nie politický román alebo román o robotníkoch; veď máme na mysli druhy „literárne" a nie druhy, ktoré možno vytýčiť aj pre literatúru neumeleckú."[58] Odvolávajú sa pritom na Aristotelovu poetiku, ktorá pri určovaní troch základných druhov poézie (básnictva) si všíma a snaží sa rozrôzniť jednotlivé výrazové prostriedky a ich vhodnosť pre estetické účely príslušného druhu: dráma je v jambickom verši, lebo ten sa najviac približuje konverzácii, kým epos vyžaduje daktylský hexameter, ktorý sa ani zďaleka nepodobá

[57] Podobné stanovisko vyslovil vo svojom diele *Historický román* G. Lukács, ktorý tiež neuznáva historický román ako samostatný žáner, ale ho chápe (W. Scottom počínajúc) ako veľký spoločenský román, ktorý sa nijakými špecifickými prostriedkami neliší od Balzacových románov.

[58] Wellek — Warren, c. d., 254.

hovorovej reči. No i tu je odvolávanie sa na Aristotela opäť neúplné, lebo pre Aristotela rozdeľovanie druhov podľa vhodnosti metra pre príslušný umelecký druh nie je jediným klasifikačným momentom, ba práve naopak, Aristotelovi je jasné, že podstatný rozdiel medzi jednotlivými druhmi v metre nie je.[59] Homér a Empedokles majú spoločný verš, tvrdí Aristoteles, no to ešte neznamená, že sú obaja básnici. Básnikom je Homér, no Empedokles, hoci svoje úvahy píše rovnakým veršom, je „prírodospytcom".

Je zaujímavé — a celkom možno s autormi súhlasiť — čo hovoria o metóde modernej teórie druhov. Podľa nich je táto teória opisná, neobmedzuje počet možných druhov a nepredpisuje autorom nijaké pravidlá. Predpokladá, že tradičné druhy sa môžu miešať a tak vznikajú nové druhy. (No pritom tvrdia, že veľkí spisovatelia nie sú tvorcami nových druhov: Shakespeare, Molière, Dickens, Dostojevskij „využívali výdobytky iných ľudí.") Žánry môžu vznikať rovnako na podklade „bohatstva", šírky, ako na podklade „čistoty": rovnako narastaním ako redukciou. Miesto zdôrazňovania rozdielov medzi jednotlivými druhmi treba sa skôr zaujímať o „spoločného menovateľa", o spoločnú literárnu techniku a literárny zámer. Podľa nich pôžitok z literárneho diela sa skladá z pocitu novosti a pocitu poznania. Úplne známa a opakujúca sa schéma je nudná, naskrze nová forma by bola nezrozumiteľná. Žáner je teda akýmsi súhrnom estetických postupov, dostupných spisovateľovi a čitateľovi už zrozumiteľných. Dobrý spisovateľ sa čiastočne podrobuje existujúcemu druhu (žánru) a čiastočne ho rozvíja. Ako jeden zo zrejmých prínosov štúdia druhov chápu autori skutočnosť, že ono obracia pozornosť k vnútornému vývoju literatúry.

So všetkými týmito charakteristikami modernej teórie literárnych druhov, ktoré sú nateraz zväčša iba postuláty, možno súhlasiť: sú iba dedičstvom klasickej teórie literárnych druhov, ktorá bola bežná najmä v Nemecku u Goetheho, Schillera, Lessinga, v Rusku u Belinského, Černyševského, Dobroľubova a ako sa v marxistickej teórii literárnych

[59] „Lebo nijakým spôsobom nemali by sme pomenovať tým istým názvom Sofronove a Xenarchove mimy ako sokratovské rozhovory, a práve tak aj vtedy, keby niekto básnil v jambických trimetroch alebo v elegickom distichu alebo iných takýchto veršoch; *niektorí, pravda, spájajú činnosť s metrom,* menujú jedných skladateľmi elégií, druhých skladateľmi eposov, nazývajúc ich nie podľa napodobňovania, ale menujúc ich básnikmi spoločne podľa verša, lebo takto ich obyčajne nazývajú, či už vykladajú vo veršoch látku lekársku alebo prírodovedeckú. Homeros však okrem verša nemá nič spoločného s Empedoklom, a preto právom možno jedného nazvať básnikom, druhého však skôr prírodospytcom ako básnikom." Aristoteles, *Poetika,* Martin 1944, 16—17.

druhov znova objavuje. No autorom *Teórie literatúry* celkom ušiel jeden z hlavných aspektov, a to *historická podmienenosť* literárnych druhov, vplyv jestvujúcej spoločnosti na zánik a vznik nových druhov, na ich kríženie.

Dialektický vzťah autora a istého literárneho druhu, vzájomné „znásilňovanie" a zápasenie bolo dokonale jasné Goethemu a Schillerovi. Je preto dosť zarážajúce tvrdenie, že v klasicistickej (ako už bolo spomenuté, autori stotožňujú klasicizmus a klasiku a v teóriách oboch nevidia hlboké a zásadné rozpory) teórii nenájdeme definíciu žánru, niet tu vraj metódy vzájomného rozlišovania, „nájdeme len málo dôslednosti, či dokonca vedomia potreby základného rozumového princípu". A takto hádžuc do jedného vreca Boileaua, Corneilla a celú nemeckú klasiku, autori zabúdajú na skutočnosť, že to bol práve „rozumový princíp", ktorý pozdvihol nemeckú klasiku a ktorý osvietil ruských revolučných demokratov.

Napriek uvedeným výhradám kniha Welleka a Warrena je v európskej buržoáznej literárnej teórii jedným zo vzácnych diel, ktoré sa vyhlo iracionalistickému mysticizmu, bežnému dnes pri osvetľovaní týchto základných problémov literárnej teórie, i keď sa takto vystavilo nebezpečenstvu, že bez uvedomelého filozofického svetonáhľadu autori nevedia na isté otázky odpovedať a nechávajú ich otvorené. Formalisticko-štrukturalistické stanovisko im tu už nevystačí.

VI

O MARXISTICKEJ TEÓRII LITERÁRNYCH DRUHOV

Mohlo by sa zdať, že marxistické chápanie literatúry akoby odporovalo uznaniu skutočnosti literárnych druhov. Keďže pre nás literatúra je ideológia, forma spoločenského vedomia, odrážajúca spoločenské bytie, kultúru spoločnosti v celom jej rozsahu, môže sa zdať, akoby toto naše *historické* chápanie literatúry narážalo pri literárnych druhoch na jav *nehistorický.* Podobnosť istých formálnych a sémantických zvláštností marxistická estetika vysvetľuje podobnosťou historického prostredia. No v histórii literatúry sa napriek tomu stretávame s podobnosťami až zarážajúcimi u najrozličnejších spisovateľov, v najrozličnejších historických obdobiach, v najrozličnejších spoločenských systémoch. Tieto podobnosti tkvejú — ako sa neskôr ukáže — v podstate príslušného literárneho druhu.

Sovietsky teoretik literatúry L. J. Timofejev tento zdanlivý rozpor vysvetľuje veľmi správne: „Zložitosť pochopenia literárnych druhov spočíva v tom, že je zdanlivo v rozpore s oným poňatím kompozície ako formy plnej obsahu, ktoré sme uviedli skôr. Pre nás bola kompozícia predovšetkým odrazom onej reálnej súvislosti javov (v určitom umeleckom poňatí), ktorá je vlastná danej oblasti života, vykreslenej autorom. A napriek tomu okolnosť, že sa žánry opakujú v najrozličnejších historických prostrediach, svedčí o tom, že kompozícia nie je spojená so životným materiálom, že zdanlivo nie je historická. Na druhej strane nachádzame u toho istého umelca rôzne žánry (lyrika, epika, dráma u Puškina, u M. Gorkého) a obsah sa oblieka do rôznych foriem. Tieto rozpory môžeme vysvetliť len vtedy, ak budeme vychádzať z *tézy o jednote všeobecného a historického v literatúre."*[60] Timofejev teda vysvetľuje túto rozpornosť tézou o podobnosti historického prostredia, ktoré vytvára možnosť „prelínania historického a všeobecného", tou istou tézou, ktorou vysvetľoval i „ťahovavosť sujetu",[61] existencia ktorej tiež akoby odporovala historickému chápaniu literatúry. Určitá psychologická situácia, životné konflikty v inom prostredí môžu vyvolávať ten istý sujet, no zásadne vzniká každý sujet znova, „ako by sa znova narodil, a vyplýva z daných historických — etnografických a psychologických — podmienok."[62] Podľa Timofejeva žáner je jednak všeobecným javom,jednak súčasne javom historickým. V ňom je spojené to i ono, pretože všeobecné sa môže prejaviť len ako historické. Preto v celom literárnom vývine môžeme pozorovať literárne druhy, ktoré sa podrobujú rovnakým formálnym zákonom, no zároveň sa tieto druhy nikdy konkrétne neopakujú, pretože sú poznačené danou epochou, ktorá určuje charakter, „obsah konania a zážitkov človeka", ako aj prostredie, v ktorom sa uskutočňujú. A keďže samotné základné literárne druhy nie sú nijakými ustrnutými nemennými kategóriami, ale sú ustavične podriadené vnútorným štrukturálnym zmenám, pravdaže, podmieneným vývinom spoločnosti (napr. zánik eposu a vznik románu ako epickej zobrazovacej formy meštianstva), marxistická teória literatúry sa bez rozpakov môže zaoberať genológiou, vedou o literárnych druhoch. A tak sa domnievame, že pre marxistickú genológiu základnou črtou bude

[60] L. I. Timofejev, *Theorie literatury,* Praha 1953, 378.

[61] Takýmto „ťahovavým" sujetom je napr. boj otca so synom, s ktorým sa stretávame v gréckom epose u Homéra, v germánskom epose, *(v Piesni o Hildebrandovi),* iránskom (boj Rustana so Zorabom), v ruskom (boj Iľju Muromca so Sokoľníkom) atď.

[62] Timofejev, *Theorie literatury,* 165.

práve tento dialektický charakter literárneho druhu, ktorý je v priamej závislosti od historického vývinu spoločnosti. Preto marxistická teória literárnych druhov môže úspešne obhajovať najnovšie dramatické pokusy (i teóriu) nemeckého autora Bertolta Brechta, ktorý sa vo svojom epickom divadle usiluje priblížiť dramatiku epike, a nijako sa nemusí obávať, že je tu v nebezpečnom súperstve s iracionalistickou teóriou Croceho a jeho nasledovníkov, ktorí neuznávajú nijaké kategoriálne rozdiely medzi literárnymi druhmi, ba ani literárne druhy ako také. Kým táto teória neuznáva nijakú spoločenskú funkciu, bude nám smernicou poznávací, gnozeologický charakter literatúry: odhaľovanie nových spoločenských zákonov bude umenie nevyhnutne viesť k zväčšovaniu svojej gnozeologickej funkcie a ak sa zákony istého literárneho druhu ukážu z tohto zorného uhla ako nedostačujúce, bude sa musieť jeho základňa rozšíriť, bude musieť prejímať zákony iného druhu a takto svoje možnosti rozširovať.

Pokiaľ ide o konkrétny rozbor umeleckej literatúry, aj Timofejev sa pridŕža troch tradičných literárnych druhov, rozdielnych podľa neho kompozičným usporiadaním: lyriky, epiky, dramatiky. Kompozičnou zvláštnosťou lyriky je, že vyjadruje ľudský prežitok, epiky, že rozpráva o ľudskom živote v zložitejších alebo menej zložitých prejavoch (v románe, poviedke, novele a pod.); dráma zas ukazuje svoje postavy v konaní.[63]

Timofejev, rovnako ako pred ním mnohí iní teoretici, pri triedení literárnych druhov si všíma niekoľké kritériá: je to 1. zvláštny typ kompozície, ktorý sa kryje s *časovým* aspektom. Epiku, román vnímame „akoby v minulom čase", čiže ide tu o dej vnútorne ukončený. V lyrike naproti tomu sa pred nami vyvíja prežitok jednotlivca „akoby v prítomnom čase". 2. Základom žánru je „určitý typ zobrazenia človeka, určitý spôsob vykreslenia charakteru", ktorý je iný v lyrike a iný v epike (o dramatike nie je reč, a preto môžeme predpokladať, že ju Timofejev chápe ako syntézu dvoch predchádzajúcich) a ktorý súvisí s dvoma základnými existenčnými formami, mimo ktorých sa človek nemôže

[63] Tieto tri základné skupiny nazýva Timofejev rody, dodatočné členenia vo vnútri rodu druhy (román je napr. druh) a členenie vo vnútri druhu je žáner (napr. filozofický román). S týmto Timofejevovým rozdelením nemôžeme súhlasiť, lebo pomenovanie *rody* nie je jednak v genologickej literatúre zaužívaným termínom a jednak príliš pripomína biologické členenie prenesené do literatúry. Sám Timofejev však tvrdí, že „presná terminológia ešte nebola stanovená", a ani sa jej v ďalšom nepridŕža. Timofejev sa tiež mýli, keď nazýva žánrom románu „filozofický román" vedľa iných žánrov, ako je „dobrodružný román", „román z každodenného života" atď., lebo tu prenáša do literatúry cudzí aspekt, raz psychologický, raz sociologický.

prejaviť, nech už žije kdekoľvek a kedykoľvek, a to sú *čin a vnímanie*. Čiže človek sa prejavuje buď v konaní, v skutkoch, alebo vníma život „bez toho, že by konal". Jedna forma patrí epike, druhá lyrike. Tu sme tiež pri otázke, prečo môžu existovať literárne druhy. Pretože okrem týchto dvoch foriem sa človek nemôže prejavovať — čiže sú všeobecné — a pretože to, aké skutky koná a aké prežitky v ňom vznikajú, závisí od historického prostredia, v akom žije, pozorujeme a budeme pozorovať „v celom priebehu literatúry podobné druhy a zároveň tieto druhy nikdy nebudú opakovať konkrétne jeden druhý, pretože každá epocha svojím spôsobom určuje tak charakter, ako aj obsah konania a prežitkov človeka, tak aj prostredie, v ktorom sa uskutočňujú".[64]

Timofejev si ďalej bližšie všíma a charakterizuje uvedené tri druhy. Epický obraz je podľa Timofejeva „obraz, ktorého základom je rozvitý mnohostranný ľudský charakter, ktorý je určitou individualitou, ukázanou v istom ukončenom (t. j. majúcom začiatok i koniec) momente svojej životnej dráhy (sujetu)".[65] Od lyrického zobrazenia prežitku jednotlivca sa líši svojou mnohostrannosťou a od dramatického tým, že je človek zobrazovaný tak, že sa o ňom rozpráva, a nie tak, že samostatne koná na javisku. No toto rozlišovanie Timofejevovo je dosť povrchné, je iba jedným z troch rozlišovaní Aristotela, a to aristotelovským rozdielom v *spôsobe* nazerania, ktorý sám sa netýka podstaty rozdielov medzi spomenutými druhmi.

Čo sa týka lyriky, Timofejev sa tu v podstate pridŕža Heglovej charakteristiky, no pritom zdôrazňuje a rozširuje Heglovu myšlienku o jej „objektivizácii", t. j. všíma si širšie, ako lyrika odráža život. Preto epiku nechápe v „zásadnom protiklade" k lyrike, lebo obe zobrazujú život pomocou zobrazenia charakterov vytvorených životom.

V ďalšom Timofejev analyzuje „medzidruhy", a to „lyricko-epický žáner" *(Eugen Onegin)* a umelecký historický žáner. Do historického žánru zaraďuje črtu. (Je zaujímavé, že nespomína tu historický román typu W. Scotta, lebo za historický román nemožno pokladať „umelecké životopisné diela... kde sujet vychádza z predom známych udalostí a kde autorovou úlohou je konkrétne ich odhaliť a esteticky si uvedomiť ich zmysel".[66] Úlohou autora črty je zoznámiť čitateľa so *skutočnými* životnými faktami. No hoci je pre autora základom životný fakt, má podľa Timofejeva rovnako pred sebou umelecké zovšeobecnenie, tú istú typizáciu. A tak „Spisovateľ preštuduje desať, dvadsať javov, z ktorých

[64] Timofejev, c. d., 381.
[65] Timofejev, c. d., 381.
[66] Timofejev, c. d., 398.

v každom sa len vo veľmi malej miere prejavujú typické charakteristické vlastnosti... Spisovateľ vytvára obraz predsedu kolchozu. To znamená, že pozoroval desať, dvadsať predsedov kolchozov a na základe týchto pozorovaní vytvoril jeden zovšeobecnený obraz predsedu."[67]

S týmto poňatím typičnosti a charakterizovaním črty ako historického žánru nemožno súhlasiť. Ak tu naozaj ide o nový žáner, ktorý nepatrí do epiky (ako to Timofejev tvrdí), potom tu nemôže ísť o rovnaký proces typizácie ako vo vymyslenom fiktívnom druhu, epike (čo aj Timofejev tvrdí). Medzi črtou a románom, ako sa nám zdá, je hlbší kategoriálny rozdiel: v románe sa typičnosť postavy predstavuje na vymyslenej fiktívnej postave, typičnosť prostredia na vymyslenom fiktívnom prostredí a vymyslených udalostiach, a tu v črte sa má predstavovať skutočnosť, ktorá podľa Timofejeva má mať vlastnosti typické, čiže mutatis mutandis — vlastnosti vymysleného. Lebo ak ide o *skutočnú postavu,* o skutočné udalosti, nemôže tu platiť ten istý princíp typičnosti ako vo fiktívnych druhoch. Rovnako aj pojem typična tu Timofejev skresľuje: typično nie je povrchný, každodenný priemer, ba možno tvrdiť — ako hovoria iní marxistickí estetici (Hans Heinz Holz) — že typično skôr nájdeme v nekaždodennosti, vo výnimočnosti. Hlboké poznanie života, ktoré predpokladá typično, nikdy sa neobmedzí na pozorovanie každodenného. Skôr spočíva v tom, že spisovateľ uchopí podstatné črty charakteru a situácie, ktoré môžu byť v každodennom živote úplne nemožné, no v ktorých sú obsiahnuté tie sily a tendencie, ktoré sú v každodennosti iba zmätené a skryté a ktoré sa takto ukážu vo svetle vzájomného pôsobenia a protirečivosti. Takouto typickou postavou je Don Quijote a typickou situáciou, napr. jeho boj s veternými mlynmi, hoci takáto situácia, ako je každému jasné, sotva sa mohla odohrať v každodennom živote.

Pokiaľ ide o širšiu klasifikáciu drámy, tu sa aj Timofejev pridŕža toho, čo o tomto literárnom druhu povedala klasika — rovnako ruská ako nemecká. Dráma je podľa Timofejeva (aj podľa Belinského a Hegla) syntetickým druhom, v ktorom splývajú tak vlastnosti lyriky, ako aj epiky. Epičnosť konania sa v nej spája s jednostrannosťou charakterov, v ktorých prevláda jediná, všetko ovládajúca vášeň. Je však cenné, čo zistil Timofejev o špecifičnosti vývinu drámy, ktorá sa vyvíja nerovnomernejšie ako lyrika a epika. V obdobiach, keď sa život vyvíja pomerne pokojne, je dráma obyčajne málo rozšírená. Naopak, v obdobiach, keď sa spoločenské vzťahy zostrujú, vystupuje dráma do popredia a začína

[67] Timofejev, c. d., 395—396.

sa vyvíjať zvlášť plne."[68] Túto svoju tézu presvedčivo ilustruje na vývine ruskej drámy.

Od tradičného klasického heglovského chápania sa Timofejev odchyľuje aj pri charakteristike tragédie. Súčasná sovietska tragédia úplne vyvracia to poňatie tragédie, aké sa traduje z minulosti. (Tragédia je takým dramatickým žánrom, ktorý charakterizuje zobrazenie protikladov bez východiska, v dôsledku čoho boj, ktorý je základom sujetu, končí sa zánikom hrdinu.) V sovietskej literatúre sa rozšíril výraz „optimistická tragédia", ktorý, ako sa na prvý pohľad môže zdať, obsahuje „contradictio in adjecto". No Timofejev tvrdí: „Konflikt spojený s neodvratným zánikom hrdinu javí sa bez východiska v tom prípade, ak k nemu pristupujeme z individuálneho hľadiska... Avšak ak bojuje človek za spoločnú vec, ak si uvedomuje, že jeho osobný zánik vedie k víťazstvu tejto veci, potom vo svojom zániku vidí svoje víťazstvo, a to určuje jeho duchovný triumf, jeho zánik je zbavený vedomia zúfalého zániku a beznádeje."[69]

Ako vidíme, Timofejevova teória literárnych druhov aj napriek istým omylom je vedecká, z klasického dedičstva preberá to, čo je v ňom naozaj živé. Pri všetkej dôkladnosti, s ktorou nenechá ani jediný problém nezodpovedaný, ako to často robí buržoázna teória literárnych druhov, nie je dogmatická. Ponecháva literárnym druhom, ich vzájomnému dialektickému vplývaniu široké pole pôsobnosti a tým, že sa dôsledne pridŕža historického aspektu, snaží sa byť naozaj marxistická.[70]

Zo štátov ľudových demokracií genologickým otázkam venujú najväčšiu pozornosť nesporne poľskí literárni vedci a teoretici. Łódzkie Towarzystwo naukowe vydáva dokonca revue venovanú výlučne problémom literárnych druhov: Zagadnienia rodzajów literackich, v ktorých sú príspevky z oblasti genológie od poľských a zahraničných vedcov. Je to po spomínanom Helicone, ktorý redigoval Van Tieghem — pokiaľ je nám známe — druhý časopis špecializujúci sa na toto odvetvie literárnej teórie.

[68] Timofejev, c. d., 404.

[69] Timofejev, c. d., 405.

[70] Okrem Timofejeva otázkami literárnych druhov sa zaoberajú mnohí sovietski vedci. V učebnici typu spomínanej Timofejevovej *Theórie literatúry* tak robia G. L. Abramovič a L. V. Ščepilovová (Vvedenije v literaturowedenije, Moskva 1955). Rovnako otázkam jednotlivých literárnych žánrov sa venuje zväčšená pozornosť. V posledných rokoch vyšla napr. práca V. Frolova, *Žánry v sovetskoj dramaturgii,* a práca A. V. Kuliniča, *Očerki po historii ruskoj sovetskoj poezii 20-x godov.*

Je však zarážajúce, aké nejednotné, eklektické stanovisko v tejto otázke (a v otázke literárnej teórie vôbec) prezrádza bohatá poľská genologická literatúra. Poľskí literárni vedci a teoretici väčšinou vychádzajú z prác Romana Ingardena (najmä z diela *Das literarische Kuntswerk,* Halle-Saale 1931) a pridržajú sa idealistických koncepcií buržoáznej vedy o literatúre, čo sa prepavuje najmä v najrozličnejšom prístupe k danej problematike. Jedni pristupujú k chápaniu a diferenciácii druhov zo stanoviska jazykovej interpretácie, iní v súhlase so súčasnou francúzskou genológiou, vyrastajúcou z teórie Brunetièra, z pozitivisticko-biologického stanoviska, všímajúc si javy viažúce sa na proces vývinu, premien, zániku a kríženia rodov, iní z eticko-psychologického stanoviska a ešte iní z „moderného" gnozeologicko-časového aspektu.

Hlavným reprezentantom súčasnej poľskej genológie — aby sme spomenuli aspoň jav najsvojskejší — je Stefania Skwarczyńska *(Wstep do nauki o literaturze,* Waršava 1954, doteraz vyšli 2 zväzky, a najmä štúdia *Genologia literacka w światle badań nauki o literaturze,* Prace Polonisticzne X, 1952). Jej stanovisko je v podstate veľmi blízke štrukturalistickému (autorka zdôrazňuje „štrukturálny charakter druhu, ktorý predstavuje pevný, vnútorne organizovaný celok vďaka stálosti vzťahov medzi jeho prvkami") a rešpektovaním „sociálnej funkcie literárneho diela ako momentu rozhodujúceho o jeho druhovej štruktúre vo vývine samého druhu" sa do istej miery približuje marxistickému aspektu. Skwarczyńska svoj teoretický prístup k literárnym problémom nazýva „funkcionalizmus" a on má byť zásadným meradlom klasifikácie druhov v pripravovanom III. zväzku jej knihy. No okrem spomínaného funkcionalizmu Skwarczyńska pripúšťa ešte ďalšiu systematiku literárnych druhov, ktorej dala meno „geneza życiowa" a ktorá v sebe zhŕňa rozmanité aspekty (okrem literárneho historický, sociologický, psychologický, etnografický).

I keď Skwarczyńska historický aspekt, ktorý je hlavnou zásadou marxistického výskumu literárnych druhov, pokladá iba za jeden z aspektov, predsa však jej vývin ukazuje, ako z novších prác možno vytušiť, že cesta k marxistickému chápaniu druhovej problematiky je pre ňu otvorená.

Záverom zhrnujeme: Literárne druhy nie sú fikciami, prázdnymi pojmami, ktoré vlastne už nič nemienia a uchovali si iba celkom vonkajší význam „skupiny", ako to dnes tvrdí istá (väčšia) časť buržoáznej vedy.[71] I keď je nám jasné, že literárne druhy nie sú absolútnymi, nemennými kategóriami a priori, sú predsa stáročiami overenými — hovoriac s Goethem — „prirodzenými formami básnictva". Uvedomujeme si, že literárne druhy, žánre a formy sú pojmami, ktorých obsah sa ustavične mení, že nemožno hovoriť o nejakom ideálnom vzore eposu, románu a pod., že neexistujú „večne platné" pravidlá a zákony, podľa ktorých by sa dalo určiť, nakoľko príslušné literárne dielo vyhovuje požiadavkám literárneho druhu, že na literárne druhy treba hľadieť nie staticky, ale dynamicky, snažiac sa vykresliť ich historický vývin, spájajúc ich v momente vzniku, v rozličných fázach rozvoja či zániku s konkrétnou spoločenskou situáciou a snažiac sa pritom vystopovať ich špecificky štrukturálne znaky v ich vzájomnej súvislosti.

Prvý, kto sa zaoberal teoretickým výskumom literatúry, Aristoteles, i keď v elementárnej forme a na materiáli pomerne málo diferencovanom, stanovil isté princípy roztriedenia svojho materiálu, s ktorými v podstate operujeme dodnes. Aristoteles napríklad správne postihol, že literatúru nemožno deliť na základe čisto formálneho kritéria — verša — na poéziu a prózu, ako to robí pozitivisticko-biologická literárna teória ešte dnes vo Francúzsku,[72] ale že tu ide o podstatnejšie, hlbšie

[71] Porov. napr. W. Kayser, *Das sprachlicke Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft,* Bern 1956, 331: „Toto vyprázdnenie pojmu druh, ktoré dnes nemieni už nič vlastného, lež má iba význam „skupiny", je najkrajnejším protikladom k dogmatickému postoju starších poetík, ktoré predpísali určitému počtu druhov pevné pravidlá, podľa ktorých sa majú básnik a kritik orientovať."

[72] Porov. napr. Jean Suberville, *Théorie de l'art et des genres littéraires,* Paris 1948, ktorý rozdeľuje literatúru na dva „nadrody", prózu a poéziu, a literárne druhy a žánre pokladá za „vymedzené hranice, ktoré vnucujú predmetu výpovede svoje pravidlá, svoje ciele a svoje charakteristické črty" (222). Dedičstvo klasicizmu, ktoré je jasné v tejto charakteristike, mieša sa tu s názormi a učením o druhoch F. Brunnetiéra *(L'évolution des genres dans l'historie de la littérature,* Paris 1890), keď sa snaží o biologicky fundovaný, z Darwina vychádzajúci historický prehľad druhov. Podobné stanovisko nachádzame i v ďalšom, vo Francúzsku mimoriadne populárnom diele Abbé C. Vincenta, *Théorie des genres littéraires,* ktoré vyšlo v 21. vydaní v Paríži roku 1951 a ktoré rovnako delí literatúru na prózu a poéziu. Ako „nesvojsky" sa pri takom delení cíti napr. film, ktorý je tu jedným z druhov dramatických, patriacich k „nadrodu" poézii. — Modernejšie stanovisko predstavujú

rozdiely. Po Aristotelovi väčší teoretici, ktorí sa zaoberajú teóriou literárnych druhov, vystupujú až v 19. stor. V Nemecku je to najmä Hegel a F. Th. Vischer, vo Francúzsku Brunnetiére, v Anglicku napr. Mathew Arnold a i. To však, pravda, neznamená, že by sa v predchádzajúcich obdobiach nebolo rozmýšľalo o charaktere, formálnych a obsahových zvláštnostiach literárnych druhov.

Všetky tieto staršie teórie vychádzali z Aristotela ako neochvejnej kapacity, no vnášali doň náhľady, ktoré boli v podstatnom rozpore s celým jeho učením. Dogmatické klasicistické poetiky, či už Boileauova poetika alebo Corneilleova teória „tragédie classique" alebo poetické predpisy „posledného klasika" André Chéniera,[73] traktujú Aristotela — Schillerovými slovami — ako „pekelného sudcu" a vyhlasujú jeho jednotlivé poznámky za „večné", nemenné dogmy. Apriórnosť a statičnosť literárnych druhov, ich pevná ohraničenosť, z ktorých pre autora vyplýva prísne pridržanie sa vlastných zákonov jednotlivých druhov, všetky tieto názory, ktoré v novších časoch vyvolali taký odpor a nechuť voči akejkoľvek teórii literárnych druhov a viedli až k úplnému ich popretiu, ako sme sa s ním stretli najvyhranenejšie u Croceho, odvolávajú sa na Aristotela. Dnešnému čitateľovi je však jasné, že Aristoteles nič takého básnikom nepredpisuje, čo by mohlo pripomínať „régles" a „lois" klasicistickej poetiky. Ďalším medzníkom v teórii literárnych druhov, ako sme spomenuli, bola Heglova *Estetika,* z ktorej dodnes vychádza každá naozaj vedecká teória literárnych druhov. Ako treba Heglovu teóriu prakticky aplikovať, ukázali nám sami zakladatelia marxizmu-leninizmu Marx a Engels, keď podrobili kritike Lassalovu koncepciu tragična.[74] Hegel „postavený na nohy" je ustavičným žriedlom i súčasnej sovietskej literárnej teórie.[75] Jedným zo symptó-

názory P. van Tieghema *(La question des genres littéraires,* Helicon I, 1938), ktorý sa stavia proti teórii „vulkanického tvorenia" v croceovskom zmysle a podčiarkuje historickú podmienenosť literárnych druhov. Podľa Tieghema literárne druhy a žánre sú „podstatnými skutočnosťami literárneho umenia".

[73] Porov. *Oevres poétiques* de A. Chénier, éd. Ernst Flammarion, Paris 1930, 257:
„La nature dicta vingt genres opposés, D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés.
Nul genre, s'échappant des ses bornes proscrites, N'aurait osé d'un autre envahir les limites."
(Príroda predpísala dvadsať protikladných žánrov // ktoré Gréci od seba oddelili jemnou čiarou. // Nijaký druh, vychádzajúc zo svojich predpísaných hraníc // nemohol by sa odvážiť prekročiť hranice druhého.)

[74] Marx-Engels, *O umení v literatúre,* Bratislava 1954, 126—169.

[75] Porov. napr. I. I. Vinogradov, *Problemy soderžanija i formy literaturnogo proizvedenija,* Moskva 1958.

mov úpadku západoeurópskej literárnej vedy je práve odklon od Hegla. Reakčné stránky Švajčiarskej školy Staigerovej vyplývajú práve z noetického postoja jej autorov, zo skutočnosti, že títo autori napriek svojmu osobnému presvedčeniu, že sú na akejsi „tretej ceste",[76] vzdialenej od akéhokoľvek idealizmu, upadli do solipsistického iracionalizmu heideggerovského, ktorý je nepomerne reakčnejší, ako bol objektívny idealizmus Hegla a jeho žiakov (F. Th. Vischer).

Záverom opakujeme: literárne druhy sú ozajstnými estetickými kategóriami, viditeľne spätými s historickým obdobím vývinu spoločnosti. A práve z tejto ich historickej podmienenosti vyplýva, že *nemôžu* byť kategóriami nemennými, statickými, rozlíšenými od seba presne vymedzenými hranicami. My práve naopak veríme, že hranica medzi literárnymi druhmi a ich žánrami je nanajvýš pohyblivá, že presná delimitácia je niečo, na čo veľké literárne postavy nikdy nebrali priveľký ohľad — aspoň nie vo vlastnej praxi, i keď ich teória im niekedy protirečila (Goethe a Schiller). S historickou podmienenosťou súvisí aj vznik, rozkvet a zánik literárnych *žánrov* (napr. zánik eposu a vznik románu), i keď sa pridržíame stanoviska *troch druhových kategórií,* ktoré s Goethem pokladáme za „prirodzené formy" celej umeleckej literatúry a ktoré, ako sme videli, nemožno zredukovať na dve, alebo prípadne rozšíriť. Vznik nových umení tejto druhovej trojčlennosti nijako neodporuje, hoci tu „lyrické", „epické", „dramatické" môžu byť v nebývalej miere zmiešané, alebo v akomsi „novom pomere".

[76] Porov. B. Kožinov, *Neutralizm v teorii literatury.* O traktate Wolfganga Kaysera. Voprosy literatury, 1958, č. 11, 145—160.

OBSAH

Viliam Turčány, Hviezdoslavove Stesky 5
Michal Gáfrik, Jesenského básnické juvenílie 85
Stanislav Šmatlák, Poézia Ivana Krasku 133
Anton Popovič, Slovensko-ruské literárne vzťahy v matičných rokoch (1863—1875) 247
Nora Krausová, K teórii literárnych druhov 311

LITTERARIA

Štúdie o lyrike, literárnych vzťahoch a druhoch

III

Vydalo

VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA 1960

Vedecký redaktor dr. Oskár Čepan
Redaktorka publikácie Viera Rybárová
Technický redaktor Karol Dufek
Obálku navrhol Ľudovít Juračka

301 12. Daň 5 %. Pov. č. 25056/59-VO. č. 754. Náklad 950 výtlačkov. Papier 5154-02/80, 70×100. VH 24,31, AH 23,93, PH 14,84. Rukopis zadaný v decembri 1959, vytlačené v júni 1960. Vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS, závod Košice Strán 356 Z-11*01197.

Cena brož. Kčs 28,50

56/VI-2