

Studia Academica Slovaca

41

Prednášky XLVIII. letnej školy
slovenského jazyka a kultúry



2012 Univerzita Komenského Bratislava

Redakčná rada

Prof. PhDr. Jozef Baďurík, CSc.

(Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave)

Prof. PhDr. Juraj Dolník, DrSc.

(Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave)

Prof. Dr. Michal Harpáň

(Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu)

Dr. Alejandro Hermida de Blas

(Universidad Complutense, Madrid)

Prof. Dr. Hab. Halina Mieczkowska

(Uniyersytet Jagielloński, Kraków)

Prof. PhDr. Jozef Mlacek, CSc.

(Filozofická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku)

Doc. Konstantin Vasiljevič Lifanov, DrSc.

(Moskovskij gosudarstvennyj universitet im. M. V. Lomonosova, Moskva)

Prof. Dr. Stefan Michael Newerkla

(Institut für Slavistik, Universität Wien)

Prof. PhDr. Slavomír Ondrejovič, DrSc.

(Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra SAV v Bratislave)

Doc. PhDr. Jana Pekarovičová, PhD.

(Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave)

Prof. PhDr. Ján Sabol, DrSc.

(Filozofická fakulta Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach)

Doc. PhDr. Miloslav Vojtech, PhD.

(Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave)

Prof. PhDr. Ján Zambor, CSc.

(Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave)

Editori: doc. PhDr. Jana Pekarovičová, PhD., doc. PhDr. Miloslav Vojtech, PhD.

Recenzenti: prof. PhDr. Jozef Mlacek, CSc., Prof. PhDr. Slavomír Ondrejovič, DrSc.

Jazyková redakcia a preklad anglických resumé: Mgr. Dorota Balšínková

Grafické spracovanie: ©PETERJENIS2012

Vydala Univerzita Komenského v Bratislave

© Studia Academica Slovaca – centrum pre slovenčinu ako cudzí jazyk

ISBN 978–80–223–3270–5

Obsah

Jana Pekarovičová – Milošlav Vojtech

Na úvod k 41. zväzku zborníka Studia Academica Slovaca. 7

I. Jazyk – literatúra – kultúra

Viera Bartková

Reflexia výtvarnej kultúry v slovenskom národnom obrození 13

Karol Csiba

**Tri historické prózy Jána Johanidesa (Marek koniar a uhorský pápež,
Slony v Mauthausene, Najsmutnejšia oravská balada). 35**

Ladislav Čúzy

**Cestičkami súčasnej slovenskej prózy
Marginálna úvaha nad štyrmi knihami, ktoré vyšli len nedávno
– M. Kompaníková: Piata loď, M Zelinka: Rudenko,
V. Šikulová: Miesta v sieti, M. Hvorecký: Dunaj v Amerike 45**

Juraj Dolník

Sociálne významy spisovnej slovenčiny. 55

Anikó Dušíková

**Chalupkov nemecký román na ceste k čitateľovi
– v kontexte interpretačných stratégií. 67**

Miloš Horváth

K extenzii a intenzii pojmov (termínov) žurnalistika a publicistika . . . 87

Dana Hučková

**Malomestský žáner v slovenskej literatúre
na prelome 19. a 20. storočia 95**

Ľubomír Chalupka

Slovenská hudobná veda v medzinárodných súvislostiach 105

Zuzana Kákošová

Emblém v žárovom systéme poézie 16. a 17. storočia 113

Milošlav Konečný

Stredoveké kroniky a Slovensko 137

Dagmar Kročanová Roberts

Božia hra a ľudské hry

Interpretácia súboru noviel Františka Švantnera Dáma147

Anna Kruláková

Záborského východiská z útrap z rozumu165

Jana Pácalová

Od rozprávok k alegórii národného života179

Jelena Paštéková

Slovenské filmové vlnenie193

Jana Pekarovičová – Lucia Anna Trubačová

Zdvorilosť v interkultúrnom kontexte213

Ján Sabol

K problematike vzťahu poézie a prózy225

Marianna Sedláková

Artikulačne a akusticky motivované slová

v slovenčine z vývinového hľadiska233

Ján Zambor

Lyrika ako fascinácia bytím247

Pavol Žigo

Percepcie pri storočnici profesora Eugena Paulinyho265

II. História

Jozef Baďurík – Eva Benková

Tajomný panovník na stredoeurópskych trónoch

Rudolf II. Habsburský (1552 – 1612)283

Ľuboš Kačírek

Prínos Novej školy (1868 – 1875) pre formovanie

národného hnutia v 60. a 70. rokoch 19. storočia295

Daniela Kodajová

Oslavovanie Karola Kuzmányho a Štefana Moysesa

Modelovanie obrazu národného hrdinu prostredníctvom osláv313

Peter Macho

**Oslavy 150. výročia prvej kodifikácie spisovnej slovenčiny
v Trnave v roku 1937327**

Martin Vašš

Slovenská umelecká bohéma v európskom kultúrnom kontexte343

Autori príspevkov359

Na úvod k 41. zväzku zborníka Studia Academica Slovaca

Neodmysliteľnou a už tradičnou súčasťou letnej školy slovenského jazyka a kultúry Studia Academica Slovaca je séria zborníkov, ktoré zachytávajú nielen všetko, čo odznelo vo forme prednášok v jej programe, ale zároveň podčiarkujú akademický a vedecký rozmer tohto podujatia. Pripomeňme len, že autormi a prednášateľmi predkladaných príspevkov sú poprední vysokoškolskí pedagógovia a vedeckí pracovníci pôsobiaci na slovenských univerzitách (najpočetnejšie je, tak ako po minulé roky, zastúpená naša alma mater Univerzita Komenského a jej filozofická fakulta, ktorá je zároveň hlavnou organizátorkou letnej školy) a vo vedeckých ústavoch Slovenskej akadémie vied (predovšetkým v Historickom ústave a Ústave slovenskej literatúry SAV).

K náplni tohtoročného, v poradí už 41. zväzku, tak ako v minulých rokoch, patria štúdie a príspevky, ktoré spája predovšetkým zameranie na problematiku tzv. vlastivedných disciplín. V predkladanom zborníku sú zastúpené príspevky z oblasti lingvistiky, literárnej vedy, histórie, hudobnej vedy, žurnalistiky, dejín výtvarného umenia a dejín filmu. Sú tu štúdie, ktoré korešpondujú s celkovými úlohami a zámermi letnej školy, ale aj štúdie, ktoré svojou tematickou náplňou v syntetizujúcej alebo parciálnej podobe reflektujú špecifickú a aktuálnu výskumnú odbornú problematiku jednotlivých oblastí slovakistiky.

Prvý oddiel zborníka – *Jazyk – literatúra – kultúra* – je venovaný primárne príspevkom z oblasti lingvistiky a literárnej vedy, ktoré sú v zborníkoch Studia Academica Slovaca už tradične zastúpené najvýraznejšie a najpočetnejšie. Súbor jazykovedne orientovaných príspevkov sa venuje otázkam slovotvorby, otázkam širších vzťahov jazyka a kultúry interpretovaných z aspektu sociolingvistiky, významným osobnostiam slovenskej jazykovedy či interdisciplinárnej problematike slovenskej terminológie. V príspevkoch z oblasti literárnej vedy dominujú štúdie, ktoré sú interpretačnými sondami do textov autorov slovenskej literatúry a štúdie z rôzneho aspektu reflektujúce jednotlivé osobnosti slovenskej literatúry a literárne texty, počnúc staršou slovenskou literatúrou a končiac aktuálnou literárnou tvorbou. Do tejto časti sú zaradené aj príspevky z oblasti hudobnej vedy, dejín výtvarného umenia a dejín slovenského filmu.

Druhý oddiel zborníka – *História* – prináša sériu štúdií z oblasti slovenských a stredoeurópskych dejín. Jednotlivé príspevky reflektujú významné historické osobnosti, problémy slovenského politického a kultúrneho života v minulosti, tematiku festivít, ale aj dobovo zaujímavý fenomén slovenskej umeleckej bohémy.

Zjednocujúcim prvkom väčšiny príspevkov publikovaných v tomto zväzku je reflexia slovenskej kultúry v najširšom zmysle slova: príspevky v predkladanom zborníku odrážajú otázku spätosti človeka s jazykom, národnou kultúrou a spoločnosťou a otázky kolektívnej či individuálnej identity jednak v teoreticko-metodologickej rovine alebo z parciálneho pohľadu jednotlivých spoločenskovedných disciplín, či už ide o literárnu históriu (problematika kultúrnej identity v národnom a nadnárodnom kontexte v tvorbe slovenských autorov), históriu (formovanie národnej identity v 19. storočí na pozadí kľúčových historicko-spoločenských udalostí, ale aj kultúrneho a verejného života národnej komunity a jej politickej diferenciácie, problém národnej identity ako súčasť politického a ideologického diskurzu v 19. a 20. storočí), hudobnú vedu (európske a medzinárodné dimenzie slovenskej hudobnej vedy), filmovú históriu a dejiny výtvarného umenia. Spoločným znakom veľkej väčšiny publikovaných príspevkov je ich smerovanie k interdisciplinarite, k spájaniu lingvistického, historického, literárnovedného, estetického či umenovedného aspektu.

Špecifickou skupinou príspevkov sú texty, ktorými si pripomíname jubileá významných postáv slovenskej kultúry, literatúry, umenia a niektoré významné historické udalosti: 200. výročie narodenia slovenského prozaika, dramatika a básnika Jonáša Záborského (1812 – 1876), 100. výročie narodenia prozaika a najvýznamnejšieho predstaviteľa slovenského naturizmu Františka Švantnera (1912 – 1950), 100. výročie narodenia jazykovedca, univerzitného profesora a prvého riaditeľa Studia Academica Slovaca – Eugena Paulinyho (1912 – 1983) a trojvýročie viažuce sa k významnej postave stredoeurópskych dejín – panovníkovi Rudolfovi II. (460 rokov od jeho narodenia, 400 rokov od jeho úmrtia a 440. výročie jeho bratislavskej korunovácie).

Zborník ako celok svojou reprezentatívnou a pestrú skladbou štúdií a príspevkov výberovo sprístupňuje adresátom z radov študentov slovenčiny, domácich a zahraničných slovakistov a slavistov i všetkým záujemcom o slovenčinu a slovakistiku aktuálne výsledky príslušných vedných odborov na Slovensku a zároveň podáva istý obraz o stave vedeckého myslenia v oblasti filologických a spoločenskovedných disciplín. Okrem toho sa zborník iste stane aj užitočnou učebnou a študijnou pomôckou pre primárnych adresátov, pre frekventantov 48. ročníka letnej školy, a to nielen pri rozvíjaní ich ďalšej jazykovej a odbornej slovakistickej kompetencie, ale aj pri získavaní nových poznatkov o Slovensku, o jeho jazyku, kultúre, dejinách, literatúre a iných stránkach života.

Veríme, že aktuálny zborník prednášok Studia Academica Slovaca sa svojím obsahom i kvalitou editorského spracovania stane dobrým prameňom poznania nielen pre účastníkov 48. ročníka tejto letnej školy, ale aj pre širokú domácu a zahraničnú slovakistickú a slavistickú verejnosť. Na

záver pripomíname, že podobne ako celá séria doteraz vydaných zborníkov aj tento 41. zväzok bude k dispozícii aj v elektronickej podobe na www.e-slovak.sk/zborniky/.

Jana Pekarovičová a Milošlav Vojtech

I. Jazyk – literatura – kultura

Reflexia výtvarnej kultúry v slovenskom národnom obrodení

Podľa Viery Gažovej „národ ako kolektívna subjektivita si utvára svoju identitu na faktoch histórie, jazyka, pestovaní citov spolupatričnosti, súnalezitosti, istom druhu solidarity, ale tiež, a najmä vždy nanovo ako aktuálny obraz..., ako aj obraz o cudzom“.¹ Anna Fischerová konštatuje, že v procese formovania národnej a kultúrnej identity sa vytváralo práve takéto vedomie vlastnej historicity a autenticity, ako aj aktuálny sebaobraz, ktorý v druhej štvrtine 19. storočia vznikol v kontexte zjednocovania rôznych orientácií slovenskej inteligencie a slovenského národa.² V centre pozornosti osobností národnej kultúry tak stáli odpovede na otázky, ktoré vymedzovali etnikum a určovali znaky „súnalezitosti“. Jazyk, dejiny, územie, spôsob života najpočetnejšej sociálnej skupiny, s ktorým bola prepojená väčšina foriem hmotnej i nehmotnej kultúry, sa stali dominantnými kritériami vymedzenia vzťahu „my a oni“ a prostriedkami ďalšej evolúcie národnej identity. Profesionálna výtvarná kultúra, zviazaná so sociálnou skupinou disponujúcou istým druhom kultúrneho a ekonomického kapitálu, sa len postupne stávala integrálnou súčasťou národnej identity Slovákov.

Situácia vo výtvarnej kultúre na území Slovenska v prvej polovici 19. storočia sa javila vo všeobecnosti ako nepriaznivá. Profesionálni umelci pochádzajúci zo Slovenska mali po ukončení štúdia na niektorej z akademií monarchie možnosť doplniť si vzdelanie v podobe študijnej cesty alebo pobytu v niektorom z centier súdobého umenia, ktoré realizovali vďaka štipendiu akadémie alebo finančnej podpore niektorého mecenáša. Ich kroky spočiatku smerovali prevažne do Talianska a do nemeckých krajín. Podobne ako ostatní uhorskí umelci si z nemeckých centier vyberali prevažne Mníchov, najmä od polovice 19. storočia, a len ojedinele Paríž.³ Po návrate do Uhorska boli mnohí z nich pripravení podieľať sa na významných objednávkach a využiť skúsenosti nadobudnuté v zahraničí. Domáci umelecký priestor bol však veľmi malý a umelci sa vracali späť do cudziny. Málo príležitostí na profesionálnu tvorbu nútilo umelcov prispôbovať sa požiadavkám objednávateľov, venovať sa výnosnejšiemu umeleckému druhu (napríklad dagerotypii a fotografii), respektíve úplne sa vzdať umeleckej tvorby. Uvedené skutočnosti mohli byť dôvodom, prečo sa mnohí umelci nezapojili do národných aktivít a opúšťali Slovensko bez toho, aby si vytvorili vzťah k rodisku. Na druhej strane na Slovensko prichádzali umelci hľadajúci motívy pre svoje žánrové a krajinárske kompozície. Ich umelecká činnosť

¹ Cit. podľa Fischerová, 1998, s. 62.

² Fischerová, 1998, s. 68.

³ Z bratislavských maliarov do Paríža odišiel napríklad Carl Herbsthoffer v roku 1846 (Petrová, 1958, s. 76).

znamenal kratší či dlhší pobyt v krajine či regióne a istým spôsobom vplývala na prostredie a societu, v ktorej umelec pôsobil.

Výtvarné štýly, školstvo, výstavy a zbierky

V súvislosti so štýlovými označeniami jednotlivých diel bola situácia komplikovaná v celoeurópskom kontexte. Prostredie Slovenska s obmedzenými podmienkami pre rast publika a so spomínanými problémami v oblasti profesionálnej tvorby bolo jednoznačne prostredím, kde štýly prešli „funkčnou transformáciou“ a koexistovali v mnohvrstevnom či „hybridnom“ pluralizme „slohov“. Situáciu na Slovensku charakterizoval Ladislav Saučín, podľa ktorého však „od slohovej viacznačnosti treba odlišiť pestrosť štýlov našich umelcov, ktorá vyplývala z nejednotnosti ich školenia. Súčasne sa miestne prejavili zvláštne črty a tradície, hoci sa základné slohové kategórie uplatnili všade, pravda, v nerovnakej pokročilosti. V tom všetkom sa skrývalo v našom umení nejedno napätie“.⁴ Saučín napriek istej ťažkopádnosti vystihol podstatu umeleckej periférie, za ktorú sa Slovensko považovalo a považuje, dnes však oproti minulosti bez negatívnej a výrazne skeptickej konotácie. V prípade Slovenska zatiaľ môžeme konštatovať, že pluralita smerov a štýlov nebola ničím výnimočným oproti európskej situácii. Aj v európskom priestore štýly koexistovali v jednom regióne vo viacerých podobách a „kríženíach“. Región Slovenska bol svojou geografickou polohou navyše predurčený byť križovatkou kultúr so vzťahmi blízkymi a zároveň vzdialenými k ostatným centrá a regiónom Európy. Slovensko bolo súčasťou habsburskej monarchie a z pochopiteľných dôvodov týmito „blízkovzdialenými“ centrami umenia boli nielen Viedeň, Budapešť a Praha, ale aj nemecké univerzitné mestá a v ojedinelých prípadoch Taliansko⁵, krajiny Balkánu, poľské a ruské centrá, Paríž a Londýn.

Podmienky, v ktorých sa rozvíjalo výtvarné umenie na Slovensku, boli len do istej miery (a do istého obdobia) podobné s ostatnými časťami monarchie. Na začiatku storočia boli rozdiely v podmienkach medzi severnou a južnou časťou Uhorska v oblasti výtvarného umenia len minimálne. V priebehu storočia sa z dôvodu politických a následne sociokultúrnych zmien Slovensko dostalo do pravdepodobne najhoršej situácie zo všetkých regiónov monarchie a jeho umelecký priestor bol značne obmedzený. V prípade umeleckého školstva slovenskí adepti na profesionálnu umeleckú kariéru získavali prvé kontakty s výtvarným umením na vyššom stupni škôl, v rámci hodín kreslenia⁶ alebo prostredníctvom súkromných hodín

⁴ Saučín, 1973, s. 4.

⁵ Bartková, 2009.

⁶ Napríklad prvé umelecké zručnosti mohli rozvinúť študenti revúckeho gymnázia na hodinách kreslenia, ktoré patrilo k „mimoriadnym predmetom“, v rozsahu 2 hodiny týždenne bolo určené pre všetkých žiakov na oboch stupňoch gymnázia (Dubovský, 1993).

v ateliéri miestneho umelca⁷ či na niektorej zo súkromných škôl, najčastejšie kresliarskych⁸. Rovnako komplikovaná situácia bola v oblasti zbierok výtvarného umenia, najmä verejných. Na Slovensku dlho nebola žiadna verejná obrazáreň a zbierkovú činnosť do istej miery suplovali mestské a župné múzeá, vznikajúce v druhej polovici 19. storočia. Súkromné zbierky uhorských šľachtických rodov⁹, bohatých mešťanov a vdelancov¹⁰ boli prístupné len privilegovanej časti publika a v niektorých prípadoch aj profesionálnym umelcom¹¹.

V 19. storočí sa stále častejšie objavuje dielo, ktoré nevzniká z iniciatívy konkrétneho objednávateľa a na verejnosti je prezentované prostredníctvom výstavy organizovanej niektorou z umeleckých inštitúcií alebo spolkov. Významnou súčasťou prehliadok umenia bola aj možnosť predaja umeleckých diel. V Uhorsku prvej polovice 19. storočia bola aktivita v tejto oblasti len minimálna. Pravdepodobne prvú výstavu umenia usporiadali v Pešti v roku 1830.¹² Peštiansky umelecký spolok (Műegylet) uviedol svoju činnosť výstavou v roku 1840.¹³ Na Slovensku boli prvé výstavy usporiadané až v 50. rokoch 19. storočia – v Bratislave (1853¹⁴, 1854¹⁵) a v Košiciach. Košická umelecká výstava bola súčasťou Prvej priemyselnej výstavy v roku 1857, ktorú zorganizoval Spolok uhorských lekárov a prírodovedcov.¹⁶ V auguste 1865 bola pri príležitosti Pracovnej konferencie lekárov a prírodovedcov otvorená výstava zo súkromných zbierok v Bratislave.¹⁷ Tu od roku 1817 existoval Spolok slobodných umelcov a učiteľov reči, ktorý však výstavy neorganizoval.¹⁸ Za prvý spolok, ktorý sa venoval propagácii

⁷ Váčšina z profesionálnych umelcov v štúdiu ďalej pokračovala na výtvarnej akadémii. V skupine profesionálnych výtvarníkov, ktorí absolvovali zrejme len štúdium v súkromnom ateliéri, je najznámejší Ján Rombauer z Levoče (u J. J. Stundera) (Beňová, 2010).

⁸ Otázne je aj zaradenie najznámejších súkromných škôl v našom prostredí – Klimkovičovcov v Košiciach, Marastoniho či Lütgendorfa v Bratislave.

⁹ V Bratislave – napríklad zbierky Lanfranconiho, baróna Kuffnera, na východe Slovenska Csákyovci [Ciulisová, 2007; NOVOTNÁ, Mária: *Zberateľské záľuby spišskej šľachty*. In: Bořutová – Beňová (ed.), 2007, s. 283 – 298].

¹⁰ V Prešove to boli zbierky Gabriela Fejérváryho a Ferencza Pulzského [SZENTÉSI, Edit: *Máliari, objednávateľia, zberatelia a znalci umenia v druhej štvrtine 19. storočia v Prešove*. In: Beňová (ed.), 2010, s. 105].

¹¹ Ak bol umelec s majiteľom zbierky v príbuzenskom alebo pracovnom vzťahu, majiteľ mu prípadne povolil štúdium a kopírovanie diel zo zbierky.

¹² Lyka, 1981, s. 87.

¹³ V slovenskom jazyku sú uvedené informácie prebraté z publikácie Károlya Lyku, dostupné v štúdiu Eugena Sabola (bez uvedenia zdroja) (Sabol, 1984).

¹⁴ Usporiadal ju Peštiansky umelecký spolok (Petrová, 1958, s. 14).

¹⁵ Saučin, 1973, s. 3.

¹⁶ Ústrednou postavou aktivít týkajúcich sa umenia a ochrany pamiatok bol košický lekár Imre Henszlmann, tajomník historickej sekcie Spolku uhorských lekárov a prírodovedcov. Spolok bol založený v roku 1846 (Ciulisová, 1990).

¹⁷ Sabol, 1984.

¹⁸ Petrová, 1958, s. 14.

a predaju výtvarných diel, sa považuje Bratislavský umelecký spolok založený v roku 1885.¹⁹

Existencia vyššieho umeleckého školstva bola potrebná nielen kvôli špecializácii a profesionalizácii umeleckej kultúry, ale akadémie sa významne podieľali aj na formovaní trhu s umeleckými dielami a vzdelávaní publika. Okrem výročných výstav²⁰ vytvárali zbierky umenia z predchádzajúcich období slúžiace na pedagogické účely, keďže základom pedagogiky akadémií bolo získavanie umeleckých zručností prostredníctvom kopírovania starých majstrov a sadrových odliatkov. Na Slovensku, ako ani v ostatných častiach Uhorska inštitúcia takéhoto charakteru neexistovala a v prvej polovici 19. storočia umelci odchádzali študovať najmä do Viedne a Prahy. Gyula Fleischer²¹ vo svojej publikácii, ktorá vyšla v roku 1935, zhromaždil údaje z matričných záznamov, z ktorých vyplýva, že do roku 1850 bolo na Akadémii sv. Anny zapísaných viac než tisíc študentov z Uhorska, vrátane remeselníkov.²² Problematické uvedenie myšlienky oficiálnych inštitúcií do praxe súviselo v Uhorsku s neochotou mocenských kruhov a majetnejších vrstiev podporovať umenie inak než len formou súkromných darov.²³

O tzv. národnej škole

Autorka doposiaľ jedinej obsiahlej monografie o slovenskom maliarstve a sochárstve v 19. storočí na Slovensku Anna Petrová-Pleskotová konštatovala, že úsilie o formovanie národného umenia bolo späté s vrcholnou fázou slovenského národného obrodu. Podľa tejto všeobecne prijímanej a zatiaľ platnej tézy bolo výtvarné umenie až v 40. rokoch 19. storočia „organickou súčasťou tendencií rozvíjania slovenskej národnej kultúry“²⁴. Podľa Petrovej-Pleskotovej je však národná škola užší pojem a „reprezentuje iba jeden z viacerých paralelných vývinových prúdov nášho umenia“.²⁵ Otázka prepojenia umeleckej tvorby na Slovensku s národným obrozením sa objavovala v slovenskej umenovede od počiatkov reflexie umenia

¹⁹ Prvé generálne zhromaždenie sa konalo 17. mája 1887, podľa zachovaného zoznamu sa na ňom zúčastnilo 319 členov (Francová – Grajciarová – Herucová, 2006).

²⁰ Pozri Beňová, 2007.

²¹ Abecedný zoznam umelcov, v ktorom je uvedený druh umenia či remesla, miesto pôvodu, rok nástupu na štúdium, učiteľ a trieda, prípadne vek umelca a predchádzajúce štúdium (Fleischer, 1935).

²² Viacerí z nich získali aj ocenenia udeľované akadémiou, ako napríklad Karol Brocky, ktorý v roku 1823 získal Dvornú cenu (Sinkó, 2001, s. 71).

²³ Katalin Sinkó uvádza dobový príklad, ktorým bolo riešenie problému financovania Národného múzea v Pešti. Palatín Josef Anton, vnuk Márie Terézie, navrhol financovať múzeum nie formou súkromných darov (*oblatio*), ale subsideií, podobných vojenským daniam. Ak by bol tento návrh prešiel v uhorskom parlamente, neznamenaloby to len výhodnú dotáciu pre múzeum, ale aj zabezpečenie istej finančnej podpory iným vzdelávacím inštitúciám. Uhorská konzervatívna šľachta a zástupcovia stolice sa postavili na odpor voči tomuto návrhu, ktorý mohol ohroziť ich daňovú slobodu a viesť k všeobecnej daňovej povinnosti (Sinkó, 2002, s. 12).

²⁴ Petrová-Pleskotová, 1966, s. 10.

²⁵ Tamže, s. 8.

19. storočia. Karol Vaculík²⁶ aj Anna Petrová-Pleskotová²⁷ upozorňovali na nebezpečenstvo aplikácie národného kritéria, ktoré znamenalo materiálové ochudobnenie a obmedzenú interpretáciu bez dobového a priestorového kontextu. Obidvaja historici umenia tak do svojich publikácií zahrnuli aj informácie o umelcoch, ktorí pôsobili na Slovensku, prípadne odtiaľ pochádzali, ale z rôznych dôvodov sa do národnoobrodeneckého hnutia nezapojili.²⁸

Okrem všeobecne neľahkých ekonomických podmienok na rozvoj výtvarného umenia na Slovensku na národne orientovaný prúd výtvarnej kultúry pôsobili problémy samotného národného obrodzenia – jazyková nejednotnosť, ktorá bola jednou z príčin rozkolu v skupine národovcov, a absencia prirodzeného národného centra. Slovenskí národní buditelia sa rozchádzali aj v otázkach vzťahu národnej a štátnej identity, najmä v období prvej polovice 19. storočia.²⁹ V tejto situácii bolo viac ako prirodzené, že sa osobnosti rôznych generácií sústredili na riešenie problémov týkajúcich sa bezprostredne procesu vytvárania národnej identity.³⁰ Zintenzívnenie tlaku maďarského nacionalizmu spôsobilo, že etnické skupiny v krajine vrátane Slovákov boli donútené „vybrať si medzi asimiláciou k maďarskej kultúre alebo presadením samostatnej národnej identity prinajmenšom v oblasti jazyka a kultúry“³¹. Ako navyše konštatuje Taylor, „čím rigidnejšia bola hranica, tým jasnejšie definovanou národnou skupinou sa Slováci stávali“.³² Pochopiteľne, v tejto situácii dominoval záujem o jazyk, literatúru a písomnú kultúru vôbec. Záujem o výtvarnú kultúru sa realizoval skôr v rovine súkromnej. V prvej polovici 19. storočia sa materiálovo náročnejšie umenie len ojedinele stávalo súčasťou národnoobrodeneckých aktivít.

Štyridsiate roky 19. storočia znamenajú v istom zmysle zlom v umeleckom prostredí Slovenska. Vo výtvarnej kultúre začala rozvíjať aktivity skupina umelcov, ktorí dospievali v národnoobrodeneckom prostredí a sami sa zapájali do aktivít národného hnutia. V prostredí národného hnutia rezonovala myšlienka slovanskej vzájomnosti a idey romantizmu. Romantizmus sa do výtvarného umenia dostáva prostredníctvom prvkov,

²⁶ Vaculík, 1956, s. 5.

²⁷ Petrová-Pleskotová, 1966, s. 7 – 8.

²⁸ Bolo nutné oddeliť a zároveň spojiť v rovnakom priestore umelcov zapájajúcich sa do slovenských národných aktivít a umelcov, ktorí sa angažovali v inom tábore, prípadne ich otázka národnej identity nezaujímala.

²⁹ Podľa Ivana Halásza „s určitou mierou zjednodušenia možno konštatovať, že v prvej polovici 19. storočia (v mnohých prípadoch aj neskôr) v prostredí, ktoré sa neskôr vyprofilovalo ako slovenské národné hnutie, bojovalo o dominanciu viacerých identít, foriem a predmetov lojality, než tomu bolo v maďarskom prípade“ (2007).

³⁰ Fischerová, 1998.

³¹ Brock, 2002, s. 45.

³² Taylor, 1998, s. 152.

ktoré narušujú biedermeierovskú koncepciu výtvarných diel. Vo výtvarnom umení Uhorska sa romantizmus prevažne dištancuje od subjektívne ladeného západoeurópskeho romantizmu, keďže odlišná spoločenská situácia si vyžaduje reagovať na súdobé dianie, ktoré súvisí s bojom o uznanie práv jednotlivých národov v rámci mnohonárodného štátneho celku. Podľa Petrovej-Pleskotovej to bol práve spolok Tatrín, kde „sa schádzajú literáti i výtvarníci na jednej platforme“.³³ Vďaka kontaktom s predstaviteľmi českého národného obrozenia si národne orientovaní umelci vyberali na ďalšie školenie pražskú akadémiu. V Prahe okrem štúdia na akadémii pôsobili v okruhu Karola Slavoja Amerlinga, ktorý sa v 40. rokoch 19. storočia pokúsil zrealizovať myšlienku českého „školského ústavu“, známeho ako „Budeč“. Pobyt a školenie v Prahe podporoval liptovský vydavateľ a divadelník Gašpar Fejérpataky-Belopotocký a vďaka nemu v Prahe študovali národne orientovaní umelci ako Samuel Beláni (1822 – 1852)³⁴ a František Miroboh Belopotocký (1819 – 1864)³⁵. V roku 1838 sa na pražskú akadémiu zapísal Jozef Božetech Klemens (1817 – 1883)³⁶ a v rokoch 1843 – 1845 v základných kurzoch akadémie študoval Peter Michal Bohúň (1822 – 1879)³⁷. Aj keď obaja umelci vytvorili aj diela krajinárskeho žánru a žánrovej maľby, najčastejšie sa zdôrazňuje ich prínos v oblasti portrétu. Maliari vytvorili podobizne popredných predstaviteľov slovenského i českého národného hnutia, ich príbuzných a podporovateľov z radov šľachty a buržoázie.

Historická maľba bola žánrom dôležitým pre kariéru profesionálneho umelca aj pre umenie obdobia národného romantizmu. Záujem maďarského národného hnutia o históriu prináša revitalizáciu historického námetu, v uhorskom maliarstve vrcholiaceho v tvorbe Júliusa Benczúra, Viktora Madarásza a Bertalana Székelyho. V slovenskom maliarstve okruhu národnej školy bola podľa Petrovej-Pleskotovej ústredným motívom cyrilo-metodská téma (Bohúň, Klemens a iní) a veľkomoravský námiet sa objavuje aj v grafike a ilustráciách (František Kolář).³⁸

Romantizmus prináša zvýšený záujem o krajinársky žáner, ale

³³ Petrová-Pleskotová, 1966, s. 38.

³⁴ Podľa Fleischera v roku 1847 študoval aj na viedenskej akadémii v triede historického maliarstva. Jeho diela sa nezachovali (Fleischer, 1935, s. 30; Petrová-Pleskotová, 1966, s. 45). O jeho ďalšej činnosti informuje aj *Slovenský biografický slovník*, s. 187.

³⁵ *Slovenský biografický slovník*, s. 201. O ďalších študentoch pozri Petrová-Pleskotová, 1966, s. 45; Saučín, 1973, s. 4 – 5.

³⁶ Vaculík, 1984; Kálmán, 1978; Petrová-Pleskotová, 1966, s. 41 – 42.

³⁷ Petrová-Pleskotová, 1966, s. 43 – 45; Dubnická, 1960.

³⁸ V širšom chápaní historického žánru uvádza niekoľkých umelcov, ktorí sa venovali námetom z dejín Uhorska – medzi nimi boli aj maliari pôvodom zo Slovenska a usadení v cudzine František Balassa, Eduard Spiro a Karl Herbsthoffer, no zdá sa, že žiadne z ich diel sa nezachovali (Petrová-Pleskotová, 1966, s. 50 – 53). Súhrn prác týkajúcich sa reflexie historického žánru v 19. storočí v slovenskej umenovede a aktuálnejší názor na spomínanú problematiku prezentuje príspevok Marty Herucovej (2007).

krajinomalba na Slovensku pravdepodobne nepatrila k vyhľadávaným žánrom publika. Dosvedčujú to aj slová maliara krajinárskych kompozícií prevažne z tatranskej oblasti Karola Tibelyho, ktorý v liste svojmu priateľovi Gustávovi Zechenterovi-Laskomerskému napísal, že jeho malému platu by maľba mohla pomôcť, ale „nejdú na odbyť“.³⁹ Možnosti uplatnenia „čistých“ krajinárov na Slovensku boli minimálne, umelci si najčastejšie privyrábali obrazmi iných žánrov. V národnom okruhu sa pohyboval a takmer výlučne na krajinomalbu sa zameriaval spomínaný Karol Tibely (1813 – 1870), ktorého diela nadväzujú na staršiu tradíciu spišského maliarstva. Tibely tradičnú schému transponoval do modernejšej polohy, pre ktorú bola príznačná snaha čo najväčšmi vystihnúť atmosféru krajiny.⁴⁰ Mimo územia Slovenska tvoril (ale na Slovensko často prichádzal za motívmi) Alexander Brodský (1819 – 1901)⁴¹, ktorý po štúdiách vo Viedni a v Mníchove pôsobil od roku 1856 v Budapešti. Najbližšie k súdobému vývoju stredoeurópskej krajinomalby malo dielo Ľudovíta Libaya (1814 – 1888), ktorý sa takisto napriek svojmu pôsobeniu v cudzine vracal na Slovensko. Svedčí o tom aj množstvo diel s motívmi zo slovenského prostredia. Podľa Zmetákovej ostal po celý život verný výtvarnému názoru „idealizujúceho realizmu viedenského biedermeieru“ a neustálou prácou v prírode sa prehlbovalo len jeho realistické videnie.⁴²

Okolo polovice 19. storočia sa objektom umenia stáva stále častejšie každodenná realita. Umelecké diela sa zameriavajú na dobové životné dianie, smerujú k novému poňatiu času. Za nový typ historického obrazu sa považuje „maľba práve prebiehajúcich udalostí v odvíjajúcom sa čase prítomnosti, ktorý sa mení na minulosť“⁴³. V slovenských dejinách umenia sa za takýto typ nového chápania obrazu považoval Bohúňovi pripísaný obraz známy pod rôznymi variantmi a obmenami názvu ako „Zhromaždenie slovenského ľudu“⁴⁴.

Médiá reflexie výtvarného umenia v národnom obrodení

„Nechybujet Slovákům na schopnostech k malířství, ale raději příležitostech ku zdokonalení se a vyznamenání v něm.“⁴⁵ Týmito slovami už vo svojich časoch výstižne charakterizoval neľahkú situáciu výtvarných umelcov pochádzajúcich zo Slovenska Ján Kollár. Kollár patril k skupine slovenských vzdelancov, ktorí mali veľmi intenzívny vzťah k výtvarnému

³⁹ Cit. podľa Vámošiová, 1962, s. 12.

⁴⁰ Petrová-Pleskotová, 1966, s. 55.

⁴¹ Pochádzal zo slovenskej rodiny, rodák zo Slovenského Almäša (tamže, s. 55 – 56).

⁴² Zmetáková, 1997.

⁴³ Baleka, 1997, s. 304.

⁴⁴ Herucová, 2007, s. 132 – 133.

⁴⁵ Kollár, 1862, s. 16.

umeniu a v určitej fáze svojho životného cyklu, najčastejšie v mladosti, dokonca patrili k „praktizujúcim výtvarníkom“. Z rôznych dôvodov, najčastejšie existenčných, sa výtvarná tvorba zaradila do kategórie „nedeľných záľub“, ale pre mnohých z nich výtvarné umenie zostalo integrálnou súčasťou života. Slovenskí vzdelanci prezentovali vzťah k výtvarnému umeniu rôznymi formami a v rámci sociálnej komunikácie najmä blízkymi kontaktmi s výtvarnými umelcami, ktorých často podporovali už počas štúdia. Kto bol súčasťou tejto menej známej skupiny obdivovateľov, propagátorov, či dokonca „znalcov“ výtvarného umenia z okruhu slovenského národného obrozenia? Aké boli formy a médiá, v ktorých prezentovali svoj osobný, popularizačný, prípadne vedecky erudovaný vzťah k výtvarnej kultúre?

Na základe povahy vzťahu sme jednotlivé médiá reflexie výtvarného umenia rozdelili do troch skupín. V oblasti teórie bola sféra výtvarného umenia analyzovaná v teoretických spisoch a statiach z estetiky, historiografie, no takmer vôbec nie z pohľadu (formujúceho sa) dejepisu umenia. Osobný vzťah k výtvarnému umeniu, vrátane spomienok na školenie a prax, konkrétnych výsledkov umeleckej prípravy, nenaplnených ambícií a personálnych preferencií v tejto oblasti bol pravdepodobne v najčistejšej forme prezentovaný v životopisoch a cestopisoch jednotlivých osobností. A napokon mecenáš a propagátor výtvarného umenia dostal priestor v kratších publicistických formách jednotlivých národných periodík v podobe „ohlasov“ a v článkoch o „schopnostiach a spôsobilostiach“ Slovákov.

Teoretické state

„V bezprostrednom umení možno krásne predstavovať podľa vonkajších zmyslov alebo: a) zraku, a to buď najbezprostrednejšie – priestorom, keďže priestor je pre zrak pourchom – teda rezbárstvom a jeho druhmi, alebo tiež bezprostredne – časom, čas, to je pre zrak svetlo, tieň, tma – a tak teda maliarstvom, alebo striedavo obojím v záhradníctve, atď.“⁴⁶

Významným inšpiračným zdrojom a východiskovým bodom orientácií predstaviteľov slovenskej kultúry bola nemecká kultúra, v ktorej prostredí získali naši vzdelanci vyššie vzdelanie a teoretickú bázu na ďalšie bádanie a myslenie. Nemeckí vzdelanci v oblasti teórie umenia a estetiky dominovali od 18. storočia a ich prístup k hodnoteniu výtvarného umenia sa stal vzorom pre vzdelancov zo Slovenska. Podľa Evy Bottánkovej najvýraznejšou inšpiráciou boli estetické myšlienky Kanta, širšieho okruhu jeho kritikov

⁴⁶KUZMÁNY, Karol: *O kráse*. In: Hronka, I., zv. 3 (cit. podľa Bottánková, 1995, s. 140).

a epigónov – najmä Jakuba Friedricha Friesa, „časovo mladší heglovský smer estetiky Štúra a štúrovcov otvoril ďalšiu kapitolu vývinu našej estetiky“.⁴⁷ Bottánková konštatuje, že priaznivejšia spoločenská a vzdelanostná situácia, pokojnejšia politická situácia prvej polovice 19. storočia mali svoj podiel na relatívne značnom počte prác, ktoré boli v tejto oblasti publikované. Autorov síce rozdeľoval jazyk textov, keďže časť z nich ostávala verná latinčine (Matej Holko ml., Michal Greguš atď.), kým druhá časť (Ján Kollár, Pavol Jozef Šafárik, Karol Kuzmány a iní) prešla k češtine, no práve získané vzdelanie bolo spojivom a podstatným momentom formovania ich estetických názorov.⁴⁸

Teoretické spisy z toho obdobia sú ukazovateľom miery a povahy reflexie výtvarného umenia a jeho jednotlivých druhov, hodnôt, ktoré výtvarnému umeniu pripisovali, informáciou o mieste, ktoré druhom výtvarného umenia prisúdili v systéme umení, a použité príklady prezentujú orientáciu autorov v dejinách i súčasnosti výtvarnej kultúry. V roku 1826 publikoval profesor bratislavského evanjelického lýcea Michal Greguš učebnicu estetiky *Compendium Aestheticae*, v ktorej jednotlivé druhy výtvarného umenia zaradil do systému umení, pričom grafiku a plastiku (vrátane maliarskeho umenia) označil ako „umenia absolútne krásne“ a architektúru (krásne staviteľstvo) priradil k umeniam „relatívne krásnym, čiže ozdobným alebo aj okrasným“, v ktorých je krása niečím vedľajším a druhoradým. Všetky druhy zároveň klasifikoval ako umenia, „ktoré pôsobia na vnútorný i na vonkajší zmysel“, a tak ich odlíšil od „umení vnútorného zmyslu, čiže slovesných“.⁴⁹ Bottánková upozornila, že podľa Greguša prvenstvo medzi umeniami patrilo poézii, po ňom nasledovalo maliarstvo a sochárstvo a že podobný názor, v tom období všeobecne rozšírený, o niečo neskôr zastával aj Karol Kuzmány.⁵⁰

Z okruhu po latinsky píšucich autorov bola sféra výtvarného umenia súčasťou rozpravy Mateja Holka mladšieho *Niekoľko úvah Mateja Holka o krásnych umeniach a pohanskej a kresťanskej mytológii*. Holko ml. reaguje na názor neznámeho autora, ktorý videl príčinu rozkvetu krásnych umení v antickom Grécku a Ríme v pohanskej mytológii. Polemiku Holka ml. a jeho priateľov o vhodnosti kresťanskej mytológie ako inšpirácie krásnych umení môžeme chápať aj ako diskusiu o umeleckom vzore a témach. V prvom desaťročí 19. storočia svoj názor na podobnú otázku jednoznačne vyjadrila skupina nemeckých maliarov, známych ako nazaréni, ktorí konvertovali na katolicizmus a v rímskom prostredí organizovali svoje výtvarné aktivity rehoľným spôsobom, ale medzi ich vzormi sa objavili aj formálne vzory

⁴⁷ Bottánková, 1995, s. 16.

⁴⁸ Tamže, s. 11.

⁴⁹ GREGUŠ, Michal: *Príručka estetiky* (cit. podľa Bottánková, 1995, s. 66 – 67).

⁵⁰ Bottánková, 1995, s. 53.

klasicistov, ako napríklad Raffael. Dvadsiate roky 19. storočia sa vo výtvarnej kultúre považujú za obdobie rozhodujúceho „boja“ o štýlovú dominanciu medzi zástancami klasicizmu a „modernejšieho“ romantizmu. Nerozhodný výsledok diskusie Holka ml. a jeho priateľov v prospech oboch názorov odráža „synkretickú“ súdobú situáciu v európskej umeleckej kultúre. Zreteľne sa prejavuje v uvádzaní príkladov „veľkých kresťanských umelcov“, pričom vymenovaní súdobí sochári sa kresťanskou mytológiou inšpirovali len minimálne. Holko ml. medzi príkladmi zo súčasnosti – Canova a Thorvaldsen – uvádza aj rimavskosobotského rodáka Štefana Ferenczyho (1792 – 1856)⁵¹, ktorý vďaka svojmu rímskemu pobytu (1818 – 1824)⁵² študoval a pracoval v okruhu oboch popredných klasicistických sochárov. Ferenczy zostal po celý život verný klasicistickému názoru a po návrate z Ríma sa usadil v Pešti, kde sa venoval najmä portrétnej tvorbe. Po viacerých neúspechoch (založenie sochárskej akadémie, odpredaj vlastnej sochárskej zbierky uhorskému štátu, finančný krach v dôsledku realizácie verejnouťou odsudzovaného pamätníka Mateja Korvína) sa v roku 1847 vrátil späť do Rimavskej Soboty.⁵³

Pavol Jozef Šafárik sústredil pozornosť predovšetkým na otázky poetiky a básnického umenia, ale v jeho prednáške *Výťah z řeči při začetí čtení metrických*, uverejnenej v roku 1821 v pražskom časopise *Krok*, nájdeme aj príklady z oblasti výtvarného umenia. V časti, ktorá sa venuje vzťahu a úlohe obsahu a formy pri vyjadrení umeleckej krásy, uvádza sochárske dielo ako príklad spojenia dokonalosti formy s hmotou, „ako dôkaz svojho druhého stvorenia“, pretože to, čo „vyšlo z podzemnej dielne prírody pôvodne neforemné, oblieka sa pod rukou bohom zanieteného umelca do ideálneho rúcha“ a vzniká „pre ľudí neviditeľná краса viditeľným spôsobom“.⁵⁴ Všeobecná teória umenia, vrátane reflexie výtvarného umenia v systéme umení, bola súčasťou teoretických projektov Františka Palackého a Karola Kuzmányho. Palackému sa jeho projekt *Krasovědy* podarilo realizovať len čiastočne⁵⁵, Kuzmányho teória umenia bola prezentovaná v teoretickej stati *O kráse*, uverejnenej v roku 1836 v almanachu *Hronka*. Jednotlivé druhy výtvarného umenia zaraďuje do kategórie tzv. bezprostredného umenia, v ktorom cieľ všetkých umeleckých diel možno dosiahnuť „bezprostredne, predstavovaním krásneho vonkajším zmyslom“⁵⁶.

⁵¹ Matej Holko ml. pôsobil v regióne Malohont, kde v roku 1808 spolu s Jánom Feješom založil Učenú spoločnosť malohontskú. O vzájomných kontaktoch Holka ml. a Ferenczyho zatiaľ nemáme žiadne informácie.

⁵² Do Ríma „doputoval pešo“, pracoval v Thorvaldsenovom ateliéri, neskôr mu palatín Josef udelil trojročné štipendium (Sinkó, 2002, s. 15).

⁵³ V Rimavskej Sobote v roku 1856 zomrel. O živote a tvorbe pozri napríklad Lyka, 1981, s. 98 – 99, 183 – 185; Keményi, 1990.

⁵⁴ Cit. podľa Bottánková, 1995, s. 113.

⁵⁵ Bottánková, 1995, s. 117.

⁵⁶ Tamže, s. 140.

Životopisy

„Dost' na tom, národnosť, poézia a maľba, táto trojica ducha a života neopustili ma nikdy, ani v školách, ani v chrámoch, ani doma, ani na cestách, ani v šťastí ani v nešťastí, ani v mladosti, ani v starobe.“⁵⁷

Ako sme už spomenuli, Ján Kollár patrila k slovenským vzdelancom, ktorí sa o výtvarné umenie nielen zaujímali, ale sa tejto oblasti umeleckej tvorby „amatérsky“ venovali. Kollára podľa vlastných slov priviedla ku kresliarstvu a k maliarstvu počas kremnických štúdií „mimoriadne žiživá okolnosť“, ktorou bol živý záujem o maliarstvo v meste, vďaka učiteľovi na tamajšej „rysovej škole“ „Paterovi Christophorusovi Šimayovi“ a výtvarnej aktivite jeho dvoch žiakov Jána Nepomuka Hanusa a Karola Vierera. V životopisnom diele *Pamäti z mladších rokov života* charakterizuje schopnosti oboch maliarov. Hanusove diela hodnotí ako proporčne a farebne vyrovnané, oceňuje maliarove kresliarske kvality a cit pre harmóniu, zatiaľ čo v prípade Viererových obrazov vyzdvihuje najmä ich maliarske kvality, ľahkosť a vzdušnosť (kompozície). Obaja maliari patrili k umelcom, ktorí sa venovali viacerým žánrom, ich diela slúžili autodidaktovi Kollárovi ako predlohy a zrejme patrili do Kollárovej zbierky „vlastných i cudzích malieb“, ktorej „pozostatky“ uchovával ešte v čase písania životopisu.⁵⁸ Kollár si dokonca neskôr, počas štúdia v Banskej Bystrici a Bratislave, privyrábal ako učiteľ kreslenia⁵⁹ a po vymenovaní za učiteľa a správcu sirotského ústavu v Bratislave zaviedol popri vyučovaní „i hudbu, spev, kreslenie a iné prostriedky estetického vzdelania“⁶⁰. V Banskej Bystrici pravdepodobne vzniklo jeho prvé pôvodné dielo – apoteóza patróna bystrickej školy Andreja Kubíniho, ale kreslenie bolo pre Kollára v tom čase už „predsa len vedľajšou vecou“⁶¹. V prvom cestopise do Talie spomína ďalšie svoje výtvarné diela – Betlehem, ktorý „již v Kremnici vymaloval“, a predovšetkým „nástinu pro kamenotisk ku Výkladu Slávy Dcery, ku Slávě Bohyni“.⁶² Kollár neabsolvoval akademickú prípravu, a preto bolo preňho komplikované venovať sa žánrom historickej maľby, ktorá bola materiállovo náročnejšia a pri ktorej umelec musel disponovať zručnosťami v oblasti zobrazovania ľudskej figúry. Svojich žiakov učil „kreslení krajův a květův“ a o kvalitatívnej úrovni a miere zvládnutia týchto „nižších“ žánrov si môžeme urobiť obraz na základe

⁵⁷ Kollár, 1972, s. 129.

⁵⁸ Tamže, s. 46 – 48.

⁵⁹ Tamže, s. 46 – 48, 98 – 99.

⁶⁰ Tamže, s. 121.

⁶¹ Tamže, s. 98 – 99.

⁶² Kollár, 1862, s. 17.

spomenutých ilustrácií, ktorými doplnil vydanie *Výkladu Slávy dcéry* z roku 1832.⁶³ Výtvarné umenie bolo neoddeliteľnou súčasťou Kollárovoho životného štýlu a počas ciest využíval každú možnosť návštevy galérií a obrazární, čo sa nie vždy muselo páčiť jeho spolucestujúcim, tak ako to bolo v prípade spolužiaka Mažáriho, s ktorým cestoval do Jeny. Diela Correggia, Raffaela a Antona Rafaela Mengsa na neho zapôsobili veľmi silným dojmom a zaradil ich do skupiny diel, ktoré „po prvom uvidení sú navždy súčasťou nášho života, akoby nám vždy stáli pred očami“. Rovnako silnú spomienku v jeho pamäti zanechala aj zbierka „gréckych antík a starožitností, vykopaných v Herkuláne“.⁶⁴

Aj v životopisnej literatúre ďalších organizátorov národného života nájdeme zmienky o výtvarných dielach, umelcoch, vlastných zbierkach a pokusoch v tejto oblasti umeleckej tvorby. Podľa vlastných slov si Ján Francisci počas štúdia na bratislavskom evanjelickom lýceu kupoval okrem kníh aj obrazy.⁶⁵ Francisciho životopis je zároveň jedným z mála prameňov o živote maliara Samuela Belányiho, spomenutého vyššie. Gustáv Zechenter-Laskomerský sa k maliarskej tvorbe dostal vďaka priateľstvu s maliarom „Tibélym“ počas 15-ročného pôsobenia v Brezne. Karol Tibely, „človek dobrý, tichý, vzdelaný, ale k tomu podivín“, z Laskomerského „myslel maliara vykresat“ – ten pod jeho vedením vytvoril dve olejomaľby s motívmi Brezna a okolia.⁶⁶ Zechenter sa uznanlivo vyjadruje o maľbách Tibelyho, podľa neho maliarovo „umenie tu v Brezne, zvlášť čo sa týka podobizní, nemalo poľa“ a „krajobrazy sa len vyhrávaním, žrebmí do rúk dostali“. „No pretože jeho maliarske umenie tu Brezne koreňov naskrze nepúšťalo, tým menej mohlo prísť k kvetu, chudák bol odkázaný na bratovu podporu.“⁶⁷

Gašpara Fejérpatakyho-Belopotockého s Jánom Kollárom, s ktorým si dopisoval od roku 1824, spájal okrem iného záujem o výtvarné umenie. Organizátor divadelnej kultúry v Liptovskom Mikuláši strávil po vyučení za knihára istý čas v Pešti a vo Viedni. Podľa vlastných slov práve v Pešti začal intenzívne zbierať „obrazy a rôzne kresby“ a „cez nedeľné dni“ navštevoval „kresliarsku školu“.⁶⁸ Vo svojom kresliarskom školení pokračoval počas viedenského pobytu⁶⁹; žiadne jeho diela, resp. školské práce sa nezachovali a pravdepodobne po návrate na Slovensko sa už maliarstvu nevenoval, a to ani ako „nedeľnej záľube“. Vďaka záujmu a možno aj istým ambíciám v tejto oblasti si Belopotocký uvedomoval nevyhnutnosť finančnej podpory

⁶³ Kollár, 1832.

⁶⁴ Kollár, 1862, s. 156 – 157.

⁶⁵ Podľa jedného z obrazov Francisciho zbierky, ktorý zobrazoval „kráľoviča Marka“, dostal prezývku Štefan Daxner (Francisci, 1956, s. 111).

⁶⁶ Zechenter-Laskomeský, 1988, s. 212.

⁶⁷ Tamže, s. 211 – 212.

⁶⁸ Fejérpataky-Belopotocký, 1975, s. 29.

⁶⁹ Tamže, s. 41.

výtvarných talentov, najmä v období prípravy a prvých rokov profesionálnej tvorby. Priateľstvo s Karolom Amerlingom malo podľa jeho slov „mnohé výhody“. „Napríklad, že som mohol posilať do Prahy na učenie slovenských mladíkov, z ktorých sa najlepšie vydaril Jozef Božetech Klemens, akademický maliar.“⁷⁰ Amerling poskytol bývanie Klemensovi a jeho spolužiakovi Františkovi Mirobohovi Belopotockému a obaja maliari sa aktívne podieľali na Amerlingovom veľkolepom projekte výchovného ústavu „Budeč“.⁷¹ Klemens po návrate do Liptovského Mikuláša v roku 1845 vytvoril Belopotockého portrét⁷², predlohu litografického portréту od G. Deckera⁷³.

Cestopisy

Cestopisy a cestopisné denníky poskytovali priestor najmä na reflexiu architektonických pamiatok, vrátane maliarskych a sochárskych diel, ktoré boli ich súčasťou. Spôsob, akým cestovateľ opisoval a hodnotil jednotlivé pamiatky, často prezentoval mieru erudície pisateľa v tejto oblasti. O miere záujmu o výtvarné umenie svedčil čas a priestor, ktorý cestovateľ a spisovateľ venoval návšteve obrazární a múzeí a prehliadke pamätihodností, o hĺbke poznatkov zase štýlové označenia, uvádzanie mien umelcov, prípadne datovanie diel, ktorými sa spisovateľ v texte prezentoval pri ich opise. Okrem opisu pamätihodností a výtvarných diel sa podobne ako v životopisoch objavovali mená umelcov, s ktorými prišiel cestovateľ do kontaktu počas pobytu v regióne či meste.

Z autorov cestopisov prvej polovice 19. storočia je to opäť Kollár, ktorý nám poskytol najviac informácií týkajúcich sa oblasti výtvarnej kultúry, aj keď uhol pohľadu bol ovplyvnený zameraním jeho prvej cesty do Talianska na hľadanie stôp po „slavjanských živloch“. A práve pre ideologické zaťaženie si Kollárov prvý cestopis z roku 1841 vyslúžil najviac kritických slov. Podľa Věry Menclovej „tragicky dodnes pôsobí obrovské vypätí venované bádaniu, ktoré básnik vystavěl na bludné vedecké premise o italských územích obydlených kdysi Slovany a navíc na ideji, která v té době už doma nikoho nezajímala“⁷⁴. Naše čítanie Kollárovho cestopisu sa nezameriava na identifikovanie „mýtu a reality“, konštruktívnu a konceptuálnu povahu diela⁷⁵, ale na časti textu, v ktorých Kollárova vedecká erudícia potláča východiskovú ideológiu. Ján Števček rozdelil opísané a interpretované výtvarné diela do troch kategórií, pričom pozornosť zameriame na tie diela, ktoré Kollár podľa Števčka

⁷⁰ Tamže, s. 63.

⁷¹ Herucová, 2005, s. 88.

⁷² Petrová-Pleskotová, 1966, s. 41, ale aj Herucová, 2005, s. 88.

⁷³ Belopotocký uvádza aj meno druhého litografa Rauha, išlo zrejme o kníhtlačiara (Fejérpataky-Belopotocký, 1975, s. 83).

⁷⁴ Menclová, 1999, s. 80.

⁷⁵ V tejto súvislosti pozri príspevky Jána Števčka a Jany Leškovej (Števček, 1993; Lešková, 1993).

zaradil do skupiny obrazov „zo stanoviska umeleckej hodnoty absolútne“ a pri ktorých vnímaní sa Kollár odovzdáva čisto estetickým citom.⁷⁶ Napriek tomu, že táto kategória obrazov je ochudobnená o diela, ktoré nespĺňali požiadavku Kollárovho „ideálneho variantu“, ktorým bola podľa Števčeka „syntéza vysokého umenia a slovanskej koncepcie“⁷⁷, a jazyk interpretácie je emotívny, pri hodnotení výtvarných diel sa spisovateľ prezentuje dobrou orientáciou v otázkach autorstva a slohu výtvarných diel a v dejinách výtvarného umenia. Kollár v cestopise, rovnako ako v životopise, pripisuje veľkú hodnotu skúsenostiam kremnického pobytu, kde získal „počiatkové umění malířského“, vďaka čomu dokázal krásu nielen „cítiti, ale o ní i souditi, příčin libosti, jmen a zásluh slavných mistrův, rozdílů slohův a těmto podobných věcí sobě živě povědomu býti moci“.⁷⁸ Kollár sa pri opise jednotlivých architektonických, maliarskych a menej často sochárskych diel prezentuje sumou encyklopedických vedomostí týkajúcich sa obdobia ich vzniku, slohového označenia, autorstva, umeleckého okruhu, vrátane ich učiteľov, spolupracovníkov, ako napríklad v prípade chrámu Santa Maria della Salute („Stavitel jeho byl Baltazar Longhena, nástupce Palládiův, tak jako tento Sansovinův. Staven jest chrám tento 1631...“⁷⁹). Z umenovedného hľadiska možno jeho východiskovú optiku pri posudzovaní diel označiť za „tradicionalistickú“ v zmysle umiernennej estetiky „postklasicistického“ názoru. Odmietavo sa stavia voči „severní gothčine“ a nadchýna sa barokovou architektúrou Longhenu ovplyvnenou palladianizmom, obdivuje maliarske a kompozičné umenie Tiziana, ale odmieta intenzívny kolorit niektorých jeho diel a na neskorých dielach podľa spisovateľa „poznati třesouci se ruku, hasnouce oči a zužívaný štětec“.⁸⁰ Dokáže polemizovať o datovaní diel, využijúc pritom znalosť biografie portrétovaných, a hoci „poetizujúcou“, zároveň výstižnou komparáciou zobrazenia Panny Márie charakterizuje štýlové odlišnosti jednotlivých umelcov (Tiziana, Raffaela, Quida Reniho, Veroneseho). Kollárov romantický názor sa čiastočne prezentuje v uprednostnení maliarstva pred sochárstvom, pretože „barvy a světlo bližší sou životu, duši a mluvě, nežli kámen a studený mramor“, ale „Michal Angelo“ – „malující řezbář“ – a antické sochárstvo od Kollára „dostali milost“.⁸¹

V *Slovníku slovanských umělcův*, ktorý bol prílohou k prvému cestopisu, nájdeme niekoľko mien umelcov pochádzajúcich zo Slovenska. Okrem Jakuba Bogdana a Jána Kupeckého, ktorých Kollár považuje za

⁷⁶ Števček, 1993, s. 179.

⁷⁷ Tamže, s. 180.

⁷⁸ Kollár, 1862, s. 17.

⁷⁹ Tamže, s. 124.

⁸⁰ Tamže, s. 122.

⁸¹ Tamže, s. 116.

najslávnejších umelcov, majú svoje miesto aj niektorí maliari spomenutí vyššie, ako napríklad Alexander Brodský, „Bělopotocký, Miroboh František“, „Clemens Božetech Jos.“, „Libay Lud.“. Kollár do zoznamu zaradil aj Gašpara Fejérpatakyho-Belopotockého, pri ktorom uvádza informáciu o školení na viedenskej akadémii v rokoch 1813 – 1815.⁸² Medzi „slavjanskými umelcami“ objavíme aj mená menej známych, resp. zabudnutých maliarov a umelcov, ktorých dielo sa nezachovalo alebo z neho zostalo len torzo, ako napríklad spomínaný kremnický umelec a Kollárov priateľ Ján Hanus, ďalej „Jinovský Josef“⁸³, „Dravecký, G.“, „Košina, Ondř.“, „Lešťan, Jan“, „Milec“⁸⁴ a „řezbáři, sochaři a litič“ – „Bělopotocký, Alexander“, „Dunajský, Vavřinec“ a iní. Kollár v dodatkoch uvádza mená „inonárodných umelcov“, ktorí vytvorili diela so slovanskou tematikou – medzi nimi je opäť niekoľko umelcov pochádzajúcich zo Slovenska: „Alexy Karl“, „Glatz Teodor“, „Müller“ a pod.

Zaujímavým úvodom Kollárovho biografického slovníka je „Vysvětlení některých uměleckých výrazů“⁸⁵, v ktorom spisovateľ objasňuje použité umenovedné termíny týkajúce sa jednotlivých výtvarných žánrov („krajolika“, „tichotina, či ticholika“, „životolika, či lidolika“), technik („stěnomalba“) a podobne.

Cestopisné denníky slovenských romantikov pôsobia oproti Kollárovej rozhladenosti pomerne naivne. Napriek tomu, že v ich opisoch krás Slovenska, Čiech a Moravy nechýbali pamätihodnosti, len ojedinele autor dokázal výtvarné dielo opísať a charakterizovať vecne.⁸⁶ Hurbanov cestopis *Cesta Slowáka ku Bratrům Slawenským na Morawě a w Čechách*⁸⁷ je skôr cenným dokladom z oblasti výtvarnej kultúry z pohľadu sociálnych kontaktov. Počas pražského pobytu Hurban stretol v Amerlingovej Budeči „Clemensa a Bělopotockého“ a o ich umeleckých kvalitách a zručnostiach sa vyjadril v cestopise pochvalne. Klemensa chváli za maliarske schopnosti, pri Františkovi Belopotockom oceňuje kresliarske umenie. Ešte viac ho však nadchýnala pomoc „bratov povltavských“ v tejto oblasti.⁸⁸

⁸² Jeho meno sa však v spomenutom zozname G. Fleischera nenachádza.

⁸³ BEŇOVÁ, Katarína: *Ginovszky (Jinovsky), Josef*. In: Balážová – Pomfyová (ed.): *Arslexicon – výtvarné umenie na Slovensku* (<http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=ginovsky-ginovszky-jinovsky-jozef>).

⁸⁴ Pozri BEŇOVÁ, Katarína: *Miletz (Milec), Friedrich*. In: Balážová – Pomfyová (ed.): *Arslexicon – výtvarné umenie na Slovensku* (<http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=miletz-milec-fridrich>).

⁸⁵ Kollár, 1862, s. 350.

⁸⁶ Ako napríklad v ilustrovanom cestopise Karola Alexandra Modrániho a Karola Zorkóciho *Opisy krajov slovenských* (publ. v Eliáš, 2010, s. 186 – 228).

⁸⁷ Hurban, 1841.

⁸⁸ Tamže, s. 84.

Publicistika – periodická tlač

„Správy o našich aj cudzích umelcoch a školách umeleckých sa budú podávať. Plody ich ohlasovať, ocenovať, posudzovať. Áno, sám život zo stanoviska umenia ohliadať mienime.“⁸⁹

Najvýznamnejšie periodiká obdobia slovenského národného obrodzenia uverejnili niekoľko článkov tematicky zasahujúcich do oblasti výtvarného umenia a kultúry. Články sa zaoberali skôr výtvarnou kultúrou než samotným umením a dielom a ich počet bol nevelký. Príloha *Slovenských národných novín Orol Tatranský* reflektovala výtvarnú kultúru na Slovensku v nepravidelných rubrikách „Život Slovenski“ a „Ohlasi“. Autori článkov z prvej rubriky opisujú „schopnosti a spůsobnosti Slovákov“ a medzi predstavenými sa nachádza niekoľko mladých umelcov, ktorí svoje výtvarné nadanie mohli rozvinúť vďaka objavu a podpore slovenských národovcov. Článok v č. 32 z roku 1846 opisuje skoro až „zázračné“ odhalenia umeleckých schopností veselským farárom Jurajom Holčekom⁹⁰ u Štefana Noela, Jána Luca a Holčekomovho mladšieho brata Jána⁹¹. Podľa správy dal Ján Holček nakoniec prednosť štúdiu na viedenskej polytechnike, rovnako pravdepodobne Ján Luc⁹², ale Štefan Noel sa po štúdiu v bratislavskom ateliéri Jána Ehrlingera zapísal na viedenskú akadémiu⁹³ a Fleischer uvádza jeho meno v zozname ocenených uhorských umelcov⁹⁴. V článku autor ohlasuje plánovaný odchod Noela do Ríma „na útrati grófa Karola Zichyho“.⁹⁵ Autor článku spomína aj „istjeho Najšela, rodom zo Štjavnice“, ktorý študoval u sochára Ferenczyho a zmenil si meno na Faragó. Informácie o Jozefovi Neuschlovi-Faragóovi, ktoré požadoval autor, boli zverejnené v č. 41 v tom istom roku, v ďalšom pokračovaní „Schopnosti Slovákov“.⁹⁶ V otázke autorstva sú isté pochybnosti. Pod článkom s rovnakým názvom v č. 63 z roku 1847 je uvedený ako autor Juraj Holček, ktorý sa síce v tomto prípade nezaoberal mladým umelcom, ale odkaz na predchádzajúce príspevky predpokladá jeho autorstvo.⁹⁷

Redakcia *Slovenských pohľadov* z roku 1847 ohlasovala sériu litografií

⁸⁹ *Slovenské pohľady na vedy, umeňia a literatúru*, 1846, djel I., sv. I, s. 13.

⁹⁰ O aktivitách Holčeka v národnom obrození pozri napr. Halás, 2009.

⁹¹ *Orol Tatranský*, 1, 1846, č. 32, s. 254 – 256.

⁹² Informáciu o jeho štúdiu na viedenskej akadémii Fleischerov zoznam nepotvrdil.

⁹³ Petrová-Pleskotová, 1966, s. 40; Fleischer, 1935, s. 71.

⁹⁴ V roku 1845 (Fleischer, 1935, s. 101).

⁹⁵ Jeho pobyt v Ríme sa zatiaľ nepodarilo potvrdiť. Podľa Saučina v Ríme ochorel a musel byť hospitalizovaný v ústave pre choromyseľných (1973, s. 5).

⁹⁶ Článok je signovaný iniciálami J. G. *Orol Tatranský*, 2, 1846, č. 41, s. 326.

⁹⁷ *Orol Tatranský*, 2, 1847, č. 63, s. 501.

s vyobrazeniami slovenského ľudu, ktorých autorom mal byť Peter Michal Bohúň. „S počiatkom brezna 1847 počne sa prujší ročník krojo-obrazov nášho národného Umelca Petra Bohúňa, tak že každý druhý mesiac jeden na polháru farbami osvietený (illuminiruvaný) obraz vynde... Dielo toto bude krásliť naše chyže, a ku cti poslúži aj nášmu národu.“⁹⁸ Samotný Bohúň v Ohlase *Orla Tatranského* uverejnil „Pozvania ku predplateňú na Slovenskie národné kroje“, spolu s vydavateľským rozpisom a zoznamom miest s možnosťou predplatenia série grafík. Práve v rubrike „Ohlasy“, ktorá bola súčasťou oboch periodík, sa najčastejšie objavovali správy o konkrétnych umeleckých dielach, ktorými boli okrem Bohúňových litografií portréty národovcov. Podľa zachovaných správ z tejto rubriky bol častým tvorcom maliarskych predlôh „ohlasovaných“ podobizní Jozef Božetech Klemens, ktorý v roku 1846 vytvoril portrét superintendenta Pavla Jozefyho⁹⁹ a vyššie spomenutý portrét Gašpara Fejérpatakyho-Belopotočského¹⁰⁰. Napokon obe rubriky spojila pozitívna správa o „všeobecnej obľúbenosti“ Bohúňových litografií¹⁰¹ a „smutnejšia“ s Bohúňovou odpoveďou o nemožnosti vyhovieť ďalším žiadostiam, pretože „príčina toho je ľahučká; nieto tu na týchto stranách, kde sa ja nevyhnutne za čas ešte podržať musím, žiadnej kamenotiskárne“, ale aj keby „tento nedostatok bol premožený“, nemohol by „pre malú účasť vel. obecenstva kroje vydávať“.¹⁰²

LITERATÚRA

- BALÁŽOVÁ, Barbora – POMFYOVÁ, Bibiana (ed.): *Arslexikon – výtvarné umenie na Slovensku*. Dostupné na <http://www.arslexicon.sk> (prístup 22. 5. 2012).
- BALEKA, Jan: *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha : Academia, 1997.
- BARTKOVÁ, Viera: *Maliari zo Slovenska a umelecké prostredie Apeninského polostrova v 19. storočí*. In: *Ars*, roč. 42, 2009, č. 2, s. 310 – 330.
- BEŇOVÁ, Katarína: *Umelecké diela na výstavách Akadémie výtvarných umení v budove sv. Anny vo Viedni v rokoch 1786 – 1864*. In: D. Bořutová – K. Beňová (ed.): *Osobnosti a súvislosti umenia 19. storočia na Slovensku. K problematike výskumu umenia 19. storočia*. Bratislava : Stimul, 2007, s. 249 – 282.
- BEŇOVÁ, Katarína (ed.): *Ján Rombauer (1782 – 1849). Levoča Petrohrad Prešov*. [katalóg] Bratislava : SNG, 2010.
- BOTŤÁNKOVÁ, Eva: *K prameňom estetického myslenia na Slovensku*. Bratislava : VEDA, 1995.
- BROCK, Peter: *Slovenské národné obrodenie 1787 – 1847. K vzniku modernej slovenskej identity*. Bratislava : Kalligram, 2002.
- CIULISOVÁ, Ingrid: *K začiatkom umeleckohistorického záujmu o stredoveké stavebné pamiatky na Slovensku*. In: *Ars*, 1990, č. 1, s. 23 – 37.

⁹⁸ *Slovenskje pohľady na vedy, umeňja a literatúru*, 1847, djel I., sv. 2, s. 90.

⁹⁹ *Orol Tatranský*, 1, 1846, č. 17, s. 136.

¹⁰⁰ *Orol Tatranský*, 1, 1846, č. 19, s. 152.

¹⁰¹ *Orol Tatranský*, 3, 1848, č. 89, s. 711.

¹⁰² *Orol Tatranský*, 3, 1848, č. 91, s. 726.

- CIULISOVÁ, Ingrid: *Acquired and Dispersed: The Collections of Grazioso Enea Lanfranconi and Baron Karl Kuffner*. In: *Ars*, 2007, č. 1, s. 53 – 66.
- DUBNICKÁ, Elena: *P. M. Bohúň. Život a dielo*. Bratislava : SVKL, 1960.
- DUBOVSKÝ, Dušan: *Revúca – kolíska slovenského stredného školstva*. Revúca : MKS, 1993.
- ELIÁŠ, Michal: *Z cestovních denníků štúrovcov*. Martin : VMS, 2010.
- FEJÉRPATAKY-BELOPOTOCKÝ, Gašpar: *Vlastný životopis*. Bratislava : Tatran, 1975.
- FISCHEROVÁ, Anna: *Na ceste k národnej a kultúrnej identite. (Náčrt problematiky)*. In: *Utváranie národnej a kultúrnej identity*. Zborník z 1. medzinárodného seminára „Slovenská kultúra v multikultúrnej Európe“. Acta Culturologica, zv. 2. Bratislava : EL&T, 1998, s. 61 – 74.
- FLEISCHER, Gyula: *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián*. Budapest, 1935.
- FRANCISCI, Ján: *Vlastný životopis*. Bratislava : SVKL, 1956.
- FRANCOVÁ, Zuzana – GRAJCIAROVÁ, Želmíra – HERUCOVÁ, Marta: *Bratislavský umelecký spolok 1885 – 1945*. Bratislava : Albert Marenčin Vydavateľstvo PT, 2006.
- HALÁS, Ondrej: *Národný buditeľ Juraj Holček*. Dolný Ohaj : Merkur, 2009.
- HALÁSZ, Ivan: *Súťaž identít a koncepcií spoločností v dlhom 19. storočí. (Príspevok k problematike maďarského a slovenského národného a politického povedomia)*. In: *Os*, 2007, roč. 11, č. 6, s. 97 – 121.
- HERUCOVÁ, Marta: *Interpretácie historických námetov v umení 19. storočia na Slovensku: Príspevok k poznávaniu umelcov a umenia, historických dejov a osobností*. In: D. Bořutová – K. Beňová (ed.): *Osobnosti a súvislosti umenia 19. storočia na Slovensku. K problematike výskumu umenia 19. storočia*. Bratislava : Stimul, 2007, s. 125 – 138.
- HERUCOVÁ, Marta: *Sršňov objav Klemensových obrazov*. In: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2004*. Trnava : TYPI UNIVERSITATIS TIRNAVIENSIS, 2005, s. 88 – 98.
- HURBAN, Jozef Miloslav: *Cesta Slowáka ku Bratrům Slawenským na Morawě a w Čechách od Miloslava Josefa Hurbana 1839*. Pešť : Trattner a Karolyi, 1841.
- KÁLMÁN, Jozef: *Jozef Božetech Klemens*. Bratislava : Pallas, 1978.
- KEMÉNYI, Alexander: *Z histórie zberateľstva*. In: *Výtvarný život*, 35, č. 8, 1990, s. 59 – 62.
- KOLLÁR, Ján: *Pamäti z mladších rokov života*. Bratislava : Tatran, 1972.
- KOLLÁR, Ján: *Wýklad čili Přjmětky a Wyswětlioky ku Sláwy Dceře. S obrazy, s mappau s Přjvokem drobnějších básnj rozličného obsahu, od Jána Kollára*. Pešť : Trattner a Karolyi, 1832.
- KOLLÁR, Ján: *Cestopis obsahující cestu do Itálie a otud přes Tyrolsko a Bavorskose zvláštním ohledem na slawjanské žioly roku 1841 konanou a sepsanou od Jana Kollára. Se slovníkem slawjanských umělců všech kmenů od nejstarších časů až k nynějšímu věku s krátkým životopisem a udáním všech znamenitějších zvlášť národních útvorů*. Praha : I. L. Kober, 1862.
- KOLLÁR, Ján: *Slovník slawjanských umělců všech kmenů, jmenovitě maliřů, rytců, řezbářů, litců a krasotavatelů od nejstarších časů až k nynějšímu věku, s krátkým životopisem a udáním znamenitějších, zvlášť národních, útvorů od Jána Kollára*. Praha : I. L. Kober, 1862.
- LEŠKOVÁ, Jana: *Kollárovo cestopis. Mýtus a realita*. In: C. Kraus (ed.): *Ján Kollár (1793 – 1993)*. Zborník štúdií. Bratislava : Veda, 1993, s. 193 – 202.
- LYKA, Károly: *A táblabíró világ művésze. Magyar művészet 1800 – 1850*. Budapest : Corvina Kiadó, 1981.
- MAŤOVČÍK, Augustín – MENICH, Pavol – LAURO, Rajmund – VALENTOVIČ, Štefan (ed.):

- Slovenský biografický slovník (Od roku 833 do roku 1990)*. I. zväzok A – D. Martin : Matica slovenská, 1986.
- MENCLOVÁ, Věra: *Literární cesty na jih*. In: J. Kroutvor a kol.: Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století. Praha : Obecní dům, 1999, s. 79 – 82.
- PETROVÁ, Anna: *Umenie Bratislavy 1800 – 1850*. Bratislava : SVKL, 1958.
- PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, Anna: *Slovenské výtvarné umenie obdobia národného obrozenia. Zrod slovenskej výtvarnej školy*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1966.
- SABOL, Eugen: *Proé výstavy výtvarného umenia v Uhorsku a na Slovensku*. Galéria 8. Staré umenie. Bratislava, 1984, s. 278 – 280.
- SAUČIN, Ladislav: *Slovenské maliarstvo, sochárstvo a grafika 1850 – 1900*. Bratislava, 1973.
- SINKÓ, Katalin: *Italienfahrer aus Ungarn (Der akademische Unterricht in Ungarn)*. In: S. Grabner (ed.): *Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler 1770 – 1850*. [katalóg] Viedeň : Österreichische Galerie Belvedere, 2001, s. 70.
- SINKÓ, Katalin: *Viaggiatori ungheresi in Italia (La situazione nell'istruzione accademica)*. In: O. Hessky (ed.): *Pittori ungheresi in Italia 1800 – 1900. Acquerelli e disegni dalla raccolta della Galleria Nazionale Ungherese*. [katalóg] Budapest : GNU, 2002, s. 7 – 54.
- ŠTEVČEK, Ján: *Realita Kollárovdho mýtu*. In: C. Kraus (ed.): *Ján Kollár (1793 – 1993)*. Zborník štúdií. Bratislava : Veda, 1993, s. 169 – 192.
- TAYLOR, Alan John Percival: *Poslední století habsburské monarchie. Rakousko a Rakousko-Uhersko v letech 1809 – 1918*. Brno : Barrister & Principal, 1998.
- VACULÍK, Karol: *Jozef Božetech Klemens – maliar slovenskej osudovosti*. Galéria 8. Staré umenie. Bratislava, 1984, s. 271 – 277.
- VACULÍK, Karol: *Maliarstvo 19. storočia na Slovensku*. Bratislava : SVKL, 1956.
- VÁMOŠIOVÁ, Soňa: *Maliar Karoly Tibely. (K osvetleniu života a dieťa)*. In: L. Saučín (ed.): *Z nových výtvarných dejín Slovenska. Súbor štúdií a materiálov*. Bratislava : SAV, 1962, s. 7 – 35.
- ZECHENTER-LASKOMERSKÝ, Gustáv Kazimír: *Päťdesiat rokov slovenského života. Vlastný životopis*. Dielo III. Bratislava : Tatran, 1988.
- ZMETÁKOVÁ, Danica (ed.): *Karol Ľudovít Libay. Cesty a návraty na Slovensko*. [katalóg] Bratislava : SNG, 1997.

PRAMENE

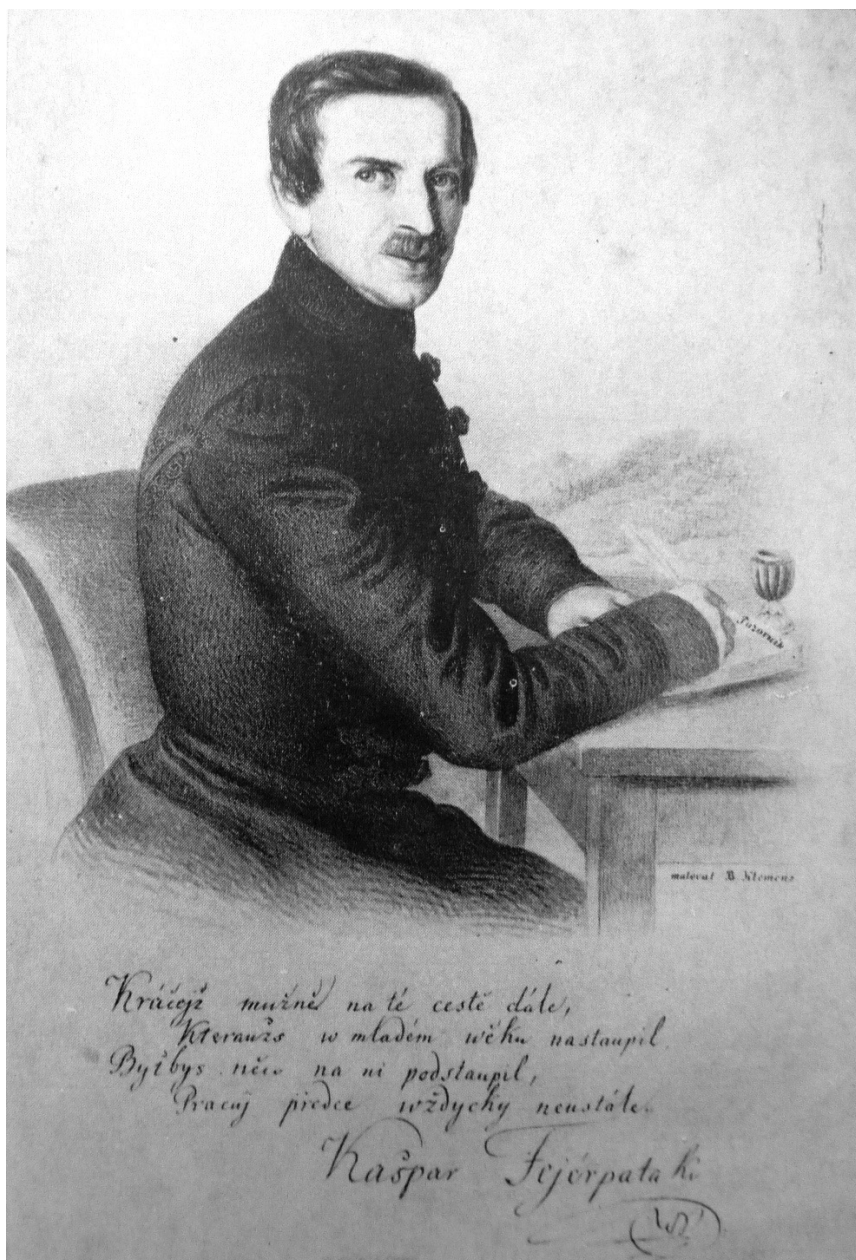
- Oroľ Tatranský, 1, 1846, č. 17.*
Oroľ Tatranský, 1, 1846, č. 19.
Oroľ Tatranský, 2, 1846, č. 41.
Oroľ Tatranský, 2, 1847, č. 63.
Oroľ Tatranský, 3, 1848, č. 89.
Oroľ Tatranský, 3, 1848, č. 91.
Slovenskje pohľady na vedy, umeňja a literatúru, 1846, djel I., sv. I.
Slovenskje pohľady na vedy, umeňja a literatúru, 1847, djel I., sv. 2.

The Reflection of Fine Art Culture in the Slovak National Revival

The paper is focused on the area of Slovak culture where fine art meets writing. The author attempts to answer the question concerning ways, forms and media of reflection of fine art culture in the Slovak National Revival. The answers were sought in the works of Slovak intellectuals whose activities were developing during the first half of 19th century. The author divided various media of reflection into three categories, based on the nature of the relation. In the area of theory, the sphere of fine art culture was analysed in theoretical documents and essays on aesthetics and historiography, but hardly any of them from the point of view of the (emerging) art history (e.g. Michal Greguš, Matej Holko Jr., Karol Kuzmány). Personal relation to fine art (including memoirs dealing with training and practice, particular results of artistic preparation, unfulfilled ambitions and personal preferences in this area) was probably in its purest form presented in biographies and travelogues by individual personalities (Ján Kollár, Gašpar Fejérpataky-Belopotocký, Ján Francisci, Gustáv Zechenter-Laskomerský and J. M. Hurban). Lastly, patrons and propagators of fine art were given the opportunity to use shorter journalistic forms in various national periodicals – ‘reactions’ and articles on ‘abilities and competencies’ of the Slovaks (*Oroľ Tatranskí* – Juraj Holček, *Slovenskje pohľady na vedy, umeňja a literatúru* – J. M. Hurban).



Ilustrácia Jána Kollára k Výkladu k Slávy dcére (1832)



J. B. Klemens: Portrét Gašpara Fejérpatakyho-Belopotockého



P. M. Bohúň: Slováci z Hornej Oravy (1847)

Tri historické prózy Jána Johanidesa (Marek koniar a uhorský pápež, Slony v Mauthausene, Najsmutnejšia oravská balada)

„Historikové sa zabývajú udalosťmi, ktoré lze lokalizovať v čase a priestore, udalosťmi, ktoré jsou (anebo byly) alespoň v zásadě pozorovatelné nebo vnímatelné, zatímco spisovatelé krásné literatury – básníci, romanopisci, dramatici – se zabývají jak těmito událostmi tak událostmi, které jsou imaginární: buďto hypotetické nebo zcela vymyšlené“ (White, 2010, s.153). Podobné definície odzrkadľujú snahu uvažovať o zmysle a rozdieloch diel historikov a tvorcov historickej prózy. Väčšinu z nich zaujíma predovšetkým charakter jazykových kódov, čo spochybňuje naznačenú diferencovanosť týchto spôsobov rozprávania. Zo samotného východiska sa v intenciách týchto úvah „vytratil sémantický rozměr řeči, její vztah k mimojazykovému referentu, k designátu denotovaných slovních významů. To jim umožnilo postavit na tutéž úroveň práci badatele o minulosti i slovesného umělce“ (Haman, 2007, s. 71). Zdá sa teda, že vzťah týchto dvoch poznávacích perspektív naplňa viacero paralelných modelov, ktoré sa pohybujú medzi historickým dokumentom a imaginatívnou obraznosťou. Mierkou by mohol byť stupeň využitia opisu historických udalostí a túžba formulovať epické príbehy poskladané z jednotlivých faktov, segmentov a drobných epizód.

V prípade nášho uvažovania o charaktere troch historických próz Jána Johanidesa (*Marek koniar a uhorský pápež, Slony v Mauthausene, Najsmutnejšia oravská balada*) metodologická identifikácia s niektorým z prístupov nie je kľúčová. Zameriame sa skôr na „vonkajšie“ ukazovatele literárnej historicosti. Všimneme si perspektívu rozprávania a mieru účasti protagonistov v príbehových epizódach. Nebudeme vytvárať presný diferenciál medzi históriou a umeleckým modelom dejín, hoci poznámky k individuálnej odlišnosti vychádzajúce zo subjektívnej skúsenosti človeka nevynecháme. Rovnaký postup aplikujeme aj pri vzťahu aktuálneho s minulým, ktorý charakterizuje retrospektívny spôsob rozprávania. Opakovane sa budeme zaoberať identitou historických faktov v prostredí umeleckého textu. Pri tejto operácii môžeme vychádzať z predpokladu o zmene ich významu a funkčnosti, vďaka čomu dochádza k transformácii sémantickej výstavby diela. Z tohto vyplýva, že „historická fakta, která jako motivy vstupují do umělecké fikce, mění v tomto prostředí svou povahu. Funkce, jíž v něm nabývají, jim dodává estetické významy, které v nich činí složky estetického objektu, a tím je částečně zbavují jejich faktické závaznosti“ (Haman, 2007, s. 77). Takýto pohľad nemusí automaticky obchádzať žánrovú svojbytnosť historických próz, ktoré sa identifikujú s klasickým rozprávaním, hoci očakávania čitateľov sú pravdepodobne

v oboch prípadoch odlišné. Aj v prípade prevahy historického materiálu sa zameriame predovšetkým na estetické kritériá.

„Ešte včera podvečer dohľadka vyholený primas Uhorska, kardinál Bakócz, čakateľ na stolicu Kristovho námestníka – z rodeného sedliaka však už len neoblečený povrch – sedel v spálni svojho rímskeho bytu a čítal sýrsky rukopis. Na pohľad nevyzeral, že už štvrtú noc spí len tri-štyri hodiny, pretože vyčkáva svojho rýchleho sekretára, ktorý mu mal včas oznámiť smrť pápeža Júliusa Druhého“ (s. 10 – 11), „ešte bola pravá – do konca druhej hodiny nového dňa ešte chýbalo, aby sa štipka piesku presypala cez sklené hrdlo hodín – keď po prvý raz zakikíril kohút. Marek ešte stále bdel. Nespál už pár nocí, ani sa nemusel namáhať, aby premohol ospalivosť. Každá noc sa mu zdala voľajaká prikrátka, pričom deň mu uplýval obzvlášť pomaličky a vyvolával v ňom klamlivý, no nepodstatný, aj ním samým len tri, či štyrikrát uvedený pocit, že voľakoho vyčkáva, že jednodaj trčí na jednom mieste, že sa pohybuje uprostred obmedzeného priestoru, že môže spraviť ledva desať krokov dopredu a desať dozadu, hoci pritom ležal na lôžku alebo sa opatrnícky prechádzal povedľa Dunaja“ (s. 39 – 40).

Týmto situačne takmer identickým spôsobom autor uvádza do literárneho rozprávania dvoch ústredných protagonistov prózy *Marek koniar a uhorský pápež* (1983). Prvým je historicky overiteľný uhorský primas kardinál Bakócz z Erdödu, „uchádzač o pápežský stolec v roku 1513“ (s. 243), druhým je koniar Marek, zohrávajúci iba také úlohy, aké mu vyberá výstavba celej prózy. Táto kombinácia postáv z „rôznych ontologických oblastí“ (Cohnová, 2009, s. 188) determinuje typológiu rozprávania. Z pohľadu čisto fikčného koniara Mareka vnímame jeho funkciu inventára „skutočného sveta“, z pohľadu historicky doloženého kardinála Bakócza naopak jeho možnosti „rozšírenia“ fikčného sveta. Stretnutie takýchto postáv, samozrejme, nie je v literatúre ničím výnimočným, práve naopak, dochádza k absolútnemu splynutiu ich textovej existencie. Oboch protagonistov od seba takmer nič neoddeľuje, čo len potvrdzuje ich bezprostredný kontakt, ktorý vnímame ako ich vzájomnú asimiláciu:

„Marek už predtým vybadal, že kardinál o čomsi závažnom premýšľa..., pred jeho vnútornými očami sa znovu zjavil ten krt a v dlani pocítil to príchylné, veľké, bezbranné teplo krtovho tela. Na okamih sa mu oči pristavili na barančom golieri Markovho trištvrtového kabáta“ (s. 149).

S obomi protagonistami pracuje Johanides v dvojakej perspektíve. V prvej rovine im ponecháva podobu „ľudí“ a všíma si ich vzťah ku každodennému životu. V druhej rovine využíva ich historický význam. V oboch verziách sa zameriava na ich zásadnú protikladnosť. Tá sa zrkadlí v prudkých a neraz absurdných obrazových zmenách, ktoré sa nachádzajú väčšinou tesne vedľa seba. Tento kompozičný moment neobchádza ani existenciu a význam snov, ovplyvňujúcich atmosféru príbehu:

„Dlane a prsty sa mu naplnili rozochveným teplom a uháňajúcim srdcom, dostal pocit, ako keby celý krt bolo len jedno jediné obrovské srdce zarastené srstou. Vtom sa sen razom zmenil: kardinál sa nadýchol a mal pocit, že vzduch, ktorý nabral do úst, má tú istú chuť ako vtedy, keď po prvý raz vstúpil do Ríma“ (s. 115).

Historické udalosti sú v próze vyrozprávané z pohľadu postáv, ktoré sú priamymi aktérmi rozprávania. Autor ich vtáhuje do jeho centra, pridáva im rozhodujúce funkcie. V tejto súvislosti len zopakujeme, že ich ukladá na opačné póly, čím nielen zvýrazňuje ich odlišnosť, ale zásadne tým ovplyvňuje charakter celého príbehu. Podľa Zory Pruškovej „v novele *Marek koniar a uhorský pápež* Johanides literárne tematizuje hodnotový protiklad pozitívnej a negatívnej ľudskej prirodzenosti až v naturalisticky postavenej opozícii dvoch charakterov (bezbranný a spravodlivý koniar Marek versus ctižiadostivý a vášnivý pokrytec Bakócz)“ (Prušková, 2008, s. 111). Takýto prístup k téme implicitne otvára otázku autenticity, ktorá predstavuje plášť „skutočnej“ historickej pravdivosti. Samotný umelecký text ponúka namiesto historickej verifikácie odlišný historický model.

Udalosti prózy *Marek koniar a uhorský pápež* sa na viacerých miestach striedajú s reflexívnymi časťami, ktoré si všímajú možnosti zachytenia historických procesov a ich zhodnotenie. Podklad autorskej koncepcie tvoria historické udalosti, na ich pozadí Johanides konfrontuje pohľady kľúčových historických a fiktívnych protagonistov. Vychádza zo 16. storočia, ktoré rámcovo zapadá do obdobia Dóžovho povstania. Pokúša sa o zachytenie podstaty dejín, prepája univerzálne bytie s individuálnym. Zdrojom jeho obrazov je neutešená situácia v dobovom Uhorsku, ktoré stráca vnútornú stabilitu a predovšetkým možnosť nájsť vlastnú identitu. Kontextovo sa tu odhaľuje spoločenská a najmä politická polarita. V skutočnosti si aj v tomto prípade viac všímame individuálne postoje aktérov rozprávania. Autor sa zameriava na ich momentálne vnemy a reakcie. Odkrýva v prvom rade ich osobné motívy konania, ktoré z historického hľadiska nezohrávajú žiadnu úlohu. Predovšetkým sa to dotýka prítomnej intimity, odstupujúcej od akejkoľvek historickej metódy. Johanidesa zaujímajú „nestrážené“ situácie, v ktorých jeho protagonisti nemusia nič predstierať. Celkom príznačne to potvrdzuje množstvo scén odohrávajúcich sa v noci. Práve obrazy bezprostredného kontaktu rozprávača s hrdinom v jeho absolútne nestráženom momente akoby celkom paradoxne zvýrazňovali rámec aktuálnosti:

„Spal – jeho holene, členky, priehlavky sa za taký dlhý čas už vycvičili – so skríženými nohami, ako mal vo zvyku, vždy keď nebol vo svojej posteli. Uvoľnene pravicou – ukazovákom a prostredníkom, takzvaným osudovým prstom – sa temer-temer dotýkal skalky, ktorá stála na stolčeku prisunutom tesne k postelnej bočnici. Polohy jednotlivých kardinálových prstov na

pravici pôsobili, že prisahá, kým polovystretý poohýnaný, no vychýlený ukazovák ľavej ruky len zľahka zaťatej v päst vyzeral, že kohosi volá, zatiaľ čo jeho tvár gazdu mala vzhľad užasnutého a strachuplného dedinského decka na nejakej významnej procesii“ (s. 113).

Podobné situácie, ktoré autor rozostavuje vo svojom rozprávaní, poodhaľujú jeho štruktúru. Informácie o tom, čo sa odohralo v minulom čase, sa neuzatvárajú do historických zátvoriek, akokoľvek by sa to dialo iba v prospech dejín. Fakty o minulosti akoby boli dostupné prostredníctvom súčasnosti, preto autor neprepisuje históriu do overiteľných detailov, skôr ho zaujíma citová kronika vtedajšieho sveta. Z tohto dôvodu je téma jeho prózy konfrontovaná s pocitovými modalitami, ktoré určujú existenciu vybraných protagonistov.

Na začiatok prózy *Slony v Mauthausene* (1985) autor umiestnil venovanie, ktoré plní úlohu spomienkového komentára. Jeho plná podoba je výrazná a rámcovo uzavretá:

„Pamiatke rodiny Amšela I. K., príbuzných mojej matke, zastrelených za krvavého babieho leta v Kyjeve r. 1941, a Karolovi Stráňavovi, ktorý ako jediný z celej otcovej rodiny, aspoň ako ju ja poznám, prežil Mauthausen“ (s. 9).

Význam tohto komentára odzrkadľuje hľadisko rozprávača, ktorému je pridelená pozícia hovorca, pohybujúceho sa na hranici medzi históriou a fikciou. Na jednej strane poukazuje na historické okolnosti, na druhej strane odhaľuje psychologickú zameranosť uvažovania, zaboreného do reflektovania spomenutých udalostí. Tieto pozície sa uprostred textu striedajú.

V novele *Slony v Mauthausene* sa od úvodu odkrýva historizujúca rovina, ktorá sa vzťahuje k druhej svetovej vojne. Autor ani v tomto prípade neponúka historicky presnú rekonštrukciu udalostí. Zameriava sa na momenty, ktoré získava z osobnej pamäti dvoch ústredných protagonistov. Podľa prebalu knihy „po dlhých desaťročiach sa stretávajú Hornonitrančan Holenýš a Holanďan van Maase, už ako starci, a konfrontujú si svoje osudy od mauthausenských čias“, čo prezrádza osobnú intenciu celého stretnutia, tvoriaceho kostru rozprávania. Oboch spájajú predovšetkým spomienky na koncentračný tábor. Retrospektívne hľadisko nám postupne odhaľuje ich neskorší vývoj, rozprávač sa identifikuje s ich novými rolami, hoci dominujúcim aspektom rozprávania zostáva prehodnocovanie a analytické rozkladanie spomienok na bolestivú minulosť. Zvláštnu civilnosť a intímnosť dodávajú ich stretnutiu pasáže, v ktorých sa prelínajú detailné pohľady na telesné časti hrdinov s naznačeniami ich vnútorných dispozícií, ktoré sa nemusia v texte explicitne verbalizovať:

„Van Maase sa nevedomky zahľadel doprostred drapľavých vyvýšení na hrubokožej dlani Holenýštovej pravice. Záhyby pod hánkami pripomínali skôr

vrstvu nausádzaného vodného kameňa než zrohovatenú pokožku, schopnú aspoň trochu nahmatať, a vari preto, podistým len preto, že Holenyšt zbadal kamarátov pohľad, chytil fľašku a van Maase si znovu zapálil rothmanskú a odtrhol filter z cigarety“ (s. 13).

Johanides týmto spôsobom ponúka vonkajší záznam, ktorý neskrýva to, čo sa odohráva vnútri. Samozrejme, neotvára tým neaktuálnu ponuku vševediaceho rozprávača, skôr si vyberá pozíciu minuciózneho svedka, ktorý odhaľuje inventár činov a myšlienok hrdinov. Kompozícia celej prózy sa preto neopiera o „veľké dejiny“, hoci ich význam z rozprávania takmer neustupuje, ale zostáva radšej v diskrétnom úzadí. O zápletky sa starajú predovšetkým súkromné životy aktérov, tento moment pridáva textu rozmer dejovej skladačky. Dôležitú úlohu v nej zohráva najmä retrospektíva. Práve v nej sa spájajú epická a reflexívna rovina. Ich kombinácia do veľkej miery posilňuje diskurzívnosť zachytenej ľudskej existencie. Jednotlivé postavy sú primárne obeťami historických okolností, až v druhom existenčnom pláne predstavujú aktérov vlastného bytia. Túto ich tematicky submisívnu pozíciu potvrdzuje napríklad v prípade jedného z nich vlastné neakceptovanie telesných disproporcií, ktoré ho vysúva na okraj:

„On sám – Fero Holenyšt, Handlovčan, sedemdesiatosemročný baník na dôchodku, ktorý postavil – týmito svojimi ozrutnými a dotlčenými, akoby priam domliaždenými prstami, vyzerajúcimi na prvý pohľad, akoby mu v nich odumrel všetok cit – tridsaťjeden veľkých a obdivuhodných, až do jemných jednotlivostí podrobne vypracovaných modelov historických lodí“ (s. 14). „Lenže Holenyšt sa znepriatelil s vlastnými rukami ešte oveľa väčšími odvtedy, odkedy mu Štefino Šteglic, „sanitéc na ich bani (po sedemnástich poldecákoch Pradede), povedal, že nezaručuje, či mu do tých jeho rúk nevošla elefantiáza[1]“ (s. 14).

Autor sa aj v tomto prípade zameriava na záznam vnútorných postojov, zdôraznených pohľadom na vonkajšiu podobu aktérov. Týmto spôsobom prekrýva kolektívne vyznenie historickej témy subjektívnym a zvláštne intímny plášťom. Existenciu hrdinov meria cez ich reakcie v zdanlivo každodenných situáciách, hoci ich skutočný význam „potvrdzuje“ špecifický štatút aktérov overiteľnej histórie. Z pohľadu epickej usporiadanosti však úplne neodmieta všetky metódy historika. Podobne rekonštruje umeleckú mozaiku (nie faktografickú ako historik), ktorú tvoria rozkošatené spomienky, zjednotené v kľúčovom stretnutí Holenyšta s van Maasem.

Výsledok permanentného rozprávačského využívania kapacity pamätí protagonistov odhaľuje množstvo mien spojených s koncentračným táborom. Podobnú funkciu má v texte opis miest, ku ktorým sa viažu dôležité životné momenty. Exponované fakty majú podobu historického

¹ „Elefantiáza – y ž. <g> lek. Neforemné zdureníe častí tela, najčastejšie končatín, pri hromadení lymfy“. In: *Slovník cudzích slov*. Bratislava : SPN, 1997, s. 231.

katalógu, ktorý sujetovú stavbu prózy paradoxne sprehľadňuje a z postáv vytvára dôveryhodných svedkov:

„... popíjali v hostinci prezývanom U Kľofáka, ktorý už nejestvuje, a že tam, kde vtedy sedeli, visel veľký plagát Československej Rejdárskej spoločnosti (navždy si zapamätal tú vtedajšiu adresu), Praha II., Palác Legiobanky 1, s pestrofarebným obrazom parníka Resolute, že tam, kde vtedy stavali naukladané ťažké biele popolníky s nápisom MARTINI, sú dnes dopravné značky predznamenávajúce križovatku a diaľnicu“ (s. 15).

Pozícia spisovateľa si ani v tomto prípade nevystačí s úlohou objektívneho zapisovateľa, čo výrazne neovplyvňujú ani takéto minuciózne zaznamenané spomienkové obrazy. Napriek katalogizácii jedného z najstrašnejších výsekov ľudskej civilizácie autor uprednostňuje sugestívny dialóg s drobným prežívaním „bezvýznamných“ postáv, ktoré sú primárnou súčasťou fikčného sveta. Práve na pozadí ich príbehov sa dostáva autor na post revízora európskeho myslenia 20. storočia. Zachytáva príbehy ľudí z rôznych koncov Európy, hľadá medzi nimi paralely, všima si fatálne následky Mauthausenu, ktorý melie väčšinu zasiahnutých. Ich svedectvám pridáva dávku autenticity napriek tomu, že vznikli výlučne pre potreby textu.

Špecifickú rekonštrukciu historickej fikcie ponúka Johanides aj v próze *Najsmutnejšia oravská balada* (1988). Retrospektívna genéza rodiny Brechárovcov sa preplieťa s aktuálnou introspekciou Leopolda Brehára, ktorý je súčasťou ich vlastného príbehu. Z tohto dôvodu využíva pozíciu pozorovateľa, rozprávača a zároveň účastníka. Časová organizácia celého rozprávania je pomerne robustná: dominantné scény sa opierajú o obdobia po prvej a druhej svetovej vojne. Práve tieto blízke dejiny poskytujú viaceré odbočenia a zápletky, ktoré prekračujú takmer dve storočia. Zdá sa, že takto štruktúrovaný príbeh konfrontuje možnosti rozprávača s ambíciami autora, na čo odkazuje už úvodné motto:

„Osoby, ktoré sila okolností vtáhuje do deja, sú vymyslené. Takisto i názvy dedín a miest. Mená miest a dedín, v ktorých sa priamo dej neodohráva, sú skutočné. Za predlohy k jednotlivým hlavným postavám tohto rozprávania mi neposlúžili nijakí živí alebo len pred niekoľkými desaťročiami žijúci, a dnes už mŕtvi Oravci či Oravky. Druhá otázka by bola, či som si ich len nevymyslel. Lenže ja som nestvoril dušu starej Oravy, ktorá sa ešte nevytratila a ktorú som chcel v tejto próze vyjadriť...“ (s. 7).

Ponúka umelecky dôveryhodné a zmysluplné rozprávanie o tom, čo sa možno niekde, niekedy a za istých okolností stalo. Namiesto faktického dokazovania zaujímajú autora upravené príbehy, podliehajúce selekcii. Z tohto dôvodu text odráža minulosť, vracia sa k starším predlohám, ktoré v určitom zmysle zámerne deformuje. Dalo by sa povedať, že jednotlivým situáciám určuje miesto v historickom čase a priestore, no „dôveryhodné“ fakty pre istotu podriaďuje pásnu rozprávača a sieti postáv.

V konštrukcii prózy do seba preto všetko zapadá. Podobne ako v predchádzajúcich textoch si autor vyberá dvojicu ústredných aktérov, ktorých nasadzuje na kľúčové miesta rozprávania. Máme tu predovšetkým Leopolda Brechára, rozprávkara, redaktora časopisu pre mládež, o ktorom prezrádza:

„Poldo Brechár sa však mohol naozaj považovať – a nielen zo svojho hľadiska – za celkom šťastného človeka, lebo sa išiel ženiť, hoci bol mužom s vážnou hormonálnou poruchou od detstva: vo svojich päťdesiatich rokoch vážil už skoro stotridsať kíľ, trpel nepravideľnou, ale každý mesiac sa opakujúcou migrénou a meral stosedemdesiat centimetrov. O tri týždne mal mať sobáš“ (s. 10).

Na inom mieste vstupuje do deja ako súčasť retrospektívnych spomienok jeho otec Ján Brechár:

„Brechár bol ostrý chlap, ktorý si v tridsiatych rokoch trúfal v ružomerskej Kultúre, keď všetci hostia bozkávali ruku Andrejovi Hlinkovi priložiť k nej svoje tučné, od perkeltu masné a servítkou neutreté pery a potom nahlas mľasknúť... odporca HG..., bývalý agrárnik i neskorší demokrat a vášnivý čitateľ kovbojok, úprimný obetavý i srditý partizán a účastník Povstania: čudný, divý rozporný a smutný človek“ (s. 21).

Obaja sú figúrami v rodinnej ságe, v ktorej sa prihliada na individualitu a osobitosť všetkých aktérov. Tento moment nesúvisí iba s tematickým plánom, skôr je odrazom koncepčného využitia rôznorodých pohľadov, právd a subjektívnych hľadísk a spôsobov ich vnímania. V takejto intencii sa rozvíja základná myšlienková línia. Protagonisti do nej nevstupujú iba ako stavebné kamene, ale aj ako účastníci procesu hľadania. Moderátorom tejto aktivity je paradoxne Leopold Brechár, ktorému konfrontácia s vlastnými dejinami pripravuje množstvo prekážok a zápletiiek. Ich prekonávanie je naviazané na lineárnosť príbehu, ktorú hrdina akceptuje a podriaďuje sa jej. Toto plynutie života na jeho účet akoby zvyrazňovali takmer groteskné obrazy jeho telesných dispozícií, ktoré sa refrénovito vracajú, aby sa následne znovu stratili v zložitej kompozícii rozprávačských stratégií.

Samotná téma je o niečo prehľadnejšia. Osvetľujú sa osudy generácií jednej oravskej rodiny. Aj v tejto próze sa opätovne spájajú dve perspektívy. Tá prvá sa snaží byť historicky presná a dodržiava dejinnú príčinnosť: spoločenské zmeny po prvej svetovej vojne, vznik Československa, SNP, zmeny po druhej svetovej vojne atď. Jednotlivé epizódy sú preklopené do príbehov postáv. Druhá perspektíva sa zameriava na osudy rodiny Brechárovcov, no zároveň využíva podobnú optiku, akú ponúka konkrétna dobová panoráma. Môžeme povedať, že do takto pripraveného terénu autor umiestnil svoj epicky súdržný príbeh. Aj v tejto rovine sú pre tvorca dôležité prekvapujúce dejové zvraty, konflikty, detaily alebo len drobné porušenia historickej pravidelnosti a zdanlivej jednoznačnosti, nachádzajúcej medzery v stupni spoľahlivosti rozprávača:

„Všetci štyria Brechárovci prišli na Oravu naraz. Štyria bratia spolu. Mlyn ich už čakal. Jeden sa tuším volal Tomáš, áno, Tomáš, ten bol najmladší, ďalší bol Jozef, tretí Michal, neviem, či Michal a Jozef neboli náhodou dokonca dvojčatá, také niečo sa mi marí. Meno toho najstaršieho som už zabudol. Mal akési zvláštne meno. Kedysi som ho vedel. Viem len to, že sa nikdy neoženil“ (s. 105).

Garantom príbehu je preto paradoxne samotná snaha vychýliť pravidelnosť a logiku dejín, keďže ich najpodstatnejšie momenty predstupujú pred čitateľa od stola bratislavskej vinárne, v ktorej Leopold Brechár komponuje svoju verziu historickej pravdy.

Rozprávačské spôsoby Johanidesových historických próz sú teda vo viacerých smeroch dichotomické. Na jednej strane obsahujú historiograficky ladený autorský koncept, v ktorom sa „aktualizovaný“ rozprávač zaoberá staršími udalosťami (*Slony v Mauthausene, Najsmutnejšia oravská balada*), na druhej strane sa charakter takéhoto uvažovania nevyhýba časovo univerzálnejším myšlienkovým zadaniam, ktoré predstavujú dôležité autorské odbočenia. Striedanie týchto dvoch rovín, samozrejme, nespochybňuje fikčnú podstatu jednotlivých textov, hoci nie je vždy jednoduché určiť motivácie týchto alternatívnych verzií dejín. Známe fakty, presné dátumy a konkrétne postavy sa stávajú integrálnou súčasťou literárneho sveta, sú vyňaté z minulosti a transformované do podoby, ktorú nemusíme poznať z historických zdrojov. Autor s nimi manipuluje rovnako ako s ostatnými neoveriteľnými elementmi literárneho diela. Takýto prístup počíta s vedomým porušovaním „historických“ pravidiel, ktoré sú v prózach dopredu avizované. Dotýka sa zobrazovania života a zvláštností, aké mu dodáva zameranosť na vnútorný svet protagonistov. V takých momentoch sa odhaľuje literárna sloboda, ktorá oddeľuje činnosť spisovateľa od práce historika. Podľa tohto pravidla tvorca beletrizovaného pohľadu na minulosť nezabúda na špecifickú rekonštrukciu udalostí, no jeho samého oveľa intenzívnejšie zamestnávajú informácie o povahe, motívoch a spôsobe vnútorného prežívania účastníkov historického výseku. Bez nutnosti čokoľvek zdôvodniť prenáša postupy z každodenného života do staršieho kontextu a týmto spôsobom odhaľuje jeho intímnejší priestor. Podobné introspekcie sú prednosťou rozprávača, čo nám autor občas, ako v prípade *Najsmutnejšej oravskej balady*, na záver pripomenie:

„... že sa skončila Poldova dlhá spoveď, ktorú nečakal, hoci ju sám vyvolal, rozohnená spoveď, v ktorej mu – aj keď akokoľvek nevedomky – prekázala veľká, Filipovi už nepochopiteľná a odpudzujúca, ba pre neho dnes až temer násilnícka citovosť, príkra citovosť, plná akejsi uvoľnenej a poháňajúcej vášne, plná trpkosti, ale i vypínanej clivosti a chuti chcieť sa vyzroprávať, plná miešaniны protichodných pocitov, akýchsi nástojčivých želaní navrátiť sa kdesi späť a túžby prežiť čosi ešte raz, aj hlbokého odporu k uplynutému času“ (s. 161).

Ukazuje sa nám tak skutočnosť, ktorú registrujeme v celej šírke a plasticosti jej významu. Je alegóriou historicky overiteľných situácií, no celou svojou váhou sa nakláňa smerom k fiktívnemu pólu. Predel cez ostatné tematické aspekty môžeme akceptovať rovnako.

LITERATÚRA

- COHNOVÁ, Dorit: *Co dělá fikci fikci*. Praha : Academia, 2009.
- HAMAN, Aleš: *Interakce nebo kontradikce? Poznámky k narativitě v beletrii a v historiografii*. In: Bláhová, Kateřina – Sládek, Ondřej (ed.): *Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*. Praha : Academia, 2007. s. 71 – 81.
- JOHANIDES, Ján: *Marek koniar a uhorský pápež*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983.
- JOHANIDES, Ján: *Najsmutnejšia oravská balada*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988.
- JOHANIDES, Ján: *Slony v Mauthausene*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1985.
- WHITE, Hayden: *Tropika diskursu. Kulturně kritické eseje*. Praha : Karolinum, 2010.

SUMMARY

Three Books of Historical Prose by Ján Johanides

(Marek koniar a uhorský pápež, Slony v Mauthausene, Najsmutnejšia oravská balada)

The author of the paper attempts to analyse three selected books of historical prose by Ján Johanides (*Marek koniar a uhorský pápež*, *Slony v Mauthausene*, *Najsmutnejšia oravská balada*), published in 1980s. He focuses on the specific character of Johanides' historiographical work and in parallel turns it into the question of narrativity. The paper attempts to distinguish the narration of the story, composing the segments into the art form of fiction, from the description of the course of events, representing the archival modelling of documented events. The approach is based on a presumption that there are several parallels between both activities. The author perceives their mutual relation in a sufficiently broad and flexible meaning.

Cestičkami súčasnej slovenskej prózy Marginálna úvaha nad štyrmi knihami, ktoré vyšli len nedávno (M. Kompaníková: Piata loď, M. Zelinka: Rudenko, V. Šikulová: Miesta v sieti, M. Hvorecký: Dunaj v Amerike)

Uvažovať o stave a tendenciách súčasnej slovenskej prózy je dnes veľmi náročné, a ak sa o to niektorý literárny kritik pokúsi, verifikovať jeho úsilie o objasnenie objektívnych umeleckých hodnôt tejto prózy je vždy veľmi problematické. V momentálnej situácii je však ešte ťažšie objavovať nové vývinové tendencie, ktoré azda v budúcnosti budú určovať charakter súčasnej slovenskej prózy. Príčin je veľmi veľa. Jednou z nich je aj fakt, že dnes môže vydať knižku kto chce, zväčša bez odbornej oponentúry, a najmä v týchto časoch si azda každý, kto vie písať, myslí, že problematike rozumie, a dokonca aj to, že vie napísať „umelecký“ text.

Ďalším problémom je fakt, že sa takmer nerobia exaktnejšie rozbory čítanosti kníh, a ak sa robia, zväčša len na veľmi malých čitateľských vzorkách. Je zrejmé, že by o estetických kvalitách textov veľa nepovedali, ale predsa. Knihy myslené trochu vážnejšie (naznačujem to zámerne) – lebo aj autori, ktorí majú určite vyššie umelecké ambície, neraz „znevažujú“ svoju vlastnú tvorbu jej premiestňovaním do priestoru „bezvýznamnosti“ – sa teda ťažko oddeľujú od tých „poklesnutých“, písaných zámerne pre menej náročného čitateľa. Táto situácia potom vytvára priestor pre neustále sa rozrastajúci počet vznikajúcich a vydávaných diel, ktoré majú len veľmi málo spoločné s umeleckou kvalitou, alebo (azda) najmä starší literárni kritici tieto texty nie sú ochotní chápať ako texty obsahujúce „vyššie“ estetické či filozofické kvality.

Mám na mysli najmä nesmierne množstvo textov z pera ženských autoriek alebo azda aj mužských autorov, ktoré majú charakter sentimentálnej literatúry, prípadne rozličných variantov takto orientovanej, hoci dôležito sa tváriacej literatúry. Iným problémom je zase literatúra žánrov ako sci-fi, fantasy a podobne, o ktorej čitatelia, ale aj odborníci uvažujú rôzne. Uznávajú ju a nachádzajú v nej občas aj vážnejšie, najmä filozofické hodnoty, iní ju stále považujú za literatúru, ktorá sa nachádza hodnotovo kdesi na periférii.

Najpozoruhodnejšou vlastnosťou slovenskej prózy posledného desaťročia je skutočnosť, že je námetovo, tematicky i esteticky veľmi rôznorodá. To je skutočne chvályhodné. Čitateľ, ak chce čítať, si určite v širokom diapazóne vychádzajúcich knížiek svoj text môže nájsť.

Ciele tejto štúdie sú veľmi minimálne. Pokúsim sa priblížiť štyri nie celkom náhodne vybrané texty, ktoré vyšli v nedávno a do určitej miery vždy

niekoho upútali, alebo aspoň mali upútať. Je zrejmé, že výber, aj keď je do určitej miery zámerný, môže kdekto považovať skutočne oprávnené za nereprezentatívny.

Prvou knižkou, nad ktorou sa pokúsím trochu zauvažovať, je knižka (279-stranový román) mladej, ale už známej a úspešnej prozaičky Moniky Kompaníkovej *Piata lod'*, za ktorú dostala prestížnu literárnu cenu Anasoft litera za rok 2010.

Text tohto románu ma prekvapil v prvom rade svojou deziluzívnosťou a šedosťou. Na druhej strane ma vcelku upútal štylistickou schopnosťou autorky evokovať sklamanie rozprávačky príbehov z vlastného života, ale zároveň aj jej túžbu, hoci vlastne realizovanú veľmi problematickým spôsobom, po lepšom a citovo naplnenejšom živote.

Pre mňa bol najväčším problémom pri čítaní tejto prózy fakt, že som nedokázal odhaliť, čo vlastne autorka textom sledovala. Neviem, či má tento text autobiografické zázemie, a ani to nemienim sledovať. Text určite modelovo neodráža situáciu dnešného človeka a vlastne ani nič ľudsky akceptovateľné nenaznačuje. Som predsa len optimista a verím, že všetky postavy vystupujúce v texte sú z hľadiska ich autorskej štylizácie silne hyperbolizované. A z hľadiska čitateľského príjmu sú chápané ako literárna fikcia len s malou oporou v reálnom životnom ľudskom pozadí.

Literatúra môže šokovať, ale predsa, život je neraz veľmi krutý, a azda aj preto by umelecká literatúra mala aspoň čiastočne dávať čitateľovi určité estetické podnety, alebo nebodaj i diskurzívne naznačené projektovanie možnej, humánne akceptovanej ľudskej existencie.

Román je vlastne neustálym rozlične štylizovaným a v rozličných časových rovinách vedeným evokovaním pocitového sveta mladej dievčiny Jarky, ktorá vyrástla v úplne rozpadnutej spoločnosti matky (Lucia), ktorá ju porodila, keď mala sedemnásť rokov, mala ju nevedno s kým, pričom sa ani neusilovala zistiť, kto je jej otcom. Žije s ňou, do určitej miery sa občas aj o ňu – najmä materiálne – stará, ale v citovej sfére ju odsunula na vedľajšiu koľaj. Holduje alkoholu, cigaretám, sexu s náhodnými priateľmi a na dcéru vlastne nemá čas. Žiadne citové väzby k dcére si nevytvorila, takže o starostlivosti či normálnom vzťahu medzi matkou a dcérou nemožno hovoriť. Je to ľudská troska, ktorá ťažko môže niekomu skutočne pomôcť. Je napokon celkom predvídateľné, že sa to s ňou skončí tragicky.

Žiaľ, podobne je koncipovaná aj postava starej matky Ireny. Je to egoistická žena, ktorá sa nestarala o dcéru a úplne pragmaticky pristupuje aj k vnučke, jednoducho ju využíva. Je to dosť naturalisticky opísaný osud ženy, ktorá žije len svoj fyzický život, pričom okrem seba nepozná nikoho. Naturalistický prístup k zobrazeniu existencie postáv využíva autorka neustále, túto vlastnosť textu narušuje azda len občasné sklúznutie do inej sféry citovosti vo vzťahu k rozprávačke.

Nie som moralista, ale skutočne by ma zaujímalo, ako tento text vnímajú čitatelia, ak ho vôbec čítajú. Kritika, ako naznačuje aj udelenie významnej ceny tomuto románu, má „obdivný charakter“. Preto až budúcnosť ukáže, či tento text skutočne má nejaké významnejšie literárne hodnoty a či sa aj významní literárni kritici trochu nemýlia.

Je to román – nemyslím to ironicky, naznačuje to počet strán, dianie v texte skôr hovorí o tom, že by mohlo ísť o širšie koncipovanú novelu. Ak sa nemýlim, celé dianie malo smerovať k evokovaniu pocitového sveta mladej dospievajúcej, ešte vlastne dievčenskej postavy Jarky, ktorá sa musí vyrovnávať s realitou, ktorá jej vôbec nepraje. Príbeh sa končí, akože inak, prekvapujúcou pointou, ktorá je reálne dosť málo pravdepodobná.

Základným problémom „hlavnej predstaviteľky“ a rozprávačky je hľadanie prostriedkov na vlastnú obživu. Nikto sa o ňu nestará, a tak sa musí postarať sama o seba, tie prostriedky sú však eticky určite neakceptovateľné.

Román má úvahový charakter, vlastne všetko, o čom sa v ňom hovorí, je podávané cez aspekt existencie rozprávačky Jarky. Deja je v ňom málo, ale predsa; aj tento dej je „moderný“, vždy treba nájsť niečo, čo presahuje rámec reálnej akceptovateľnosti, ale čo je dnes literárne akceptovateľné.

Mladé dievča Jarka hľadá kontakty, ktoré by mohli nahradiť absenciu citovosti vo vzťahu k matke a starej matke. Hľadanie je však problémové. Kompaníková dáva postavu do vzťahu k malému chlapcovi Kristiánovi, synovi z dobrej rodiny, ktorý je však práve v dôsledku „dobrej“ výchovy úplne deformovaný. Akoby chcela naznačiť, že nielen absencia citu, ale aj citovosť v nesprávnej polohe a v nesprávnych dávkach škodia. Kristián utečie z domu a Jarka ho prichýli, „ubytuje“ vo svojej záhradnej chatke. Boj o život pokračuje, takmer sa skončí tragicky, veď dievčina sa nedokáže postarať sama o seba, nieto o iného človeka.

Podobne pôsobí aj absurdný motív, keď Jarka na stanici stretáva neznámu ženu, ktorej sa ponúkne, že jej postráži kočík s dvojičkami (Jakubom a Adelou). Žena zmizne a Jarka sa pokúsi starať sa o nemluvňatá. Jej sily ani schopnosti na túto úlohu, samozrejme, nestačia a deti skončia takmer tragicky.

Veľmi problémovo je naznačený aj Jarkin vzťah k mužom. Len jeden jej „vzťah“ mal pre ňu skutočne hodnotu, vzťah k Petrovi, otcovi jej spolužiačky. Azda jej nahrádzal otca, ale ako sa dozvedáme neskôr, aj manžela. To však nie je podstatné, ani tento vzťah nemohol jej problémy riešiť a je to opäť vzťah, ktorý prekračuje platné morálne princípy našej spoločnosti, ale azda aj zákon, a to je už horšie. Ale v poriadku, ak nebolo možné nájsť cit v akceptovateľnej rovine, aspoň ho bolo potrebné takto naznačiť.

Názov románu *Piata loď* má symbolický význam. Motív lodí sa v Kompaníkovej texte nachádza viackrát, asi je to symbol úniku k niečomu pozitívnemu, v jej prípade nedostihnuteľnému. Presne definovať tento

pojmem neviem a ani by to nebolo dobré. „Hľadám PIATU loď, ktorá by bola naozaj prázdna, loďku pripravenú pre mňa, s kabínou opatrenou pevnými dverami a petlicou, do ktorej pasuje kľúč od záhradnej bránky. Piata loď sa však v tomto sne neplaví.“¹

Kompaníkovej príbeh akoby sa odvíjal od zažitého, ale jej vzťah k realite je veľmi modelovaný a o skutočnú realitu veľmi nejde. Azda o výstrahu, čo by sa mohlo stať, keby. Ale čo s tým? Čo má človek, ktorý sa dostane do takejto alebo podobnej situácie, vlastne robiť? Literatúra nie je na to, aby poučovala, azda len diskurzívne, ale mala by predsa len dávať estetický či filozofický podnet k zažívaniu niečoho, čo život ozvlášťuje. Tento text však ponúka takmer výlučne dezilúziu zo života.

Poetologicky zaradiť Kompaníkovej text sa neodvážim. Je to realizmus začiatku 21. storočia? Azda nie, ale vyriešenie tohto problému nechám na iných. Kto má chuť, nech si tento odmenený román prečíta, či už s chuťou a obdivom, alebo s nechuťou.

Určitým paradoxom vývinu slovenskej prózy posledných rokov je tvorba autora staršej prozaickej generácie Milana Zelinku. Po kreatívnych prózach predchádzajúceho obdobia a prózach azda až príliš sentimentalizujúco a zjednodušene preferujúcich ideál skutočne poctivej ľudskej práce, bez nároku na úspech, slávu či peniaze, sa vo svojich posledných štyroch prácach poetologicky vrátil jednoznačne k rozličným variantom inovovanému realizmu.

Je to autor klasického typu, rozprávač príbehov a reálnych ľudských osudov. Či má čitateľov, či nie, to je dosť problematické, ale literárna kritika ho ocenila. Za novelu *Teta Anuľa* dostal, podobne ako Monika Kompaníková, literárnu cenu Anasoft litera za rok 2008. Prečo nie?

Poslednou prácou Milana Zelinku, koncipovanou dôsledne na princípoch psychologického realizmu, je románová novela *Rudenko* z roku 2011 (120 strán).

Je to návratná próza, rozprávač príbehu sa vracia domov po tridsiatich rokoch, keď sa už všeličo zmenilo či bolo zmenené v životoch jeho rovesníkov. Zostali mu najmä spomienky, azda niekedy aj trochu deformované.

Milan Zelinka sa vo svojich posledných prácach vrátil na západné Slovensko, do regiónu svojej mladosti, a vyrozprával príbeh, ktorý má spomienkový charakter. Prostredníctvom rozprávača Štefana Reicha vyrozprával príbeh životného osudu jeho učiteľa a trénera hádzanej Rudenka Mysloviča, samozrejme, obklopeného v minulosti množstvom svojráznych dedinských postavičiek, ktoré dopĺňujú jeho osud a do určitej miery ho aj komentujú.

Osudy Rudenka Mysloviča a jeho manželky Viery sú uzavreté. Rozprávač o ňom rozpráva v intenciách vlastných skúseností, ale napokon aj zo spomienok jeho súčasníkov.

¹ Kompaníková, 2010, s. 183.

Milan Zelinka ani v tomto texte nezanevrel na klasickú realistickú poetiku. Evokuje prostredie, ktoré je vizuálne vnímateľné, hoci tentoraz prírode nevenuje takú veľkú pozornosť ako v minulosti ani ju nesémantizuje. Opäť však preukázal zmysel pre realistický detail, pomocou ktorého vytvára plastickosť svojich postáv.

V texte sa nenachádzajú žiadne „iracionálne“ či inak hyperbolizované motívy, ktoré Zelinka občas využíval v predchádzajúcich prózach. Autor zostáva pri zemi a do určitej miery aj sprízemňuje motív, ktorý tak často využíval vo viacerých predchádzajúcich prácach, teda motív poctivej ľudskej práce. Tentoraz však takéto konanie (najmä mechanik Miro Rovný) dáva do opozície s konaním mnohých prospechárov, ktorí sledujú len svoje individuálne ziskuchtivé zámery a zväčša takmer nič nevedia o problémoch, ktoré „zdanlivo“ chcú, aby riešil zaniatený mechanik.

Iný variant moderného realizmu reprezentuje široko koncipovaný román Veroniky Šikulovej *Miesta v sieti* (2011, 333 strán). Aj tento román bol odmenený. Veronika Šikulová zaň dostala v roku 2011 Prémium Literárneho fondu za prózu.

Je to román o živote vyrozprávaný jednoznačne zo ženského aspektu. Autorka v ňom ako základ rozprávania použila tri ženské postavy, rozprávačky, ktoré vytvárajú jednu zo základných rodinných sietí. V texte vystupuje aj veľké množstvo mužských postáv, ale tie sa prejavujú takmer neustále len nepriamo. Hovorí sa o nich, ženské postavy vyjadrujú vzťah k nim, alebo sa zverejňujú ich listy a podobne.

Každá z postáv rozpráva svoj príbeh, všetky tri príbehy sa logicky preplietajú (ide o príslušníky jednej rodiny – starú matku Jolanu, dcéru Alicu a vnučku a dcéru Vincenta Šikulu Veronu).

Motívy, ktoré sa vyskytujú v rozprávaní všetkých troch postáv, sa občas opakujú, ale sú tematizované subjektom ich podávania. Príbehy sa odohrávajú vo veľkom časovom rozmedzí, najmä v spomienkovej rovine sa začínajú už kedysi na začiatku 20. storočia a končia sa takmer v súčasnosti (ťažko rozlíšiť, kde sa končia príbehy najmladšej generácie). Dejovosť, myslenie a cítenie rozprávačky Verony však asi reagujú aj na obdobie posledných rokov, aspoň v náznakoch.

Ide o kompozične veľmi komplikovanú mozaiku troch rozprávačských rovín, ktoré sa nerovnomerne striedajú, pričom Jolana a Alica tlmočia príbehy so snahou o ich objektivizáciu, hoci aj ich prehovory sú subjektívizované. Verona, azda dominantná rozprávačka (má autobiografický základ), je najsubjektívnejšia. Dá sa dokonca povedať, že odhalenie jej myslenia a pocitov je v tomto kontexte dôležitejšie ako dejovosť.

Verona rozpráva formou zachytenia vlastného vedomia, ktoré nie je dominantne logicky štrukturované. Ide o zachytenie prúdu vedomia, ktoré sa podáva bez interpunkcie. Do textu sa dostáva aj spoločensko-politický

kontext, najmä atmosféra vojnových rokov a obdobia, ktoré po vojne nasledovalo. Neskoršie obdobie je prezentované predovšetkým prostredníctvom akýchsi motivických momentiek, ktoré sa viažu najmä na vzťah rozprávačky Verony a jej otca Vincenta Šikulu. O otcovi Verona uvažuje často, sú to citovo podfarbené reminiscencie. Tematicky je azda najzaujímavejšie „uvažovanie“, či vlastne len registrovanie skutočnosti, ktorá sa dotkla asi viacerých Slovákov nedávnej minulosti. Vincent Šikula, ako je všeobecne známe, chcel byť farárom, nepodarilo sa mu to najmä v dôsledku prekážok, ktoré mu vytvoril predchádzajúci režim, ale následne, hoci to nebolo úplne z presvedčenia, vstúpil do komunistickej strany.

Kontext Verony je štylizovaný s veľkou úprimnosťou, ktorej dominuje neustále citové i myšlienkové hľadanie autorky, vyjadrujúce najmä jej úsilie o pochopenie života (jej vzťah k blízkym, ale aj vzdialenejším ľuďom), ktorému v jej pociťovej sfére dominuje najmä osamelosť, ale na druhej strane aj neustále hľadanie individuálneho šťastia. Na evokovanie týchto pocitov autorka využíva neraz aj rozličné kultúrne, najmä literárne alúzie.

Sujetovosť textu je vytváraná striedaním týchto troch rozprávačských kontextov, ale aj vkladáním rozlične štylizovaných listov a dokumentov – listov Jožka manželke Jolane, listov Štefana z väzenia (priateľ Jolany po úmrtí Jožka) či dokonca úplne vecnej žiadosti o zvýšenie starobného dôchodku...

Rozprávanie všetkých troch dominantných postáv je charakterizované minucióznosťou ich prehovorov a zmyslom pre vecný, ale aj psychologický detail. Text sa číta dobre, ale vyžaduje si pozorného čitateľa a často aj čitateľa poznajúceho kontext rozprávania (rodinný, politický aj kultúrny). Všetky tri „dominantné“ ženy hľadajú svoje individuálne šťastie, z literárneho hľadiska je sympatické ich prežívanie, ktoré vlastne nepozná rezignáciu, aj keď dokonalé dlhodobejšie individuálne šťastie v skutočnosti nedosahuje žiadna z nich. Priezračnosť a jednoznačná zrozumiteľnosť fabulácie príbehu v románe chýba, nahradila ju zložitá sujetovosť sietí života a to je v tomto prípade skutočne dobre. Zdá sa mi, že Veronike Šikulovej sa podarilo napísať síce „do určitej miery realistický“, ale predsa len dobrý román.

Modelovou ukážkou komerčne orientovaného textu, ktorý mal byť azda do istej miery chápaný ako vážna literatúra, je nevydarený román Michala Hvoreckého *Dunaj v Amerike* (329 strán). Román vyšiel v roku 2010, a ak sa nemýlim, žiadnu z množstva v súčasnosti udeľovaných cien nezískal.

Michal Hvorecký dnes patrí k najvydávanejším aj najčítanejším autorom na Slovensku. A nielen to, je to autor, ktorý sa dokáže prezentovať aj v zahraničí. Oceňuje ho literárna kritika najmä mladšej generácie, takže by sa dalo očakávať, že sa pokúsi o román s vyššou umeleckou ambíciou. Azda sa aj pokúsil, ale podľa môjho názoru nevelmi vydarene.

Je to rozsiahly text, v ktorom sa nachádza všeličo, len som nedokázal

nájsť tú sceľovaciu líniu a skutočnú filozofiu, o ktorej by sa dalo trochu produktívnejšie uvažovať. Pri čítaní tohto románu som bol v rozpakoch, nevedel som zistiť, o čo vlastne autorovi išlo. Neustále som cítil, že mnohé jeho tematické zložky majú v konečnom dôsledku jediný zámer – šokovať.

Román má výraznú základnú dejovú zložku, jeho rozprávač (objektívny autorský rozprávač) vyrozprával príbeh mladého vzdelaného muža Martina Roya, ktorý po ukončení vysokoškolského vzdelania nevelmi uspel ako prekladateľ (najmä z hľadiska naplnenia svojich existenčných potrieb). Martin Roy sa následne stal (riaditeľom) sprievodcom bohatých amerických dôchodcov, ktorí sa plavili so spoločnosťou ADC na jednej z najluxusnejších lodí MC America, plviacej sa po Dunaji z Regensburgu až po ústie Dunaja.

Námet na prvý pohľad núka predstavu o pokojnom, citovo zameranom rozprávaní sentimentalizujúceho charakteru. Román je však žánrovo ďaleko vzdialený od tejto predstavy, azda by sme ho mohli označiť ako spoločenský thriller.

Po ukončení príbehu autor románu začlenil do knihy poďakovanie. V ňom spomína množstvo podnetov, ktoré mu umožnili „verne“ písať o Dunaji, ale aj kapitolu *Zabudnutý Dunaj: Fotografie v knihe*. Tento krátky text oboznamuje čitateľa o genéze uverejnených fotografií v románe. Teda azda by sa zdalo, že autor mal vážny úmysel vzdať hold rieke Dunaj, a najmä hovoriť vecne a pravdivo. Do určitej miery to aj plní. Loď sa na svojej turistickej ceste zastavuje vo viacerých dunajských prístavoch a rozprávač formou „turistického“ sprievodcu uvádza o týchto miestach veľa vecných informácií. Zväčša azda pravdivých. Táto nefiktívna časť však nie je sémantizovaná, ťažko povedať, či z epického hľadiska nie je len retardáciou deja, pretože ten románu jednoznačne dominuje.

Postavu Martina Roya koncipuje autor vo viacerých kontextoch. Intímny kontext vytvára jeho osudová láska k Mone Mannovej, tá sa nečakane objaví na lodi. S Martinom Royom sa rozišla už dosť dávno, on na ňu však nedokázal zabudnúť. Nie je celkom jasné, čo v tom čase Mona robila. Stane sa na krátke obdobie čiernou pasažierkou. Je to dievča z dobrej rodiny, ktoré ovplyvňovalo osud Martina Roya od jeho detstva. O Mone ako mladom dievčati sa z rozprávania dozvedáme všeličo, ale neskôr sa jej obrysy zatemňujú, až sa napokon zdá, že je to dievčina, ktorej osud sa zamotal, a vlastne je už len ovplyvňovaná pudmi a potrebou zarobiť si za každú cenu peniaze. Na dosiahnutie tohto cieľa využíva aj Martina. Táto postava sa z príbehu stráca a znova sa v ňom objavuje. Napokon sa objaví v situácii, ktorá umožní autorovi dorozprávať príbeh prekvapujúco a vo vzťahu k Martinovi dosť nereálne (jej spolužitie s Draganom v Bavorsku).

Postava Martina Roya je spočiatku koncipovaná vcelku v intenciách realistického psychologického zobrazovania, neskôr v dôsledku premenenej autorskej rozprávačskej optiky sa mení a jej konanie je dosť absurdné.

Autorské rozprávanie sa dlho vedie v podstate v realistickej podobe, neskôr sa odvíja ako zrýchlený film plný reálne neuskutočniteľných sekvencií.

Autorský prístup obsahuje výrazne kritický pohľad na amerického turistu dôchodcu, ako aj na mašinériu „amerického spôsobom“ podnikania. Americkí turisti prichádzajúci na luxusnú loď MS America s túžbou niečo zažiť, čo to však má byť, vedia zrejme len oni. Niektorí už nie sú schopní ani sa samostatne pohybovať, neustále potrebujú niečiu pomoc. Sebavedomie im však nechýba. Americkí majitelia lode a ich manažéri to vedia a vytvárajú na lodi atmosféru, ktorá je orientovaná na vkus a požiadavky ich zákazníkov.

Martin Roy veľmi rýchlo prehliadne charaktery zákazníkov, najmä ich nevzdelanosť a individuálne sebavedomie. Napriek určitému riziku si Martin robí z hostí neraz krutý posmech, tí to však nie sú schopní postrehnúť. Len malá ukážka krutého autorského satirického prístupu k postavám amerických turistov, ale azda nielen k nim. Pri návšteve Bratislavy sa „odohrali“ aj takéto dialógy:

„Naozaj sa Československo rozdelilo po občianskej vojne?“ opýtal sa John Stansky. „Áno. Bolo to kruté a tvrdé. Na týchto miestach prebiehala frontová línia. Za Slovensko podpísal mier prezident Václav Havel, známy autor televíznych sitcomov.“

Pri pohľade na Bratislavský hrad: „V tom hrade býval gróf Dracula?“ spýtal sa Stansky. „Presne tak. A šušká sa, že tam žije dodnes. Hrôzostrašný a legendárny pán Bratislavy.“

Ak chce Martin prežiť a zarobiť si, musí sa prispôbiť, často to však dehonestuje jeho ľudskú dôstojnosť. Za prácu na lodi nedostáva plat, tak ako mnohí zamestnanci má vyžiť z prepitného. Pracovníkov na lodi zákazníci neustále testujú, a preto robia všetko, aby bolo ich hodnotenie vynikajúce. Symbolom intelektuálnej zvrátenosti sa na lodi stalo slovo excelentný, ktorým sa hodnotí všetko. Používajú ho všetci, pretože všetci chcú hodnotenie excelentný.

Ak akceptujem pocit, že autorovi išlo do určitej miery aj o tematizovanie určitej vecnosti, potom pôsobí v románe dosť prekvapujúco detektívny moment, ktorý je len veľmi labilne prepletený s tematizáciou celého románu. Na lodi sa odohrajú dve vraždy. Krutým spôsobom je zabitá rumunská chyzná Venera, ale aj host – nesmierne tlstý a nemobilný pán Clark Cillis, neznámy páchatel sa pokúsi zavraždiť aj priateľku Martina Roya Monu. Táto vražda sa však vrahovi nevydarila. Kapitán lode Atanasiiu Prunea nedovolí zavolať policajtov, aby vraždy vyšetrili. Nesmie poškvrniť dobré meno posádky, aby neutrpeli zisky amerických podnikateľov. Obe mŕtvolky preto jednoducho hodia do Dunaja.

Aby však čitateľ poklesnutého žánru nebol sklamaný, v závere románu Martin Roy aspoň hypoteticky naznačí, že vrahom mohol byť William Webster, muž, pre ktorého bolo toto meno asi pseudonymom. Na základe

niekoľkých náznakov z rozhovorov s ním si Martin Roy dodatočne uvedomí, že išlo o vraždiaceho psychopata. Domnienku však už nemôže potvrdiť.

Záver románu azda mal mať do určitej miery kritický spoločensko-politický podtón. Loď sa dostala „na územie“ Chorvátska, Srbska, Bulharska a Rumunska a tento fakt slúži pre autora ako príležitosť na vykreslenie totálnej zaostalosti a biedy obyvateľov týchto teritórií, ale najmä pôsobenia rozličných mafiánskych gangov.

Príbeh sa končí katastrofou lode. Na lodi vypukne požiar, zároveň sa výrazne zhorší počasie, takmer celý lodný personál je opitý a pod vplyvom alkoholu sa loď ťažko zachraňuje. Kto spôsobil katastrofu lode sa nikdy nezistí a asi sa ani nezistovalo. Následné zachránenie Martina Roya a jeho návrat do Bratislavy je koncipované ako text slabého dobrodružného príbehu. S umeleckou literatúrou napriek úsiliu autora nemá nič spoločné. Aj kritické pasáže evokujúce život v období socializmu sú naznačené veľmi náznakovo a do určitej miery zjednodušujúco a tendenčne.

Ako je zrejmé, námetovo-motivická variabilita tohto nevydareného románu je veľká. Určité pasáže akoby nasvedčovali, že sa autor chcel pokúsiť o napísanie niečoho ako literatúra faktu či turistický sprievodca. Inokedy sa mi zdalo, že asi malo ísť o dobrodružný román. Spočiatku sa stupňujúce najmä psychické napätie naznačuje, že by mohlo ísť aj o thriller. Ak by som zložil mozaiku ľudského osudu Martina Roya bez jeho poslednej časti po katastrofe lode, mohol by som povedať, že išlo o realistické koncipovanie. A čo tvrdá satira amerických dôchodcov turistov, majiteľov lode a do určitej miery aj personálu? Išlo aj o ironické naznačenie dôsledkov globalizácie pre turistický ruch. Je toho teda naozaj dost. Čo však chýba, to je umelecká kvalita, ktorá sa v tomto románe nenachádza.

Aký je štýl autorského rozprávania? Tiež veľmi hybridný, od vecného, triezveho, azda pravdivého približovania kultúrno-historických faktov až po drsné expresívne rozprávanie napínavých epizód.

V texte sa nachádzajú aj lahodné až sentimentalizujúce rozprávania bez akéhokoľvek vzruchu: „Loď šikovne vyklížla z prístavu a plavila sa na východ. Atanasiu stál a sústredene sa díval cez provu. S posádkou veľa rečí nenarobil a ani posádka s ním. Ticho iba občas pretal jeho nástojčivý hlas, raz drsný, panovačný, inokedy zasa tichý, nabádavý. Dlhý deň sa ponoril do noci. Hviezdy obalili Americu ligotavým brnením a zábradlia sa blyštali v mesačnom svite. Na streche kapitánskej búdky škrekotala čajka. Martin až z podpalubia počul stroje, to dýchajúce srdce leviatana, ktoré postrkovalo trup lode dopredu. Zavolať Monu na palubu.“²

A na prirovnanie ešte celkom iná ukážka autorskej štylistickej variability. Martin našiel telo zavraždeného pána Collisa: „Telo ležalo ešte teplé a zo zadnej strany lebky crčala krv. Pokožku ktosi dorezal. Monštruózny chlap

² Hvorecký, 2010, s. 159.

pripomínal horu krvavého mäsa a miestnosť jatky. Biele kachličky offkali tmavočervené škvrny. Zo stien sa šíril pach smrti.“³

Toto bola teda štvrtá z množstva cestičiek, ktorými kráča súčasná slovenská próza. Cestička je to veľmi často využívaná. Určite sa nestane tou, ktorú obdivuje kultivovaný čitateľ, ale v dôsledku poklesnutého čitateľského vkusu bude dozaista často navštevovaná.

LITERATÚRA

Hvorecký, Michal: *Dunaj v Amerike*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2010.

Kompaníková, Monika: *Piata loď*. Bratislava : K. K. Bagala, 2010.

Šikulová, Veronika: *Miesta v sieti*. Bratislava : Slovart, 2011.

Zelinka, Milan: *Rudenko*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2011.

SUMMARY

The Paths of Contemporary Slovak Prose

A Marginal Reflection on Four Recently Published Books (Kompaníková: *Piata loď*, Zelinka: *Rudenko*, Šikulová: *Miesta v sieti*, Hvorecký: *Dunaj v Amerike*)

The state of contemporary Slovak prose is surely not disastrous – despite the fact that the authors often complain that the State does not pay attention to culture and literature sufficiently. Books are being published in great numbers, and mostly represent the titles that shortly will be – or even already are – of no importance. However, the situation is problematic for literary historians. It is very difficult to indicate the paths potentially productive in the future in an objective manner. Probably the most dominant feature of the contemporary Slovak prose is the significant variability of subjects, themes, but also aesthetics, which is one of the reasons why this paper was written. The author attempted to present four recently published books, characterised by four different approaches of the writers: a novel *Piata loď* (*The Fifth Boat*) by Monika Kompaníková, a novella *Rudenko* by Milan Zelinka, a novel *Miesta v sieti* (*The Places in the Net*) by Veronika Šikulová and a novel *Dunaj v Amerike* (*Danube in America*) by Michal Hvorecký.

³ Tamže, s. 153.

Sociálne významy spisovnej slovenčiny

Úvod

Výrazom sociálny význam spisovnej slovenčiny sa v tomto texte vyjadruje, ako interpretujú Slováci svoj spisovný jazyk so zreteľom na to, aké miesto mu prisúdili vo svojom národnom živote. Východisko výkladu je výrok „Jazyk je text“, ktorý je aplikáciou tézy „Kultúra je text“ na jazyk. Táto téza sa, ako je známe, udomácnila v kultúrnej semiotike a odtiaľ sa rozšírila do sociálnovedných disciplín v podobe termínu sociálny text. V lotmanovskom kultúrosemiotickom chápaní je text každý artefakt s istou funkciou a s istým zakódovaným posolstvom (Lotman, 1981), pričom za artefakt sa považuje produkt ľudskej činnosti, ktorá je vždy intenčná, ale jej produkt môže byť aj nezamýšľaný. Túto kultúrosemiotickú tézu môžeme aplikovať na jazyk preto, lebo má povahu artefaktu: je produkt komunikačnej činnosti, ktorá je intenčná, ale jej produkt – jazyk – má aj neintenčné vlastnosti. Jazyk sa vyvinul ako produkt podobných individuálnych komunikačných činností, ale komunikačné intencie nezahŕňali cieľ vytvoriť jazyk. Výsledok komunikačnej činnosti je komunikát (akceptovanosť komunikátu je potvrdením, že komunikačný akt sa vydaril) a jej intenčným následkom je jej účinok (dosiahnutie zamýšľaného účinku sa vníma ako úspešnosť tohto aktu). Jazyk sa konštituoval ako efekt podobných komunikačných aktivít bez toho, aby bol v intenčnom poli komunikantov. Objekty sa z hľadiska účasti človeka na ich vzniku členia na prírodné a neprírodné. Neprírodné objekty sú intenčné, plánované – „umelé“ artefakty – aj neintenčné, neplánované – prirodzené artefakty. Jazyk ako efekt komunikačných činností sa vytváral ako prirodzený artefakt.

V súlade so spomínanou kultúrosemiotickou interpretáciou môžeme vychádzať z toho, že jazyk ako prirodzený artefakt je potenciálny text. Motiváciou jeho existencie je komunikačná funkcia, ale keď sa podrobuje interpretácii a zakóduje sa v ňom isté posolstvo, mení sa na reálny text (týka sa to aj iných nástrojov, napríklad kladiva a kosáka, ktoré spoločne symbolizovali jednotu robotníkov a roľníkov ako nositeľov spoločenského pokroku). V lingvistike je zaužívané, že sa popri komunikačnej funkcii jazyka hovorí o jeho solidárnej, integračnej, identifikačnej aj diferenciacnej i reprezentatívnej funkcii, čím sa stiera rozdiel medzi existenčnou funkčnou motiváciou jazyka a jeho textovosťou, a teda medzi inherentnou (intrinžitnou) a adherentnou (extrinžitnou) stránkou jazyka. Komunikačná funkcia jazyka je jeho inherentnou vlastnosťou, t. j. vlastnosťou, ktorá je vnútornou charakteristikou jazyka, jeho existenčným základom, kým ďalšie spomínané funkcie sú jeho adherentnou vlastnosťou, t. j. vlastnosťou, ktorú jazyk nadobudol „zvonka“, na základe jeho interpretácie z pozície

„kolektivistické“ potreby jeho nositeľov. Tento rozdiel sa dá vyjadriť aj tak, že jazyk má komunikačnú funkciu, ale nadobudol aj sociálne významy. Výrok, že jazyk je text, upriamuje pozornosť na tieto významy. Ukazuje sa, že jazyk je takpovediac dvojnásobný kultúrny fenomén. Ako taký sa javí jednak tým, že jazykové prostriedky sú v danej spoločnosti platné na základe štandardizácie (konvencionalizácie) spojennej s tradíciou (kultúra je založená na štandardizáciách a tradícii), a jednak tým, že sa štandardizovaný jazyk semiotizoval a má platnosť textu so sociálnym významom. Môžeme to vyjadriť tak, že jazyk je prirodzený text, čiže interpretovaný prirodzený artefakt.

Sociálne významy spisovnej slovenčiny

Citovaný J. Lotman dospel k záveru, že vyzdvihovanie istých textov z množstva textov vyskytujúcich sa v danom kolektíve je ukazovateľom konštituovania kultúry ako osobitnej formy samoregulácie kolektívu (vnímanie všetkých textov ako rovnocenných by znamenalo likvidáciu kultúry). Vyzdvihujú sa texty, ktorým kolektív prisudzuje fundamentálny sociálny význam. Taký význam majú pre ich členov texty, ktoré interpretujú ako zakladajúce ich kultúrnu identitu. Z tejto sociálno-kultúrnej pravidelnosti sa nevymykajú ani Slováci. Z hľadiska ich etnickej identity majú aj pre nich fundamentálny význam texty, ktoré interpretujú ako určujúce ich svojskosť, teda kultúrne prejavy (folklór, zvyky a obyčaje, jazyk a pod.) vnímané ako im vlastné. Vo vzťahu k národnej identite má pre nich fundamentálny význam osobitného rangu spisovný jazyk. Prečo je to tak? Všeobecne známa odpoveď je, že zápas o národnú existenciu Slovákov bol spojený so zápasom o existenciu spisovnej slovenčiny. Všeobecné duchovné pozadie tohto zápasu sa vyjadruje tézou „Jeden národ – jeden jazyk“, ktorá bola riadiacou ideou pri konštituovaní národných štátov v období, keď slovenské národnoemancipačné prejavy boli už podložené vysokým stupňom národnej uvedomenosti (prvá polovica 19. storočia). V duchu tejto tézy sa presadzovala aj maďarizačná tendencia v uhorskej časti rakúsko-uhorskej monarchie („Jeden maďarský národ – jeden jazyk“), takže politický boj – boj motivovaný politickým záujmom elity etablovaného a elity formujúceho sa národa – bol naplnený bojom o jazyk. Ako je dobre známe, aktualizovanie a pestovanie obrazu vonkajšieho nepriateľa, teda kolektívneho subjektu ohrozujúceho „nás“ kolektív, je silný zjednocujúci faktor („maďarská karta“ je pre isté politické subjekty na Slovensku aj v súčasnosti súčasťou stratégie v politickom boji). Zjednocujúce pôsobenie spisovnej slovenčiny zahŕňalo dva momenty: zjednocovanie v mene vôle Slovákov etablovať sa ako národ a zjednocovanie v mene dostatočne silného odporu proti vonkajšej sile. Tento dejinný stav – vzdorovanie formujúceho sa slovenského národa maďarizačnému tlaku – v slovenskej kultúrnej

(kolektívnej) pamäti je spracovaný ako historický úsek ťažkého kolektívneho utrpenia. Pripomeňme si slová Ernsta Renana z jeho slávnej prednášky z roku 1882 (Renan, 1995, s. 56), v ktorej poukazuje na národnú pamäť ako zakladajúci faktor národa: „Spoločné utrpenie spája viac ako radosť. V spoločných spomienkach zaväži viac smútok ako triumfy, lebo ukladá viac povinností, zaväzuje k spoločenským snaženiam.“ Fakt, že presadzovanie spisovnej slovenčiny narážalo na maďarizačnú politiku, vtedajšia generácia vnímala a prežívala ako kľúčový moment osudu slovenského národa – vízia uvedenia spisovného jazyka do života Slovákov bez obmedzenia bola víziou etablovania slovenského národa. Osud slovenského národa sa teda stotožňoval s osudom spisovnej slovenčiny, ktorý závisel od toho, či sa prekonajú nepriaznivé okolnosti navodené maďarskou politikou v Uhorsku. Interpretáciou účinku týchto okolností ako kolektívneho utrpenia na rovine kultúrnej pamäti sa spisovný jazyk stal pre Slovákov silou, ktorá – vyjadrené v duchu E. Renana – ich motivuje a zaväzuje ku konaniu zabezpečujúcemu zachovanie národnej identity. Kolektívne utrpenie späté s presadzovaním spisovnej slovenčiny sa, prirodzene, spája s heroizáciou jej protagonistov: Štúr, Hodža a Hurban sú uložení v slovenskej kultúrnej pamäti ako – opäť renanovsky povedané – veľkí muži obetavo bojujúci za existenčné právo národa, ako vzorové postavy, ktoré sú fundamentálnym duchovným zdrojom kohézie národného kolektívu, ako dôkaz vitality a legitímnosti tohto kolektívu.

K sociálnemu významu spisovného jazyka „spisovná slovenčina je základom slovenskej národnej identity“ (porov. s výrokom, že „slovenský jazyk je najdôležitejším znakom osobitosti slovenského národa“ v úvodnom odseku Zákona o štátnom jazyku Slovenskej republiky z r. 1995) sa pridružuje význam „spisovná slovenčina je garantom budúcnosti slovenského národa“. Tento význam pramení z platnosti vnímania národa spomínaným E. Renanom ako kolektívu s vôľou zameranou na vlastnú budúcnosť. Tento kolektív oporu pre túto vôľu nachádza v konštruovanej spoločnej minulosti, na ktorú sa spoločne spomína preto, aby sa ukázalo, že prítomný stav nie je náhoda, ale aktuálny článok nevyhnutného vývoja, ako zákonitý článok medzi minulosťou a budúcnosťou. A ako je naplnený vývinový reťazec od minulosti cez prítomnosť k budúcnosti? Aj v slovenskej kolektívnej pamäti je zafixovaný historický konštrukt národotvorného procesu, ktorý sa štandardizoval v 19. storočí. A. Assmannová (2004, s. 77) ho vystihla takto: „Dejinné udalosti, ktoré si konštituujujúci sa národ o sebe rozpráva, zahŕňajú tri jednoduché kroky: A: (prirodzený) prapôvodný stav slobody – B: utláčanie cudzou nadvládou – C: opätovné nastolenie slobody a sebaurčenia ako prirodzeného poriadku.“ Čiže: prirodzený stav – jeho narušenie – obnovenie stavu. Budúcnosť národného hnutia spočíva v nastolení strateného prapôvodného stavu. Minulosť sa interpretuje

normatívne: zaväzuje k návratu (konštrukt sa prieszračne prezentuje citátom z drámy F. Schillera *Wilhelm Tell*, v ktorej sa vyskytuje analogický obraz zahŕňajúci význam detstva a detí vo vývoji jednotlivca: „Ste, čím sme boli; ste, čím sa máme opäť stať.“). V slovenskej kolektívnej pamäti je tento konštrukt naplnený takto: veľkomoravské obdobie (prapôvodný stav slobody, starosloviensky jazyk ako „prvý skutočne spisovný jazyk našich predkov“ – Pauliny, 1983, s. 23) – obdobie včlenenosti predkov Slovákov do uhorského štátneho útvaru a potom Slovákov do Československa (utláčanosť, strata slobody) – vznik Slovenskej republiky (obnovenie prapôvodného stavu, opätovné nadobudnutie slobody). Tento obraz slovenského národného mýtu v jazykovom aspekte sa prejavuje takýmto spôsobom: starosloviencina – prerušenie spisovnojazykovej kontinuity, konštituovanie a presadzovanie spisovnej slovenčiny – fixovanie spisovnej slovenčiny ako štátneho jazyka. O sile tohto konštraktu výrazne vypovedá Preambula Ústavy Slovenskej republiky (1992, s. 23), v ktorej sa zákonodarca odvoláva na „stáročné skúsenosti zo zápasov o národné bytie a vlastnú štátnosť, v zmysle cyrilometodského duchovného dedičstva a historického odkazu Veľkej Moravy...“. Podľa tejto kolektívnapamäťovej interpretácie riadenej politickým záujmom je slovenská súčasnosť napĺňaním „historického odkazu Veľkej Moravy“ a základom budúcnosti slovenského národa, ktorý sa položil dosiahnutím vlastnej štátnosti. „Odkazom Veľkej Moravy“ je aj pestovanie vzťahu k spisovnému jazyku ako k najvyššej hodnote, lebo na ňom je založená národná existencia Slovákov v minulosti, prítomnosti aj budúcnosti, a tak jedným z posolstiev spisovnej slovenčiny pre jej nositeľov je, že je garantom ich národnej budúcnosti. Tento jav je markantným ukazovateľom toho, že slovenský národ patrí k národom vyznačujúcim sa až veľmi „horúcou“ kultúrou, teda k tým, pre ktorých sú kolektívne spomínania hnacím motorom ich vývinu. Minulosť spracovaná v kolektívnej pamäti má imperatívnu silu: prikazuje konať v duchu „historickej slovenskej vôle“, ktorá vzišla z nejakej (prírodnej alebo metafyzickej) sily a je orientovaná na sebazáchovu slovenského národa s výhľadom do ďalekej budúcnosti. Keďže na počiatku mýtizovanej minulosti zohráva závažnú rolu spisovný jazyk (starosloviencina), jej imperatív majú Slováci rešpektovať s extrémnou vážnosťou pri narábaní so spisovnou slovenčinou.

Na tento základný sociálny význam spisovného jazyka – spisovnej slovenčiny sa prisudzuje význam „základ národnej identity“ – sa navrhuje význam „prejav slovenskej autenticity“. Idea slovenskej autenticity mala v Štúrovej filozofii jazyka závažné miesto. Vyplynula z tézy o súlade obsahu a formy: obsah, čiže duch slovenského národa, sa dá autenticky vyjadriť len jemu vlastnou formou (zhruba o sto rokov neskôr H. Bartek, 1933 – 1934, s. 4, kriticky sa vyjadrujúc o „horlivosti“ M. M. Hodžu pri prijímaní inoslovanských výrazov, čím mal podryvať základy slovenčiny,

hovorí o spisovnej slovenčine ako o „vyslovovateľke života slovenského“). Ako najvlastnejšiu formu vyjadrovania slovenského ducha určil jazyk, ktorým sa hovorí „pod krídlami“ Tatier, kde našiel jadro slovenčiny, jej najzachovalejší, najčistejší a najkrajší prejav (treba poznamenať, že Tatry patrili tiež k významným sociálnym textom). Štúr však mal určite na zreteli skôr pragmatickú ako korešpondenčnú pravdu. Nešlo ani tak o to, či je jazyk „pod krídlami“ Tatier skutočne najzachovalejší, najčistejší a najkrajší, ale o to, aby ho Slováci prijali s presvedčením, že ich autenticita nájde práve v tejto existenčnej forme ich jazyka zodpovedajúce vyjadrenie. Išlo o pragmatickú pravdu, o takú pravdu, ktorá má šancu na intersubjektívnu platnosť na základe toho, že dobre harmonizuje so základnou potrebou konštituujúceho sa národa. Celkom priesvitne povedané, uvedené atribúty jazyka zvoleného ako základ kodifikovanej slovenčiny predstavovali skôr rétorické ako vedecké argumenty, ktoré dobre „zneli“, dobre sa čítali a počúvali, keď na programe dňa bolo preukazovanie slovenskej autenticity so zreteľom na český národ a český jazyk. Pragmatickosť pravdy tvrdenia o jazyku „pod krídlami“ Tatier bola z hľadiska existenčnej otázky Slovákov ako národa oveľa dôležitejšia ako jej korešpondenčnosť. Vzhľadom na dlhodobú prítomnosť blízkopríbuznej češtiny ako kultúrneho jazyka v slovenskom prostredí, jej udomácnenosť vo verejnom živote, jej osvojenosť Slováckmi pôsobiacimi v tomto živote, idea duchovnej autenticity, vyžadujúcej len jej zodpovedajúcu formu vyjadrenia, bola dobrým argumentom pre potrebu definitívnej orientácie Slovákov na vlastný jazyk. Idea autenticity sa stala pre Slovákov maximou metajazykových reakcií na výskyt českých výrazov v spisovnej slovenčine. Riadením sa maximou „Buď autentický!“ sa začala pestovať kultúra reflexívneho zaobchádzania s českým výrazivom vyskytujúcim sa v spisovno-jazykových prejavoch: štandardizovalo sa myslenie (výstižné vymedzenie pojmu kultúra je, že ju tvorí súhrn štandardizácií, čiže konvencionalizácií, týkajúcich sa komunikácie, správania a konania, myslenia a cítenia), že bohemizmy sú hrozbou pre spisovnú slovenčinu a ich používanie je výrazným deficitom povedomia jej používateľov. A keďže sa štandardizovala aj interpretácia spisovnej slovenčiny ako média identity slovenského národa, táto hrozba a tento deficit zasahujú národ, národné povedomie.

K výkladu tohto javu – heslovite: bohemizmy v spisovnej slovenčine – prispieva aplikácia termínu maxima použitého v duchu teórie konverzačných implikátúr H. P. Gricea. Ako je známe, Grice poukázal na explanačnú silu maxím v komunikácii tým, že pomenoval tri prípady: zjavné rešpektovanie konverzačnej maximy, zdanlivé nerešpektovanie maximy, skutočné porušenie maximy. Tieto prípady sa vzťahujú aj na maximu „Buď autentický!“ so zreteľom na české výrazivo. Maxima sa zjavne rešpektuje, keď sa prejav v spisovnom jazyku rodí pod dôslednou kontrolou (často až hyperkontrolou) kultúry reflexívneho zaobchádzania s českým výrazivom. Pripomeňme si, že

pri zdanlivom nerešpektovaní maximy ide o to, že maxima sa povrchovo narúša, ale „pod povrchom“ sa rešpektuje, pričom „pod povrchom“ je branie zreteľa na niečo relevantné. V prípade českých výrazov v spisovnoslovenských jazykových prejavoch je to branie zreteľa na medzijazykovú analógiu. (Pretože tento jav je detailne opísaný v práci Dolník, 2010 – zatiaľ autor nezaregistroval ani súhlasnú, ani kritickú reakciu –, netreba ho tu rozvádzať viac, ako je nevyhnutné v tomto kontexte.) Bežným lingvistickým poznatkom je, že analógiou sa rozširuje to, čo v jazyku jestvuje, konštituuje a upevňuje pravidelnosť. Keď hovoríme, že používatelia uplatňujú analógiu, máme na mysli, že istú jazykovú štruktúru zaviedli, používajú, modifikujú, menia v tom duchu, v tom zmysle, ako sa to opakovane udialo v danom jazyku, teda zodpovedajúc tomu, čo je v danom jazyku zafixované. Blízkopríbuzné jazyky slovenčina a čeština vykazujú pravidelnosti v rozdieloch na formovej, formovo-významovej aj významovo-formovej úrovni, napríklad na úrovni hlások v istých pozíciách; porov. *i/í* (čes.) – *u/ú* (slov.): *lid* – *lud*, *klíč* – *klúč*, *klíka* – *kluka*, *plivat* – *pluvať* a pod.; *ou* (čes.) – *ú* (slov.): *mouka* – *múka*, *louka* – *lúka*, *moudrý* – *múdry*, *soud* – *súd* a pod. Vývinové procesy, ktoré vyústili do týchto rozdielov, diachrónna lingvistika už dávno opísala. Zo sledovaného hľadiska je podstatné to, že tieto pravidelné responzie sú určitým spôsobom prítomné v jazykovom povedomí Slovákov, čo je sprievodný príznak prirodzenej (nie v edukačnom prostredí osvojovanej) slovensko-českej dvojazykovosti. Ak platí (vo všeobecnosti sa táto interpretácia akceptuje), že podobné vnútrojazykové pravidelnosti sú založené na prirodzenom usudzovaní používateľov pomocou analógie, legitímne je aj tvrdenie, že tieto prípady sú len rozšírením rozsahu pôsobenia tohto usudzovania – v hre je aj medzijazyková analógia. Keďže analógia zahŕňa možné exempláre v danom analogickom reťazci (napríklad v slovotvornom reťazci *učit' : učitel' = coičit' : coičitel' = ručit' : ručitel' = nudit' : *nuditel' = mýlit' : *mýlitel' atď.*), aj medzijazyková analógia zahŕňa, čo je možné v sledovanom jazyku; napríklad *lid : lud = klíka : kluka = klid : klud* (*klidný, kludný*); *louka : lúka = mouka : múka = spousta : spústa* a pod. Medzijazyková analógia teda umožňuje aktualizovať isté možnosti vo vlastnom jazyku, využiť to, čo je vo vlastnom jazyku skryté a čo je „viditeľné“ len v perspektíve tejto analógie, resp. na čo táto analógia „upozorňuje“. Na povrchu sa zdá, že používaním slova *klud* (upevnené štruktúrami *kludný, kludne*) Slováci nerešpektujú maximu „Buď autentický!“, že mechanicky poslovenčujú české výrazy (v jazykovej kritike sa spravidla hovorí o mechanickom preberaní z češtiny), ale „podpovrchové“ nazeranie naň ukazuje, že ide o realizáciu možného slova v spisovnej slovenčine, ktoré má oporu v slovách *lud, klúč, kluka* a pod. Výraz *klud* nie je adaptovaným prevzatím z češtiny, ale využitím toho, čo spisovná slovenčina umožňuje – čeština pritom funguje ako jazyk, ktorý rozširuje priestor prirodzeného usudzovania pomocou analógie.

Maxima „Buď autentický!“ sa skutočne narúša vtedy, keď ani „podpovrchové“ vnímanie nepreukáže, že sa maxima rešpektuje. Týka sa to napríklad výrazov *ovšem*, *sranda*, *kecat'* a pod. Takéto výrazy sú skutočné prevzatia, o ktorých oprávnenosti alebo neoprávnenosti rozhoduje ich funkčnosť (často však dochádza k rozporu medzi lingvistickou analýzou funkčnosti výrazov a používateľským pociťovaním funkčnosti, čo evidentne vyplýva z toho, že používateľ ich prežíva v konkrétnych situáciách, kým lingvista analyzuje skôr z extrakomunikačnej pozície). Ako v mnohých iných prípadoch v jazyku, ani medzi týmito neexistuje ostrá hranica.

Ďalší sociálny význam viazaný na spisovný jazyk vzchádza z normatívneho vnímania jazykových prejavov. Vo všeobecnosti platí, že správanie a konanie jednotlivcov sa vníma z normatívnej perspektívy vlastnej danému spoločenstvu. Výrazná je morálna perspektíva, čo sa prejavuje v tom, že v spoločenstvách sa (v rozličných obdobiach) ustálili isté zásady tvoriace mravný ideál, ktorý funguje ako ideový fundament edukačnej (v najširšom zmysle) regulácie správania a konania jednotlivcov. Keďže ide o ideál, jednotlivec, ktorého nedokonalosť spočíva v jeho ľudskej podstate, k nemu nemôže dospieť, len výnimočným bytostiam je dané optimálne sa k nemu priblížiť. Normatívne nazeranie na spisovno-jazykové prejavy má podobné zázemie. Traduje sa predstava ideálnych verejných jazykových prejavov, podľa ktorej v takých prejavoch sú dôsledne dodržané všetky pravidlá vyvedené z dôkladného poznania spisovného jazyka. Bežnému používateľovi nie je dané, aby mohol tieto pravidlá dokonale ovládať, len výnimoční (elitní) jednotlivci sa môžu k dokonalosti optimálne priblížiť. Predstava ideálnych verejných jazykových prejavov nadväzuje na ďalší sociálny význam prisudzovaný spisovnému jazyku: „Spisovný jazyk je zdroj jazykovej dokonalosti.“ Tento význam má oporu vo všeobecnom sklone človeka k upínaniu sa na ideály (výklad tejto otázky sa podáva v práci Dolník, 2010) a bezprostrednú motiváciu vo vnímaní spisovného jazyka ako hodnoty v triede hodnôt najvyššieho rangu: takto vnímaný objekt sa nemôže nevyznačovať dokonalosťou. Reakcie používateľov spisovnej slovenčiny vo vzťahu k tomuto významu vypovedajú o tom, že sa štandardizovalo presvedčenie o spisovno-jazykovej limitovanosti bežného používateľa vzhľadom na to, že tento jazykový útvar je zdrojom jazykovej dokonalosti: nedokonalý jednotlivec si predsa nemôže osvojiť spisovný jazyk v jeho dokonalosti. Z tohto presvedčenia vyplýva vysoká autorita „jazykových expertov“, o ktorých sa predpokladá, že majú prístup k dokonalosti tohto jazyka. Sprievodným príznakom pocitu, presvedčenia používateľa, že jeho spisovno-jazyková kompetencia je obmedzená, je jeho otvorenosť voči jazykovej kritike a nastavenosť na akceptovanie jazykovových poučení, aj keď sú v rozpore s jazykovým úzom, resp. s jeho jazykovým povedomím (citom). Touto otvorenosťou a nastavenosťou demonštruje akceptáciu vlastnej subordinačnej pozície, čím sa stáva

jazykovo ovládaným členom spoločenstva. Výrečným aktuálnym príkladom je očividné vyhýbanie sa výrazu *posledný* v spojeniach *v poslednom čase*, *v poslednom období*, *posledné udalosti* a pod. a jeho nahrádzanie výrazom *ostatný*: *v ostatnom čase*, *v ostatnom období*, *ostatné udalosti* a pod. Na navodenie takéhoto jazykového správania postačilo naivnolingvistické poučenie, že výraz *posledný* v sledovanom význame znamená doslova posledný, bez ďalšieho pokračovania. Predstava vlastnej spisovnojazykovej limitovanosti podporuje jazykovú subjektiváciu používateľov. Pripomeňme si, že filozofi výrazom subjektivácia označujú proces, v ktorom subjekt nadobúda status podriadeného istej moci a súčasne sa formuje ako subjekt. Podľa toho sa jazyková subjektivácia týka podriaďovania sa jazykovej moci reprezentovanej subjektmi, ktoré používateľ akceptuje ako jazykové authority, pričom v tomto procese sa používateľ formuje ako jazykový subjekt. Nápadnou črtou slovenského spisovnojazykového prostredia je výraznosť jazykovej subjektivácie, ktorej prejavom je, že používatelia sú naklonení mechanickému podriaďovaniu sa jazykovej kritike, jazykovým poučeniam, ktorých pôvodcom nie sú len inštitucionalizované jazykové authority, ale aj subjekty, ktoré sa používateľovi javia, zdajú, že sú „predĺženou rukou“ authority. Takéto správanie je formujúcim faktorom používateľa ako spisovnojazykového subjektu.

Pozadím ďalšieho sociálneho významu spisovného jazyka je, že jeho konštituovanie a rozvíjanie sa vníma ako jeden z prejavov kultúrneho vzostupu spoločnosti, čo implikuje jeho prestížnosť v pomere k ďalším útvarom národného jazyka. Pod kultúrnym vzostupom sa myslí sústavná realizácia duchovného potenciálu spoločnosti, pri ktorej hrá spisovný jazyk závažnú úlohu, lebo je jazykom celej spoločnosti, a teda je prostriedkom jej duchovných aktivít. Spisovný jazyk je teda bránou do duchovného sveta národnej spoločnosti, takže jeho ovládanie je predpokladom na vstup do tohto sveta a ukazovateľom kultúrnosti jednotlivca v zmysle jeho napojenosti na duchovné bohatstvo danej spoločnosti. Jednotlivci socializovaní prostredníctvom spisovného jazyka získavajú prístup k tomuto bohatstvu. Avšak samotný spisovný jazyk je súčasťou tohto bohatstva, takže jeho osvojovanie si samo osebe je indikátorom nadobúdania príznaku kultúrnosti. Z tohto hľadiska sociálny význam spisovného jazyka pre jeho nositeľov spočíva v tom, že je pre nich meradlom kultúrnosti, ktorá zahŕňa úroveň ich pripravenosti na recepciu duchovnej ponuky prostredníctvom spisovného jazyka a úroveň ich spisovnojazykovej kompetencie (v najširšom zmysle). Pre slovenské spisovnojazykové prostredie je charakteristické, že sa v ňom intenzívne pestuje tradícia spájania úrovne spisovnojazykovej kompetencie s úrovňou uvedomenosti vo vzťahu k ovládaniu tohto jazykového útvaru a zaobchádzaniu s ním. Bez toho, aby si to protagonisti tejto tradície uvedomovali, vytrvalo udržiavajú kultúrnu koncepciu v duchu

konzervativizmu, ktorú predložil T. S. Eliot v polovici minulého storočia (Eliot, 1948). Pripomeňme si idey relevantné z nášho hľadiska. Východiskom je registrovanie dvoch úrovní kultúry, a to kultúry na úrovni neuvedomenosti, ktorá sa považuje za nižšiu úroveň, a na úrovni uvedomenosti, čiže na vyššej úrovni. Kultúra teda produkuje neuvedomenosť (bežná, každodenná kultúra) aj uvedomenosť (najvýraznejším prejavom je veda), t. j. kultúrnu hierarchizáciu, ktorá korešponduje so sociálnou hierarchizáciou. Kultúrna a sociálna hierarchizácia, nerovnosť, sú spojené nádoby. Na fungovanie spoločnosti je sociálno-kultúrna hierarchizácia nevyhnutná, čo sa zdôvodňuje ideou zodpovednosti. Každý nemôže byť za všetko zodpovedný – deľba zodpovednosti je nevyhnutná. Kto môže byť zodpovedný za „veci verejného záujmu“? Tí, ktorí sú nositeľmi uvedomenej kultúry, čiže kultúry vyššej úrovne, t. j. reprezentanti spoločenskej elity. Demokratické spoločenské zriadenie potrebuje elitu fungujúcu ako subjekt, ktorý prevzal zodpovednosť. Takže platí: vedomá kultúra je vyššia kultúra, lebo je spätá s vyšším stupňom zodpovednosti. A k vyššiemu stupňu zodpovednosti patrí väčšia moc. Kultúra zlegitímňuje hierarchiu v spoločnosti a moc v rukách elity. Tá stojí nad masami ako nositeľmi nižšej kultúry (masová kultúra je z tohto pohľadu niečo menejcenné). V duchu takej koncepcie sociálnej štruktúry spoločnosti, motivovanej povahou kultúry, sa tradične pristupuje k spisovnej slovenčine. Zdôrazňuje sa zodpovednosť za jej stav a rozvíjanie. A kto nesie (musí niesť) túto zodpovednosť? Jazyková elita, ku ktorej patria disponenti vyššej úrovne spisovnojazykovej kompetencie, teda – lapidárne povedané – tí, ktorí dokážu reflektovať jazyk, vedomo ho kontrolovať, regulovať. Tí majú väčšiu „jazykovú“ moc a právo (ba povinnosť) riadiť spisovnojazykový život. Ide o takpovediac prirodzené právo na ovládanie nositeľov spisovného jazyka nachádzajúcich sa na úrovni neuvedomovaného disponovania týmto jazykom, čiže na nižšej úrovni kultúry jazyka. V užšom lingvistickom prostredí sa už síce objavili otázky a reakcie spochybňujúce primeranosť takej koncepcie v súčasných podmienkach fungovania spisovnej slovenčiny, ale vo verejnosti naďalej dominuje jej interpretácia v zmysle „spisovný jazyk ako meradlo kultúrnosti jeho nositeľov hierarchizuje ich v takom duchu, že schopnosť vedomého extrakomunikačného aj komunikačného zaobchádzania s týmto jazykom posúva na vyššiu úroveň kultúry jazyka, kým zotrúvanie pri neuvedomovanom disponovaní týmto jazykom znamená pozíciu na nižšej úrovni“. Ešte sa nerozvinul spisovnojazykový diskurz, do ktorého by sa premietla otázka pomeru medzi masovou kultúrou a „vyššou“ kultúrou so všetkými implikáciami späťmi so súčasnými podmienkami.

Reakcie na „výnimočnosť“ spisovnej slovenčiny

Vráťme sa k idei, že spisovná slovenčina je text interpretovaný ako „základ slovenskej národnej identity“, čiže aj kultúrnej jedinečnosti. Patrí teda

k textom určujúcim kultúrnu identitu Slovákov. Vyzdvihovanie istých textov je „ukazovateľom toho, že kultúra vzniká ako osobitná forma samoorganizácie spoločenstva“, a teda „stav, že všetky texty sú rovnocenné, zodpovedá likvidácii kultúry“ (Lotman, 1981, s. 38). Ktoré texty sa určujú ako relevantné vo vzťahu ku kultúrnej identite daného spoločenstva? Alebo inak: Na ktoré texty sa členovia spoločenstva odvolávajú ako na svoje kolektívne identifikátory? Treba si pripomenúť, že identitu vlastnej kultúry členovia spoločenstva prežívajú a uvedomujú si so zreteľom na kultúru iných spoločenstiev, čo vedie k normatívnemu vnímaniu kultúry, pričom sa vyzdvihuje vlastná kultúra (v krajnom prípade oproti „barbarskej“ kultúre). Na vyzdvihnutie vlastnej kultúry sa vyberajú texty, ktoré sa v danom spoločenstve interpretujú ako výnimočné a ktoré sú svedectvom hlbokej zakorenenosti spoločenstva v histórii ľudstva, jeho vitality a vyspelosti. Takto postupoval aj Ľ. Štúr, keď sa upriamil na slovenský jazyk ako na identifikačne najrelevantnejší text Slovákov. Odvolávajúc sa na staroruského kronikára Nestora, podľa ktorého „Dunaj a Tatry sú najstaršie sedaliská v Európe“, Štúr (2007, s. 169 – 170) vysvetľoval: „V najstarších týchto sedaliskách Slovanov v Európe dodržal kmeň náš aj najstaršie ich priezvisko, zovúc jazyk svoj slovenským, biele svoje pohlavie Slovenkami, ako sa u Nestora najstarší Slovania volajú. Kmeň náš, ktorý najstaršie priezvisko Slovenov čiste dodržal, zachoval v dolinách tichých svojich a neprístupných Tatier aj v reči to, čo všetkým Slovanom bolo za starodávna spoločné, čo ale potom kmene časove jedny popremieňali, druhé potratili“; slovenčina „... je vprostred nárečí slovanských a jako priechod od jedného radu k druhému“; kto by chcel napísať porovnávajúcu gramatiku slovanských jazykov a „nebude dobre zbehlý v nárečí našom, jeho dielo bude jednostranné a nedovŕšené. Natolko je, hľa, naše nárečie vážne a v takomto položení sa medzi nárečiami našimi nachádza“. Táto vážnosť, výnimočnosť slovenčiny sa preniesla na spisovný jazyk založený na strednej slovenčine, ktorá je „najzavarovanejšia, najčistejšia“ (tamže, s. 178), a teda udržiavajúca kontinuitu s pôvodným jazykom Slovanov; „čo do zavarovanosti prevyšuje ono (nárečie – pozn. J. D.) vo viacej formách nielen české, slovinské, ale krem foriem práve v samej hmote aj druhé slovanské nárečia“ (tamže, s. 167 – 168). Štúrovo vyzdvihovanie „zavarovanosti, bohatosti a plnohlasnosti (ľubozvučnosti)“ slovenčiny, ktorú si zvolil za základ spisovného jazyka, bolo motivované potrebou určenia fundamentálneho kultúrnoidentifikačného textu Slovákov.

Závažnosť textov určujúcich identitu kultúry daného spoločenstva sa dáva najavo tým, že sa s nimi osobitne zaobchádza, venuje sa im osobitná starostlivosť. K tomuto javu patrí kodifikácia normy spisovného jazyka. Kodifikácia tejto normy má, pravdaže, praktickú funkciu – zjednocujúcu a stabilizačnú –, ale práve kodifikačná tradícia spisovnej slovenčiny ukazuje, že je to aj prejav osobitného narábania so spisovným jazykom, motivovaného

jeho fungovaním ako kultúrnoidentifikačného textu. Kodifikácia je jednak nástrojom kultivovania spisovného jazyka ako komunikačného prostriedku a jednak jeho pestovaním ako vyzdvihovalného textu v národnom spoločenstve. To znamená, že prístup ku kodifikácii je ovplyvnený bráním zreteľa na textovú stránku spisovného jazyka. Ukazuje sa to pri stanovovaní hierarchie kodifikačných kritérií, t. j. pri určovaní dominantného kritéria. Ide o tri známe kritériá: systémovosť, funkčnosť, vžitosť (uzuálnosť). Vo vzťahu k spisovnému jazyku ako komunikačnému prostriedku sa dá dobre zdôvodniť táto hierarchia: vžitosť – funkčnosť – systémovosť. Skrátene a jednoducho povedané, čo sa vžilo v jazykovom spoločenstve, teda čo akceptuje signifikantná časť používateľov, je rozhodujúce, lebo jazyková prax potvrdzuje, že to vyhovuje ich komunikačným potrebám, čiže je pre nich funkčné, a to bez ohľadu na to, či to nejaký kodifikátor posudzuje ako systémové alebo neústrojné. Z perspektívy vyzdvihovanej textovosti spisovného jazyka sa do centra pozornosti dostáva systémovosť a kodifikačné kritériá sa hierarchizujú takto: systémovosť – funkčnosť – vžitosť (uzuálnosť). V pozadí je uvažovanie, že spisovný jazyk ako vyzdvihovaný text jazykové spoločenstvo musí pestovať tak, ako to zodpovedá postaveniu tohto textu v množine textov v jeho kultúre. Tradované lingvistické poznanie, že jazyk je systém (znak), sa na spisovný jazyk aplikuje tak, aby sa predstavou systému podčiarkla spoločenská vážnosť tohto textu. Podčiarkuje sa, že spisovný jazyk nie je akási náhodná množina prvkov, ale dobre organizovaný celok, a preto môže dobre fungovať. Dobrá organizovanosť, vnútorná usporiadanosť, riadenosť zákonitostami sú vlastnosti zodpovedajúce spoločenskej dôležitosti tohto jazyka. Z toho sa dá vyvodiť len to, že v kodifikácii ako nástroji jeho kultivovania musí dominovať kritérium systémovosti. Požiadavka je, aby sa kodifikáciou neoslaboval systém. Hierarchizácia kritérií s dominanciou systémovosti vyvoláva dva fundamentálne problémy: (1) Za akých okolností je primerané prijímať vplyv brania zreteľa na textový aspekt spisovného jazyka? (2) Aká je skutočná povaha jazykového systému?

Výnimočnosť textu „spisovná slovenčina“ sa dáva dokonca tak najavo, že v jazykovom zákone sa zakotvilo, že kodifikovanú podobu štátneho jazyka schvaľuje a zverejňuje Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky a že štát sa má starať o kodifikáciu štátneho jazyka a o zvyšovanie jazykovej kultúry. Vyvrcholením upierania pozornosti na vyzdvihovanú textovosť spisovného jazyka je tento výrok v jazykovom zákone: „Akýkoľvek zásah do kodifikovanej podoby štátneho jazyka v rozpore s jeho zákonitostami je neprípustný.“ Vyzdvihovanie výnimočnosti textu spisovný jazyk tu už ide tak ďaleko, že sa fetišizuje ako objekt riadený zákonitostami, ku ktorým majú prístup len „experti“, a to len tí „správni experti“, totiž tí, ktorým je dané uzrieť tieto zákonitosti (v skutočnosti sa právnym zákonom petrifikuje štrukturalistická, resp. systémovo-funkčná metodológia). Operovanie výrazom zákonitosti má

aj fetišizujúci účel: používatelia majú žiť s predstavou, že stavba spisovného jazyka je založená na pevnom poriadku, ktorý je nezávislý od ich vôle, naopak, oni sú závislí od neho, on má moc nad nimi. Kto chce rozumieť spisovnému jazyku, musí vniknúť do jeho (objektívnych) zákonitostí. Je tu istá príbuznosť s klasickou hermeneutikou, resp. hermeneutikou sv. Augustína – so zostavovaním pravidiel na adekvátny výklad dôležitých textov (ako je známe, dielo sv. Augustína *De doctrina christiana* bolo základom stredovekej exegézy): aby napríklad kresťan porozumel textu *Svätého písma*, mal sa riadiť pravidlami Doktríny – aby používateľ rozumel spisovnému jazyku, má vniknúť do jeho zákonitostí (a aby to dokázal, musí sa riadiť podľa kodifikátora, ktorý – obrazne povedané – zastupuje sv. Augustína). Výnimočnosť *Svätého písma* a výnimočnosť spisovného jazyka v slovenskom spisovno-jazykovom prostredí sú blízkopríbuzné exkluzívnosti.

LITERATÚRA

- ASSMANN, Aleida: *Die (De-)Konstruktion nationaler Mythen und die Rolle der Literatur*. In: Caduff, Corina – Sorg, Reto (ed.): *Nationale Literaturen heute – ein Fantom?* Zürich : Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2004, s. 75 – 83.
- BARTEK, Henrich: *O správnosti jazykovej*. Slovenská reč, 2, 1933 – 1934, s. 1 – 16.
- DOLNÍK, Juraj: *Teória spisovného jazyka*. Bratislava : Veda, 2010.
- ELIOT, Thomas Stearns: *Notes towards the Definition of Cultura*. London : Faber & Faber, 1948.
- LOTMAN, Jurij: *Kunst und Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Ed. Klaus Staedtke. Leipzig : Reclam, 1981.
- PAULINY, Eugen: *Dejiny spisovnej slovenčiny*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1983.
- RENAN, Ernst: *Was ist eine Nation?* In: *Was ist eine Nation? und andere politische Schriften*. Wien; Bozen : Folio, 1995.
- ŠTÚR, Ľudovít: *Dielo*. Ed. Rudolf Chmel. Bratislava : Kalligram, 2007.

SUMMARY

The Social Meanings of the Standard Slovak

The article deals with the meanings that the Slovaks attribute to their standard language. The Standard Slovak as a social text is a part of the fundamental texts with regard to the identity of the Slovak nation. The author focuses on four social meanings of this language for the Slovaks: (1) It is the base of the Slovak national identity, (2) it is a manifestation of the Slovak authenticity, (3) it is a guarantee of the future of the Slovak nation and (4) it is a source of linguistic perfection. He raises the question how the Slovaks react to the 'exceptionality' of their standard language and he refers to Ľudovít Štúr, to the principles of the codification and to the language law. He also shows that there is a tendency to preserve the cult of the rules of the standard language and to make a fetish of the intrinsic order of this language.

Chalupkov nemecký román na ceste k čitateľovi – v kontexte interpretačných stratégií

Ján Chalupka, klasik slovenskej literatúry a starší brat Sama Chalupku, autora národnobuditeľskej básnickej výzvy *Mor ho!*, je v porovnaní so svojím mladším súrodencom zástancom zmierlivého (zmierlivejšieho) postoja v národných a národnostných otázkach. Pri čítaní diela Jána Chalupku sa nám otvára brána do sveta postaveného na základoch potreby vzájomného porozumenia (možno ústupkov) v mene zachovania možnosti spolužitia v Uhorsku v období, keď sa pojem politický národ postupne vytráca a nastupuje nové chápanie národa ako celku, ktorého základom je spoločný jazyk a kultúra.

Andrej Mráz v predslove k prvému slovenskému vydaniu Chalupkovho románu *Bendeguz, Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint* (1953) opisuje autora ako osobnosť, ktorú charakterizuje „osvietensko-racionalistická vyhranenosť“¹, ako aj triezvy a kritický zmysel pre skutočnosť², a zároveň ako človeka, ktorý je „aj národnostne tolerantný“³. Ako osvietenského racionalistu ho opisujú aj Alexander Noskovič, Ján Ďurovič, Ján Vladimír Ormis či Rudolf Chmel. Racionalizmus spojený s národným cítením, rozvážnosť podfarbená humorom – so silným sklonom k irónii až satire – sú prvkami, ktoré sa stávajú stavebným materiálom jeho diel: divadelných hier aj – na dobové pomery výnimočného – románu.

Bendegucz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint (*Eine Donquixottiade nach der neuesten Mode*) je názov nemeckého románu, ktorý vyšiel v Lipsku v roku 1841 ako dielo nepomenovaného autora. Dočítame sa iba, že je to „Dichtung und Wahrheit von P. P-s. Aus dem Magyarischen übersetzt von L. von Sch.“. Ján Števček v tejto súvislosti hovorí, že autor *Bedeguza* „je osvietenec už v spôsobe autorskej sebaštylizácie a zatajovania autorskej (i občianskej) identity“⁴.

Ak si teda „správne“ preložíme informácie ponúknuté na prvej strane knihy, máme si myslieť, že ide o pôvodne maďarsky napísané dielo preložené do nemeckého jazyka. Samozrejme, vieme, že je to iba zahmlievací manéver, taktika. Ale keby sme prijali autorom ponúknutý návrh na hru, po dočítaní textu by sme nemuseli byť sklamaní, nemuseli by sme sa cítiť podvedení.

Chalupkov text korešponduje s dobovou realitou maďarského kultúrno-umelecko-literárno-politicko-jazykového priestoru do takej miery, že interpretácia textu bez dôkladného poznania maďarského kontextu

¹ Mráz, 1953, s. 10.

² Tamže, s. 8.

³ Tamže, s. 16.

⁴ Števček, 1989, s. 41.

je vlastne nemysliteľná. „Román Bendeguz bol určený predovšetkým pre domáce, uhorské čitateľstvo. Vidieť to najmä z faktu, že autor predpokladá znalosť maďarčiny a slovenčiny, lebo maďarské slová prekladá len zriedka a slovenské vôbec neprekladá“⁵, prízvukuje špecifikum románu aj Ormis, ktorý sa podujal na preklad pôvodného nemeckého textu. O kvalitách románu však svedčí skutočnosť, že napriek uvedenému je predsa len možné čítať *Bendeguza* aj len ako výsmech zblúditého, veľikášskeho „maďarónstva“ putujúcich „hrdinov“. (Chalupkov zdvihnutý prst je v skutočnosti varovaním nielen pre tých, v ktorých mene sa vysmieva maďarónstvu, ale aj pre tých, ktorí v snahách slovenských študentov v románe nevidia obraz či odlesk vlastných národnobuditeľských snáh.) Zuzana Kákošová píše, že Chalupkove postavy sa zameriavajú na seba⁶, kým už citovaný Števček hovorí o odstupe osvietenského vzdelanca od témy⁷. Obidva názory akoby potvrdzovali možnosť dvoch protichodných interpretácií románu. V prvom prípade ho možno zo širšieho kultúrno-politického pohľadu vnímať ako bezobsažné putovanie za snom, ktorý je vo svojej podstate otázný, a pozornosť čitateľa sa má zamerať na výsmech nemotorného snaženia maďarónov. Tento „návod“ interpretácie prehlbuje odcudzenosť čitateľa vo vzťahu k postavám a tým do istej miery zamedzuje vznik otázok zameraných na hlbší prienik do textu. V podobnom duchu formuluje svoje názory aj autor doslovu zatiaľ posledného vydania románu z roku 1983 Tomáš Oravec: „Povedzme hneď, že hrdinovia, kvôli ktorým vznikla táto satira, sú negatívne postavy. Hlúposť, obmedzenosť a iné nešváry vyúsťujú z každého z nich.“⁸

V druhom prípade sa núka možnosť interpretácie založenej na hlbšom pochopení dobového kontextu, s dôrazom na širší kultúrno-spoločenský aspekt, čím by sa však do popredia mohli dostať aj otázky žánrovej čistoty diela, resp. jeho prepojenosť so spisbou národnoobrodeneckého charakteru. V predslove k prvému slovenskému vydaniu aj Andrej Mráz uvádza, že „Chalupkov Bendeguz, i keď v beletricko-satirickej forme, ale organicky patrí medzi relatívne bohatú polemickú literatúru proti maďarizácii“⁹. Uvedenej možnosti interpretácie je naklonený aj Ervín Lazar vo svojom príspevku *Inojazyčná tvorba Jána Chalupku*: „Chalupka sa vlastne svojimi nemeckými dielami zapojil do jazykového boja. Stáva sa obrancom jazykových práv v oboch rovinách: vecnou argumentáciou v troch politických spisoch a umeleckou formou v Bendegúzovi.“¹⁰

Súčasťou interpretácie románu sa v tejto súvislosti nevyhnutne stávajú

⁵ Ormis, 1953a, s. 229.

⁶ Kákošová, 2001, s. 370.

⁷ Števček, 1989, s. 38.

⁸ Oravec, 1983, s. 170.

⁹ Mráz, 1953, s. 14.

¹⁰ Lazar, 1973, s. 99.

aj Chalupkove politické spisy z rokov 1834, 1841 a 1842. Prvý má názov *Durch welche Mittel lässt sich die Verbreitung der magyarischen Sprache unter dem Einwohner Ungarns am sichersten erzielen* (s podtitulom *Mit Speck fängt man Mäuse*, na ktorý nájdeme priamy odkaz aj v samotnom texte románu vo vydaní z roku 1841 na s. 127). O uvedenej politickej brožúre sa dozvedáme podrobnosti aj v *Poznámkach a vysvetľovkách* J. V. Ormisa, ktoré tvoria dodatok k románu v slovenských vydaniach.¹¹ Upozorňuje na skutočnosť, že Chalupka v *Bendeguzovi* (ktorého dej sa odohráva v roku 1833) hovorí aj o veciach, ktoré sa udiali v časoch „po románe“. (Ormis, resp. poznámka však nehovorí o tom, že uvedená brožúra by mala byť autorovým dielom.)

Z hľadiska interpretácie románu Ormis pripisuje väčší význam ďalšiemu Chalupkovmu spisu z roku 1841 s názvom *Schreiben des Grafen Carl Zay, General-Inspector der Evangelischen Kirchen und Schulen Augsburgischen Confession in Ungarn an die Professoren zu Letschau*. V tomto spise sa otázka konfesie spája s otázkou jazyka veľmi špecifickým spôsobom, ktorý však odkrýva jeden z aktuálnych problémov obdobia – snahy o pomadařenie slovenských veriacich spojením reformovaných cirkví na uhorskom území do jedného celku. Tento problém sa objaví aj v *Bendeguzovi*, a to hneď niekoľkokrát, napr. Bendeguzova matka „war eine Magyarin von Geburt und reformirt obendrín“¹². Bola nielen Maďarkou a kalvínkou, ale zároveň aj zarytou odporkyňou slovenčiny a synovmu učiteľovi výslovne zakázala „slowakisch zu lehren“¹³. Po smrti matky sa Bendeguz (vtedy ešte Kazimír Arpád) zahráva s myšlienkou prestúpiť na kalvínsku vieru, ale „Einen Kryptocalvinisten wollte er nicht spielen“¹⁴.

Jazyk v spojení s vierovyznaním sa objaví aj v širšom kontexte románu, nielen ako Bendeguzov „osobný“ problém. Keď putujúca trojica (Bendeguz, Gyula a Pišta) prechádza cez „Rimaszombáth“, sú nútení konštatovať, že napriek maďarizačnému úsiliu sa tu ešte nepotlačila slovenčina: „daß dieser Ort, der doch auch viele Calviner zählt, die slowakische Sprache noch immer nicht habe ausrotten können“¹⁵. Chalupkov postoj je v tejto veci jednoznačný: napriek všetkým úskaliám a nástrahám jeho hrdinovia ostanú verní konfesii, ku ktorej sa hlásili na začiatku cesty: „und man sah an diesem Beispiele, wie sich selbst bei der verschiedenheit der Kulte die Eintracht erhalten lasse, wenn man einen gemeinschaftlichen Zweck verfolgt, und sonst einer den andern ungeschoren läßt“¹⁶.

¹¹Ormis, 1983, s. 155 – 156.

¹²Chalupka, 1841, s. 2.

¹³Tamže, s. 7.

¹⁴Tamže, s. 20.

¹⁵Tamže, s. 114.

¹⁶Tamže, s. 115.

Uvedený citát môže byť vhodným východiskom aj na zamyslenie sa nad tým, či Chalupkom vytvorený obraz Bendeguza a jeho spolupútnikov nie je predsa len komplexnejší, ako sa to na prvý pohľad zdá, či jeho viera a v podstate odmietavý postoj ku „kalvínskej ceste“ nevyvoláva potrebu prehlbenia a dokreslenia tradičnej charakteristiky postáv (aj v súvislosti s Gyulom považuje autor – rozprávač – za dôležité pripomenúť, zdôrazniť, že je „ein harter Lutheraner“¹⁷; Pišta je katolík – jeho pozíciu môžeme považovať nateraz za neutrálnu). Vyššie spomenutá potreba zmierlivých postojov sa opakovane objaví aj v ďalších častiach textu, napr. pri stretnutí v „Miskólczi“, kde sa na počesť Bendeguza a jeho spolucestujúcich zide početná spoločnosť, ktorá v otázke maďarizácie zastáva zdanlivo jednotné (súhlasné) stanovisko (aj pri vymenovávaní všetkých nevyhnutných krokov). Práve preto si zaslúži pozornosť replika, ktorá nabáda k triezvosti: „Nicht also, Atyámfiái; nein mit Gewalt wird man bei der Sprache eben so wenig wie bei der Religion ausrichten.“¹⁸

Uvedená epizóda románu je príznačná aj tým, že v argumentačnom zápale dôjde k pripojeniu tretieho článku k dvojici jazyk – konfesia, a to divadla – „Ein weit zweckmäßigeres Mittel, die Liebe der magyarischen Sprache auch dem eingefleischtesten Slowaken beizubringen, als alle Kirchen zusammengenommen.“¹⁹ Na základe tohto citátu sa síce môže zdať, že Chalupka upozorňuje na negatíva vplyvu divadla, opak je však pravdou a ako pomôcka na lepšie a hlbšie pochopenie poslúži aj jeden z dialógov Gyulu a Bendeguza o maďarských komediantoch, ktorí na Liptove po sebe zanechali iba dlhy²⁰.

Otázka divadla a divadelníctva je v románe rovnako dôležitá ako otázky konfesie a jazyka. Divadlo je účinným prostriedkom na dosiahnutie cieľa – v akejkoľvek podobe a v akomkoľvek význame. Gyula, pochopiac význam divadla v boji za jazyk, chce v Martine založiť divadlo ako konkurenciu tomu budapeštianskemu, aby každému ukázal, že „sogar in Thurotz eine magyarische Bühne errichten kann“²¹. Na pravdepodobné úskalia jeho snahy upozorňuje text románu jednak spomínaním dlhových cudzojazyčných divadelných spoločností, jednak uvedením slovenského protipólu, aj keď iba formou poznámky o ústupe, vytláčaní slovenskej tvorby cudzincami, ktorých úlohou bolo „die dortigen Dilettanten mit ihrer elenden Trasoritka zum Schweigen gebracht“²². Ironický charakter uvedenej poznámky je zrejmý, veď spomínaná *Trasoritka* (1833)

¹⁷ Tamže, s. 184.

¹⁸ Tamže, s. 125.

¹⁹ Tamže, s. 138.

²⁰ Tamže, s. 140.

²¹ Tamže, s. 141.

²² Tamže, s. 138.

reprezentuje nielen autora, ale aj slovenské divadelníctvo, existujúce napriek všetkým ťažkostiam.

Konfesia, jazyk a divadlo sa spájajú v Bendeguzovom výroku pri rozhovore s Gyulom (u bojara): „daß sich die Ungläubigen leichter, als die Gläubiger von Liptau und Arva würden bekehren lassen, wo nicht einmal magyarische Comödianten... im Stande waren, dieses eingefleischte Slowakenvolk für ihre Sprache zu gewinnen“²³. Divadlo je aj jednou z tém rozhovorov v Bukurešti: „von nun an werden wandernde Comödianten fremder Zunge im Lande nicht geduldet“²⁴, podobne aj „Unser Vénáß überwiegt mit seinen 100 Dukaten hundert solche Stücke wie Don Carlos und Lumpacivagabundus“²⁵. (Naši cestujúci sú dobre informovaní: spomínaná Vörösmartyho hra bola ocenená v roku 1833.)

Ungarische Wirren und Zerwürfnisse

Z hľadiska dokreslenia, spresnenia, otvárania nových interpretačných možností sa z trojice politických spisov Chalupku javí ako najdôležitejší spis s názvom *Ungarische Wirren und Zerwürfnisse* z roku 1842. Pri tomto tvrdení sa môžeme oprieť o skutočnosť, že dôkladné poznanie uvedeného spisu umožní korekciu napr. názoru – rozšíreného v odbornej literatúre zaoberajúcej sa tvorbou Chalupku – na jeho vzťah k „najväčšiemu Maďarovi“. Zoltán Rampák vo svojej rozsiahlej štúdii *Dramatik Ján Chalupka a inonárodné literárne podnety* tvrdí, že „aj Chalupka mal neobyčajne pozitívny vzťah k Széchenyiho reformným myšlienkam“²⁶. V podobnom duchu sa vyjadruje aj prekladateľ románu *Bendeguz* J. V. Ormis, keď píše o kladných postavách objavujúcich sa v románe. „Sú nimi ľudia, o ktorých sa v Bendeguzovi len hovorí, sami na scénu však neprichádzajú.“²⁷ Ormis pomenoval troch: vedec a cestovateľ Sándor Kőrösi Csoma (Bendeguz plánuje putovať po jeho stopách), gróf Štefan (István) Széchenyi, „najväčší Maďar“, reformistický politik a spisovateľ, a do tretice cestovateľ Ján Karol Besse.²⁸

Krátkymi príkladmi z románu argumentuje v prospech kladného chápania Széchenyiho (etymologický diškurs pri Harmanci, použitie na tú dobu moderného, nového pomenovania „Budapest“ – podľa vzoru, návrhu Széchenyiho²⁹). Tieto krátke odkazy však neodkrývajú komplexnosť Chalupkovho pohľadu na Széchenyiho.

²³ Tamže, s. 210.

²⁴ Tamže, s. 238.

²⁵ Chalupka, 1841. s. 239.

²⁶ Rampák, 1973, s. 52.

²⁷ Ormis, 1953a, s. 237.

²⁸ Tamže, s. 237.

²⁹ Tamže.

Obraz Széchenyiho vytvára Chalupka v románe v kontexte jeho diela „Licht“ (Világ): „Der fremde Herr leitete das Gespräch auf Széchény's vielgelesene Schriften, und namentlich auf sein Licht.“³⁰ Széchenyi je prezentovaný aj ako autorita v otázke čistoty jazyka.³¹ Je však potrebné si uvedomiť, že výklad vychádzajúci zo širšieho kontextu nemusí byť nevyhnutne iba v intenciách spomenutého kladného obrazu, najmä keď si všimneme, že napr. v závere dňa na dostihoch prítomní vyvolávajú na slávu Bendeguza a jeho sprievodu takmer rovnako, ako oslavujú Széchenyiho.³² Opis dostihov (ich tradíciu zakladá Széchenyi) sa nesie celkovo v duchu neskrývanej irónie („Jeder Reiter war ein geborene Magyar“³³) a rozprávanie dospeje k záveru, že nielen jazdci, ale aj kone by mali byť rýdzo maďarské: „daß man ja nur vaterländischen Pferden Gelegenheit geben möge, sich zu bereichern, so wie man nur magyarische Reiter dulde“³⁴.

Iróniou podfarbená je aj epizódka, v ktorej sa Gyula dočíta o ich ceste v *Jelenkore*³⁵ (sú novinami Széchenyiho!). V spise *Ungarische Wirren und Zerwürfnisse* sa v súvislosti s *Jelenkorom* píše, že sú to noviny, ktoré predpovedajú skorý zánik Slovákov: „die Slowaken werden bald aus dem Reiche der Völker verschwinden“³⁶. Chalupka považuje *Jelenkor* za fórum, ktoré poskytuje najväčší priestor výpadom proti Nemaďarom: „Und während der Magyar privatim und öffentlich, mündlich und schriftlich, in öffentlichen Reden und in den Zeitungen den Slawen insultiren kann, so viel er will, möchte man jedes Wort der Slawen zum Verbrechen stempeln.“³⁷

Intenzita Chalupkovho spisu nespočíva v burcovaní emócií, ale v presadzovaní neúprosnej logiky racionálne mysliaceho stúpenca osvietenstva. Všimnime si napr. myšlienku, ktorá je do textu spisu zaradená iba ako poznámka pod čiarou, ale môže poslúžiť aj ako kľúč k *Bendeguzovi*: „Für uns Freiheit verlangen und sie Andern nicht gewähren, ist eine Satyre auf die Freiheit oder die schlimmste Tyrannei.“³⁸

Uvedený spis môžeme čítať ako polemiku s myšlienkami Széchenyiho, ale aj ako pokračovanie sporu s grófom Zayom a ako zoznam najpálčivejších otázok verejného a cirkevného života, ktoré spája myšlienka jazyka (a národa). Vnútorný rozpor reformovaných cirkví prinesie ovocie formou

³⁰ Chalupka, 1841, s. 72.

³¹ Tamže, s. 73.

³² Tamže, s. 165.

³³ Tamže, s. 167.

³⁴ Tamže, s. 169.

³⁵ Tamže, s. 105.

³⁶ Chalupka, 1842, s. 9.

³⁷ Tamže, s. 58.

³⁸ Tamže, s. 13.

definitívneho víťazstva iba katolíkom – píše Chalupka.³⁹ (V tejto súvislosti sa javí katolíctvo „rozumného“ Pištu z románu ako možné memento.) Plán ich spojenia v predkladanej podobe je však najmä prostriedkom maďarizácie: „Die Lutheraner slawischer Zunge faßten von vorn herein ein Mißtrauen: denn was könne sie aus der Hand eines Spenders Gutes erwarten, der sich mit der fixen Idee herumträgt, das ganze Land zu magyarisieren.“⁴⁰

V tretej časti spisu (s názvom „Im politischen Leben“) sa konštatuje, že maďarská politika nevyužila núkajúcu sa možnosť získať si spojenectvo ostatných národov Uhorska: „Statt die Gemüther anderer Nationen Ungarns für die Magyarisation zu gewinnen, hat man sie, und vor allen die zahlreichste Nation, die Slawen, erbittert und sich entfremdet.“⁴¹ Jedným z pôvodcov problému je na základe textu spisu práve Széchenyi, ktorého plány – s výnimkou národno-jazykového kontextu – na zmenu Uhorska však považuje za nasledovaniahodné aj Chalupka, čo vyplýva i zo záveru spisu. Chalupka chápe dobu ako etapu, ktorej dominantou je potreba zjednocovania („Tausende vereinigen sich zu einem gemeinschaftlichen Ziele“⁴²) a v procese takto chápanej zmeny opisuje úlohu Széchenyiho ako kľúčovú: „Auch hier gebührt dem Grafen Szechényi die Palme“⁴³.

Túto jednotu a vodcovský post však ohrozujú – v interpretácii Chalupku krátkozraké až kontraproduktívne – snahy, ktoré sú zamerané (aj) na jazykové zjednotenie geopolitického priestoru Uhorska. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že Chalupka jasne vymedzuje používanie pojmov „magyarisch“ a „ungarisch“: „Ungar und Magyar sind zwei verschiedene Thiere.“⁴⁴ Pri interpretácii Chalupkovej literárnej tvorby tieto pojmy nie sú významovo zameniteľné a je nevyhnutné narábať s ich obsahom s maximálnou presnosťou. V zmysle „ungarisch“ považuje Chalupka za možné zasadiť sa o ciele preferované Széchenyim, ak by sa však spomínané pojmy mali absolútne prekryť a „magyarisch“ by mal byť totožný s „ungarisch“, Chalupka zaujme – vcelku logicky – postoj bojovníka za jazyk (a národ). Vytýka Széchenyimu, že svojimi staršími postojmi výrazne prispel k zrodu maďarizačného trendu. Snahu o korektnosť Chalupku vidieť však aj v tom, že zároveň s vyslovením kritiky na adresu Széchenyiho pripomína, že návrh na presadzovanie maďarčiny padol na oveľa úrodnejšiu pôdu než jeho ostatné myšlienky vyslovené v dielach „Credit“ a „Licht“: „Grafen Stephan Szechényi einfiel, zu behaupten, Ungarn könne nur dann ein Eldorado werden, wenn es durch und durch magyarisch wird. Bon! So was hörte

³⁹ Tamže, s. 44.

⁴⁰ Tamže, s. 35.

⁴¹ Tamže, s. 64.

⁴² Tamže, s. 71.

⁴³ Tamže, s. 71.

⁴⁴ Tamže, s. 26.

man lieber, als Manche seiner übrigen im *Credit* und *Licht* ausgesprochenen Principien.⁴⁵ Taktiež pripomína, že „precitnutie“ Széchenyiho a vzdanie sa pôvodne protislovanských tendencií má isté limity, keď pripúšťa iba to, aby sa doma hovorilo ľubovoľným jazykom, ale vo verejnom živote len po maďarsky. Neodpúšťa si ironickú poznámku: „Sehet, wie gnädig der liberale Mann ist!“⁴⁶

Chalupkova kritika smeruje však aj do vlastných radov: „Jedoch die Slawen sind ihre eigenen Feinde, die selbst sind Schuld daran, wenn jene Wirren und Zerwürfnisse diesen Grad erreicht haben, auf welchem sie nun stehen. ... Sehr viele wollen nicht einmal für Slawen passieren, sondern nehmen eine magyarische Miene an. Sie glauben, der Schnurbart und ein geläufiges magyarisches Fluchen sei hingänglich, die Kirchenmatrikel Lügen zu strafen.“⁴⁷ Okrem tejto zovšeobecňujúcej charakteristiky maďaróna v spise nájsť aj ďalšie odkazy na svet jeho románu: „Unter uns gesagt, es ist lächerlich und weinerlich zugleich, wenn man unter diesen Slowaken von Liptau, Arva, Túrócz, Sohl, Trencsin, Neutra, die eben so wenig Magyaren sind als der Hottentotte ein Schottländer ist, Menschen findet, die so kalt, so verächtlich, ja so feindselig ihre Stammverwandten behandeln, und es der Welt weiß machen wollen, ihre Urgroßväter wären mit dem Arpad aus Juhrien eingewandert.“⁴⁸ Bližšie k románu sa dostávame pri nasledujúcom citáte zo spisu: „Heut zu Tage hingegen bringt der slawische Adel seinen Kindern magyarische, sogar vorarpadische Namen auf (Arpad, Gyula, Geyza, Attila, **Bendegucz**).“⁴⁹

V tej časti spisu, ktorá je venovaná otázkam rodiny („im Familienleben“), sa ako príklad odcudzenia medzi jej členmi už priamo uvádza Bendeguzov otec (teda románová postava): „daß es Familien geben kann, wo die Kinder sich zu Magyaren zählen, deren Eltern Slowaken oder Deutsch sind, welche es in der magyarischen Sprache kaum weiter gebracht haben, **als der Vater des berühmten ‚Bendegucz‘**. Ihre kleinen Bendegúcze bringen kaum ein deutsches oder slawisches Wort über ihre Lippen.“⁵⁰ A keď sa píše o prípadoch prehnanej snahy byť Maďarom, slúži ako príklad aj samotný hrdina Chalupkovho románu ako osoba, ktorá v maďarizačnom zápale premenovala dokonca všetky svoje zvieratá („magyarisation, die sich bei Bendegucz sogar auf die Namen der vierfüßigen Säugethiere erstreckt“⁵¹).

⁴⁵ Tamže, s. 3.

⁴⁶ Tamže, s. 9.

⁴⁷ Tamže, s. 61.

⁴⁸ Tamže, s. 5.

⁴⁹ Tamže, s. 24 (zvýraznila A. D.).

⁵⁰ Tamže, s. 68.

⁵¹ Tamže, s. 70 (zvýraznila A. D.).

Máme byť Maďarmi?

Popri pertraktovanom spise *Ungarische Wirren und Zerwürfnisse* môže ako interpretačná pomôcka poslúžiť aj ďalší dobový spis, ktorý sa spomína v texte *Bendeguza*. V kapitole 16 zaznie otázka „ob wir nämlich Magyaren werden sollen?“⁵². Dočítame sa, že v súvislosti s tým má na mysli spoločnosť brožúru istého autora, ktorý bol dostatočne drzý na to, aby túto otázku položil. V *Poznámkach a vysvetľovkách* – v prvom vydaní z roku 1953 pod názvom *Vecné vysvetľovky* – uvádza J. V. Ormis údaje o autorovi spisu: „narážka na politickú brošúru Sollen wir Magyaren werden?, ktorá vyšla v r. 1833 v chorvátskom Karlovci. Dosiahla v tom roku až tri vydania. Napísal ju Samuel Hoič (1806 – 1868), ev. farár na Hornej Mičinej vo Zvolenskej. Bola národnoobránnou dôležitou publikáciou“⁵³.

Rovnako ako Chalupka, aj Hoič (Hojč) považuje za nevyhnutné rozlišovať medzi pojmami „magyarisch“ a „ungarisch“: „Der Verfasser dieser Briefe, sah sich genöthigt der Precision wegen zwischen ‚Magyaren‘ und ‚Ungarn‘, zwischen ‚magyarisch‘ und ‚ungarisch‘ zu unterscheiden: wenn er daher ‚die Ungarn‘ nennt, so versteht er darunter alle das Land und Königreich Ungern bewohnenden Völker; ‚Magyaren‘ hingegen sind ihm die Arpadier.“⁵⁴

Pisateľ šiestich listov je v Budapešti, v meste, ktoré sa za uplynulé roky stalo skutočným Eldorádom Maďarov („ein wahres Eldorado der Magyaren“⁵⁵). Náladu, ktorá v súvislosti s jazykovou otázkou v meste panuje, opisuje takto: „kann man dem Deutschen oder Slawen nicht Achtung versagen, weil sein Charakter und seine Bildung dieselbe erzwingen, so ertönt doch ein: ‚kár, hogy nem Magyar“⁵⁶ („škoda, že nie je Maďar“).

Autor listov aj sám študuje maďarčinu a odporúča to každému, kto sa snaží o miesto na akomkoľvek úrade, je mu však cudzia snaha o presadenie iba jedného jazyka na celom území: „so bin ich weit entfernt, die sanguinischen Wünsche Jener zu theilen, welche die magyarische Sprache von einem Ende des Vaterlandes bis zu dem andern verbreitet, und in dem einem Lande, wie ein Geist, ein Gefühl, so auch eine Sprache gerne sehen möchten“⁵⁷. V propagande maďarčiny vidí zdroj budúceho nešťastia, ba čo viac, „das Grab aller Kultur des Landes“⁵⁸ – hrob kultúr krajiny.

Otázku jazyka spája nielen s otázkou kultúry, ale aj vlastenectva: „Hörst Du in Deiner Muttersprache über das Wohl des Staats verhandeln,

⁵² Chalupka, 1841, s. 108.

⁵³ Ormis, 1953b, s. 204.

⁵⁴ Hojč, 1833, s. 1.

⁵⁵ Tamže, s. 2.

⁵⁶ Tamže.

⁵⁷ Tamže, s. 4.

⁵⁸ Tamže, s. 5.

so gewinnen diese Angelegenheiten für Dich an Interesse“⁵⁹. V kontexte spojenia vlastenectva, jazyka a kultúry sa ako mimoriadne dôležitá javí poznámka na strane 65 (štvrtý list). Hovorí o tom, že ľudová slovesnosť – ktorá prežíva iba v (národnom) jazyku – je nevyčísľiteľnou hodnotou: „es ist bekannt welch einen unvergleichlichen Schatz an Volksliedern, Sprichwörtern, Lebensmaximen und Erzählungen die Slowaken in ihrer Sprache haben, die sich in eine fremde Sprache unmöglich übertragen lassen: sollen diese alle auf ewig untergehen? Das wäre eine Versündigung an der Menschheit“⁶⁰.

Ľudová pieseň, resp. ponáška na ľudovú pieseň hrá dôležitú úlohu aj v Chalupkovom románe. Keď 1. mája 1833 Bendeguz, Gyula a Pišta konečne nastúpia na cestu hľadania kolísky maďarského jazyka, k veľkej nevôli Bendeguza si Pišta s Gyulom pospevujú po slovensky. Význam piesne zdôrazňuje aj to, že ju autor uvádza v pôvodnom, slovenskom „znení“ aj v nemeckom origináli:

„Když se mi dym z úst wine, / Nedbam co swet zahyne. / Sdymem mizne wsecka pece, / Snjm mi mladost wolne tece. ... Az se k' hrobu dofagcjm.“⁶¹

Čitateľ slovenského prekladu je do istej miery v nevýhode, keďže aspekt slovenčiny – ktorá sa v nemeckom texte objavuje ako prvok ukotvujúci Bendeguza v slovenskom prostredí (napriek všetkým jeho opačne zameraným snahám) – sa v preklade vytráca. Prvé slovenské vydanie z roku 1953 pôvodné slovenské textové vsuvky (ako aj všetky ostatné cudzojazyčné) vyznačuje iným typom písma, vydania z rokov 1959 a 1983 už toto špecifikum nezachovali.

Viacjazyčnosť je charakteristickou črtou románu. V nemeckom texte sa relatívne často objavuje maďarčina, slovenčina, latinčina, resp. samotný záver románu tvorí citát v anglickom jazyku. Za povšimnutie stojí fakt, že inojazyčné prejavy sú spravidla gramaticky správne. Výnimku tvorí najmä Bendeguzova maďarčina, pri ktorej sú zrejmé jeho nedostatky v ovládaní. Ako príklad môžeme uviesť príhodu, keď počas cesty za vzdelaním v Gemerí stretáva „svinského pastiera“ a celý rozradostený sa ho spýta po maďarsky: „Eszet á falu van Gömer?“, pričom krátka, ale gramaticky korektná odpoveď znie „Gömör hát.“⁶² Keby bol Bendeguz vedel dobre po maďarsky, mal sa pýtať: Ez a falu Gömör? (V poznámke slovenského prekladu na túto skutočnosť upozorňuje aj Ormis.⁶³)

Keďže však Bendeguzovej matke záležalo na tom, aby jej syn voči slovenčine cítil odpor, tváril sa, „že nevie *po slovensky*“⁶⁴, teda „als wisse

⁵⁹ Tamže, s. 17.

⁶⁰ Tamže, s. 65.

⁶¹ Chalupka, 1841, s. 62.

⁶² Tamže, s. 13.

⁶³ Chalupka, 1953, s. 20.

⁶⁴ Tamže, s. 31.

er nicht **po slowensky**⁶⁵. Preto nenazval svoje hniezdo Krumplovce alebo Zemiaky, „ale Kolompérfalu bolo celkom podľa pravidla“⁶⁶. V tomto prípade v slovenskom preklade nenájdeme grafickú pripomienku toho, že slovenské pojmy sú súčasťou aj originálu: „Das er sein Nest nicht **Krumplovce** oder **Zemjaky**, sondern Kolompérfalu nannte, war ganz in der Regel.“⁶⁷

Ako sa chýli k záveru románu, túžba cestujúcich po domove je čoraz zjavnejšia, a preto ani neprekvapuje, že slovenčina opäť dostáva väčší priestor v texte. Bendeguz a jeho kumpáni sa stretnú s bohatým mäsiarom zo susedstva, ktorý sa im prihovára v rodnej reči: „**Nuz ci ste to wy, Pán Urodzeny? – hla ako was mohu clowek obkalicit!**“⁶⁸ (V slovenskom vydaní: „Nuž či ste to vy, pán urodzený? hľa ako vás môžu človek obkaliť!“⁶⁹) Upozorňuje ich, aby si dávali pozor, „lebo je tu veľa *mrcha ľudí*“⁷⁰, v nemeckom texte: „hier gibt es viel **mrcha ludja**“⁷¹. A keď Pištu prepadne strach, myslí si: „es ist besser: **waruj sa**, als: **neboj sa**“⁷². V slovenskom preklade: „Lepšie je *varuj sa* ako *neboj sa*“⁷³.

Naši orientalisti (argonauti) rozumejú aj príkazu „Stoj!“, keď zakričí veliteľ ruských kozákov: „**Stoj!**“ schrie der commandierende Officier von Weitem, und unsere Thurotzer Magyaren verstanden es, und bleiben stehen wie angenadelt.“⁷⁴ V Bukurešti ich rozosmeje drotár, ktorého stretnú na ceste za farárom: „**Dagce harenci drotowac!**“⁷⁵

Po návrate domov je postoj Bendeguzovej ženy zdôraznený aj tým, že zaznie v slovenčine: „**No ci ste tu? Akože sa wam tam wodilo?**“⁷⁶ Je aj možným signálom, že čisto domáce prostredie predsa nie je nenapraviteľne infikované a považuje Bendeguzovo snaženie za akési bláznivé vybočenie z normálu.

Maďarčina

Jazykom, ktorý sa v románe používa najčastejšie, je maďarčina. Na rozdiel od nemeckého originálu slovenské vydania uvádzajú formou poznámok pod čiarou preklady, čo sa vzhľadom na charakter textu a jeho zrozumiteľnosť javí ako nevyhnutné riešenie, keďže maďarské výrazy či vety

⁶⁵ Chalupka, 1841, s. 6 (zvýraznila A. D.).

⁶⁶ Chalupka, 1953, s. 42.

⁶⁷ Chalupka, 1841, s. 22 (zvýraznila A. D.).

⁶⁸ Tamže, s. 216 (zvýraznila A. D.).

⁶⁹ Chalupka, 1953, s. 167.

⁷⁰ Tamže.

⁷¹ Chalupka, 1841, s. 217 (zvýraznila A. D.).

⁷² Tamže, s. 219 (zvýraznila A. D.).

⁷³ Chalupka, 1953, s. 168.

⁷⁴ Chalupka, 1841, s. 222 (zvýraznila A. D.).

⁷⁵ Tamže, s. 230 (zvýraznila A. D.).

⁷⁶ Tamže, s. 252 (zvýraznila A. D.).

často posúvajú dej, dokresľujú situáciu, resp. slúžia ako odrazový mostík k novej téme. Z ich početnosti je zrejmé, že Chalupkom predpokladaný čitateľ tento jazyk poznal, ba čo viac, dôkladne poznal maďarské prostredie – populárne diela (*Rontó Pál*, *Kartigam*, *Etelka*, *Peleskei Nótárius*, veselohry Károlya Kisfaludyho a tvorbu Csokonaiho) a aktuálne témy (Akadémia, Kasíno, dostihy, otázky divadla, jazyka, literárne spory...).

Je zrejmé, že Chalupka a jeho čitateľ poznali príčiny rozkolu medzi Kazinczym, vedúcou osobnosťou maďarskej literatúry, a stúpenkami Csokonaiho. Bendeguz túži zaujať miesto po boku Kazinczyho v ročenke Maďarskej učenej spoločnosti (Akadémie)⁷⁷, a teda niet sa čo čudovať, keď sa aj napriek zjavnému obdivu k tvorbe a osobe Csokonaiho vyjadruje o nápise na jeho náhrobnom kameni ako o prehnanom: „das er die Grabschrift des magyarischen Virgil, Horaz, Ovid, nämlich des Csokonay ein wenig übertrieben fand.“⁷⁸ Kazinczy sa dostal do sporu s rodným mestom a so stúpenkami Csokonaiho pre návrh nápisu na náhrobný kameň básnika, ktorý znel *Et in Arcadia ego* a mnohých rozčúlil pre možné spojenie Arkádie so somárskou lúkou. (Bendeguzovu snahu o vytvorenie, zachovanie istého odstupu však môžeme chápať aj ako odlesk už spomínanej kalvínsko-luteránskej otázky, keďže Debrecín sa považuje za kalvínsky Rím.)

Chalupka ráta aj s tým, že jeho čitateľ dokáže oceniť iróniu situácie, keď Gyula s Bendeguzom blúznia o tom, v koľkých významných maďarských časopisoch a novinách sa objaví správa o ich jedinečnom objave (že aj v Bukurešti žijú Maďari!). V texte sú vymenované tie najdôležitejšie: „Unsere Nachricht gebührt ganz gewiß die erste Seite im Magyar Kurir, Jelenkor, Tudományos Gyűjtemeny, den Annalen der Akademie, dem Tudománytár, der Magyar országi Minerva, dem Kritikai lapok, in den beiden feindseligen Schwestern Aurora, und wie die Plunder alle heißen mögen.“⁷⁹

V slovenskom preklade v tejto vete dochádza k posunutiu významu v súvislosti s *Aurorou*, ktorá bola ročenkou maďarského romantizmu. Vydával ju od roku 1821 Károly Kisfaludy a po jeho smrti (v roku 1830) József Bajza (do roku 1837). V rokoch 1834 a 1835 však pre isté spory vychádzajú dve *Aurory*. Redaktorom tej prvej, „pôvodnej“, je Bajza, druhú pripravuje Pál Szemere. Chalupka píše (poznajúc skutočný stav) o dvoch nepriateľských sestrách, ktoré obidve uverejnia výsledok pátrania Bendeguza a jeho druhov. Slovenský preklad však vyznieva, akoby bola jedna Aurora, „nepriateľská im obidvom“ (a z kontextu vyplýva, že by to mal byť v tomto prípade asi Bendeguz a Pišta): „Našej zpráve rozhodne patrí prvá strana v Magyar Kurire, Jelenkore, Tudományos Gyűjteményi, v almanachoch Akadémie, v Tudománytáre, Magyarországi Minerve,

⁷⁷Tamže, s. 165.

⁷⁸Tamže, s. 183.

⁷⁹Tamže, s. 227 (zvýraznila A. D.).

v Kritikai Lapok, v Aurore, nepriateľskej im obidvom, a ako sa všetky tie haraburdy volajú.“⁸⁰

„Verzie“ románu

Od prvého vydania Ormisovho slovenského prekladu v roku 1953 vyšiel Chalupkov román ešte dvakrát – v roku 1959 a 1983. Text prvého slovenského vydania môžeme považovať za zhodný s textom nemeckého originálu. Pri ich porovnaní sa dá konštatovať, že z obsahového hľadiska je ponúknuté slovenskému čitateľovi to, čo obsahuje text z roku 1841. Vzhľadom na spomenuté špecifiká kontextu je zrejmé, že doplnenie slovenského prekladu o dodatok s názvom *Vecné vysvetlivky* je správnym rozhodnutím. Na uľahčenie orientácie čitateľa sú tieto vysvetlivky priradené k jednotlivým stranám románového textu, napr. „K str. 25: *Avanturiáda, kniha o dobrodružstvách*. Od franc. aventure, dobrodružstvo. *Pressburger Zeitung* (Prešporské noviny), bratislavské miestne noviny, ktoré vychádzali od r. 1764...“⁸¹

Vo vydaní z roku 1959 sa názov dodatku mení (obsah je doplnený) na *Poznámky a vysvetlivky*, ktoré sú však ešte stále zoradené podľa strán. Strane 25 z prvého vydania zodpovedá strana 9, a ak porovnáme rozsah Ormisom vysvetľovaných pojmov, hneď v úvode vidíme snahu o podrobnejší výklad. Kým v prvom vydaní po „aventuriáde“ nasleduje „*Pressburger Zeitung*“ v roku 1959 po aventuriáde vysvetľuje, čo znamená skratka P. P-s. aj čo je to rytiersky román.⁸²

Vydanie z roku 1983 je v časti *Poznámky a vysvetlivky* iba takmer totožnou kópiou textu z roku 1959 (hneď na začiatku napr. chýba vysvetlivka „aventuriáda“⁸³), problémy však spôsobuje fakt, že vydavateľ nezachoval úzus priradzovania vysvetliviek ku konkrétnym stranám románového textu. Čitateľ tak tápa a do istej miery sa stráca aj pôvodný význam a funkcia dodatku (ako prvku, ktorý ukotvuje text románu v širšom kultúrno-spoločenskom a jazykovom kontexte).

Pri detailnejšom porovnaní vysvetliviek sa hneď v úvode odkryje aj ďalšie špecifikum vydania z roku 1983. Kým napr. prvé dve slovenské vydania (v zhode s nemeckým originálom) uvádzajú v texte aj vo vysvetlivkách meno Odyseus ako Ulyxes⁸⁴, v texte a vo vysvetlivkách z roku 1983 už figuruje (iba) Odyseus⁸⁵.

⁸⁰ Chalupka, 1953, s. 174.

⁸¹ Ormis, 1953b, s. 193.

⁸² Ormis, 1959b, s. 221.

⁸³ Ormis, 1983, s. 140.

⁸⁴ Porov. Chalupka, 1953, s. 25, a Ormis, 1953b, s. 193; Chalupka, 1959, s. 9, a Ormis, 1959b, s. 221.

⁸⁵ Porov. Chalupka, 1983, s. 9, a Ormis, 1983, s. 140.

Mená

Meno kráľa Hunov Chalupka píše ako Attila⁸⁶, u Ormisa je to Atila. V tejto podobe sa však používa dôsledne aj v texte, aj vo vysvetlivkách. Uvádzanie mien – najmä vo vysvetlivkách – však nie je vždy jednotné. V románe sa používa iba priezvisko Kisfaludyho a z kontextu je jasné, že Chalupka odkazuje na mladšieho z dvojice známych bratov. Vo vysvetlivkách z rokov 1953 a 1959 čítame „Kisfaludy, rozumie sa **Karol** Kisfaludy“⁸⁷ a v roku 1983 „Kisfaludy, rozumie sa ním **Károly** Kisfaludy“⁸⁸. Dugonics (autor maďarského románu *Etelka*, slávneho na prelome 18. a 19. storočia, podľa ktorého Bendeguz pomenoval aj svoju dcéru) je už však iba Andrej. Vo vysvetlivkách prvého vydania sa uvádza „Dugonics, Andrej Dugonics“⁸⁹, v roku 1959 (aj 1983) „Andrej Dugonics“⁹⁰. Benedikt Virág je však vždy uvádzaný aj ako Virág Benedek, resp. vo vysvetlivkách k prvému vydaniu figuruje iba po maďarsky písaná verzia jeho mena: „Virág Benedek (1754 – 1830) kat. kňaz a profesor, maďarský básnik“⁹¹. V rokoch 1959 a 1983 sa uvádza „Virág Benedek (Benedikt Virág)“⁹². V tejto súvislosti je možno dôležité si uvedomiť, že v texte románu sa Virág spomína celým menom ako „Virág Benedek“ (v nemeckom origináli aj v slovenských vydaniach): „Der Jelenkor war eine köstliche Speise für ihn, denn da sammelte er einen alphabethischen Vorrath von Wörtern, die kein Virág Bénedek verstand.“⁹³ – „Jelenkor bol mu rozkošnou stravou, lebo z neho posbieral abecednú zásobu slov, ktorým ani Virág Benedek nerozumel.“⁹⁴

Rozdiely v texte

Oveľa výraznejšie sú však rozdiely, ktoré môžeme vidieť medzi textom prvého a druhého slovenského vydania (tretie je takmer kópiou druhého). Vysvetlenie nájdeme aj v štúdii J. V. Ormisa s názvom *Bendeguz – skoro neznámy román Jána Chalupku* v rámci druhého vydania (je prepracovanou a rozšírenou verziou štúdie pripojenej k prvému vydaniu). Píše sa v nej, že „podkladom tohto prekladu je tlačený nemecký text, porovnaný so zachovaným Chalupkovým prvopisom, taktiež nemeckým“⁹⁵. Spomínaný prvopis je „uložený v Slovenskom národnom múzeu v Martine“ a „celý

⁸⁶ Porov. napr. Chalupka, 1841, s. 31.

⁸⁷ Ormis, 1953b, s. 197; 1959b, s. 229 (zvýraznila A. D.).

⁸⁸ Ormis, 1983, s. 146 (zvýraznila A. D.).

⁸⁹ Ormis, 1953b, s. 197.

⁹⁰ Ormis, 1959a, s. 228; 1983, s. 145.

⁹¹ Ormis, 1953b, s. 198.

⁹² Ormis, 1959b, s. 230; 1983, s. 146.

⁹³ Chalupka, 1841, s. 30.

⁹⁴ Chalupka, 1953, s. 47.

⁹⁵ Ormis, 1959a, s. 210.

Chalupkom písaný“.⁹⁶ Ormis konštatuje, že v Lipsku sa netlačilo z textu, ktorý je uchovaný v Martine a na základe ktorého on skorigoval a doplnil svoj pôvodný (prvý) preklad. Rozdiel medzi zachovaným rukopisom a tlačeným textom vysvetľuje zásahmi, ktoré sa mohli zrealizovať v tlačiarni v Lipsku na základe Chalupkovho poverenia „vypúšťať také miesta, ktoré neboli podstatné, aby sa dodržal stanovený počet strán“⁹⁷. Konštatuje tiež, že „rozšírené boli najmä kapitoly 32 – 35, čiže záver románu, z čoho možno usudzovať, že práve tu musel byť zásah do textu preto, aby dielo neprekročilo vopred určený rozsah“⁹⁸. V tomto kontexte môžeme považovať za mimoriadne zaujímavú informáciu, ktorá sa týka 97 strán Chalupkom pripravovaného slovenského prekladu vlastného románu do bibličtiny: „Preklad do bibličtiny spravil autor podľa nemeckého tlačeného textu.“⁹⁹

Uvedená poznámka akoby naznačovala – v podstate v rozpore s presadzovanou koncepciou –, že sám Chalupka mohol považovať tlačou uverejnený text za konečnú (autorskú) verziu svojho románu.

Aj pri bežnom porovnaní prvého a druhého slovenského vydania románu sú rozdiely textov zrejmé. Odchýlky nájdeme aj v treťom vydaní z roku 1983, aj keď teoreticky neexistuje dôvod, pre ktorý by sa text mal meniť, resp. v danom vydaní nie je žiadny odkaz na zásah/zásahy do textu (v tiráži uvedeného vydania sa uvádza „Translation and notes © Ján Vladimír Ormis 1953“). Drobné rozdiely badať dokonca aj medzi nemeckým textom a prvým slovenským prekladom z roku 1953 (k ich korekcii, až na isté výnimky, nedochádza ani v prípade neskorších slovenských vydaní). Napriek Ormisovmu upozorneniu, že prvé a druhé slovenské vydanie sa líši najmä v kapitolách 32 až 35, rozdiely nájdeme aj v predchádzajúcich kapitolách.

V kapitole 3 je v nemeckom texte poznámka pod čiarou o maďarských nadávkach. Túto poznámku uvádza aj text vydania z roku 1953 a vydanie z roku 1959: „Trenk, aký už bol klamár, tvrdil o komsí, že preložil do maďarčiny Common sense od Thomasa Payneho...“¹⁰⁰ Vo *Vecných vysvetliakách* Ormis uvádza aj Trenka, aj Payna.¹⁰¹ Trenk (Fridrich Trenck) a Thomas Payne figurujú aj v *Poznámkach a vysvetliakách* druhého slovenského vydania.¹⁰² Vydanie z roku 1983 túto poznámku pod čiarou v texte kapitoly 3 neuvádza a na iných miestach (románového) textu sa tieto mená nespomínajú, napriek tomu v *Poznámkach a vysvetliakách* figuruje Fridrich Trenck aj Thomas

⁹⁶ Tamže.

⁹⁷ Tamže.

⁹⁸ Tamže.

⁹⁹ Tamže.

¹⁰⁰ Chalupka, 1953, s. 33 – 34; 1959, s. 17 – 18.

¹⁰¹ Ormis, 1953b, s. 195.

¹⁰² Ormis, 1959b, s. 225.

Payne.¹⁰³ Znenie textu vysvetlivky je identické s textom vydania z roku 1959.

Z kapitoly 3 pochádza aj už citovaný dialóg Bendeguza so „svinským pastierom“. V danom kontexte je zaujímavá odpoveď pastiera. Kým Bendeguzova otázka je plná chýb, pastierova odpoveď je z jazykového hľadiska bezchybná: „**Gömör** hát.“¹⁰⁴

Identicky s nemeckým originálom uvádza túto odpoveď prvé aj druhé slovenské vydanie, ale vo vydaní z roku 1983 stojí „**Gómer** hát.“¹⁰⁵, teda s dvomi chybami v jednom slove, akoby ani pastier nevedel dobre po maďarsky.

V kapitole 12 v súvislosti so „zvolaním nočných stráží“, „Szalaj virasztaj“ čiže „Szóljál virasztó“, ktoré by sa malo zaviesť v celej krajine, je v nemeckom texte poznámka pod čiarou v maďarčine, ktorú (spolu s jej slovenským prekladom) uvádzajú vydania z rokov 1953 a 1959¹⁰⁶, vo vydaní z roku 1983 však chýba.

Nemecký text a slovenský preklad

V kapitolách 22 a 25 môžeme nájsť príklady rozdielov medzi pôvodným nemeckým textom a prvým slovenským prekladom. V prvom prípade ide o absenciu priameho vstupu rozprávača do textu. „Bendegúcز gab **mir, dem Referenten** Recht und machte den Vorschlag“¹⁰⁷, píše Chalupka v roku 1841, čiže Bendeguz dal za pravdu **mne, referentovi** (teda rozprávačovi). V slovenskom preklade (vo všetkých vydaniach) stojí „Bendeguz dal za pravdu referentovi“¹⁰⁸.

V kapitole 25 chýba odkaz na čitateľov, ktorý je súčasťou nemeckého textu: „Von solchen Männern (welches wir beiläufig bemerken, um diese Geschichte auch pragmatisch zu machen, und uns eo ipso dem Thucydides an die Seite zu stellen) ist es nicht zu fürchten, **so sehr es Manche unserer Leser besorgen mögen**, das sie sich in der Türkei beschneiden lassen, dem Genuß des Weins entsagen, als Renegaten nach Thurotz zurückkehren, und bei dem himmlischen Anblick der dortigen reizenden Schönheiten die Polygamie einführen werden.“¹⁰⁹ Zmienka o čitateľoch, ktorá môže mať viacero významov, nie je ani v prvom preklade a neobjavuje sa ani v nasledujúcich slovenských vydaniach: „O takýchto ľudí (pripomíname to mimochodom, aby sme túto históriu urobili pragmatickou a seba eo ipso

¹⁰³ Ormis, 1983, s. 143.

¹⁰⁴ Chalupka, 1841, s. 13 (zvýraznila A. D.).

¹⁰⁵ Pozri Chalupka, 1953, s. 36; 1959, s. 20, a 1983, s. 17 (zvýraznila A. D.).

¹⁰⁶ Chalupka, 1953, s. 79; 1959, s. 65.

¹⁰⁷ Chalupka, 1841, s. 164 (zvýraznila A. D.).

¹⁰⁸ Chalupka, 1953, s. 133; 1959, s. 120, a 1983, s. 93.

¹⁰⁹ Chalupka, 1841, s. 184 – 185 (zvýraznila A. D.).

priradili k Thukydidovi) netreba sa báť, že by sa v Turecku dali obrezať, zriekli sa požívania vína, vrátili sa ako renegáti do Turca a zaviedli mnohoženstvo pri nebeskom pohľade tamajších rozkošných krásavíc.“¹¹⁰

V kapitole 26 už nájdeme text (doplnok), ktorý by sme márne hľadali vo vydaniach z rokov 1841 a 1953. Dopĺňa vetu o dejinách ázijských národov. Jej záver je v nemeckom vydaní takýto: „namentlich der Kirgisen, Turkomannen, Tartaren, Finnen, Lappen nicht bewandert ist“¹¹¹. Dodatok vety v druhom a treťom slovenskom vydaní znie: „**a keď bude treba, aj Čeremisov**“¹¹².

V porovnaní s nemeckým a prvým slovenským vydaním románu je na informácie bohatšia aj kapitola 30 v časti opisujúcej krásy Budapešti. V texte z roku 1841 sa veta o budovách mesta končí „und keine Schöpfung des Architekten Hild“¹¹³.

V roku 1959 sa text rozširuje o ďalšiu vetu: „**Taktiež nijaká socha Dunajského alebo Ferencziho**.“¹¹⁴ V roku 1983 znie text takto: „ani nijaký výtvar architekt Hilda, ba nijaká socha Dunajského alebo Ferencziho“¹¹⁵.

Vzhľadom na zmenu textu sa v porovnaní s pôvodnými *Vecnými vysvetľovkami Poznámky a vysvetľovky* druhého a tretieho slovenského vydania rozširujú o mená Dunajského a Ferencziho.¹¹⁶

Autorov súhlas a cudzia ruka

Pri porovnaní tých kapitol románu, ktoré aj podľa Ormisa obsahujú najviac rozdielov (32 – 35), môžeme dospieť k záveru, že istá časť „nového“ textu sa dá dosadiť „mechanicky“, t. j. gramatický tvar okolitého textu sa nemení. Podobný príklad nájdeme aj v kapitole 32. V nemeckom texte sa píše: „So ging der Discurs fort, und alle Dreie freuten sich, daß sie mit der Ausrottung aller Bewohner Ungarns so geschwind fertig waren.“¹¹⁷ V prvom slovenskom vydaní čítame presný preklad vety: „Takto sa pokračovalo v rozhovore a všetci traja sa radovali, že boli tak rýchlo hotoví s vyníčením všetkých obyvateľov Uhorska.“¹¹⁸ Vo vydaniach z rokov 1959 a 1983 uvedená veta znie: „Takto sa pokračovalo v rozhovore a všetci traja sa radovali, že boli tak rýchlo hotoví s vyníčením všetkých obyvateľov Uhorska (**slovo ‚národ‘ ani nevypustili z úst**).“¹¹⁹

¹¹⁰ Chalupka, 1953, s. 147; 1959, s. 135, a 1983, s. 102.

¹¹¹ Chalupka, 1841, s. 189.

¹¹² Chalupka, 1959, s. 138; 1983, s. 105 (zvýraznila A. D.).

¹¹³ Chalupka, 1841, s. 224.

¹¹⁴ Chalupka, 1959, s. 160 (zvýraznila A. D.).

¹¹⁵ Chalupka, 1983, s. 122.

¹¹⁶ Ormis, 1959b, s. 260; 1983, s. 165.

¹¹⁷ Chalupka, 1841, s. 239.

¹¹⁸ Chalupka, 1953, s. 182 (zvýraznila A. D.).

¹¹⁹ Chalupka, 1983, s. 129.

Oveľa dlhšia (takmer polovica strany) je vsuvka, ktorá sa vo vydaní z roku 1959 v porovnaní s prvým slovenským vydaním „vkliesnila“ medzi vetu so záverom „nakoniec sa rozhodli nastúpiť spiatočnú cestu“ a vetu, ktorá sa začína „Pravdaže, pravdaže, jednému i druhému vrtalo ešte čosi v hlave...“.¹²⁰ Vsuvka z roku 1959 a následne aj z roku 1983 dopĺňa text o informáciu, akú „drahocennú rozpomienku“ plánujú zanechať Bendeguz a Gyula svojím deťom.¹²¹ Podobné príklady možno nájsť v kapitole 34 pri porovnaní strán 187 (1953) a 176 (1959), 187 (1953) a 177 (1959), 188 (1953) a 177 (1959) a v kapitole 35 pri porovnaní strán 190 (1953) a 179 (1959), 191 (1953) a 180 (1959), 191 (1953) a 182 (1959), 192 (1953) a 182 (1959). Príbeh obohacujú nové informácie napr. o tom, že mäsiar poprosil Bendeguzu, aby mu porozprával o ich ceste; pre Suzette sa čakanie na Gyulu stalo neznesiteľným; pes bol Bendeguzovi vernejší ako jeho žena; z Pištovho syna sa stal invalid, ktorý žije so svojím otcom, a vďaka Bendeguzovi začali kolovať „prášilovské“ historky.

Pri niektorých zásahoch z roku 1959 sa však mení aj celkový význam textu, ako napr. v kapitole 33. Nemecký originál uvádza: „Bendegúcz zerschmolz und küßte eine hübsche Brünette ab, die ihm Gyula entwand, um mit ihr zu tanzen. Am Ende warf er den Musikanten eine handvoll Piaster vor die Füße.“¹²² Preklad z roku 1953: „Bendeguz sa roztápal a vybozkával driečnu brunetu, ktorú mu Gyula priviedol, aby s ňou tancoval. Napokon hodil hudobníkom za hrst piastrov k nohám.“¹²³ Text v druhom a treťom slovenskom vydaní: „Bendeguz sa roztápal a keby mu bol teraz Pišta prišiel na oči, naozaj by ho bol bratsky pobozkal, tak, ako čo skutočne vybozkával istú driečnu brunetu. Gyula mu ju odviezol, a tak s ňou tancoval, že bola obava, aby si všetky žily nepotrhal a k tomu i dievča. Plná hrst piastrov, ktoré hodil pod nohy muzikantom, najlepšie dokazovala, aký bol dojatý.“¹²⁴

V tomto prípade je zrejmé, že okrem ostatných zásahov Ormis skorigoval aj chybu svojho prvého prekladu, keďže aj nemecký originál hovorí o brunete, ktorú Gyula Bendeguzovi nie priviedol, ale odviezol.

Zmeny nie je ušetrený ani záver románu. „Schenkt Gott unserm Bendegúcz Gesundheit und Leben, so steht zu erwarten, daß er seine Entdeckungen fortsetzen wird, um sich in den Annalen der vaterländischen Akademie verherrlicht und verewigt zu sehen. Der Verfasser giebt übrigens solchen Lesern, die sich unterfangen vorstehende Aventuriade in ihrem Aeropagus zu streng abzuurteilen, folgende Worte zu beherzigen, welche

¹²⁰ Chalupka, 1953, s. 182.

¹²¹ Chalupka, 1959, s. 170 – 171; 1983, s. 130. Zároveň sa skrakuje záver vety pred vsuvkou: „nakoniec sa rozhodli“.

¹²² Chalupka, 1841, s. 244.

¹²³ Chalupka, 1953, s. 185.

¹²⁴ Chalupka, 1959, s. 174; 1983, s. 133.

Goldsmith seinem Vicar of wakefield voranschickt“¹²⁵, píše Chalupka, a nasleduje známy anglický citát uzatvárajúci príbeh o Bendeguzovi. Od roku 1959 je v slovenskom preklade vsuvka, v ktorej sa autor lúči so svojimi čitateľmi a (v prípade úspechu) hovorí o možnosti ďalšieho, „zlepšeného“ vydania.¹²⁶

Stalo sa tak po 112 rokoch a v jazyku, ktorý bol autorovi vždy najbližší. Zásluhou Jána Vladimíra Ormisa sa román *Bendegucz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint* mohol začleniť medzi (slovenskému čitateľovi prístupné) skvosty národnej literatúry. Autor Chalupkovho významu a kvalít si však určite zaslúži nové – možno dvojazyčné – kritické vydanie svojho reprezentatívneho diela.

LITERATÚRA

- ĐUROVIČ, Ján: *Tvorba Jána a Sama Chalupku so zreteľom na duchovnú poéziu*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1947.
- HOJČ, Samuel: *Sollen wir Magyaren werden? Sechs Briefe geschrieben aus Pesth an einem Freund an der Theis*. Von D. H. Dritte vermehrte und verbesserte Ausgabe. Karlstadt 1833.
- CHALUPKA, Ján : *Bendegucz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint . Eine Donquichottiad nach der neuesten Mode*. Dichtung und Wahrheit von P.P.-s. aus dem Magyarischen übersetzt von L. von Sch, Leipzig : Otto Wigand, 1841 [Nemecký text je prístupný aj na internete na stránkach Google books. Je z fondu Harward College Library: „Harvard College Library / Dec. 9, 1920 – Minot Fund / Hun L 858.137.30“. Chalupka sa ako autor neuvádza, objavuje sa iba meno Lajos Schedius (L. von Sch.)].
- CHALUPKA, Ján: *Bendegúz, Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint*. Preložil J. V. Ormis. Bratislava : SVKL, 1953.
- CHALUPKA, Ján: *Bendegúz*. Preložil J. V. Ormis. Bratislava : SVKL, 1959.
- CHALUPKA, Ján: *Bendegúz, Ďula Kolompos a Pišta Kurtaforint*. Preložil J. V. Ormis. Bratislava : Tatran, 1983.
- CHALUPKA, Ján: *Ungarische Wirren und Zerwürfnisse*. Leipzig : Otto Wigand, 1842.
- CHMEL, Rudolf: *Literatúry v kontaktoch*. Bratislava : SAV, 1972.
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Kocúrkovo. Interpretácia prózy Jána Chalupku*. In: *Studia Academica Slovaca* 30. Bratislava : Stimul, 2001, s. 363 – 371.
- LAZAR, Ervín: *Inojazyčná tvorba Jána Chalupku*. In: Ján Chalupka. 1871 – 1971. Ed. L. Bartko. Martin : Matica slovenská, 1973, s. 96 – 103.
- MRÁZ, Andrej: *Ján Chalupka a jeho Donquijotiáda*. In: J. Chalupka: Bendeguz, Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Bratislava : SVKL, 1953, s. 7 – 22.
- NOSKOVIČ, Alexander: *Ján Chalupka. Tvorca slovenskej veselohry*. Bratislava : SAV, 1955.
- ORAVEC, Tomáš: *Donkichotiáda podľa najnovšej módy*. In: J. Chalupka: Bendegúz, Ďula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Bratislava : Tatran, 1983, s. 168 – 171.
- ORMIS, Ján Vladimír: *Bendegúz – skoro neznámy román Jána Chalupku*. In: J. Chalupka: Bendeguz, Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Bratislava : SVKL, 1953 (a), s. 217 – 239.

¹²⁵ Chalupka, 1841, s. 253 – 254.

¹²⁶ Chalupka, 1983, s. 139.

ORMIS, Ján Vladimír: *Vecné vysvetličky*. In: J. Chalupka: Bendeguz, Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Bratislava : SVKL, 1953 (b), s. 193 – 216.

ORMIS, Ján Vladimír: *Bendeguz – skoro neznámy román Jána Chalupku*. In: J. Chalupka: Bendeguz. Bratislava : SVKL, 1959 (a), s. 194 – 220.

ORMIS, Ján Vladimír: *Poznámky a vysvetličky*. In: J. Chalupka: Bendeguz. Bratislava : SVKL, 1959 (b), s. 221 – 264.

ORMIS, Ján Vladimír: *Poznámky a vysvetličky*. In: J. Chalupka: Bendegúz, Ďula Kolompoš a Pišta Kurtaforint. Bratislava : Tatran, 1983, s. 140 – 167.

RAMPÁK, Zoltán: *Dramatik Ján Chalupka a inonárodné literárne podnety*. In: Ján Chalupka 1871 – 1971. Ed. L. Bartko. Martin : Matica slovenská, 1973, s. 34 – 95.

ŠTEVČEK, Ján: *Dejiny slovenského románu*. Bratislava : Tatran, 1989.

SUMMARY

Chalupka's German Novel on Its Way to the Readers – In the Context of Interpretation Strategies

The aim of the paper is to point out certain particularities related to interpretation of the novel *Bendegucz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint* by Ján Chalupka. The research is based on the original text of the German edition published in 1841. The main interpretation strategy seems to be the question of the internal connection and the context of the novel with Chalupka's writings of national-revival character, with the emphasis on the work *Ungarische Wirren und Zerwürfnisse* (1842). Considering the importance and the extent of the presence of Hungarian element in the novel, which is one of the creative elements of Chalupka's text, the paper emphasises also precision of some statements in the commentaries, e.g. the image of the 'greatest Hungarian' (Széchenyi) in the novel. The last part of the paper deals with comparison of the German text of the novel with the text/texts of the Slovak translation, as well as mutual comparison of the three Slovak editions, with the aim to point out the absence of a unifying norm.

O extenzii a intenzii pojmov (termínov) žurnalistika a publicistika

Jednou zo základných, ba až nevyhnutných podmienok existencie a napredovania v jednotlivých vedeckovýskumných disciplínach a subdisciplínach je nepochybne ustálený a dostatočne rozvinutý terminologický aparát. Len prostredníctvom neho môže totiž dochádzať k efektívnej komunikácii medzi členmi vedeckej obce (k výmene relevantných informácií a skúseností, ako aj k prezentovaniu výsledkov vedeckej práce v rámci jednotlivých vedeckovýskumných či akademických pracovísk i navonok medzi nimi navzájom), čo v konečnom dôsledku prispieva k pozitívnemu rozvoju daného vedného odboru a následne aj celej spoločnosti a kultúry. Preto je viac ako žiaduce venovať permanentnú pozornosť práve terminologickému názvosloviu, jeho presnosti, systematickosti, jednoznačnosti, slovotvornej potencii a pod., ale zároveň dbať o to, aby terminológia jednotlivých príbuzných či nepríbuzných vedných odborov bola vzájomne v súlade, nekřížila sa, ale práve naopak, komplementárne sa dopĺňala. V zhode s touto ideou poukážeme v našej štúdii na vybraný terminologický problém v slovenskej teórii žurnalistiky a masovej komunikácie, ktorý podľa nášho názoru dlhodobo komplikuje výmenu vedeckých informácií na poli tejto vedeckej disciplíny, a zároveň sa pokúsime načrtnúť aj niekoľko možností, ako by sa dal tento problém eliminovať.

1. Úroveň vypracovanosti terminologického aparátu v žurnalistike

Úroveň spracovania terminologického aparátu v jednotlivých vedeckých disciplínach prírodovedného, technického či humanitného charakteru závisí od viacerých faktorov, a to spoločenských, ideologických i lingvistických. Vážnejšie či menej vážne terminologické nedostatky sa vyskytujú najmä v tých vedných odboroch a im pridružených profesijných sférach, ktoré sú historicky (geneticky) mladšie, a tiež v tých, ktoré vykazujú výraznejšie interdisciplinárne presahy a stoja tak na pomedzí viacerých iných vedných disciplín. Takéto vedy väčšiu časť svojho terminologického aparátu spravidla prebrali prirodzenou cestou z iných špeciálnych vied, príp. vedeckých disciplín univerzálneho charakteru typu filozofie a až v posledných dekádach ho dopĺňajú o vlastné terminologické pomenovania, a to jednoslovné či združené, ktoré sú však v niektorých prípadoch nedostatočne, resp. nejednoznačne definované, príp. duplicitné či nie celkom systémové.

V lingvistike, resp. lexikológii považujeme terminologizáciu a jej opak determinologizáciu za prirodzené procesy rozvíjania a obohacovania

slovnej (lexikálnej) zásoby, čo má zároveň vplyv na jej štýlové rozvrstvenie. Pod terminologizáciou rozumieme jednak proces, ktorým sa slovo bežnej, „každodennej“ komunikácie, spravidla štylisticky neutrálne, stáva termínom v niektorom z vedných, výrobných alebo profesijných odborov, a jednak proces prenikania už relatívne ustálených odborných termínov aj do iných modelových štruktúr textov¹, najmä popularizačných a publicistických, resp. žurnalistických². Za termín v zmysle výsledného produktu tu explikovaného lexikálneho a jazykovo-štylistického procesu terminologizácie považujeme potom presné a jednoznačné jazykové vyjadrenie istého pojmu, ktorý patrí do systému určitého vedného odboru a vyznačuje sa významovou priezračnosťou, ustálenosťou, systémovosťou, ústrojnosťou, nociónálnosťou, medzinárodnosťou i pomerne vysokou slovotvornou potenciou.³ Zo štylistického hľadiska má mikroparadigma terminologických pomenovaní špecifickú až paradoxnú povahu, keďže v nich jednoznačne dominuje nociónálna zložka významu, ale na druhej strane ide o štylisticky zafarbené a príznakové lexikálne štýly.⁴ Vyplýva to zo skutočnosti, že takéto lexikálne jednotky nesú inherentný príznak odbornosti (exaktnosti), čo ich predurčuje predovšetkým na funkčné využitie v oblasti náučných textov, pričom v iných typoch textov sa pociťujú ako nápadné, a teda príznakové.

Príkladom takejto vedeckovýskumnej oblasti, ktorá najmä u nás „trpí“ na nižšiu úroveň vypracovanosti (významovej priezračnosti) vlastnej terminológie, je žurnalistika, resp. sféra masmediálnej komunikácie. Je to spôsobené, ako sme už spomínali, najmä tým, že masmediálna veda (masmediálne štúdiá) je relatívne mladým a stále sa kreujúcim odborom vedeckovýskumného poznávania skutočnosti, a v našich domácich podmienkach aj tým, že masovokomunikačné prostriedky u nás pred rokom 1989 nefungovali na demokratických ani trhových princípoch a podliehali neustálým politickým a ideologickým tlakom⁵, čo sa, prirodzene, odrazilo aj na stave, exaktnosti a rozpracovanosti jednotlivých teórií a koncepcií v rámci náuky o médiách.

Explicitne sa na túto skutočnosť upozorňuje aj v *Malej encyklopédii žurnalistiky* (1982), kde jej zostavovatelia hneď v úvode konštatujú: „V poslednom období nastáva značný sémantický posun označení aj pojmov samých. Je to aj dôsledkom rozvoja mladších masovokomunikačných

¹ Pojem modelová štruktúra textov (umeleckých, hovorových, náučných a pod. v závislosti od príslušnosti daného textu k primárnym funkčným jazykovým štýlom) pochádza od nášho popredného štylistu Jána Findru (pozri Findra, 2004).

² Horecký – Buzássyová – Bosák a kol., 1989.

³ Porov. Horecký, 1956, s. 44.

⁴ Findra, 2004, s. 26.

⁵ Na Slovensku, resp. v bývalom Československu až do roku 1989 neexistovali slobodné ani súkromné médiá a všetky komunikované masmediálne obsahy v tlači, rozhlase i televízii boli prísne kontrolované a cenzurované.

prostriedkov – žurnalistickej fotografie, rozhlasu, spravodajského filmu, televízie (a v súčasnosti aj elektronických médií – doplnil M. H.). Z toho vyplýva aj skutočnosť, že napriek zjednocovaciemu úsiliu ostala istá neustálenosť niektorých termínov a ojedinele v dôsledku nedozretosti teórie rozliční autori charakterizujú niektoré pojmy rôzne, zaradujú niektoré označenia do rozličných systémov.⁶

V súlade s tým, čo konštatuje autorský kolektív v spomínanej publikácii, už pri prvom, hoci aj náhodnom kontakte so súčasnou masmediálnou komunikačnou sférou, možno spozorovať isté nezrovnalosti s vymedzením a používaním pojmov (termínov) žurnalistika a publicistika, ktoré sú pre ňu kľúčové. Dochádza jednak k mimovoľnému zamieňaniu týchto pojmov (chápu sa ako synonymá), jednak k ich nekompatibilnému používaniu vo vzťahu k iným čiastkovým vedám, kde sa s nimi tiež operuje (napríklad v štylistike, literárnej vede a pod.). Namiesto je teda otázka, z čoho tieto nezrovnalosti vyplývajú, prečo dochádza ku kríženiu spomínaných termínov a ako možno túto situáciu riešiť.

Odpovedať na tieto základné otázky sa pokúsime v nasledujúcom výklade, v ktorom sa zameriame na opis extenzie a intenzie spomínaných lexikálnosémantických jednotiek vystupujúcich vo funkcii terminologických pomenovaní. Extenziu a intenziu vo vzťahu k termínom ako špecifickej zložke lexikálnej zásoby považujeme totiž za základné parametre, pomocou ktorých možno opísať (vymedziť a ohraničiť) jedinečnú sémantiku daného terminologického pomenovania. Podľa Petra Valčeka je extenzia a intenzia „párová kategória vyjadrujúca binárny označujúci potenciál jazykového tezauru“⁷, čiže spolu tvoria lexikálnosémantický základ pomenúvacej jednotky, pričom extenzia je rozsahom významu daného pojmu a intenzia obsahom jeho významu.

2. Extenzia pojmov (termínov) žurnalistika a publicistika

V *Terminologickom slovníku žurnalistiky* sa samotná žurnalistika definuje ako „tvorivá činnosť a jej produkty, žurnalistické prejavy a celky, ktoré informujú verejnosť o aktuálnom spoločenskom dianí, aby ju získali pre politiku určitej triedy, príp. jej skupiny“⁸, a publicistika ako „jedna z dvoch základných zložiek žurnalistickej tvorby, súhrn žurnalistických prejavov o aktuálnych udalostiach, v ktorých jav alebo skupina javov je východiskom pre širšie zovšeobecňovanie“⁹.

Čo sa týka extenzie pojmov (termínov), ktoré analyzujeme, z uvedenej definície je zjavné, že termín žurnalistika sa tu chápe pojmovo širšie než

⁶ Jacz a kol., 1982, s. 14.

⁷ Valček, 2006, s. 107.

⁸ Serafinová a kol., 1989, s. 258.

⁹ Tamže, s. 164.

publicistika, a teda tento pojem má väčšiu extenziu. Potvrdzujú to aj teórie pertraktované v súčasnej žurnalistickej žánrológii (genológii), podľa ktorých sa žurnalistika na nižšej metodologickej úrovni dichotomicky člení na spravodajstvo a publicistiku a tá následne opäť dichotomicky na publicistiku racionálneho typu a publicistiku emocionálneho typu¹⁰, pričom diferenciačným kritériom medzi spravodajstvom a publicistikou je miera prítomnosti subjektu autora v procese tvorby žurnalistických prejavov, presnejšie povedané možnosť (v prípade publicistiky nevyhnutnosť) zaujímať k zobrazovaným udalostiam aj subjektívne, t. j. komentujúce, hodnotiace, ironické či alegorické stanoviská. Z toho vyplýva, že publicistika je oným „vyšším“, náročnejším typom (variantom) žurnalistiky, pretože kladie väčšie nároky na osobnosť samotného žurnalistu (novinára, redaktora, komentátora, moderátora a pod.), ako aj na jeho jazykové a metajazykové schopnosti a zručnosti.¹¹

Takéto pojmové vymedzenie žurnalistiky a publicistiky, ktoré je založené na metonymickom vzťahu *totum pro parte* (žurnalistika vystupuje ako celok a publicistika ako časť tohto celku), považujeme dnes už za tradičné, avšak nie celkom bezproblémové. Už samotní autori (zostavovatelia) *Malej encyklopédie žurnalistiky* pri svojej definícii publicistiky poukazujú na to, že okrem žurnalistickej publicistiky existuje aj publicistika nežurnalistická, ktorá na rozdiel od prvej nepozná periodicitu¹², z čoho logicky – v protiklade s predchádzajúcim konštatovaním – vyplýva, že väčšiu extenziu má nie termín žurnalistika, ale naopak termín publicistika.

Na túto eventualitu, resp. nápadnú terminologickú diskrepanciu sme upozorňovali už v našom príspevku zaradenom do minuloročného zborníka *Studia Academica Slovaca* 40¹³, v ktorom sme konštatovali, že z pohľadu teoretickej i praktickej štylistiky je publicistika, pokiaľ ide o extenziu, širším pojmom (termínom) ako žurnalistika, pretože v súčasnosti zahŕňa aj nežurnalistické prejavy (komunikáty), čo však, ako sme už uviedli, nekorešponduje s teóriou zaužívanou v súčasnej slovenskej teórii žurnalistiky a masovej komunikácie, presnejšie so žánrovými modelmi, ktoré sú v nej vyabstrahované.

V slovenskej jazykovednej štylistike sa totiž termíny publicistický štýl, žurnalistický štýl, ba dokonca novinársky štýl používajú striedavo ako synonymá, pričom „termín žurnalistický štýl sa pokladá za rovnocenný

¹⁰ Porov. napr. Velas, 2000.

¹¹ Potvrdzuje to aj interná anketa (prieskum) autora tohto príspevku, ktorej respondentmi boli študenti druhého, štvrtého a piateho ročníka Katedry žurnalistiky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Na otázku, či sa aktuálne cítia byť viac žurnalistami/žurnalistkami alebo publicistami/publicistkami, väčšina z nich odpovedala v tom duchu, že na publicistiku „ešte nedorástli“, pretože ak aj pracujú v redakcii, uverejňujú „len“ stručné spravodajské útvary a žánre, ktoré majú viac informačnú ako analytickú či hodnotiacu funkciu.

¹² Pozri Jacz a kol., 1982, s. 396.

¹³ Horváth, 2011, s. 116.

s termínom publicistický štýl, hoci čím ďalej tým viac sa ukazuje potreba ich diferenciacie preto, že publicistika má už širší význam ako žurnalistika a názov novinársky štýl je viac hovorový¹⁴. V najnovšej príručke českej štylistiky zameranej špeciálne na štylistiku žurnalistických textov¹⁵ sa však tento terminologický nedostatok čiastočne eliminuje tým, že žurnalistický štýl ako primárny objektívny jazykový funkčný štýl je nadradeným pojmom pre trojicu sekundárnych jazykových funkčných štýlov, a to spravodajský štýl, publicistický štýl analytický a publicistický štýl beletristický, pričom samotný publicistický štýl sa na primárnej štýlovej osi vôbec nenachádza.

Minárovej triadické členenie žurnalistiky, resp. žurnalistického štýlu (zdôrazňujeme, že nie publicistického, ale žurnalistického) považujeme za viac ako akceptovateľné. Jednak je logickým vyústením terminologických ťažkostí spojených s používaním pojmov publicistika a žurnalistika paralelne vo viacerých vedných odboroch, jednak svedčí o vnútornej dynamike jednotlivých komunikačných sfér, na ktoré sú naviazané primárne i sekundárne jazykové funkčné štýly. V tejto súvislosti sa prihovárme za čím skoršie implantovanie tohto modelu žurnalistického štýlu a jeho podštýlov aj do slovenskej jazykovednej štylistiky, čím sa odstráni (aspoň čiastočne) terminologická nejednoznačnosť i vzájomné kríženie analyzovaných terminologických pomenovaní.

Ako vidíme, vymedzenie pojmov (termínov) žurnalistika a publicistika je z hľadiska ich extenzie pomerne vágne a neurčité. Nachádzame tu viaceré protichodné tendencie, ktoré vyplývajú z nasledujúcich zistení: (1) na najvyššej metodologickej úrovni (pri najväčšej miere zovšeobecnenia) je termín publicistika pojmovo širší ako termín žurnalistika, ktorý je v ňom organicky zahrnutý; (2) na nižšej metodologickej úrovni, najmä v oblasti žánrov a žánrových modelov, je to však presne naopak a žurnalistika ako pojem širší zahŕňa vo svojom rámci publicistiku v zmysle špecifickej časti žurnalistickej tvorby, čo odkazuje na to, ako tvrdí Juraj Charvát¹⁶, že „výraz publicistika sa v slovenčine používa v inom význame ako v pôvodnom nemeckom znení ‚Publizistik‘, t. j. pre druh novinárskej formy, novinárskeho prejavu, žánrový rod“; (3) pojmy (termíny) žurnalistika a publicistika nemožno chápať ako synonymá, a teda ich voľne zamieňať.

3. Intenzia pojmov (termínov) žurnalistika a publicistika

Pri skúmaní a vzájomnom porovnávaní intenzie pojmov (termínov) žurnalistika a publicistika sa zameriame na analýzu obsahu významu týchto lexikálnosémantických jednotiek vo funkcii termínov, vychádzajúc z tézy, že

¹⁴ Mistrík, 1997, s. 459.

¹⁵ Minářová, 2011, s. 170 – 171.

¹⁶ Charvát, 2009, s. 18.

intenziu lexikálnej jednotky tvorí „obsah vedomia spojený s generovaním významu danej jednotky, čiže zmyslový obraz slova“¹⁷.

Základným rozdielom medzi analyzovanou dvojicou termínov z hľadiska ich intenzie je fakt, že výraz žurnalistika (z francúzštiny „journal“ = denný prehľad udalostí, denník) sémanticky odkazuje na konkrétny druh profesijnej činnosti, čiže na osobitnú a do veľkej miery autonómnu profesiu. Dokazuje to okrem iného aj to, že žurnalistika sa dá u nás i v zahraničí študovať na bakalárskom, magisterskom či doktorandskom stupni vysokoškolského štúdia, zatiaľ čo publicistika nie a ani sa o tom neuvažuje. Žurnalistika je teda vysoko profesionalizovaná oblasť zámerného a cieľavedomého využívania masovokomunikačných prostriedkov (masmédií) na sprístupňovanie informácií a faktov širšieho spoločenského významu hromadnému a do veľkej miery anonymnému adresátovi spravidla bez možnosti priamej spätnej väzby.

Na druhej strane publicistika (z latinčiny „publico“ = zverejniť) neoznačuje „len povolanie či spoločenské postavenie (ak ho vôbec označuje – pozn. M. H.), ale predovšetkým profesionálne vysoko kultivovaný odbor ľudskej činnosti, sústreďujúci historicky akumulované, praktické aj teoretické skúsenosti a znalosti média vôbec a práce s medializovaným textom, nie iba tzv. masovokomunikačných médií, spravodajstva, reportáže, esejizmu a pod.“¹⁸.

Z toho vyplýva, že ak pod slovom žurnalista, odvodeným zo slovo tvorného základu analyzovaného termínu žurnalistika, chápeme predovšetkým publikujúceho pracovníka masovokomunikačných prostriedkov, a to nielen píšuceho novinára, redaktora, reportéra, spravodajcu, komentátora alebo televízneho či rozhlasového moderátora¹⁹, ale prakticky každého člena tvorivého tímu redakcie, ktorý sa spolupodieľa na finálnej podobe masmediálneho produktu, potom sa analogicky odvodený pojem publicista vzťahuje na „publikujúceho odborníka či osobnosť z najrozličnejších odborov ľudskej činnosti“²⁰, teda zo sféry nielen žurnalistiky, ale povedzme aj literatúry, umenia, politiky a pod. Byť publicistom, čiže tvoriť a sprostredkovať publicistické prejavy (publicistiku) či už na objednávku alebo z vlastnej vôle, teda nevyhnutne neznamená byť interným alebo externým zamestnancom alebo spolupracovníkom určitého masového média. Na druhej strane sa však predpokladá, že v úlohe publicistu bude

¹⁷Valček, 2006, s. 107.

¹⁸Valček, 2011, s. 271.

¹⁹Problematike osobnosti televízneho moderátora sa dlhodobo venuje slovenský výskumník Jaroslav Buček. V jeho najnovšej monografii *Moderátor – hľaná alebo vedľajšia postava mediálneho produktu* analyzuje sociálne kompetencie moderátora a jeho funkciu v procese mediálnej komunikácie, pričom zdôrazňuje, že televízny moderátor je síce jedinou viditeľnou, a teda z tohto hľadiska najpodstatnejšou zložkou mediálneho výstupu, ale na obsahu konkrétneho mediálneho produktu (relácie) sa nezúčastňuje sám, ale celá pracovná skupina (2012, s. 41 a nasl.).

²⁰Valček, 2011, s. 271.

vystupovať len vyzretá osobnosť s dostatočnými intelektovými, morálnymi i štylistickými schopnosťami.

Ako sme si isto všimli, ani pri jednom pojmovom vymedzení (definovaní) žurnalistiky, či už z hľadiska extenzie alebo intenzie, s ktorým sme doteraz operovali, sa explicitne neuvádza, že sa tento termín vzťahuje aj na pomenovanie konkrétneho vedného či študijného odboru, hoci sa s touto možnosťou vo výskumnej i akademickej praxi evidentne ráta. V zahraničnej, najmä anglo-americkej terminológii, vystupuje v tejto funkcii pojem náuka o médiách, resp. mediálne štúdiá, u nás však adekvátny terminologický náprotivok chýba. Preto navrhujeme, aby sa v našich podmienkach význam (obsah) terminologického pomenovania žurnalistika oficiálne rozšíril aj na spomínanú oblasť. V dôsledku toho žurnalistika už nebude len špecifická profesijná a tvorivá činnosť a jej produkty (žurnalistické celky), ale zároveň bude nadobúdať aj metodologický status vedeckovýskumnej disciplíny, t. j. konkrétnej hraničnej spoločenskej vedy, zaoberajúcej sa prípravným i realizačným procesom tvorby a šírenia masmediálnych komunikátov, ako aj samotnými výsledkami (produktmi) tejto intencionálnej univerzálnosemiotickej aktivity – hotovými žurnalistickými komunikátmi (textami).

Záver

V našom terminologicky a metodologicky orientovanom výklade sme sa snažili ukázať, že používanie pojmov (termínov) žurnalistika a publicistika v súčasnej teórii i praxi masmediálnej komunikácie je neustálené a naráža na viaceré obmedzenia v rámci terminologického systému náuky o médiách i mimo neho, t. j. v kontakte s terminologickými systémami iných príbuzných vedných odborov.

Chceme zdôrazniť, že predkladaná štúdia, zaoberajúca sa vybraným terminologickým problémom – neadekvátnym používaním a zamieňaním pojmov žurnalistika a publicistika – nie je ani nemá byť atakom zacieleným na členov žurnalistickej vedeckej obce na Slovensku, hoci podrobuje analýze a kritike aktuálny stav terminologického názvoslovnia v súčasnej teórii žurnalistiky a masovej komunikácie v jej konkrétnom bode. Naším cieľom je predovšetkým iniciovať a stimulovať odbornú diskusiu v otázkach žurnalistickej, ergo masmediálnej terminológie, a tak prispieť k rýchlejšiemu rozvoju tejto mohutne sa rozvíjajúcej komunikačnej, profesijnej i vedeckovýskumnej sféry spoločnosti.

LITERATÚRA:

BUČEK, Jaroslav: *Moderátor – hlavná alebo vedľajšia postava mediálneho produktu.*

Bratislava : Univerzita Komenského, 2012.

FINDRA, Ján: *Štylistika slovenčiny.* Martin : Osveta, 2004.

- HORECKÝ, Ján: *Základy slovenskej terminológie*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1956.
- HORECKÝ, Ján – BUŽÁSSYOVÁ, Klára – BOSÁK, Ján a kol.: *Dynamika slooonej zásoby súčasnej slovenčiny*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1989.
- HORVÁTH, Miloš: *Aktuálne vývojové trendy a defekty v slovenskej žurnalistike*. In: *Studia Academica Slovaca* 40. Bratislava : Univerzita Komenského, 2011, s. 115 – 124.
- CHARVÁT, Juraj: *Úvod do teórie žurnalistiky*. Bratislava : Združenie Mass-Media-Science, 2009.
- JACZ, Ľudovít a kol.: *Malá encyklopédia žurnalistiky*. Bratislava : Obzor, 1982.
- MINÁŘOVÁ, Eva: *Stylistika pro žurnalisty*. Praha : Grada, 2011.
- MISTRÍK, Jozef: *Štylistika*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997.
- SERAFINOVÁ, Danuša a kol.: *Terminologický slovník žurnalistiky (slovensko-česko-rusko-an glicko-nemecko-francúzsky)*. Bratislava : ALFA, Vydavateľstvo technickej a ekonomickej literatúry, 1989.
- VALČEK, Peter: *Slovník literárnej teórie*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2006.
- VALČEK, Peter: *Slovník teórie médií A – Ž*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2011.
- VELAS, Štefan: *Teória a prax novinárskych žánrov II*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000.

SUMMARY

Extension and Intension of Terms 'Journalism' and 'Publicistics'

The author of the paper turns his attention to a terminological issue in the Slovak theory of journalism and mass communication: the terms journalism and publicistics are interchanged freely and used inadequately or unsystematically, a phenomenon witnessed more and more frequently in contemporary theory and practice of journalism in Slovakia. The author attempts to analyse the methodological issue stated above from various points of view and to mutually confront opinions of several theoreticians, as well as to present his own model of the solution to the terminological discrepancy. The final objective of the paper is to initiate a serious academic discussion on compelling terminological and methodological issues in the field of journalism and mass communication, and thus contribute to the positive development of the specific – and nowadays rapidly developing – disciplines.

Malomestský žáner v slovenskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia

Mesto ako literárny priestor sa v slovenskej literatúre začalo častejšie tematizovať až v období realizmu, zhruba od sedemdesiatych rokov 19. storočia. Stúpajúca frekvencia použitia motívu mesta bola umeleckou reakciou na novú spoločenskú a kultúrnu situáciu, ktorá nastala v dôsledku dobových modernizačných procesov, medzi ktoré patrili aj nové fenomény urbanizácie a s tým súvisiaca celková premena životných foriem. Širšie uplatnenie urbánnej témy, znamenajúce odklon od prírodného a dedinského a príklon k mestskému, bolo signálom zmeny v dovtedajšom charaktere literatúry: verbalizovaním tejto charakterovej premeny bola napr. aj často opakovaná dobová požiadavka literárneho stvárňovania aktuálnych spoločenských tém a žánrová potreba tzv. spoločenského románu.

Stereotypy zobrazenia mesta

V kontexte významových a hodnotových konotácií bol obraz mesta zaťažený dvoma hodnotovými stereotypmi. Kým prvý stereotyp dával do protikladu prírodné, resp. dedinské prostredie a samotný priestor mesta, druhý stereotyp sa viazal už iba na mestské prostredie. V prvom prípade stáli proti sebe čistota prírody a skazenosť mesta (abstraktné ideové presvedčenie o deštruktívnom pôsobení mesta pretrvalo vo vedomí niektorých slovenských autorov ešte aj v prvom desaťročí 20. storočia, napr. Ivan Lilge-Lysecký, no aj neskôr, napr. Martin Rázus, Milo Urban), v prípade druhého stereotypu bola určujúca ideová opozícia svoje – cudzie, tradičná pre ideologicky formulovaný koncept národnej literatúry, kde svoje znamenalo zásadne pozitívne a cudzie sa prednostne spájalo s negatívnym. Kľúčovou otázkou pri zaujatí postoja voči zobrazovanému prostrediu sa stala otázka etnicity.

Pri literárnom zobrazovaní mesta sa topologicky rozlišovalo malé mesto (primárne vlastný slovenský priestor) a veľké mesto (dobovým jazykom označované ako „veľmesto“, najpočetnejšie Pešť/Budapešť, menej Praha, iba minimálne Viedeň). Malé mesto bolo prezentované ako naše, slovenské, a pri jeho zobrazení prevládala idylický chronotop.¹ Veľké mesto sa zobrazovalo ako cudzie – vo význame neznáme, iné, odlišné. Išlo pritom o inakosť na viacerých úrovniach: na úrovni priestoru, etnicity, zvykoslavia a morálky, jazyka... Neslovenské veľkomesto nielenže v zásade ohrozovalo morálku (v podobe podľahnutia jeho „zvodom“ a lákadlám), ale hrozilo aj oslabením národnej identity, odnárodnením, zabudnutím národného jazyka. Postupom času však došlo k tomu, že pôvodné hodnotové zaťaženie oboch stereotypov sa prehodnotilo a významovo sa prevrstvilo, prípadne

¹ Bachtin, 1980.

v rámci vnútorných premien žánru sa otvorene spochybnilo. Tak sa stalo, že prvotný emocionálne jednostranne zaťažený stereotyp (buď pozitívne, alebo negatívne) sa postupne pretransformoval na svoj opak: predtým idealizované domáce malomesto sa stalo terčom kritiky a synonymom malosti a prízemnosti (Jégé, Jesenský) a naopak tradične zaznávané veľkomesto (konkrétne Budapešť) mohlo byť zažívané aj ako obohacujúci až domácky priestor (Daniel Bachát-Dumný, Belo Klein-Tesnoskalský, Samuel Czambel). Tento proces prehodnotenia významu mesta sa v prípade malomesta spájal s ironizujúcou a zveličujúcou kritikou, s následným hodnotovým prevrátením a spochybnením, v prípade veľkomesta znamenal emocionálne prijatie pôvodne zatracovaného a odmietaného ako výraz konfrontácie kolektívne tradovaných predsudkov a individuálnej osobnej skúsenosti, čo súviselo s tým, ako sa slovenskí autori sami existenčne „udomáčňovali“ v prostredí neslovenského veľkomesta, ako sa s novým priestorom identifikovali.

Literárny obraz malého mesta a malomesta

V kontraste k neslovenským, čiže k etnicky cudzím veľkomestám stabilne stálo slovenské malomesto. Autori sledovaného obdobia si uvedomovali rozdiel medzi slovenskými malomestami a veľkými mestami mimo Slovenska, čo dokladá aj spomienka Andreja Budaya na Martin – „ohnisko slovenskej kultúry, kde sa pestuje slovanská vzájomnosť a láska národná... Darmo je, nech hovorí, kto chce, čo chce, to sa odškriepiť nedá, že Martin mal vždy príťažlivú moc, menovite na mladý podrost; vždy priťahoval nielen mladých, ale i starších mužov do lona svojho, hoc je len skromné mesto slovenské, nemajúce blýskavých palácov alebo ohromných divadiel, aké nachodíme po veľkých mestách.“² Prostredie malomesta bolo v slovenskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia také frekventované, že v literárnohistorických pohľadoch sa bežne hovorí o malomestskom žánri ako o svojbitej žánrovej štruktúre v rámci krátkej prózy. Príznačnou – vzhľadom na početnosť výskytu – bola preferencia fiktívnych názvov malých slovenských miest (oproti stabilnému reálnemu pomenovaniu veľkomiest). Na odlíšenie veľkomestského a malomestského textu upozornila už Daniela Hodrová: „Velkoměstský text nepochybně sdílí některé rysy s textem maloměstským (například motiv veřejného mínění, teatralizaci), ale v jiných rysech, přitom podstatných, se od sebe tyto texty značně liší. Urbánní text... zakládá určité rysy a postupy, jež se u textu venkovského nebo ‚krajinného‘ ... vyskytují spíš výjimečně, například polytematičnost, vícehlediskovost, mnohojazyčnost (bachtinovské ‚různořečí‘), mnohopříběhovost. Výrazněji než v jiných typech textů je v městském textu také intertextovost a fragmentárnost. Charakteristické jsou pro něj dva způsoby rozvíjení textu – proudem a tkaním“.³

² Buday, 1901, s. 321.

³ Hodrová, 2006, s. 47.

Idealizácia kontra karikatúra

Dobový slovenský literárny obraz malomesta má pritom dve základné hodnotovo-významové polohy: idealizácia a zosmiešnenie. Kým spočiatku išlo o výrazne idealizovaný a schematický pohľad (Vajanský, Šoltéssová, Čajak, Bodický), neskôr sa malomestské pomery a morálne kritériá malomestskej spoločnosti prehodnocujú (Maršall), stávajú sa predmetom karikatúry a ironizovania (Jégé, Jesenský, Timrava, Lilge-Lysecský), keď malomesto vystupuje vzhľadom na svojou slovníkovou definíciou ako mesto s bezvýznamným spoločenským a kultúrnym životom, ako symbol provinčnosti a zaostalosti. V Jégého novele *Výhody spoločenského života* (1889) sa dej síce odohráva v mestečku Chvalovce, no v rozpore s vlastným menom si toto malomesto chválu vôbec nezasluguje: charakterizujú ho „ošarpané domky“, „zákernícka dlažba“, „biedne osvetlenie“ a „blato bez dna“. „A ako je oprávnené príslovie: podľa šiat poznáš človeka, tak je i táto veta oprávnená: podľa domu poznáš domáceho pána.“ Výzor mesta sa tak prezentuje ako vonkajší znak, ktorý vyjadruje jeho (vnútorný) charakter. V prenesení rozprávačovej charakteristiky na obyvateľov Chvaloviec sú teda ošarpaní, zákernícki, biedni, špinaví... Ironické odhaľovanie pravej podoby vecí, javov a predovšetkým ľudských charakterov vystihuje tiež prozaickú tvorbu Janka Jesenského. Aj on s ironickým nadhľadom karikoval ľudský egoizmus, zisťné konanie a účelový pragmatizmus, no hlavným predmetom jeho až cynického demaskovania bolo predovšetkým duchovné malomeštiactvo. Vo svojich humoreskách s ľahkosťou a vtipom ukazoval na plytkosť a obmedzenosť malomestskej spoločnosti. V *Malomestských rozprávkach* (1913) malomesto ironizuje a vysmieva: malé mesto vníma ako modelový priestor s typickými, a teda v istom zmysle reprezentatívnymi znakmi malosti, prízemnosti, ľudskej obmedzenosti a hlúposti. Každý citlivejší či intelektuálnejšie zameraný jednotlivec je potenciálnym narušiteľom všetko zasahujúcej malomestskej priemernosti a konformity. Takisto Timravin literárny názor na malomesto (konkrétne Dolný Kubín) v novele *Skúsenosť* (1902) je silne konfrontačný a odmietavý.

Nostalgia za starými časmi

Popritom však funguje aj spomienková nostalgia za starými časmi v malých slovenských mestách a mestečkách, dostávajúca výraz v neskôr editovaných spomienkových žánroch (Kuzmány, Kompiš, Halaša, Petrovská). Žánrové „obrázky z malého mesta“ mali nielen tradíciu (zástupným reprezentantom môže byť napr. kniha črt Pavla Kuzmányho *Rozpomienky a kresby*, knižne 1900, zachytávajúca Banskú Bystricu), ale aj zodpovedajúcu modalitu – láskavý, empatický, nostalgický pohľad. Pri neskorších návratoch do minulosti svoj pohľad zmiernili aj zvyčajní ironici (Jesenský: *Zo starých časov*, 1935).

Jégé: *Výhody spoločenského života* (1889) Ladislav Nádaši-Jégé je autorom, ktorý do slovenskej literatúry vstupoval, ako svojho času konštatoval už František Votruba, akoby dvakrát. Prvý raz na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 19. storočia, keď v *Národných novinách* a v *Slovenských pohľadoch* uverejnil sériu satirických próz zo života malomestskej spoločnosti (*Žart*, 1889; *Vada*, 1889; *Výhody spoločenského života*, 1889; *Omyl*, 1890; *Kúra*, 1890; *Nero*, 1891; *Pomsta*, 1897), druhý raz až v roku 1919, opäť sériou novinovo publikovaných krátkych próz (*Národné noviny*). Z prvého obdobia je najznámejšia novela *Výhody spoločenského života*, druhé obdobie, charakteristické Jégého príklonom k historizmu a k veľkým románovým prácam (napr. *Adam Šangala*, 1923), vo svojom závere znamená ešte dôraznejšie a koncíznejšie prehlbenie a rozvinutie ironického modu *Výhod spoločenského života.*, a to v románe *Cesta životom* (1930).

Novelu *Výhody spoločenského života* napísal Ladislav Nádaši ako študent medicíny v Prahe a súčasne agilný člen tamojšieho slovenského vysokoškolského spolku Detvan. Podľa zachovaných zápisníc spolku čítal svoju literárnu prácu členom Detvana na dvoch stretnutiach (18. a 25. februára 1888), na ďalšom stretnutí (3. marca 1888) potom bola o nej diskusia. Výhrady k nej mali najmä Michal Ursiny a Matej Bencúr: Ursiny jej vytýkal „nejednotnosť, preťaženie epizódami, kostrbatosť slohu“, Bencúr „neprepracovanosť niektorých partií práce i malú pozornosť slohu“. Opakovalo sa konštatovanie o samoučelnom šermovaní satirou.

Napriek pripomienkam kolegov ju Nádaši o rok neskôr bez zmien či ďalších úprav poslal na posúdenie a prípadné publikovanie S. H. Vajanskému, ktorý v tom čase redigoval *Slovenské pohľady* a súčasne bol redaktorom *Národných novín*. V liste z 8. marca 1889 Nádaši Vajanskému vysvetľoval svoj autorský zámer i postup takto: „Chcel som v nej podať obrázok – vidím teraz, že silne karikovaný – prázdnoty duševnej, na akú trpí spoločnosť našich menších miest. Mám také tušenie, že sa mi vyrazenie tej prázdnoty tak podarilo, že to aj celú prácu charakterizuje. Doktorým pridlhým opisom, vlastne líčeniam, najmä v prostriedku, pripisujú moji druhovia nepeknú vlastnosť zdĺhavosti. Opraviť to niet už chuti, ani času.“⁴ Vajanský prácu prijal a uverejnil ju v druhom čísle *Slovenských pohľadov* v roku 1889. Bola to Nádašiho vôbec prvá publikovaná próza. Uverejnil ju pod menom Ján Grób (z iniciál J. G. sa neskôr vyvinul jeho stabilný literárny pseudonym), pričom toto literárne meno sa v obrátenom poradí mien môže čítať aj ako Grobian, čo zdanlivo vysvetľuje optiku autorského podania.

Jégé v nej s výrazným ironickým gestom kritizoval spôsob malomestského života, praktiky malomestskej spoločnosti, za pomoci karikatúry odhaľoval

⁴ List 326. L. Nádaši S. H. Vajanskému. In: *Korešpondencia S. H. Vajanského. Výber z listov z rokov 1860 – 1890*, s. 379.

jej pokrivenosť, pričom do istej miery jej obraz i sám parodicky deformoval. Ako dávnejšie konštatoval Jégého monografista V. Petřík, už v tejto novele „badať v podtexte dôkladné autorovo opovrhovanie stavovskými výsadami a spoločenskou nadradenosťou zemanov, meštiakov a džentríkov“⁵. Jégého témou sa stalo odhaľovanie nízkych pohnútok ľudského konania. Veď župné mesto Dolný Kubín, kde Jégé vyrastal a neskôr ako lekár tiež pôsobil, poskytovalo vnímavému pozorovateľovi jeho kvalít množstvo materiálu. Morálny profil štandardnej malomestskej literárnej postavy tak spoluvytvárali prízemnosť záujmov, ohováranie a klebety, egoizmus, pokrytectvo, malichernosť. Typickou pózou takéhoto literárneho „hrdinu“ bolo povyšovanie sa a snaha preniknúť do vyššej spoločnosti, byť „pánom“.

Ľudská obmedzenosť a tuposť však neboli jediným zdrojom pre Jégého zosmiešnenie, resp. ironické karikovanie. Jégé použil stabilné motívy súdobej národnoobranne koncipovanej slovenskej literatúry, no v inej konfigurácii a v inom svetle, čím ich hodnotovo prevrátil a radikálne spochybnil. Išlo o motívy ako nacionálna identita, národné presvedčenie, národná ľahostajnosť (Slováci verzus Maďari, panslavizmus – maďarónstvo, národná vlačnosť), to všetko v kontexte situácie, v ktorej práve prihlásenie sa k maďarskému etniku a fungovanie v štruktúrach uhorskej štátnej ideológie bolo zárukou spoločenského postupu a zabezpečenia spoločenských výhod (čo neskôr dôsledne rozvinul v románe *Cesta životom*). Jégé nielenže „svoje literárne postavy zbavoval prepätej nacionálnej ideológie“⁶, ako konštatoval už O. Čepan, ale vedome ich nacionálnu angažovanosť zľahčoval a nivelizoval.

Aj preto názov *Výhody spoločenského života*, ktorý si Jégé pre novelu zvolil, možno chápať ako ironické poukázanie na zištné a utilitárne konanie príslušníkov malomestskej society. Veď získať kontakty, známosti, mať „svojich“ ľudí na tých správnych miestach, vedieť, kto je „náš“ a kto nehodný pozornosti, to sa vždy opláti. Rovnako ako vedieť bez akýchkoľvek zábran použiť v spoločnosti získané informácie na svoj prospech.

V tomto zmysle je názov Jégého novely vyslovene názorný a vlastne až didaktický: vysvetľuje sociologickú kategóriu spoločenského života ako jednu zložku celkového spôsobu života. Celkom symptomaticky sa dotýka činností, ktoré sú vlastné človeku ako bytosti sociálnej. Spoločenská orientácia Jégého postáv (ktoré sú v tomto zmysle veľmi blízke postavám z dobovo blízkej novelistiky K. Mikszátha a ktoré akoby anticipujú postavy Jesenského malomeštiakov) je primárne určená sledovaním vlastných cieľov. Jégého, povedané s O. Čepanom, „protokolárne pozorovania komických indiskrétností malomestskej spoločnosti“⁷ sa sústreďujú na moment predstierania, na demaskovanie neúprimných postojov, falošných

⁵ Petřík, 1959, s. 136.

⁶ Čepan, 1984, s. 264.

⁷ Tamže, s. 278.

gest, prázdnych póz, ktoré spoločne pramenia v túžbe byť niečím viac, byť väčším pánom, než aká je skutočnosť, na podobu kompromisov medzi túžbou a realitou, nepravých náhrad vysnívaneho či želaného stavu.

Novelou *Výhody spoločenského života* sa sústredenejšie zaberali Štefan Krčméry⁸, Andrej Mráz⁹, Vladimír Petřík¹⁰ či Ivan Kusý¹¹. Ak sa v súvislosti s touto novelou konštatuje, že Jégé v nej „demaskoval pokrytectvo malomestskej spoločnosti, jej životný štýl i mravné princípy“¹², pojem demaskovanie je naozaj výstižný, pretože je až doslovný: východiskom textu je totiž situácia maškarného plesu, kde každá maska je akoby maskou na druhú: masky jednotlivých protagonistov síce majú byť zábavným prestrojením na zakrytie pravej totožnosti, v skutočnosti sú len maškarným falzifikátom, ktorý sa iba tvári, že je niečo viac, ako naozaj je. Sú to masky naoko alebo – povedané Jégého slovami – „pračudesné maškary“, pretože rekvizity, ktoré ich vytvárajú, sú iba náhradkami akéhosi „nižšieho stupňa“. Milostpani Zdieracká je (absurdne možno aj vzhľadom na vek) španielske dievča, ktoré si „do čiernych vlasov vsype jemné sklo, ktoré má nahradiť diamanty“, pričom namiesto plesového pláštá vznešene označovaného ako *sortie* použije obyčajný, tzv. kávový obrus. Jej manžel advokát Zdieracký, ktorý je viac bez masky ako s ňou, je volská hlava, podsudca Aladár Kortessi má byť maďarský magnát, na preoblečenie však použil svoju uniformu honvédskeho poručíka, a tak viac než veľmož je niečo medzi husárom a honvédom. Statkárska dcéra Jolana Markovská, v súkromí sa podľa nelichotivej mienky jej snúbenca správajúca viac sedliacky/dedinsky než pansky/mestsky, zas predstavuje slovenskú sedliačku a drobná, tučná manželka daňového inšpektora pani Roztočilová pôvodom z Moravy vystupuje ako Grätchen, t. j. mladé dievča z Goetheho Fausta.

Maskujú sa však nielen ľudia, ale aj samotný priestor celej spoločenskej udalosti: „Terem bol skvostne ozdobený svrčinou a umelými kvetmi. Na daktorom mieste bolo síce priveľa tejto ozdoby, treba to však pripočítať špine na múroch, ktorú bolo treba maskovať, a nie nedostatku vkusu poriadateľov.“ Maskovanie tak síce mení výzor (rovnako ľudí i prostredia), podstata však ostáva rovnaká – stále sú to len lokálne Chvalovce (ktoré sú síce východiskovo označované za mestečko, no o pár riadkov ďalej pokojne vystupujú len ako obec) a jeho lokálni obyvatelia, ktorí sa vystatujú niečím, čím sa vlastne ani chváliť nemajú: „Pán podsudca Kortessi povedal, že ani v Pešti taký (ples – doplnila D. H.) nevidel. Čo mu, pravda, i my uveríme, lebo on v Pešti vôbec ani na ples nebol.“

⁸ Krčméry, 1926.

⁹ Mráz, 1930.

¹⁰ Petřík, 1956, 1959.

¹¹ *Dejiny slovenskej literatúry IV*, s. 128 – 131.

¹² *Dejiny slovenskej literatúry* 3.

Dej novely je jednoduchý a rozvíja v podstate banálnu príhodu známu aj z dobovej sentimentálnej lektúry: rozpráva príbeh, ako sa pôvodní snúbenci, maďarónsky fešácky podsudca Kortessi („pekne urastený švihák s čiernymi vlasmi a s takou istou bradou a fúzmi“) a slovenská statkárska dcéra Jolana Markovská (sirota vychovávaná iba otcom a vo veku 12 – 15 rokov v penziónate, kde sa naučila „len málo dobrého a hrôzu nerozumného“, vedúca otcovo hospodárstvo, „v dvadsiatom druhom roku dievča, ktoré sa vedelo výborne vadiť so sluhami a jednať so Židmi, ale v salóne sa cítila nevoľne“) rozídu, lebo Kortessi sa pred priateľom daňovým úradníkom Kolčekom preriekne (a ten to, aby trápne nemlčal, posunie ďalej) a vyjadrí sa, že Markovská je iba kravská dievka a berie si ju iba pre peniaze: „Ale braček, len si predstav, ako by som ja tú mohol milovať? Bol si dakedy u nich? Videl si ju, ako doma chodí? Sukne má vydvihnuté, zababrané topánky, do každej maštale pozrie, na sluhov kričí a hreší, azaňátuje ako kočiš. Eh, daj mi pokoj! Potrebujem groše, to je všetko.“ Pre Kortessiho zištný vzťah, pre Markovskú uposlúchnutie otca (detinská povinnosť pomáhať otcovi; muž ako muž a manželstvo ako manželstvo) predstavuje ďalší kamienok v mozaike pragmatického správania postáv. Rozídu sa a súčasne si každý z nich nájde iného partnera – Kortessi sa dostane do osídliel pani Roztočilovej, ktorá „myslí“ na budúcnosť svojej šesťnásťročnej dcéry Eufrozíny, a Jolana sa vydá za mladého inžiniera („Prišiel odkiaľsi mladý inžinier, ktorý si svojím spôsobilým správaním podmanil celú chvalovskú spoločnosť. Neopovážili sa mu ani to vyčítať, že je Slovák. Tento pýtal Jolanu a starý Markovský mu ju dal.“)

Jégé kladie dôraz – rovnako ako jeho kolega z pražského spolku Detvan Martin Kukučín – na zachytenie detailov života, na realistické stvárňovanie skutočnosti. Tie detaily, ktoré si vyberá, však potvrdzujú, že vlastne všetko je inak, ako sa zdá – že ide len a len o predstieranie, o ilúzie. Ako keď úradník Kolček na návšteve u Roztočilovcov nezbadá v izbe ich dcéru Eufrozínu: „Pretože ju Kolček neskoro spozoroval, robil sa, že ju nevidí, aby ospravedlnil, prečo sa jej vôbec nepozdravil.“ Alebo ako keď učiteľ z meštianky Ďula Rečičkaj spozná (v rámci sentimentálne gradovanej scény potenciálnou partnerkou nepochopeného vyznania), že jeho city k Jolane Markovskej nebudú opätované: „On hádam ani nemiloval tak Jolanu, ako tie ilúzie, ktoré na ňu viazal.“ Iluzórne je aj prostredie, v ktorom sa malomestská kvázielita stretáva: „Izba, v ktorej je poriadnejší nábytok, medzi ktorým miesto jednej lebo dvoch postelí zaujíma klavír, volá sa salón.“, resp. „Prišli do salónu, príjemnej chyže opatrenej starým, trocha nepohodlným nábytkom.“ Všadeprítomné dekórum možno odhaliť aj v pasáži o pánskom kasíne: „I dnes možno vidieť celé chvalovské panstvo svorne pri víne a pri kartách. V kasíne majú i noviny, pravda, len maďarské a nemecké, nie síce preto, že by daktorý člen bez nich nemohol jestvovať, viac len pre ozdobu Kortessi

číta pri jednom stole Egyetértés (v preklade Svornosť)... Človek by myslel, že to nad tými panslávami, ktorých Egyetértés maľuje, je v takom rozochvení. Ale nie je tak, lebo Kortessi noviny len tak pre parádu drží v rukách.“ Žiadne tragédie sa nekonajú, lebo „nakoniec ani nešťastie netrvá dlho, lebo ideál sa ustavične mení, prispôsobuje.“ Rečičkaj sa spamätá zo svojej melanchólie, povadení Kolček a Kortessi sa opäť stanú najlepšími priateľmi a intrigami rozdelená spoločnosť sa nanovo zmieri a usporiada v nových konfiguráciách momentálnych vzťahov (ako keď je pani Roztočilová „**nateraz** naj dôvernejšou priateľkou pani advokátovej“¹³). Aj Slováci a Maďari sa zhodnú – hoci vlastne otvorených národnostných rozporov v próze niet. Páni sedia svorne pri víne a pri kartách a národnostné napätie pripomenú (či oživia) iba nacionálne podfarbené nadávky z plesu (pansláv, maďarón). Jégé nepridáva k hlavnému dobovému motívu národného útlaku v zmysle národnoobrannej alebo národnoreprezentatívnej funkcie literatúry ďalší literárny príklad. Jeho postup je celkom odlišný: zobrazuje nacionálnu ľahostajnosť. Takže nie národné presvedčenie, ale národná indiferentnosť. Dokladá to aj záverečné maďarské isten ucsem písané po slovensky – namôjdušu, pravdu má – po chaotickej postsvadobnej reči Markovského: „Markovský, vzal pohár vína a pripil mladomanželom, pričom akosi zavadil do politiky a potáral všeličo konfúzne o Maďaroch a Slovákoch. Jeho reč hýrila výrazmi ako hlúposť, na hlavu padnutie, prenasledovanie. Koniec bol, že nás i tak všetkých čerti vezmú.“

Jégého novela sa vyznačuje uvoľnenou kompozíciou s dôrazom na živé rozprávačstvo. Tento moment posilňuje polohu bezprostrednosti a osobnej zasvätenosti rozprávača, ktorý vystupuje aj v množnom, aj v jednotnom čísle (my, ja). Rozprávač vystupuje nielen ako štylizovaný zástupca autora, priamy účastník príbehu, pozorovateľ malomestských pomerov, ale predovšetkým ako jeho ironizujúci analytik i komentátor zároveň („Teraz máme výbornú príležitosť obzrieť si celú spoločnosť, lebo páni práve len pijú a fajčia, takže žiadnu znamenitú výpoveď nevynecháme.“). Jej štýl, ako konštatoval už Krčméry, je kostrbatý, trhaný, úryvkovitý – Krčméry hovorí dokonca o akomsi klebetárskom spôsobe. Jégého inakosť spočíva v netajenom a priamom odkrytí iluzórnosti šablón spoločenského styku, ktoré v dovtedajšej literatúre fungovali iba vo svojej idealizovanej podobe. Dôraz kladie na analýzu charakterov, ktoré sú v základe odpozorované zo života ako isté typy – k tomuto aspektu „odpozorovanosti“ (teda priamej životnej inšpirácie, realistického východiska) pridáva prehnané emócie a prepäté kontextové správanie postáv v zveličenom podaní. Jeho postavy sú však viac-menej figúrky, ktoré vystihujú už ich mená: advokát Zdieracký, profesor Rečičkaj, podsudca Kortessi (Hruška), doktor Pischkot (v nemeckom prepise)... Túto figúrkovitosť vystihuje aj pôvodný podtitul –

¹³ Zvýraznila D. H.

„Tiež povest' bez hrdinu“ (ku ktorému je na vysvetlenie ako poznámka pod čiarou priamo dodaný zdrojový odkaz – William Makepeace Thackeray: Trh márnosti, román bez hrdinu). Jégého próza je teda žánrovo predstavená ako „povešť“ (čo bol podľa súdobej literárnej tradície žáner kratšej prózy s uzavretým príbehom), navyše povest' bez hrdinu, lebo v celom texte niet nikoho, koho by bolo možno obdivovať, kto vyniká ušľachtilosťou či kto koná veľké činy a môže byť predmetom obdivu (azda až na neznámeho mladého slovenského inžiniera, ktorý sa objaví až v závere a ktorý si, ako už bolo uvedené, „svojím spôsobilým správaním podmanil celú chvalovskú spoločnosť“). Žáner povesti však Jégé celkom nenapĺňa: dôležitejšia než ústredná dejová línia (rozídenie sa snúbencov) sa ukazuje rad samostatných epizód, ktoré dokladajú presvedčenie o malomestskej prízemnosti.

Zaujímavý je Jégého zmysel pre humorné pointovanie žartovných príhod a radenie a reťazenie jednotlivých anekdot, ktoré v súhrne vytvárajú burlesku na tému plytkosti dobového slovenského malomestského života. Próza hneď po publikovaní vyvolala búrlivú reakciu, čo súviselo s dovtedy nevídaným kriticismom a polemickou otvorenosťou Jégého textu.

PRAMENE

BUDAY, Andrej: *Rozpomienky 1885 – 1900. II.* In: Slovenské pohľady, 21, 1901, č. 6, s. 320 – 327, č. 8, s. 463 – 467.

JÉGÉ: *Výhody spoločenského života*. Bratislava : Tatran, 1979.

LITERATÚRA

BACHTIN, Michail Michailovič: *Čas a chronotop románu. Studie z historické poetiky*. In: M. M. Bachtin: *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980, s. 222 – 377.

ČEPAN, Oskár: *Stimuly realizmu*. Bratislava : Tatran, 1984.

ČEPAN, Oskár: *Próza medzi romantizmom a realizmom (Sentimentálna poviedka D. M. Bacháta-Dumného)*. In: Slovenská literatúra, 3, 1956, č. 1, s. 17 – 36.

Dejiny slovenskej literatúry 3. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1986.

Dejiny slovenskej literatúry IV. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1975.

HODROVÁ, Daniela: *Citlivé mesto (eseje z mytopoetiky)*. Praha : Filip Tomáš – Akropolis, 2006.

Korešpondencia S. H. Vajanského. Výber z listov z rokov 1860 – 1890. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1967.

KUSÁ, Mária: *Literatúra a mesto, mesto a literatúra. Niekoľko príbehov*. In: S. Ondrejovič (ed.): *Mesto a jeho jazyk*. Bratislava : Veda, 2000, s. 103 – 108.

KOVÁČOVÁ, Anna: *Umelecká reflexia mestského fenoménu. Geografické motívy Budapešti*. In: Kontexty identity. Jubilejný zborník na počesť Anny Divičanovej. Az identitás összefüggései. Köszöntő könyv Gyivicsán Anna tiszteletére. Békecska Csaba – Békéscsaba, 2010, s. 418 – 428.

KRČMÉRY, Štefan: *Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry*. Martin : Matica slovenská, 1926.

KREKOVICOVÁ, Eva: *Sociálna/kolektívna pamäť a stereotypy (K niektorým metodologickým a terminologickým problémom)*. In: Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa

slovenskej spoločnosti. Nitra : ÚLUK FF UKF, 2006, s. 132 – 149.

LUTHER, Daniel: *Etnicita a mesto (zhrnutie problematiky)*. In: P. Salner – D. Luther (ed.): *Etnicita a mesto*. Bratislava : Ústav etnológie SAV, 2001, s. 227 – 236.

MRÁZ, Andrej: *Literárne práce dra L. Nádašiho z 90. rokov predošlého storočia*. In: Slovenský denník, 1930, č. 296.

PETRÍK, Vladimír: *Literárna činnosť Nádašiho v 80. a 90. rokoch*. In: Jégé v kritike a v spomienkach. Zred. A. Matuška a V. Petřík. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 117 – 150.

PETRÍK, Vladimír: *Literárne prvotiny Jégého 1889 – 1897*. In: Slovenská literatúra, 3, 1956, č. 4.

SUMMARY

Provincial Genre in the Slovak Literature on the Turn of the 19th and 20th Centuries

Provincial setting was so frequent in the Slovak literature on the turn of the 19th and 20th centuries, that in the literary historical views one commonly speaks of provincial genre as an autonomous genre structure within the short prose. The contemporaneous Slovak literary image of a small town has two basic value and meaning based positions: idealisation and mockery. At first, the viewpoint was considerably idealised and schematic (Vajanský, Šoltésová, Čajak, Bodický), whereas later, based on the interconnection of the spatial and value related aspect (small town and bourgeoisie), the provincial relations became subject of caricature and irony (Jégé, Jesenský, Timrava, Lilge-Lysecký). At the same time, there is some nostalgia in remembering the old times in small Slovak towns, which finds its expression in memoir genres edited later (Kompiš, Halaša, Petrovská).

Slovenská hudobná veda v medzinárodných súvislostiach

Dejiny vedeckého záujmu o hudbu sa na Slovensku začali písať so zrodom Seminára pre hudobnú vedu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského (ďalej FF UK), ktorý sa v roku 1921 stal spolu s ďalšími štyrmi pracoviskami jadrom pedagogicko-vedeckej činnosti novej fakulty bratislavskej univerzity (tá bola založená v roku 1919). Na čelo Seminára sa postavil český profesor dr. **Dobroslav Orel** (1879 – 1942), vyzbrojený okrem teologického vzdelania aj školením u Guida Adlera, významného muzikológa pôsobiaceho na viedenskej univerzite. Adler proklamoval už na konci 19. storočia členenie hudobnovedného výskumu na historickú a systematickú vetvu (*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, 1885), v tom čase jedinečné a vo svete dodnes rešpektované. Vo vrstvení prvej vetvy akcentoval potrebu dôsledného filologického rozboru hudobných prameňov, dôkazov pestovania hudby v minulosti na našom území. Orel sa preto v tomto duchu sústredil na vyhľadávanie, evidenciu, opis a katalogizáciu hudobných pamiatok zo starších storočí (*Hudební památky františkánske knihovny v Bratislavě*, 1930) a svojich prvých odchovcov viedol k dôslednému osvojovaniu si hudobnohistoriografickej profesie, vrátane terénnych výskumov. V koncepcii prípravy univerzitne vzdelaných muzikológov nezabúdala Orel ani na disciplíny systematickej hudobnej vedy, ktorú predstavil Adler, a tak sa do učebných plánov na FF UK v čase, keď tu Orel pôsobil (1921 – 1938), dostávala aj hudobná teória (na úrovni propedeutického poslania) a hudobná pedagogika. Možnosti vhodného sprostredkovania hudby širšiemu okruhu poslucháčov, a teda organického prepájania vlastnej vedy so spoločenskou praxou, sa stali aj vo svetovej hudobnej vede nanovo aktuálne v súvislosti s rozvojom rozhlasového vysielania v 30. rokoch (v Bratislave sa rozhlas založil v roku 1926 a už o tri roky neskôr začal na jeho pôde pôsobiť profesionálny symfonický orchester). Orel však kládol akcent i na tradičné povinnosti hudobne vzdelaného vedca – publikovanie nielen svojich výsledkov, ale aj názorov na súdobý hudobný život, a preto sa každý zo skromného počtu jeho odchovcov (Antonín Hořejš, Konštantín Hudec, Zdenka Hanáková-Bokesová, František Zagiba) etabloval nielen ako vzdelaný hudobný historik, ale aj ako pohotový glosátor aktuálneho hudobného diania na Slovensku. V štádiu vytvárania systematickej hudobnej kritiky sa koncom 20. rokov začal v domácej publicistike svojráznym spôsobom predstavovať vtedy ešte študent lingvistiky na FF UK **Ivan Ballo** (1909 – 1977), ktorý presadzoval ideu vytvárania slovenskej národnej hudby vo väzbe na tvorivé dominanty českej hudobnej kultúry 19. a začiatku 20. storočia. Ballo svoj kritický rozhľad cibril aj pravidelnými návštevami hudobných podujatí

a festivalov v zahraničí (Rakúsko, Nemecko). Nepovažoval však za potrebné presadzovať viaceré vtedajšie novinky z európskeho kompozično-štýlového prostredia do domáceho tvorivého povedomia za každú cenu, pokiaľ povedomie vytvárania modernej národnej hudby nebude dostatočne sformované. V štádiu vytvárania profesionálnej hudobnej kritiky ako aplikovanej subdisciplíny hudobnej estetiky sa tak rodil aj opatrný postoj voči podnetom sprostredkovaným zo zahraničnej hudby, postoj, ktorý sa neskôr periodicky vynáral v rámci vývoja slovenskej hudobnej kultúry v 20. storočí.

Tento postoj sa rozvinul v čase druhej svetovej vojny, keď tesne pred ňou prišlo k rozpadu Československa i k nútenému odchodu prof. Orla z FF UK. Kultúrnej politike vzniknutého Slovenského štátu záležalo na vyzdvihovaní koreňov vlastnej identity, vrátane pozornosti koreňom domácej hudobnej histórie. Výsledkom tejto pozornosti, zaštitenej aj vznikom Hudobnovedného ústavu (vedeného F. Zagibom) na pôde založenej Slovenskej akadémie vied a umení (1942), boli viaceré knižné monografie z pera Orlových žiakov venované zámeru predstaviť vývoj hudby na našom území od najstarších čias – **František Zagiba** (1912 – 1977), *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias do reformácie* (1943), **Konštantín Hudec** (1901 – 1952), *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku* (1949) –, ako aj priekopnícky zámer zmapovať hudobnú kultúru slovenských miest; sem patrí Hudcova práca *Hudba v Banskej Bystrici* (1941) a Zagibov *Literárny a hudobný život v Rožňave v 18. a 19. storočí* (1947). Hudec s Bokesovou sústredili pozornosť aj na aktuálnu domácu kompozičnú tvorbu, pričom akcentovali kontinuitu národného štýlu, zrodeného v obrodeneckej fáze vývoja slovenskej hudby v 19. storočí. Vo vojnových rokoch, keď sa všeobecne pretrhli medzinárodné kultúrne kontakty, bol vedecko-reflexívny akcent na domáce vývinové a umelecko-štýlové súvislosti viac-menej prirodzený.

V roku 1944 prišiel na FF UK ako mladý asistent **Jozef Kresánek** (1913 – 1986), ktorý sa v nasledujúcich rokoch stal uvelomeným budovateľom modernej slovenskej hudobnej vedy a výchovy početného radu nových muzikologických generácií (v roku 1953 sa stal docentom, v roku 1963 univerzitným profesorom). Kresánek získal vzdelanie v Prahe: v roku 1939 na tamjšej Majstrovskej škole konzervatória absolvoval kompozíciu v triede Vítězslava Nováka a paralelne na Karlovej univerzite získal doktorát v odbore hudobná veda a estetika. Vo svojich prvých publicistických výstupoch (*Dejiny hudby*, 1942; *Zuzka Selecká spieva*, 1944; *Pohľad na výraz v novej hudobnej estetike*, 1947) sa mladý muzikológ javil ako bádateľ schopný syntetizovať poznatky jednak od univerzitných profesorov, významných reprezentantov českej medzivojnovy historickej (Zdeněk Nejedlý, Josef Hutter) a systematickej hudobnej vedy (Otakar Zich, Jan Mukařovský), jednak z teoretických koncepcií popredných osobností

vtedajšej európskej hudobnej vedy (napr. Ernst Kurth a Hans Mersmann). Cez štrukturalistické východiská Mukařovského, zdokonalené na pôde Pražského lingvistického krúžku, kooperujúceho s poprednými európskymi umenovedcami a estetikmi, cez fenomenologické prístupy k hudbe, ktoré znamenali v európskej muzikológii zdroj nových teoreticko-metodologických poznatkov, sa priebežne kryštalizoval Kresánkov originálny vedecký profil, zameraný na cizelovanie spoľahlivého historického základu hľadania súvislostí a kontextov vzniku, vývoja a šírenia hudby, ako aj na potrebu videnia hudby cez spektrum jednotlivých odvetví systematickej hudobnej vedy – od hudobnej psychológie, hudobnej teórie, hudobnej estetiky až k sociológii hudby. Tento profil našiel vyústenie v jedinečnej koncepcii tzv. hudobného myslenia, akejsi supradisciplíny vysvetľovania hudby z komplexného hľadiska, ktorú nájdeme prezentovanú zrelým spôsobom v trilógii knižných monografií *Základy hudobného myslenia* (1977), *Tonalita* (1983) a *Tektonika* (1994, text práce pripravil z Kresánkovej rukopisnej pozostalosti jeho žiak, autor tohto príspevku). Žiaľ, Kresánkova koncepcia, ojedinelá svojou komplexitou v svetovom muzikologickom bádaní, je málo známa, pretože doteraz jestvuje len v slovenskej jazykovej verzii (anglická mutácia podstatných myšlienok z nej sa predpokladá v nasledujúcom roku pri príležitosti Kresánkovej storočnice). Aj keď sa Kresánek venoval problémom viazaným na domáce tvorivé prostredie, nezabúdala priebežne upozorňovať na širšie medzinárodné súvislosti slovenskej hudby – jeho *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* (1951, 1997) je monografiou iniciujúcou moderný etnomuzikologický výskum na báze nevyhnutnej spolupráce domácich bádateľov s príslušníkmi vedeckých škôl z okolitých krajín, vrátane kritiky nesprávnych názorov. Z prvých Kresánkových odchovancov, ktorí sa sústredili na slovenské ľudové hudobné umenie skúmané v európskych súvislostiach modernými bádateľskými metódami, treba spomenúť **Oskára Elscheka** (1931), **Alicu Elschekovú** (1930), **Ivana Mačáka** (1935). Kresánkov postreh, že hudobná veda je vo svojej podstate filozoficko-historickým vedným odborom, teda že po odkrývaní a pozornom historiografickom skúmaní hudobných prameňov treba pristúpiť k ich interpretácii a hodnoteniu z hľadiska širších kultúrno-spoločenských kontextov a významov, bol východiskom v bádateľskej stratégii historicky orientovaných Kresánkových odchovancov – **Richarda Rybariča** (1930 – 1989), **Pavla Poláka** (1925), **Ladislava Mokrého** (1932 – 2000), **Dariny Múdrej** (1942), **Marty Hulkovej** (1953). Mokrý sa napr. sústredil na hľadanie koreňov prvých hudobných prejavov na našom území cez porovnávanie prameňov z okruhu hudobnej slavistiky, Rybarič s Hulkovou v spolupráci s maďarskými hudobnými historikmi pripravili dva zväzky pozoruhodnej série *Musicalia Danubiana*, potvrdzujúcej stredoeurópske súvislosti, do ktorých sa aj hudba na území Slovenska v starších storočiach legitímne zapájala.

Múdra predstavila tvorbu bratislavského hudobníka Antona Zimmermanna, žijúceho v epoche hudobného klasicizmu, ako skladateľskú osobnosť európskeho významu. Polák sa stal iniciátorom viacerých významných medzinárodných hudobnohistorických konferencií na Slovensku.

Aktuálne bolo rozvíjať aj disciplíny systematickej hudobnej vedy. Išlo o prehodnocovanie konceptu vnútornej disciplinárnej štruktúracie hudobnej vedy, ktorý v podstate zachovával adlerovskú dichotómiu. Toto prehodnocovanie rezolútnym spôsobom nastolil predstaviteľ slovenskej etnomuzikológie Oskár Elschek. Vychádzal z poznania, že doterajšie muzikologické pohľady boli jednostranné, s preferovaním len niektorých tém, a navyše poznačené až neúnosným europocentrizmom (sústredením sa iba na výsledky európskej umelej komponovanej hudby), a preto postuloval tri piliere – historickú, teoretickú (systematickú) a regionálnu (etnomuzikologickú) muzikológiu –, ktoré vyžadujú aj novú bádateľskú stratégiu a kooperáciu. Keďže Elschek publikoval svoju koncepciu v renomovanom nemeckom odbornom periodiku (slovenská verzia je prístupná v knihe *Hudobná veda súčasnosti*, 1984), vzbudil záujem svetovej muzikologickej verejnosti, ktorá následne koptovala slovenského muzikológa do predstavenstva významných medzinárodných vedeckých spoločností. V štádiu rozvíjania výskumu v konkrétnych disciplínach systematickej hudobnej vedy patrí dôležité miesto dvom slovenským muzikológom: **Miroslavovi Filipovi** (1932 – 1973) a **Petrovi Faltinovi** (1939 – 1981). Spája ich viacero vlastností, presadili sa originálnym osobným vkladom počas 60. rokov minulého storočia, reagujúc na Kresánkove podnety považovali za potrebné vedomostne komunikovať s aktuálnymi podnetmi z európskej i zo svetovej muzikológie (v čase, keď internet ešte neexistoval a bolo potrebné vyvinúť osobnú iniciatívu pri získavaní zahraničných štúdií a kontaktov), boli jazykovo skvele vybavení a dokázali priekopníckym spôsobom presadzovať do domáceho vedeckého prostredia nové pohľady – Filip z anglosaskej a Faltin z nemeckej oblasti. Žiaľ, zomreli veľmi mladí, krátko po svojej štyridsiatke.

Miroslav Filip sa bádateľsky a pedagogicky (od roku 1959 pôsobil po boku prof. J. Kresánka na FF UK) sústredil na tri oblasti: na modernú hudobnú teóriu (nekonvenčný výklad harmonických javov v práci *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*, 1965), hudobnú akustiku (tu išlo o disciplinárny výskum takrečeno od základov – predtým sa hudobnoakustickej problematike na Slovensku nikto nevenoval) a na aplikáciu exaktných metód (matematika, teória informácií, počítačová analýza) v hudobnej vede. Každú z týchto oblastí naplnil originálnou invenciou, fundovanou vedeckou diskusiou so zahraničnými bádatelmi a ohľadom na presadenie vlastných výsledkov do medzinárodného prostredia (svoje štúdie publikoval aj v domácich periodikách v anglickom jazyku). Hoci uvedená publikácia z oblasti teórie

harmónie bola vydaná len v slovenskom jazyku, teda s obmedzenou prístupnosťou, ukázalo sa, že niektoré Filipove myšlienky sa s odstupom času nezávisle objavili v náročnej hudobnoteoretickej komunite v USA koncom 20. storočia. M. Filip sa zaslúžil aj o prekonávanie predpojatého tradičného domáceho názoru voči exaktným metódam v muzikológii, vrátane prvých výskumov na počítačoch. Dôležité a pre etiku Filipovho bádateľského postoja príznačné bolo, že svoje experimentálne poznatky z oblasti hudobnej akustiky nemienil zužitkovať len na noetickej báze špecifikovanej disciplíny, ale ponúkal ich v súlade s trendmi špičkových bádateľských centier v zahraničí aj širšiemu vedeckému okruhu (ornitologické skúmania vtáčieho spevu, projekt prístroja diagnostikujúceho poruchy srdcového rytmu).

Peter Faltin sa sústredil na teoretický výklad špecifických vlastností hudobného jazyka 20. storočia, kde dominuje vrstva tzv. sónickosti (kniha *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre*, 1966). Koncipoval nový model hudobnej psychológie s dôrazom na experimentálny výskum a interdisciplinárne prepojenia. S menom P. Faltina, Kresánkovho odchovanca, sa spája aj poznatok, že skutočný vedecký talent sa dokáže presadiť i v novom bádateľskom prostredí. Faltin sa totiž koncom 60. rokov rozhodol emigrovať zo Slovenska do vtedajšieho západného Nemecka z dôvodov jednak ideologických – tie koncom 40. rokov motivovali aj rozhodnutie Orlovho odchovanca F. Zagibu odísť do Rakúska (kde sa na viedenskej univerzite etabloval ako rešpektovaný hudobný historik) –, ale aj pracovných. V interdisciplinárnych priaznivých výskumných podmienkach sa koncentroval na prepájanie hudobnej teórie s hudobnou psychológiou a so semioticky orientovanou estetikou. Priekopnícke štúdie publikované v popredných odborných periodikách a knižná monografia *Phänomenologie der musikalischen Form* (1979) zabezpečili Faltinovi úctu v náročnej vedeckej komunite i post profesora na nemeckých univerzitách.

Aj keď pre prirodzené vstupovanie slovenskej muzikológie do medzinárodných kontextov existovali v desaťročiach ideologicky rozdelenej Európy limity a obmedzenia (spomeňme napr. nesystematický prísun zahraničnej odbornej literatúry do domácich knižničných fondov, sporadickú účasť domácich bádateľov na zahraničných vedeckých podujatiach či skromnú možnosť bádať v archívoch a knižniciach okolitých krajín, skôr náhodné, na základe osobných kontaktov sprostredkované návštevy zahraničných osobností na Slovensku), napriek prekážkam sa predsa podarilo uvádzať výsledky domácej hudobnej vedy do potrebnej konfrontácie – napr. na medzinárodnom sympóziu v roku 1959 v Bratislave venovanému Josephovi Haydnovi či v roku 1970 v Piešťanoch Ludwigovi van Beethovenovi, na Smolenických seminároch pre súčasnú hudbu, ktoré sa konali v rokoch 1968 – 1970 za účasti popredných skladateľských a teoretických osobností európskej hudby, mali okrem skladateľskej produkcie

a interpretačných seminárov svoje miesto aj teoretické bloky. Osobná angažovanosť a rešpektovanosť prezentovanej vedeckej invencie dovolila napr. O. Elschekovi organizovať každoročne etnomuzikologické konferencie na rôznych miestach Slovenska aj s účasťou zahraničných kolegov, historikovi R. Rybáričovi diskutovať na tematických hudobnohistorických podujatiach v zahraničí. L. Mokry sa presadzoval (na poste riaditeľa Slovenskej filharmónie) ako invenčný zástupca hudobno-kultúrnej diplomacie v prospech Slovenska na pôde UNESCO. Úplne nová situácia sa vytvorila v nových spoločenských podmienkach na Slovensku po roku 1989, komunikácia domácich odborníkov muzikológov s kolegami v zahraničí sa stala nielen vítanou, ale pravidelnou, užitočnou a napokon nevyhnutnou. O. Elschek sa v polovici 90. rokov stal spoluiniciátorom Arbeitskreis für systematische Musikwissenschaft so sídlom na univerzite v nemeckom Hamburgu a k nemu prislúchajúceho vedeckého periodika. Organizovanie medzinárodných muzikologických podujatí na slovenskej pôde, resp. pozývanie našich odborníkov do zahraničia sa stalo pravidlom, výsledky bádania zástupcov slovenskej muzikologickej obce sa priebežne zverejňujú v konferenčných zborníkoch a periodikách. K tomuto pozitívnemu trendu sa priradila aj Katedra hudobnej vedy FF UK. Na jej pôde vychádza ročenka *Musicologica Istropolitana* v nemeckom a anglickom jazyku (s medzinárodným obsadením redakčnej rady), spoluorganizuje hudobnovedné konferencie s medzinárodnou účasťou, myslí aj na študentov (už v polovici 90. rokov zorganizovala viackrát Sympóziá mladých muzikológov). Dnes má mladý človek s vedeckým záujmom o hudbu neporovnateľné možnosti s predchádzajúcim obdobím: popri publikovaní svojich textov v internetovom časopise katedry sa môžu študenti muzikológie na FF UK prostredníctvom mobility Erasmus bezprostredne konfrontovať so svojimi vrstovníkmi a vzdelávacím prostredím na zahraničných univerzitách. To, čo platilo predtým, sa dnes stáva ešte aktuálnejšie – rozhľad, vedomosti a predpoklady na odbornú erudíciu môže každý adept i skúsený reprezentant muzikologickej profesie získavať len zdravou zvedavosťou v súvislosti so všetkým, čo ho môže obohatiť a čo môže nachádzať v dispozičnom priestore medzinárodných vedeckých kontaktov.¹

LITERATÚRA

ELSCHEK, Oskár: *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava : SAV, 1984.

ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : ASCO, 1996; anglická mutácia *A History of Slovak Music*. Bratislava : SAV, 2003.

FERKOVÁ, Eva: *Obraz vývoja slovenskej muzikológie v rokoch 1918 – 1992 v knižnej produkcii*. In: Slovenská hudba, 20, 1994, č. 3/4, s. 492 – 498.

FULKA, Vladimír: *Kresánkova koncepcia hudobného myslenia na pozadí hudobnej vedy 20. storočia*. In: Slovenská hudba, 30, 2004, č. 1/2, s. 18 – 26.

¹ Príspevok vznikol v rámci projektu VEGA č. 1/0921/12.

- CHALUPKA, Lubomír: *Koncepcia hudobného myslenia v muzikologickom diele Jozefa Kresánka*. In: J. Kresánek: Tektonika. Bratislava : ASCO, 1994, s. 559 – 573.
- CHALUPKA, Lubomír: *Pojem „zvukový ideál“ v slovenskej muzikológii*. In: Slovenská hudba, 24, 2000, č. 1, s. 79 – 110.
- CHALUPKA, Lubomír (ed.): *Slovenská hudobná veda 1921 – 2001. Minulosť – súčasnosť – perspektívy*. Bratislava : Stimul, 2001.
- CHALUPKA, Lubomír: *The Term „Transmutation“ in the Theoretic Conception of Slovak Musicologist Miroslav Filip*. In: *Traces and Echoes of Chopin's Work* (ed. A. Nowak). Bydgoszcz : Akademia muzyczna, 2011, s. 219 – 230.
- KRESÁNEK, Jozef: *Úvod do systematiky hudobnej vedy*. Bratislava : SPN, 1980.
- KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* (Doslov Hana Urbancová). Bratislava : Hudobné centrum, 1997.
- MÚDRA, Darina: *Kresánkovo videnie histórie a jeho žiaci*. In: Slovenská hudba, 30, 2004, č. 1/2, s. 64 – 69.
- PETÖCZOVÁ, Janka (ed.): *Ad honorem Richard Rybarič*. Bratislava : SAV, 2011.
- VYSLOUŽIL, Jiří: *Jozef Kresánek – česká hudební věda a hudba (vazby, podobnosti, rozdílnosti)*. In: Slovenská hudba, 30, 2004, č. 1/2, s. 70 – 73.
- ŽABKA, Marek: *Avantgarda (autonomizácia hudobného materiálu)*. In: Slovenská hudba, 30, 2004, č. 1/2, s. 120 – 166.
- ŽABKA, Marek: *Štúdie z matematickej hudobnej teórie*. Bratislava : Univerzita Komenského 2009.

SUMMARY

Slovak Musicology in the International Context

The ability of Slovak musicology to react to international stimuli was determined already by the research basis of Professor Dobroslav Orel, the first director of the Seminar of Musicology at the Faculty of Arts, Comenius University in 1921–1938 and a disciple of the renowned European musicologist Quido Adler. Orel guided also his students to precise studying of sources. In mid-1940s Jozef Kresánek, who studied musicology and aesthetics in Prague, came to work at the Faculty of Arts. He continuously compiled – also with the view of contemporary stimuli of theoretical musicology of German provenience – the interdisciplinary project of musical thinking, described in a trilogy of books. Kresánek – also as a university professor – formed numerous generations of students in order to interconnect partial and complex views, to apply domestic knowledge in a more universal, international context. This initiated also historiographical research and evaluation of older sources from Slovakia, it lead to application of domestic ethnomusicological knowledge and concepts in a discussion with foreign experts and had influence on the creation of a new concept of systematic musicology (Oskár Elschek), also acknowledged abroad, and it also contributed to a concentrated research in the sphere of several disciplines of the systematic musicology – e.g. music theory, musical acoustics, computer musicology (Miroslav Filip) and psychological and aesthetical viewpoints of music, leading to semiotic conclusions (Peter Faltin). Despite the ideological restrictions of that era, the information from the work of the Slovak musicologists spread also in the demanding

foreign scientific environment. After 1989, the contact of Slovak experts with the foreign ones developed more freely. The Department of Musicology at the Faculty of Arts follows this trend.

Emblém v žánrovom systéme poézie 16. a 17. storočia

Emblematika sa ako mohutný prúd latinskej poézie a neskôr barokovej kultúry vôbec začína formovať v 30. rokoch 16. storočia (Andrea Alciati: *Emblematum liber*, 1531) a v jej vývine sa v celej šírke odrazil prechod od humanizmu a renesancie k baroku. Myšlienková a ideová premena humanizmu a renesancie sa udiala ruka v ruke s formovaním emblému ako typicky barokového literárneho žánru. Emblematika vlastne predstavovala jedno z riešení krízy, do ktorej sa latinská humanistická poézia dostala, a úplné zovšeobecnenie symboliky v baroku prinieslo aj jej mohutný rozvoj. V baroku hýrivo rozkvitali tzv. barokové kultizmy, ktoré sú prameňmi a predkami všetkých neskorších aj moderných výrazov, počnúc metaforizmom rodiacej sa európskej básnickej moderny. Z kultizmov sa v emblematike najvýraznejšie uplatnil konceptizmus, ktorý sa rozvíjal najmä v oblasti myšlienok a mal intelektuálny charakter. V embléme sa bohato uplatňovalo konceptisticky rafinované a dômyselné rozčleňovanie myšlienok, ich štvrtenie a akrobatické odtieňovanie, umenie objavovať medzi myšlienkami nevidané, skryté, bleskové vzťahy, príbuznosti a rozpory.

Emblém svojou vynaliezavou formou a záľubou v ornamentálnosti, ktorú si do literatúry priniesol z grafiky, vyhovoval najmä renesančnej a humanistickej požiadavke ozdobnosti. Uplatňovalo sa tu známe heslo *ut pictura poesis*, ktorého výklad sa tiež menil. Renesanční teoretici literatúry požadovali „ozdobnú“ a „rozmanitú“ reč a autori hojne a ochotne dávali do svojich literárnych textov elegantné ozdoby z gréckych a latinských básnikov. Barok však „objavil“ umelecké vlastnosti v rétorike a to isté heslo sa už vykladá takto: „básnictvo sa podobá maľbe, lebo básnik nanáša na svoje verše rétorické obraty, ktoré zodpovedajú farbám, ktoré maliar nanáša na svoju kresbu“¹. Rétorické pravidlá a spôsoby vyjadrovania najlepšie odrážali nádheru a pompéznosť, autoritatívnosť a silu barokového slohu v poézii. Emblém ako žáner mohol splniť aj ďalšiu barokovú estetickú požiadavku: pôsobiť na viacero „zmyslov“ súčasne a tým doslova ohurovať konzumenta.

Emblematika 16. a 17. storočia nadviazala na staroveké výtvarné zobrazenia a predstavy spojené s mýtmi a povestami, náboženskými predstavami a činnosťami, ktoré symbolizovali jednotlivé idey, vlastnosti a cnosti, nielen v pôvodnej verzii, ale aj na ich pokresťančené a stredovekom prehodnotené podoby, čím dostali možnosť preniknúť do náboženského a kultúrneho života. Stredoveká symbolika však poskytovala humanistickej a neskôr najmä barokovej emblematike len ohraničený počet obrazov viazaných s biblickou tradíciou, evanjeliovým podobenstvom a stredovekých

¹ Sypher, 1971, s. 216.

obrazov (symbolov), prehodnotených kresťanstvom. Preto už humanistickí a neskôr najmä barokoví autori emblémov hľadali nové zdroje svojej literárnej tvorby. Zdedený súbor symbolov obohacujú z rôznych prameňov, preto sa nevidane rýchlo rozrastá. Vytvára sa tak osobitý, samostatný systém umeleckého myslenia v duchu estetiky a filozofie neskoršej renesancie a baroka. Z filozofie prenikajú do literárnej tvorby emblematických novoplatónske a novopytagorejské idey, ktorých cieľom je „hľadanie vyššej pravdy“.² Prvoradou snahou nielen filozofie, ale už aj literatúry je prebiť sa za hranice empirického poznania k symbolickému vystihnútiu sveta, pretože človek pozná pravdu len ako nejasný a záhadný obraz v zrkadle (*per speculum in aenigmate*), „predmetný svet je iluzórny, pozemské je len prchavý tieň večnosti a reálne predmety sú nejasný obraz božskej pravdy poodhaľovanej v symboloch“³. Pri tomto symbolicko-metaforickom chápaní sveta sa autori obracali na nové pramene poznatkov, najmä na hieroglyfiku starých Egypťanov, predstavujúcu zdroj tzv. hermetických poznatkov. Ide tu o veľmi svojrázne a špecifické chápanie obsahu a významu hieroglyfov, o ich symbolický mnohoznačný výklad v duchu kresťanstva. V humanistickej hieroglyfike zaniká súvislosť hieroglyf – písmeno a vzniká nová: hieroglyf – symbol, znak. Inventár hieroglyfov – symbolov – sa v 17. storočí rýchlo rozširoval najmä vďaka barokovej mánii univerzálnych korešpondencií či magických analógií. Autori boli schopní ako hieroglyfy vykladať temer všetko: hviezdy, živly, rastliny, domáce i exotické zvieratá, časti ľudského tela, drahé kamene, predmety dennej potreby i matematické obrazce. Čokoľvek sa mohlo v emblematike stať látkou porovnania, materiálom demonštrácie, obrazom niečoho iného, zdrojom poučenia a pravidla. Všetko sa tu navzájom zrkadlí a symbolizuje, všetko je podobenstvom niečoho iného. Táto poézia bola preto často prameňom veľmi originálnych obrazov a metafor. Lenže prebojovať sa cez húštinu slov, slovných spojení, vedľajších a neúplných viet, vsuviek a rétorických obratností k onomu originálnemu metaforickému obrazu, najmä pri tzv. ťažkých emblémoch, nebolo vôbec ľahké a dnes je to ťažšie ako kedykoľvek predtým. Renesančná harmónia, jasnosť, jednota nevyhovovali tvorcom emblému, ktorý chcel najčastejšie moralitu, prípadne inú všeobecne platnú pravdu zahaliť do dôvtipného rúška tajomstva pomocou prostriedkov naskrze nie renesančných. Obrázky – symboly sa vždy znova prehodnocujú jednak v spojení s novými heslami, jednak stále novými vzájomnými kombináciami. Vznikala tak zložitá metaforizujúca špirála asociácií, t. j. nová neskorohumanistická alebo manieristická podoba emblematickej. Toto však je stále ešte len emblém hľadajúci svoju stabilizovanú žánrovú podobu a stabilizačné, normatívne tendencie boli v staršej literatúre

² MOROSOV, A. A.: *Iz istorii osmysleniya nekotorykh emblem v epochu renesansa i baroko*. In: Mif, folklor, literatura, s. 38 a nasl.

³ Tamže.

zvlášť silné. Aj emblém sa konvencionalizuje, obmedzuje sa voľný asociačný prúd obrazov a myšlienok, nové emblémy (najmä obrázky) sa podrobujú hotovým schémam a tradíciám chápania. Emblém sa mení na alegorizáciu religióznych a politických ideí a koncepcií baroka, pričom jednotlivé emblémy dostávajú atributívne funkcie. Pohyb po špirále sa mení na pohyb po priamke, emblém ako svojrázny literárny žáner neskorého humanizmu a baroka sa už ďalej nerozvíja.

Dielo Jána Sambuca (1531 – 1584) *Emblemata* (Emblémy, 1. vydanie z roku 1564)⁴ stojí kdesi na počiatku tohto mohutného prúdu vo vývine literatúry. Predstavuje zbierku 221 emblémov s obsiahlym, výrazne teoreticky ladeným prozaickým predhovorom *De emblemate* (O embléme). V tejto zbierke Sambucus prechádza k novému, v danom období modernému a vysoko cenenému žánru, k emblému. Táto zmena pre neho, ktorý dovtedy písal len príležitostnú poéziu, epigramy a elégie, znamená kvalitatívny posun, pretože emblém bol na základe svojej úzkej spätosti textu s obrázkom, v ktorej si text i obraz musia „porozumieť“, typom žánru, ktorý si vyžadoval oveľa väčšie schopnosti autora, brilantnú myseľ i perfektné ovládanie jazyka, v tomto prípade latinčiny a gréčtiny. V Sambucovom predhovore k zbierke emblémov sa nám zachoval „príkladne formulovaný program... nevšednosti, výlučnosti a prístupnosti (dodajme poézie) len hŕstke zasvätencom“⁵. V čom teda spočíva príkladnosť formulácie tohto umeleckého programu? Sambucus nepovažuje emblém len za ilustrovaný výrok. Emblém má podľa neho svoju **reč**, ktorá je súčasťou tzv. obrázkovej filozofie (*Philosophia eidolopoios*), s vlastnými zákonmi. Obrázok slúži na dokreslenie myšlienky, lebo „nie všetko sa dá vyjadriť slovom (hláskovým písmom), ale iba hieroglyfom (obrázkovým písmom)“. Dôležitou vlastnosťou emblému je podľa Sambuca stručnosť, ktorou sa znásobuje pôžitok z emblému, pretože sa treba opierať o úsudok a múdrosť nielen pri písaní, ale i pri dešifrovaní hry symbolov. Estetický, umelecký, celkový účinok poézie emblému mal teda konkrétnu podobu intelektuálneho zážitku a pôžitku. Vyslovuje tiež požiadavku novosti a skrytosti významu, chce vyberať vždy nové témy, ktoré „uvádzajú do pohybu myseľ“⁶.

V takto koncipovanom úvode sa Sambucus do istej miery inšpiroval Francescom Robortellom, ktorý svoje názory na poetiku vyjadril v komentári k Aristotelovi. Robortello okrem iného dával prednosť pravde pred fikciou, všeobecným cieľom pred individuálnymi cieľmi, slovám pred obsahom. Jeho vplyv na Sambuca sa odrazil už skôr, ale väčšina Robortellových názorov našla uplatnenie aj v jeho *Emblémoch*: „Príjemnosť v poézii spôsobuje nielen napodobovanie vecí, ale aj **zručnosť**, s akou sú napodobované:

⁴ Texty emblémov Jána Sambuca sú citované z tohto prvého vydania zbierky.

⁵ Preiss, 1974, s. 267.

⁶ Sambucus, 1564, s. 3 – 7.

nezvyčajnosť, prekonávanie ťažkostí. Pre harmóniu básnického diela stačí harmónia slov. A v schopnosti používať správne a dobré slová spočíva celé básnikovo umenie. Lebo aká by bola zásluha a umenie básnika, keby v jeho diele boli veci vážne, smutné, príjemné a veľké samy osebe, a nie vytvorené na základe básnikových schopností a talentu?⁷ Fikcia teda podľa neho tvorí samotný zmysel poézie. Iná definícia poézie na otázku „Čo je to poézia?“ odpovedá, že „poézia je filozofiou, je učiteľkou života, svoje pravdy vyslovuje zahalene“⁸. Aj *Emblémy* Sambucus charakterizuje ako akúsi „vedu o živote“ podanú básnicky, a tým aj príťažlivo.

Vidíme tu zreteľný posun v chápaní poézie a poetiky oproti prvej zbierke. Už nie je natoľko „racionalisticky metodický“, do jeho poézie vo väčšej miere preniká reflexívnosť, citovosť, elegické podfarbenie. Postuláty svojej tvorby tvorivo a funkčne rozvíja a prispôsobuje potrebám a danostiam nového žánru. Súčinnosťou výtvarného a slovného (básnického) prejavu sa mu v embléme otvára priestor na estetické obohacovanie básnického textu. Viac zobrazuje ako opisuje, priame a jednoznačné vyjadrovanie ustupuje metaforike a symbolike, básnickému obrazu.

Preissovo vysoké hodnotenie Sambucových názorov na umeleckú tvorbu, resp. na emblém ako žáner poézie však neberie do úvahy ich konkrétny odraz v literárnej praxi samotného autora. Sambucus vlastne teoreticky (v teórii emblému), vo formulácii umeleckého programu v istom zmysle naozaj „predbehol dobu“, predbehol súdobú umeleckú prax. Jeho básne, a to i emblémy, však majú humanistický, učenecký, moralizujúci charakter, ktorý sa len jemne a najmä iba ojedinele oslabuje dôrazom na umeleckosť básnickej výpovede.

Rozmanitosť a pestrosť v prístupe k téme Sambucus realizuje v embléme častou zmenou hľadísk, zmenou intenzity a expresivity výrazu. Klišé často používa novým, premysleným spôsobom, aby dosiahol nové účinky. Z tohto hľadiska by sme jeho intelektualizmus mohli označiť za manieristický. Veľkú pozornosť venuje v úvode k zbierke aj oblasti tematiky emblémov, keď hovorí, že nie všetko možno znázorniť emblémom. Preto v svojej emblematickej tvorbe vyčleňuje len tri tematické oblasti:

- a) mravy (*mores*, moralistická tematika v tom najširšom zmysle slova);
- b) príroda (*natura*);
- c) mytológia (*historia fabulosa*).

Prvá skupina je nielen početne najväčšia, ale moralistický aspekt, tón alebo aplikácia preniká i do ostatných emblémov. Moralistická tematika v Sambucovom chápaní sa neobmedzuje len na etiku, ale priberá aj témy a motívy týkajúce sa všeludských osobných i spoločenských problémov vôbec (šťastie, problémy štátu a spoločnosti, výchova, štúdium, náboženstvo

⁷ Tatarkiewicz, 1991, s. 160 (zvýraznila Z. K.).

⁸ Tamže, s. 152.

a pod.). Z nich väčšina sa aspoň v názname vyskytla už v jeho predchádzajúcej tvorbe. Slovom, ide tu o akúsi náuku o živote jednotlivca i spoločnosti podanú umeleckými prostriedkami, ktorú sám v úvode k zbierke nazýva „učenosťou v mravoch“. Zo Sambucovho predslovu k zbierke sa tiež dozvedáme, že jednotlivé emblémy vznikali postupne, t. j. najskôr vznikol text a nadpis (*subscriptio* a *inscriptio*), až potom dostal „slovo“ výtvarník.⁹ Bola to, prirodzene, bežná prax, vynútená okolnosťami vzniku takéhoto diela. Emblémy (bolo to niekoľko kníh pomerne tesne za sebou) vychádzali v Plantinovej tlačiarňi v Antverpách, keďže v strednej Európe možnosti rovnakej tlačiarenskej kvality neboli. Táto „bežná prax“ však protirečila podstate emblému, ktorá prisudzovala prioritu obrazu (*pictura*) a ktorá sa takto stávala len ideálnou (fiktívnou). V konečnom vyznení emblému sa však *pictura* i naďalej chápe vo funkcii hieroglyfu, ktorý sa má vyložiť v *subscriptio* (v básni). To znamená vo funkcii vyobrazenia časti skutočnosti, v ktorej je obsiahnutý všeobecne platný úsudok. Preto je aj text básne pre vnímateľa informačne explicitnejší ako výtvarná časť emblému. Obrázok funguje zväčša ako ilustrácia myšlienok básne, zriedkavejšie už ako samostatná výtvarná výpoveď symbolického charakteru.

Nositeľom hlavnej myšlienky je za týchto okolností v Sambucovom embléme heslo (motto), ktoré predstavuje kondenzáciu oboch zostávajúcich zložiek (vizuálnej i slovnej) a nezriedka je vyjadrením práve didaktického i moralistického zámeru autora. Významová hodnota jednotlivých hesiel je vysoká, typ označujúci variáciu na predchádzajúcu tému (*De eodem*) nájdeme v zbierke len raz. Pri jednoduchých tituloch preferuje nominatívnu podobu (*Consilium*, *Benignitas*, *Molestia vana* a pod.) oproti ablatívnej s predložkou *de*. Nominatívnu podobu majú i všetky dvojslovné mottá vo všetkých možných obmenách svojej slovnodruhovej i syntaktickej štruktúry. V zhode s emblematickou konvenciou nepoužívať určité slovesné tvary a zdôrazniť tak všeobecnú platnosť výpovede emblému ich obmedzuje na minimum.

Pomerne malú časť hesiel tvoria priame citáty z antických alebo iných autorov, prípadne výroky pripisované konkrétnym osobám. Početnejšia je skupina hesiel vytvorených na spôsob prísloví. Sú to príslovia všeobecne známe i vytvorené autorom pre potreby moralistickej témy daného emblému. Heslá citáty majú rôznu provenienciu. Nie je ich však veľké množstvo, a tak ťažko povedať, či istých autorov alebo isté žánre Sambucus uprednostňoval. Medzi citovanými autormi, pravdaže, nechýba antické literárne „trojhviezdie“ Horatius, Vergílius, Ovidius, Sambucus vzor a ideál v oblasti jazyka a štýlu Cicero, filozof Seneca, sprostredkovane ďalší filozof

⁹ V predhovore *De emblemate* sa Sambucus prihovára „priateľovi Hadrianovi Juniovi“, ktorému vyšla kniha emblémov tesne pred jeho *Emblematami*. Oneskorenie vydania svojej knihy Sambucus pripisuje „svojmu sochárovi a maliarovi“.

Aristoteles, ale i Claudianus, Terentius, Plautus a ďalší. Mottá, pri ktorých sa dá zistiť pôvod, sú vernou alebo voľnejšou parafrázou známych myšlienok, sentencií, gnóm a všeobecne známych výrokov osobností antického sveta alebo známych všeobecne platných výrokov o morálke i medzinárodných prísloví. Sambucus sa tu pohybuje od nepatrných zmien, v zásade nemeniacich význam pôvodného citátu (predovšetkým využitím synonym), až po voľné parafrázovanie známeho citátu či formálne napodobnenie jeho stavby a naplnenie novým významom. V tomto poslednom type hesiel jednoznačne prevládajú variácie a parafrázy citátov z Horatia spolu s významovými variantmi medzinárodných prísloví a sentencií.

Motto a ilustrácia sú konštantnými a explicitne najvýraznejšími konštitutívnymi prvkami emblému. Pri analýze a typológii vlastného textu emblému (*subscriptio*) narážame na základný problém jeho svojprávnosti ako žánru. Väčšinu textov (i teoretické vymedzenie emblému to predpokladá) totiž predstavujú epigramy alebo texty, ktoré majú epigramatický charakter. Znamená to asi toľko, že je pre ne charakteristická štruktúra prejavujúca sa v dvojčlennej (prípadne trojčlennej) kompozícii, v prítomnosti pointy, v stručnosti a hutnosti vyjadrenia. Napriek týmto spoločným charakteristickým vlastnostiam je text v závislosti od témy pomerne premenlivý v celkovom „tóne“ výpovede. Priblížime si emblémy, ktoré vystihujú (či už jednotlivo, alebo v menších skupinách) základné polohy Sambucovho autorského výrazu.

Tematické vymedzenie emblematickej, ktoré Sambucus podáva v úvodnej stati *De emblemate* (O embléme), sme už spomínali, konkrétna podoba tematickej v zbierke je však oveľa zložitejšia, pretože v emblémoch sa prezentuje v niekoľkých podobách. Všetky tri tematické oblasti vymedzené autorom existujú ako základná téma básne (*subscriptio*), ako moralistický výklad prírodnej alebo mytologickej látky, ako prírodný detail na ilustráciu inej, nie prírodnej témy, mytologická alúzia v prírodnej alebo moralistickej téme. Zastúpenie prírody ako hlavnej témy básne je pritom minimálne, o niečo výraznejšie sa presadzujú v emblémoch bežné i menej bežné príbehy z antickej mytológie, naproti tomu skupina označená ako *mores* predstavuje dominantu zbierky a je bohato tematicko-motivicky členená. Toto tematické jadro zbierky predstavuje akúsi „vedu o živote“ podanú z aspektu humanistického básnika vzdelanca. V Sambucovom podaní táto skupina obsiahla všetko, čo sa týkalo jednotlivca i spoločnosti, všetkých aspektov ich života. Na pozadí epigramatickej poézie v *Poematách* tu, v *Emblematách*, pokračuje v rozvíjaní niektorých závažných tém (mier, súdobé spoločenské, politické i náboženské pomery, vzdelanie a výchova, morálka, literatúra), ale pribúda i nová, predtým nerealizovaná tematika. V zbierke dopĺňa tematický záber o motívy lásky a krásy ženy, histórie,

štátno-politických problémov, filozofie, astronómie a jednotlivých javov z prírodných vied.

Emblémy o láske a kráse predstavujú najvýraznejšiu tematickú a zároveň i výrazovú inováciu v Sambucovej poézii. Z nich na prvom mieste treba spomenúť emblém *Amor dubius* (Neistá láska, s. 95 – 96), ktorý je pozoruhodný svojou štylistickou realizáciou. Báseň je postavená na kontraste, antitéze, klimaxe, prirovnaní, niekoľkokrát zopakovanom polypytone: „ciens cietur...; amaror... amariet; sequamur... sequentibus... secuturus!“ (verše 4 – 36). Na zvýraznenie zvukovej stránky verša tu nájdeme rôzne stupne jeho zvukovej inštrumentácie (aliterácia, paronomázia a pod.) i jav výnimočný v klasicky chápanej časomiere – gramatický rým a asonanciu: „suaviter – amariet; metum – puellulum; saevissime – tutissime“ (verše 6 – 22).¹⁰ Celkove (až na záver) má tento emblém odľahčený tón, taký netypický pre Sambucovu poéziu, založený na dynamickom hromadení postrehov, ktoré majú charakterizovať nestálosť, premenlivosť citu lásky a ich neblahé následky. Celkový „nevážny“ tón podporuje i použité metrum (dimeter jambický), ktoré podčiarkuje ironický, satirický charakter celého textu. V závere básne sa Sambucus už prezentuje v svojej typickej pozícii humanistického moralistu:

35 „*Sequamur et sequentibus*
Annis secuturum decus.“¹¹

V ostatných emblémoch sa tematika lásky a krásy spracúva v duchu ustálenej konvencie. Krása víťazí len v spojení s ušľachtilosťou, rozkoš je pominuteľná, treba dať prednosť ušľachtilosti a vkusu pred chlipnými vtípmi, láska a rozkoš sú sladké zlo. To, čím vynikajú spomedzi ostatných emblémov, je spôsob vyjadrenia, výber jazykových a štylistických prostriedkov. Sambucus sa v nich vyjadruje šťavnatým, expresívnym jazykom a výraznými, až expresívne ladenými obrazmi:

1 „*Dum coit in suavem mas usum, vipera hiulco,*
Si non vana fides, excipit ore caput.
Post ubi se satiant, et consuetudine longa
Implevere, viri praeseat ore caput.“¹²

¹⁰ Vnútorý a koncový rým môžeme ojedinele nájsť i v predchádzajúcej zbierke *Poemata*, a to v básni *Ad Christum*: „Saevissimus patriam quoque / **fessam** diu hostis possidet, / **pressam** nec est, qui liberet...“ (zvýraznila Z. K.).

¹¹ „Nasledujeme v nasledujúcich rokoch nasledovaniahodnú česť“ (*Emblémata*, s. 96).

¹² „Kým muž spája sa do sladkého styku, vretenica rozpuknutými ústami zasiahne hlavu, ak má nádej. Neskôr, keď sa nasycujú a dlhým dôverným stykom sa naplnili, mužovi odsekne ústami hlavu“ (*Emblémata*, 1569, s. 74).

Oblúbený postoj k ženám – mizogýnstvo – nebol cudzí ani Sambucovi a nájdeme ho v embléme *Feominei sexus querela* (s. 225), v ktorom je zaujímavá i štylizácia záveru básne:

10 „*Haec posset merito foemineum verba genus loqui:*

Autor“.¹³

Zmyslom týchto slov je vlastne otvorene nepriateľský postoj k ženskému pokoleniu, ktorého obeťami sú muži. V zmiernenej podobe, s využitím vtipu, sa tento názor odráža i v embléme *Pulchritudo vincit* (s. 144). Po prvej časti, v ktorej autor enumeruje, aké dary dostali od prírody jednotlivé zvieratá, konštatuje: „*Nil feminae restabat.*“ (Nič neostalo žene.) Žena dostala „iba“ krásu, ktorá sa však musí spojiť s ušľachtilosťou, až potom má nádej na „vítazstvo“.

Obraz súvekých morálnych, štátno-politických a náboženských pomerov bol topickým motívom celej vtedajšej literatúry v podobe náreku, lamentu nad súdobými pomermi a mravmi. V ich zhoršovaní („všetko speje k horšiemu“) autori videli v prvom rade trest za hriechy ľudí. U Sambuca sa tento motív nevyskytuje v takejto vyhrotenej podobe. I tu sa prejavuje pre neho taká typická triezvosť v uvažovaní o súdobej situácii a jej dôsledkoch pre činy a morálku ľudí.

Emblémy s aktuálnou spoločenskou tematikou majú podobný charakter. Postup, ktorým Sambucus buduje text *subscriptia* s mottom explicitne orientujúcim sa do spoločensko-politickej oblasti, spočíva v rôznej miere využitia motívov a historiek z antickej histórie (rôzne príhody, ktoré sa tradujú o Alexandrovi Macedónskom, o Caesarovi a pod.), exemplických prírodných obrazov i celých príbehov z mytológie.

Ideál vojvodu a kráľa Sambucus predstavuje vo viacerých emblémoch, ktoré majú rôzny stupeň zovšeobecnenia výpovede. Žánrovo preberá črty enkomia (oslavné portréty Mateja Korvína i Maximiliána II.) v emblémoch *Mathiae Corvini symbolum. Symbolo loan. Regis auctum* (s. 161 – 162) a *Ad inclytum Bohemiae regem Maximilianum. De Turcarum tyranno. Antonius Verantius* (3. vyd., s. 214). V prvom z nich predstavuje kráľa Mateja ako humanistu („*Undique cogebat veterum Monumenta...*“ – Zovšadiaľ zhromažďoval pamiatky starých...), „odkojeného“ rímskou vlčicou, i ako úspešného bojovníka proti Turkom („*Contudit indomitos vel solo nomine Thracas...*“ – Porazil divých Trákov azda samotným menom...). Prepojenie portrétov oboch kráľov sa deje cez ich intelektualizmus, úspechy vo vojenskej oblasti ostávajú vo forme želaní.

Turci a boj proti nim predstavovali výrazný motivický topos humanistickej poézie 16. storočia bez ohľadu na žánre. Skoro vo všetkých básňach so

¹³ „Tieto slová by mohol právom povedať o ženskom rode: autor“ (*Emblemata*, s. 225).

spoločenskou, s občianskou tematikou sa vyskytuje aspoň narážka na tento naliehavý problém. V 17. storočí sa z neho vyvinul celý tematický prúd v literatúre (básnický i prozaický), v ktorom dominujú opisy bojov, zajatia, väznenia i putovania v tureckom zajatí. *Querela Austriae ad Germaniam* (Prosba Austrie ku Germánii z roku 1532), ktorú napísal Gašpar Ursinus Velius, ovplyvnila Pavla Rubigala a pravdepodobne i Jána Sambuca.¹⁴

Sambucov emblém *Ad inclitum Bohemiae regem Maximilianum. De Turcarum taranno* má dve časti. V prvej (verše 1 – 10) sa sústreďuje na expresívne ladenú charakteristiku „divého zvieraťa“, ktoré požiera všetko, čo je nablízku. „Turecký tyran“ je „furens, fallax, atrox“, je zradný, vierolomný, bezbožný, úkladný. Prvých desať veršov je nasýtených výrazmi, ktorými sa pomenúvajú tie najhoršie vlastnosti ľudského pokolenia. Ich intenzita je vysoká najmä vo veršoch:

3 „*Quaeque gerit, vi cuncta gerit, gerit omnia fraude,
Perfidia violat foedera, pacta, fidem.*“¹⁵

Opakovacia figúra, ktorá tu slúži na zintenzívnenie významu, na zdôraznenie absolútnej straty morálky, straty úcty ku všetkým ľudským i božským zákonom (šliape po nich a nenávidí ich), patrí k ojedinelým zjavom v Sambucovej poetike. Jej použitie predznamenáva aj výnimočnosť celkového zakončenia emblému:

11 „*Frustra igitur pacem, frustra omnia caetera tentas.
Ense opus est, quoniam quos timet, hos et amat.*“¹⁶

Takáto priama výzva do ozbrojeného boja za mier je netypická, ba skôr vynimočná v rámci Sambucovej rozumnej zdržanlivosti a nechuti k otvoreným konfliktom akéhokoľvek druhu.

Patetický tón ódy zaznieva v embléme *Imperatoris virtutes* (Vladárove cnosti, s. 72 – 73), kde sa v polohe želania vyrovnáva s obľúbenou témou humanistov – s opisom a vymenovaním vlastností ideálneho vládcu. V tomto embléme, prirodzene, nejde o kompletný portrét vládára, ako ho poznáme v literatúre už od Aristotela, ktorý bol práve v humanizme veľmi častým inšpiračným zdrojom takýchto portrétov. Rôzni autori sa s ním vyrovnávali rôznym spôsobom s rôznym úspechom.¹⁷ U Sambuca tento emblém akoby vo všeobecnej rovine dopĺňal jednak dedikačnú báseň Maximiliánovi II., ale

¹⁴ Miloslav Okál v doslove k prekladu Rubigalovho diela *Opis cesty do Konštantínopolu a iné básne* píše: „Nemožno povedať, či Sambucus svoju báseň *Pannonia Germaniae* (Panónia Germánii), zaradenú do zbierky *Demegoriai* (Básne), vydanej v Bazileji r. 1552, napísal pod vplyvom Rubigalovej alebo skôr pod vplyvom Ursinovej básne“ (in: Rubigal, 1985, s. 98).

¹⁵ „Čokoľvek koná, všetko koná ľstou, ruší zradou zmluvy, dôveru i sľuby“ (*Emblemata*, 1569, s. 214).

¹⁶ „Nadarmo teda po mieri, nadarmo po všetkom ostatnom siahaš, je čas meča, pretože ktorých sa bojí, tých aj miluje“ (*Emblemata*, 1569, s. 214).

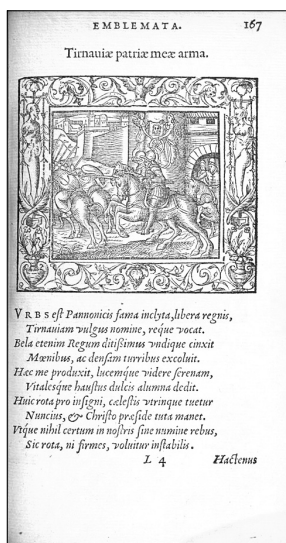
¹⁷ Napríklad Martin Rakovský i Ján Bocatius.

i ostatné emblémy týkajúce sa aktuálnej spoločensko-politickej tematiky v polovici 16. storočia. Keďže Sambucus vôbec uprednostňoval intelektuálne kvality človeka, ostáva tejto svojej zásade verný i v prípade „cností“ vládára. Jeho portrét, to je z veľkej časti portrét intelektuála: na prvých miestach sú rýchly úsudok a vynikajúca výrečnosť i znalosť viesť vojnu. Statickosť a abstraktná obraznosť sa odrazili aj vo výtvarnom zobrazení. Obrázok znázorňuje centrálnu umiestnenú postavu vládcu na koni v plnej zbroji so zástavou v ruke, pripraveného do boja. Vľavo v pozadí stojí nastúpené vojsko, vpravo v pozadí neodmysliteľná Fortuna (Šťastena), ktorá sa v texte spomína spolu so sebadôverou ako nevyhnutná podmienka úspechu v boji.

Záverečné oslovenie však vyvoláva dojem celkom konkrétneho adresáta, ktorého tušíme za ideálnym portrétom vládcu – Maximiliána II:

*15 „Hunc fore victorem credas, dignisque triumphis
Imperioque ferentem aevi venientis honores.“¹⁸*

V spoločensko-politických emblémoch sa Sambucus prejavuje ako uhorský vlastenec a priaznivec Habsburgovcov. Zjavné boli tieto jeho postoje a názory už v predchádzajúcich dielach a v *Emblematách* je najkoncentrovanejším prejavom jeho vlastenectva emblém *Tirnaviae patriae meae arma* (Zbrane mojej otčiny Trnavy, s. 167 – 168).



¹⁸ „Ver, že sa staneš víťazom so zaslúženými triumfami a vládou, nesúcim pocty prichádzajúceho veku“ (*Emblematum*, s. 73).

Prostredníctvom žánru topografie vyjadruje obdiv a úctu rodnému mestu. V básni sa vystrieda niekoľko motívov rôzneho charakteru. Vlastné topografické motívy reprezentujú opisné prvky zamerané na charakteristiku lokality: názov mesta, opis hradieb s vežami, lokalizácia mesta v úrodnom kraji, predstavenie mesta ako obchodného a náboženského centra. Topografické údaje vhodne dopĺňajú historické motívy, a to z dávnej (spomína sa tu kráľ Belo IV., ktorý udelil mestu roku 1238 mestské práva) i nedávnej histórie:

11 „*Hactenus haec contra saevissima fata Getarum,
Fortiter hostiles se apposuitque manus.*“¹⁹

Osobitnú pozornosť v embléme Sambucus venuje opisu a interpretácii trnavského erbu, pri ktorých využíva antický a stredoveký motív kola šťastia. Táto časť textu (verše 7 – 9) má výrazne emblematický charakter, ktorý je tu závislý od „znakovosti“ samotného erbu. V básni síce prevláda racionálny postoj autorského subjektu, reprezentovaný snahou o vymenovanie kompletného súboru znakov, ktoré charakterizujú mesto Trnava. Avšak pri zmienke o nej ako o rodisku autora prevládne citový, emocionálny postoj:

5 „*Haec me produxit, lucemque videre serenam
Vitalesque haustus dulcis alumna dedit.*“²⁰

Báseň je komponovaná ako sled voľne priradených motívov, ktorý sa končí 14. veršom. V rámci tohto sledu každé distichon tvorí relatívne uzavretý myšlienkový celok, v prípade veršov 7 – 9 (t. j. opis a interpretácia erbových znakov mesta) vyjadruje jeden motív dvoma distichami. Verše 15 – 16 (8. a posledné distichon) sa svojím charakterom z tohto rámca vymykajú a predstavujú rečnícko-patetické zvolanie, ktorého obsahom je pranie v tých časoch veľmi dôležité:

15 „*Hanc salvam longos tueatur Christus in annos,
Turcicus hic furor et diminuatur honos.*“²¹

Ak by nám po prečítaní motta nebolo jasné, prečo sa v ňom ocitlo slovo „arma“ (zbrane), v texte nám to autor dostatočne a jasne vysvetlí. Trnava mala na základe svojej výhodnej polohy všetky predpoklady na úspešný rozvoj. Nachádzala sa na križovatke obchodných ciest zo severu na

¹⁹ „Táto [Trnava] až doteraz proti veľmi ukrutným pohromám Turkov a nepriateľským vojskám udatne čelila“ (*Emblemata*, s. 167 – 168).

²⁰ „Tá ma zrodila a dala mi vidieť jasný lúč a životodarný dych, sladká varovkyňa“ (tamže).

²¹ „Túto zdravú nech Kristus ochraňuje po dlhé roky, táto besnota a sláva Turkov nech sa rozbije“ (tamže).

juh i z východu na západ. Po okupácii južných území Uhorska Turkami sa stala spolu s Bratislavou (Prešporkom) spoločenským a kultúrnym centrom krajiny, v 16. – 18. storočí aj centrom cirkevnej správy celého Uhorska. Obrázok (*pictura*) sa snaží zachytiť všetky motívy, ktoré sa vyskytujú v texte. V pozadí sú mohutné hradby a veže, na hradbách je umiestnený trnavský erb a pred hradbami trnavskí obrancovia. Nemôžeme sa tu ubrániť dojmu, že výtvarník, tak ako aj v niekoľkých ďalších emblémoch, vedľa bojovníka v brnení posadil na koňa samotného autora Jána Sambuca. Postava má totiž pre neho typickú podobu, známu aj z iných vyobrazení, a to renesančný klobúk a výrazný profil s bradou a fúzami.²² Obrázok je síce skomponovaný ako dynamický výjav útoku na nepriateľskú (pravdepodobne tureckú) armádu, no neskrýva sa v ňom, ostatne ani v texte, šifra alebo tajomstvo. Predstavuje viac-menej úspešnú ilustráciu textu.

Didaktizujúci a poučujúci je takmer každý Sambucov emblém. Príkladom na to, ako sa tento aspekt uplatnil v téme z oblasti umenia, konkrétne literatúry, je emblém *In secundis consistere laudabile quoque* (Sláva sa tiež zakladá na priaznivých okolnostiach, s. 54 – 55).



V tomto Sambucovom embléme sa didaktický tón sústreďuje v motte a v závere textu básne. Motto poukazuje najmä na moment náhodnosti, ktorý zohráva úlohu v ľudskej honbe za slávou, upozorňuje na vratkosť šťastia (*secunda* je šťastie i priaznivé okolnosti), ktoré vlastne vo svojej nestálosti

²² Podobný obraz autora môžeme nájsť v emblémoch *Fidei canum exemplum* (Príklad psey vernosti, s. 164 – 165), *Conscius ipse sibi* (Vedomý si sám seba, s. 226 – 227, i v ďalších).

nesie zárodok svojho protipólu nešťastia (nepriaznivých okolností). Význam tohto hesla ako všeobecne platnej ľudskej skúsenosti je jasný, ale menej explicitný je jeho vzťah k obrázku. Tomu dominuje vertikálna os, ktorú tvorí jednoduchý stĺp s podstavcom a dve sediace postavy, umiestnené symetricky po jeho ľavej a pravej strane. Stĺp bol často používanou vertikálnou osou v zobrazovanom interiéri a mal za úlohu oddeliť dve kvalitatívne odlišné prostredia. Túto úlohu v zobrazení prírodného prostredia zohráva najčastejšie kmeň stromu. Na našom obrázku okrem funkcie vertikálnej osi rímsky charakter stĺpa poukazuje na antiku a symbolizuje piedestál, slávu, čím sa vytvára významové spojenie medzi heslom a obrázkom. Podporuje ho aj neukončenosť stĺpa, ktorý akoby namiesto hlavice „niesol“ motto.

Obom symetrickým stranám obrázka dominujú už spomínané sediace postavy mužov. Atribúty postavy vľavo, lýra a vavrínový veniec, symbolizujú nesmrteľnosť, Apolóna, poéziu. Lýra je okrem toho aj symbolom piesne a tanca a je atribútom Orfea a múzy tanca Terpsichoré. Postava vpravo píše rydlom na voskovú tabuľku v drevenom ráme. Rydlo a výzor postavy naznačujú, že pôjde o iného spisovateľa, nie básnika, prípadne že ide o učenca. Umiestnenie postáv je vyvážené, nič na nich nepôsobí disharmonicky. Keďže stĺp tu zjavne oddeľuje dve kvality – lyriku od epiky, resp. emocionálnosť a spontánnosť od racionálnosti a učenosti –, hodnotenie sa prenecháva ostatnej časti obrázkového „textu“. Tvorja ju vlastné emblémy, symboly z vtácej ríše, umiestnené v ohraničených plochách tvaru erbu. Vľavo hore je labuť a pod ňou slávik, vpravo hore papagáj a pod ním straka.

Labuť, ktorá je zasvätená Apolónovi a Orfeovi, je symbolom hudby a veštenia, melanchólie a tragiky, je znakom básnictva. Slávik symbolizuje ľúbostnú poéziu a vôbec akýkoľvek krásny spev. Papagáj je symbolom výrečnosti, predstavuje bláznivý smiech a bláznivé táranie. Táranie symbolizuje aj straka, ktorej sa okrem toho pripisuje schopnosť imitovať hlasy a reč.

Ako vyplýva zo súvislosti obrázku a hesla, pôjde tu o porovnanie ľavej a pravej strany, o porovnanie lyriky a epiky. Hodnoty, na základe ktorých sa porovnáva, svedčia na obrázku v prospech lyriky. Dokladom toho je i umiestnenie symbolov na ľavú stranu, teda na prvé miesto nášho vnímania a „čítania“ obrázku. Konečný úsudok si však môžeme utvoriť až po prečítaní vlastného textu básne pod obrázkom.

Hneď prvé slovo básne nám presne určuje postavu lyrika, ktorým je Orfeus, mýtický trácky spevák, „vynálezca“ hudby, nesmrteľný héros (poloboh). Aj autor textu mu prisudzuje labuť „ľúbezne spievajúcu“ (*olor suave cantans*). Adjektívom *suavis* (ľúbezny, príjemný, milý) autor posilňuje vzťah medzi básnikom Orfeom a jeho atribútom, zdôrazňuje ľúbeznosť, neodolateľnosť Orfeovho legendárneho spevu za mŕtvou Eurydikou a jeho paralelu so spevom labute. Funkciou celého motívu je vyjadriť metonymicky charakteristické vlastnosti lyriky.

V štvrtom verši básne nachádzame ďalšie meno: Homér. Spätne sa nám tým konkretizuje postava vpravo a komparandum sa nám potvrdzuje ako epika. Po konfrontácii s obrázkom sa však vynára otázka, prečo mu autor zasväcuje slávika, symbol ľúbezného a krásneho spevu a ľúbostnej poézie, keď na obrázku je to atribút zreteľne priradený básnikovi Orfeovi? Na jednej strane nám to vysvetľuje historické chápanie autora epickej poézie ako básnika, veštca, speváka, pevcu, pretože aj epická poézia sa „spievala“, resp. prednášala za sprievodu hudby (ako istý dôkaz môžu slúžiť i úvodné formulácie vyzývania Múzy v eposoch). Na druhej strane autorovi emblému symbol slávika poskytol možnosť relativizovať prestíž lyriky pred epikou pomerne jednoznačne vyjadrenú obrázkom. Tu máme možnosť cítiť tesnú zviazanosť textu s heslom, v ktorom sa poukazuje na relativnosť slávy. Táto stredná časť textu (verše 4 – 11) objasňuje funkciu a význam motta a jeho spojenie s obrázkom. Jedenástym veršom textu básne sa v podstate špecifická hra slov a obrazov končí. To, čo nasleduje v posledných piatich veršoch, je už len autorom sformulované poučenie:

*12 „Hoc Symbolum referri
Ad eos potest, gradum qui
Laudemque non tenere
Primam queunt: sed inde
Virtute mox sequentem.“²³*

Presná grafická symetria obrázka podľa vertikálnej osi sa významovo narušuje v jeho súčinnosti s básnickým textom. Slávik nemá vzťah len k poézii symbolizovanej Orfeom a labuťou, ale aj k Homérovi a k epickému básnictvu.

Informačne najexplicitnejšou časťou emblému aj tu zostáva text básne, ktorého výpoveď je vzhľadom na obrázok všeobecnejšia. Obrázok potom vo vzťahu k textu básne predstavuje jeho konkretizáciu, zvizuálnenie. Vo vzťahu k celej textovej časti emblému (heslo s básňou) je jej intersemiotickým prepisom do výtvarných znakov, v prípade tohto emblému reprezentovaných konvenčným systémom symbolov a hieroglyfov (labuť, slávik, papagáj, straka, vavrín, lýra, rydlo a pod.). Vytvára sa tu vizuálny a statický model predmetu zobrazenia – symbolu. Heslo v embléme je kondenzáciou oboch „textov“: vizuálneho i slovného. V našom prípade je v ňom silne sústredený didaktizujúci, poučujúci záver básne, slabšie sú jeho významové vzťahy s obrázkom a s prvými štrnástimi veršami básne.

V tomto embléme autor zachováva objektívny postoj voči zobrazovanému predmetu. Náznaky subjektívneho postoja sa prejavujú len ojedinele

²³ „Tento symbol sa vzťahuje na tých, ktorí nemôžu byť prví, ale nasledujú na druhom mieste (svojou) statočnosťou“ (*Emblemata*, s. 53).

v hodnotovom zafarbení jednotlivých slov. Motívy Orfea a Homéra kladie za sebou a jediným náznakom hodnotenia ich vzťahu zo strany autorského subjektu je slovko „akoby“ (*tamquam*), ktoré pridáva relatívny význam umiestneniu epiky za lyrikou. Ale už v nasledujúcich veršoch sa ruší akékoľvek subjektívne hodnotenie použitím tretej osoby plurálu namiesto subjektívnej prvej osoby singuláru. Aj výber symbolov (motívov), kde by sa najviac mohol prejavíť autorov individuálny, originálny postoj k zobrazovanej skutočnosti, je daný objektívne, konvenciou: Orfeus a Homér ako predstavitelia a v istom zmysle aj „zakladatelia“ lyriky a epiky a ich atribúty použité ako symboly.

V niektorých emblémoch sa poučovanie mení na sebavedomé demonštrovanie učenosti. V takom prípade sú emblémy zamerané na básnický výklad rôznych pojmov (napríklad z filozofie, lekárstva, astronómie, prírodných vied a pod.), ktoré spolu určitým spôsobom súvisia, tvoria významový rad alebo kontrast. V podstate však v týchto emblémoch ide o ilustráciu autorom vopred daného hodnotového vzťahu medzi pojмами uvádzanými v motte: *lus et Philosophia* (Právo a filozofia, s. 181 – 182), *Grammat. Dial. Rhetor. Historiae differentia* (Rozdiely medzi gramat., dial., rétor., históriou, s. 142 – 143, 3. vyd., s. 132 – 133), *Physica et Ethica* (Fyzika a etika, s. 150, 3. vyd., s. 139 – 140) a *Physicae ac Metaphysicae differentia* (Rozdiely medzi fyzikou a metafyzikou, s. 74 – 75, 3. vyd., s. 71 – 72).

Princíp lineárneho radenia obrázkov – definícií z tohto typu emblémov Sambucus uplatnil aj v zaujímavom embléme s tematikou z oblasti mytológie, v ktorom vzdal hold svojim najmilovanejším a najspomínanejším mytologickým postavám: Múzam s ich vodcom Apolónom. V embléme *Musarum ex antiquis numis Q. Pomponii verae effigies et etymologica...* (Verné obrazy Múz z antických mincí Q. Pomponia a etymológia..., s. 120 – 121, a 3. vyd., s. 113 – 114) výstižný obraz zaberá plochu jedného hexametru, kým posledné dva verše (10 – 11) sú venované úlohe Apolóna v súvislosti so spoločenstvom Múz a s jeho všeriadiacou úlohou, vyplývajúcou z prímene Foibos (Žiarivý). Motto je monofunkčné, informatívne a táto jeho funkcia v obrázku i v texte viac-menej potvrdzuje informatívne zameranie celého emblému. Ťažisko pozornosti pri interpretácii tohto typu emblému sa potom presúva na nanajvýš stručné (v rozsahu jedného hexametru), ale pritom dostatočne výstižné i básnicky pôsobivé, obrazné charakteristiky jednotlivých Múz i Apolóna Foiba. Jednotlivé charakteristiky sú zamerané na typické atribúty, gestá a spôsob realizácie umeleckej činnosti reprezentovanej príslušnou Múzou:

2 „*Melpomene tragico proclamat moesta boatu.*

Comica lascivo gaudet sermone Thalia...

9 *Signat cuncta manu, loquitur Polyhymnia gestu.*²⁴

²⁴ „Melpomene deklamuje smutné veci tragickým volaním. Žartovná Tália raduje sa šantivou rečou... Polyhymnia všetko označuje rukou, rozpráva gestom“ (*Emblemata*, s. 120).

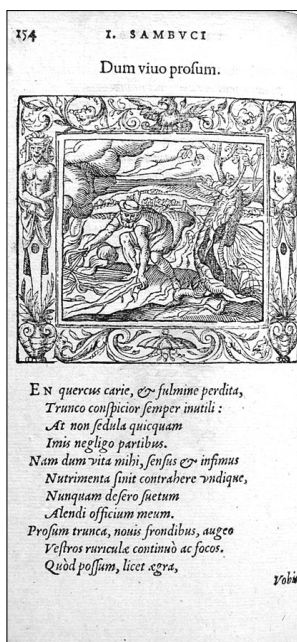
Na obrázku v súlade s informáciou v motte („zo starovekých mincí“) sú všetky postavy umiestnené v kruhovitom priestore, ktorého významové centrum tvorí postava Apolóna, sediaca s lýrou v ruke spolu so symbolom básnickej inšpirácie, okridleným koňom Pegasom. Postavy Múz nesú zodpovedajúce atribúty a vyplňajú dve tretiny obrázka. Kulisu celému výjavu tvorí prírodná scenéria (mýtickým sídlom Múz bola hora Helikón). Keďže k obojm vydaniám *Emblémoov* (z roku 1564 i 1569) je pripojené aj vyobrazenie zbierky mincí, tento emblém predstavuje legitímne spojivo medzi oboma časťami knihy.

Iný typ „učeného“ emblému predstavuje emblém *Curis tabescimus omnes. Ad loan. Hartung.* (Všetci podliehame starostiam. Jánovi Hartungovi, s. 159). Sambucus ho venoval nemeckému filológovi rovnakého zamerania, ako bol on sám, Jánovi Hartungovi.²⁵ V tomto embléme ide o umné prepleťanie sa faktov z histórie a prírodovedy (Plínius starší a jeho štúdium výbuchu sopky) i z mytológie (postavy Kyklopov, Jupitera i využitie nákovy ako atribútu boha Hefaista – Vulcana) s jediným cieľom: zvýrazniť a dostatočne plasticky a príťažlivo spodobniť hlavnú myšlienku, ktorá má v konečnom dôsledku príchut poučenia s výstrahou: i v skúmaní treba byť opatrný, aby nás „hľadačský nepokoj“ alebo omyl napokon nezničili. Historická osobnosť Plínia staršieho a jeho tragický osud tu v konečnom výsledku slúži ako moralistický príklad:

11 „*Error quisque suus, nimium quos cura lacessit*
Et nisi consumit sollicitudo bonos.“²⁶

²⁵ Ján Hartung, nemecký filológ, ktorý sa zaoberal tým, čím aj Sambucus. Obaja napísali rovnakú príručku *Epistolarum conscribendarum methodus* (Umenie písať listy). Tento emblém cituje aj A. Buck vo svojej štúdii o emblematike ako príklad na „učený“ emblém (1971).

²⁶ „Každý má svoj omyl a nech nepokoj dobrých nezničí, ktorých starosť príliš dráždi“ (*Emblémata*, s. 159).



Emblémy, ktoré vyjadrujú Sambucovo životné krédo, majú predovšetkým alegorický charakter a tomu sa podriaďujú i autorom použité výrazové prostriedky. Spôsob priameho a presného vyjadrenia životných zásad z predchádzajúcej tvorby sa tu mení na nepriame, obrazné alebo alegorické spodobenie základných etických princípov. Napríklad emblém *Dum viuo, prosum* svojím mottom síce sľubuje priamu moralitu, avšak autor volil alegorické spracovanie. Základom je monológ duba o jeho vlastnej užitočnosti pre ľudí:

„*Nam dum vita mihi...
sinit...
Nunquam desero suctum
Alendi officium meum.*“²⁷

Ten potom plynulo prechádza do autorského monológu so záverečným posolstvom. Obrázok ilustruje prvú časť emblému pomerne verne, opisne, s dôrazom na jednotlivé detaily, ktoré sa spomínajú v texte: suché konáre, silueta spráchniveného kmeňa, na ktorom ešte vyrastajú ratolesti s listami, v popredí je človek, ktorý zbiera raždie. Tento emblém predstavuje typ, pri

²⁷ „Lebo kým život mi dovoľuje..., nikdy nezradím, som zvyknutý na svoju povinnosť vyživovateľa“ (*Emblémata*, s. 73).

ktorom sa zmysel hesla aj zmysel obrázka ozrejmi až po prečítaní celého textu básne.

Emblém *Fidei canum exemplum* na prvý pohľad vyzerá ako výraz autorovej vďačnosti verným sprievodcom na cestách po Európe – psom Madelovi a Bombovi. Interpretovať sa však dá a pravdepodobne aj má ako výpoveď o autorovej povahe a názoroch na spôsob života. Túto rovinu interpretácie najviac podporuje samotný obrázok, na ktorom je autor zobrazený na koni v sprievode psov. Domnievame sa však, na rozdiel od A. Vantucha²⁸, že tu ide skôr o básnickú štylizáciu, vhodnú na zobrazenie takých ľudských vlastností, ako je skromnosť, životná nenáročnosť a s ňou spojená schopnosť znášať nepohodlie na „cestu za vzdelanosťou“. Zobrazený spôsob cestovania (sám jazdec na koni len v sprievode dvoch verných psov) však nemá oporu ani v motte, ani v samotnom texte emblému. Tu sa síce vymenúvajú jednotlivé mestá a krajiny, ktoré precestoval so svojimi psami, ale o spôsobe jeho cestovania niet ani zmienky. Či dal Sambucus konkrétne inštrukcie ilustrátorovi, dnes už ťažko presne zistíme, hoci ako možnosť to vylúčiť nemôžeme.²⁹

S emblémami o životnom kréde, prípadne širšie o spôsobe života človeka a o životných hodnotách súvisia filozofickejšie ladené emblémy, v ktorých sa prezentuje Sambucova obľúbená myšlienka zlatej strednej cesty. Emblémy s touto tematikou sú charakteristické triezvym štýlom, primerane ozdobným, s vysokým stupňom persuaživnosti. Vo väčšej miere ako v iných emblémoch sa tu vyskytujú rétorické výrazové prostriedky, z nich najmä interrogácie a apostrofy. Poeticky najúčinnnejšie pôsobí emblém *Mediocria prosunt* využitím mytologického motívu dvoch Bacchov: starca a dieťaťa, protichodných svojou povahou. Obrázok ilustruje len jednu stránku motívu, výjav bakchanálií, a skutočný význam emblému si musí čitateľ dotvoriť sám v súčinnosti všetkých jeho troch častí. Motto, i keď stojí na „čele“ emblému, v tomto prípade vyjadruje vyústenie.

Prevažná väčšina emblémov má svojho adresáta. Len niekoľko z nich má aj osobný charakter, no i tu sa forma (spôsob) nadviazania kontaktu realizuje konvenčne, priamym oslovením v úvode alebo závere emblému. Adresovanie emblému je teda spravidla vec zdvorilostná (týka sa to predovšetkým emblémov o večných pravdách, morálnych zásadách a pod.). V niekoľkých prípadoch do epigramatického charakteru básne prenikli črty pôvodných príležitostných žánrov, čo sa najvýraznejšie prejavuje v emblémoch spojených s epitafmi a enkomiami (*Epitaphium Lotichii s.* – Epitaf Lotichia ml., s. 194 – 195; 3. vyd., s. 183 – 184). V iných prípadoch sa do istej malej miery príležitostne ladený emblém mení na reflexiu o živote, dobe, spoločnosti a človeku v nich.

²⁸ Vantuch, 1975, s. 101 – 103.

²⁹ Istým nepriamym dôkazom akýchsi inštrukcií by mohli byť niektoré obrázky k osobne ladeným emblémom, na ktorých sa vyskytuje Sambucov portrét, sambucovský erb a pod.

Zaujímavé sú dva emblémy, v ktorých je adresnosť zatlačená do úzadia a dominuje im reflexia. Emblém *Avaritia huius saeculi. Ad Anton. Muretum* (Skúposť tejto doby. Anton. Muretovi, s. 197; 3. vyd., s. 186) obrazným spôsobom na pomerne malej ploche (14 veršov) vyjadril pocity smútku a do istej miery i beznádeje nad úpadkom vážnosti vzdelania a umenia. Alegorický vstup do emblému vytvára obraz dvoch dverí, rovnakých zvonka, sprístupňujúcich však dve diametrálne odlišné kvality: blahobyť pre vyvolených a prázdnotu pre chudobných. Oslovenie vo veršoch 5 – 8 preto nepatrí len adresátovi, ale aj čitateľovi vôbec, jeho samotného nevynímajúc:

7 „*Desine mirari, cur saecula nostra poëtas
Tam raros habeant, nil dat avara manus.*“³⁰

Dvojveršie 9 – 10 Anton Vantuch komentuje ako Sambucov márný sen o minulom čase Mediciovcov, Farneseovcov, Esteovcov, márný sen o novom stredisku vzdelanosti vo Viedni, ktorá by sa tak mohla stať dôstojným súperom Florencie, Ríma a Paríža.³¹ Myslíme si však, že slová „Si Maecenates fuerint, Flacci, atque Marones / Existent...“ (Keby boli Mecenatovia, objavili by sa Flaccovia i Maronovia...) vyznievajú skôr ako povzdych, s vedomím jeho nereálnosti a nesplniteľnosti. Kontext celej básne nie je totiž vôbec optimistický, o čom koniec koncov svedčí aj záver básne:

11 „*Exulat ingratum carmen, facundia passim
Temnitur, et cultis artibus aula caret.*“³²

Na nepriaznivé podmienky na tvorbu si podobnými slovami ťažkal už Martialis (*Epigramy I*, č. 107) a to isté prirovnanie nájdeme i v Rakovského známej básni *Ad suos Moecenates* (Svojim mecenášom)³³. U Sambuca, na rozdiel od Rakovského, sú tieto verše naplnené smútkom a beznádejou, že sa niečo zmení. Je to báseň o nesplniteľnosti sna, o nemožnosti návratu do minulých čias, priaznivých pre vzdelanosť a umenie. Sambucus tu v téme blízkej adresátovi i sebe nachádza priestor na rozvinutie reflexie so širším dosahom, nachádza priestor vyjadriť sa k celospoločenským pomerom i k miestu jednotlivca v spoločnosti.

Podobný prechod k tentoraz temer filozofickej reflexii nad zmyslom ľudského života nachádzame v embléme *Quae sequimur fugimus, nosque fugiunt. Ad Philip. Apianum* (Čomu sa vyhýbame, čo nasledujeme a čo

³⁰ „Prestaň sa čudovať, prečo sú v našich generáciách tak zriedkavo básnici, nič nedá lakomá ruka“ (*Emblemata*, s. 197).

³¹ Vantuch, 1975, s. 109.

³² „Nemilá báseň blúdi (je vyhnancom), všade pohŕdajú výrečnosťou a paláce sa zriekajú uctievaných (vzdelaných) umení“ (*Emblemata*, s. 197).

³³ Rakovský, 1974, s. 90.

nám uniká. Filipovi Apianovi, s. 23). Je to emblém síce adresovaný, čo má najmä v závere (verše 9 – 11) za následok prechod do osobného tónu, tento tón však v básni nie je dominantný. Dominuje jej reflexia, pomerne subjektívne ladená, na filozofickú tému zmysel ľudskej existencie, zmysel ľudského snaženia, nespokojnosť človeka ako hnací motor jeho životného snaženia a v závere je vyslovená potreba pevného bodu v živote človeka, potreba „pevných základov pre pravú blaženosť“. „Drsnosť a krátkosť života“ ho však nevedie k rezignácii, skôr k hľadaniu východiska a ponoru do seba.

Motivickou dominantou, leitmotívom celého emblému je pomíňanie, unikanie času, života, hodnôt (svedčí o tom už samotné motto, ale i viaceré verše básne). Vo výrazovom materiáli básne sú jeho nositeľmi tvary slovesa „fugio, fugere“. Východisko básne tvoria dve sugestívne naliehavé interrogácie:

1 „*Quid semper querimur deesse nobis?*
Cur nunquam satiat fames perennis?“³⁴

Slúžia ako odrazový mostík pre reflexiu na nasledujúcich šiestich riadkoch. Filozofickejšie podaná moralita *3 Haud res nos fugiunt; loco solemus/ Ipsi cedere sed fugacior*³⁵, s ktorou sme sa mohli stretnúť už v *Poematách* a na rôznych miestach i v *Emblematách*, je však v tomto embléme výnimočná nejednoznačnosťou postoja i jeho obrazným vyjadrením:

5 „*Mors nos arripit ante quam lucremur*
Tantum quod cupimus, Deum et precamur.“³⁶

Celkový obrazný charakter emblému dotvára i obrázok, ktorý rozvíja ústrednú myšlienku o pominuteľnosti v náboženskom výklade, predstavuje výjav dobovo štylizovaného „vyhnania z raja“.

Pre Sambucove básne nie sú typické pokusy prispôbiť antické obrazy domácejmu prostrediu, do textov neuvádza často ani súdobé reálie. Okrem emblému venovaného Trnave a emblémov s protitureckou témou alebo s protitureckým motívom sa stretneme na niekoľkých miestach s nemeckými (Regensburg, Viedeň, Nemecko), širšie so stredoeurópskymi (Dunaj, Panónia) a s európskymi reáliami (Čierne more). Podstatne častejšie sa v textoch vyskytujú údaje spojené s antickou topografiou (gréckou, rímskou, ale i africkou a maloázijskou).

³⁴ „Čo stále nariekame, že nám niečo chýba? Prečo nikdy nie je nasýtený večný hlad?“ (*Emblemata*, s. 23).

³⁵ „Nie sú nám známe veci, ale zvykneme slúžiť príliš pominuteľnej príležitosti“ (*Emblemata*, s. 23).

³⁶ „Smrť nás zdrapí skôr, ako by sme získali, po čom toľko tužíme a modlíme sa za to k Bohu“ (*Emblemata*, s. 23).

V *Emblematách* je ojedinelým príkladom na situovanie príbehu do domáceho prostredia emblém *Nullus dolus contra casum* (Žiadna lešť proti záhube, s. 98 – 99; 3. vyd., s. 92 – 93). V ňom do areálu ohraničeného Dunajom, Regensburgom a Viedňou umiestňuje kratučký poviedkový príbeh o líške, ktorá sa po zmrznutej hladine rieky dostala až do Regensburgu, ľad sa začal lámať a ona na kryhe plávala dolu vodou do Viedne, kde ju chytili. Samotné básnické spracovanie je charakteristické rozvinutými prírodnými metaforami: „3 Bruma gelu pingues late compresserat agros...“ (Zimný slnovrat mrazom široko držal na uzde žirne polia...), „6 – 8... vulpis ludens concreto tergoe aquarum deciperetur...“ (... šantiaca líška na stuhnutom chrbte vôd ušla...).

Sambucus mal vo svojej predchádzajúcej tvorbe vyhranený vzťah aj k mytológii a negatívny postoj najmä k „premytologizovaniu“ poézie. V *Emblematách* sa situácia do istej miery mení a naznačuje to aj sám autor v predhovore k nim: mytológiu označuje za jeden z troch tematických zdrojov, poskytujúcich vhodný materiál na emblematické spracovanie. V emblémoch potom skutočne nájdeme pestrú paletu mytologických postáv, množstvo motívov, symbolov, obrazov čerpajúcich z mytológie i emblémy využívajúce mytologickú látku vo funkcii exempla alebo exemplického obrazu. Stretneme sa tu s moralistickým využitím opisu atribútov boha Merkúra v embléme *Insignia Mercurii quid?* (Čo sú insígnie Merkúra?, s. 130 – 131), ktorý bol podľa Preissa obľúbeným námetom „v alegóriách renesance a manýrismu“, čo dokladá opisom a interpretáciou výtvarných hudobných i literárnych diel.³⁷ Emblém *Persei fabula* (Mýtus o Perzeovi, s. 148 – 149) využíva mýtus o Perzeovi ako podklad na oslavu vzdelania. Emblém *Aesculapius* (Asklepios, s. 89 – 90), venovaný polyhistorovi Wolfgangovi Laziovi³⁸, Sambucovmu predchodcovi na mieste historiografa a dvorného lekára, sa cez mytologickú postavu patróna, cez opis a výklad jeho atribútov dotýka etických problémov lekárstva, oslavuje medicínu a lekárov vôbec.

Celkove možno povedať, že využitie mytológie ako zdroja obraznosti v *Emblematách* súvisí s „artistnejšou“ povahou žánru, ktorý vyžadoval od autora variabilnejší výrazový repertoár, a v tomto zmysle Sambucus svoju skutočne hlbokú znalosť mytológie aj využil.

Emblém, ako sme ho mohli poznať v zbierke Jána Sambuca, sa neinterpretuje ľahko a bez problémov. I keď text *subscriptia* nezriedka pôsobí zdanlivo ako lineárne radenie navzájom súvisiacich motívov, jeho celkové poslanstvo v mnohých emblémoch musí čitateľ doslova dešifrovať z výsledného pôsobenia všetkých jeho troch častí: *motto, pictura, subscriptio*.

Zmenou žánru v Sambucovej tvorbe nastáva posun: už nie je natoľko „racionalisticky metodický“ ako v predchádzajúcej tvorbe, do jeho poézie

³⁷Preiss, 1974, s. 103 – 150.

³⁸Vantuch, 1975, s. 160 – 164.

vo väčšej miere preniká reflexívnosť, citovosť, avšak nie lyrizácia, ale predovšetkým elegické podfarbenie. Nemožno povedať, že by v embléme negoval princípy svojej predchádzajúcej tvorby, text emblému (*subscriptio*) má naďalej epigramatický charakter, len ich tvorivo a funkčne rozvíja a prispôsobuje potrebám a danostiam nového žánru. Autor naďalej, rovnako ako v prvej zbierke, stavia do popredia svoju erudíciu, didaktizuje, moralizuje, prejavuje sa ako básnik intelektuál. Avšak súčinnosťou výtvarného a slovného (básnického) prejavu, ktorá tvorí podstatu emblému ako žánru *sui generis*, vzniká priestor na estetické obohacovanie básnického textu, autor musí väčšmi zobrazovať ako opisovať. A tak v emblémoch priame a jednoznačné vyjadrovanie ustupuje metaforike a najmä symbolike, bez ktorej by emblém nebol sám sebou.

Sambucus bol silnou humanistickou osobnosťou a jeho prínos do vývinu latinskej literatúry, a nielen jej, práve zbierkou *Emblemata* je, zdá sa, nesporný. Napríklad Goleniščev-Kutuzov hovorí o vplyve Sambucových emblémov na Shakespeara.³⁹ Rovnako August Buck v štúdií o emblematike cituje Sambucov emblém *Curis tabescimus omnes*, pričom ho uvádza ako typ emblému, v ktorom historická osobnosť (Plinius st.) slúži ako moralistický príklad: vedychtivosť je zhubná, a podotýka, že paralely s emblematikou vôbec u Shakespeara stanovil aj Wolfgang Kayser.⁴⁰

Hoci emblematická poézia predstavuje vo svojom vývoji uzavretý literárnohistorický fakt, otázky vzťahu medzi výtvarným umením a poéziou, ktorý emblematika definovala svojsky a dobovo ohraničene, dodnes inšpirujú umelcov. Dokladom toho sú mnohé pokusy vytvoriť v modernej poézii syntézu oboch umeleckých druhov.

LITERATÚRA A PRAMENE

- BUCK, August: *Renaissance und Barock. Die Emblematik. 2 Essays*. In: Handbuch der Literaturwissenschaft. Zv. 9 – 10. Frankfurt am Main : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1971.
- GOLENIŠČEV-KUTUZOV, Ilja Nikolajevič: *Italianskoje voobraždenie i slavjanskije literatury XV. – XVI. vekov*. Moskva : Izdatel'stvo AN SSSR, 1963.
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Emblémy Jána Sambuca*. In: Slovenská literatúra, 39, 1992, č. 2, s. 104 – 119.
- Mif, folklor, literatura v epochu renesansy i baroku. Leningrad : Nauka, 1978.
- PREISS, Pavel: *Panorama manýrismu*. Praha : Odeon, 1974, s. 103 – 150.
- RAKOVSKÝ, Martin: *Opera omnia. Zobrazené spisy*. Bratislava : Veda, 1974.
- RUBIGAL, Pavol: *Opis cesty do Konštantínopolu a iné básne*. Bratislava : Tatran, 1985.
- SAMBUCUS, Johannes: *Emblemata*. 1. vyd. Antverpiae : Christophe Plantin, 1564. Dostupné na http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm947_a1r.
- SAMBUCUS, Johannes: *Emblemata*. 3. vyd. Antverpiae : Christophe Plantin, 1569.

³⁹ Goleniščev-Kutuzov, 1963.

⁴⁰ Buck, 1971.

SYPHER, Willie: *Od renesance k baroku*. Praha : Odeon, 1971.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Dejiny estetiky III. Noooveká estetika*. Bratislava : Tatran, 1991.

VANTUCH, Anton: *Ján Sambucus. Život a dielo renesančného učenca*. Bratislava : Veda, 1975.

SUMMARY

Emblem in the Genre System of Poetry in the 16th and 17th Centuries

The author of the paper deals with characteristics of emblematics, an important trend in the European poetry of the 16th and 17th centuries. The paper focuses on analysis and interpretation of the book of emblems by the outstanding humanist poet of the 16th century, Ján Sambucus – *Emblemata* (1564), which played an important role in the development of the genre in the area of the Central European literature. The emblem, by its peculiar understanding of the relation of artistic and verbal expression, represents an important predecessor of modern poetry.

Stredoveké kroniky a Slovensko

Kronika

Kronika patrí medzi literárne žánre s dlhou tradíciou. Túžba zaznamenávať v písomnej podobe udalosti, ktoré mali rozhodujúci význam pre osudy vymedzeného spoločenstva (zvyčajne národa) alebo regiónu, je človeku prirodzená a sprevádza európsku kultúru už od antiky. Azda ešte väčšej obľube ako v gréckej a rímskej literatúre sa historiografické spisy tešili v stredoveku, v tejto rozsiahlej kultúrno-spoločenskej epoche ich možno spolu s legendou vnímať ako profilové žánre strednej a dlhšej (zvyčajne neveršovanej) epiky. Hoci sa pomerne frekventovane objavujú ešte i v humanistickej literárnej produkcii, ich význam a popularita sa postupne vytrácajú. Pre dejiny slovenskej literatúry sú zaujímavé najmä kroniky, ktoré sa zameriavajú primárne na uhorské prostredie. V univerzalistickej a v istom zmysle nadnárodnej stredovekej Európe ich však treba vnímať v úzkom prepojení prinajmenšom s kronikárskymi textami vykresľujúcimi históriu mocností, ktoré v tom období s Uhorskom susedili.

Kroniky sú programovo štylizované do pozície objektívnych historiografických textov, formujú sa v nich základy histórie ako vedy. Určite aj preto sa tešia intenzívnemu záujmu najmä historikov. Tí ich reflektujú ako potenciálny zdroj informácií o dejinných udalostiach a výskum zameriavajú najmä na vyhodnotenie hodnovernosti, „použitelnosti“ faktov uvádzaných v kronike. Mnohé historiografické texty sa však historické udalosti pokúšajú podať beletristicky pútavým spôsobom a výrazne sa tak podieľajú aj na formovaní umeleckej literatúry. Funkčný synkretizmus, ktorý estetickú funkciu v rámci textu vytláča z dominantnej pozície najčastejšie na úkor funkcie náboženskej, ale aj funkcie etickej či náučnej, je charakteristickým príznakom stredovekej knižnej kultúry. V kronikárskych spisoch tohto obdobia možno za hlavné funkcie považovať funkciu poučnú (primárne v zmysle morálneho, náboženského poučenia), zábavnú (aj v zmysle snahy o estetickosť) a utilitárnu (najmä politickú, mocenskú, oslavnú).¹

Veľmi stručná a prísna žánrová definícia kroniku vymedzuje ako „opis historických udalostí v chronologickom poriadku bez interpretácie vzťahov a súvislostí medzi zapisovanými udalosťami“.² S konštatovaním o rezignácii autorov na interpretáciu zobrazovaných udalostí a súvislostí sa nemožno celkom stotožniť. Žáner prekonal za storočia svojej existencie rôzne vývojové premeny a v rámci textov zaraďovaných medzi kroniky sa nachádzajú

¹ „Synkretizmus funkcií, který jsme pozorovali u legendistických výtvorů, je zjevný i ve spisech středověkých kronikářů a análistů. Vystopujeme-li aspoň hlavní z oněch funkcí a chceme-li je pojmenovat, pak půjde o funkci poučnou (ovšem poučnou ve velmi specifickém smyslu), za druhé o funkci zábavnou, za třetí o funkci utilitární“ (Nechutová, 2000, s. 64).

² Minárik, 1980, s. 28.

mnohé, v ktorých autor prezentuje svoj postoj k zobrazovaným udalostiam celkom otvorene. Definícia navyše naznačuje, že kroniku by bolo treba vnímať ako literárny útvar tendujúci k objektivite, ktorý dejinné udalosti zobrazuje tak, ako sa skutočne odohrali, čo by však bol zásadný omyl. Pred úmyslom objektívne zobrazovať historické fakty sú v stredovekých kronikách uprednostňované ideologicky zaťažené ciele a uvádzané informácie sú len veľmi málo spoľahlivým odrazom reality. Mnohé pramene kronikárskych textov mohli mať pochybný charakter, navyše mohli byť vedome prekrúcané a prispôsobované vytýčenému ideologickému zámeru, prípadne boli úplne vymyslené.³ Podanie udalostí, ako ho nachádzame v stredovekých kronikách, sa tak napokon neraz viac než moderne chápanej historiografickej literatúre podobá stredovekej dobrodružnej epike.⁴ Treba azda dodať, že v istom zmysle ide o prirodzenú a legitímnu vývojovú fázu historiografického písania, ktorú by nebolo správne posudzovať (a odsudzovať) podľa metodologických kritérií modernej vedy.⁵

Kronika je žáner, ktorý je z formálneho i obsahového hľadiska len veľmi ťažko charakterizovateľný s nárokom na všeobecnú platnosť potenciálnej definície. Kroniky mohli byť veršované i prozimetrické, no najčastejšie sa realizovali vo forme prozaickej. Výrazné rozdiely sú v rozsahu jednotlivých diel. Pestrým býva i obsah, ktorý je pripravený prijímať podnety v podstate akéhokoľvek žánru. Uplatňované literárne postupy kroniku zbližujú nielen s už spomenutou dobrodružnou epikou, ale najmä s ďalším ťažiskovým stredovekým žánrom, s legendou. Pre kroniku je typické, že absorbuje celé textové útvary rozličnej povahy v nezmenenej podobe, preto býva označovaná ako *opus mixtum*: „... některé kronikářské texty jsou typickým ,opus mixtum‘, to znamená, že autor do svého spisu pojal, někdy bez stylistických či jakýchkoli jiných adaptací, plná znění svých pramenů – a nebývaly to jen listiny, buly, výnosy, listy nebo jiné dokumenty, nýbrž často např. celé legendy.“⁶ O svoj objekt sa kronika vždy zaujíma od jeho počiatkov, to znamená, že rozprávanie o udalostiach sa začína od stvorenia sveta, od založenia mesta, od praotca národa a pod. Problematickosť striktného vystihnúť formálnych i obsahových daností žánru sa odráža aj vo výstižnej formulácii, ktorú v súvislosti s kronikami ponúka A. Vidmanová: „Jsou to

³ „Nejstarší dějiny národa byly psány zpravidla podle hrdinských písní nebo pověstí. Pokud nebyly k dispozici, bylo na autorovi, aby je vytvořil nebo alespoň náležitě rozvinul“ (Vidmanová, 1995, s. 147).

⁴ „Anály a kroniky spájali historickú dokumentárnosť s pseudohistorickými správami, fantastickými bájami a povestami, ale aj s umeleckým výmyslom. Mali teda veľa spoločných črt so žánrami mravoučnej a zábavnej prózy, ktorá žila vo feudálnom prostredí (napr. s legendami, parabolami, poviedkami, bájami a anekdotami)“ (Minárik, 1980, s. 175).

⁵ „Nelze je apriorně hodnotit jako nepravdivá, tendenční, nekritická, primitivní proto, že neodpovídají měřítkům, která klademe na díla s poznávací funkcí dnes. Nelze v nich hledat bezprostřední a objektivní, racionální, exaktní informaci o faktech, o nichž sa v literární formě zmiňují, ale musíme v nich vidět nejdříve svědectví, jakým způsobem středověký člověk a středověký historik viděl skutečnost“ (Kutnar – Marek, 1997, s. 7).

⁶ Nechutová, 2000, s. 65.

zpravidla souvislá, poměrně systematická, někdy i detailní zpracování, často dobré literární úrovně, s určitou koncepcí a logickou návazností textu. Bývají členěny podle obsahu nebo chronologických celků do knih a kapitol a uvedeny předmluvou. Na rozdíl od análů, na nichž se mnohdy podílelo i několik generací „historiků“, jejichž jména jsou známa jen výjimečně, jsou zpravidla dílem jediného, většinou známého autora. Často také prozrazují jeho osobní názory. Jsou to texty značně proměnné po formální i obsahové stránce.“⁷

Kronike nejbližšími, a preto vo vzťahu k nej v praxi veľakrát aj ťažko presne odlíšiteľnými žánrami sú histórie, anály (letopisy) a gesta. Najmä od 12. storočia sa rozdiely medzi kronikou, análom a históriou vytrácajú. Histórie odkazujú na antickú dejepiseckú tradíciu a zvyčajne sa chápu ako označenie pre literárny útvar, ktorý kladie dôraz na umeleckú úroveň spracovania látky a veľký priestor ponúka analýze a interpretácii zobrazovaných udalostí. V stredoveku však má tento pojem veľmi široký obsah a možno ním označiť v podstate akékoľvek literárne dielo, ktorého predmetom je zachytenie historických udalostí. Anály (letopisy) svojím názvom odkazujú na časový úsek jedného roka, ktorý je pre vznik a podobu tohto žánru určujúci. Medzi antickými a stredovekými análmi existuje rozdiel, no základný princíp spočíva v stručnom a mechanickom zaznamenávaní udalostí, ako sa rok po roku odohrávali. Ich vývoj smeroval k postupnému rozširovaniu informácie o udalosti a k splynutiu s kronikou. Gesta (činy) sa ako žáner historiografickej prózy sústreďujú na zachytenie významných skutkov významných osobností (v prípade, ak sa sústredia na jedinú osobnosť, možno ich vnímať ako biografii). Popri tejto ich podobe sa objavujú aj gesta románové, ktoré síce tiež neraz pracujú s reálnymi historickými postavami (napr. Alexander Veľký), ich funkcia je však primárne zábavná a estetická. Opäť podčiarknem, že hľadanie presných hraníc medzi vymenovanými žánrami býva v konkrétnych prípadoch často namáhavé, ak nie priam márne.

Kronika v stredovekej Európe a Uhorsku

Naznačil som, že korene historiografického písania treba hľadať už v antike. Medzi najvýznamnejšie osobnosti, ktorých diela sa na dlhé storočia stali vzorom pre písomné zachytávanie dejinných udalostí, patria Thukytides, Polybios, Tacitus, Sallustius, Suetonius, ale samozrejme aj ďalší autori. Tieto vzory však stredovekí autori napodobňujú najmä po formálnej stránke, schopnosť interpretovať zaznamenávané udalosti prostredníctvom slobodného a vyspelého filozofického myslenia bude za antickými predlohami zaostávať: „Středověké dějepiscectví z ní (z antickéj tradície – pozn. M. K.) síce vycházelo, ochuzovalo ji však, redukovalo na vnější znaky a bylo málo

⁷ Vidmanová, 1995, s. 139.

chápavé vŕči jejím myšlenkovým hodnotám.“⁸ Priamu nadväznosť možno v stredoveku pozorovať najmä v súvislosti s antickou ranokresťanskou historiografiou (napr. Eusebius z Caesarey, „otec cirkevnej histórie“).

Prvé diela stredovekého dejepisectva bývajú štylizované ako univerzálne dejiny celého ľudstva od jeho stvorenia (napr. Izidor zo Sevilly a jeho *Chronica maiora*). Až neskôr sa začínajú objavovať diela mapujúce dejiny jednotlivých národov (aj tie môžu, ale nemusia vychádzať z univerzálneho úvodu, napr. Gregor z Tours a jeho *Historia Francorum* ponúka najprv dejiny univerzálne, následne sa sústreďuje už len na Frankov). V neskoršom období sa záujmu tešili aj diela zamerané na históriu miest. Popri takto široko koncipovaných dejepiseckých prácach bolo realizovaných množstvo diel, ktoré sa zameriavali na užšie vymedzenú problematiku, mohlo ísť o dejiny cirkevných rádov, genealógie slávnych panovníckych a šľachtických rodov, súpisy významných osobností a ich skutkov, záznamy o životoch a skutkoch výnimočných jednotlivcov – to všetko zachytené pestrou paletou literárnych žánrov. Podrobnejšie zmapovanie celoeurópskeho literárneho priestoru nie je možné.⁹ V nasledujúcich riadkoch sa sústreďím len na prehľad stredovekých kronikárskych diel, ktoré sa bližšie týkajú územia dnešného Slovenska.

Najstarším zachovaným historiografickým textom s tematikou uhorských dejín je dielo *Gesta Hungarorum*, teda *Činy Uhrov*, známe aj pod názvom *Anonymova kronika*. Roky, v ktorých dielo vznikalo, nie sú presne určené, pravdepodobne to však bolo na začiatku 13. storočia. Podobne neisté sú aj dohady o autorovi, jeho meno zostáva dodnes neznáme. Kronika zobrazuje dejiny maďarského národa od čias, keď podľa autora jeho dávni predkovia opustili Skýtiu, až po ich príchod do Panónskej panvy v 9. storočí a založenie Uhorského kráľovstva v 10. storočí. Starobylosť a tajuplnosť kroniky sú dôvody, pre ktoré sa budem v samostatnej kapitole podrobnejšie zaoberať práve týmto dielom.

Ako ďalšiu v rade zachovaných stredovekých uhorských kroník uviesť *Kroniku Šimona z Kézy*, ktorá vznikala v rokoch 1282 – 1285. Šimon z Kézy svoje dielo začína na rozdiel od Anonyma od biblickej potopy sveta a v opise udalostí sa prepracuje až do svojej súčasnosti (rok 1282). Podobne ako Anonym nahliada na dávne dejiny maďarského národa, na jeho príbuznosť s Hunmi, odlišný je jeho pohľad na udalosti mladšieho dáta. Celkovo je jeho podanie udalostí hodnotené ako reálnejšie, a to aj v súvislosti s dobýjaním územia dnešného Slovenska.

Kvantitatívny nárast kronikárskej spisby, ako aj zvýšený záujem o diela tohto druhu sa v uhorskom prostredí zhmotnil najmä v najvýznamnejšom kronikárskom diele uhorského stredoveku, nazývanom *Zložená kronika* (známa aj pod názvom *Kronika 14. storočia*), ktoré je pravdepodobne dielom

⁸ Kutnar – Marek, 1997, s. 17.

⁹ Podrobnejšie Vidmanová, 1995, s. 135 – 160.

viacerých autorov.¹⁰ Vzniká i množstvo drobnejších kronikárskych prác, v 14. storočí je to napríklad *Kronika Jána zo Šarišských Sokoloviec*, ktorá spracúva životopis Ľudovíta I. Veľkého. Medzi stručnejšie kronikárske diela patrí aj *Bratislavská kronika* z druhej polovice 14. storočia či *Spiškosobotská kronika* z 15. storočia.

Na záver možno spomenúť historiografické diela, ktoré obdobím vzniku i štýlom, akým sú vytvorené, dokladujú už zánik stredovekej literatúry a zároveň signalizujú zrod literatúry humanistickej. Takým je dielo Antonia Bonfiniho *Rerum Ungaricarum decades* z rokov 1491 – 1496. Len niekoľko rokov pred ním vydal svoju kroniku aj Ján z Turca. *Uhorská kronika Jána z Turca* vyšla v roku 1488, spracúva dejinné udalosti do roku 1487 a rovnako vykazuje množstvo znakov typických už pre humanistickú historiografiu. Zaujímavá je i tým, že jej autor sa narodil na území dnešného Slovenska a evidujeme ho ako prvého laického autora v kontexte uhorskej kronikárskej tradície. Kronika býva vyzdvihovaná ako prvý písomný doklad národného pomenovania Slovákov (v podobe zdobneniny *Slováčko – Zlowachko*) a uvádza sa tiež ako doklad o rozširovaní povesti o Svätoplukovom zapredaní svojej krajiny za bieleho koňa.

Anonymova kronika

Dielo *Anonymova kronika* sa tradične označuje pojmami ako tajuplné či záhadné. Vyplýva to najmä z faktu, že určenie jeho autora a aspoň približného roku vzniku zostalo dodnes neriešiteľným problémom. Podrobnú genézu veľmi pestrých a často značne protichodných názorov na túto problematiku uvádza v úvode k najaktuálnejšej bilingválnej (latinsko-slovenskej) edícii diela V. Múcska.¹¹ Vzhľadom na ciele tejto štúdie nie je potrebné reprodukovat všetky informácie, ktoré v tejto súvislosti V. Múcska uvádza, postačí konštatovanie, že súčasná veda považuje za najpravdepodobnejšiu verziu, podľa ktorej bol anonymný autor notárom Bela III. a svoje dielo vytvoril niekedy okolo roku 1210.

Isté je, že *Anonymova kronika* je momentálne najstarším známym zachovaným historiografickým spisom, ktorý sa pokúša o systematické zachytenie uhorských dejín. Je všeobecne známe, že dielo bolo storočia predmetom vášnivých sporov, motivovaných často skôr ideologicky než vedecky, a udalosti, ktoré sú v ňom stvárnené, boli obhajované a využívané, alebo naopak spochybňované a odmietané, najmä na národnostnom princípe. Moderné vedecké pohľady sa už od podobných hodnotiacich kritérií odosobnili a všeobecne sa prijíma názor, že *Anonymovu kroniku* treba chápať v prvom rade ako umelecké dielo koncipované na ideologickom princípe oslavy maďarského národa, snaha o zachytenie reálnych dejinných udalostí

¹⁰ O autorstve pozri viac napríklad Sopko, 1995, s. 20.

¹¹ Múcska, 2000.

je v ňom okrajová.¹² Spochybňuje sa dokonca aj žánrové označenie diela a namiesto pojmu kronika sa ako vhodnejšie zaradenie ponúkajú románové gesta.¹³ V. Múcska uvádza v súvislosti so štýlom, akým je *Anonymova kronika* napísaná, niekoľko zaujímavých postrehov. Hovorí o nezáväznosti chronologického radenia udalostí, o vytváraní typizovaných postáv, stereotypnosti opisov bitiek, využívaní rýmovaných pasáží v prozaickom texte, o nezvládaní štylizácie nepriamej reči. Napokon súhrnne konštatuje, že tieto štylistické prostriedky „úplne zodpovedali dobovým estetickým kritériám, ktoré sa kládli na žáner románových gest“.¹⁴

Argumenty podporujúce takýto náhľad ponúka aj samotný autor, ktorý hneď v úvodných riadkoch svojho diela spomína, že predtým, ako sa odhodlal na spísanie činov Maďarov, sa s nadšením venoval čítaniu dejín Tróje a dokonca ich aj spísal: „Lebo keď sme kedysi študovali a s rovnakým nadšením sme spoločne čítali dejiny Tróje, ktoré som ja... vlastným perom do jedného zväzku pospisoval, požiadal si ma, aby som... napísal pre teba aj o pôvode uhorských kráľov a ich veľmožov...“¹⁵ (s. 35). Práve v tom období populárny román o trójskej vojne sa stal v mnohom inšpirujúci pre autorov štýl a spolu s románom o Alexandrovi Veľkom výraznou mierou ovplyvnil podobu hlavných postáv *Anonymovej kroniky*.¹⁶

Anonym v kontraste k práve povedanému exaktne prezentuje ambíciu produkovať primárne objektívny historiografický text: „Domnieval som sa teda, že najlepšie bude, ak ti pravdivo a jednoducho napíšem, čo by sa čitatelia mali dozvedieť (o tom), ako sa veci mali. Veď by bolo náramne nedôstojné a neprimerané, keby sa (ten) tak veľmi vznešený národ maďarský len tak, akoby vo sne, dopyčul o svojom pôvode a o svojich udatných činoch a skutkoch z nepravdivých povestí vidiečanov alebo z táravého spevu igricov. Nech teda radšej dôstojne poznáva pravdu z presného vysvetlenia udalostí a jasného vysvetlenia dejín“ (s. 35). V tomto „programovom vyhlásení“ z úvodu kroniky možno upozorniť na viaceré zaujímavé fakty.

Autor predovšetkým kladie dôraz na už spomenutú štylizáciu do pozície hodnoverného zdroja historických informácií. Svoj text spája s prívlastkami,

¹² Porov. napr.: „Preto sa na gesta (na *Gesta Hungarorum* – *Anonymova kronika* – pozn. M. K.) hľadí dnes skôr ako na dielo literárneho než historiografického charakteru“ (tamže, s. 26). „Toto románové vyprávění o příchodu Maďarů do Karpatské kotliny na sklonku 9. století nemá hodnotu poznávacího pramene pro toto období a zcela spolehlivé není ani pro období tzv. dobrodružných výprav Maďarů po Evropě 10. století. ... Anonymova gesta nutno chápat především jako umělecké dílo, jehož historickým úkolem byla oslava maďarských vládnoucích tříd ve středověkých Uhrách a zdůraznění jejich panství nad národy Uhry podrobenými“ (Pražák, 1988, s. 22). Viac pozri v Ratkoš, 1983, s. 825 – 870.

¹³ „Hoci bezmenný notár odmieta neoverené informácie a chce svojho čitateľa informovať na základe „presného vysvetlenia písomností“, teda prameňov, výsledkom jeho snaženia nie je kronika či letopis, t. j. štandardné útvary stredovekej historiografie, ale tzv. románové gesta“ (Múcska, 2000, s. 28).

¹⁴ Múcska, 2000.

¹⁵ Všetky ukážky z diela uvádzam v preklade do slovenčiny podľa Múcska, 2000.

¹⁶ Autor „... vytvára typizované hrdinské postavy, pre ktoré nachádza vzory v dobových západoeurópskych rytierskych románoch (o trójskej vojne, o Alexandrovi Veľkom)“ (tamže, s. 28).

ktoré dodnes fungujú ako základné charakteristiky objektívneho odborného štýlu – chce hovoriť pravdivo (*vere*) a jednoducho (*simpliciter*), byť presný (*certus*) a jasný (*apertus*). Ani jeden z vymenovaných pojmov neasociuje postupy typické pre vytváranie umeleckého textu. Autenticitu odhodlania produkovať objektívny text podčiarkuje vymedzením oproti literárnym útvarom, v ktorých dominuje zábavná a estetická funkcia, konkrétne voči spevom potulných spevákov a ľudovým povestiam.

Zdanie hodnovernosti sa v diele neskôr opätovne aktivizuje zvratmi ako „držme sa cesty dejín“ (s. 39), „držme sa behu dejín“ (s. 45). Úryvok naznačuje že Anonymovi budú blízke aj niektoré ďalšie tradičné rétorické postupy. Jedným z najfrekvencovanejších, ktorý je aj v ukážke využitý viacnásobne, je vytváranie diadických kumulácií (najmä) substantív, ktoré sú spravidla významovo veľmi blízke, niekedy takmer totožné – „pravdivo a jednoducho“, „nedôstojné a neprimerané“, „činoch a skutkoch“, „vysvetlenie písomností a výklad dejín“. V diele sa uplatňuje aj množstvo ďalších stereotypných rétorických prostriedkov, azda najnápadnejšími sú ustálené spojenia, ktorými autor opakovane posilňuje súdržnosť a nadväznosť textu (časté sú zvraty „ako sme vyššie povedali“, „poďme ďalej“, „ako bude v nasledujúcom povedané“, „Čo dodať?“, „Čo povedať viac?“).

V citovanom úryvku je tiež dobre čitateľný autorov cieľ, ktorý možno so zreteľom na celé dielo klasifikovať ako kľúčový, a to glorifikácia maďarského etnika. Hyperbolické a nadnesené vyjadrovanie, ktoré je v tejto súvislosti v ukážke využité (veľmi vznešený národ – *gens nobilissima*, náramne nedôstojné – *valde indecorum*), je autorovi vlastné a intenzívne ho uplatňuje najmä pri vytváraní idealizovaného obrazu nielen maďarského národa ako celku, ale aj pri vykreslení jeho jednotlivých príslušníkov. Dôraz pritom kladie na fakt, že predkovia Maďarov „nikdy neboli podriadení moci žiadneho vládcu“¹⁷ (s. 37). Predurčuje ich na to sama príroda. Skýti (práve oni sú v autorovej interpretácii priamymi predkami Maďarov) totiž „boli veľkí postavou a udatní v boji“ (s. 39). Vynikali najmä v boji na koňoch s lukom a so šípmi: „... na rýchlych koňoch, hlavy majú chránené prilbami, prevyšovali (v zaobchádzaní) lukom a šípmi všetky národy sveta. A z ich potomkov spoznáte, že (takí) boli“ (s. 39).

Azda najkumulovanejšie sa hyperbolická idealizácia objavuje pri charakterizácii Álmoša, vodcu, ktorí Maďarov vyviedol zo Skýtie a priviedol ich až do geografického priestoru neskôr založeného Uhorského kráľovstva: „A Álmoš bol spravodlivý, láskavý, štedrý (a) múdry, dobrý vojak, bodrý darca

¹⁷Hovorí sa o obyvateľoch Skýtie, ktorých autor prezentuje ako priamych predkov maďarského národa. Ich slobodu, trvajúcu oddávna, zdôrazňuje rovnakým spôsobom aj o niekoľko riadkov ďalej: „Skýtsky národ totiž nebol ujarmený žiadnym panovníkom...“ (s. 39). Na zvýraznenie povedaného ponúka aj príklady slávnych vojvodcovských osobností a ich armád, ktorým Skýti dokázali odolať: porazili Peržanov Daria a Kyra, dokonca aj Alexandra Macedónskeho (porov. s. 39). Atila, najslávnejší z nich, zasa v Panónii porazil Rimanov (porov. s. 37).

(voči) všetkým, ktorí boli v tom čase bojovníkmi v skýtskom kráľovstve“ (s. 41). Za povšimnutie stojí, že medzi Álmošovými pozitívami sa poukázanie na vojenské schopnosti ocitá takmer až na konci vymenovaných vlastností. Predišli ho (a tiež kvantitatívne prevýšili) odkazy na vysoko humánne morálne prednosti. Podobnú tendenciu možno pozorovať aj pri charakteristike celého národa, kde sa popri už spomenutej vojenskej zdatnosti a neporaziteľnosti zdôrazňuje jeho starobylosť, múdrosť a miernosť (porov. s. 37). K vážnosti etnika prirodzene prispieva i charakteristika jeho skýtskej pravlasti, ktorá vynikala rozlohou a dokázala svojich obyvateľov dlhé roky užiť aj bez obrábania pôdy (to isté).

Postupy využívané na vyzdvihnutie maďarského národa sú v diele mimoriadne pestré, ak by som ich mal analyzovať komplexne, bol by potrebný výrazne väčší priestor. Aspoň na ilustráciu však uvediem niekoľko postrehov o základných stratégiách, ktorými sa autor snažil dosiahnuť uvedený cieľ.

Väčšinu krajov získavajú Maďari bez boja, ak aj dôjde k bitke, straty sa takmer bez výnimky uvádzajú len na strane súpera. Nepriateľov pravidelne naplňajú hrôzou, ktorá býva vyjadrená obrazmi statickosti, neschopnosti konať – ohrozené národy od strachu onemejú, ich vodcovia a ostatní príslušníci nie sú schopní na svoju obranu ani zdvihnúť ruku, padajú maďarským dobyvateľom k nohám a prosia o milosť, a to napriek tomu, že tí zostávajú skromní a rozvážni. K novým pánom sa porazené národy správajú s úctou a bážňou, slúžia im dobrovoľne a oddane. Takémuto postoju napomáha vo veľkej miere skutočnosť, že Maďari sa ako na svojho priameho predka odvolávajú na Atilu, ktorý v týchto krajinách kedysi jasne demonštroval svoju moc. Až do paradoxnej polohy sa oslava maďarského etnika posúva jeho štylizovaním do roly národa, v ktorého vodcoch Álmošovi a Arpádovi sa splnilo Božie proroctvo vyriešené skrze Mojžiša: „A miesto, na ktoré vkročí vaša noha, bude vaše“ (porov. s. 67). „Vyvoleným národom“ sa tak stávajú pohania bojujúci proti európskym kresťanom, porážajú ich z Božej vôle a s pomocou Ducha Svätého. Podobný ráz má aj vykreslenie Álmošovho príchodu na svet – výnimočnosť a vyvolenosť budúceho potomka je jeho ťarchavej matke zjavená proroctvom v spánku podobne, ako sme na to zvyknúť pri svätcoch v stredovekých legendách.

Anonymova kronika je dobrým príkladom funkčného i žánrového synkretizmu stredovekej historiografie, ale aj stredovekej prozaickej epiky vo všeobecnosti. Tvorivé postupy uplatnené v tejto najstaršej zachovanej uhorskej kronike sú živým obrazom komplikovanosti stredovekého kronikárskeho štýlu, ktorý osciluje na ťažko definovateľnej hranici medzi objektívnou deskripciou reálnych historických udalostí a ideologicky motivovaným beletristickým dielom.

LITERATÚRA A PRAMENE

- KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Kapitoly zo slovenskej literatúry. 9. – 18. storočie*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2005.
- KUTNAR, František – MAREK, Jaroslav: *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepiscevtí*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
- MINÁRIK, Jozef: *Stredoveká literatúra. Svetová. Česká. Slovenská*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1980.
- MÚCSKA, Vincent: *Kronika anonymného notára kráľa Bela. Gesta Hungarorum*. Budmerice : Rak, 2000.
- NECHUTOVÁ, Jana: *Latinská literatúra českého stredoveku do roku 1400*. Praha : Vyšehrad, 2000.
- PRAŽÁK, Richard: *Legendy a kroniky koruny uherské*. Praha : Vyšehrad, 1988.
- RATKOŠ, Peter: *Anonymove Gesta Hungarorum a ich pramenná hodnota*. In: Historický časopis, 31, 1983, s. 825 – 870.
- SOPKO, Július: *Kroniky stredovekého Slovenska*. Budmerice : Rak, 1995.
- ŠMATLÁK, Stanislav: *Dějiny slovenskej literatúry I*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2002.
- VIDMANOVÁ, Anežka: *Dějepisectví latinského středověku*. In: Kultura středověku. Praha : Academia, 1995, s. 135 – 160.

SUMMARY

Medieval Chronicles and Slovakia

In the first part of the paper, the author attempts to specify the notion of chronicle from the point of view of genre. He points out its antique roots, he presents mainly its medieval particularities and attempts to delimitate the chronicle in comparison to some of the related genres (annals, histories, gesta). He draws attention to the fact that medieval chronicles cannot be perceived as strictly scientific documents in the contemporary sense, because medieval chronicles often used unreliable sources of information and in general also intentionally distorted the presented facts. The work was determined especially by the ideological aim (usually politically or power motivated). After briefly presenting the most important medieval chronicles dealing with the history of the Hungarian region, and thus also of present Slovakia, the concluding part of the paper is dedicated to a more detailed analysis of *Gesta Hungarorum*, also known as *Anonymus's Chronicle*, the oldest preserved historiographical work primarily focusing on the region of Hungary. It is stated that the author, Anonymus, despite his presented effort to provide objective description of historical events, created a belletristic text similar to the medieval form of novel, and that his main objective was to glorify the antiquity and the heroic character of the Hungarian nation.

Božia hra a ľudské hry Interpretácia súboru noviel Františka Švantnera Dáma

František Švantner – život a dielo

V tomto roku si pripomínáme sto rokov od narodenia prozaika Františka Švantnera (29. január 1912 – 13. október 1950). F. Švantner sa narodil v Bystrej v Nízkych Tatrách v rodine kovorobotníka. Od roku 1933 pracoval ako učiteľ na strednom Slovensku (Mýto pod Ďumbierom, Nová Baňa), od roku 1947 do smrti bol spisovateľom v slobodnom povolaní – štipendistom Matice slovenskej. Ako učiteľ mal hudobné vzdelanie, zaujímal sa o výtvarné umenie a film. Zaujímali ho otázky kultúry, politiky, filozofie a náboženstva, o čom svedčia jeho denníkové zápisky. Po celý život tiež zostal – už i vzhľadom na miesta pôsobenia – v kontakte s prírodou, ktorú považoval za najväčšiu tvorivú inšpiráciu. Zomrel v Prahe po neúspešnej operácii mozgového nádoru ako tridsaťosemročný.

František Švantner debutoval knižne v roku 1942 súborom noviel *Malka*, časopisecky však publikoval od polovice tridsiatych rokov (v periodikách *Svojteť*, *Prameň*, *Slovenské pohľady*). Románová novela *Nevesta hôľ*, ktorá sa považuje za vrcholný prejav naturizmu, vyšla v roku 1946, teda už v zmenenej spoločenskej situácii. I keď táto práca dostala viaceré literárne ocenenia, mladí prokomunisticky orientovaní recenzenti (V. Mihálik a ďalší) ju v rámci dobového útoku na naturizmus a nadrealizmus zatratili. Ďalšie Švantnerove práce vyšli až posmrtné: v roku 1956 román *Život bez konca* (v scenzurovanej, redukovanej podobe) a v roku 1966 súbor noviel *Dáma* (niektoré z próz vyšli knižne v reedícii *Malčky* už rok predtým). V roku 2001 boli vydané Švantnerove denníky a zápisníky pod názvom *Integrálny denník*.

Naturizmus

František Švantner sa v literárnej historiografii zaraďuje k predstaviteľom naturizmu. Naturizmus možno považovať za slovenskú paralelu k európskemu regionalizmu, známemu napríklad z francúzskej, dánskej či zo švédskej literatúry prvej polovice 20. storočia. Pri zobrazovaní dedinského a prírodného prostredia naturizmus čerpal aj z domácej realistickej tradície. Okrem toho zužitkoval aj podnety expresionizmu. Za rok nástupu naturizmu sa označuje rok 1937, keď vyšli knihy Ľuda Ondrejova, Margity Figuli i Dobroslava Chrobáka. Naturizmus bol nosným literárnym smerom približne jedno desaťročie a prejavil sa najmä v próze, i keď tendencia k lyrizácii a poetizácii bola v tom období príznačná pre všetky literárne druhy.

Pre naturizmus ako smer je príznačná premena všetkých plánov prózy: plánu prostredia, postáv, deja i rozprávania. Ako napovedá už názov smeru, dominantným prostredím je prírodné, vrchárske, horské (v opozícii nielen k mestu, ale aj k statickejšej a tradičnejšej dedine). Ide o prostredie tzv. pastierskeho archetypu (v protiklade k roľníckemu archetypu, ktorý je typický pre dedinu – pozri napr. F. Miko). Svet horalov sa vyznačuje tvrdosťou a svojskou morálkou, odvíjajúcou sa od nevyhnutnosti prežiť. Prostredie, v ktorom sa dej odohráva, je príznakové: ide o uzavretý svet s vlastným časom. Priestor je často členený horizontálne i vertikálne. V rámci svojbytného vrchárskeho sveta sa vytvára opozícia s vonkajším svetom, ale aj séria vnútorných hraníc a priestorov prechodu. V tomto príznakovom priestore sa mení aj ponímanie času – často sa zdôrazňuje cyklickosť procesov, subjektívne plynutie času, resp. prekročenie fyzikálneho času smerom k večnosti, nečasovosti, k mýtickému alebo archetypálnemu času. Postavy vrchárov sú integrálnou súčasťou tohoto prírodného prostredia, sú vytrhnuté z historického času a širších sociálnych väzieb. Často sa zobrazuje ich pudovosť, zápas medzi prosociálnym a inštinktivným správaním, ktorý sa navonok prejavuje ako konflikt medzi jednotlivcom a kolektívom. Najmä v kratších žánrových útvaroch ako poviedka alebo novela je počet postáv redukovaný a vzťahy medzi nimi schematizované: postava plní v rozprávaní istú úlohu, funkciu (napr. hrdina, škodca, pomocník a pod. – pozri O. Čepan a i.). I preto sa plán deja často rozvíja okolo uzlových bodov ako harmónia, prekážka (škodca), (pokús o) odstránenie prekážky alebo pomsta, harmonizovanie situácie alebo zlyhanie protagonistu.

Pre naturizmus je príznačná tiež premena rozprávania. Tendencia k lyrizácii prózy sa v slovenskej literatúre začala prejavovať už v predchádzajúcich desaťročiach. Dôraz sa spočiatku kládol na štylistickú bravúru, na ornamentalizáciu, na vytvorenie dekoratívneho, pompézneho, poetického výrazu. V neskorších obdobiach sa namiesto vonkajšej, povrchovej lyrizácie prozaického textu prešlo k hĺbkovej premene plánov prózy (naznačenej v predchádzajúcej pasáži tejto štúdie) a k hľadaniu adekvátneho výrazu na ich vyjadrenie. V tejto fáze slovenská literatúra už absorbovala avantgardné experimenty s formou a jazykom literárneho diela. Pre naturistickú prózu bola dôležitá najmä expresionistická skúsenosť. Každý z naturistických autorov si vytvoril vlastný štýl, pre všetkých je však príznačný dôraz napr. na zvukovú výstavbu prózy, refrénovitosť a opakovanie, striedanie rytmu pasáží, používanie štylistických figúr a metafor či lexikálne ozvláštnenie.

Variovanie istého obmedzeného repertoáru motívov a tém viedlo k tomu, že naturizmus sa realizoval najmä prostredníctvom žánru novely a poviedky, menej v románe. Ďalším dôsledkom bolo, že po skončení druhej svetovej vojny, v zmenených spoločenských pomeroch, naturizmus nemohol spĺňať očakávania kladené na literatúru. Naturizmus sa zrodil čiastočne ako

únik pred realitou v čase vojny, ako možnosť vypovedať pravdu o modernom človeku formou štylizovaného a mimo času situovaného rozprávania. V nasledujúcom období sa však kládol dôraz na angažovanosť literatúry pri premene spoločnosti, na aktuálnosť tém a problémov.

Súbor noviel *Dáma*

Súboru noviel zo štyridsiatych rokov, ktoré už počas Švantnerovho života knižne nevyšli, dal názov *Dáma* jej zostavovateľ (Ján Medved). Kniha je torzom pôvodného autorovho zámeru napísať cyklus dvanástich prác pod názvom *Božia hra*. Pri poslednom vydaní týchto noviel vo výbere *Nevesta hôľ a iné prózy* z roku 2007 (zostavovateľka Jana Kuzmíková) boli do súboru zaradené novely *Božia hra* (napísaná 1942, čas. 1943 – táto novela nevyšla v prvom knižnom vydaní), *Ľudská hra* (napísaná 1947, čas. 1958), *List* (čas. 1948), *Dáma* (čas. 1948), *Sedliak* (čas. 1947) a *Kňaz* (písaná v rokoch 1948 – 50, čas. 1964).

Súborom *Dáma* Švantner svoju tvorbu posunul k väčšej spoločenskej výpovednosti, avšak integroval do nej aj naturizmus. Naturistické poznanie a zobrazenie sveta a človeka ako pudového, primitívneho, prírodného vzniklo vďaka vyradeniu človeka z historických a zo sociálnych väzieb. Vo Švantnerovom autorskom vývoji to bol prvý krok; ďalším krokom bolo opätovné vradenie človeka do týchto spoločensko-historických súradníc. Toto vradenie umožnilo Švantnerovi vypovedať o človeku a svete v období prechodu od jednej totality k druhej, v dobe otrasenia ideológií, ale i náboženstva. V súvislosti s novelami súboru *Dáma* sa často spomína existencializmus. Vo všetkých príbehoch skutočne ide o extrémnu situáciu a závažný problém s nutnosťou voľby. Podobnosť s existencializmom je však daná atmosférou doby, neznamená prítomnosť existencializmu ako systémového myšlienkového a umeleckého smeru.

Novela *Božia hra* varíruje námet známy z nemeckej i zo slovenskej expresionistickej literatúry (Leonhard Frank, Dobroslav Chrobák): z frontu prvej svetovej vojny sa vojak vracia ako „niekto iný“. To, že ho okolie nespozná, vyjadruje diskontinuitu identity, zmenenej frontovou skúsenosťou. Švantner tento námet dopĺňa a prehĺbuje: ruský vojak prijme meno a identitu rakúsko-uhorského vojaka, ktorého zabil. Mŕtvy doňho „vstúpil“ natoľko, že sa ním stal: po vojne sa vracia k jeho žene, ktorá zámenu nespozná, a pokračuje v živote s menom a väzbami padlého. Počas jednej búrkovej noci príde k nemu na návštevu jeho obeť. Možno sa domnievať, že vojak nezomrel, ale bol len zranený. Aj on prijal identitu svojho ruského útočníka a po vojne sa vrátil k jeho žene. Obaja muži sa nadržanom rozchádzajú, aby pokračovali vo svojom živote na mieste, kam ich zaviala „Božia hra“. Ako sa napokon uvádza v novele, „Ľudí len mená odlišujú. Dávajú im tvárnosť, vo

vnútri sú všetci jeden a jeden všetci, lebo všetci vznikli z jedného a jeden zo všetkých.“¹ „Božia hra“ je teda princípom, ktorý vládne vo svete od stvorenia človeka: je dôsledkom separácie človeka od Boha. Rozprávania pozostáva zo štýlovo rôznorodých zložiek. Obsahuje napríklad reflexívne pasáže štylizované ako modlitba, lyrické ospevovanie lásky a krásy, pasáž imitujúcu prehovory ruskej klasickej literatúry, ale aj expresívne dynamizované opisy bojiska i živej pohromy. Novela vznikla v čase vrcholiaceho naturizmu a objavujú sa v nej tiež viaceré motívy známe aj z iných Švantnerových diel – skaza horskej osady, krčma ako príznakový priestor (jej vlastníkom sa stáva protagonista), detaily násilnej smrti a tváre nebožtíkov, žena kvet a pod.

Novela *Ľudská hra* takisto spracúva motívy v literatúre spracované už veľakrát: ľubostný trojuholník, prepojenie i rivalita medzi sestrami. (V slovenskej literatúre medzivojnového obdobia takýto vzťah zobrazil napríklad Ján Hrušovský v novele *Dve sestry* alebo Dobroslav Chrobák v novele *Učeniá Marta a starostlivosť Mária*). Švantner v *Ľudskej hre* kladie do protikladu jemnú, intelektuálnu, chorľavú Máriu a jej vitálnu, praktickú sestru Martu, ako aj ich stratégie pri získavaní priazne Marka. Marka pútajú oba póly ženstva – Máriin lunárny i Martin solárny, napokon sa však ožení s Máriou. Mária zomiera a Marko sa rozhodne vstúpiť do rehole v presvedčení, že nebol schopný dať Márii lásku. Marta, ktorá dúfala v oživenie vzťahu s Markom – vo víťazstvo života – prehráva. Mária jej na smrteľnej posteli navyše prezradí, že Marka nikdy nemilovala, motivovala ju len túžba pokoriť sestru a nedopriať jej šťastie. V *Ľudskej hre* sa teda život neprejaví naplno, nerealizuje sa tvorivá sila, rozmach; namiesto toho nastáva stíšenie, zmierenie, rezignácia. Otázkou zostáva, či je tento odvrat od života cestou k spirituálnosti, alebo len ľudským zlyhaním („ľudskou hrou“) pri naplňaní prírodného (Božieho) zámeru. Švantner v rámci plánu prostredia v novele využil členenie priestoru známe z naturizmu a v rámci konštruovania textu moderné techniky práce so sujetom, akými je napríklad narušenie časovej linearity, vkladanie a rámcovanie epizód. Novela *List* je štylizovaná ako epištolárna spoveď Júlie manželovi Ivanovi, napísaná tesne pred jej odchodom z mesta, pričom jej odchod znamená aj rozchod manželov. Prózu opäť možno čítať na pozadí iných diel slovenskej literatúry tohto obdobia (napríklad *Spoveď* Jána Hrušovského alebo *V úzkosti hľadania* Dominika Tatarku). Próza nie je situovaná na konkrétne miesto, avšak možno tušiť, že ide o menšie slovenské mesto na sklonku druhej svetovej vojny. Základným motívom prózy je pád, deštrukcia, zánik, koniec. Rozprávačkou príbehu je žena a v jej rozprávaní sa koniec manželstva prekrýva s koncom jednej historickej epochy. Rozpad manželstva je podmienený jednak osobnostnými rozdielmi (rozdielny pôvod a povaha manželov), ale výrazne ho ovplyvní aj historicko-politická realita (prítomnosť ruského vojska).

¹ Švantner, 2007, s. 316.

Júlia sa pokorne podriaďuje životu manžela, vo svojej trpnosti a obdive sa naučí akceptovať a osvojiť si aj jeho ideály, konkrétne nadšenie pre ruského človeka. Keď reálna skúsenosť ukáže, že išlo o idealizovanie, Júliin muž si síce svoj omyl uvedomí, ale neurobí nič – neprotestuje ani slovom, ani činom. Správa sa ako zbabelec, ktorý nielenže nechráni česť svojej ženy, ale ju naopak „obetuje“ – vystaví ju ďalšiemu poníženiu, hlbšiemu než tie, ktorým čelila v manželstve. Júlia odchádza, pretože čaká dieťa s ruským dôstojníkom. Jej príbeh možno vnímať ako cestu emancipácie a osobného rastu: podstatná časť prerozprávaneého sleduje zostupnú líniu až k Júliinmu pádu, avšak v závere možno tušiť nový začiatok. Švantner sa v próze odvoláva na Blokovu poému *Skýti*. Ruský dôstojník je zobrazený ako Skýt, ako barbar, ktorého príchod oznamuje koniec jednej civilizácie. V novele sa kumuluje viacero významov – možno ju čítať ako príbeh o zlyhaní a vine mužov, ako príbeh o ženskej voľbe a ceste k ťaživej slobode, ale tiež ako príbeh o strete civilizácie a barbarstva. Z tohto pohľadu Švantnerova novela vyjadruje pocity spoločnosti, ktorá sa ocitla v ideovom zmätku: cez druhú svetovú vojnu politicky patrila k nacistickej osi, kultúrne sa tradične utiekala k východu, pričom ideologicky sa nemohla stotožniť ani s jednou z veľmocí.

Novela *Kňaz* sa odohráva počas Povstania. Dedina vystupuje ako jeden celok vyradený z historického diania. Dedinčania nechcú zaujať postoj k udalostiam, chcú prežiť, a tak dedina zostáva izolovaná a pasívna. Vyhranení postoj k udalostiam majú len dve postavy – kňaz a veliteľ povstaleckého vojska. Kňaz je idealista – je presvedčený, že viera musí prekonať násilie a že spravodlivý Boh stojí nad dejinami. „Chcel postaviť Boha tvárou proti zlobe..., predpokladajúc, že on, darca a obranca najvyššieho dobra, nedovolí, aby sa za jeho prítomnosti rozpútalo nezmyselné vraždenie a pálenie.“² Veliteľ je realista, ktorý pozná nepriateľa, a kňazov pacifizmus považuje za škodlivý. V závere prózy kňaz v okamihu blížiacej sa smrti spozná svoj omyl. Jeho presvedčenie sa zrazu javí ako celoživotné nepochopenie, ako život v lži, ako zlyhanie viery pri stretnutí s krutým „vítazom“. Kresťanstvo sa javí ako únik, slabosť, zavádzanie; skutočnou hodnotou je život, a ten si uchová len víťaz.

Zatiaľ čo v pláne prostredia sa ešte uplatňujú reziduálne expresionistické a naturistické prvky, v pláne postáv a modelovaní významov diela sa objavujú prvky tézovitej, ideovej prózy. Švantner sa touto novelou vraduje do kontextu autorov, ktorí v štyridsiatych rokoch 20. storočia inklinujú k novej podobe realizmu alebo k modelovej próze s existencialistickými prvkami, ako napríklad Július Barč-Ivan, Peter Karvaš, Leopold Lahola.

Novely *Dáma* a *Sedliak* vznikli na základe rozprávania Švantnerových známych o reálnych udalostiach počas druhej svetovej vojny a Povstania. Obe novely odhaľujú temnú stránku človeka, jeho egoizmus a individualizmus

² Tamže, s. 458.

(„zlo“), ktoré sa prejavia v hraničnej situácii. V novele *Dáma* manželka udá gestapu svojho manžela, podstatne staršieho a nemilovaného. Navonok si uchová status „dámy“, dokonca vytvorí i zdieľanie „martýrky“. V próze *Sedliak* protagonista v túžbe zostať mimo udalostí Povstania zabije židovského lekára, ktorého mu do opatery zverili povstanci. Zatiaľ čo v novele *Dáma* hlavná postava cielene a racionálne využije vonkajšie okolnosti pre svoj zámer, protagonista prózy *Sedliak* cíti vonkajšie okolnosti ako tlak – do diania nechce byť vtiahnutý, chce v pokoji prežiť. „Dáma“ sa vyhne priamemu násiliu a na vykonanie vraždy „použije“ gestapo. Sedliak sa najprv chce zbaviť zodpovednosti – zoslabnutého lekára odvezie do nemocnice. Keď ho odmietnu prijať, chce sa vyhnúť priamemu násiliu – chorého vyzlečie a vystaví mrazu a vetru. Až keď zistí, že človek túto cestu prežil, zabije ho a zakope. Jadro oboch noviel je rovnaké: nespracovaná emócia založená na púde – vražda – jeden človek zabil alebo dal zabiť – iný človek bol zabitý alebo bol obetovaný. Dáma „nespracovala“ svoju manželskú frustráciu – v príbehu sa spomína, že bola bývalou študentkou svojho manžela, bola podstatne mladšia a navonok voči manželovi prejavovala oddanosť a obdiv. Sedliak sa zasa nikdy neposunul k vyšším, ušľachtilým citom, ktoré pomáhajú udržiavať a tvoriť spoločenské ideály. Jeho potreby a ideály sú dané geneticky, sú späť len so zemou (sú prízemné): chce zotrvačnosť, stabilitu, pokoj, ľahký pohyb a zmena. Ak pripustíme, že primitívna, egoistická zložka v človeku je nemenná, novely možno čítať aj ako moderné varianty starozákonných príbehov (Herodias a Kain). Je možné, že tieto vraždy zostanú neodhalené, zamlčané, nepotrebané – v čase, keď sa vraždia tisíce ľudí, vražda jedného človeka azda (?) nezaváži. Švantnerove novely sa zaraďujú k dielam, ktoré sa v čase bezprostredne po vojne pokúšajú nadniest otázky etiky a práva, viny a zodpovednosti. Novela *Sedliak* sa však končí lakonickou vetou „Tú noc sedliak pokojne spal“³ a v závere novely *Dáma* protagonistka ako jediná pristupuje v kostole k svätému prijímaniu – v očiach ostatných stelesňuje bolesť a stratu, ktorú prežíva celý poľský národ. Svätosť prijímania sa tak navonok stáva aktom prebratia Kristovho údely, azda aktom snímania viny, hoci vnútorne ide skôr o pilátovské „umytie rúk“.

Dualita v súbore noviel *Dáma*

V novelách sa vo viacerých rovinách výstavby diela uplatňuje dualita. Opozície sú spôsobom konštruovania univerza, ale pomáhajú tiež vyjadriť dialektickosť procesov, pretože prostredníctvom nich sa prejavuje neustály pohyb a premena. Zároveň sú nástrojom pochopenia tohto univerza. Vo všetkých novelách sa objavuje dualita v pláne postáv, prostredia i deja, ktorá sa podieľa na vytváraní významov diela. Nasledujúce ukážky dokumentujú,

³ Tamže, s. 433.

ako sa dualita uplatňuje v pláne postáv (dvojníctvo, ale i motív pohybu a ustrnutia), v pláne prostredia (členenie priestoru i opozícia medzi svetlom a tmou) a na rovine významov (vytvorenie opozície medzi životom a smrťou, začiatkom a koncom).

Postava

Novela *Božia hra* je vystavaná na paralelizme a zámene postáv, ktorá však má mystický rozmer (je to zásah Božej ruky vo svete): vojak rakúsko-uhorskej armády Matej Dintar a ruský vojak Ivan Vasilievič si vymenia „životy“. Ich nová identita a nový život sú podmienené sériou rituálnych aktov: preliala sa krv, prijalo sa nové meno, od človeka, ktorý integroval smrť, sa niečo oddelilo, ne-živého oživila láska a dvaja protivníci sa zmierili v okamihu apokalypsy. Tieto „predpoklady“ nového života odkazujú na pohanské i kresťanské obrady:

„Nahé telo sa vzopälo, zdrazilo ho kŕčovite rukami a stiahlo na seba. Chcel mu ešte zasadiť nový úder, ale potom cítil, ako pod ním znehybnieva. Vstal, odhadzujúc nôž do trávy. Ten druhý ležal na tvári pod ním... Badal na svojich šatách jeho krv.“⁴ „... Matej Dintar. Tu, ozval sa rýchlo, ale nevedel istotne, či to bol jeho hlas... Aj vojaci obrátili oči k nemu a prezerali ho zvedavo... tu bol mŕtvy, ktorý sa ozval odtiaľ. Či ho majú prijať medzi seba? Nenaruší ich spokojnosť? ... Drevenel a cítil, ako sa v ňom niečo hýbe. Druhý život alebo čo: mocný tlak na prsia, blúza sa nadúva a potom cupne voľačo na zem. Hľa, vari taký istý ako on, len nemá mundúr. Dvíha sa zo zeme, hľadá prenikavo naňho a vraví: Ďakujem ti, že si ma vzkriesil, boli by ma istotne započítali medzi mŕtvych... Svetlo sa naňho prudko lialo a potom zmizol. Matej Dintar! Matej Dintar! Neodchádzaj, preboha, vráť sa do mňa. Nebudem mať pokoja, ak sa budeš túlať po svete bez môjho vedomia, chcel volať za ním, ale sa mu stratil.“⁵

Dualita v novele *Božia hra* je síce dôsledkom separácie (človeka od Boha, človeka od človeka), ale neustále poukazuje na svoj opak – na pôvodnú celosť. V rámci série procesov sa odohráva nielen rozpad, rozštiepenie, ale aj integrácia, prestúpenie, splynutie. Procesy, ktoré prebiehajú, nie sú mechanickým členením a spájaním, sú skôr hĺbkovým preskupovaním – sú prejavom (večného) života.

V novele *Ludská hra* funguje dualita medzi postavami sestier Márie a Marty. V detstve sa obliekali rovnako a vystačili si samy, dospievaním sa rozdiel medzi nimi zvýraznil. V čase, keď medzi ne vstupuje Marko, Mária akoby reprezentovala pól noci a lunárnu symboliku, zatiaľ čo Marta deň a solárnu symboliku:

„Mária bola vždy v lícach temnejšia, osinutá a zimomrivá, akoby jej pod kožou kvitol mráz, kým Marta neustále žiarila jasnou teplotou. Mária

⁴ Tamže, s. 301.

⁵ Tamže, s. 311.

mala oči tmavé, hlboké a tiché ako jazerá, v ktorých voda upadá, a Marta zase svetlé, živé ako puky jabloňového kvetu, ktorý sa na slnci vzňal. Mária upínala si tvár neustále do dôstojnosti, čo niekedy vyzeralo ako pretváрка, naproti tomu Marta sa nevedela ovládať. Tvár jej hrala vždy inými farbami, čo bolo nepochybne prejavom úprimnosti.“⁶

Okrem kontrastu medzi sestrami sa v novele *Ludská hra* objavuje aj dualita mužského a ženského princípu (Marko a Marta) a dualita duchovného a telesného (nielen Mária a Marta, ale aj kňaz a Marko). Napätie medzi ženským a mužským pólom sa tu prejavuje ako dynamika zvädzania a lovu, submisívnosti a dominancie. Mužská postava Marko pôsobí aj ako syntéza oboch žien. Marko má záľubu v intelektuálnom rozhovore i vzťah k prírode – ako si všimla Marta, „Marko nemal len krásnu dušu, v žilách mu prúdila i tuhá a horúca krv“⁷.

V novele *List* sa prejavuje duálny princíp v podobe rozdielu medzi mužom a ženom (dominanciou a pokorou), ale aj medzi dvomi mužmi, ktorí reprezentujú dve odlišné kultúry (Júliin manžel Ivan a ruský dôstojník). Júlia bude mať napokon synov s oboma mužmi, čo znamená, že napätie medzi starou civilizáciou a novým barbarstvom bude pokračovať.

V novele *Kňaz* sa takisto vytvára séria kontrastov, z ktorých najdôležitejší je rozdiel medzi kňazom a veliteľom povstalcov. Kňaz pôsobí ako „pilier“, centrum: je starý, vysoký a impozantný, „všetko v ňom je dohotovené, vystavané, pevné“⁸. Vojnu nepovažuje za svoju záležitosť – je zlom, ale „vyrieši sa mimo neho a bez neho“⁹. Veliteľ je veľmi mladý, pôsobí krehko, ale je mimoriadne sústredený a rozhodný:

„Bol to pomerne mladý človek, nie starší od tridsiatky... pôsobil dojmom človeka jemného a citlivého. ... Mal napodiv pevný pohľad. Za ním mohol byť len duch hotový a myšlienky jasné. Hocako bol vyčerpaný, rozrušený, hocako jeho telo klesalo pod ťarchou únavy, predsa sa vedel sústrediť na všetko, čo vnímal... Trpezlivo čakal, kým host vyslovil svoju žiadosť, a ani raz nedal znať, že by ho chcel prerušiť. Ale keď dohovoril, povedal pevne, akoby sa bol dávno tak rozhodol, že nie, že nemôže odvolať svoj rozkaz.“¹⁰

V novele *Dáma* sa v rámci hlavnej postavy vytvára kontrast medzi jej harmonickým zovňajškom a živočíšnym vnútrom. Tento kontrast súvisí aj s proximitou: zatiaľ čo pri pohľade zďiaľky dáma pôsobí ako klasická antická socha, pri pohľade zblízka sa zdôrazňuje jej dravosť a živočíšnosť:

„Tá žena... musela byť diablica... ten neznesiteľný pohľad netajenou ľúbostnou žiadostivosťou rozšírených očí, či smelé klenutie jej obočia, či

⁶ Tamže, s. 341.

⁷ Tamže, s. 352.

⁸ Tamže, s. 442.

⁹ Tamže.

¹⁰ Tamže, s. 444.

priveľmi prečnievajúce líčne kosti, kde sa jej prejemnelá kočka farbila prirodzenou červeňou, či zmyselná nervozita priveľkých úst, či priezračnosť dlhých prstov pravej ruky... alebo azda obdivuhodne dlhá línia nôh, ktorá sa zreteľne črtala pod úzkou a obtiahnutou sukňou.“¹¹

Rozprávač – slovenský dôstojník zodpovedný za civilné obyvateľstvo v pohraničnom poľskom meste – sa s dámou stretne len raz, keď prichádza udať svojho manžela. Toto stretnutie je rámcované dvomi vizuálnymi kontaktmi na diaľku. Pri oboch sa vytvára dojem sošnej krásy a vznešenosti, ktorá akoby pochádzala z inej doby. V oboch prípadoch sa však objavuje aj iný dojem, ktorý naruša klasicizujúcu harmóniu. Po prvý raz vidí rozprávač dámu pri fontáne pred vilou, v ktorej sídli veliteľstvo. Jej postava pri fontáne odkazuje na vodné nymfy z antickej mytológie, ale aj na príbeh o Narcisovi:

„Keď však stáli vedľa seba, totiž dáma a fontánka, navzájom sa doplňali a prikrášľovali... Krásne dámy veľmi často stávali pri fontánke a s potešením vyhľadávali na dne kamennej misy zrkadlenie svojej tváre. Čistá, pramenitá voda vedela najvernejšie zobrazit' ich podobu a zároveň vyjadrit' márnivosť a pominuteľnosť ich krásy. Azda aj táto vrátila sa len preto sem, aby sa o tom ešte raz presvedčila.“¹²

Klasicizujúca scéna je však narušená zmienkou o exkluzívnom oblečení dámy, jej držaní tela a tanečnom kroku, ktorý pôsobí ako vábenie. Po druhýkrát rozprávač vidí dámu v inom príznakovom priestore – v kostole. I tu však s navonok prejavovanou bolesťou kontrastuje upozornenie na telo dámy:

„... celkom vpredu pri oltári stojí nejaká vznešená dáma. Bola celá zahalená ťažkým čiernym závojom... podobala sa chladnému stĺpu vytesanému z čierneho mramoru, ktorý má predstavovať ľudský bôľ... v jej zjave bolo niečo nezlučiteľné, čo sa už samo od seba rozpadúvalo a vydeľovalo ju do dvoch protív. Na jednej strane to bola čierna farba jej šiat, ktorá ju chcela celkom pohltiť, a na druhej strane ladné formy jej rovnej postavy, ktoré zreteľne vystupovali i spod hlbokých záhybov hustého závoja a prezrádzali, že je ešte mladá... mala vari práve v tento čas stáť ovenčená a okrídlená ani anjel bielym závojom pred vysvieteným oltárom.“¹³

Pohyb (krv, život) a ustrnutie (bledosť, smrť)

Mária v novele *Božia hra* je priblížená cez motív červenej a bielej farby a cez prírodné obrazy plodmi obsypanej čerešne a opojného kvetu (alúzia na *Pieseň piesní*):

„Do zelených robôt si obväzovala hlavu červenou šatkou a v taký čas... zvonila v povetrí do diaľav ako dozretá čerešňa... Mária je veľký biely kvet...

¹¹ Tamže, s. 396.

¹² Tamže, s. 395.

¹³ Tamže, s. 402 – 403.

Máriine prsia sa podobali lupeňom, prsia pukom, ruky dlhým, šuvarovitým listom, ktorým tóna jedliny a chlad prameňa, kde sa stále močia, nemohli dať zelenú farbu, boky mocnej lodyhy, čo nesie v kalichu hrdla nádherný kvet – hlavu. Vôňa tohto kvetu bola tuhšia ako vôňa materinej dúšky alebo bobkového listu, alebo prominclé. Tiekla pomaly do jeho zmyslov ako drahocenný olej, preplnila izbu ako hustý dym kadidla.¹⁴

Na svitaní, keď si Mária rozčesáva vlasy, podobá sa oživej antickej soche, a jej pohyby sú akýmsi rituálnym tancom pohanskej bohyně:

„Na tvári sa jej rozpíjala popolavá síňava nového dňa. Potom sa vypála. Bielymi rukami rozpustila na pleciah hrubý veniec čiernych vlasov a chytila sa česať. To bol počiatok tanca, ktorým mienila vítať slnce, vychádzajúce nad hory, lebo celé telo od členkov až po temeno preplnilo sa jej nepokojnými pohybmi.“¹⁵

Máriina vitalita, jej túžba, jej krv, jej náruživosť boli také silné, že prekonal smrť: vrátil sa muž a dal jej dieťa. S týmito výjavmi v novele *Božia hra* kontrastuje pohľad do tváre smrti – do tváre mŕtveho vojaka. Dominuje chlad, ustrnutie, tuhnutie:

„Tvár nemala v sebe teploty. Koža na jej hranách bola tuho natiahnutá a žltá. Voľajaký tajomný svit v nej žiaril, akoby vrstva tuku pod ňou ľadovela a oči sa nehýbali. V ich zreniciach tvrdol blesk hrôzy, preto svietili zelenkavo ako piliny spráchniveného koreňa. Bola to víťazná smrť... Och, bola neznesiteľná. Pohľad na ňu sťahoval krv. No predsa nevedel sa od nej odpútať, akoby chcel voľačo pochopiť, ale čím dlhšie hľadel, tým do väčšieho zmätku upadal... Obzeral pozornejšie nehybné telo. Bolo chatrné, drobné.“¹⁶

Podobné atribúty (drobnosť, nehybnosť, tvrdosť) sa objavujú aj v novele *Ľudská hra* pri opise zomierajúcej Márie:

„Spod periny vyzerali jej útle pleciah... Mala veľa vlasov, málo tváre, veľké zuby, ostrú bradu, tenučké hrdlo a pleciah a ruky samá kosť... Tu v perinách pred ňou ležalo už len úbohé, vycivené telo, dlhá žltá kostra, obťahaná tenkou, priesvitnou kožtičkou.“¹⁷

Aj v novele *Ľudská hra* sa objavuje motív krvi ako života. Zatiaľ čo Marte, metaforicky povedané, vrie „krv v tele“, Mária je bledá, anemická – azda i preto zvláda situáciu unikajúceho života (tečúcej krvi). Máriino „víťazstvo“ nad sestrou spočíva pravdepodobne aj v tom, že na rozdiel od sestry reaguje racionálne a s chladným odstupom profesionálnej zdravotnej sestry poskytne Markovi pomoc. Martin strach z krvi napovedá, že napriek túžbe nie je pripravená prežiť život naplno:

¹⁴ Tamže, s. 326 – 327.

¹⁵ Tamže.

¹⁶ Tamže, s. 309.

¹⁷ Tamže, s. 361 – 362.

„Marta sa zľakla. Ach, božemôj, veď to bola skutočná krv, červená ako rubín, ešte teplá, perlila sa na okrajoch zelených listov, na zemi, kde odkvapkávala, tvorila už malú kaluž. Aká hrôza, aká hrôza!“¹⁸

V novele *Kňaz* sa očakávaný kontrast života a smrti nerealizuje. Protagonista zomiera, spochybňujúc aj mystérium večného života a premenenia, ktoré sprítomňuje omša. Väčší dôraz sa kladie na zomieranie ako ustrnutie pohybu, ale aj ako na moment poznania. Kontrastuje sa zomieranie v časoch mieru a na bojisku:

„Človek ležal horeznačky pod tenkou perinou, strmo a ťažko dýchal, zúfalo blúdil zvädnutými očami, vzťahoval ruky, akoby ešte hľadal okolo seba pevné miesto, ktorého by sa chcel na tomto svete zachytiť. On mu vtedy priložil svoju mäkkú dlaň na studené čelo, aby mu pomohol prekonať poslednú prekážku. A keď zbadal, ako sa zmietajúce telo pod týmto utišujúcim dotykom podvoľuje, poznamenal krížom úbožiaka... odchádzal pokojne s vedomím, že sa mu podarilo zase jednu bojazlivú ovečku zo svojho stáda previesť cez vratkú lavičku na druhú stranu do rúk Pánových. No teraz ho smrť zaskočila. Vzala si korisť skôr, ako jej on stačil prísť na pomoc. Človek neumieral, ale zlomil sa náhle napoly ako podťaté steblo.“¹⁹

Priestor

V novele *Božia hra* protagonista prechádza rôznymi priestorovými hranicami: frontová línia oddeľuje „naše“ vojsko od „nepriateľa“, zákopy sú opozíciou neba, nemocnica je križovatkou medzi životom a smrťou, krčma v dedine Pusté funguje ako priestorový i časový priesečník (medzi dedinou a vrchmi, medzi sociálno-historickým a vesmírnym časom). Jednotlivé prechody protagonistu do priestoru „za“ hranicou sú sprevádzané magickými úkonmi: vyzlečením donaha, oblečením nových šiat, prijatím nového mena, kúpeľom. Kulminačná scéna novely, ktorou je stretnutie dvoch protagonistov, si vyžaduje nové prevrstvenie priestoru. Tento moment je sprevádzaný meteorologickými javmi – tmou, vetrom, búrkou, lejakom. Živelná katastrofa akoby otvorila útroby vesmíru, aby umožnila dvom vojakom stretnúť sa na príznakovom mieste (dno kotliny). Krčma sa stáva centrálnym miestom (okom, jadrom, pupkom) „visiacim“ v čase, čo je priblížené expresívnym, halucinačným, surreálnym obrazom:

„Pusté zmizlo. Miesto neho hojdala sa tu na neviditeľnej šibenici hrča tmy, uprostred ktorej marilo sa voľajaké studené beľmo vypichnutého oka, vari mŕtvty svit slnečnej gule voľakde pod sivastými hlavnicami zimnej oblohy. Toto bola krčma Mateja Dintara, lebo tak, ako má čerešňa uprostred jadro alebo ako má vajce žltok, tak mala kotlina Pusté na pupku svojho dna krčmu Mateja Dintara.“²⁰

¹⁸ Tamže, s. 347.

¹⁹ Tamže, s. 463.

²⁰ Tamže, s. 322.

Priestor je príznakový a členený aj v novele *Ľudská hra*. Dom, v ktorom vyrastajú Mária a Marta a v ktorom sa odohrá „ľudská hra“, je v závere novely označený ako „prekliate miesto“²¹. Dom je izolovaný, obklopuje ho záhrada, okolo neho sa rozprestierajú polia, v blízkosti sú vrchy a neďaleko je mesto. Zatiaľ čo izby a kuchyňa sú Máriiným priestorom, dvor a záhrada Martiným, Marko pracuje v horách. Po Máriinom sobáší Marta odchádza do mesta, ale pracuje tu ako kvetinárka (vnesenie prírody do urbánneho priestoru). Priestor, odkiaľ pochádza Marko a jeho priateľ kňaz, zostáva neurčitý, tajomný, aj preto rušivý.

V novele *Kňaz* sa priestor člení na niekoľko sústredných kruhov. Dedina pôsobí ako izolovaný a nevedomý ostrov obklopený vojnovým besnením. V rámci dediny sa vyčleňuje fara, ktorá je priesečníkom medzi svetským a duchovným. Kostol, ako aj kaplnka sv. Vendelína mimo dediny sú sakrálnym priestorom. Tento sakrálny priestor sa však ocitá v zóne bojiska a tu sa jeho funkcia oslabuje, stáva neužitočnou, nemiestnou, rušivou. Kňaz síce odslúži omšu, ktorú precituje ako skutočné premenenie a hlboké mystérium, želaný pokoj však nenastane a namiesto zmierenia dvoch vojsk prichádza k zbytočnému obetovaniu života. V novele sa tiež vytvára opozícia medzi miestom a priestorom – medzi reálnym, materiálnym svetom a ideálnym priestorom. V okamihu zomierania kňaz vníma svet, ktorý opúšťa, ako známy, ale nikdy nespoznávaný, zatiaľ čo svet, do ktorého sa chystá prejsť, sa mu javí ako vyhnanstvo:

„Okolo neho sa rozkladal známy svet: polia, grúne, hory a nad nimi vysoké nebo, do ktorého pritekalo od východnej strany mútne svetlo. Donedávna si myslel, že o tomto svete všetko vie, že ho nosí v srdci. A teraz zistil, že sa klamal. Ten svet pred ním bol mu cudzí. Zavaloval ho svojou odľahlosťou a preplnenosťou. Prerastal vysoko nad jeho pochop. Rozťahoval sa ako ohromná pevnina, ktorou síce blúdil, ale ktorú nikdy nepoznal a neobjavil. Teraz, ako vchádzalo do neho svetlo nového dňa, on sa vzdával. Bolo to tak, akoby odchádzal do vyhnanstva... nebolo mu ľúto toho sveta, ale seba.“²²

Touto scénou sa menia aj proporcie: kňaz vždy prečnieval nad svoje okolie, bol pilierom, centrom, osou. V závere novely však svet expanduje do šírky i výšky a prerastá postavu kňaza.

V novele *Dáma* sa aj v rámci priestoru využíva synekdocha – to, čo sa odohráva v malomeste na pohraničí, zasahuje celé Poľsko (celú vojnu zasiahnutú Európou). Jednotlivé výjavy príbehu sú situované do priestorov, ktoré podporujú významy diela: pohraničné mesto, vila obklopená parkom ako sídlo veliteľstva, jeden z mnohých mestských bytov, kostol. V týchto izolovaných priestoroch sa zvyšuje intenzita vzťahov, čo je prvok príznačný pre viaceré diela tohto obdobia.

²¹ Tamže, s. 368.

²² Tamže, s. 467.

Sedliakov statok v novele *Sedliak* sa ocitá na horizontálnom i vertikálnom rozhraní: vymedzuje sa voči dedine i blízkeму mestu, ale aj voči horám. Najdôležitejšia je však samotná zem. Príbeh rámcujú dve scény kopania. V prvej sa objavujú motív života a tepla, keď sedliak cez deň čistí stajňu a vyváža zem premiešanú s hnojom. V druhej, nočnej scéne, sedliak v mraze a snehu kope hrob pre partizána a jeho žena mu mlčky pomáha.

„Náhle si uvedomil všetky možnosti, ktoré mu ponúka zase štedro život, a nevedel v sebe zaprieť sedliacku krv. Hoci sa chýlilo ešte len k Vianociam a na vyvážanku nepomýšľal, pustil sa náruživo do toho hnoja. Popľul si ruky, obľapil mocne porisko čakana a kopal usilovne. Zem okolo neho dunela, odvaľovali sa celé balvany, on ich bral do rúk, potažkával, ukladal do koša a vynášal na dvor. Napodiv: vrstva hnoja bola pevná i koše boli ťažké, ale on necítil únavu... Cítil ešte vôňu toho hnoja. Pripomínala mu mäkkosť a masť dlhej hustej vlny, teplotu naliatych škurátov, chuť sladkej žinčice a celý ten ťažký, živočíšny opar, ktorý vychádza z pokojného ležiaceho stáda oviec na stádlisku. Miešal sa mu na navlhčenej sliznici v nose s presladnutou vôňou vlastného zapoteného tela... Hľa, toto som chcel, vravel si, teraz viem, že som nadobudol právo na život, a viac si ho nedám nikomu zobrať.“²³

„Robota im rýchle ubúdala. Sedliak vyhľadal miesto hladké, kde nemohli naraziť na skalú, a s rozmeriavaním sa nezdržoval. Odoka uhádol šírku i dĺžku. Človek tak veľa miesta v zemi nepotrebuje, najmä keď sa nemusí počítat s truhlou, a tento bol drobný ako červík. Prácu si rozdelili, on kopal a ona odhadzovala zem. Spočiatku to mohli robiť naraz, lebo si neprekážali, ale keď sa jama prehĺbila, museli na seba čakať. ... Ani v kôlni nebolo svetlo. Slabý svit snehu, prenikajúci otvorenými dverami dovnútra, odrážal sa trochu na mužovom pleci a na tvári. Bol sklonený a lopatou zahadzoval jamu. Zastala si pred ním a snažila sa pochopiť, čo to robí. Ale naraz si kľakla a začala rýchlo rukami hrnúť studenú zem do jamy.“²⁴

Svetlo a tma

V novele *Božia hra* je odčlenenie človeka („vzkriesenie“) sprevádzané svetlom: „Díval sa za ním, ako odchádzal. Pretískal sa medzi skupinami vojakov, zašiel medzi lipy. Svetlo sa naňho prudko lialo a potom zmizlo.“²⁵ V tej istej novele sa objavuje aj obraz mesačného svitu a slnka, ktoré dopadajú na Máriu, akoby nasvecovali dva póly jej ženstva. Ničivá živelná pohroma sa, prirodzene, odohráva v noci, ale temnotu osvetľuje plameň sviečky v Dintarovej krčme. V záverečnej scéne prichádza k harmonizácii osudov dvoch vojakov. To, čo sa stalo, nie je explicitne vypovedané, ale len naznačené prostredníctvom obrazu zápasu svetla a tmy:

²³ Tamže, s. 411 – 412.

²⁴ Tamže, s. 431, 433.

²⁵ Tamže, s. 311.

„Z prítmnia krčmy vynorila sa žltá farba stien. To od svetla. Pri dlhom rozprávani sa mäkká sviečka natoľko zohla, že plameň lízal jej steny. Roztápal vosk a čmudiac šľahal vysoko. Chcel dosiahnuť povalu... Tí dvaja, čo sedeli naproti sebe, boli zahrúžení do myšlienok, ťažkých a najskôr aj tmavých, lebo im zastierali oči, nebadali svetlo, hádam ich aj mýlilo, možno ho nepotrebovali. Plameň využíval túto príležitosť. Prehltol celú sviečku, zajasal víťazoslávne, ale hneď aj zhasol, akoby bol niekto naň položil čiapku. Zalial ho vosk. Tma sa vrútila cez mrežové okienko dovnútra, zaliala celú krčmu a všetko sa v nej bez jedinkého hláska stopilo, zadusilo. Bola teraz ucelená, neporušená a pevná, osadená do Pustého ako ozrutná skala do vrchu. Jej korene boli zaseknuté do hlbokého dna kotliny a vrcholky do nebeskej klenby. Skúvala všetko stvorenie do masy a premiešavala vlhkosťou. V tejto nezmyselnej kľbčenici bolo počuť len cechtanie vôd... Chcela vyhubiť život, aby svet vyzeral ako hlboké priestory večnosti bez hlasu, bez tlkotu srdc, spevov vtáctva, bzukotu včiel, šumu vetrov, bez jedinkého zvúčika, zahlušený, s vyškľbnutým vnútrom... Cechtanie vôd potom ustávalo a naraz sa tma roztrhla na dvojce a vo výškach čistila sa od hmiel obloha ako prebudené oko od pochabých snov. Pusté si mohlo vydýchnuť, lebo naozaj svitalo.“²⁶

V novele *Ludská hra* sa takisto objavuje hra slnečného svetla. Slnko akoby symbolizovalo pohanskú radosť a vitalitu. Máriu záplava slnečných lúčov desí a núti utiahnuť sa do tieňa, pre Martu je slnko jej prirodzeným živlom. Rozdiel medzi sestrami sa vyjadruje opäť cez stuhnutie, priezračnosť (prirovnanie Márie k poháru) – uvoľnenie, posilnenie, pohyb (Máriina hra s vlastným telom je akoby pomalým tancom zvädzania):

„Mocný prúd svetla preťal náhle povetrie a celou izbou roznieslo sa slabé šumenie, akoby sa v niektorom kúte otvoril prameň... Neočakávaný prúd svetla ich vyrušil z pokojného rozhovoru... Najmä Mária, ktorú práve slnečný stĺp osvietil, nevedela sa rýchlo spamätať. Oslepujúce svetlo jej zalialo celé telo a ona cítila, že sa stáva priezračnou. Bože môj, čo si teraz počne? Slnce ju preniká voskrz. Ani šaty ho nevedia pristaviť. O chvíľu bude ani sklenica. Z tela jej vystúpia tieň kostí, modriny šliach a pletivá žíl. Každý sa bude môcť presvedčiť, aká je útlučká, slabučká... Sotva sa za Máriou zatvorili dvere, Marta vstala a vstúpila rozhodne priamo do toho svetelného stĺpa... Slnce sa jej pozeralo do tváre a chytilo ju za boky tak pevne a mocne, že musela zavzdychať. Ach, to bol pre ňu práve najlepší kúpeľ. ... Mohla sa s ním pomaznať, lebo také maznanie jej svedčilo a hlavne muselo to na Marka pôsobiť ako čarovanie. Zároveň v tej chvíli cítila sa uvoľnená... Zdvihla napríklad ruku k vlasom... Ešte viac sa vypne a ešte vyššie nadnesie svoje pružné prsia, ale je už úplne prirodzená, sama sebou. Mykne prudko hlavou,

²⁶ Tamže, s. 336 – 337.

až sa jej vlasy na bielom krku rozvlnia, prejde si rukou po živôtku a usmeje sa, akoby to robila naozaj iba pre svoje potešenie.²⁷

V kontraste so slnečným svetlom je nielen mesačný svit, ale aj čiernosť. Tú reprezentuje v novele *Ludská hra* tajomný kňaz, ktorý sa objavuje dvakrát – na začiatku Markovej známosti so sestrami a v závere novely, keď Marko definitívne opúšťa ich dom. Jeho prítomnosť je rušivá, indikuje komplikácie, upozorňuje na kompetencie vyššej moci. Je síce duchovnou osobou, ale pôsobí ako diabol, ktorý Marka odvádza od svetla do tmy. „Páter bol robustný a dosť nemotorný chlap. Mal neobyčajne veľké a drsné ruky... Mal hranatú tvár a nevlúdny, studený lesk v očiach.“²⁸

V novele *List* sa motív svetla objavuje v súvislosti s Júliou v čase, keď je zaľúbená do svojho manžela, a toto vnútorné svetlo ju premení: „Nikto by nebol pobadal, že prežívam takú dôležitú premenu... Akési nové svetlo zapálilo sa vo mne... Toto podivné svetlo zažiarilo potom vo mne vždy, keď som sa mala s Tebou stretnúť.“²⁹

V tej istej novele sa variuje aj motív Psyché (ktorá v túžbe spoznať, kto je jej muž, pozorovala Amora v noci pri svetle lampáša). Júlia chcela pôvodne zabiť ruského dôstojníka, ktorý ju zneuctil, avšak keď ho za svitu mesiaca pozorovala, takisto ho spoznala: bol to zakladateľ novej, barbarskej civilizácie, ktorý prichádza z hlbín vekov, a ona bude matkou jeho dieťaťa, azda syna:

„Mohla som ho takto vidieť v celej jeho úchvatnej hrôze. Nepokojný plamienok sviečky mi ho objavoval v tme. Svetielko sa po jeho tele hladko a pokojne kĺzalo, akoby ho polievalo tekutým kovom. A naraz sa mi zdalo, že je celý z bronz, tvár, čelo, svalnaté ramená i široké prsia. Skýť, blyslo mi hlavou. Naozaj Skýť... Skýť! Prichádza z temnôt vekov a v také isté temnoty má sa o chvíľu vrátiť, ako posol božstva, ktorý prechádza svetom a nesie horiacu faklu, čo zapáľuje nové ohne na všetkých stranách.“³⁰

Civilizácia a barbari

V novele *List* sa ruský kapitán monumentalizuje a heroizuje: mení sa na bronzovú sochu pochádzajúcu z dávnych vekov a jeho príchod ohlasuje nové božstvo. Prináša svetlo, je novým Prometeom, Luciferom. Je vládcom sveta, nadradeným nad život a smrť, a pred jeho poslaním sa ostatní musia skloniť:

„Smrť – život? Ako málo to bolo. Čakal s pohrdavým úsmevom na nôž v mojich rukách, ktorý sa mu mal vboriť do prs... Nôž som už nevládala použiť. Vložila som ho pod hlavnicu a priľahla som si znovu pokorne po jeho

²⁷ Tamže, s. 353 – 354.

²⁸ Tamže, s. 349.

²⁹ Tamže, s. 374.

³⁰ Tamže, s. 388.

boku, rozhodnutá darovať mu lásku, lebo len takým malým darom bola som schopná prispieť na žertvu jeho veľkého poslania.“³¹

Koniec jednej civilizácie (civilizácie postavenej na kresťanských hodnotách) prináša ruský vojak ako nový barbar, ako mýtický Skýt, ale k jej deštrukcii prispelo aj potlačenie ľudskosti technikou. Stroj sa stal samostatnou mechanickou silou, odčlenenou od človeka, a táto sila je desivá a ničivá. V novele *Kňaz* sa stretávame s obrazmi brutálnej a cítenia zbavenej mašinérie, ktorá je v službách smrti:

„... vonku zarachotili ťažké motory. Cestou k priesmyku sa rútili podivné stroje. Niektoré vyzerali ako prízraky. Liezli na širokých pásach ozubenými kolesami a niesli kopcom pancierový náklad. Nikde nebolo vidieť človeka, ale podľa rýchlosti a presnosti, akou sa pohybovali, dalo sa súdiť, že za nimi šinuli sa autá, veľké, malé, na troch, na dvoch i na šiestich kolesách, a vo všetkých ligotali sa prilby... Tu pred ním nestáli ľudia, ale chladné stroje, ktoré sa dávajú do pohybu stisnutím gombíka alebo prehodením páky, a potom, keď sú už v činnosti, nemyslia a necítia. Chladno strhávajú do svojich ozubených kolies pod tvrdé valce materiál, ktorú majú spracovať, poslušne a necitne lomí, mliaždia a nerozlišujú, čo je surové a tvrdé a čo živé a teplé. Za tými gumovými plášťami a v ich hrudiach nebol oheň, ale chlad, ktorý presvital studeným bleskom aj z ich očí... Pod ich čelom striehla a v ich tvárach šľabila sa na bezmocnú obeť sebavedomá a víťazná smrť.“³²

Zhrnutie

Novely v súbore *Dáma* vznikali v rozpätí približne desiatich rokov, medzi rokmi 1940 a 1950. Švantner v týchto novelách integroval prvú, „naturistickú“ fázu, a svoje mýtické, archetypálne poznanie sveta rozšíril o kultúrne a spoločensko-historické súradnice. Opätovné vradenie človeka do sociálnych a historických väzieb, dôraz na voľbu v hraničnej situácii a jej etické dôsledky zbližujú toto Švantnerovo dielo s existencializmom, s ideovou, modelovou, tézovitou prózou. Novely možno vnímať aj ako časové svedectvo intelektuála, ktorý si je vedomý, že historický vývoj sa ocitol v slepej uličke a niet ideového a politického riešenia. Jediné v prvej novele, z hľadiska vzniku najstaršej (*Božia hra*), sa dospieva k harmonizujúcej rovnováhe. V ostatných síce nastáva upokojenie, harmonizácia konfliktu, avšak v hlbšej rovine významov sa zdôrazňuje zostup a zmar (*Ľudská hra*, *Dáma*, *Sedliak*, *Kňaz*). V novele *List* je významové ťažisko vypovedaného takisto v zostupnej línii, avšak tehotná žena – budúca matka nového človeka – je príslubom novej éry.

V rámci desaťročia poznačeného výraznou spoločenskou diskontinuitou a premenami Švantner hovorí o dialektickosti procesov, neutralizácii

³¹ Tamže.

³² Tamže, s. 460, 465 – 466.

konfliktov, vyrovnaní, harmónii, o rovnováhe. Nadobudnutá stabilita je takisto dočasná, je súčasťou neustálej premeny. Stav, ku ktorému sa v danom momente dospeje, nemusí byť eticky uspokojivý. Etické hodnotenie – i keď je dôležité pre fungovanie spoločnosti – je z hľadiska života druhoradé, azda i nenáležité. Život ako proces je nadradený tradičnej kresťanskej etickej norme a hodnoteniu.³³ Je príznačné, že život sa stáva najvyššou hodnotou práve v čase masového vraždenia. Konflikty a zmierenia nevytvárajú mechanistický proces, sú skôr prejavom vitalistického pokračovania a premeny, a tento koncept sa stal kľúčovým i pre Švantnerovo posledné dielo, román *Život bez konca*.

LITERATÚRA

- ČEPAN, Oskár: *K periodizácii tzv. lyrizovanej prózy*. In: Slovenská literatúra, 21, 1974, č. 2, s. 154 – 165.
- ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977.
- ČUPOVÁ-KUZMÍKOVÁ, Jana: *Náčrt ideovo-estetických variácií prózy Františka Švantnera*. In: Slovenská literatúra, 39, 1992, č. 3, s. 221 – 228.
- Fischerová-Šebestová, Anna: *Z korešpondencie D. Chrobáka a F. Švantnera*. In: LAMS, 6, 1969, s. 337 – 344.
- František Švantner. *Život a dielo 1912 – 1950* (zborník). Martin : Matica slovenská, 1972.
- Kuzmíková, Jana: *František Švantner – romantik, modernista alebo postmodernista?* In: František Švantner: Nevesta hôľ a iné prózy. Bratislava : ÚSL SAV – Kalligram, 2007, s. 611 – 618.
- Kuzmíková, Jana: *František Švantner (V zákulisí naturizmu)*. Bratislava : VEDA, 2000.
- Kuzmíková, Jana: *Zdroje a významy mýtizmu v románe Nevesta hôľ*. In: Slovenská literatúra, 47, 2000, č. 3, s. 193 – 207.
- Miko, František: *Pastiersky a roľnícky archetyp v slovesnej štruktúre*. In: Estetika výrazu. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969, s. 209 – 215.
- Mikulová, Marcela: *Švantner František*. In: Slovník slovenských spisovateľov. Ed. V. Mikula. Praha : Libri, 1999, s. 446 – 449.
- Šmatlák, Stanislav: *Próza Františka Švantnera*. In: Slovo a tvar, 4, 1950, č. 4, s. 124 – 136.
- Števček, Ján: *Baladická próza F. Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962.
- Števček, Ján: *Básnik a filozof (Švantner a Schopenhauer)*. In: Estetika a literatúra. Bratislava : Tatran Bratislava, 1977, s. 214 – 228.
- Števček, Ján: *Poetika Švantnerových noviel*. In: Slovenská literatúra, 7, 1960, č. 1, s. 53 – 84.
- Števček, Ján: *Švantnerovo dielo a problém skutočnosti*. In: Slovenská literatúra, 27, 1980, s. 104 – 109.
- Šútovec, Milan: *Genéza postavy v Švantnerovej Neveste hôľ*. In: Slovenská literatúra, 22, 1975, č. 5, s. 424 – 438.

³³Vo Švantnerom kreovanom univerze sa spájajú pohanské a kresťanské vplyvy. Ak do tohto univerza začleníme koncept Boha, v naturalistickej fáze tvorby sa Boh stotožňuje s prírodným svetom, v ďalšej fáze sa však Boh ocitá mimo sveta a zdôrazňuje sa separácia.

Šútovec, Milan: *Priestorové vzťahy a vonkajšia realita v Švantnerovej Neveste hŕľ*. In: Slovenská literatúra, 23, 1976, č. 5, s. 507 – 521.

Šútovec, Milan: *Romány a mýty*. Bratislava : Tatran, 1982.

Švantner, František: *Nevesta hŕľ a iné prózy*. Bratislava: ÚSL SAV – Kalligram, 2007.

Tomčík, Miloš: *Príspevok k interpretácii lyrizovanej prózy*. In: Slovenská literatúra, 17, 1970, s. 257 – 268.

SUMMARY

On Game of God and Games of Men Interpretation of František Švantner's stories *Dáma*

The paper discusses stories entitled *Dáma* (Lady) by a Slovak fiction writer František Švantner (1912 – 1950). The stories were written in the 1940s but they were only published in 1966. They have a twofold character: some features refer to Naturism (a Slovak version of Regionalism, and the predominant literary movement during the Second World War), whereas other features imply the ideas of Existentialism and literature *à la thèse* which were common in Slovak literature in the short period between 1945 and 1949. For example, instincts of characters, primitive and rural setting, as well as lyrical narration show affinities with Naturism, whereas the focus on persons in their social and historical background, on situation *in extremis*, as well as on motifs of guilt, responsibility, freedom and choice are typical for Existentialist writing. The paper aims to show this twofold character, and points at numerous dualities that Švantner uses to construct his fictional universe. The stories communicate ambiguous feelings about the civilization being at a crossroad (or in an impasse), that were common among many intellectuals of the era. However, Švantner's concept of the universe is based on dialectics, and it emphasizes constant movement and change, in order to reach harmony. Švantner was also influenced by philosophy of Vitalism (H. Bergson's concept of *élan vital*). Life is thus perceived as the primary force and highest value, and any ethic judgement is secondary or irrelevant if confronted with Life.

Záborského východiská z útrap z rozumu

V traktáte *Básnici*, ktorý možno chápať ako Záborského osobnú ars poetiku, odpovedá Bratočevič na otázku, či je romantizmus alebo klasicizmus: „som za život, skutočnosť a zdravý rozum“ (II, s. 328)¹. Autor sa tu prostredníctvom svojho rezonéra dištancuje od oboch literárnych smerov, od toho, z ktorého pôvodne vyšiel, i od toho, z ktorého pozícií bol v polemike vyvolanej jeho zbierkou *Žehry* odmietnutý, a deklaruje primknutie sa k zdravému rozumu ponad literárnosmerové kategórie. Záborského programový racionalizmus však nemá v jeho diele podobu emocionálne nezainteresovaného, pokojného reflektovania sveta okolo seba.

Veta z Predmluvy k *Faustiáde* „Musím mať strašne veľa rozumu, keď som ešte neprišiel oň vcele.“ (I, s. 190) vypovedá o pocitoch človeka, ktorý sa cíti obklúčený svetom nerozumu a táto situácia mu spôsobuje útrapy z rozumu. Oslobodzujúcim východiskom z nich sú pre autora „pero a násmešok“, prirovnané k tomu, čo je „u iných sud pálenky alebo karty, alebo prach a guľka“. „Lebo vtipkujúc sám so sebou, nemám čas myslieť na stratený život a zmarené obete“ (I, s. 192). Písanie prezentované nie ako vysoký akt tvorby, ale ako terapia či východisko z útrap z rozumu. Tento „nízky“ variant charakterizuje Záborského po neúspechu s vysokými klasicistickými *Žehrami*. Vysoké žánre zo svojej tvorby neeliminoval úplne ani po nich, svedčia o tom početné smutnohry i náboženský epos, najživšia však zostáva z jeho diela próza, v ktorej (či aspoň v jej značnej časti) dominuje komické znižovanie všetkého vysokého. Predmetom znižovania sa autorovi stali tak romantické ideály a mýty, ktoré racionalistovi nutne spadali do sféry nerozumu, ako aj vlastné východiskové klasicistické postupy. Oboje komicky prehodnocuje, paroduje a travestuje z pozícií „zdravého rozumu“.

Faustiáda je nielen najkomplexnejšia v parodicko-travestickej línii Záborského próz, ale pociťuje sa ako výnimočná aj v širšom literárnom kontexte ako „polemicky najneokrôchanejšie dielko slovenskej literatúry 19. storočia“². V iných dielach tejto línii tvorby sa autor zvyčajne koncentroval na jeden z prejavov nerozumu, vyberajúc si niektorý z motívov typických pre romantizmus, napr. blúznivú lásku v *Chruňovi a Mandragore* či rovnako blúznivý nacionalizmus v *Šofránkovcoch*. Vo *Faustiáde* sa chcel na jeden dúšok vyrovnáť so všetkým, čo ho za predchádzajúce roky (roky odmlčania sa po fiasku so *Žehrami*) trápilo. Preto to horúčkovité nakopenie prejavov nerozumu v najrozličnejších podobách, zahŕňajúce nielen dobový slovenský kocúrkovský „svet“, ale aj odbočky k svetovej politickej situácii a alúzie na minulosť.

¹ Všetky Záborského diela cit. podľa Záborský, 1989.

² Čepan, 1989, s. 9.

Na predstavenie množstva prejavov nerozumu použil Záborský množstvo prostriedkov z vyše dvetisícročnej tradície literatúry. Podtitulom „fantastická hrdinská báseň“ sa *Faustiáda* hlási k eposu, k jeho heroikomickej verzii. Dielo je však napísané prózou, nie veršom, ako by si to klasický hrdinský i komický epos vyžadoval. Dôvodom rozhodne nebol autorov problém s veršovaním. Pred ním napísal veršovaný náboženský epos *Vstúpenie Krista do raja*, ktorým chcel realizovať vlastnú predstavu kresťanského eposu. Obidve spája prehľadnucujúci postoj voči celej hrdinskej epike. *Vstúpenie Krista do raja* ju popiera v zmysle „aká by mala byť“³, *Faustiáda* heroikomicky. Heroikomické vyrovnanie sa s eposom bolo účinnejšie. Účinnejšie preto, že viac než o žánr išlo autorovi o to, čo K. Krejčí označuje ako heroikomiku v širšom zmysle, ako špecifický spôsob videnia sveta, ktorý nemusí byť žánrovo viazaný len na epos. Podstata takéhoto videnia sveta spočíva v zmene zorného uhla, z ktorého sa to, čo sa inak javí ako veľké a vznešené, predstavuje ako smiešne a malicherné.⁴ Autor sa vzdal klasicistického obmedzenia žánrom, „fantastickú hrdinskú báseň“ napísal prózou zámerne. Mohol tak v tomto na najvyššiu mieru intertextuálnom diele čerpať z viacerých strán, poskytovalo to viac možností pre jeho „smiešno-kritické“ zacielenie. Išlo mu predovšetkým o satiru a jej podriadil všetko ostatné. Využitie heroikomiky na satirické ciele je veľmi lákavé. Stačí málo, aby sa z medzitextovej hry a zo zábavy, z komického prevrátenia vznešeného na smiešne stala útočná zbraň. Záborskému išlo predovšetkým o zbraň. *Faustiáda* je podľa jeho slov „mlat na našich protivníkov“⁵, hra sa stráca.

V súvislosti so Záborského prozaickou tvorbou a najmä s *Faustiádou* nie je zanedbateľný rozvoj časopisectva a novinárstva, ktoré prinieslo oživenie národného života v šesťdesiatych rokoch 19. storočia. V časopisoch vyšla väčšina jeho próz, v nich boli uverejňované aj krátke útvary, svojou aktuálnosťou určené špeciálne humoristickým rubrikám časopisov – násmešné listy, rozmluvy, telegramy. O. Čepan ich označil za skúšobné pole, na ktorom si autor overoval nosnosť svojich paradoxov na malom priestore.⁶ No krátke formy boli nielen skúšobným poľom, boli zároveň aj stavebným materiálom, kamienkami, z ktorých autor skladal mozaiku väčších próz, a najmä *Faustiády*. Umožnil to kompozičný princíp navliekania a montáže, ktorý autor často používal aj v iných prózach. Forma násmešnej rozmluvy, ktorou Záborský nadviazal na antickú lukiánovskú či menippovskú tradíciu,

³ Záborský mal veľké výhrady voči tvorcom eposu, počnúc Vergíliom, cez Danteho, Tassa, Ariosta atď.: „Ja spomenuté diela za vzorné uznať nemôžem. Sú to plody akejsi chorobnej obraznosti. Nemáš pred sebou ukončené, zvrchovane pekné obrazy, lež akési rozvlečené, potvorské, podivínske arabesky. Tonú títo Taliani v kaluži nezmyselných a nevkusných povier svojho veku. Sami sú síce povýšení nad ne, ale s nimi sa ustavične babrajú, a líčia ich len akosi letkom“ (II, s. 337).

⁴ Pozri Krejčí, 1964, s. 18 – 19. V prehľade slovanskej heroikomiky píše Krejčí na s. 390 – 391 aj o *Faustiáde*.

⁵ Tak o nej píše v liste Jozefovi Viktorinovi z 2. júla 1865 (cit. podľa Lazar, 1956, s. 298).

⁶ Čepan, 1965, s. 206.

našla uplatnenie aj vo *Faustiáde*. Výjavy v nebi, pekle a očistci sú na jednej strane komicky prehodnoteným ohlasom podsvetia Vergíliovho, Danteho a Kollárovho, teda veľkej epiky, na druhej strane si uchovávajú potenciálnu samostatnosť násmešnej rozmluvy. Najlepším dokladom je v *Černokňažníku* uverejnený rozhovor s názvom *Faust a Goethe v nebi*, v ktorom Záborský prezrádza kritický názor na Goetheho dielo. V pôvodnom znení s jedinou nepodstatnou zmenou ho nájdeme aj vo *Faustiáde*.

Blízky vzťah medzi *Faustiádou* a krátkymi útvarmi možno pozorovať aj na nižších rovinách diela. Postavy v nej vystupujúce nájdeme aj v násmešných listoch. Z diela do diela migrujú tiež niektoré typické slovné spojenia, obrazy. Pre Záborského charakteristické spájanie heterogénnych prvkov zo sféry vysokého a nízkeho sa uplatnilo napr. v obraze bryndziarok skupujúcich knihy na funty. Tento motív sa vyskytuje viackrát vo *Faustiáde* aj v krátkych útvaroch.

Heroikomika ako spôsob videnia sveta je prítomná v celej *Faustiáde*. Autor však netravestoval jedno dielo, povyberal si z mnohých tie časti сюжетov, ktoré vyhovovali jeho intenciam. Popri troch najvýraznejšie zastúpených okruhoch látok – cesta do záhrobia, kocúrkovské príhody a boj s obrom – je tu množstvo ďalších alúzií a súvislostí s inými látkami i konkrétnymi dielami. Látku o doktorovi Faustovi, podľa ktorého dostalo dielo pomenovanie, využil autor len limitovane. Vytrhol hrdinu z okruhu jeho príhod, nezaujala ho Faustova zmluva s Mefistom, naopak, dal mu prežívať udalosti typické pre iných hrdinov. Voľba Fausta ako titulnej postavy však nebola náhodná ani formálna. Jeho zaradením do výberu komicky spracovaných motívov veľkej epiky zbavil jeho túžbu po poznaní vznešenosti, zdegradoval bádateľného ducha Goetheho *Fausta* na pôžitkára a zvedavca, ktorý sa v Kocúrkove rozhodol „strčiť nos všade, oboznámiť sa so všetkým“ (I, s. 239). Faust síce premôže obra Puchora, ktorý predovšetkým stelesňuje nerozum, avšak sám je už tiež len karikatúrou racionálneho princípu. Viac než goetheovským hrdinom je Faustom z knížiek ľudového čítania a travestovaným Aeneom či Dantom v podsvetí. Ak je jedným z mnohých zámerov *Faustiády* komické prehodnotenie určitých literárnych diel, medzi prvými z nich je Vergíliova *Aeneida*. Súvisí to so skutočnosťou, že *Aeneida* patrila k najčastejšie travestovaným eposom, jej heroikomické podoby existujú v mnohých národných literatúrach. Záborský mal voči Vergíliovi značné výhrady. V *Básnikoch* ho nazval biednym napodobňovateľom Homéra, vo *Faustiáde* ho prepojil so sebaironickým hodnotením svojho diela: „... moja báseň ďaleko za sebou necháva Aeneidu. Táto by teraz vcele prišla do zabudnutia. Na všetkých školách by potom profesori už len Faustiádu čítali, sprevádzajúc každé slovíčko pedantickými výkladmi“ (I, s. 199).

Tento sebaironický exkurz v druhej kapitole *Faustiády* nadväzuje na *Predmluvu*, ktorá je celá písaná takým sebaironizujúcim tónom, že je zrejme

najlepším príkladom autorovej schopnosti irónie a sebaíronie. Záborský v nej na jednej strane zľahčujúcim a na druhej nadneseným tónom hovorí o svojich dovtedajších osudoch i osudoch svojho literárneho diela, až dochádza ku konštatovaniu, ktoré nebolo ľahké pre takého ctižiadostivého človeka: „Musel som sa vysmiať sám, keď ma vysmiali tí, za ktorých som plakal“ (I, s. 191). Ten istý tón ako v *Predmluve* sa ozval aj na konci diela. Sebaíronia sa tak stala rámcovacím prvkom celej *Faustiády*. Autor, ktorý má životné pocity tragického hrdinu, sám seba prehodnocuje na hrdinu heroikomického.

V súvislosti so Záborského iróniou sa vynára otázka jej povahy. P. Zajac⁷ a po ňom A. Kobylínska⁸ ju spájajú s pojmom romantická irónia. Pojem romantická irónia rezonuje v súčasnosti pri interpretovaní viacerých autorov. R. Bílik⁹ ním charakterizuje Kalinčiakovu *Reštauráciu*. Uvažovanie o tomto pojme v kontexte slovenského romantizmu je rozhodne podnetné, domnievame sa však, že je potrebné používať ho diferencovanejšie. Uvedenie romantickej irónie dvoch východiskových antipódov ako Záborský a Kalinčiak na jednu platformu či spoločného menovateľa sa vzhľadom na paradoxnosť charakteristickú pre Záborského môže javiť ako príťažlivé, chápeme ho však skôr ako hypotézu. V súvislosti so zdvojenou transformáciou žánrovej charakteristiky *Faustiády* nielen z antického heroického eposu na klasicistický komický epos, ale aj následnou vnútornou transformáciou z komického eposu na „letiace arabesky“ (termín použil Záborský na označenie epizód diela), na ktorú upozorňuje P. Zajac a ktorú pokladá za znak Záborského romantickosti, by sme chceli pripomenúť, že ten istý termín (arabesky) použil Záborský v traktáte *Básnici* pri charakterizovaní eposov talianskych autorov Danteho, Tassa, Ariosta na vyjadrenie svojho kritického postoja k nim – k ich nedostatočnej ucelenosti¹⁰. Jeho vztiahnutie na vlastné dielo, travestujúce aj diela spomenutých autorov, je potvrdením tohto postoja. Svojimi arabeskami chce parodovať ich arabeskovitosť. Heterogénnosť „letiacich arabesiek“ je zároveň nielen „moderným“ romantickým znakom, ale odkazuje aj na Záborskému blízku starú tradíciu menippovskej satiry. U Záborského síce dochádza k prekročeniu irónie ako rétorickej figúry, čo sa pokladá za jeden zo znakov romantickej irónie¹¹, avšak ako nezanedbateľné sa nám zároveň javí autorské označenie diela ako „mlatu na protivníkov“, signalizujúce jeho dominantne satirickú intenciu (ktorá napr. nie je u Kalinčiaka). Záborského vo *Faustiáde* charakterizuje podľa nášho názoru určitá hraničná situácia. Za autorskou interpretáciou diela ako mlatu, teda

⁷ Zajac, 2005, s. 348 – 368.

⁸ Kobylínska, 2008, s. 56 – 63.

⁹ Bílik, 2010, s. 429 – 436.

¹⁰ Pozri poznámku pod čiarou 3.

¹¹ Pozri napr. Ritz, 2005, s. 319.

nástroja v boji s nerozumom, stále cítiť jeho racionalistické východisko, ktoré ho viedlo k sporu so všetkým nerozumným, kam podľa neho spadajú aj „iracionálny“ romantizmus. Záborského východisková viera v možnosti rozumu je tu však zároveň najväčšmi otrasená a pocit ohrozenia nerozumom najvyšší. Apoteóza vlastného rozumu v závere diela „Ó, čo si dokázal, ty môj anjelský rozum!“ (I, s. 299) svojou ironickou ambivalentnosťou prezrádza skepsu.

Spektrum nerozumností zahŕňa vo *Faustiáde* množstvo sfér – literatúru, spoločenský život, domácu i svetovú politiku, náboženstvo atď. Parodické prehodnocovanie starých literárnych postupov prepája autor so zosmiešnením dobových javov z najrôznejších oblastí. Pri parodovaní invokácie v oslovení Umky „Ráč mi dati / dielo hodné študentskej literatúry napsati“ (I, s. 195) aluduje na situáciu v slovenskej literatúre, v ktorej podľa Záborského mienky mali rozhodujúce slovo „chlapci“ a zaslúžilým „starcom“ (ku ktorým sa sám rátal) sa nedostávalo patričnej úcty. V ďalších veršoch „aby sa mi skladali samy, / neurčité časy s infinitívami, / preterita s minulými, / adjektíva s meny prídavnými“ (tamže) pokračuje parodovaním gramatických rýmov, charakteristických pre romantickú poéziu, a po odreagovaní si týchto osobných animozít stihne v prozaickej časti vzývania Umky spomenúť ešte maďarských liberálov, bachovskú „rovnoprávnosť“, zosmiešniť náboženské predstavy starých Grékov, židov, mohamedánov a hlavne prirovnaniami urobiť narážky na množstvo iných jednotlivostí. Ich hromadenie potom pokračuje v celom diele.

Aj keď Záborského satira smeruje útočne na mnohé strany, má svoje dominanty. Jej ťažiskom sú scény z Kocúrkova, predstavujúceho „smiešnu stránku Slovenska“ (I, s. 198). Vo výjavoch v nebi, očistci a pekle, predchádzajúcich kocúrkovským scénam, je autor priestorovo rozptýlenejší, jeho satira mieri na širší zemepisný okruh. Hodne pozornosti venuje európskej politike na Balkáne (boj s Turkami bol v šesťdesiatych rokoch stále aktuálnym problémom), ešte viac ho dráždia zlé poľsko-ruské vzťahy. Pre kritické zosmiešnenie určitých tendencií v poľskom národnom hnutí vybral za Faustovho spoločníka poľského mystika Toviaňského, prostredníctvom ktorého zosmiešňuje mesianizmus všeobecne, nechajúc hrdinu skončiť obrezaného v Carihrade a vzývať Alaha.

V nebesko-peklných výjavoch ide predovšetkým o politickú satiru, avšak už ich samotná existencia znamená aj prehodnotenie určitých náboženských predstáv. Kým v epose *Vstúpenie Krista do raja* sa autor snažil zosúladiť veci viery a „vedou osvietený názor sveta“, v nebeskej ríši vo *Faustiáde* zo stanoviska tohto osvieteného názoru zosmiešnil naivnú predstavu neba, aká bola rozšírená v ľudových vrstvách: „Keď obyvateľ biednej chalupy vkročí do panskej svetlice, hovorí, že je tam ako v nebi. Ja povedám naopak, že v nebi je tak ako v palote veľkomožného panstva“ (I, s. 203). Nebeská sféra

nie je vznešeným priestorom duší, ale nízkych materiálnych a telesných rozkoší, kde „sa človek nepotrebuje ani zohnúť; len otvorí ústa, už mu vletí do nich pečený holub“ (I, s. 204) a ženy sú spoločným majetkom. K tomu sa pripája odvážny burleskný obraz kráľovnej nebies skáčucej v lese po duboch, parodujúci vieru v zjavenie, a predstava Boha strieľajúceho „na koho mu daktorý sedliak poukáže“ (I, s. 210).

Príznačne pre autora našla komickosť v jednotlivých momentoch uplatnenie aj pri „vážnom“ opise neba vo *Vstúpení Krista do raja*. Anjelov v ňom autor pre ich zázračnú rýchlosť nazýva telegrafmi božími, ich let prirovnáva k letu šarkana s čiernokňažníkom. Prirovnanie nielen charakteristicky pre Záborského prepája heterogénne prvky, ale pripomenie aj Faustov spôsob dopravy vo *Faustiáde* a je dokladom interferencií medzi rôznymi typmi Záborského textov.

Intenzita komického živilu u Záborského často kolíše. Tento prvok sa niekedy letmo objaví v diele s najvážnejším zacielením, inokedy je oslabený tam, kde by sa podľa celkového charakteru diela predpokladal. Aj vo *Faustiáde* komično občas uvoľní miesto priamemu kritickému hodnoteniu. Najmarkantnejšie je to vo vystúpeniach kňazov Mazalyigga a Chvaliboha v kocúrkovskom kasíne. Príznačné je, že v ich prehovoroch sa viackrát objaví pre autora charakteristická opozitná dvojica slov rozum – nerozum, resp. ich synonymá. Ich prejavy sú akoby predzvesť *Dvoch dní v Chujave*, kde ideálny človek rozumný dokáže uskutočniť premenu „surovej masy“. Vo *Faustiáde* však „slovo rozumné“ nielenže nemá šancu presadiť sa, ale jeho hodnota je spochybnená, pretože aj kocúrkovskí panslávi – národovci – sú predstavení ako ironizované figúrky patriace k svetu nerozumu. Signálom ambivalentnosti sú už ich mená písané nezmyselnou ortografiou: „To by bolo chatrné a nízke písať proste Šútak, Mazalík, Hajžušek. Ale Schuhthaagh, Mazalyigg, Hajzuschegg, to je dačo klasického a hodí sa dobre k ukrytiu pôvodu človeka“ (I, s. 258). Množstvom alúzií, medzi ktorými je aj ironická zmienka o ich aktivitách v revolúcii 1848 – 1849 („pristal ako študent k slovenským dobrovoľníkom a pod Bloudkom všetkým Maďarom nič nezrobil“, I, s. 253), si autor vybavil účty so „štúrovcami“, od ktorých mal odlišné názory nielen na túto udalosť, ale bol s nimi v celoživotnom permanentnom spore aj v iných otázkach. V rozkrývaní ambivalentnosti šifrovania postáv národovcov možno ísť ešte ďalej. Cez reformné návrhy, ale aj cez profesiu evanjelického kňaza Mazalyigga a katolíckeho Chvaliboha, o ktorých sa šíri fáma, že chcú konvertovať, a cez názov Hajžušekovej ódy *Márnosť života*, v ktorej sa parodicky ozýva názov Záborského zbierky kázni *Múdrosť života*, sa Záborský ironicky pohráva aj s alúziou na seba samého.

Kocúrkovo vo *Faustiáde*, na rozdiel od Záborského inšpirátora a zakladateľa kocúrkovskej tradície v slovenskej literatúre J. Chalupku, ktorý oproti obmedzeným malomešťanom položil idealizovanú postavu národovca,

je bez pozitívnej postavy a nie je len obrazom malomesta, ale výsmechom „smiešnej stránky“ celého Slovenska, je to priestor nakumulovaného nerozumu a „paródia predstavy o Slovensku ideálnom“¹².

Antimýtickosť Záborského Kocúrkova inšpiratívne a dôkladne interpretujú štúdie P. Zajaca a naňho nadväzujúcej A. Kobylińskiej.¹³ Obaja upozorňujú na antimýtickosť kategórie priestoru a postáv či pôvodu názvu mesta, ale aj ďalších prvkov v diele. Pripomenieme aspoň najmarkantnejšie z ich zistení: oproti romantikmi sakralizovanému priestoru Slovenska reprezentovanému mýtizovanými Tatrami či Kriváňom položil Záborský priestor topograficky charakterizovaný antihorou Rvačár, kde sídli obor Puchor, výplod „pálenkou rozohriatej obraznosti“ (I, s. 192), lúpiaci krajinu. Osloboditeľom od neho nie je „najmladší syn“ zo slovenských rozprávok, ale germánsky Faust. Namiesto vznešeného etymologizovania obrodencov spojil Záborský mýtus o pôvode názvu mestečka s falusom, ktorý si kocúr pomýlil s myšou.

Autor burleskne znižuje všetko, čo chce pôsobiť dojmom vznešeného či významného. Postavy jeho kocúrkovského sveta charakterizuje hlúposť, pokrytectvo, udavačstvo, renegátstvo a množstvo ďalších negatívnych vlastností, ale najmä materiálnosť a telesnosť, kontrastujúca s romantickým duchovným ideálom. Defilé kocúrkovských figúrok začína mešťanostom Verešgálom a jeho madámou Kakadú. Hlavu mesta charakterizuje spodná časť tela. „Vyzeral ako červený túz na kartách a batolil sa, ako čoby práve bol na štyroch vyšiel krochajúc z krmníka. ...Uhorské nohavice s remeňom nechceli sa vonkoncom držať na vypuklom bruchu, boli mu na pиаď nižšie pupka. Ako v každom ohľade liberálny muž, žil bez manželky, ale nie bez toho, prečo sa iní ľudia ženía. Prilipla k nemu tiež istá Moravanka... Podnebie kocúrkovské i jej dobre prialo. Toľké sa jej opálali cicky ako vahany“ (I, s. 232 – 233).

Neustále zdôrazňovanie materiálno-telesného živlu pripomenie groteskný realizmus smiechovej kultúry stredoveku, karnevalovú literatúru. Podobnosť je však viac-menej vonkajšková. Zatiaľ čo v grotesknom realizme vystupuje materiálno-telesný živel ako hlboko kladný princíp¹⁴, ponímanie telesnosti u Záborského je odlišné. Pre neho je to záporný jav bez obrodzujúcej ambivalentnosti. Jeho znižovanie má predovšetkým negujúci charakter. Napriek tomu nemožno poprieť určitý vzťah jeho diela k tradíciám svetovej karnevalovej literatúry. Záborský ju poznal, prijal z nej formálne podnety, ale nie jej vnútorný obsah, resp. zredukoval ho iba na popieranie, ako to vyhovovalo potrebám satiry. Groteskné karnevalové scény pripomínajú viaceré epizódy z *Faustiády*. Máme na mysli najmä hostinové –

¹²Števček, 1989, s. 108.

¹³Pozri poznámky pod čiarou 7 a 8.

¹⁴Pozri Bachtin, 1975, s. 20 a nasl.

jedácke a pijanské – scény na svadbe, u Verešgála a po slávnostnom návrate Fausta z Rvačáru. Podobný charakter majú aj udalosti pri scelistvovacích službách božích. Niet tu však radostnosti karnevalového smiechu, všetky spomenuté výjavy slúžia len na čím väčšie zdegradovanie zúčastnenej spoločnosti, na diskreditáciu nerozumu.

Heroikomický princíp znižovania sa vo *Faustiáde* uplatnil na všetkých úrovniach textu. Rovnako ako pri postavách a situáciách, v ktorých sa ocitajú, je markantná diskreditácia vysokého na jazykovom pláne diela, v ktorom sa autor rozhodol „zhromaždiť všetky surovosti“, „byť dokonalým grobianom“ (I, s. 280). Jazyková expresivita tu dosahuje vrchol. Veľkou mierou prispieva k diskreditácii vysokého slovná hra. Zložením inojazyčných slovných základov vytvára autor slová zvukovo podobné, avšak znižujúce význam pôvodného slova. Namiesto o filozofii hovorí o *Vielsaufii*. Inde rozkladá slovo na pomyselné zložky, čím vulgarizuje jeho pôvodný význam – literárnym kritikom sa mstí rozložením slova na *k-riti-kusi*. Na slovnej hre vybuduje niekedy celú epizódu. Najčastejšie využíva slovnú homonymiu v rozličných jazykoch. Český „chudý spisovateľ“ upadne do podozrenia, že sa vydáva za inú osobu, pretože „hodnú hromadu sadla a drahný kôš čriev tiskal pred sebou a líca sa mu opálali ako dákemu abasovi“ (I, s. 236). V intenciách heroikomického znižovania je obrazné pomenovanie spisovateľovej tučnoty, v ktorom sa vedľa „vysokej“ intelektuálnej profesie ocitla nízka telesnosť. Špecifickú pozíciu majú vo *Faustiáde* prirovnania. Na jednej strane ide o hovorové prirovnania, ktoré pokračujú v znižovacej tendencii prepojením vysokého komparanda s nízkym komparátom: účastníci procesie usporiadanej pápežom „mali ústa rozdzavené ako vráta“ (I, s. 217). Na druhej strane autor prostredníctvom vlastných originálnych prirovnaní, čerpaných z mnohých oblastí, rozširuje množstvo problémov, ku ktorým v diele vysloví svoje stanovisko. Často prirovnáva len preto, aby sa mohol vyjadriť o ďalšej veci, dôraz nie je na prirovnávanom, ale na tom, k čomu sa prirovnáva. Vytváral si tak možnosť vyjadriť kritický názor na veci, ku ktorým by sa inak nebol dostal. Z tohto popudu vzniklo napr. široké prirovnanie Fausta k anglickému nákupcovi otrokov, ironizujúce anglickú politiku voči Rusku i americké otrokárstvo: „Faust činil na ňom spoza kopy hnoja svoje štúdie, ako keď si Angličan ohliada na trhu otrokov. Ako takýto liberálny brat Jonatan, ktorému nevoľníctvo v Rusku a týranie Poliakov ani spať nedá, keď sa dostáva k brehom africkým, aby nahrúžil svoje lode na železné drúky prikovanými černochochmi a odviezol ich na slobodnú americkú pôdu na nútenú robotu, ohliada si toto ľudské hoviadko, koľko holbí pálenky môže byť hodno, tak ohliadal Faust od päty do hlavy Puchora“ (I, s. 275 – 276).

Záborského stratégiou vo *Faustiáde* pri hľadaní východiska z problému, ako sa nezblázniť vo svete nakumulovaného nerozumu, bolo nasadiť si na

hlavu bláznovskú čiapku. Za opačný spôsob hľadania východiska z toho istého problému možno označiť prózu *Dva dni v Chujave*. Pri uvažovaní o oboch dielach nie je zanedbateľné poradie ich vzniku. Viaceré interpretácie akoby počítali s chronologickou postupnosťou najprv *Dva dni v Chujave* a až po nich *Faustiáda*: „*Faustiáda* nemá už svojho vyslovene kladného hrdinu“¹⁵, „Na rozdiel od *Dvoch dní v Chujave*, kde je svet vznešeného a groteskného ešte oddelený, vo *Faustiáde* sa stáva grotesknosť naračnou stratégiou celého textu“¹⁶. Zo zachovaných rukopisov, z publikovaného úryvku z *Faustiády* a zo Záborského korešpondencie však takáto postupnosť nevyplýva. Úryvok z *Faustiády* vyšiel v roku 1864, dielo už bolo v tom čase napísané celé¹⁷. Dianie prvej časti *Dvoch dní v Chujave* je situované do roku 1865. V rukopise s názvom *Rozprávky Jonáša Záborského*¹⁸ z roku 1867 je zapísaná celá *Faustiáda*, avšak len *Jeden deň chujavského richtára*. Dovoľuje to vysloviť názor, že Záborského tvorba v záverečnej fáze nevyúsťuje do spočinutia v grotesknosti, ale do jej opätovného oddelenia od vznešeného, do znovunastolenia kontrastu nízkeho/nerozumného a vysokého/rozmerného.

Autor tentoraz ponúka didakticko-utopický variant boja s nerozumom. V dobovej situácii sa tento typ prózy dokázal publikačne presadiť ľahšie než *Faustiáda*. Explicitné nápravné snahy pôsobiť na realitu podľa princípov rozumu priamo boli u nás videné radšej než nemilosrdný, všetko spochybňujúci výsmech. Nie je náhoda, že ako prvá preložená kniha nákladom Tatrína vyšla v roku 1847 Zschokkeho *Zlatnica*. Jej poznanie určite nechalo stopy na Ferienčíkovom *Jedlouskom učiteľovi* (1862) i Seberinyho próze *Bohdanice a jej učiteľ* (1874), v ktorých taktiež dominuje didaktická intencia s prvkami utopizmu. Aj Záborský Zschokkeho prózu iste poznal, avšak jeho odlišné typologické zázemie ho viedlo k inému štruktúrovaniu svojho diela.

Polemickosť voči dobovej literatúre, ktorá má u Záborského často podobu celoplošnej paródie, sa v *Dvoch dňoch v Chujave* limitovala na negatívne vymedzenie sa voči istému typu literatúry a čitateľského vkusu prostredníctvom ironickej alúzie na čitateľské očakávanie sveta vysokých spoločenských vrstiev a situovaním príbehu „do biednej Chujavy“, v akej možno aj čitateľ „telesne prebývať ráči“ (I, s. 117). Kým podtitulmi svojich parodických textov „fantastická hrdinská báseň“, „fantastická rozprávka“ autor zdôrazňoval ich fikcionalitu, tu chce sugerovať skutočnosť.

Kontrast, patriaci k základným konštitutívnym prvkom Záborského próz, nadobudol v *Dvoch dňoch v Chujave* absolutizovanú podobu, koncentrácia na didakticko-utopickú líniu vyúsťila do formálnej

¹⁵ Čepan, 1965, s. 209.

¹⁶ Zajac, 2005, s. 361.

¹⁷ Svedčí o tom Záborského list J. Viktorinovi z 9. januára 1865 (in: Lazar, 1956, s. 287).

¹⁸ Záborský, 1867.

dvojdielnosti diela. Text je generovaný ako dvojobraz „reality“ a ideálu, úbohého stavu slovenskej dediny a jej utopickkej premeny, uskutočnenej vďaka osvetovému a reformnému pôsobeniu niekoľkých predstaviteľov inteligencie. Kontrast sa uplatnil na všetkých úrovniach textu. *Deň škaredý* je kompozične vybudovaný na parataktickom spájaní epizód. Kompozične i motivicky ho možno porovnať s kapitolami z *Faustiády* odohrávajúcimi sa v Kocúrkove. Obe dejiská sú si príbuzné¹⁹, rozdiel je v miere komickej deformácie a hyperbolizácie, ktorá tu na rozdiel od „fantastickej“ *Faustiády* neprekračuje isté limity, aby nenarušila v úvode sugerovanú realnosť. Inak autor postupuje podobne – priraduje k sebe obrazy, zábery, ktorými nazrie na rôzne miesta dediny s intenciou poukázať na nerozumné javy reality, medzi ktoré patria tak neprávosti páchané na dedinčanoch vrchnosťou, ako aj zadubenosť, spustnutosť a opilstvo sedliakov. To je princíp, podľa ktorého sa jednotlivé epizódy navliekajú. Faustov pobyt v Kocúrkove po jeho odchod na Rvačár je rovnako ako prehliadka Chujavy jednoduchový. Časový moment je pritom nepodstatný, deň je len abstraktný rámec na prezentovanie radu nerozumností.²⁰ Viaceré motívy kocúrkovskej časti *Faustiády* a *Dňa škaredého* sú také príbuzné, že niektoré epizódy, v ktorých miera deformácie neprekročila hranicu reálneho, by sa mohli pozamieňať. Z diela do diela by sa dali preniesť krčmové výjavy, vykonávanie spravodlivosti v Kocúrkove sa ničím nelíši od zásahov „kočujúcej spravodlivosti“ v Chujave, sedliaci z kocúrkovského predmestia Galuška a Kijovský sú z tej istej galérie postáv ako chujavský Kožuch či Lipnický.

Pri postavách *Dňa škaredého* sa Záborský, podobne ako v iných dielach, koncentruje na jednotlivé detaily, ktoré hyperbolizuje a pridáva im tak komickú hodnotu. Rečový prejav postáv nie je individualizovaný, charakterizuje ho príslušnosť k určitej spoločenskej vrstve. Reč sedliakov je v lexikálnej i syntaktickej rovine silno expresívna (v lexike s kumulovaním vulgarizmov i blasfemizmami): „ja tejto dedine jej boha i toho krvavého Krista“ (I, s. 140), reč úradníka štátnej správy poprestýkaná maďarskými výrazmi, pričom obidvoje je štylistickým výrazom témy, slúži na prezentovanie stavu „nerozumu“, v ktorom sa nachádza spoločnosť.

Deň pekný je utopickou víziou budúcnosti, keď oproti východiskovému stavu nastane „všetkého toho opak“. Tak ako deň v názve poviedky je abstraktným rámcom vyjadrujúcim dva kontrastné stavy, ani časová dištancia „po rokoch“ nemá skutočnosťný rozmer, vyjadruje len presun k utopickému stavu. Ten spôsobia svojim účinkovaním „štyria obetaví, horliví, rázni milovníci ľudu slovenského“ (I, s. 153), ktorých mená Rozumovský, Rastic,

¹⁹ Dokonca falický motív, ktorý bol vo *Faustiáde* prítomný v antimýticky grotesknej historke o pôvode názvu mestečka, možno v *Dvoch dňoch* v Chujave čítať zašifrovaný priamo v názve dediny.

²⁰ Je to typický Záborského postup, ktorý uplatnil aj v iných dielach. Napríklad čas udalostí druhej a tretej časti *Chruňa a Mandragory* je takisto vymedzený jedným dňom v zmysle abstraktného rámca pre lineárne pospájané epizódy dokumentujúce autorskú tézu.

Stupnický, Semenák, zvolené podľa princípu *nomen omen*, obrazne vyjadrujú spôsob, ktorým sa dosiahla premena obce – bol ním postupný rast semien rozumu. Postavu úradníka Rozumovského vsadil autor už do *Dňa škaredého*, tam však vzhľadom na absolútnu obklúčenosť svetom nerozumu bol len v pozícii trpného svedka, rozum nemal možnosť sa presadiť a prejavoval sa typicky pre Záborského len úškrnom: „Úradník Rozumovský sa uškrnul trpkou, ale mlčal, bo musel“ (I, s. 129). Zvrat v *Dni peknom* je umožnený zmenou pomeru síl – príchodom ďalších troch postáv. Ako *spiritus movens* je prezentovaný kňaz Rastic, stelesňujúci rast, expandovanie rozumu. Cez jeho kňazské povolanie je to aj akási Záborského satisfakcia sebe samému, ktorej sa mu nedostalo nielen v živote, ale nemohol si ju celkom udeliť ani v *Panslavistickom farárovi*, keďže ten bol autobiografický, nie utopický. V intenciách Záborského celoživotného názoru, vysloveného napr. v kázňach zo začiatku päťdesiatych rokov, „Robotný lid jen přijati může pravdu, ale ne hledati“²¹ je Rasticovo vyhlásenie „Vy ste slepci, my vaše oči; musíte byť presvedčení, že vás povedieme dobre“ (I, s. 168). Kým prejavy nespokojnosti sedliačkov majú len „nerozumnú“ formu nadávania, slúžiaceho na emotívne ventilovanie hnevu, štvorica reformátorov má „úmysly“, racionálny program, ktorý má premyslenú postupnosť a vedie k zmene. Spočiatku je limitovaný „na školu a výučbu“ (I, s. 159), „duchovný prospech“, t. j. na odbúravanie nevedomosti ako základu nerozumnosti, neskôr orientovaný aj „na hmotné potreby ľudu, zúboženého pre svoju nevypelost“ (I, s. 160). Program rozpracovaný v *Dvoch dňoch v Chujave* si Záborský, podobne ako svoj názor na ľud, skoncipoval oveľa včasnšie, jeho prvky nájdeme roztrúsené v už spomenutých kázňach. Ich názov *Múdrosť života* synonymicky odkazuje na rozum. Horlí v nich za osvetu, nové školy, stavenie nemocníc, sirotincov, zakladanie spolkov, v niektorých požiadavkách (napr. štátna poisťovňa) ide ďalej než v poviedke. Kázne možno chápať čiastočne aj ako žánrové pozadie *Dňa pekného*, ktorý je beletrizovaným traktátom a tým v opozícii voči beletristickému *Dňu škaredému* (ktorému sú žánrovo blízke kocúrkovské epizódy *Faustiády*). Odlišná žánrová charakteristika oboch častí je spojená s dominanciou kontrastných slohových postupov v nich. Dominanciu rozprávania, nízkej hovorovosti a častý výskyt dialogickej reči postáv, podporujúci dynamickosť rozprávania v *Dni škaredom*, vystriedala v *Dni peknom*, ktorého východiskovým bodom je stav obce po retrospektívne predstavenej premene, dominancia monologických prehovorov hlavných aktérov premien v rečníckych vystúpeniach na slávnosti. Ťažisko je v nich na opise nápravného racionálneho programu a spôsobu jeho realizácie, spojenej s prekonávaním prekážok v podobe nedôvery a odporu sedliačkov ako výrazu ich nerozumnosti. Ich odpor je zdrojom epického konfliktu a dodáva textu znaky beletrizovanosti, pričom dochádza k narušeniu dominancie opisnosti

²¹Záborský, 1853, s. 302.

prvkami rozprávania.

Potreba explicitného zničenia nerozumu akoby v Záborského tvorbe časom silnela. Jeho deštrukciu dosahuje dvomi spôsobmi. Necháva ho narásť do oblundných rozmerov, až zničí sám seba (poviedka *Šofránkovci*, v ktorej sa obaja fanatickí bratia utopia), alebo postaví proti nemu rozum, ktorému dopraje utopické víťazstvo. Na jednej strane za tým cítiť didaktickosť, snahu presvedčiť iných o možnosti porážky nerozumu, na druhej strane akoby autor takýmto vyznievaním príbehov dával sám sebe zadostučinenie, ktorého sa mu nedostalo v živote. Tam sa ako predstaviteľ racionálneho princípu cítil osamotený oproti množstvu iracionálnych javov hrnúcich sa naňho zo všetkých strán, nemal žiadne vyhliadky na úspech, ničil teda nerozumné aspoň vo svojich predstavách. V jeho diele sa rysuje akási krivka. Na jednom jej vrchole je *Faustiáda* s presilou nerozumu, do jej stredu možno dosadiť *Šofránkovcov* ako samozničenie nerozumu a na opačnom vrchole sú *Dva dni v Chujave* s utopickým víťazstvom človeka rozumného. Diela, ako možno usudzovať z ich publikovaných častí, zachovaných rukopisov a korešpondencie, vznikali v takomto časovom slede. Po antimýte, totálnej skepse a nasadení si bláznovskej čiapky hľadá Záborský východisko v satisfakcii utópie. „Robustný obraz a neartikulovaný výkrik“²² *Faustiády* vyznieva autentickjšie, literárne presvedčivejšie a absenciou racionálnosti v nej paradoxne nástojčivejšie signalizuje potrebu rozumu než zreteľne artikulovaný racionálny program *Dvoch dní v Chujave*.

LITERATÚRA

- BACHTIN, Michail Michajlovič: *François Rabelais a ľudová kultúra stredoveku a renesance*. Praha : Odeon, 1975.
- BÍLIK, René: *Interpretačná sonda do „obrazov z nedávných čias“*. In: Slovenská literatúra, 57, 2010, č. 5, s. 429 – 436.
- ČEPAN, Oskár: *Rozklad romantizmu*. In: kol.: Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1965.
- ČEPAN, Oskár: *Staromilský novátor Jonáš Záborský?* In: Záborský Jonáš: Dielo I – II. Bratislava : Tatran, 1989, s. 9 – 26.
- KOBYLIŇSKÁ, Anna: *Enfant terrible slovenskej literatúry 19. storočia*. Jonáš Záborský – demytologizátor. In: Legendy a mýty české a slovenské literatury. Edične pripravili Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008, s. 56 – 63. [online]. ©2008. Dostupné na internete: <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>.
- KREJČÍ, Karel: *Heroikomika v básnictví Slovanů*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1964.
- KRULÁKOVÁ, Anna: *Tri cesty od romantizmu*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2011.
- LAZAR, Ervin: *Jonáš Záborský*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.
- RITZ, German: *Słowacki neprišiel do Berlína*. In: Slovenská literatúra, 52, 2005, č. 4 – 5, s. 318 – 347.

²²Čepan, 1965, s. 209.

- ŠTEVČEK, Ján: *Dejiny slovenského románu*. Bratislava : Tatran, 1989.
- ZÁBORSKÝ, Jonáš: *Dielo I – II*. Bratislava : Tatran, 1989.
- ZÁBORSKÝ, Jonáš: *Múdrosť života ve chrámových řečech pro všecky roku církevního příležitosti. Díl I*. Viedeň : V tiskárně J. P. Sollingerově, 1853.
- ZÁBORSKÝ, Jonáš: *Rozprávky Jonáša Záborského. 1867*. In: ALU SNK, Martin, sign. 33 H 1.
- ZAJAC, Peter: *Kocúrkovo ako slovenský antimýtus*. In: Slovenská literatúra, 52, 2005, č. 4 – 5, s. 348 – 368.

SUMMARY

Záborský's Way Out of the Woe from Wit

The paper analyses two opposing books by Jonáš Záborský, a generation contemporary of Štúr's followers. As for the question of choice between Classicism and Romanticism, Záborský preferred 'common sense'. In *Faustiáda* – a grotesque vision of the world of cumulated folly with absence of reason, Záborský subjects everything to comical contestation, travesty and irony – romantic ideals and myths, Classicist approach, and does not omit even himself. In relation to the nature of his irony – considered Romantic by Peter Zajac and Anna Kobylińska – the author of the paper believes that Záborský's rational terminus a quo can be sensed behind this irony, which lead him to understanding of the work as a 'mallet for enemies', i.e. a tool to fight folly. His belief in the possibilities of reason, however, is in this book shaken the most. After the grotesque world and the scepticism in *Faustiáda*, Záborský establishes absolute contrast of reason and folly in *Dva dni v Chujave*, seeking for the way out in the satisfaction of a didactic utopia. The 'inarticulate cry' of *Faustiáda* gives a more authentic impression, it is more persuasive from the literary point of view, and as a paradox, by the absence of rationality it more urgently signals the need of reason than the more clearly articulated rational programme in *Dva dni v Chujave*.

Od rozprávok k alegórii národného života

Básnické prvotiny sedemnásťročného Jána Bottu, jedného z najmladších romantických básnikov (1829 – 1881) a reprezentatívneho autora tzv. levočského okruhu, charakterizoval sotva o sedem rokov starší Ján Francisci (1822 – 1905) slovami: „Hlboké je jeho ponímanie stavu zakliatosti nášho Slovenska, čo on bezmála ešte sám nerozumie, a vyslovenie obrovské v postavách povestí našich sa zjavujúce.“¹

V tejto jedinej vete, napísanej 2. apríla 1846 v obsírnom liste priateľovi Samovi Bohdanovi Hroboňovi, Francisci brilantne vystihol podstatu básnikovej ranej tvorby, ako ju vnímali Bottovi súčasníci aj neskoršia literárnohistorická reflexia²: obraz skutočnosti modelovaný na princípe alegórie vybudovanej na modeloch čarovnej (hrdinskej) rozprávky je skutočne najpríznačnejšou črtou Bottových „levočských“ prvotín (básne z rokov 1846 až 1848), no prítomný je aj v tvorbe iných básnikov odchovaných v druhej polovici 19. storočia „duchom predrevolučnej Levoče“ – ako by sme v intenciách výkladu literárneho historika Oskára Čepana mohli skrátené charakterizovať atmosféru tohto po Bratislave druhého najdôležitejšieho ideového centra slovenských romantikov a národovcov.

Preto neprekvapuje, že citovaný úryvok z Francisciho listu sa uvádza – najčastejšie ako doklad o dobovej recepcii Bottovho diela – takmer v každej literárnohistorickej práci venovanej tomuto básnikovi. Čo však už v tejto súvislosti nezaznieva tak často, je dôležité ideové ukotvenie (zdroj) a premostenie (transfer), na ktoré poukazuje práve Francisciho formulačná báza: „ponímanie stavu zakliatosti nášho Slovenska“, ktoré je jadrom alegórie národného života, ako sa reprezentatívne realizovala v básňach Jána Bottu, Mikuláša Dohnányho či Pavla Dobšinského, odkazuje k Ľudóvítovi Štúrovi a jeho prednáškam o slovanskej poézii, ktorých poslucháčom v prvej polovici štyridsiatych rokov v Bratislave a následne v Levoči a jedným zo sprostredkovateľov v nich rezonujúcich myšlienok bol práve Ján Francisci.

Zakliatie v Štúrových prednáškach o slovanskej poézii

O motíve zakliatia sa v prednáškach o slovanskej poézii³ vyjadril Ľudóvít Štúr v súvislosti s recepciou „národných povestí“, pod ktorými napriek nejednotnej terminológii a uprednostňovaniu pomenovania „povešť“ rozumel – podobne ako celá jeho generácia – rozprávky (prednostne

¹ Eliáš, 1992, s. 136.

² Bližšie Marták, 1955; Šmatlák, 1959; Kraus, 1981; Čepan, 2002, a Kováčik, 2006.

³ O prednáškach a ich edičných osudoch pozri bližšie Vongrej, 1987; o analýze Štúrových literárnoestetických názorov Čúzy, 2004; o Štúrovej recepcii rozprávok PÁCALOVÁ, Jana: *Rozprávka o Štúrovej koncepcii slovanskeho umenia*. In: *Metamorfózy rozprávky* (Od Jána Kollára po Pavla Dobšinského), s. 152 – 170.

čarovné). V svojráznej charakteristike tohto žánru s ambíciou ich teoretickej deskripcie v duchu romantických mytologických konceptov a s výrazne mesianistickými tendenciami⁴ vymedzil dva základné znaky, konkrétne premeny (metamorfózy) a zakliatie. Premeny, súvisiace s panteizmom v rozprávkach, odrážajú podľa autora podobne ako zakliatie závislosť človeka od prírody, no základný rozdiel medzi nimi spočíva v tom, že v stave zakliatia nie je rozhodujúca vôľa zakliateho subjektu: kým Ľudmila sa dobrovoľne premieňa na mušku, kačku atď., aby seba a svojho milého ochránila pred čarodejníkom (*Radúz a Ľudmila*), ježibaba prútikom premieňa pocestných na kameň (*Zakliata hora*).

Príčinou zakliatia je podľa Štúra trest: „Čo je zakliatie? **Zakliatie má veľmi hlbokú myšlienku: je premena do nešťastného stavu**; do bytosti, kde predošlý svoj stav vie – ale v tejto musí byť a musí sa nešťastným cítiť. Musí teda v zakliatí byť prietvor a vedomie lepšej bytosti – a kto je v tom, je zakliaty. Je ten priechod z ľudskosti do neľudskosti, z rozumnosti do nerozumnosti – priechod človeka do nerozumného tvora alebo do inej neorganicknej bytosti (skaly) a tak ďalej. Takéto zakliatie veľmi často vidíme v národných povestiach našich.“⁵ Mechanizmus zakliatia sa preto vyznačuje zosúladením vonkajšej formy s vnútorným obsahom, „t. j. forma sa stáva primeraná tomu, čo sa dnuhá robí“⁶, tak, aby zodpovedala skazenému, do hriechu upadnutému duchu. Podstatu zakliatia videl následne Štúr nielen vo fyzickej (hmotnej) transformácii osoby, ale hlavne vo vedomí tejto premeny a s ňou súvisiaceho pocitu nešťastia.

Kým do zakliatia upadá podľa Štúra človek, ktorý sa prehrešil voči Bohu, odkliať ho môžu zväčša pokrvní príbuzní, ak sa správajú „milo Bohu“, t. j. prejavia vernú lásku, veľa si vytrpia, splnia nadľudské skúšky, zažijú strach a hrôzu, a to všetko urobia nezištne, bez akéhokoľvek nároku na odmenu: „Videli sme i spôsoby zakliatia – že sa ono stáva alebo prípadne, takže človek zlým mociam do ruky padne (ako ten lovec v hore Ježibabe), alebo sám sebevoľne, keď sa Boha spúšťa, svojou prostopašnosťou a všelijakými výstupkami upadá do zakliatia – musí podstúpiť prietvor: a to tak dlho, kým dakto so zaprením seba, prácou, keď Bohu žije, Bohu je oddaný – zo zakliatia ho vyslobodzuje. Bo hrdina musí ukázať silu, bez ktorej žiadne odkliatie nenastane.“⁷ Iba osoby, ktoré toto všetko urobia, môžu odklíňať zakliatych, a tak „napomáhať k predošlému šťastnému stavu“⁸ (všimnite si zvlášť túto formuláciu: síce neodznela v prednáškach, keďže v tejto podobe ju Štúr napísal na jeseň 1845 v recenzii na Francisciho *Slovenské povesti*;

⁴ Čúzy, 2004, s. 96; Pácalová, Jana: *Rozprávka v Štúrovej koncepcii slovenského umenia*, c. d., s. 168.

⁵ Štúr, 1987, s. 84 – 85 (zvýraznila J. P.).

⁶ Tamže, s. 85.

⁷ Tamže, s. 86.

⁸ Štúr, 1955, s. 234.

zaujímavé na tomto mieste je, ako výstižne vyjadril jeden z ústredných „gramatických“ princípov čarovných rozprávok v intenciách, v ktorých ich neskôr v *Morfológii rozprávky* opísal Vladimír Jakovlevič Propp).

V súvislosti s motívom zakliatia v rozprávkach a jeho transformovaním do alegórie o zakliatej krajine je dôležité, že Štúr kládol dôraz na nadobudnutie predošlého stavu, ktorý bol pociťovaný ako šťastný (podľa Proppa „počiatková nedostač“). Prinavrátenie minulého, recipovaného ako niečo kladné, pozitívne, v opozícii k aktuálnemu, s čím súvisí projekcia budúceho v hodnotových súradniciach minulého, je charakteristická pre romantické ponímanie dejinných udalostí, a práve toto je jeden z rozhodujúcich momentov, prečo rozprávkový motív zakliatia Štúra natoľko zaujal: k výkladu motívu, ktorý je v čarovných rozprávkach nepríznakový, keďže je rovnocenný iným fantastickým motívom a prvkom, pristúpil z etického hľadiska, pričom jeho recepcia zakliatia a následného odklňania aj ich nadhodnotenie (v zmysle dôrazu na tieto motívy oproti iným charakteristikám rozprávky) sú účelové.

Rozprávkový obraz zakliatia, ktorý Štúr poníma ako najvyšší trest za prestúpenie Božích prikázaní, sa pre autora stal vhodným obrazom aktuálnej historicko-politickej situácie slovanských národov: **„Zakliatie toto v našich povestiach predstavené má hlboké značenie aj v našej histórii slovanskej. Keby sme z jednej výšiny na národ slovanský oči spustili – videli by sme v ňom zakliatosť. A či nie je zakliaty? Pozrite na druhé národy, pozrite i naše – či sú nie všetko rozvaliny – a jako Kollár hovorí: ‚rumý‘. A i tam ešte, kde sa nového života hlasy ozvali, duša slovanská necíti sa slobodná. Len trochu citlivejšie srdce treba – a keď človek pozrie na svet náš slovanský, teda mu srdce skameneje. Či je nie pravda, že sme všade odhodení, že nás za masu majú, že sme sluhovia druhým? Či sme nie sme zakliati? Istotne vidieť pokutu božiu na nás, ktorú sme výstupkami pritiahli – povstali sme utlačovaním brat proti bratovi, sebevoľnosťou, prchlivosťou padli. Či nie pravda, že druhé národy myslia, že otroctvo je to – čo Slovanstvo? A predsa keď vezmeme – je otroctvo najohavnejšie duši slovanskej!“**⁹

Zakliatie ako konštitutívny prvok rozprávok si Štúr všímal preto, lebo jeho podstata a charakter podľa neho vyjadrovali aktuálnu situáciu nielen slovanských národov, ale zvlášť slovenského národného osudu.¹⁰ Paralela medzi zakliatím v rozprávkach a národným životom Slovanov (širšie) a Slovákov (užšie) však pre Štúra nebola iba vzťahom na úrovni efektného obrazu, ktorým sa snažil o „angažovanú pôsobnosť na svojich mladých poslucháčov“¹¹. Vázby medzi zakliatím v rozprávkach a národným životom vnímal ako vnútorné, zákonite sa ovplyvňujúce v oboch smeroch.

⁹ Štúr, 1987, s. 86 – 87 (zvýraznila J. P.).

¹⁰ Porov. Čúzy, 2004, s. 82.

¹¹ Vongrej, 1987, s. 9.

Jedno i druhé, t. j. výklad rozprávky a aktuálnej kultúrno-politickej situácie slovanských národov, sú v jeho prístupe navzájom prepojené, pričom vzťahy medzi nimi recipoval v širšej dejinnej perspektíve než iba v reflexii aktuálneho stavu (smerom do minulosti aj v perspektíve budúcnosti).

Motivovanosť obrazu zakliatia v rozprávkach interpretoval Štúr ako priamy dôsledok udalostí (dejov) v minulosti národa: „Skadiaľže to (zakliatie v rozprávkach, pozn. J. P.) pochodí? Je tam hlboká pravda napospol – a **na náš svet slovanský to je pokuta, poslaná od Boha za odpadnutie od neho** – teda odpadnutie od božej pocty, pravdy, od svojich. Zlerobenie ľuďom, potom hlavne proti pospolitosti, obci – toto je všetko odpadnutie: a kto sa toho dopustí, dopustí sa najväčšieho hriechu – a za to sa zakľaje!“¹² Aktuálnu situáciu slovanských národov teda hodnotil ako Boží trest za minulé činy a správanie, čoho dôkazom sú fragmentárne obrazy, ako sa zachovali v dejoch čarovných rozprávok. Na druhej strane z rozprávkových situácií (modelov) excerpoval spôsoby a okolnosti odklínania, z ktorých projektoval možnosti nápravy, a tie v dejinnej perspektíve predstavil ako podmienky zmeny aktuálnej spoločensko-politickej situácie slovanských národov: „Má svet náš – a najmä západ slovanský – dosť sebavoľnosti, chvastanstva, teda hriech jesto u nás – ale **musí prísť tá najväčšia pokora, pracovitosť a nábožnosť, keď chceme byť odkliati. A kto chce byť Slovan, musí sa naučiť poslušnosti – jako národní hrdinovia naši.** Ináče bude zakliaty a do ríše slovanskej nikdy nevstúpi, nikdy náš zámok sklenený – svet slovanský – neuvidí! Treba nám teda najväčšej poslušnosti, pracovitosti a nábožnosti – a zaiste tak odkľaje sa svet náš dlho zakliaty. A nastane pokoj a útecha.“¹³

Literárne konkretizácie Štúrovej koncepcie zakliatia

Štúrovo pripodobenie slovanského sveta zakliatej krajine a projektovanie možností nápravy tohto stavu v kóde čarovnej rozprávky (odklíňanie) našli bezprostredne po odznení prednáškového cyklu (marec 1844) odraz v literárnej tvorbe generačne mladších romantikov, na ktorých mali prednášky či už bezprostredný (priami poslucháči), alebo sprostredkovaný (čitatelia a poslucháči odpisov prednášok) vplyv.

Už 26. októbra 1844 predniesol Mikuláš Dohnány v Levoči báseň s príznačným názvom *Zakliata krajina*, v ktorej vytvoril obraz Slovenska ako zakliatej krajiny v duchu Štúrovej „inštrukcie“ z prednášok o slovanskej poézii. Bola to pravdepodobne atmosféra „novej“ Levoče, t. j. Levoče rokov 1844 až 1848, ako ju charakterizoval O. Čepan – „bez utiahnutého Hlaváčka, bez opatrného Štúra, bez pragmatizmu, Levoča s Franciscim, Dohnánym a s mesianistickými perspektívami“, ktorá sa nestala „len čírym

¹²Štúr, 1987, s. 84 – 85 (zvýraznila J. P.).

¹³Tamže, s. 86 (zvýraznila J. P.).

inkubátorom druhej generačnej vlny slovenského romantizmu“, ale priamo „ohniskom novej diferenciácie názorov na náplň, taktiku a ciele národného hnutia“¹⁴ –, ktorá vytvorila zázemie na prijatie Štúrovho konceptu zakliatej krajiny tu študujúcou mládežou. Či viac: Štúrova výrazne mesianisticky ladená predstava nenašla v Levoči iba pozitívne prijatie, ale prešla dôležitou transformáciou z idey k literárnemu spracovaniu a v tejto podobe sa pre poéziu levočských básnikov stala určujúcou a charakteristickou (literárna historiografia hovorí v tomto zmysle o osobitom prejave v básnickej tvorbe Levočanov).¹⁵

Alegorický obraz zakliatej krajiny a s ním spojené príbuzné motívy (zvlášť motív osloboditeľa tejto krajiny) sa stali ústrednými alegóriami romantickej poézie básnikov levočskej školy a našli uplatnenie aj mimo veršových systémov. V poézii konkretizácie Štúrovej predstavy najplastickejšie formulovali J. Botto a M. Dohnány, v dráme Samo Ormis, v umenovede teóriou drámy M. Dohnány a Peter Kellner-Hostinský, mytologickými prácami okrem Kellnera-Hostinského najmä P. Dobšinský a Viliam Pauliny-Tóth.

Za najreprezentatívnejšie básnické stvárnenie alegórie národného života sa považuje raná tvorba J. Bottu. Pri čítaní jeho básní z rokov 1846 – 1848 (zvlášť *Obraz Slovenska, Povesti slovenské, Orol, Hrob, Poklad Tatier, Svetský víťaz*) v nich nachádzame koncentrovane celý Štúrov koncept zakliatej krajiny, ako ho ponúkol vo svojich prednáškach – akoby boli tieto básne priamo ich literárnou ilustráciou. Záber mladučského básnika v nich smeruje od dôvodov a okolností upadnutia krajiny (národa) do zakliata cez bezútešný obraz tohto zakliatia k zdĺhavému odklínaniu či oslobodzovaniu alebo prinajmenšom k očakávaniu zmeny s optimistickou víziou posunu k lepšiemu. Napríklad v básni *Obraz Slovenska* zdôvodnil básnik príčiny uvrhnutia krajiny do klatby takto:

„leží tak, leží zakliata pustina
od tisíc rokov, čo tomu príčina?
Príčina je to hrozná, neslýchaná,
do rúk nehodných bratov berla daná;
keď medzi sebou sa o ňu driapali
a skrvavení ju dočahúvali:
prišiel zaklínač, čo ich rozdražoval,
vydraľ im ju z rúk, ich poodstrčoval.“¹⁶

Charakteru previnenia zodpovedá forma trestu – podstatou zakliatia je odsúdenie na večné vzájomné ubližovanie si: „Zakliati ľudia sa tu rvú

¹⁴ Čepan, 1976, s. 18.

¹⁵ Kraus, 1981, s. 24.

¹⁶ Botto, 2006, s. 12.

naveky.“¹⁷ Iný význam zakliatia – v zmysle letargie, ale aj nedospelosti ako nedostatočnej pripravenosti „byť“ národom, „vytvoriť“ národ (preto zatiaľ nemôže dôjsť k jeho odkliatiu/oslobodeniu – táto možnosť bude dostupná až vtedy, keď „ľud“ dospeje do štádia, keď si svoje odkliatie bude môcť nárokovať, bude naň pripravený) – stvárnil básnik v obraze prvého zámku:

*„Oj, nie sú holúbky toto, nie slávičky,
ale zakliati chlapci a dievčičky.
Tu, v nevinnosti sa vše ihrávajú,
rozprávajú si, aj hádky hádajú.“¹⁸*

Alegória zakliatia

Kým v čarovných rozprávkach je vzťah medzi zakliatím a odkliatím nekomplikovaný a samozrejмый (dôsledok kauzality, základný princíp rozvíjania deja), v literárnych spracovaniach alegórie Slovenska ako zakliatej krajiny to také jednoznačné nie je. Nárok na zmenu aktuálneho stavu, okolností a podmienok tejto zmeny, ktorý sa v básňach realizuje v obrazoch odklínania či vyslobodzovania, predstavuje jednu z nosných zložiek tejto alegórie a často rozhodujúcim spôsobom vplýva na interpretáciu celej básne. Dobrým príkladom je Bottova skladba *Svetský víťaz*, ktorú vo vzťahu k stvárneniu sledovaného motívu vysoko oceňovali už súčasníci a ktorú z tohto hľadiska literárna historiografia oceňuje ako „najinštruktívnejšiu báseň levočského prostredia“¹⁹.

Svetský víťaz Jána Bottu

Rozsiahla alegorická skladba *Svetský víťaz* (830 veršov) vychádzala na pokračovanie 9. až 24. novembra 1846 na stránkach levočského rukopisného študentského časopisu *Holubica* a už 16. novembra za ňu autor získal druhú cenu v súťaži spolku Tatrín o najlepšiu študentskú prácu. Rovnako priaznivá bola i reflexia skladby Bottovými vrstovníkmi. Recenzent P. Dobšínský ju vysoko ocenil, pričom vyzdvihol jej ideový zámer a dôkladne zinterpretoval jej symboliku. Hoci je skladba koncipovaná ako prepracovaná štruktúra symbolov, alegórií a mýtov, ktoré navzájom súvisia, čo umožňuje viacero interpretácií, a preto je zo súčasného pohľadu interpretačne ťažšie prístupná, súčasníkom autora bola zrozumiteľná: jednak preto, že bola tvorená aktuálnymi výrazovými a zobrazovacími postupmi romantickej poetiky i folklórnej slovesnosti, ktoré sa považovali za relevantný zdroj a model umeleckej tvorby, jednak preto, že tematizovala dobovo najaktuálnejšie problémy a pocity básnikovej generácie.

¹⁷ Tamže.

¹⁸ Tamže.

¹⁹ Čepan, 1976, s. 26.

Svoetský víťaz je epická skladba tematizujúca boj vyvoleného, očakávaného a prorokovaného hrdinu (mládenca čistého srdca) s nepriateľskými silami (Tma a Tajnosť) o prinavrátenie pôvodného poriadku sveta. Kým rámcové sekvencie sú rozsahom výrazne redukované, dôraz spočíva na opise boja hrdinu s nepriateľskými silami (verše 277 – 775), ktorý je projektovaný ako definitívne a radikálne riešenie neuspokojivej situácie. Táto situácia, stvárnená v súlade s poetikou rozprávky ako počiatočný nedostatok, aj jej riešenie, zobrazené takisto v kóde čarovnej rozprávky, sú alegorickým obrazom aktuálnej kultúrno-historickej situácie národa, ako ho v intenciách Štúrových prednášok vnímala autorova generácia: obraz zakliatej krajiny zobrazený ako počiatočná situácia (opis hrôzostrašnej doliny) sa v úvode skladby prekrýva s expozičnou funkciou odlúčenia hrdinu, ktorého „škaredá Noc“ s „Tajnosťou tmavou“ uvrhli do skál a zakliali, od rodičov.

Princípy dobra a zla, ktoré možno vyčítať z najvšeobecnejšej a najabstraktnejšej významovej roviny tejto básne, zobrazil básnik prostredníctvom rozprávkových bytostí s využitím pestrého inventára rozprávkových toposov, motívov a konvencionalizovaných kompozičných i zobrazovacích postupov. Ďalšie paralely s poetikou rozprávky sú však zriedkavé, čo upozorňuje na to, že Botto nepreberal mechanicky prostriedky a postupy folklórnej prózy, ale cieľavedome ich transformoval. Najnápadnejšie sa prvky rozprávkovej poetiky uplatňujú na úrovni makrokompozície (obraz boja komponovaný ako systém troch triadicky sa stupňujúcich skúšok so stále silnejším a nebezpečnejším protivníkom a s využitím trojakých pomocníkov), v pláne postáv (charakter protivníkov, ktorí sú literárnou transkripciou démonických rozprávkových postáv, a charakter pomocníkov, ktorí sú literárnou transkripciou zvieracích pomocníkov v kóde slovenskej romantickej poézie) aj na využití konvencionalizovaných prostriedkov folklórnej prózy (štandardizované dialógy). Hrdina napríklad svojho pomocníka Tátoša (lietajúceho a hovoriaceho koňa „v službe dobrých bohov“, ktorý „sa ohňom krmi, svojim bojovníkom je verný a nikdy ich neopúšťa – ale lietajúc k cieľu pomáha“²⁰, ako ho v prednáškach charakterizoval Ľ. Štúr) získa – rovnako ako Popolvár v rozprávke *Popolvár hnusná tvár* – prostredníctvom čarovného kantára a on – ako ktorýkoľvek iný čarovný kôň v slovenských rozprávkach (*Popolvár najväčší na svete, Dalajláma, Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas* a i.) – pozná osud hrdinu a ponúka mu svoju pomoc slovami:

„Dávno čakal na teba svet nový,
dávno čakal silný Svoetský Víťaz!
čo si v hustej hore, čiernej tme vyrástol,
čo máš slávu cez peklo prekročiť

²⁰ Štúr, 1987, s. 78.

*a šarkanov pozabíjať hrozných,
čo máš rukou sveta berlu chytiť!
Nič sa neboj! To ti je súdené;
ja ti budem na pomoci dobrej!*²¹

Všimnite si, že posledný verš sa takmer doslovne zhoduje s prehovorom tátoša z rozprávky *Popolvár najväčší na svete*: „Neboj sa nič, veď ťi mi na dobrej pomoci budeme.“²² Rovnako konvencionalizovane zobrazil básnik aj stretnutie s drakmi, ktorí hrdinu vítajú slovami: „už oddávna tu na teba čakám!“²³. (Porov. odpoveď draka z rozprávky *Vintaľko*: „Dobre, keď si tu,‘ povie na to drak. ‚Budeme sa biť. Lebo ťa už dávno hľadám, kde by som sa bol mohol s tebou stretnúť.“²⁴)

Jedinú „zložku“ skladby, ktorá je koncipovaná bez výraznejších inšpirácií folklórnou poetikou, predstavuje rozprávač. Realizuje sa ako vševediaci, ale jeho funkcie sa zmnožujú, a to vo vzťahu ku komunikátu, k ústrednej postave i recipientovi. Rozprávač je tým, kto sprostredkováva príbeh hrdinu, a súčasne v istých dejových sekvenciách splýva s postavou starca veštca (mudrca). V zlomových akciách (zrod hrdinu, jeho iniciácia, porážka nepriateľov) sa stáva prorocko-božským hlasom, ktorý akoby stál nad „bežným“ rozprávačom (médiom deja), pričom práve tento hlas formou rečníckych otázok, zvolaní, ktoré majú charakter zariekania, a vešteckých pasáží v básni najvýznamnejšie tlmočí mesianistické idey:

*„Nejdiže sem, bojazlivý chlapče!
Bo ich budeš večne tu poslúchať!“
„Sem sa nezblíž, ty pozemské ucho!...
Sem sa nezblíž, zaprášená noha!...
Sem sa nezblíž, zatemnené oko!“
„Ešte zlatú budúcnosť víťaza,
Víťaza to Svetského som zazrel,
keď ju kryla Tajnosť plášťom čiernym,
keď letela v jaskyňu s ňou pustú.
I počul som, keď si Tajnosť temná
potichučku šoptávala o nej.“²⁵*

Spôsob stvárnenia rozprávača podmieňuje i ostatné plány skladby. Napríklad v obraze boja je redukované všetko, čo s bojom priamo nesúvisí,

²¹ Botto, 2006, s. 34.

²² Rimauskí, 1845, s. 3.

²³ Botto, 2006, s. 35.

²⁴ Dobšinský, 1958, s. 379.

²⁵ Botto, 2006, s. 28, 29, 39.

a tak dochádza k eliminácii časopriestoru, dokonca aj v spojovacích motívoch medzi jednotlivými bojmi. Dolina viac ako funkciu epického priestoru plní komunikačno-sprostredkovateľskú funkciu – prírodné reálie vyjadrujú prežívanie/cítanie lyrického subjektu:

*„Oddýchli si, preleteli ďalej,
a zafičí budzogaň podľa nich,
až sa zblýsne od bieleho striebra
ako mesiac medzi mrakom hustým...
I zahučí tá dolina šíra,
i zahučí bôľnotemným hlasom.“²⁶*

Interpretácie skladby *Svetský víťaz* sa sústreďujú na boj, charakter hrdinu a priestor troch dolín. Odlíšenie týchto plánov je však problematické, pretože fungujú iba vo vzájomnom prepojení: hrdina je tým, kto z prostredia vyrastá, a súčasne tým, kto prostredníctvom boja zabezpečuje jeho odkliatie. No kým hrdinu možno charakterizovať ako postavu, doliny nefungujú prednostne v kategórii tradičného epického priestoru: sú epickým priestorom boja, no najmä alegorickým obrazom historických vekov, ako ich postulovala romantická filozofia (motív troch vekov pripomínajúci Hegelovu filozofiu dejín). O Čepan časopriestorovú inverziu prvej doliny vysvetlil v súvislosti s ideovo-estetickou koncepciou básne: „Jej úlohou je... prepodstatniť kategóriu prítomnosti globálnym obrazom ‚negatívnej predmetnosti‘, z ktorej sa rodí aj premožiteľ zla.“²⁷ V tomto zmysle možno jednotlivé doliny vnímať ako transformáciu kategórie času (tmavá dolina = prítomnosť, slnečná dolina = budúcnosť, mesačná dolina = minulosť), ktoré sa navzájom prelínajú, i protikladných princípov sveta: tmavá dolina je mýtickým priestorom chaosu antropomorfizovaného Nocou a negatívnymi rozprávkovými a poverovými bytosťami, svetlá dolina je svetom dobra (domov veštca, proroka) a tretia je reflexiou minulosti a veštbou budúcnosti (slovenského národa).²⁸ Až v poslednej doline sa pomyselný (zdanlivo rozprávkový) priestor nepriamo geograficky konkretizuje – „Tá je ľadom obhradená lesklým / ako čelá v modrom nebi Tatry“²⁹ –, pričom asociácia s ľadom odkazuje na Štúrov obraz slovanského sveta ako skleneného zámku („nikdy náš zámok sklenený – svet slovanský – neuvidí!“³⁰). Bottov hrdina – Svetský Víťaz – je koncipovaný ako typický romantický hrdina v štylizáčnom geste rozprávkového víťaza:

²⁶ Tamže, s. 37.

²⁷ Čepan, 2002, s. 96.

²⁸ Pozri Kováčik, 2006, s. 618.

²⁹ Botto, 2006, s. 31.

³⁰ Štúr, 1987, s. 86.

*„šuhaj jasokrásny,
jasokrásny s rozpálenou tvárou,
ak by sa bol zorami umýval,
vlasy sú mu zatemnené zlato,
očká sú mu hromové oblaky.“³¹*

Jeho vzhľad i charakterové vlastnosti sú zobrazené v protiklade k obrazu protivníka:

*„I zastal si – ako silný dubec
a strašidlá kryjú sa zľaknuté
so strigami, s Nocou v diery tmavé,
v diery čierne horúceho pekla.
A mátohy v kolomaži čiernej
pred jeho sa váľajú nohami.“³²*

Podoby a funkcie Svetského Vítaza však v skladbe nie sú natoľko jednoznačné, podobne ako rozprávač nadobúdajú viaceré stylisticko-syntaktické i sujetovo-kompozičné funkcie, napríklad štylizáciu do podoby romantického víťaza, vykupiteľsko-mesianistickú, demiurgovskú. V koncepcii tejto postavy básnik naplnil Štúrovu inštrukciu týkajúcu sa charakteru hrdinu, ktorého fyzická sila je transformáciou duchovnej a mravnej sily: „Ten, kto je v povestiach našich obyčajne hrdina, obyčajne víťazí, ostáva kráľom – ale vždy pri tej najväčšej pobožnosti. To sa samo sebou rozumie, bo kto má pokoru a silu – vystúpi nad tisíce!“³³ Svetský Vítaz reprezentuje vlastnosti, ktoré podľa Štúra do rozprávkových hrdinov naprojektovali tvorcovia rozprávok a ktoré svedčia o povahe národa, pretože iba národ s takýmito vlastnosťami je schopný umelecky ich stvárniť: „Povesti ale naše sú nám hlavne dôležité, že nám predstavujú povahu slovanského národa – v tom záleží veľká ich cena. Z tohoto ohľadu v nich je duch slovanský bez všetkého cudzieho: taký, jaká bola jeho povaha; tu je on v jeho puku, tu sú prvé kvety jeho. Akí sú hrdinovia národa – taký musí byť i národ: bo ktorých on rád má, ktorých si podľa ľúbosti stvorí – v tých musí, v tých musí byť jeho povaha preliata – on musí žiť a nájsť sa v nich.“³⁴ A napokon v intenciách svojho hrdinského činu zodpovedá Bottov Svetský Vítaz konceptu romantického „nadčloveka“, ako ho sformulovala raná nemecká romantika, „takového nadčloveka, jenž se neutíká k minulých

³¹ Botto, 2006, s. 32 – 33.

³² Tamže, s. 33.

³³ Štúr, 1987, s. 87.

³⁴ Tamže, s. 84.

rájum, ale vytváří novou sobě přiměřenou budoucí společnost podle vlastní filosofie dějin“³⁵.

Svetský Vítěz je v skladbe dieťa rodičov, ktorým sa protivníci cítia ohrození, preto ho uvrhnú do zakliatia. Na rozdiel od typickej situácie v rozprávkach však svojich čarovných pomocníkov (kantár a šabľu) nezískava, ale prináša si ich zo zakliatia, pravdepodobne ako dar od Tajnosti:

*„I pozerá na to Tajnosť tmavá,
i zašepce ustrašená temne,
zašepce jej tajnosti dieťa. –
keď tie hlasy v čierne uši oľietli,
preleteli krížom dušu čiernu,
i zatriasol Fras nečistou dušou:
otom uvrhla dieťa v tvrdé skaly,
ukrútila do oblakov hustých
a zakliala tuhými kliatbami,
zakliala ho do sna večitého.
Vrhla k nemu šabľu sveta ostrú,
vrhla k nemu divný zlatý kantár,
by nebolo po ňom znaku, slychu.“*³⁶

Práve tieto verše sú pre interpretáciu skladby obzvlášť závažné, lebo upozorňujú na okolnosti a podmienky splnenia hrdinského činu (odkliatia, vyslobodenia), o ktorých bola reč vyššie v súvislosti s básňou *Obraz Slovenska*. Ak má hrdina už na začiatku (v okamihu svojho zrodu) k dispozícii čarovné prostriedky, pomocou ktorých premôže temné sily (a preto ich nemusí získavať – tento rozprávkový motív sa v skladbe stáva redundantným), posilňuje to nielen jeho vykupiteľskú predurčenosť, ale predovšetkým to znamená, že sila hrdinu je explikovaná a možnosti hrdinského činu nie sú len potenciou či očakávaním.

V Bottovom hrdinovi môžeme vidieť nielen obraz vysloboditeľa národa, ako sa tradične vykladá, stelesnenie idey romantického individuálneho činu, ale aj personifikáciu slovenského národa. Boj hrdinu, ktorý je obsahom skladby, potom možno prečítať aj ako boj národa za svoju slobodu – avšak nie národa, ktorý získa prostriedky na svoje oslobodenie, ale ktorý ich má od počiatku a zatiaľ čaká (napokon, situácia pasívneho čakania je jedným z významov alegórie zakliatej krajiny) na svoje zaktivizovanie. Individuálneho vysloboditeľa nahrádza v tomto koncepte „zidealizované individuum Slovenska“, ktoré podľa O. Čepana stelesňuje Svetský Vítěz.³⁷ A tým je

³⁵ Horyna, 2005, s. 103.

³⁶ Botto, 2006, s. 33 – 34.

³⁷ Čepan, 2002, s. 93.

v Bottovej koncepcii národ, ktorý je schopný vybojovať za svoju slobodu nadľudský zápas. V skladbe tak môžeme identifikovať „kolektívneho“ hrdinu a ďalej ju interpretovať ako príbeh národa prebudeného (alebo sa prebúdajúceho) z národnej letargie, ktorý bojuje o vlastnú slobodu – teda akúsi exaltovanú optimistickú víziu nastávajúcich revolučných udalostí.

V tomto zmysle vyjadruje Bottov *Svetský Víťaz* viac než len dobovú alegóriu zakliatej krajiny a jej osloboditeľa. Vyjadruje generačné pocity bezprostredne predrevolučného obdobia mladého básnika, ktorý verí v aktivizáciu a revolučný čin svojho národa, a to národa „od vienka“ uspôsobeného na uskutočnenie takého činu. Teda rovnakú vieru, akú v prednáškach o slovanskej poézii oduševnene vyjadroval Ľudovít Štúr³⁸: „Iste, že sa naše zaklätie podarí odkliať – ale nie prv, dokiaľ sa nedáme do práce s tou najväčšou pokorou; nie prv – a dotiaľ sa len váľať budeme. Moje srdce puká, keď si pripomínam príčiny padnutia nášho... Ale máme i silu z toho nešťastia sa vymôcť – rozvíjajú sa mladé sily, umy, mysle, srdcia – a kto pozoruje na to, ten zaiste nebude pochybovať. Takých posvätcov má viac-menej každý kmeň – a takí musia byť, bo rákoš, čo len vždy krká a nepracuje – nič nestojí!“³⁹

LITERATÚRA A PRAMENE

- BOTTO, Ján: *Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006.
- ČEPAN, Oskár: *Bottov asketický hrdina*. Slovenská literatúra, 49, 2002, č. 2, s. 89 – 106.
- ČEPAN, Oskár: *Romantický „duch“ a Levoča*. In: Literárny archív 12/75. Martin : Matica slovenská, 1976, s. 15 – 28.
- ČÚZY, Ladislav: *Literárnoestetická koncepcia Ľudovíta Štúra v prednáškach o poézii slovenskej*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2004.
- DOBŠINSKÝ, Pavol: *Prostonárodné slovenské povesti*. Zv. 1. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958.
- ELIÁŠ, Michal: *Listy Jána Francisciho I*. Martin : Matica slovenská, 1992.
- HORYNA, Břetislav: *Dějiny rané romantiky. Fichte Schlegel Novalis*. Praha : Vyšehrad, 2005.
- KOVÁČIK, Ľubomír: *Básnik proého sna*. In: Ján Botto: *Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 617 – 632.
- KRAUS, Cyril: *Poézia Jána Bottu*. Bratislava : Tatran, 1981.
- MARTÁK, Ján: *Ján Botto*. In: Ján Botto: *Súborné dielo*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955, s. 7 – 83.
- MARTÁK, Ján: *Redaktorove poznámky*. In: Ján Botto: *Svetskí Víťaz*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1943, s. 31 – 35.
- PÁCALOVÁ, Jana: *Metamorfózy rozprávky (Od Jána Kollára po Paula Dobšinského)*. Bratislava : Ars Poetica, 2010.
- RIMAUSKÍ, Janko: *Slovenskje povesti*. Levoča : Wertmüller a sin, 1845.

³⁸Štúr, 1987, s. 87.

³⁹Text vznikol ako súčasť projektu Diskurzivita literatúry 19. storočia v česko-slovenskom kontextu, financovaného grantovou agentúrou GA ČR P 406/12/0347.

ŠMATLÁK, Stanislav: *Poznámky k vývinu slovenskej epickej poézie V*. In: Litteraria II, 1959, s. 5 – 47.

ŠTÚR, Ľudovít: *Dieľo v piatich zväzkoch. Zväzok III. Slovánská ľudová slovesnosť*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955.

ŠTÚR, Ľudovít: *O poézii slovanskej*. Martin : Matica slovenská, 1987.

VONGREJ, Pavol: *Predslov*. In: Ľudovít Štúr: *O poézii slovanskej*. Martin : Matica slovenská, 1987, s. 5 – 22.

SUMMARY

From Fairy-Tales to the Allegory of National Life

The paper presents an allegory of national life based on a fairy-tale motif of an enchanted country, typical for the Slovak Romantic poetry in the late 1840s in works of the poets of Levoča (in particular Ján Botto). The first part of the paper identifies the source of the allegory, i.e. the lectures on Slavonic poetry by Ľudovít Štúr, and presents its concept (the interpretation of the motif of enchanting in magic fairy-tales and its application on the contemporaneous social and political situation of the Slavonic nations). The second part presents by way of example the literary adaptation of the allegory of Slovakia as an enchanted country, using the work *Soetský oŕtaz* by Ján Botto (1846), in this relation highly appreciated as representative and instructive by the contemporary, as well as subsequent audience and criticism.

Slovenské filmové vlnenie

Prehistória národnej kinematografie

Prvé kinematografické predstavenie na území dnešného Slovenska ako súčasti rakúsko-uhorskej monarchie sa konalo 19. decembra 1896 v Košiciach, zhruba rok po parížskej premiére bratov Lumièreovcov. O šesť dní neskôr nasledovala Bratislava. Do roku 1918 trvalo obdobie putovných kín, predvádzajúcich „jarmočné atrakcie“. Ale ani za prvej Československej republiky sa Slovensku nepodarilo zabezpečiť trvalé finančné, produkčné a profesionálne zázemie na súvislú tvorbu. Filmy vznikali sporadicky. Situácia sa zmenila až v novembri 1939 so vznikom samostatnej Slovenskej republiky a Slovenskej filmovej účastinnej spoločnosti Nástup, v ktorej mal majoritný podiel štát. Získala monopolné postavenie na výrobu, dovoz, vývoz a distribúciu 35-milimetrových filmov na území Slovenska. Vláda nepokladala výrobu filmov za podnikateľskú, ale za kultúrno-osvetovú a propagačnú činnosť. Spoločnosť vyrábala rovnomenné zvukové týždenníky a krátkometrážne filmy, nevyprodukovala však žiadnu dlhú hranú snímku.

Už počas druhej svetovej vojny diskutovali českí a slovenskí filmári o povojnovom usporiadaní a organizácii kinematografie v obnovenom spoločnom štáte. Podľa dekrétu č. 50/1945 Zb. prezidenta E. Beneša, tzv. znárodňovacieho dekrétu, štát získal monopolné postavenie v oblasti filmového podnikania. Vznikol novozriadený štátny podnik Slovenská filmová spoločnosť – Slofis, ktorý bol z majetkového hľadiska následníčkou organizáciou Nástupu. V Nástupe mal štát majoritný podiel (51 %), v Slofise už bol podiel štátu 100-percentný. Konštitúcia národnej kinematografie sa završovala postupne. Po snímke *Varuj...!* (1946) v réžii českého režiséra Martina Friča (1902 – 1968) vznikol roku 1948 film Paľa Bielika (1910 – 1983) *Vlčie diery*. Tento titul už bol vo všetkých podstatných umeleckých a technických zložkách slovenský. Priniesol zrelý obraz nedávnej vojnovnej histórie bez ideologických deformácií neskoršieho obdobia. Pri svojom uvedení však už mal ťažkosti so schvaľovacími orgánmi. Február 1948 priniesol politický zvrat, ktorým sa Československo na vyše štyridsať rokov začlenilo medzi štáty tzv. východného bloku – stalo sa článkom obrovského sovietskeho impéria. Formujúca sa slovenská kinematografia zápasila naraz s dvomi drakmi: s elementárnou profesionalitou na jednej strane a s ideologickými dogmami vtedajšej normatívnej estetiky na strane druhej. Výsadné postavenie filmu ako „najdôležitejšieho umenia“ a veľkorysá a pravidelná štátna podpora vyplynuli z vidiny účinného šírenia ideológie a štátnej propagandy pomocou kultúry.

Kinematografia v ľudovej demokracii

V roku 1953 umreli Jozef Vissarionovič Stalin a Klement Gottwald,

neobmedzení komunistickí diktátori. Ale až o tri roky neskôr na tajnom nočnom zasadaní XX. zjazdu Komunistickej strany Sovietskeho zväzu predniesol Nikita Chruščov správu o Stalinovej ceste k moci a o spôsobe, akým odstraňoval svojich protivníkov. Vo východnom bloku nastalo obdobie „odmäku“ (Ilja Erenburg), ktoré sa prejavilo v celej oblasti kultúry.

V českých a slovenských podmienkach malo svoju špecifickú podobu. Napriek proklamovanej zmene sa neuskutočnila očista spoločnosti, sprevádzal ju zákulisný boj o uchopenie moci. Väčšina komunistických funkcionárov sa aktívne podieľala na zločinoch predchádzajúceho obdobia, a preto nemala záujem odkrývať ich. Chcela utlmiť proces liberalizácie tým, že poukazovala na nebezpečenstvo vidiny slobody, ktoré sa prejavilo vo vášnivých protestoch štrajkov v Berlíne roku 1953, v robotníckych nepokojoch v Poznani roku 1956 alebo krvavo potlačeného maďarského povstania roku 1956.

Kritickosť intelektuálnych a umeleckých kruhov predstavovala pre udržanie daného stavu hrozbu. Preto sa na podnet „zhora“ konali koncom 50. rokov zjazdy umeleckých zväzov, na ktorých sa opäť začal skloňovať socialistický realizmus ako jediná akceptovateľná metóda tvorby. Tieto horúčkavé aktivity boli recidívou stalinizmu: jednak mali manifestovať jednotu „kultúrneho frontu“, jednak chceli napraviť ideologické zaváhania KSČ/KSS po roku 1956, ktoré umožnilo prejaviť nespokojnosť s pomermi. Súviseli aj s prípravou novej ústavy, ktorá chystala demontáž slovenských národných orgánov ako ďalší variant čechoslovakizmu. Preto sa opäť obnovila kampaň proti tzv. buržoáznemu nacionalizmu (procesy tzv. encyklopedistami, monsterproces s členmi Hlinkovej gardy atď.). Nová ústava bola prijatá v roku 1960 a zmena názvu štátu na Československú socialistickú republiku signalizovala, že po Sovietskom zväze aj Československo ako druhá krajina na svete ukončila budovanie socializmu a neodvratne speje ku komunizmu.

Napriek úpornému úsiliu straníckych orgánov, ktoré sa prejavilo na 1. festivale československých filmov v Banskej Bystrici roku 1959 ostrou kritikou filmárov hľadajúcich iné spôsoby filmovej reči, než boli schémy socialistického realizmu, sa vývin nedal zastaviť. Čoraz častejšie sa objavovali témy otvárajúce cesty ku komplikovanejšiemu obrazu sveta. Ujali sa ich nastupujúci mladí režiséri.

Umelecká zrelosť slovenského filmu

Na prerušený vývinový impulz *Vlčích dier* z roku 1948 tematicky nadviazal až film *Pieseň o sivom holubovi* (1961). Scenár Alberta Marenčina a Ivana Bukovčana okrem netradičnej formy voľného cyklu epizód (Pamiatka, Vysviacka zvonu, Krst ohňom, Vianočný dar, Pozdrav) znamenal nóvum z hľadiska subjektivizácie vojnových udalostí videných detskými očami.

Autorská voľba detského pohľadu „zdola“ zmäčkuje kontúry apriórnej

historickej pravdy a obohacuje ju o citové rozmery vzťahu prváčka Rudka ku konkrétnym ľuďom, symbolickým poslom kaleidoskopických stretnutí so svetom veľkých ľudí (partizánka Nataša, hysterický desiatnik SS, zbabelý učiteľ a iní).

Realizácia Stanislava Barabáša (1924 – 1994) zotrela formálne hranice medzi jednotlivými epizódami a ešte viac posilnila fragmentárnosť rozprávania. Vcelku však ide o súvislý tok príhod s drobnými pointami – napríklad epizóda v kostole s deťmi na kolieskových korčuľiach – , ktorý exponuje aj uzatvára tematická svorka zraneného a uzdraveného holuba. Táto línia reprezentuje postupné narastanie pozitívnych hodnôt ľudského porozumenia uprostred vojny a stáva sa kontrastnou mierou smrti malého Rudka na konci príbehu. Odkrýva subtílné rozmery histórie, ktoré sa ako metaforický odraz krutosti vojny premietajú do intímneho mikrosвета hrdinov. V náznakoch, nie v „priamej“ naturalistickej inscenácii. Smrť frontového herca Fera Šlosiarika (Jiří Sovák) vyjadruje stopa po guľke v prednom skle auta, ba aj smrť malého Rudka je vyjadrená iba vo zvuku, vo výbuchu míny, a v obraze ju reprezentuje závrtný let náhle oslobodeného holuba. Technická novinka, umelecky koncepčne využité snímání „z ruky“ Vladimíra Ješinu, sleduje hrdinov zblízka, v dovtedy nezachytiteľných okamihoch.

Na záver 3. festivalu československých filmov v Ostrave roku 1961 získala *Pieseň o sivom holubovi* po prvýkrát udeľovanú Cenu československej filmovej kritiky. Vyjadrovala uznanie slovenskému filmu, ktorý sa umelecky emancipoval. Prestal byť povinne plneným číslom výrobného plánu „slovenského sektora“. Jeho umeleckú zrelosť potvrdili aj úspechy nasledujúceho roka. Vznikli v ňom filmy *Haurania cesta*, *Boxer a smrť* a *Slnko v sieti* – veľká trojka roka 1962.

Veľká trojka

Martin Hollý (1931 – 2003), syn divadelného režiséra s rovnakým menom, síce nedokončil Filmovú akadémiu múzických umení v Prahe, kde sa v tom čase vzdelávali slovenskí filmári, ale v druhej polovici 50. rokov začal pôsobiť v Štúdiu krátkych filmov v Bratislave. Vo svojich dokumentoch inklinoval k zachyteniu každodenných ľudských príbehov. Napríklad v snímke *Na vedľajšej koľaji* (1957) sprostredkoval prebiehajúcu elektrifikáciu železníc cez osud starého rušňovodiča parnej lokomotívy, ktorý sa už nedokáže naučiť pracovať na novom type zariadenia. Jeho hraný debut *Haurania cesta* priniesol nové poňatie tzv. pracovnej témy, toľko využívanej i zneužívanej v predchádzajúcom období. Ozvali sa v nej problémy živých ľudí, nie abstraktných budovateľov komunizmu. Namiesto idealistickej borby za splnenie plánu sa celkom otvorene hovorí o tom, že úspech v práci motivuje dobrý zárobok, že dosadzovanie neodborných kádrov „zhora“ kriví ľudské

charaktery, že papierový jazyk stranických plenárok nemá so životom nič spoločné.

Názov filmu je alúziou na štúrovskú pieseň z pera Andreja Sládkoviča *Hojže, bože*. V nej sa krdeľ sokolov pod vplyvom ťažkých udalostí zmení na osamelých havranov („v osamelých sa havranov / zmenil krdeľ sokolov“). Rovnaká je cesta pôvodne družnej partie montérov vysokého napätia, znesvárených rivalitou a zlými pracovnými podmienkami.

Režijná koncepcia Martina Hollého sa neusilovala efektne inscenovať vyhrotený dramatický konflikt, skôr ho tlmila striedanosťou prostriedkov hereckého prejavu (výborné výkony Júliusa Pántika a Štefana Kvietika) a vecnosťou obrazovej a zvukovej skladby. Celý príbeh je ponorený do tmy a šera (kamera Vincent Rosinec), ktoré stupňujú atmosféru skúšky nervov. Kultivovanosť réžie svojím poetologickým antitradicionalizmom prekonáva opisný symbolizmus predchádzajúceho obdobia. Táto snímka je nadiľho posledným slovenským pokusom venovať sa pracovným problémom. Naši filmári si ju opäť všimnú až začiatkom 70. rokov, v čase normalizácie.

Zatiaľ čo polemické odkrývanie budovateľskej témy Martina Hollého sa sústredilo na ideovú anachronickosť modelu socialistického realizmu, výpoveď filmu Petra Solana (1929) *Boxer a smrť* smeruje k ľudským univerzáliám. Snímka vznikla podľa predlohy poľského spisovateľa Józefa Hena a napriek schválenému scenáru ju niekoľko rokov nechceli zaradiť do výroby. Po prvýkrát sa na Kolibe porušila prax adaptovania výlučne slovenských titulov, ktorá s malými výnimkami pretrvala až do 90. rokov.

Nové poňatie vojnového námetu spočívalo v konfrontácii džentlmenskej športovej dohody o pravidlách fair play s absurdnými zákonmi prežitia v koncentračnom tábore. Takto zvolený uhol spracovania témy poskytol autorom vypätú hraničnú situáciu a možnosť sústrediť sa na psychologické portréty postáv.

Veliteľ koncentračného tábora Kraft (Manfred Krug) náhodne zistí, že väzeň Kominek (Štefan Kvietik) má profesionálne boxerské reflexy, a spraví si z neho sparring partnera na udržiavanie kondície. Spolu s nadobúdaním fyzickej sily sa paradoxne zvyšuje Kominkovo existenčné riziko, pretože víťazstvo v ringu môže znamenať smrť. Zároveň v ňom rastie vnútorný odpor voči takto získanému elitnému postaveniu a solidarita so spoluväzňami. Jeho voľba je záverečným mravným gestom filmu.

Podobne ako v detektívke *Muž, ktorý sa nevrátil* (1959) P. Solana zaujíma ostro polarizovaná dramatická situácia a realisticky poňatá psychológia postáv. V čistých, až jasavých záberoch prostredia Kraftovho príbytku metonymicky pripomína miesto deja iba ustavične prítomný dymiaci komín v pohľade z okna (meno väzňa Kominek nie je náhodné). Obrazovo kontrastne sú poňaté ponuré priestory väzenských ubikácií, z ktorých kamera Tibora Biatha v dramatickom osvetlení „vyťahuje“ bledé

tváre heftlingov. Pozoruhodná je aj „úsporná“ hudba Wiliama Bukového, ktorá úplne rezignuje na symfonizmus predchádzajúceho obdobia a omnoho viac pracuje s ruchmi: s mechanicky nemilosrdnými údermi pástierskych rukavíc, so zvukom lopát monotónne naberajúcich štrk, s vŕzganím táčok predznamenávajúcich smrť spoluväzňa atď.

Filmom *Boxer a smrť* Peter Solan dokázal, že slovenská réžia vkročila do oblasti umenia, že je schopná na vysokej profesionálnej úrovni stvárniť nielen príbeh, ale aj jeho filozofickú reflexiu. Autorsky vášnivé podanie výzvy k humanizmu je dodnes aktuálne a patrí k trvalým hodnotám našej kinematografie.

Najprelomovejším dielom veľkej trojky je nesporne *Sínko v sieti* Štefana Uhra (1930 – 1993). V čase nakrúcania filmu mal už tento režisér veľké skúsenosti. Po absolvovaní FAMU (1955) pôsobil v Štúdiu krátkych filmov, kde vytvoril okolo dvadsať pozoruhodných titulov (napr. *Učiteľka*, 1955, *Poznačení tmou*, 1959), hranú stredometrážnu snímku pre deti *Bolo raz priateľstvo* (1958) a na Kolibe svoj hraný dlhometrážny debut určený dospievajúcej mládeži *My z deviatej A* (1961). Už v tomto titule sa usiloval o hľadanie moderného filmového výrazu: invenčne pracuje s farbou a farebnosťou, ktorými kóduje významy jednotlivých situácií (farbosleposť dievčata) i vnútorné rozpoloženie postáv, a poetizuje životný mikropriestor panelákového sídliska.

Filmom *Sínko v sieti* sa začala spolupráca so scenáristom Alfonzom Bednárom, s kameramanom Stanislavom Szomolányim a hudobným skladateľom Iljom Zeljenkom. Tento stabilný tvorivý tím zaznamenal v 60. rokoch ďalšie významné úspechy (*Panna Zázračnica*, 1966, *Tri dcéry*, 1967). Popri zmene štýlu rozprávania objavilo *Sínko v sieti* nový noetický úbežník spoznávania reality: záujem o človeka, o spôsob jeho existencie a možnosti jeho sebarealizácie, o hľadanie „inej“ pravdy, ktorá svojím dôsledným ukotvením v životnej každodennosti nepriamo polemizovala s apriórnyim dogmatizmom komunistickej ideológie i vyšliapanými cestičkami osvedčených schém umenia, ktoré jej oddane slúžili. V tomto zmysle možno *Sínko v sieti* pokladať za iniciačné prepojenie spoločných noeticko-kritických východísk slovenského a českého vývinového kontextu, neskôr nazvaného nová vlna. Miloš Forman označil Štefana Uhra za jej Jána Krstiteľa.

Ústrednými postavami kaleidoskopicky poňatého príbehu sú tínedžeri Oldrich Fajták, zvaný Fajolo, a jeho kamarátka Bela Blažejová z toho istého bloku domov. Oboch autenticky stvárnil neherci (Marián Bielik a Jana Beláková). Dozrievanie hrdinov neobsahuje prvky veľkej drámy. Jednoducho žijú a na vlastnej koži spoznávajú svet. Vnímajú ho otvorene, ale zároveň sa pred ním bránia škrupinkou pozérskeho flegmatizmu. Vnútro Fajola vyjadruje jeho vášeň pre fotografovanie ľudských rúk, cez ktoré chce spoznať charakter človeka.

Zobrazenie civilistickej poézie veľkomesta malo silnú oporu vo fotogenickej kráse ošarpaných dvorov a strešných zákutí s lesmi televíznych antén, nevedelo však ešte využiť autentický hovorový jazyk, ktorý v pestrej Bratislave určovala čeština a rôzne dialekty. Mládežnícky slang („ťukes rídky“, „našinec“) pôsobil a dodnes pôsobí trochu umelo, pretože nevychádzal z reality. Ako melodramatická naratívna konštrukcia pôsobí aj motív Belinej slepej matky.

Dôležitejšie sú však tie impulzy scenára, ktoré smerujú k rozbitiu klasických konvencií filmového rozprávania, k takzvanému pocitovému filmu. Uhra a kongeniálneho Stanislava Szomolányiho nezaujímajú kauzalita, ale voľným, asociatívnym, obrazovým a obrazným spôsobom pátrajú po zmysle obyčajných vecí. Jednotlivé sekvencie ponúkajú množstvo interpretácií na viacerých úrovniach: od jednotlivých trópov v rámci záberu až po celkovú metaforu slnka v sieti – slnka, ktoré sa zračí na vodnej hladine spolu s odrazom rybárskeho čereňa – slnka, ktoré je „chytené“ objektívom (umením). Aj v tomto filme, podobne ako v *Boxerovi a smrti*, hudba rezignovala na svoju konvenčnú funkciu „sprievodu“. Okrem vnútroobrazovej hudby („songy z tranzistorky“, odrhovačky z dedinského ampliónu) Zeljenka využíva zvukovú stopu na vytvorenie súvislého pásma rôzne modulovaných ruchov v štýle konkrétnej hudby, najmä v sekvenciách pri dunajskom ramene.

Slnko v sieti bolo novátorské aj z iného hľadiska: namiesto tradičného príbehu prinieslo prúd voľných asociácií, namiesto rázne konajúcich hrdinov do seba uzavretých introvertov. Vracia sa k realite, presadzuje princípy vecného civilizmu. Je pôvodným experimentom vo všetkých zložkách filmového výrazu, hoci nie je celkom esteticky vyvážené. Na harmóniu formy a myšlienky si museli diváci počkať až do nakrútenia *Organu* (1966).

Aj *Slnko v sieti*, podobne ako *Pieseň o sivom holubovi*, získalo Cenu československej filmovej kritiky za réžiu na 5. festivale československých filmov v Ústí nad Labem a spolu s ňou aj Čestné uznanie. Snímku chceli zakázať pre spomenutý motív slepej matky, v ktorom komunistickí funkcionári videli slepotu matky Strany. Pomocnú ruku po prvýkrát podali filmoví novinári, ktorí bezpečne rozpoznali jej kvalitu.

Po predchádzajúcej singularite úspechov *Piesňou o sivom holubovi* a veľkou trojkou roka 1962 prekročil slovenský film hranice provincializmu. Získal spojenie so svetom, s realitou i dobou, začal byť partnerom českej kinematografie, chcel robiť umenie s veľkým U. Postupná emancipácia všetkých tvorivých zložiek bola prirodzenou reakciou na „chudobné“ 50. roky. Konfrontácia so „špicou“ zároveň stimulovala zvýšenie úrovne štandardu, čo sa prejavilo v nasledujúcom období.

Slovenské filmové vlnenie (1963 – 1969)

Pre spoločenský, kultúrny a umelecký život v pofebruárovom Československu boli rozhodujúce „klimatické vlny“ politiky orientovanej

na Sovietsky zväz. Mierne uvoľnenie sa nakrátko prejavilo po XX. zjazde KSSZ (1956), nasledoval pokus o znovunastolenie stalinizmu (koniec desaťročia), v 60. rokoch nastalo postupné uvoľňovanie ideologického tlaku, ktoré vyvrcholilo v demokratizačnom obrodnom procese pražskej jari – v socializme „s ľudskou tvárou“. Násilne ho ukončila okupácia Československa vojskami piatich štátov Varšavskej zmluvy v noci z 20. na 21. augusta 1968. Začala sa „konsolidácia“ a „normalizácia“ spoločnosti, k moci sa dostali konzervatívne komunistické sily oddané Moskve, ktoré potlačili akýkoľvek prejav občianskeho nesúhlasu.

Rok 1960 znamenal z hľadiska Slovenska ďalšiu traumu týkajúcu sa jeho postavenia v spoločnom štáte. Nová ústava obmedzila právomoci Slovenskej národnej rady a zrušila jej výkonný orgán, Zbor povereníkov, čím sa opäť centralizovala pražská politická moc. Veľmi naliehavo sa pociťoval aj neriešený problém tzv. buržoázneho nacionalizmu a revízia súdnych procesov vôbec, rovnako ako zotrvávanie zdiskreditovaných stalinistov vo funkciách.

V decembri 1962, po XXII. zjazde Komunistickej strany Sovietskeho zväzu, sa konal 12. zjazd Komunistickej strany Československa, ktorý odštartoval politické zmeny. V roku 1963 sa začal proces rehabilitácie komunistov postihnutých v predchádzajúcom období (napr. neskorší prvý tajomník KSČ a prezident republiky Gustáv Husák, Ladislav Novomeský, posmrtno Vladimír Clementis). Z funkcie prvého tajomníka bol odvolaný Karol Bacílek, z funkcie predsedu vlády Viliam Široký. Prvý tajomník ÚV KSČ a prezident republiky Antonín Novotný, zodpovedný za dovtedajšiu byrokratickú a protislovenskú vnútroštátnu politiku, začal strácať vplyv. V roku 1968 bol uvoľnený z pozície prvého tajomníka – do tejto funkcie bol zvolený Alexander Dubček – a v tom istom roku Novotný rezignoval aj na úrad prezidenta. Národné zhromaždenie zvolilo za nového prezidenta armádneho generála Ludvíka Svobodu. Hoci mal obrodny proces myšlienkové ohraničenie, určené vierou v reformovateľnosť komunizmu, dokázal osloviť celú spoločnosť: rehabilitoval základné ľudské a občianske práva, prinášal slobodu. Je paradoxné, že federatívne usporiadanie štátu, ktoré bolo súčasťou obrodného procesu a slovenského emancipačného hnutia, sa zavŕšilo až počas normalizácie, súčasne s obnovovaním tvrdého mocenského monopolu komunistickej strany, ktorá nebola federalizovaná, ale centralistická. Dňa 1. januára 1969 vznikla Slovenská socialistická republika, ktorá sa najmä na českej strane vnímala v súvislosti so sovietskymi tankami. Z podoby normalizovaného Česko-Slovenska vyplynula aj jej konkrétna politicko-štátna „realizácia“.

Destalinizácia na Kolibe

Destalinizácia spoločnosti v 60. rokoch priniesla zmeny aj vo vedení Československého filmu. Začiatkom desaťročia sa preobsadzovali posty

riaditeľov, namiesto centrálnej Ideovo-umeleckej rady vymenovali nových členov na posudzovanie scenárov, ktorých si navrhla každá z výrobných skupín; už sa nezohľadňovali iba ideologické zretele. Rokom 1962 sa v slovenskej tvorbe skončilo zhovievavé obdobie prvolezectva (filmy s prívlastkom „prvý“ v danom žánri) a začalo sa obdobie vyžadovania kvality. V diskusii o dovtedajších umeleckých výsledkoch odznali legendárne bonmoty herca Ladislava Chudíka, že „v slovenskom filme je úspech náhoda a neúspech zákonitosť“, a režiséra Stanislava Barabáša „Nie sme takí hlúpi ako naše filmy“. Oba výroky kritizovali svojvoľné zásahy a atmosféru nedôvery ideologických a cenzúrnych orgánov, nerešpektovanie svojbytnosti a nezávislosti umeleckej tvorby. Výsledky postupne dokázali, že politická liberalizácia znamenala vyššiu estetickú úroveň aj napriek tomu, že až do roku 1989, s výnimkou niekoľkých mesiacov roku 1968 (do augusta), nebol v Československu zastavený cenzúrny dozor. Kontinuita tohto vývinovo najproduktívnejšieho, formálne najpestrejšieho a myšlienkovy najvoľnejšieho obdobia slovenskej kinematografie bola prerušená vojenským vpádom piatich „spriatelených“ armád. Jeho dôsledky sa plazivo šírili a znížená umelecká hodnota titulov na seba nedala dlho čakať. Po vzniku federácie (1969) niesla hlavičku štátneho podniku Slovenský film, ktorý bol partnerom Českého filmu, pričom oba boli podriadené Ústrediu Československého filmu v Prahe. Na jeho čele stál celých dvadsať rokov (od roku 1969) komunistický dogmatik, doktor politických vied Jiří Purš.

Nová vlna

Koncom 50. rokov vznikli v európskom filme viaceré umelecké hnutia (napr. free cinema vo Veľkej Británii, francúzska nová vlna), ktoré sa usilovali o alternatívne spôsoby produkcie mimo zavedených centier a nakrúcali nízkorozpočtové filmy. Zavrhnuli tradičné a komerčné námety a orientovali sa na sociálno-psychologickú drobnokresbu, fragmentarizáciu, až minimalizáciu príbehu, ale aj na experiment s rozprávačskými postupmi: chceli zmeniť filmový výraz.

Český spisovateľ Josef Škvorecký rozlišoval príslušnosť režisérov k novej vlne na základe jednoduchého kritéria: kým jej predchodcovia a tradičnejšie zameraní spolupútnici sa sústredili na otázku ČO sa rozpráva, „novovlnistov“ zaujímalo predovšetkým AKO sa to rozpráva¹. To neznamená, že by tradičnejší prúd neexperimentoval s formou; dôraz spočíva skôr v názoroch predstaviteľov týchto dvoch skupín na podstatu filmového diela.

Spoločenská kritika a pokusy „zobrazovať“ súveky skutočnosť realisticky, nie ideologicky či idealizovane, sa v českej hranej tvorbe objavili už koncom 50. rokov (Ladislav Helge, Vojtěch Jasný, Ján Kadar a Elmar Klos, Jiří Krejčík a i.). Snímky niektorých z nich kritizovali na 1. festivale československých

¹ Škvorecký, 1991, s. 59.

filmov v Banskej Bystrici (1959). Spoločným znakom prístupu týchto režisérov bola angažovanosť vo veciach verejných. Väčšinou boli členmi komunistickej strany a cítili zodpovednosť za chod spoločnosti.

Na Slovensku sa situácia kryštalizovala až začiatkom 60. rokov, keď sa k slovu dostala generácia, ktorej predstaviteľmi boli Štefan Uher, Peter Solan, Martin Hollý a Eduard Grečner (1931). Jej výrazný nástup bol podporený liberalizačnými zmenami, ktoré dovolili spracúvať nové aspekty národných tém.

Existenciálny rozmer vojnovéj témy

Na samom začiatku vývinu hraného filmu priniesli *Vlčie diery* (1948) komplexný a historicky presný obraz vojnových udalostí. Z hľadiska nastavenia ideologického filtra bol Bielikov *Kapitán Dabač* (1959) už iba oklieštenou históriou SNP. Stopy deformácie dejinných faktov nesie aj *Pieseň o sivom holubovi* (1961), predovšetkým v interpretácii zástoja Slovenskej armády, napr. v postave zbabelého majora, ktorý si ide do povstaleckého centra Banská Bystrica iba po vyznamenaní. Korekcia histórie však pre 60. roky nebola podstatná. Tvorcovia sa sústredili na detail, na prežívanie udalostí konkrétnym človekom, na reflexiu ľudskej existencie. Nadviazali tak na umelecké impulzy konca 40. rokov prerušené Februárom, ale aj na podnety súvekých prekladov francúzskej existencialistickej filozofie, najmä Jeana-Paula Sartre (bytie ako autentická ľudská existencia, jeho biologické determinanty, nutnosť voľby v hraničnej situácii, sloboda rozhodnutí a pod.).

Leopold Lahola (1918 – 1968)

Medzi impulzy vychádzajúce zo slovenskej literatúry konca 40. rokov patria časopisecky publikované novely Františka Švantnera *Dáma a Sedliak*, ktoré neskôr nakrútili v Televíznej filmovej tvorbe. *Dámu* (1967) režisér Ivan Balada (1936) a *Sedliaka* (pod názvom *V hodine strachu*, 1968) Milan Růžička (1937 – 2011), ale aj divadelné hry Leopolda Laholu. Vo filme konca 40. rokov sa existencialistická tónina ozvala vo viacerých tituloch, na ktorých scenároch sa podieľal práve tento spisovateľ (*Návrat domů*, Martin Frič, 1948; *Bílá tma*, František Čáp, 1948). Paralelne pracoval na podobne ladených novelách, ktoré pod názvom *Posledná vec* vyšli knižne až v roku 1968.

Snímka *Bílá tma* sa odohráva v slovenských horách po potlačení Povstania a využíva hraničnú situáciu v poľnom partizánskom lazarete, kde sú uprostred nemeckého obklúčenia uväznení bezmocní a hladní ranení. Postavy sú konfrontované s nevyhnutnosťou robiť rozhodnutia pod tlakom existenčného, psychofyzického ohrozenia. Cítia či necítia mravnú zodpovednosť za osudy blízkych. Podobný problém nastolil Lahola aj v divadelnej hre *Atentát* (1949), kde sa v priestore kostola ukryli štyria

útočníci, prežívajúci svoje posledné hodiny v spoločnosti Krista, ktorý k nim zostúpil z kríža (podnetom na napísanie hry bol atentát na ríšskeho protektora Reinharda Heydricha v roku 1942). Po divadelnej premiére sa rozpútala ideologická kampaň, autor bol obvinený z bezzubého pacifizmu a existencializmu, čo zrejme prispelo k jeho vystaňovaniu sa do Izraela. Ešte predtým stihol ako autor scenára a režisér nakrútiť stredometrážny hraný film *Epizódka* (1948), v ktorom konfrontoval rôzne prejavy a dôsledky násilia (nálety, vojnový invalid a jeho nekonečná cesta po zámockých schodoch, chlapci týrajúci chrobáka, zbabelý pán Tomáš). Vo vyjadrení nadviazal na formálne postupy tzv. ruskej školy, najmä na Sergeja Ejzenštejna.

Do Československa sa Lahola vrátil v polovici 60. rokov. Pripravil na vydanie svoje literárne texty a v roku 1968 nakrútil na Kolibe vlastnú interpretáciu utopického románu Jana Weissa *Spáč ve zvěrokruhu* s názvom *Sladký čas Kalimagdory*. Je to príbeh o čudesnom mužovi Jonášovi, ktorého život neurčuje biologický vek, ale zákony ekliptiky: na jar sa budí s dušou malého chlapca, na jeseň sa unavený oddá zimnému spánku. Táto snímka vznikla v koprodukcii so SRN a Lahola počas dokončovacích prác v Bratislave zomrel.

Zvony pre bosých

Už Solanov film *Boxer a smrť* z roku 1962 chápal vojnu ako existenciálny problém. S existencialistickou líniou konca 40. rokov však najväčšmi korešponduje dielo režiséra Stanislava Barabáša a scenáristu Ivana Bukovčana *Zvony pre bosých* (1965). Východisko príbehu je jednoduché: dvaja partizáni zajmú počas hliadky mladučkého nemeckého vojaka, zrejme z poslednej várky narukovaných „detí“, a odvádzajú ho na štáb. Namiesto štábu však nájdu zhorenisko a ocitnú sa sami uprostred zasnežených hôr. Z trofeje, na ktorú boli pyšní, sa stáva neželaná ťarcha – vojačika sa nedokážu zbaviť. Stratenci putujú po bezútešnej bielej krajine.

Pofebruárové ideologické interpretácie vojnových udalostí sa opierali o bipolárne rozdelenie postáv na „naše“ (partizáni) a „cudzie“ (Nemci). Barabáš v tomto filme po prvýkrát spochybňuje predstavu abstraktného nepriateľa. Postavy si síce pre neznalosť jazyka nerozumejú, postupne ich však zbližujú jednoduché biologické potreby prežitia (potrava, spánok, teplo) a ľudská účasť. Záujem o inú ľudskú bytosť vyvrcholí vo chvíli, keď partizán Stašek – s vedomím blízkosti možnej smrti – dožičí panicovi Hansovi sexuálny zážitok s ich dočasnou spolupútničkou. Táto erotická scéna má katarzný účinok a napriek svojej telesnosti nezvyčajnú mravnú čistotu.

Názov filmu *Zvony pre bosých* odkazuje na surovosť reality. Vojnové zvykoslovie „našich“ aj „cudzích“, „dobrých“ aj „zlých“ káže kvôli prežitiu vyzývať mŕtvych a brať si ich obuv. Slovenské zvykoslovie zvonmi vyprevádza človeka. Zvony nakoniec metaforicky vyprevadia trojicu hrdinov – nepriateľov

z cudzieho, vnúteného rozhodnutia, ktorí sa už nevládku nenávidieť, a preto nemajú šancu žiť: iba smrť môže zrušiť rozdiely, pretože si berie „nahého“ človeka.

Zaklínanie slovenského imperfekta

Nemecký spisovateľ Thomas Mann kedysi označil prácu rozprávača za „zaklínanie imperfekta“. Filmy zo 60. rokov chceli odkryť a odkliať minulosť. Miestom filmového diania sa už smela stať aj „klérofašistická“ Slovenská republika, čo bolo v 50. rokoch nepredstaviteľné.

Tejto témy sa dotkol Štefan Uher so svojimi spolupracovníkmi scenáristom Alfonzom Bednárom a kameramanom Stanislavom Szomolányim vo filme *Organ* (1964). O rok neskôr „skúmala“ aspekty väčšieho a menšieho zla v podobe „humánnej“ arizácie režisérsky dvojica Ján Kadár (1918 – 1979) a Elmar Klos v oscarovom *Obchode na korze* (1965).

Organ

Oproti civilistickému *Slnku v sieti* (1962) je *Organ* reflexívnou, metaforickou výpoveďou, ktorá má estetickú eleganciu a harmóniu. Opiera sa o klasicky zovretú dramatickú výstavbu, kde hrá presnú rolu takmer dobrodružné napätie – línia úteku vojnového zajatca a jeho ukrývanie sa v miestnom kláštore pod menom brat Felix („šťastný“) – i tragika v motívoch vydania ukrývanej židovskej rodiny úradom alebo smrti Bachňákovskej dcéry Nely.

Dusná atmosféra malomesta plná pretvárk, intríg a udavačstva značne pripomína nedávne slovenské 50. roky. V čase vzniku sa dielo vnímalo aj ako odmietnutie vnútej a toľko zdôrazňovanej výchovnej funkcie umenia. *Organ* je osobnostnou pochybnosťou tvorcov o schopnosti umenia meniť svet. Rozdielne pôsobenie tej istej hudby Johanna Sebastiana Bacha v podaní netaľentovaného, ale snaživého regenschoriho (organistu) Bachňáka a v interpretácii Bohom požehnaného fráttra Felixa však odkazuje na dôležitosť funkcie „sprostredkovateľa“ (umelca), ktorý v prvom prípade iba remeselne ozvučuje nástroj, kým v druhom siaha po absolútne.

Narozdiel od asociatívnej obrazovej skladby *Slnka v sieti* kamera Stanislava Szomolányiho nasvietením zdôrazňuje spektrum čierno-bielej škály. Jazdí v šerosvite kostola a objavuje plasticnosť architektonických detailov, pracuje s vizuálnou podobnosťou, opakuje horizontálne motívy stromov v lese a kostolných organových píšťal, čím rytmizuje obrazovo-priestorové vzťahy; využíva obrazovo-zvukovú harmóniu i kontrapunkt sakrálneho priestoru a hudby. Po *Slnku v sieti*, ktoré si z 5. festivalu československých filmov v Ústí nad Labem odnieslo Cenu československej filmovej kritiky, získal *Organ* uznanie medzinárodné – zvláštnu Cenu poroty na XII. filmovom festivale v Locarne v roku 1965.

Panna Zázračnica

Témou ďalšieho titulu *Panna Zázračnica* (1966) zostal Uher verný obdobiu Slovenskej republiky. Vychádzal z rovnomennej novely Dominika Tatarku z roku 1944, spisovateľ napísal aj scenár.

Toto emblematické dielo slovenského prozaického avantgardizmu, ktoré priamo súvisí s nadrealizmom, rozpráva minimalisticky poňatý príbeh zo života bratislavskej bohémy. Úzkostný pocit „otrávenosti“ vojnovej generácie si postavy ventilujú prepiatou, i keď náhradnou životnou aktivitou, ktorú by sme dnes nazvali úsilím o permanentný happening. Je výrazom hľadania autentického umeleckého výrazu i autentického existenčného postoja voči okolitému svetu. Múzou mladých literátov a výtvarníkov je záhadná dievčina Anabella – „temná Anabella, svetlo v temnotách“.

Súveká kritika prijala Uhrovu filmovú adaptáciu tohto dielka s istými rozpakmi. Nesedelo jej režisérovo nové, surrealisticko-imaginatívne gesto, ktoré nahradilo úspešný metaforický realizmus *Organu*. Možno preto sa v ďalšej snímke režisér vrátil k svojmu dvornému scenáristovi Alfonzovi Bednárovi, aby spolu nakrútili baladické *Tri dcéry* (1967).

Tri dcéry

Tento film sa ako jediný za celé obdobie slovenskej totalitnej kinematografie vrátil k spoločenskej traume 50. rokov – k obsadeniu a násilnému rozpúšťaniu ženských kláštorov (Akcia R, august 1950). V príbehu vystavanom na pôdoryse ľudovej balady o troch dcérach, nie nepodobnom Shakespearovmu *Kráľovi Learovi*, autori na pozadí súbežnej kolektivizácie konfrontujú vonkajšiu podobnosť a vnútornú odlišnosť dvoch dogiem: agresivitu poľnohospodárskych budovateľov komunizmu a obranné gesto uchovávané celistvosť „kláštornej čaty“. Obe gestá spája strach a biľagovanie nepriateľa v cudzích i vo vlastných radoch. Obeťou sa stáva najmladšia dcéra mamonárskeho dedinského kulaka Majdu Terka – rehoľná sestra Klemencia. Jej konanie, riadené nie príslušnosťou niekam, ale najvyšším princípom dobra, jej nedovoľuje bezvýhradne sa pridať na tú alebo onú súperiacu stranu. Oba „kolektívy“ ju napokon ako čiernu ovcu vyvrhnú.

Drak sa vracia

Líniu zaklínania slovenského imperfekta predstavuje aj snímka bývalého dramaturga a Uhrovho asistenta pri filmoch *My z deviatej A* (1961) a *Sínko v sieti* (1962), „hovorca“ a teoretika mladých filmárov Eduarda Grečnera.

Film *Drak sa vracia* (1967) vznikol na základe rovnomennej literárnej predlohy predstaviteľa naturizmu Dobroslava Chrobáka z roku 1943. Túto látku po prvýkrát v slovenskej dramaturgii pripravovali na konci 40. rokov. Autormi boli maďarský lavicový teoretik a filmový publicista Béla Balázs

a divadelný režisér Ján Jamnický. Po Februári nastali problémy s hlavným hrdinom, ktorý sa vraj mal v duchu vtedajšej doktríny socialistického realizmu „preporodiť“ odchodom do mesta a prácou vo fabrike, kde prijme ideu spolupatričnosti robotníkov. Realizácia napokon našťastie vystala.

Chrobákov príbeh o hľadaní stratenej cti, ktorý je zasadený do tajomného prostredia horskej dediny a dramatizovaný ľúbostným trojuholníkom, nadobudol po odhalení špičky ľadovca komunistických zločinov v roku 1956 novú aktuálnosť. Príbeh nespravodlivo odsúdeného Draka (Martina Lepiša-Madlušovie), ktorý sa pokúša obhájiť svoju česť a obnoviť svoje postavenie v dedinskom kolektíve, sa v tejto filmovej interpretácii nekončí harmonizáciou vzťahov medzi ním a rodákmi, ako je to v literárnej predlohe. Napriek záchrane stáda mu sfanatizovaný dav podpáli dom. Drak sklamaný tupou nenávisťou ľudí na konci príbehu odchádza.

Tak ako Štefan Uher inscenoval *Tri dcéry* v rytme slovenskej ľudovej balady, východiskom štylizácie Eduarda Grečnera je nadčasová mýtická paradigma. Režisér vytvára dlhé sekvencie takmer bez dialógov, minimalizuje dramatismus akcií a prenáša ho do vnútra postáv. Rovnocenným partnerom mu je kamera Vincenta Rosinca, ktorá v makrodetailoch sníma štruktúru archetypálnych povrchov, rovnako ako hudba Ilju Zeljenku gradujúca napätie jednoduchými tónmi ľudských hlasov alebo bicími nástrojmi.

Drak sa vracia je najlepším Grečnerovým titulom. Podarilo sa mu v ňom naplniť vlastné teoretické postuláty „zvnútornenia“, subjektivizácie a intelektualizácie súvekeho hraného filmu.

Uhrovská generácia ako cesta k novej vlne

V prvej polovici 60. rokov bol Štefan Uher lídrom svojej generácie: od výrazovo novátorského a iniciačného diela tzv. malého realizmu *Slnko v sieti* cez historickú pravdu hľadajúce snímky *Organ* a *Tri dcéry*. Ak použijeme úvodnú definíciu Josefa Škvoreckého, týkajúcu sa príslušnosti autora k novej vlne, môžeme povedať, že aj napriek formálnym experimentom celú Uhrovu generáciu zaujímalo viac ČO sa rozpráva než AKO sa to vyjadrí. Či už v línii zaklínania imperfekta, alebo v línii rozvíjania civilizmu.

Otázku AKO si začali klásť až koncom desaťročia začínajúci mladí režiséri. V triptychu o svetových vojnových katastrofách *Zbehoovia a pútnici* (1968) Juraj Jakubisko (1938) poňal ľudské násilie v krvavom tóne ruského spisovateľa Isaaka Babela. Vojnovú tému zbavil ideologických zreteľov aj regulujúceho princípu mravnej zodpovednosti. Udalosti sa valia ako prírodný živel – nič ich nemôže zastaviť.

Z hľadiska experimentovania s vojnovou témou a rozprávačskými postupmi mal veľký význam francúzsko-slovenský koprodukčný projekt *Muž, ktorý luže* (1968). Nakrútil ho spisovateľ a režisér Alain Robbe-Grillet, režisérom slovenskej verzie bol Martin Hollý.

Alain Robbe-Grillet (1922) je predstaviteľom a teoretikom „nového románu“. Medzi jeho najznámejšie súveké práce patria tituly *Gumy* (1953) a *Žiarlivosť* (1957). Príslušníci školy nového románu boli presvedčení o tom, že do skutočnosti nemožno preniknúť, nemožno do nej ani zasahovať. Dá sa iba zachytiť opisom vonkajšieho povrchu. Preto rezignovali na literárnu postavu v balzacovskom zmysle slova (spisovateľov prienik do vnútra postavy) aj na epický príbeh, ktorý je podľa nich tiež iba konštrukciou.

Podobným spôsobom sa Robbe-Grillet správal k téme záchrany alebo zrady dvoch priateľov – Jána Robina a Borisa. Jeho film je polemika s ilúziou o pravdivosti príbehov a pravdivosti filmového média vôbec (napr. s hnutím cinéma vérité – filmom pravdou). Podľa režiséra je pravdivosť rozprávania iba fikcia, ktorá sa mení a vzniká v priebehu a priebehom rozprávania. Voči skutočnosti nemá žiadnu záväznosť. Zmenu pravdy v lož umožňujú naratívne stereotypy a naša vypestovaná viera v historiky. Preto sa s nimi môžeme hrať, a pritom oboje rozbíjať. Vyjadrenie tohto kréda je zmyslom filmu *Muž, ktorý luže*.

Civilizmus

Civilistická línia slovenského hraného filmu nebola taká výrazná ako v Čechách. Jej rozvíjajúce sa stopy môžeme síce zaregistrovať už v druhej polovici 50. rokov, v tvorbe veseloherného režiséra Jána Lacka, ale podobne ako súveká slovenská „literatúra všedného dňa“, ani jej kinematografický náprotivok, tzv. pocitový film, sa nerozrástol do príliš mohutného prúdu. Aj keď sa v 60. rokoch rozšíril počet diel zo súčasnosti, nesmerovali zväčša k tzv. malému realizmu, ktorý bol neskôr charakteristický pre českú novú vlnu, napr. pre tvorbu Miloša Formana a Ivana Passera. Naši režiséri pokladali tento spôsob výstavby filmového diela za príliš sociologizujúci, inšpirácie pre svoju tvorbu hľadali skôr v modernizme. Svedčí o tom už iniciačné dielo Štefana Uhra *Sínko v sieti*. Po viacerých nedotiahnutých i vyslovene nepodarených pokusoch (*Vždy možno začať*, Ján Lacko, 1961; *Každý týždeň sedem dní*, 1964, a *Nylonový mesiac*, 1965, oba Eduard Grečner) sa s civilisticky poňatou tematikou umelecky výraznejšie presadil dokumentarista a autor filmov pre deti Dimitrij Plichta (1922 – 2004). Titul *Kto si bez viny* (1963) z vojenského prostredia, ktorý rozpráva o krutom žarte a cigánskej žiarlivosti, v sebe ešte nesie prvky melodramatizmu. Dokumentárne štylizovaný *Šerif za mrežami* (1965) sa odohráva v nápravno-výchovnom ústave pre mladistvých delikventov. Príbeh sa minimalizuje, striedme výrazové prostriedky sa usilujú verne zachytiť bezútešnosť prostredia i psychológiu postáv. Smerujú k obrazu súvekej spoločnosti, ktorá nemá iba „tvár peknú“. Chce ju mať najmä pravdivú.

Najdôslednejšie dokumentaristicky štylizovanou snímkou je *Deň náš každodenný* (1969), ktorý režíroval Otokar Krivánek (1931 – 1997).

Vznikol ako nízkorozpočtový projekt štúdia Univerzalfilm (výrobne ho viedol Karol Bakoš) za 600 000 Kčs, pričom priemerné náklady na výrobu filmu v tom čase predstavovali okolo 2 miliónov korún². V príbehu o strastiach a slastiach obyčajnej rodiny vystupujú skutoční Ravingerovci, ktorí „hrajú“ udalosti podobné svojmu životu.

Najvýznamnejším umeleckým dielom tejto skupiny je bezpochyby experiment scenáristu Tibora Vichtu a režiséra Petra Solana *Kým sa skončí táto noc* (1965). Názov je narážkou na titul staršieho Vichtovho scenára *Pro než skončí tento deň*, ktorého realizáciu zakázali po 1. festivale československých filmov v Banskej Bystrici roku 1959.

Príbeh sa odohráva v bare tatranského hotela Družba, kde sa stretne rôznorodá spoločnosť. Dve mladé české úradníčky, ktoré celý rok zúfalo šetria, aby si mohli užít týždeň luxusu, inštalatéri Miloš a Kvetinka, ktorí sa ich pokúšajú zbaliť, robotnícky majster, ktorý fanfarónsky prepája výplaty svojich podriadených atď. V priebehu noci sa udejú mnohé minipríbehy „užívania si“,

stávajú sa z nich malé drámy a tragické grotesky. Výnimočné chvíle prerušuje banalita, z nabubrených gest trčí vnútorná prázdnota.

Solan s Vichtom si na zachytenie prchavej atmosféry večera zvolili realizačný experiment. Herci nedostali hotové dialógy, ale v jednotlivých situáciách improvizovali. Snímalo sa viacerými kamerami, s kontaktným zvukom, čo viedlo k uvoľnenosti a spontánnosti. Svedčí to o veľkej liberálnosti polovice desaťročia, pretože ešte pár rokov predtým by bolo nakrúcanie bez schváleného „železného“ scenára nemysliteľné.

Slovenská podoba novej vlny

Škvoreckého AKO sa na Slovensku začalo realizovať na konci 60. rokov, keď v hranej kinematografii debutovali Juraj Jakubisko, Eliáš Havetta a Dušan Hanák (všetci narodení v roku 1938). Prví dvaja skončili Školu umeleckého priemyslu, tretí maturoval na Jedenáštočnej strednej škole a dobrovoľne absolvoval „životné univerzity“ (štátny podnik Opravovňa stavebných strojov, baňa v ostravsko-karvinskom revíre). Všetci, hoci v trochu posunutom čase, študovali na pražskej FAMU (Jakubisko od roku 1958, Hanák od 1960, Havetta od 1961, štúdium nedokončil).

Ešte na začiatku desaťročia by sa takýto „mohutný“ nástup mladých nedal uskutočniť: ročne sa vyrábal menší počet titulov a vzhľadom na to museli všetci mladí režiséri absolvovať povinnú stáž v Štúdiu krátkych filmov. Spomedzi trojice začal dokumentárnou tvorbou iba Dušan Hanák. Nakrútil napr. *Šesť otázok pre Jana Wericha* (1963), portrét mladých kaderníckych učňov a učníc vo filme *Učenie* (1965), ironický dokument na rozvíjajúci sa cudzinecký ruch *Prišiel k nám Old Shatterhand* (1966),

² Macek – Paštéková, 1997, s. 247.

psychologicko-filozofickú meditáciu *Omša* (1967) a mnohé ďalšie snímky.

Oproti novej vlne v Čechách mala slovenská nová vlna artistnejšiu podobu. Svojím obrazoboreckým prístupom k oficiálne strnulému chápaniu folklóru, literatúry, výtvarného umenia a hudby väčšmi reagovala na inšpiračné zdroje domácej kultúrnej tradície, ktoré pretvárala v duchu nemilitantného ovzdušia flower power, politickej liberalizácie a súvekeho odstraňovania hraničných rámp.

Juraj Jakubisko

Ako prvý debutoval Juraj Jakubisko filmom, v ktorom znejú ozveny civilizizmu – *Kristovými rokmi* (1967). Nakrútil ho podľa scenára Lubora Dohnala. Príbeh sa odohráva v Prahe a na východnom Slovensku. Zračia sa v ňom pochybnosti tridsaťtriročného maliara Juraja o jeho mieste vo svete. Musí urobiť zásadné rozhodnutia: o svojom výtvarnom smerovaní (umenie verzus remeslo), o voľbe životnej partnerky (skúsená psychiatrická Marta verzus spontánna študentka Jana), o mieste svojho ďalšieho pôsobenia (Praha verzus rodný východ). Vďaka tragickej smrti rozvážneho brata Andreja Juraj dospieva.

Na rozdiel od Uhra a staršej generácie Jakubisko už nekladie dôraz na životnú pravdu ani na autenticnosť prežívania, ale na atmosféru prítomnej chvíle, na jednotlivé okamihy. Preexponovaná, zrnitá kamera Igora Luthera nechce vecne informovať o svete. „Ohmatáva“ ľudské povrchy šašov – hráčov – bláznov, sníma ich z viacerých strán, skúma ich totožnosť, ktorá sa nezhoduje ani s vonkajškom, nieto ešte s vnútrom. Jakubiskov subjektívny a subjektivizovaný autorský pohľad na realitu ponúka namiesto totožnosti nezhodu, namiesto celistvosti fragmentárnosť. Korešponduje s tendenciami súvekej európskej kinematografie.

V európskej kinematografii sa začali pokusy subjektivizovať filmové rozprávanie už koncom 50. rokov (Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni). Z hľadiska vtedajšej aktuálnej tvorivej situácie Jakubiska, ktorú reprezentujú predovšetkým *Zbehovia a pútnici* (1968), však mala najväčší význam francúzska nová vlna, osobitne Jean-Luc Godard a jeho *Bláznivý Petříček* (1965).

Táto snímka priniesla nové princípy výstavby filmového diela. Dramatický príbeh v nej stráca závislosť od pravidiel platných v reálnom svete, postavy nemajú záväznú identitu: menia sa ich sujetové funkcie, menia sa pohnútky ich konania, menia sa ich mená. Petříček (Jean-Paul Belmondo) stále monotónne opakuje: „Je m'appelle Ferdinand“ („Volám sa Ferdinand“). V tomto filme smrť prestáva byť fyzickou smrťou, krv naozajstnou krvou, tradičná hodnota prestáva byť hodnotou – a filmové dielo prestáva byť svojbytným fiktívnym svetom. Petříček ruší aj tento rámeč, ruší spektakulárnu rampu príbehu a po brechtovsky sa poza chrbát svojej partnerky Marianny

obracia s poznámkou priamo do kamery, teda na diváka. Konvencie sa rušia, nastoluje sa nezáväzná hra a hravosť, podčiarkujúca umelosť filmového sveta. Najdôležitejší je sám akt tvorby a stvoriteľstva.

Krv z *Bláznivého Petríčka* je podobnou krvou ako tá východniarska, ktorá tiekla v Jakubiskovom triptychu o svetových katastrofách – o prvej, druhej a tretej svetovej vojne vo filme *Zbehovia a pútnici* z roku 1968. Nejde o priamu závislosť, skôr o súznenie atmosféry a princípov oboch diel. Čo sa týka výtvarnej štylizácie, Jakubisko je jediným režisérom na Slovensku, ktorý si sám dokázal urobiť aj kameru. Výtvarná zložka je nezameniteľnou súčasťou jeho rukopisu.

Štylizovaný príbeh s názvom *Zbehovia* sa opiera o pomerne neznámu novelu debutujúceho spisovateľa Ladislava Ťažkého *Vojenský zbeh* (1962). Pôvodná povesť, legenda o cigánskom Jánošíkovi sa v Jakubiskovom podaní mení na výrez širokého mozaikovitého celku, ktorému dominujú démonický husár Martin, Jednonohý Kristus, rabujúci dedinčania, krčmár Berger, feršter a Biely husár Smrť, ktorého náručie je veľké ako láska. Kruté obrazy ponižovania, fyziologických úkonov (detenzia sexuálneho aktu) a násilia sa hromadia do tej miery, že ich nemožno ďalej stupňovať. V závere príbehu sa vybičovaná nenávisť mení na súcít a slovenský plač.

Druhá poviedka *Dominika* je adaptáciou rozsiahlej kapitoly Ťažkého románu *Pivnica plná vlkov* (1965). Na rozdiel od dovtedajších slovenských interpretácií druhej svetovej vojny sú tu partizáni poňatí ako banda teroristických darmožráčov, ktorá je schopná vraždiť napríklad kvôli koženému kabátu. V obraze umierajúceho partizána Nikolaja sa odhaľuje jeho predlaktie, ktoré je plné náramkových hodínok, tak ako o tom hovorila ústna tradícia prezrádzajúca jednu zo slabostí sovietskeho osloboditeľa. Na záver poviedky zaradil Jakubisko autentické zábery z augustovej okupácie Československa, ktoré nakrútil po ukončení nočnej filmovačky.

Posledná časť *Pútnici* vychádza z pôvodného scenára Karola Sidona. Opiera sa o biblické citáty a komentuje situáciu po jadrovej katastrofe, ktorú neprežije už ani Smrť.

Ďalším dielom z tohto obdobia, v ktorom sa ešte posilňuje funkcia výtvarnej štylizácie, sú *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969). Jakubisko v nich pokračoval v deštrukcii tradičných kategórií filmového rozprávania (príbeh, postava, realistické motivácie konania, reálnosť prostredia). Príbeh trojice klaunov – Andreja, Marty a Yoricka v podaní Philippa Avrona, Magdy Vášáryovej a Jiřího Sýkoru – až blasfemicky vysmieva nielen národné emblémy (Štefánik ako reálny otec a ako slovenský emblém a národná legenda, blúdenie zabudnutého partizána v súčasnom svete), ale aj morálne univerzáliá: posvätnosť materstva, vernosti a pod. V Jakubiskovej interpretácii možno vo svete prežiť iba vďaka šialenstvu.

Eliáš Havetta

Debut Eliáša Havettu (1938 – 1975) *Slávnosť v botanickej záhrade* z roku 1969 spája s Jakubiskom výrazná estetická štylizácia a bezpečnosť filmovej fikcie. Jeho uchopenie reality však nie je dramatické, ale epické. Havettov svet je starobylý a staromódny, stvárnenie skutočnosti je však hodnotovo súčasné.

Príbeh Pierra, ktorý prichádza do Babindolu, aby urobil zázrak, má francúzsky rodostrom – hlási sa ku kinematografickému vierovyznaniu kúzelníka filmového plátna Georgesa Mélièsa. Svoju príslušnosť vyznačuje nostalgickými odkazmi na poetiku nemého filmu. Významotvorné využitie heterogénnych vyjadrovacích postupov (nemé obrazy a titulky), ktorý člení dielo na „kapitoly“, funguje ako všeobecná a všeobjímajúca abstrakcia. Použitie titulkov je tiež prostriedkom proti banalite konkrétnych situácií života, proti banalite priamej, dialogickej komunikácie medzi postavami.

Postavy medzi sebou vlastne nekomunikujú. V *Slávosti v botanickej záhrade* sa na mnohých miestach tematizujú práve neporozumenie a nedorozumenie ako jediné možné zdroje harmonizácie vzťahov v zobrazenom mikrouniverze.

Havettova vtípná a prekvapivá estetizácia a nové zvýznamnenie ošúchaných schém filmového jazyka nie je samoúčelná – má aj ďalší rozmer. Je ním viera v možnosť zmeny nudnej každodennosti silou imaginácie, smerujúca k rozbitiu vlády životných stereotypov. Železnú košeľu zvyku nahrádza vzdušný odev veselej Múzy, ktorá svojím umením môže intervenovať priamo do života (napríklad využitie spätného chodu kamery pri záchrane padajúcej povrazolezkyne Margaritty). V takomto chápaní sú hra a hravosť jedinou zmysluplnou ľudskou činnosťou, schopnou prebudiť unavený životný elán.

Kameraman Dodo Šimončič pomáha vytvárať impresívne ladený pastelový svet. Má zmysel pre Havettove obrazové gagy, vychádzajúce z nemej burlesky, pre štylizované travestie, paródie a persifláže, sprevádzajúce inscenácie rôznych obradov (miešanie antickej a kresťanskej mytológie s folklórnou tradíciou).

Slávnosť v botanickej záhrade v čase svojho vzniku nebola spravodlivo ocenená, hodnotili ju len ako myšlienково zmätenú skrumáž bizarných obrázkov. Prispel k tomu aj neskorší normalizačný verdikt zakazujúci režisérovi ďalej nakrúcať (okrem tohto titulu nakrútil už iba *Lalie poľné*, 1972), napokon privodili predčasnú Havettovu smrť. Na estetickú hodnotu *Slávosti v botanickej záhrade* i *Lalií poľných* poukázali až kritici konca 80. rokov.

Dušan Hanák

Viera v obrodnú silu imaginácie, hry a tvorivosti spája Havettu s režisérom ďalšieho kľúčového diela slovenskej kinematografie – s filmom Dušana

Hanáka 322 (1969). Začal ho pripravovať v roku 1967, nakrúcal ho v najliberálnejšom „socialistickom“ roku 1968 a pri uvedení v roku 1969 už mal tvorca ideologické problémy: nútili ho prerábať nakrútený a zostrihaný materiál. Problémy mali aj jeho generační kolegovia – všetky diela týchto režisérov napokon putovali skoro na dvadsať rokov do trezoru. Možno aj vďaka medzinárodnému ohlasu, ktorý bol v „normalizovanom“ Československu neodpušiteľným hriechom.

322 vznikol na základe poviedky Jána Johanidesa *Potápača priťahujú pramene mora* zo zbierky *Súkromie* (1965). Hanákov film pokračuje v tradícii civilizmu, ťažisko zobrazenia spoločensko-politických aspektov ľudského bytia sa presúva do vnútra postáv a nadobúda existenciálne rozmery: ukazuje bytie v uzavretom kruhu, z ktorého sa nedá vykročiť. Sférou slobody sú iba životné detaily, preto majú nesmiernu osobnostnú váhu.

V Hanákovej interpretácii Johanidesa má detail zvláštne postavenie. Skutočnosť sa pred nami vyjavuje elipsovite, vo fragmentárnych útržkoch, akoby sa režisér pokúšal odkryť neviditeľné stopy ľudského bytia v jednotlivých znakoch, detailoch. Tie smerujú za hranicu viditeľného sveta, k duchovnej transcencii. Vo filme dominujú obrazy úzkosti z priestoru, podčiarkujúce klaustrofobický pocit ohraničenosti ľudskej existencie spoločensko-politickým priestorom i vlastným telom.

Hlavný hrdina kuchár Lauko dostane rakovinu a ocitne sa vo väzení, z ktorého sa nedá ujsť. Podobné malígne nádory sa však nepozorovane rozbujneli aj v organizme celej spoločnosti. Existenčný horizont postavy sa tým dvojnásobne zužuje. Agresivita vonkajšieho priestoru sa prejavuje návratným prežívaním pocitu viny za priamu účasť na zločinných praktikách združstevňovania v 50. rokoch. Lauko si kladie otázky a prehodnocuje opodstatnenosť vlastnej existencie. Ústretovo smeruje k pochopeniu a prijatiu iných modelov života (exmanželka Marta, súťaživý hipisák Vladko alebo životom unavený čašník Čatloš). Jeho tolerancia vyplýva z poznania osamelosti.

Klaustrofobická úzkosť z ohraničenia sveta má aj ďalší rozmer – rozmer duchovný. Východiskom diela je motto: „Zo života človeka, ktorý stratil vieru a neodvažuje sa neveriť.“ V Hanákovom podaní „sa všetko vyrovnáva a vracia“, zjednocuje a harmonizuje sa. Lauko, ktorému operujú žľzník, hoci má rakovinu hrtana, sa napriek tomu možno paradoxne „zo všetkého dostane“. Dramatickým vyvrcholením filmu nie je tragická bodka, ale očakávanie zázraku, osobného aj spoločenského. U Hanáka nádej umiera posledná.

Na dokumentárnej štylizácii príbehu sa výrazne podieľal aj kameraman Viktor Svoboda. Napr. expozičný „rozpad“ jablka (časozberná kamera) v sekvencii, v ktorej na ulici bez príčiny zbijú Lauka, splňa požiadavku štýlovej jednoty diela, pretože vychádza z autentickej reality. Podobne ako

v závere filmu, keď z neba ako vo sne padá sneh (nádej). Hanákov civilizmus má metaforickú podobu.

Koniec ČO aj koniec AKO

Koniec 60. rokov znamenal pretrhnutie skúmania obsahových aj experimentálnych obzorov slovenskej hranej kinematografie. Hoci schválené scenáre zotrvačnosťou procesu filmovej výroby ešte niekoľko rokov „dobiehali“ (zhruba do roku 1971), normalizačné kolibské vedenie a rôzni „ochotníci“ čoskoro presadili návrat k socialistickému realizmu. Novú líniu reprezentoval film *Dost' dobrí chlapi* scenáristu Jána Soloviča a režiséra Jozefa Režucha. Je príznačné, že počas 60. rokov ležal hotový scenár v dramaturgii a nezaujal žiadneho režiséra. V 70. rokoch ho nielenže nakrútili, ale okamžite získal Hlavnú cenu na 18. medzinárodnom filmovom festivale v Karlových Varoch (1972). „Skonsolidovaná“ slovenská kinematografia nadiľho uviazla v osídlach tradicionalizmu a revitalizovaného socialistického realizmu.

LITERATÚRA

Macek, Václav – Paštéková, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997.
Škvorecký, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha : Horizont, 1991.

SUMMARY

The Waves of the Slovak Film

The paper deals with the constitution and development of the Slovak national cinematography up to the late 1960s: it outlines the preceding paths. The first Slovak film *Vlčie diery*, directed by Palo Bielik, was created in 1948. Although the following period of 1950s brought generous support of the Tenth Muse from the state, considering the high propagandist aim of cinematography, it was aimed at socialist realism, schematic literature and the effort to achieve elementary professional level in all creative elements. Only the 1960s brought above-average artistic results – from the directors of the older generation Stanislav Barabáš, Štefan Uher, Martin Hollý and Eduard Grečner as the representatives of the Ur-wave, but also in work of the young directors Juraj Jakubisko, Eliáš Havetta and Dušan Hanák, which in the late 1960s harmonised with the Czech context and with the experiments of the new waves in the European cinematography. The occupation of Czechoslovakia and the subsequent normalisation meant a particular personal impact for all the authors and a rupture in the development of the national cinematography.

Zdvorilosť v interkultúrnom kontexte

„... stať sa normálnym členom kultúry do značnej miery závisí od naučenia sa vnímať, myslieť a správať sa tak ako ostatní v rámci kultúry.“

(Richard W. Janney a Horst Arndt)

Najdôležitejšou a stále diskutovanou otázkou pri výskume jazykovej zdvorilosti je práve povaha tohto fenoménu. Za jeden z centrálnych aspektov (jazykovej) zdvorilosti môžeme považovať branie ohľadu na druhých. Kľúčová je aj kontextová podmienenosť zdvorilostných foriem a prejavov a ich manifestácie smerujúca od uplatňovania rozličných spôsobov neverbálnych prvkov cez jazykové zdvorilostné formy či formuly až po rozličné stratégie vyhýbania sa konfliktom. Zároveň sa ukazuje, že východiskovým stimulom zdvorilosti ako javu každodennej reality je motív obmedzovania potenciálnej agresivity (negatívna forma) alebo brania ohľadu na druhé osoby (pozitívna forma). Z doterajšieho štúdia zdvorilosti ako etnokultúrneho fenoménu však vyplynula i potreba bližšieho a špecifickejšieho uchopenia jeho ďalších aspektov, a to historickej relatívnosti (tzv. historicity), kultúrnej relatívnosti, normatívnosti a evaluatívnosti. V príspevku sa pokúsime jednak načrtnúť interkultúrne súvislosti teórie (jazykovej) zdvorilosti, jednak poukázať na kultúrne podmienené odlišnosti jej uplatňovania v praxi. Sledovanie a interpretácia prejavov zdvorilosti v interkultúrnych kontaktoch poukazuje práve na kultúrnu relatívnosť zdvorilosti.

Kultúrna relatívnosť jazykovej zdvorilosti a jej pozadie

Pod pojmom **kultúrna relatívnosť** rozumieme premenlivosť konceptualizácií jazykovej zdvorilosti odrážajúcu sa v chápaní fenoménu a zároveň rozdielnosť v používaní jej prejavov a foriem (manifestácií) vzhľadom na danú kultúru. Kultúrna relatívnosť sa stala výrazným argumentom proti univerzálnosti rôznych formulácií princípu zdvorilosti (predovšetkým v teóriách Brownovej a Levinsona, Lakoffovej a Leecha). Napríklad pri teórii Brownovej a Levinsona (1978, 1987) si môžeme všimnúť, že mnohé empirické výskumy naznačujú práve kultúrnu premenlivosť, ktorá je v opozícii k proklamovanej univerzálnosti. Kultúrna diferencovanosť sa najvýraznejšie prejavuje pri tzv. nezápadných jazykových spoločenstvách, v ktorých sa chápanie zdvorilosti podstatne odlišuje. Sachiko Ide v tomto kontexte kritizuje tzv. eurocentrický (západne orientovaný) prístup k zdvorilosti, ktorý je podľa nej nekompatibilný s ázijskými (a nielen ázijskými) konceptualizáciami (1992, s. 281 – 297).

V súvislosti s **braním ohľadu na druhých**, ktoré tvorí jadro väčšiny definícií jazykovej zdvorilosti (Holmes, 2006, s. 684), je dôležité vziať na

vedomie to, čo je považované za jeho prejavy v rámci istej kultúry. Ako prvoradá sa ukazuje rozdiel v tom, čo je vnímané ako branie ohľadu. V slovenskom kontexte za hlavné ukazovatele tejto kategórie považujeme úctivosť, ohľaduplnosť, taktnosť, ochotu pomôcť, ale aj milotu, náklonnosť, prívetivosť a pozornosť.¹ Absenciu brania ohľadu na druhých signalizuje naopak verbálna i neverbálna vulgárnosť/hrubosť, arogancia, bezohľadnosť, neochota a pod. V používaní jazyka sa tento aspekt prejavuje formou štandardizovaných tematických okruhov predovšetkým výberom rozličných kontaktových výrazov a formuliek pri nadväzovaní a rušení kontaktu uplatňovaných pri oslovení partnera/partnerov, pri realizácii pozdravov, pozvania, výzvy, pri poďakovaní a ospravedlnení, vo vyjadrovaní súhlasu/nesúhlasu a pod. Na závažnosť toho, čo je považované za prejavy brania ohľadu na druhých v rámci istej kultúry, poukazuje aj interkultúrne zameraný výskum jazykovej zdvorilosti Marie Sifianouovej, ktorá sa zaoberala porovnaním anglickej a gréckej zdvorilosti. Autorka konštatuje, že „branie ohľadu (consideration) na inú osobu je považované za integrálnu súčasť zdvorilosti v oboch kultúrach (v anglickej aj v gréckej – dopln. aut.), ale zdá sa, že to, čo je konštruované ako branie ohľadu, sa odlišuje“ (1992, s. 92). Ako podporu svojho tvrdenia uvádza i príklad jedného z aspektov gréckeho správania, tzv. intenzívnu zvedavosť (intensive curiosity) zameranú na príjmy, rodinný stav osoby atď., ktorú príslušníci iných kultúr hodnotia ako nemiestnu, nevhodnú alebo nezdvornú. Gréci sami to však za zvedavosť nepovažujú, pre nich takéto správanie znamená prejav „účasti a záujmu, priateľský spôsob priblíženia sa k ľuďom“ (tamže, s. 92).

Vo vzťahu k **výchove** (socializácii a internalizácii) možno uviesť interkultúrne zameraný výskum rodičovskej zdvorilosti v rámci rodinného diskurzu Shoshany Blumovej-Kulkovej (1990), ktorý poukazuje na odlišnosti vyplývajúce jednak z „povahy rečovej udalosti“ a jednak z kultúrnej príslušnosti. Jednou z kultúrnych odlišností odrážajúcou sa aj v jazykovej zdvorilosti tak napríklad môžu byť hlboko zakorenené kultúrne postoje k detskej personalite. Autorka napríklad vypožarovala výrazné rozdiely v oslovovaní detí rodičmi v izraelských rodinách, izraelských imigrantských a v amerických rodinách. „Izraelskí rodičia používajú širokú škálu inovatívnych prezývok poskytujúcich bohatý repertoár emotívne zafarbených oslovení pre dieťa pri každom jedle. ... Nicknaming (dávanie prezývok) tu slúži ako *minimalizátor vzdialenosti*; zosilňuje solidaritu *označovacím afektom* (indexing affect). Na druhej strane sa zdá, že americkí rodičia preukazujú úctu individualite dieťaťa *vyhýbaním* sa takýmto praktikám; prezývok je málo a sú štandardizované, vzájomne zameniteľné s konvenčnými formami

¹ Uvádzané kategórie vyplývajú zo širšieho dotazníkového prieskumu, ktorý bol realizovaný v rokoch 2010 až 2012 a jeho podrobné výsledky uvádzame v dizertačnej práci *Jazyk a zdvorilosť* (Trubačová, 2012).

prejavov lásky/náklonnosti“ (Blum-Kulka, 1990, s. 278). Tento rozdiel v pomenovaní autorka spája práve s „hlboko zakorenenými kultúrnymi postojmi k detskej personalite“ (tamže, s. 278). V amerických rodinách je nicknaming považovaný za niečo, čo by mohlo narušiť nárok osoby na individualitu, a naopak v izraelských rodinách znamená vyjadrenie blízkosti. Nicknaming vyjadrujúci blízkosť či minimalizáciu vzdialenosti môžeme sledovať aj v slovenskom prostredí a akiste súvisí s aspektom srdečnosti. Typické je napríklad oslovenie dieťaťa, ale aj dospelých deminutívnu formou mena, ktorá môže mať v slovenčine viacero podôb, napr. *Mária – Majka, Majuška, Marka, Mariška, Marienka, Maruška* atď. V porovnaní so situáciou v iných slovanských jazykoch však Slováci pri oslovovaní svojich známych a kamarátov podľa mena častejšie používajú hypokoristické tvary, a to nielen keď ide o tradičné mená: *Miško, Jožko, Janko, Paľko, Gabika, Ľubka, Anička, Zuzka*, ale aj pri novších menách, napr. *Nikolka, Žanetka*, ktoré aj pravopisne adaptujú (Dudok, 2007, s. 40). Je zaujímavé sledovať, ako tieto prejavy vnímajú príslušníci iných kultúr, ktorí si osvojujú slovenčinu. Niektorí to aj na pozadí vlastnej kultúry považujú za samozrejmosť a oceňujú široký repertoár vyjadrovania citovej angažovanosti prostredníctvom expresív či hypokoristík, pre niektorých je to zvláštnosťou a sami túto možnosť aktívne nevyužívajú. Zvláštnosťou v tomto smere je aj skutočnosť, že študenti slovenčiny z kultúrne vzdialených jazykových oblastí, napr. čínski študenti, na znak stotožnenia sa s novou kultúrou dostávajú aj slovenské mená, zvyčajne foneticky alebo graficky blízke ich rodnému menu, napr. *Liang Chen – Lidka, Jian – Janko* a pod.

Interkultúrne diferencie (hlavne) na príklade honorifik

Na interkultúrne rozdiely interpretácie zdvorilosti ako **taktu** upozornili Richard W. Janney a Horst Arndt, keď tvrdia, že „byť interkultúrne taktný... je komplikovaná schopnosť, ktorá zahŕňa oveľa viac ako jednoduchý preklad zdvorilostných formúl z jedného jazyka do druhého“ (1992, s. 21; porov. Watts, 2005, s. xxv)². Zavedením pojmu **sociálna zdvorilosť** a **interpersonálna zdvorilosť** možno výstižnejšie sledovať a špecifikovať interkultúrne parametre zdvorilosti. Tým, že ľudia počas života vstupujú do interakcií s inými členmi kultúry v rozličných situáciách, získavajú široké spektrum poznania, skúseností a očakávaní, ktoré im umožňujú byť

² Janney a Arndt (1992, s. 21 – 42) rozlíšili sociálnu zdvorilosť a interpersonálnu zdvorilosť, ktorú označujú ako takt, pričom sociálna zdvorilosť je podľa nich zakorenená v ľudskej potrebe „hladkej organizácie interakcie s inými členmi ich skupiny“, a vychádzajú z predpokladu, že „ľudia sa musia správať viac-menej prediktabilnými spôsobmi, v záujme dosiahnutia sociálnej koordinácie a udržania komunikácie“ (tamže, s. 22 – 23). Sociálna zdvorilosť je tak pripodobnená k dopravným pravidlám/predpisom, kde súbor konvencionalizovaných pravidiel a „sociálne primeraných komunikačných foriem, noriem, rutín, rituálov atď.“ (tamže, s. 24) spoločne uhládzajú priebeh interakcie. Takt – interpersonálna zdvorilosť – je pre nich niečo viac ako dodržiavanie týchto pravidiel, je to „záležitosť správania sa spôsobom, ktorý je interpersonálne podporujúci (supportive)“ (tamže, s. 23).

zdvorilými, v sledovanej koncepcii „taktnými“. Takt ako interpersonálna zdvorilosť je tu chápaný nielen ako schopnosť dodržiavať pravidlá spoločenského správania, ale zároveň znamená schopnosť správať sa voči svojmu komunikačnému partnerovi ústretovo, ohľaduplne. Zdvorilosť je teda pre členov jednej kultúry automatická, normálna, samozrejmalá, čo vyplýva aj z jej internalizácie. V interkultúrnej komunikácii potom táto zautomatizovanosť môže viesť k problémom, pretože niektoré bežné prejavy zdvorilosti nemusia byť podľa očakávania v interakcii prítomné a reprezentovaný typ správania nemusí dávať komunikačným partnerom z inej kultúry zmysel. Takéto problémy potom môžu viesť k „serióznym interkultúrnym nedorozumeniam..., pretože častá je tendencia prisudzovať ich nesprávnym postojom, nepochopiteľným motívom a abnormálnym pocitom“ (Janney – Arndt, 1992, s. 31 – 32). Spomínaní autori uvádzajú príklad anglickej ženy v Japonsku, ktorá je šokovaná, keď jej gazdina s úsmevom vysvetľuje, že nemôže prísť do práce, pretože jej manžel včera umrel. Pre japonskú ženu môže úsmev znamenať zdvorilý (alebo taktný) spôsob, ako neuviesť svoju zamestnávateľku do rozpakov či nekonfrontovať ju priveľmi so svojím smútkom; pre anglickú ženu sa to naopak môže zdať neľudské. Toto nedorozumenie však pravdepodobne nie je ani tak záležitosťou rozdielných ľudských hodnôt, ale skôr vyplýva z divergentných kultúrnych predpokladov o zdvorilom či taktnom používaní úsmevu v danej situácii (tamže, s. 32).

Najvýraznejšie sa kultúrna relatívnosť jazykovej zdvorilosti prejavuje pravdepodobne pri porovnaní tzv. západných a východných kultúr. Zreteľne sa tieto rozdiely ukazujú napríklad pri používaní honoratívu, prostredníctvom ktorého môžeme registrovať viaceré interkultúrne špecifiká. S. Ide (2005, s. 45 – 64) rozoberá **honorifické systémy** (systems of honorifics)³ v ázijských jazykoch, osobitne v japončine a thajčine, a zároveň aj to, ako sú tieto systémy chápané v intrakultúrnych aj interkultúrnych súvislostiach. Popri konštatovaní, že honorifiká v západne orientovanej vede neboli dostatočne preskúmané, autorka upozorňuje na západné ponímanie týchto prostriedkov ako „výrastku (excrecence) jazykov, ktoré ich majú – (ako – dopln. aut.) niečoho, čo možno odstrániť bez zmeny efektívnej povahy jazyka alebo kultúry, ktorú reprezentuje“ (tamže, s. 46). Toto nedorozumenie sa snaží vysvetliť práve poukázaním na dôležitosť honorifického systému v rámci japonskej spoločnosti, pre ktorú je tento systém prirodzený a nevyhnutný. Okrem toho, že honorifiká v japončine vyjadrujú, respektíve označujú (indexes) príslušný vzťah medzi hovoriacim

³ Honorifickým systémom vo všeobecnosti rozumieme rozličné jazykové formy, ktorými sa adresát obracia na príjemcu. Patria sem predovšetkým formy oslovení, tykania a vykiania, titulov a pod. Pod honorifický systém možno zahrnúť aj gramatické spôsoby vyjadrovania relatívneho sociálneho statusu hovoriacich. Výraz honorifický a honorifiká navrhujeme ako ekvivalenty k anglickej forme týchto termínov, teda *honorific* a *honorifics*.

a počúvajúcim, označujú aj identitu hovoriaceho. Ľudia sú na základe voľby jazykových foriem posudzovaní v tom zmysle, aký typ osoby predstavujú. Ak sú napríklad honorifiká použité správne, podľa spoločenskej normy, t. j. wakimae, bude osoba pravdepodobne posúdená ako milá/dobrá (tamže, s. 61). S. Ide považuje toto použitie honorifickéj slovesnej formy za socio-pragmatický ekvivalent gramatickej zhody a na tom základe ho aj nazýva „socio-pragmatickou zhodou“. Podobne hodnotí japončinu aj J. Šoucová, keď tvrdí, že hlavným poslaním japončiny je „nastolenie harmónie medzi partnermi, ktorá je cenená väčšmi než úprimná výpoveď“ (2004, s. 7). Na plnohodnotné zvládnutie japončiny (napr. cudzincovi) nestačí iba memorovanie gramatických štruktúr a rozširovanie slovnej zásoby, ale dôležité je i pochopenie rôznorodých medziľudských a spoločenských vzťahov, ktoré určujú spôsob komunikácie. Japonec má v porovnaní s príslušníkmi iných národov silne vyvinutý zmysel pre prísne rozlišovanie toho, čo sa smie a čo sa nesmie navonok prezentovať, aby harmónia v skupine zostala neporušená. Dá sa povedať, že medziľudské vzťahy v japonskej spoločnosti sú zritualizované a vynútili si vznik a používanie osobitného **zdvorilostného jazyka**. Ten umožňuje jednotlivcovi na jazykovej a psychologickej báze harmonicky komunikovať s členmi vlastnej skupiny i s členmi ostatných skupín. Komplex jazykových, sociologických a psychologických aspektov japonskej zdvorilej komunikácie sa nazýva **keigo**. Ide o komplikovaný systém zdvorilostných gramatických konštrukcií a lexikálnych jednotiek, ktorý si svoj rituálny charakter vyžadovaný v spoločenskej či firemnej komunikácii zachoval až dodnes. To znamená, že uplatňovanie hierarchického členenia v rámci skupiny je podmienkou efektívnej komunikácie Japoncov, ktorá má mnoho polôh, pričom rozlišuje rovinu *honorifikujúcu*, *neutrálnu* a *skromnostnú*, podmienenú vzájomnými vzťahmi medzi príslušníkmi danej skupiny (Šoucová, 2004). Dosiahnutiu interpersonálnej harmónie podriaďujú aj výber jazykových prostriedkov, jednak takých, ktoré možno prezentovať druhým (omote), jednak tých, čo chcú zostať ukryté (ura). Dodržiavanie týchto pravidiel ritualizuje komunikáciu, robí ju v porovnaní s európskou kultúrou stereotypnou (tamže, s. 8).

Podobný, ba možno ešte komplikovanejší systém uplatňovania princípů zdvorilosti má kórejčina, kde sa berie ohľad nielen na postavenie účastníkov komunikácie, ale aj na hierarchiu, ich postavenie či funkciu v zamestnaní a, samozrejme, vek komunikantov. Keď hovoriaci tieto zásady poruší, často nie je možné pokračovať v komunikácii, dokonca môže vyústiť do konfliktu. Preto keď sa dvaja Kórejčania stretnú po prvýkrát, nastane z nášho pohľadu zaujímavá situácia, pretože predstavovanie sa nezačína otázkou „Ako sa voláte?“, ale „Koľko máte rokov?“ či „Kedy ste sa narodili?“, čo má slúžiť

ako signál na to, aký typ oslovenia je vhodný.⁴ Na základe charakteristiky oboch jazykových zdvorilostných systémov sa japonský honoratív hodnotí ako relatívny a kórejský ako absolútny. V kórejšine sa voči staršiemu používa **honoratív rešpektu**, ale v japončine, hoci je adresát starší, ak je druhým účastníkom hovoru človek nadriadený, musí sa používať **honoratív zdvorilosti**. Napríklad ak Kórejčanovi zavolá šéf domov a spýta sa, ako sa má jeho otec, Kórejčan používa honoratív rešpektu voči otcovi aj šéfovi, teda honoratív absolútny, ale v japončine sa používa honoratívna forma len voči šéfovi, uplatňuje sa honoratív zdvorilosti, ktorý je považovaný za honoratív relatívny. O správnom používaní honoratívu rozhoduje vzájomný vzťah medzi komunikantmi v horizontálnom smere, ktorý je vzťahom intímnosti, a vo vertikálnom smere, ktorý charakterizuje hierarchickú príslušnosť k sociálnej vrstve. Prvý vzťah je všeobecnejší, existuje v ľudskom spoločenstve kedykoľvek a kdekoľvek, druhý je determinovaný spoločnosťou, príbuzenstvom, vekom, históriou a tradíciou tohto spoločenstva.

Teoretické i pragmatické súvislosti honorifickej komunikácie v slovenskej lingvistike načrtol J. Mistrík (1981). Honoratív v slovenčine predstavuje ako spôsob vyjadrovania sociálnych vzťahov medzi hovoriacimi v procese rečovej komunikácie aj na pozadí situácie v iných jazykoch, pričom súčasné prejavy analyzuje aj z hľadiska diachronie. Slovenské modely honoratívu porovnáva so spôsobmi vyjadrovania v európskych jazykoch, uvádza nejednotnosť systému jazykových prostriedkov a ich diferencované uplatňovanie v rečovej praxi. So znalosťou problematiky poukazuje na špecifiká v jednotlivých jazykoch, zvlášť sa venuje fungovaniu honoratívu v japončine, kde jeho používanie závisí od postavenia a hierarchie komunikačných partnerov (tamže, s. 257).

Honoratív v slovenčine považujeme za zložitejší, než sa v lingvistickej teórii bežne uvádza, aj preto, lebo ide o dynamický jav. Slovenčina okrem tykania, vykrania či onikania disponuje mnohými lexikálnymi a gramatickými prostriedkami slúžiacimi na vyjadrovanie sociálnych vzťahov. Istú dynamiku potvrdzuje sociolingvistická sonda do používania honoratívu v bežnej komunikácii v slovenčine, ktorú realizovala M. Sedláková (2011). Z výsledkov prieskumu sa ukázalo, že výber honorifických modelov ovplyvňuje jednak spoločenský status komunikantov, jednak komunikačné, štylistické parametre, v neposlednej miere aj regionálna príslušnosť. Medzi základné jazykové prostriedky zdvorilosti patria osobné a posesívne zámená, slovesné tvary a oslovenie, ktoré môžu v istých komunikačných situáciách označovať rozličné konotácie. Rozlišujeme jednak neutrálne kontaktové formy v súkromnom i vo verejnom styku, jednak expresívne modifikáty na vyjadrovanie zdvorilosti či úcty uplatňované štylisticky v rozličných komunikačných sférach.

⁴ Informácie o kórejšine spracovala kórejská študentka Jisun Yun vo svojej diplomovej práci (Filozofická fakulta UK, 2008).

Oslovením sa vyjadruje osobný vzťah komunikačných partnerov i vzdialenosť medzi nimi, ale aj atmosféra, charakter a cieľ komunikačnej udalosti. Výber vhodného oslovenia adresáta podlieha stylistickému zaradeniu prejavu, a hoci oslovenie v spisovnej slovenčine stratilo gramatickú špecifiku, pretože sa oslovuje nominatívom, predsa implikuje širokú škálu potenciálnych významov, ako je dôvernosť, familiárnosť, intimita, priateľskosť na jednej strane a odstup, vecnosť, oficiálnosť na strane druhej. „To všetko spôsobuje, že oslovenie patrí k špecifickým výrazovým črtám jednotlivých jazykov a že ho treba v cudzom jazykovom prostredí poznávať a používať v rámci príslušných jazykových reálií“ (Sabolová, 1983, s. 462).

Zdvorilostné „peripetie“ a osvojovanie cudzieho jazyka

Kultúrna relatívnosť jazykovej zdvorilosti sa prejavuje aj z **hľadiska osvojovania si cudzieho jazyka**. V tomto kontexte na pozadí slovenčiny ako cudzieho jazyka možno problematiku zdvorilosti ponímať jednak ako súčasť **sociokultúrnej**, resp. **etnokultúrnej kompetencie**, jednak ako súčasť **interkultúrnej kompetencie**, ktorá je predpokladom úspešnej medzikultúrnej komunikácie. Ako sme uviedli v monografii o lingvodidaktických súvislostiach, „pri prezentácii slovenčiny sa cudzincom na jednej strane sprostredkúva nový jazykový kód, na druhej strane sa súčasne predstavuje nová mimojazyková skutočnosť, ktorú študujúci vníma všetkými zmyslami na pozadí svojej individuálnej skúsenosti o svete. V nej sú zakódované okrem iného sociálne a kultúrne prejavy verbálnej i neverbálnej povahy, získané v primárnom jazykovom prostredí, ktoré sa prenášajú do cudzojazyčnej komunikácie“ (Pekarovičová, 2004, s. 140). Podľa W. Humboldta (2003, s. 73) možno osvojovanie si cudzieho jazyka pripodobniť k zaberaniu novej pozície v doterajšom pohľade na svet, pričom sa človek najskôr učí nové formy identifikácie a ich význam či zmysel neustále usúvzťažňuje s normami svojho východiskového jazyka, respektíve svojej východiskovej sociokultúrnej reality. Z toho vyplýva, že aj naučené hodnotenie sveta na pozadí vlastnej kultúry prenášané na vnímanie i hodnotenie cudzích reálií môže byť častou príčinou medzikultúrneho nedorozumenia či nepochopenia spôsobeného **transkultúrnymi**, resp. **interakčnými komunikačnými bariérami**, ktoré sú tiež označované ako **interferémy** alebo **negatívny medzikultúrny transfer**.

Rozdiely vyplývajúce z konvencionalizovaných základných zdvorilostných fráz možno sledovať už pri samotnom používaní pozdravu „Ako sa máš?“, keď v porovnaní s angličtinou, kde je možné odpovedať aj rovnakou replikou, je v slovenčine a v slovanských jazykoch k dispozícii celá škála pozitívnych aj negatívnych reakcií, ktoré komunikanti využívajú v závislosti od svojho naturelu, prípadne momentálnej nálady, ale aj vzhľadom na národné či

regionálne špecifiká kontaktných rituálov (Humboldt, 2003, s. 143).⁵ Zvlášť treba dbať na formuláciu odpovede pri medzinárodných obchodných rokovaníach, kde sú používané repliky konvencionalizované a priveľké vybočenia sa pociťujú ako nenáležité (Rathmayr, 1996, s. 40). Napríklad prílišná snaha obchodných partnerov slovanskej proveniencie, ktorí neraz detailne opisujú svoje negatívne osobné skúsenosti a pocity, sa nie vždy zhovievavo posudzuje najmä zo strany zahraničných kolegov, ktorí na otázku „Ako sa máte?“ zvyčajne reagujú pozitívne alebo neutrálnou odpoveďou, rešpektujúc konverzačný optimizmus v duchu „Všetko je v poriadku! Mám sa dobre! Ide to!“ Samozrejme, kontaktné rituály ovplyvňuje geopolitická, etnokultúrna a profesijná identita komunikantov, ale výber adekvátnej formulky závisí od aktuálnych okolností prejavu a schopnosti komunikantov postrehnúť funkciu rituálu a formálne vyjadrenie pozície, statusu v rituáli, t. j. insígnie, ktoré ako súčasť správania precizujú kultúrne a sociálne pozadie daného rituálu (Rusnák, 1999, s. 102). V arabskom svete sa na podobnú otázku odpovedá zásadne kladne, v ázijských kultúrach sa negácia vyjadruje svojskými, úplne odlišnými prostriedkami od európskeho spôsobu interakcie, ktorý je oveľa otvorenejší, prehľadnejší. Preto porozumieť širokej škále odtienkov formálne vyjadreného súhlasu a odlíšiť ho od potenciálneho nesúhlasu či úplného odmietnutia, ktorý je v reakcii naznačený nepriamo, je pre Európana bez osobitnej prípravy na komunikáciu v kultúrne vzdialených oblastiach často nezvládnuteľným problémom.

Okrem spomenutých rozdielov treba cudzincom pri tematizácii osloovania vysvetliť správne používanie titulov v spoločenskom styku, najmä však v akademickom prostredí a osobnej komunikácii, kde pri oslovení často absentuje buď slovo *pán/pani*, napr. „Profesorka, nemohol som prísť“, čo je v porovnaní so slovenčinou štandardné v južnoslovanských jazykoch, ako uvádza v analýze komunikatívneho vedomia M. Dudok (2007). Osobitnú kapitolu tvorí forma a používanie akademických titulov, ktoré sa v jednotlivých jazykoch líši a ich podoba má historické a geokultúrne pozadie. V slovenskom akademickom úze je náležité používať tituly *pán profesor*, *pán docent*, *pán doktor*, a to aj v prechýlenej podobe *pani profesorka*, *pani docentka*, *pani doktorka*. Súčasný prejav však výrazne ovplyvnil úzus prevzatý z iných jazykov či kultúr, kde sa používanie titulov pri oslovení nevyžaduje, ba dokonca sa pociťuje ako nevhodné voči ostatným partnerom bez titulu a nahrádza sa priezviskom, teda oslovuje sa *pán Novák*, *pani Nováková*. Tento jav registrujeme aj pri oslovovaní funkciou, ktoré je v slovenskom prostredí náležité, teda *pán dekan/pani dekan*, *pán rektor/pani rektorka*, *pán vedúci/pani vedúca* a pod. Aj keď oslovovanie sa v modernej slovenčine

⁵ Čo akiste nekorešponduje napríklad s anglickým príslovím „Don't tell your friends about your indigestion – 'how are you' is a greeting, not a question!“ (Nehovor svojim priateľom o svojich tráviacich problémoch – „ako sa máš“ je pozdrav, nie otázka!).

riadi istými systémovými zásadami, v oblasti rečovej praxe predsa panuje pomerne veľká škála možností vyjadrujúca formálne kategórie i sociálny status. Pri oficiálnych osloveniach je vyšší stupeň kongruencie s ostatnými jazykmi, lebo ide o viac-menej protokolárne záležitosti, ktoré v značnej miere podliehajú jazykovej i kultúrnej štandardizácii, ale aj z praktických potrieb ľahšieho transferu z/do iných jazykov. Formulky oficiálneho oslovenia sú často buď predpísané, alebo konvencionalizované. V slovenčine sa k osloveniam typu *prítomní, dámy a páni, kolegovia* a pod. najčastejšie v neutrálnych situáciách pridáva prívlastok *vážení – vážení prítomní, vážené dámy, vážení páni, vážení kolegovia*, pričom slovenčina umožňuje v oficiálnych osloveniach použiť aj menej neutrálné, trocha expresívne formy *milí kolegovia, drahí kolegovia* alebo aj knižnejšie formy *ctení/velactení kolegovia*.

Kedže mnohí cudzinci žijú, študujú alebo pracujú na Slovensku, súbežne s nácvikom jazykových modelov v bežnom i profesijnom styku je potrebné im ozrejmiť aj zásady spoločenského správania. Bežné je tykanie medzi priateľmi či príbuznými, na Slovensku sa často tyká na pracoviskách, pretože pri dodržaní únosnej miery uľahčuje spoluprácu členov pracovného kolektívu. Uplatňovanie tykania v širšom meradle je citlivou záležitosťou, aby tykanie osôb s rozličným postavením nezávážalo k familiárnosti a dôvernosti, čo môže byť prekážkou pracovnej disciplíny alebo viesť k strate rešpektu nadriadených. Tykanie vždy navrhuje osoba spoločensky významnejšia, žena mužovi, starší mladšiemu, nadriadený podriadenému. Správne používanie príslušných modelov v slovenčine treba vysvetliť najmä tým študentom, ktorí vo vlastnom jazyku tykanie a vykanie nerozlišujú (angličtina), prípadne tým, ktorí napr. v akademickom prostredí používajú tykanie aj pri styku s učiteľmi (finčina, španielčina). Tieto návyky študenti automaticky prenášajú do slovenského kontextu a nezriedka zdravia svojho profesora „Ahoj, ako sa máš?“ Preto je nácvik tvorenia otázok, zdvorilostných formuliek, ktorými sa môžu obrátiť na neznámych pri riešení rozličných komunikačných situácií, ale aj na kolegov či predstavených, súčasťou lingvodidaktickej stratégie.

Ukazuje sa, že aj aspekt kultúrnej relatívnosti otvára priestor na širšie skúmanie, ktoré prispieva k poznaniu fenoménu zdvorilosť a prostredníctvom nej k poznaniu sociálnej (verbálnej) interakcie a jej fungovania. Na základe intrakultúrneho a interkultúrneho výskumu používania foriem a prejavov zdvorilosti, ale aj kultúrnych konceptov sa črtá cesta k lepšiemu pochopeniu sledovaného fenoménu aj jeho vzťahu k jazyku, a najmä k používaniu jazyka.

- BLUM-KULKA, Shoshana: *You Don't Touch Lettuce With Your Fingers : Parental Politeness in Family Discourse*. In: Journal of Pragmatics. 1990, zv. 14, č. 2, s. 259 – 287.
- BROWN, Penelope – LEVINSON, Stephen C.: *Universals in Language Usage: Politeness phenomena*. In: Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction. Cambridge : Cambridge University Press, 1978, s. 56 – 310.
- BROWN, Penelope – LEVINSON, Stephen C.: *Politeness : Some Universals in Language Usage*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.
- DUDOK, Miroslav: *Komunikatívne vedomie v slovenčine a blízkyh slovanských jazykoch*. In: Studia Academica Slovaca 36. Bratislava : Stimul, 2007, s. 31 – 43.
- HOLMES, Janet: *Politeness Strategies as Linguistic Variables*. In: Encyklopedia of Language and Linguistics. 2. vyd. Oxford : Elsevier, 2006, s. 684 – 697.
- IDE, Sachiko a kol.: *The Concept of Politeness : The Empirical Study of American English and Japanese*. In: Politeness in Language. Studies in its History, Theory and Practise. Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 1992, s. 281 – 297.
- IDE, Sachiko: *How and Why Honorifics Can Signify Dignity and Elegance: The Indexicality and Reflexivity of Linguistic Rituals*. In: Broadening the horizon of linguistic politeness. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2005, s. 45 – 64.
- JANNEY, Richard W. – ARNDT, Horst: *Intracultural Tact Versus Intercultural Tact*. In: Politeness in Language. Studies in its History, Theory and Practise. Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 1992, s. 21 – 42.
- MISTRÍK, Jozef: *Honoratív v slovenčine*. In: Studia Academica Slovaca 10. Bratislava : Alfa 1981, s. 255 – 267.
- PEKAROVIČOVÁ, Jana: *Slovenčina ako cudzí jazyk : predmet aplikovanej lingvistiky*. Bratislava : Stimul, 2004.
- PEKAROVIČOVÁ, Jana – TRUBAČOVÁ, Lucia Anna: *Zdvorilosť a jej jazykovo-kultúrne konotácie*. In: Jazyk a diskurz v kultúrnom a politickom diskurze [v tlači].
- PEKAROVIČOVÁ, Jana: *Jazykovo-kultúrne parametre zdvorilosti v akademickom diskurze*. In: Jazykoveda v pohybe. Ed. A. Bohunická. Bratislava : Univerzita Komenského, 2012 [v tlači].
- RATHMAYR, Renate: *Mündliche Fachsprache: Verhandeln und Präsentieren*. In: Linguodidaktische Aspekte der Fachkommunikation im Fremdsprachenunterricht. Red. J. Pekarovičová – R. Rathmayr. Bratislava : Stimul, 1966, s. 39 – 46.
- RUSNÁK, Juraj: O čom informujú komunikačné rituály. In: Retrospektívne a perspektívne pohľady na jazykovú komunikáciu. I. diel. Red. P. Odaloš. Banská Bystrica : Pedagogická fakulta Univerzity Mateja Bela, 1999, s. 101 – 106.
- SABOLOVÁ, Oľga: *Oslovenie v slovenčine*. In: Studia Academica Slovaca 12. Bratislava : Alfa, 1983, s. 457 – 468.
- SEDLÁKOVÁ, Marianna: *Sociolinguistická sonda do používania honoratívu v bežnej komunikácii v slovenčine*. In: Studia Academica Slovaca 40. Bratislava : Univerzita Komenského, 2011, s. 267 – 275.
- SLANČOVÁ, Dana – SOKOLOVÁ, Miloslava: *Jazykové prostriedky s vokálnym exponentom v súčasnej slovenčine*. In: Slovenská reč, 63, 1998, č. 4, s. 210 – 220.
- ŠOUČOVÁ, Jana: *Sociolinguistický aspekt zdvorilej komunikácie v japončine*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2004.
- TRUBAČOVÁ, Lucia Anna: *Jazyk a zdvorilosť*. Dizertačná práca. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2012.

- WATTS, Richard J.: *Linguistic Politeness Research : Quo Vadis?* In: Politeness in Language. Studies in its History, Theory and Practise. 2. vyd. Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 2005, s. xi – xlvii.
- YUN, Jisun: *Lingvopedagogická charakteristika slovensko-kórejskej medzikultúrnej komunikácie*. Diplomová práca. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2008.

SUMMARY

Politeness in Intercultural Context

The paper outlines intercultural context of the theory of (language) politeness and attempts to point out culturally based differences of its application in practice. The premise is that observation and interpretation of polite expressions in intercultural contacts point to cultural relativity of politeness. Cultural relativity, including variability of conceptualisations of language politeness as well as different using of polite expressions and forms (manifestations) in relation to given culture became a considerable argument against universality of various formulations of the principle of politeness. Based on several examples of interculturality and also intraculturally aimed research, the paper focuses on respecting other people and on intercultural differences resulting from education. Different use of polite forms in cultures is pointed out also by means of honorifics or systems of honorifics. The concluding part, dedicated to the pitfalls of politeness when learning a foreign language, deals with linguodidactic dimensions of the presented topic.

O problematike vzťahu poézie a prózy

1. Pozadím pre našu úvahu – osobitne zo semiotického hľadiska – o reláciách poézie (verša) a prózy sú zistenia o jednej z podstát jazykovej sústavy – o vzťahu symetrie a asymetrie, a to aj s napojením tohto protikladu na semiotické pozadie a s vymedzením binárnych protikladov v jazykovej štruktúre, ale aj širšie (z doterajších našich výskumov tejto problematiky, ktoré zasadzujeme do podstatnejších všeobecnolingvistických súvislostí, porov. Sabol, 2007a, 2007b, 2007c, 2008, 2010, 2011 a i.).

1.1. Symetria a asymetria v jazyku je jednou z dominantných podôb formy a obsahu (porov. Sabol, 1988a, s. 34 a nasl., tam aj ďalšia literatúra); tento vzťah sa stal základným iniciátorom dvoch centrálnych semiotických podstát, „podloží“, „tonalít“, „posolstiev“ jazykovej sústavy pri jej vzniku a plne sa premieta do vývinu a súčasného „diania“ jeho prvkov. Ide o ikonicko-symbolický (so symetriou medzi formou a obsahom) a arbitrárny (so „zdedenou“ symetriou, ale dominantne s asymetriou medzi formou a obsahom) semiotický princíp,¹ ktoré úzko – najmä cez svoje prvky, znaky – kooperujú, dopĺňajú sa a vzájomne sa preskupujú² (túto skutočnosť dokumentuje aj neurofyziológický základ reči: ide o dominantné funkcie – vývinovo staršej – pravej a ľavej mozgovej hemisféry, ako to potvrdzujú aj základné typy afázií – potláčanie vzťahu podobnosti, resp. vzťahu príľahlosti, teda metaforického verzus metonymického princípu – Jakobson, 1991, s. 87

¹ Vzťah symetrie a asymetrie formy a obsahu má dve základné podoby: a) reflexnú, odrazovú symetriu (forma je súčasťou odrazovej plochy znaku – je to doména ikonicko-symbolických znakov) a reflexnú, odrazovú asymetriu (forma nie je súčasťou odrazovej plochy znaku – je to doména arbitrárnych znakov); b) nonreflexnú, „mechanickú“ symetriu medzi formou a obsahom (doména ikonicko-symbolickej „tonality“ jazykových jednotiek) a nonreflexnú, „mechanickú“ asymetriu (doména arbitrárnej „tonality“ jazykových jednotiek). (O naznačení týchto podôb vzťahu medzi formou a obsahom porov. Sabol, 2003, 2004, 2005a).

² Vzťah ikonicko-symbolických a arbitrárnych znakov nie je disjunktný (medzi členmi jednotlivých opozícií definovaných na tomto semiotickom podloží sa realizujú ekvipolentné vzťahy): je to symbióza, ale aj protipôsobenie ako jedno zo „zrkadení“ symetrie a asymetrie v štruktúre jazykového znaku (podrobnejšie Sabol, 2003, s. 29 – 30, poznámka pod čiarou 1). Vzhľadom na vývinové preskupovanie ikonicko-symbolických a arbitrárnych znakov možno konštatovať, že východiskový ikonicko-symbolický semiotický princíp sa aj po „presadení“ arbitrárnosti stal trvalou súčasťou jazykovej štruktúry, a to tak v akusticko-auditívnom, ako aj v opticko-vizuálnom type komunikácie. A tak možno – na pozadí deterministického chaosu (pozri napr. Krempaský, 1998; 2006, s. 174 – 180) – definovať zákonitosť permanentnej prítomnosti a preskupovania ikonicko-symbolického a arbitrárneho princípu v jazykovej štruktúre, a to v oboch základných typoch komunikácie, s tendenciou k ich vzájomnému vyvažovaniu (pozri Sabol, 2001a, 2004). Porov. aj konštatovanie V. Krupu (1991, s. 70): „Ikonickosť znaku má rozličné stupne vernosti, takže jestvujú viac aj menej ikonické znaky. To znamená, že v jazyku nejestvujú rýdzo ikonické ani rýdzo konvenčné znaky.“

a nasl.), vytvárajúc prienikové množiny takých binárnych opozícií³ v jazykovej sústave, k akým patria (prvý príznak sa dominantne uplatňuje v „zóne“ ikonicko-symbolického princípu, pre druhý je dominantným semiotickým pozadím arbitrárny princíp): **asociatívnosť** (napr. pri štýlotvornom procese ide o fázu **selekcie** tematických prvkov) a **lineárnosť** (napr. pri generovaní textu v diferencovaných komunikačných situáciách tento „činiteľ“ garantuje jazykovo-syntaktické spracovanie tematických prvkov; je to teda os **kompozície**). Na póle asociatívnosti dominantne stojí **metaforický** princíp, realizácia podobnosti, na póle linearity zase **metonymický** princíp, stváranie prvkov podľa príľahlosti (porov. vyššie). Od ikonicko-symbolického a arbitrárneho semiotického pozadia sa odráža ďalšia, a to jedna z ťažiskových binárnych opozícií, stojaca na jednej z ich najvyšších „hladín“, „priechok“ vďaka svojej univerzálnosti a zásahu do paradigmaticko-syntagmatickej podstaty a pragmatického fungovania jazykových jednotiek: **motivovanosť** (zóna ikonicko-symbolického semiotického princípu) – **nemotivovanosť** (zóna arbitrárneho semiotického princípu).⁴ Uvedené opozície ďalej „tieňujú“ binárne protiklady **paradigmatickosť** (utvárajúca na základe asociatívnosti štruktúru príslušného systému; porov. paradigmatické vzťahy foném) proti **syntagmatickosti** (linearite, horizontalite; porov. stváranie fonetických korelátov foném v aktuálnej realizácii reči). Na osi asociatívnosti sa v komplexnom komunikačnom oblúku ocitá hladisko **percipienta**; lineárny, sukcesívny tok jazykových prvkov „rozohráva“

³ Členy binárnych opozícií vymedzené na predpolí (sub)dominantného ikonicko-symbolického verus arbitrárneho semiotického princípu vytvárajú výraznú prienikovú množinu príslušných charakteristických črt, a to tak v „horizontálnej“ (asociatívnosť – lineárnosť, paradigmatickosť – syntagmatickosť, simultánnosť – sukcesívnosť atď.), ako aj vo „vertikálnej“ štruktúrovanosti [asociatívnosť – paradigmatickosť, asociatívnosť – simultánnosť, paradigmatickosť – simultánnosť atď. (dominantne) v zóne ikonicko-symbolického semiotického princípu proti príznakom lineárnosť – syntagmatickosť, lineárnosť – sukcesívnosť, syntagmatickosť – sukcesívnosť atď. (dominantne) v priestore arbitrárneho semiotického princípu]. Členy týchto (a ďalších) opozícií sú teda previazané aj „navonok“, pravda, vždy pri nich ide (aj napriek možným značným stupňom „afinity“, „blízkosti“, „súladnosti“) o zdôraznenie istých špecifických, neopakovateľných črt, osobitých „konotácií“ v uplatnení ikonicko-symbolického či arbitrárneho pozadia. Tento fakt prienikovosti, „prepojenia“, vývinovej aj synchronnej „kooperácie“ členov uvedených protikladov (v oboch smeroch) možno z neurofyziologického aspektu podporiť fungovaním tzv. kalózneho telesa (corpus callosum; porov. napr. Valček, 2007, tam aj ďalšia literatúra). Pripomíname, že uplatnenie vzťahu binárnych opozícií vymedzených na pozadí ikonicko-symbolického a arbitrárneho princípu, napr. paradigmatického a syntagmatického organizovania jazykových jednotiek, nepredpokladá nevyhnutnú súčinnosť formových a obsahových jednotiek. Možno ho – najmä na pozadí simultánnosti a sukcesívnosti – pozorovať a) vo formových jednotkách, b) v sémantických jednotkách, c) v dialektickej jednotke formových a obsahových prvkov (Sabol, 2007a).

⁴ Pri motivovanosti (v širokom zmysle slova) ide o tvorbu a používanie znakových jednotiek, v ktorých je forma aktivizovaná, stimulovaná „priamym“ odleskom skutočnosti, a to v rozsiahlych intralingválnych, intrakomunikačných, extralingválnych a externolinguálnych kontextoch premietajúcich sa do kreovania a uplatňovania výrazu (designátora) inšpirovaného „reflexmi“ uvedených okolností (porov. aj Sabol, 2005b). Pri nemotivovanosti ide o opačné tendencie ako pri motivovanosti (podrobnejšie Sabol, 2010; porov. aj tam uvedené poznámky o semiotickej „tonalite“ motivovanosti a nemotivovanosti). V súvislosti s uvedeným protikladom treba upozorniť na „ikonickú“ fónickú (imitatívnu) motiváciu (Furdík, 2005, s. 393), a to pri príznakovej konfigurácii segmentálnych prvkov (hlásková inštrumentácia verša) aj pri suprasegmentoch (porov. napr. rytmické útvary ako „echá“ skutočnostného reflexu).

expedient. Od ikonicko-symbolického znakového princípu sa pri vzniku a fungovaní motivovanosti dominantne odvíjajú **odrazové gramatické kategórie**, arbitrárny semiotický princíp je zasa dominantným pozadím pre **klasifikačné gramatické kategórie** (Sabol, 2004; tam aj odkaz na ďalšie naše štúdie). Pripomínáme, že vo vymedzovaní binárnych opozícií, navrhnutých na uvedené dva semiotické princípy, a to najmä v priestore jazyka, filozofie a umenia, možno pokračovať ďalej.⁵

2. Vývinové prúdenie literatúry je dané najmä tým, ako sú rozmiestnené dominanty a subdominanty poézie a prózy (resp. aj drámy) a aké sú veľké, resp. ako sú štruktúrované prienikové množiny medzi nimi, vychádzajúce predovšetkým z uvedených (a ďalších) binárnych opozícií (pozri v časti 1.1 a v poznámke pod čiarou 5) vymedzených na semiotickom pozadí.

2.1. Naše pozorovania (Sabol, 1983, 1988b, 1992, 2001b a i.; Sabol – Sabolová, 2001) nám dovoľujú konštatovať, že protiklad poézie (verša) a prózy – osobitne na základe príslušnej semiotickej „tonality“ – sa realizuje:

1) *jazykovo-semioticky*: ide o protiklad *simultánnosť* – *sukcesívnosť* (porov. aj Miko, 1973, s. 264 – 265; Sabol, 2001c).

Simultánnosť (voľný, asociačný princíp spájania prvkov) proti **sukcesívnosti** (tendencia k lineárnemu radeniu prvkov)⁶ pomáha kreovať „ikonickosť“ ako (dominantný) znakový princíp **poézie** (vrátane hudobnosti verša) a sukcesívnosť zasa „arbitrárnosť“ ako (dominantný) znakový princíp **prózy**. Uvedené dva základné semiotické princípy v týchto dvoch základných formách literatúry dômyselným spôsobom regulujú aj kooperáciu všeobsiahlych, univerzálnych kategórií – **priestoru** a **času**. Priestor sa dominantne zrkadlí na ikonicko-symbolickom, „stacionárnom“ pozadí – je to skôr „konštantná“ doména poézie/lyriky; čas sa ťažiskovo prikláňa k arbitrárnej, „dynamickej“ semiotickej štruktúre – hlási sa cezeň skôr „premenlivý“ princíp prózy, napr. v makrokompozičnej zóne rozprávania.

2) *syntakticko-konštrukčne*: ide o opozíciu *diskontinuálnosť* – *kontinuálnosť* (ako „vznenie“ horizontálno-vertikálnej štruktúrovanosti poézie a horizontálnej štruktúrovanosti prózy).

Tento protiklad sa premieta aj do lineárneho, syntagmatického definovania taktu a do jeho „paradigmatického“ interpretovania. Preukáže to možno pozorovať v opozícii *stopa* (medzi ňou a slovom ako

⁵ Porov. ďalšie možné opozície dominantne „tónujúce“ príslušné východiskové semiotické pozadie: **statickosť** – **dynamicnosť** (**stabilita** – **vývinovosť**), **synergickosť** – **entropickosť** (**informačnosť** – **entropickosť**), **diskontinuálnosť** – **kontinuálnosť** (pozri aj Sabol, 2011, s. 35 a nasl.), **analogia** – **anomália** (v metajazykovom priestore **analogistická** verus **anomalistická** kodifikačná koncepcia) a pod.

⁶ Porov. konštatovanie F. Mika (1973, s. 56): „Simultánnosť... spočíva v princípe rytmu, t. j. v slede jednotiek, ktoré majú popri rozdielnych črtách niektoré znaky podobné. Prvok podobnosti v susedných jednotkách vyvoláva tendenciu nechápať ich následne, ale stavať ich akoby nad seba s úmyslom konfrontovať ich a hľadať na pozadí ich rozdielnosti ich podobnosť, totožnosť, ekvivalenciu.“ Sukcesívnosť výrazu „maximálne slúži narastaniu a rozvíjaniu témy (v epike, vo vedeckom štýle)“ (tamže, s. 264).

formovo-sémantickou jednotkou sa realizuje dieréza alebo cezúra) – *takt* (medzi ním a slovom sa realizuje dieréza).

Pri lineárnom, syntagmatickom definovaní taktu (*takt* je neprázdna množina 1... n slabík s jednou slabikou prozodicky/prízvukovo zvýraznenou, pričom pre vzťah taktu a slova platí, že takt je väčší alebo sa rovná slovu a hranica taktu je zároveň hranicou slova – porov. Sabol, 1975, s. 390, poznámka pod čiarou 2; 1977, s. 76 – 77) sa v rozhodujúcej miere uplatňuje vzťah symetrie, ale aj pri asymetrickom vzťahu vždy platí konštatovanie, že hranica taktu je zároveň hranicou slova. Táto relácia platí pre lineárne, prozaické, kontinuálne texty, pre „syntagmaticky“ definované takty (Sabol, 2008 a i.). Pri „paradigmatickom“ interpretovaní taktu (ako stopy v básnickom texte) sa v slovenskej literatúre dominantne uplatňuje vzťah symetrie pri trocheji a daktyle (tendencia k realizovaniu dieréz a pritlmovaniu cezúr; avšak aj pri asymetrickom vzťahu, vyvolanom vynechaním rytmického vrcholu, platí už uvedená téza, že hranica taktu/stopy je zároveň hranicou slova) a vzťah asymetrie pri jambe (tendencia k realizovaniu cezúr a pritlmovaniu dieréz; pri úplne periférnom asymetrickom vzťahu platí, že hranica taktu/stopy je zároveň hranicou slova; o vzťahu cezúry a dierézy v českom verši pozri Hrabák, 1973, s. 181, 184). Ukazuje sa, že bude potrebné rozlišovať dva typy *kvantitatívnej asymetrie* pri diskontinuálnom, básnickom, veršovanom texte: a) takt < slovo (pričom hranica taktu/stopy je zároveň hranicou slova; tento vzťah platí pre začiatok prvého a koniec ďalšieho taktu – trochej, daktyl); b) takt > slovo (pričom hranica slova je zároveň hranicou taktu/stopy; tento vzťah platí pre začiatok a koniec taktu – subvariant taktu/stopy realizovaný viacerými slovami pri trocheji a daktyle a úplne periférny typ jambu). Pri *kvalitatívnej asymetrii* hranica slova ≠ hranica taktu/stopy (jamb v slovenskej poézii); v slovenskom sylabotonickom verši treba – okrem iného – osobitne riešiť spojenia s jednoslabičnými predložkami, prípady presúvania prízvuku z ťažkej doby na ľahkú a opozíciu rytmu a metra – sú to parciálne námety pre ďalší výskum (o protiklade paradigmatického, diskontinuálneho, „veršového“ taktu a syntagmatického, kontinuálneho, „prozaického“ taktu porov. Sabol, 2011).

3) *suprasegmentálno-melodicky*: ide o *tendenciu k monotónnosti*⁷ (pri suprasegmentoch daných tónovou moduláciou artikulačného prúdu – melódii a hlasovom registri) smerujúcej k semiotickému „poľu“ hudby (pri tlaku intonácie verša) proti *tendencii k nemotónnosti*, k tónovej variabilite, (pri týchto suprasegmentoch) vyjadrujúcej fónicko-semiotický princíp reči (pri tlaku intonácie vety v próze).

⁷ Táto tendencia môže konotovať „stálosť, trvalosť toho, o čom text hovorí“ (Miko, 1985, s. 36). Aj ňou sa zblížujú charakteristiky oboch uvedených semiotických štruktúr – hudby a reči (osobitne v poézii a v liturgii). O tendencii k monotónnosti veršovej intonácie a k nemotónnosti vetnej intonácie v próze porov. tamže (s. 38: „veršová intonácia“ je „vyrovnávanie vetnej intonácie... a hodnotí sa prouto ako jej hudobné prekonávanie“) a výsledky našich pozorovaní (Sabol, 2001b).

Zo semiotického hľadiska pri tomto protiklade možno konštatovať, že modulačná zložka zvukovej reči sa dá do značnej miery porovnať s kreovaním prvkov hudobnej štruktúry. Jednotky oboch semiotických priestorov (reči a hudby) sa bytostne prepájajú cez oblasť spoločných, ľudsky univerzálnych javov s dominantou ikonicity. Osobitne treba v týchto súvislostiach pripomenúť pauzu/ticho/mlčanie (jav, ktorý má špecifické semiotické vyznenie v hudobnej a textovej štruktúre), tempo, rytmus, intenzitu hlasu, hlasový register a melódiu (vlastne všetky suprasegmenty).

4) podľa *dominancie kreátora rytmicko-intonačnej štruktúry*. Ide a) o dominantne fónické členenie textu (analógia s konštrukčno-sémantickým slovotvorným/tvarotvorným princípom; základným je prvý rytmický prúd – pohyb od slabiky k taktu – básnické texty, osobitne viazaný verš); b) o dominantne syntakticko-sémantické členenie (analógia s konštrukčno-sémantickým vetotvorným princípom; základným je druhý rytmický prúd – pohyb od taktu k vete – prozaické texty; v súvislosti s týmito opozíciami porov. aj Čepan, 1962; Sabol, 1977, 2000a, 2000b, o viacerých teoretických otázkach, ktoré sme načrtli, pozri aj Miko, 1973).

2.2. Pripomíname, že dominanty poézie zároveň fungujú ako subdominanty v próze, a naopak, dominanty prózy sa zároveň uplatňujú ako subdominanty poézie.⁸ Za rozhodujúci dištinkatívny príznak vymedzenia opozície poézie a prózy pokladáme primárnu realizáciu semiotického protikladu ikonicko-symbolického a arbitrárneho princípu, od ktorých sa odvíjajú ďalšie kontrasty.⁹ V protikladných dvojiciach vymedzených na jazykovo-semiotickom podloží (časti 1.1, 2.1, poznámka pod čiarou 5) stojí teda najvyššie (vrátane opozície simultánnosť – sukcesívnosť), prirodzene, semiotický kontrast.

Pravda, tak ako na výstavbu jazykových prvkov i na ich bezporuchové fungovanie je nevyhnutná súčinnosť funkcií vyplývajúcich z dvoch základných typov znakov (ikonicko-symbolických a arbitrárnych), bdejších nad homeostázou motivovanosti a nemotivovanosti v jazykovom systéme, spolupôsobenie smerujúce k rovnováhe je nevyhnutné aj pri relácii simultánnosti a sukcesívnosti (Sabol, 2001c). Uvedené konštatovania možno – s určitými modifikáciami – uplatniť aj pri skúmaní štruktúrneho semiotického vzťahu, relácie medzi znakmi navzájom, čo je zároveň priestor kompozície textu aj jej súvzťažnosti so sémantikou „výpovede“ (Sabolová, 1999, s. 9 – 19).

⁸ V tejto „hre na vyvažovanie“ upozorňujeme na Mikovu charakteristiku štruktúrovania dvojíc výrazových kategórií: pri voľbe alternatívy „nejde len o voľbu určitej výrazovej kategórie ako takej, ale aj o stupeň jej uplatnenia v texte“; pri výbere malého stupňa „danej výrazovej vlastnosti“ sa popri nej bude „v nepriamej proporcii uplatňovať opozičná vlastnosť“; ide o princíp „vertikálnej polarizácie“, „výrazovej komplementárnosti“ (1973, s. 158 – 159).

⁹ Osobitne upozorňujeme na Jakobsonom definované metaforické a metonymické póly (1991; porov. aj v časti 1.1): téma sa môže v texte rozvíjať buď prostredníctvom podobnosti (metaforický spôsob), alebo prostredníctvom príľahlosti (metonymický spôsob), prirodzene, aj s funkčnou „hrou na ekvivalenciu“ (porov. poznámku pod čiarou 8).

- ČEPAN, Oskár: *Poézia a próza*. In: Otázky prózy. (Litteraria 5.) Red. O. Čepan. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1962, s. 7 – 28.
- FURDÍK, Juraj: *Život so slootvorbou a lexikológiou. Výber štúdií pri príležitosti nedožitých sedemdesiatin*. Ed. M. Ološtiak, L. Gianitsová-Ološtiaková. Košice : Vydavateľstvo LG, 2005.
- HRABÁK, Josef: *Poetika*. Praha : Československý spisovatel, 1973.
- JAKOBSON, Roman: *Metaforické a metonymické póly*. In: Lingvistická poetika (Výber z diela). Bratislava : Tatran, 1991, s. 87 – 93.
- KREMPASKÝ, Július: *Problém dobra a zla z pohľadu fyziky*. In: Tvorba, 8 (17), 1998, č. 3, s. 1 – 3.
- KREMPASKÝ, Július: *Veda verzus viera?* Bratislava : VEDA, 2006.
- KRUPA, Viktor: *Jazyk – neznámy nástroj*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.
- MIKO, František: *Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*. Bratislava : Tatran, 1973.
- MIKO, František: *Verš v recepcii poézie*. Nitra : Pedagogická fakulta, Vedeckovýskumné pracovisko literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky (štúdia na s. 7 – 49).
- SABOL, Ján: *Sústava suprasegmentálnych javov spisovnej slovenčiny*. In: Studia Academica Slovaca 4. Bratislava : ALFA, 1975, s. 373 – 393.
- SABOL, Ján: *Prozodická sústava slovenčiny*. Bratislava : Metodicko-výskumný kabinet Československého rozhlasu, 1977.
- SABOL, Ján: *K metodologickým otázkam výskumu slovenského verša*. In: Studia Academica Slovaca 12. Bratislava : ALFA, 1983, s. 437 – 455.
- SABOL, Ján: *Kapitoly zo všeobecnej jazykovedy. Výberová prednáška*. Košice : Rektorát Univerzity P. J. Šafárika, 1988 (a).
- SABOL, Ján: *Teória literatúry. Základy slovenskej verzológie*. 2. vyd. Košice : Rektorát Univerzity P. J. Šafárika, 1988 (b).
- SABOL, Ján: *Z teoretických výskumov verša*. In: Studia Academica Slovaca 21. Bratislava : STIMUL, 1992, s. 119 – 127.
- SABOL, Ján: *Rytmická stavba slovenčiny*. In: Studia Academica Slovaca 29. Bratislava : STIMUL, 2000 (a), s. 173 – 178.
- SABOL, Ján: *Rytmická stavba reči*. In: Človek a jeho jazyk. 1. Jazyk ako fenomén kultúry. Na počesť profesora Jána Horeckého. Red. K. Buzássyová. Bratislava : Veda, 2000 (b), s. 319 – 327.
- SABOL, Ján: *Semiotické impulzy biblického textu*. In: Slovenská kresťanská a svetská kultúra. Studia Culturologica Slovaca 2. Red. J. Skladaná. Bratislava : Veda, 2001 (a), s. 148 – 156.
- SABOL, Ján: *Hviezdoslavooský verš vo vývine slovenskej poézie*. In: Studia Academica Slovaca 30. Bratislava : STIMUL, 2001 (b), s. 242 – 259.
- SABOL, Ján: *Simultánny a sukcesióny princíp v poézii pre deti a mládež*. In: Vnútrotextové priestory textu pre deti a mládež. Zborník materiálov z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou, ktorá sa konala 18. – 20. 10. 2000 v Prešove. Red. Z. Stanislavová a V. Žemberová. Prešov : Náuka, 2001 (c), s. 46 – 53.
- SABOL, Ján: *Semiotické parametre štýlu*. In: Komunikácia a text. Zborník materiálov z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou organizovanej pri príležitosti životného jubilea doc. PhDr. Františka Ruščáka, CSc. Red. Z. Stanislavová. Prešov : Náuka, 2003, s. 29 – 33.

- SABOL, Ján: *Semiotické pozadie komunikačných sústav*. In: Súčasná jazyková komunikácia v interdisciplinárnych súvislostiach. 5. medzinárodná konferencia o komunikácii. Ed. V. Patráš. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied, Pedagogická fakulta, 2004, s. 30 – 36.
- SABOL, Ján: *Vzťah znaku a slova a supraznaku a vety v mediálnom texte*. In: Média a text. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis. Jazykovedný zborník 17 (AFPh UP 111/193). Ed. J. Rusnák, M. Bočák. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2005 (a), s. 20 – 26.
- SABOL, Ján: *Historicko-synchronické morfológické a derivačné signály kvantity v slovenčine*. In: Kvantita v spisovnej slovenčine a v slovenských nárečiach. Ed. M. Považaj. Bratislava : Veda, 2005 (b), s. 9 – 32.
- SABOL, Ján: *Syntagmatický a paradigmatický princíp v konexii fónických prokov*. In: Koreferencia a konexia textu. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis. Jazykovedný zborník 48 (AFPh UP 96/178). Ed. J. Sabol, L. Sisák. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007 (a), s. 13 – 20.
- SABOL, Ján: *Symetria a asymetria rytmotoorných prokov*. In: Studia Academica Slovaca 36. Bratislava : STIMUL, 2007 (b), s. 121 – 126.
- SABOL, Ján: *Symetria a asymetria v štruktúrovaní rytmu a metra básnického textu*. In: Z problematiky literárnej vedy. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis. Literárnovedný zborník 23 (AFPh UP 189/271). Red. M. Součková. Prešov : Prešovská univerzita, Filozofická fakulta, 2007 (c), s. 210 – 216.
- SABOL, Ján: *Všeobecnolinguistické a semiotické aspekty vzťahu symetrie a asymetrie textotoorných prokov*. In: Jazykové a kognitívne aspekty okazionálnych výrazov a ich textové funkcie. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis. Jazykovedný zborník 27 (AFPh UP 233/315). Ed. J. Sabol, L. Sisák. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2008, s. 6 – 23.
- SABOL, Ján: *Semiotická hladina motivovanosti v jazyku*. In: Slovo – Tvorba – Dynamickosť. Na počesť Kláry Buzássyovej. Ed. M. Šimková. Bratislava : VEDA, 2010, s. 44 – 49.
- SABOL, Ján: *Symetria a asymetria v jazyku*. In: Vidy jazyka a jazykovedy. Na počesť Miloslavy Sokolovej. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis. Jazykovedný zborník 34 (AFPh UP 304/386). Ed. M. Ološtiak, M. Ivanová, D. Slančová. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2011, s. 31 – 40.
- SABOL, Ján – SABOLOVÁ, Oľga: *Semiotické a kompozičné poznámky k Pankovčinovej próze*. In: Kontexty tvorby Václava Pankovčína. Red. J. Sabol. Prešov : Náuka, 2001, s. 8 – 17.
- SABOLOVÁ, Oľga: *Kompozičné a sémantické súvzťažnosti umeleckej prózy*. Prešov : Náuka, 1999.
- VALČEK, Peter: *Sperryho syndróm. Kognitívna dynamika a multimediálny chronotop*. Bratislava : Pictus, 2007.

SUMMARY

On the Problem of Relation of Poetry and Prose

A starting point for our reflection on the relation of poetry (verse) and prose is the relationship of symmetry and asymmetry between form and content that became a basic initiator of two central semiotic substances – iconic-symbolic and arbitrary-semiotic principle that create intersection sets of binary oppositions in the language system (associativeness – linearity,

motivating character – absence of motivation, paradigmatic – syntagmatic nature, etc.). Based on the given linguistic-semiotic rules, there are oppositions between poetry and prose defined: simultaneity – successiveness, discontinuity – continuity, tendency to monotony – tendency to non-monotony (in suprasegmental features defined by tone modulation of a current articulation – the melody and voice register), differentiated rhythmical-intonational structure: dominant phonic articulation of the text (an analogy with construction-semantic word-formation/morphological principle; fundamental is the first rhythmical stream – a movement from a syllable to tact) – dominant syntactic-semantic articulation of the text (an analogy with construction-semantic sentence-formation principle; fundamental is the second rhythmical stream – a movement from tact to sentence).

Artikulačne a akusticky motivované slová v slovenčine z vývinového hľadiska

Vo svojich pozorovaniach jazyka sa pokúšame systematicky uplatňovať komunikačné a vývinové hľadisko. Pri komplexnom pohľade na jazykový systém preto musíme brať do úvahy fakt, že k determinujúcim fenoménom ľudskej komunikácie, ktoré pravdepodobne presahujú do vývinu špecifických komunikačných systémov človeka, patrí fyziológia artikulačných a perцепčných orgánov¹, ale i fyziologické podmienky kódovania a dekódovania informácie v procese komunikácie a takisto fyzikálne (akustické) podmienky šírenia sa zvuku. Zároveň vychádzame z faktu, že „semiotickým pozadím akusticko-auditívneho a opticko-vizuálneho typu komunikácie sú dva základné znakové princípy: ikonicko-symbolický a arbitrárny princíp“ (Sabol, 2004, s. 30), pričom za staršie považujeme ikonicko-symbolické (motivované) znaky, ktoré sa vyznačujú „korešpondenciou“ medzi formou a obsahom tak, že forma je odrazom vonkajšej skutočnosti (tamže).² Z vývinového hľadiska teda za prvotné motivačné jazykové faktory považujeme akustický a artikulačný motivačný faktor, ktoré z vývinového hľadiska navzájom úzko spolupracovali pri vzniku jazykového systému, a preto ich od seba veľmi ťažko oddeľovať. Na jednej strane ide o faktor, ktorý sa na budovaní jazyka podieľa prostredníctvom napodobňovania počutých zvukov ako extralingválny – objektívny motivujúci činiteľ. Na druhej strane ide o zvuky, ktoré človek ešte v predrečovej fáze musel používať na vyjadrenie svojich emócií. Niektoré z týchto pôvodne artikulačne a akusticky motivovaných slov už stratili zjavnú motivovanosť, stali sa trvalou súčasťou slovných znakov jazykového systému, ale skrytú pečať svojej zvukovej motivovanosti nesú dodnes.

Stopy artikulačnej motivácie v niektorých komunikačne frekventovaných slovách

V našich starších výskumoch, ale i v iných prácach o ontogenéze ľudskej reči³ sme sa stretli napríklad s poznatkom, že v ranom štádiu vývinu detskej reči je bez ohľadu na vzorový materinský jazyk nazáľnosť zvukov, ktoré deti v predrečovom štádiu vývinu vytvárajú (ešte tu nemožno hovoriť o fonémach),

¹ Napríklad aj špecifickosť ľudského sluchu. Ľudský sluchový orgán je vo vnímaní zvukov (vibrácií) tohto sveta značne obmedzený (od 20 Hz do 20 kHz, podľa odborníkov je ľudské ucho najcitlivejšie na kmitočet 1 000 – 6 000 Hz). Fyziologické obmedzenia sa ešte rozširujú obmedzeniami kultúrnymi (bližšie i s literatúrou Sedláková, 2011).

² Arbitrárne (nemotivované) znaky charakterizuje (zdedená) symetria, ale aj asymetria („nekorešpondencia“) medzi formou a obsahom (forma nie je motivovaná vonkajšou skutočnosťou) (Sabol, 2004, s. 30 – 31).

³ Sedláková, 2011, ako aj tam citovaná literatúra.

príznaková pre pocit diskomfortnosti. Nás k podobným úvahám okrem iného priviedol i na prvý pohľad pozoruhodný, dozaista fylogeneticky ovplyvnený fakt, že podoba slova *mama*⁴ má v množstve i vývinovo nesúvisiacich jazykov rovnakú podobu bez ohľadu na jeho oficiálnu kodifikáciu⁵. Slovo *mama* sa totiž (aj) podľa našich pozorovaní pri ontogenéze reči vyvinulo z pôvodných citoslovcových prejavov detskej nespokojnosti často sprevádzanej plačom⁶, až sa z nich stalo slovo – pomenovanie osoby, ktorá v danej situácii dieťaťu najčastejšie poskytuje pomoc. Podľa našich výskumov trvá transformácia citoslovca *mama* na slovo *mama* v ontogenéze jednotlivcov niekoľko mesiacov.⁷ Etymológiu diskomfortnosti pri vzniku slova *mama* potvrdzuje i výskum pragmatických funkcií vo vývine rečovej činnosti⁸, podľa ktorého matka približne dvojnásobne častejšie reaguje na vyjadrovanie nespokojnosti ako spokojnosti dieťaťa, podobne i na vyjadrovanie negatívnych emócií dieťaťa (až trojnásobne) oproti pozitívnym emóciám. Pocit nepohody a jeho spojitosť s nosovou artikuláciou z raného štádia vývinu v ontogenéze reči sa podľa nášho názoru musel odzrkadliť aj vo fylogenéze. Ako ďalší dôkaz by mohol poslúžiť fakt, že vo väčšine indoeurópskych jazykov sa na nosovú hlásku (príznakovú z hľadiska diskomfortnosti) začínajú (prípadne ju obsahujú) tvary privlastňovacích zámen 1. osoby sg. (i plurálu: *môj, meine, my, moi...*). Označenie vlastníctva má totiž komunikačný zmysel iba pri jeho ohrození, čo predstavuje bezpochyby výrazný diskomfortne pôsobiaci faktor. Psychologicky podobne by sa dala vysvetliť i zvuková štruktúra záporu (*nie, ne-*) nielen v slovenčine.⁹ Ak si zvukovú podobu záporu spojíme s gestom vyjadrujúcim zápor (otáčanie hlavy zo strany na stranu), ktorý má pôvod v odvracaní sa dieťaťa od prsníka¹⁰, a pridáme k nemu zvuk pri nasilu zatvorených ústach pri odmietaní potravy, zvuk nemôže byť iný ako nazálny. Tu však by už motivácia nebola len čisto artikulačná, ale museli by sme k nej priradiť i príznak gestický. „Negatívne“ etymologicky motivovaný „význam“ nosových foném by mohol podporovať i príznak „melancholickosti“, ktorý francúzskym nosovkám v zvukovej inštrumentácii veršov priznávajú samotní francúzski prekladatelia i lingvisti, hoci sa táto vlastnosť musí javiť v úplne

⁴ Slovo *mama* v rôznych jazykoch pozri na <http://www.mothersdaycelebration.com/mother-in-different-languages.html>.

⁵ Mutter v nemčine, mother v angličtine a pod. Okrem slovanských, germánskych a románskych jazykov sme si túto fonemickú kombináciu pomenovania rodičky matky overili i v ugrofinských jazykoch a v arabčine.

⁶ Pri plači sa deformuje ústna dutina, a tak výdychový prúd vchádza aj do nosovej dutiny, čo je artikulačnou charakteristikou nosových hlások.

⁷ My sme v jednom prípade od prvého objavenia sa citoslovca *mama* v 7. mesiaci života dieťaťa po jeho dokázateľné použitie na označenie konkrétnej osoby v 13. mesiaci zaznamenali rozpätie šiestich mesiacov (Sedláková, 2011, s. 16).

⁸ Tamže, podľa Slančovej.

⁹ Variantná podoba [ne]/[ňe] je už spôsobená vnútrojazykovou štruktúrou.

¹⁰ Sedláková, 2011, podľa Peasa.

odlišnom svetle v jazykoch, ktoré nosovky vôbec nemajú (ako je napríklad japončina).¹¹ Treba však dodať, že tu v závislosti od fonologickej štruktúry národného jazyka už ide o mladšie vývinové prvky, pri ktorých výraznejšiu úlohu ako fyziológia a akustika (staršie, prírodné, fylogenetické motivanty) hrá všeobecná kultúra vnímaná (aj) prostredníctvom jazyka.

Zvuková inštrumentácia verša v poézii viedla viacerých interpretov k prisudzovaniu istých všeobecnejších významov jednotlivým hláskam. Najčastejšie sa stretávame s vlastnosťami jasnosti a temnosti, čo sa v ranejších fázach jazykovedného bádania odrazilo i v jazykovednej terminológii. Pri samohláskach sa vlastnosť jasnosti pripisovala zvyčajne predným vokálom (i, e) oproti temnosti pri zadných vokáloch. Pri konsonantoch boli takto oddelené znelé (jasné) od neznelých (temné; u nás ešte u Štúra i Cambela). Takáto charakteristika vychádzala najmä z perцепčných vnemov, čo je podľa nášho názoru naviazané na mladšie fylogenetické obdobie, pri ktorom už hral rolu samotný jazykový systém ako súčasť kultúry, ako sme už spomenuli. Za protofylogenetické artikulačné motivanty možno podľa nášho názoru okrem uvedenej nazálnej diskomfortnosti, ako sme to ukázali vyššie, považovať prvotnú tónovo-šumovú diferenciáciu zvukov na vokály a konsonanty. Pri konsonantoch je to na jednej strane úžinová artikulácia s treným auditívnym efektom oproti (artikulačne) záverovej či (perцепčne) explozívnej charakteristike opačnej skupiny konsonantov, ktorá sa tiež v niektorých dokázateľných prípadoch ontogeneticky spája s motiváciou gestickou. Za artikulačno-akusticko-gestickú motiváciu bez príznaku pozitívnej či negatívnej motivovanosti by sa dali považovať podoby tzv. t-ových zámen v slovenčine (aj so znelým variantom v iných indoeurópskych jazykoch: *this, that; der, die, das*), z ktorých sú svojím významom kľúčové ukazovacie zámená. Tak isto, ako je v predrečovom komunikačnom procese vystieraná ruka pri ukazovaní (čo má údajne pôvod v pokusoch o dočahovanie vecí), artikulačný výdychový prúd „vystreľuje“, aby rezonoval na poslednej (vyvýšenej) prekážke artikulačných orgánov, ktorou je dasno. Rovnakú motiváciu by mohla mať podoba osobného zámena *ty*, pri základnom trojčlennom komunikačnom modeli i pomenovanie druhého z rodičov formou *tato* (*dady*; „ten tretí“; *ten*, o kom je reč). Prípady gesticky a artikulačno-akusticky motivovaných slov poukazujú na závažnú spätosť verbálnej a neverbálnej komunikácie tak v ontogenéze, ako aj vo fylogenéze reči. Ako ukazujú najnovšie výskumy, prejavy neverbálnej komunikácie nie sú len dopĺňajúcimi prvkami reči. Verbálna reč a pohyby hovoriaceho sú tesne zviazané a „sú manifestáciou toho istého procesu“¹². Rovnako

¹¹ Tamže, podľa Hagéga.

¹² Škvareninová, 1997, s. 240. Na tom istom mieste sa odvoláva na A. Kendona (*Gesticulation and speech: Two aspects of the process of utterance*), podľa ktorého „tá časť mozgu, ktorá kontroluje produkciu reči, kontroluje aj kineziku“.

ako v synchronnej bežnej komunikácii (hoci tu len o stotinu sekundy)¹³, aj v ontogenéze, a dá sa predpokladať, že i vo fylogénze komunikácia pomocou gest predchádzala rečovej komunikácii, a preto sa musela na konstituovaní reči výrazne podieľať.

Z našich výskumov detskej reči vyplynulo i to, že z hľadiska distribúcie vokálov sa pocit pohody v predrečovom štádiu vývinu reči prejavuje najmä produkovaním centrálnych vokálov.¹⁴ Vtedy sú artikulačné orgány pri vertikálnej orientácii tela v optimálnej polohe a artikulácia vokálov je prejavom harmónie fyziologickej i akustickej. Z konsonantických prvkov sa v slovenských (pravdepodobne aj slovanských) pomeroch javia palatálne konsonanty s príznakom difúznosti [d', t', ň, (l')], ktorým by sme v tej najzjednodušenejšej podobe mohli pripísať i artikulačnú vlastnosť centrálnosti. Preto neprekvapuje, že univerzálnou slabikou pre spev sa stala solmizačná slabika /a/ (v ruštine /ā/), čo predstavuje spojenie centrálného vokálu podľa miesta artikulácie s podobne centrálnym konsonantom. Prírodné (i prírodné) fenomény, ktoré obmedzujú kombinačné možnosti artikulovaných zvukov vo funkcii foném, ale i zvukové podnety objektívneho sveta tak vytvárajú ďalšie špecifické potenciálne motivanty pomenovaní.

Vlastné citoslovčia – zdroj artikulačne motivovaných slov v jazykovom systéme

Keď sme v úvode štúdie spomenuli zvuky, ktoré človek ešte v predrečovej fáze musel používať na vyjadrenie svojich emócií, skúsený čitateľ pravdepodobne očakával, že začneme citoslovcami. Citoslovčia do tejto skupiny slov naozaj patria, ale pri tomto druhu výskumu sú pomerne problematické, a to z dôvodu, že „z hľadiska komunikačného aktu majú citové citoslovčia minimálnu hodnotu, lebo nielenže nemajú pomenovacia funkciu, ale pri ich používaní niet ani zacielenia na prijímateľa. Chýba im komunikačná funkcia“ (*Morfológia slovenského jazyka*, ďalej len „MSJ“, s. 810). Preto sú amorfné zo všetkých relevantných jazykových hľadísk (morfologicky, lexikálne, syntakticky). „V reči majú citové citoslovčia takú úlohu, že tvoria bezprostredný spojovací článok medzi citovým rozpoložením hovoriaceho a jeho jazykovým prejavom“ (tamže). Ako keby boli v neustálej premiére. Väčšina citoslovciac, ktoré sa dostali do systému, má aj preto schopnosť pomenúvať širokú škálu citov. Konštatovanie v MSJ (s. 811), „že sa citové citoslovčia významovo zaraďujú iba na základe poznania situácie alebo kontextu“, evokuje, že zo systémového hľadiska ich fungovania v reči tu treba počítať s tým, že dištinktívnym príznakom týchto amorfných slov by mohli byť suprasegmentálne javy ako zvuky všeobecnejšieho významu, ktoré vo fylogénze museli predchádzať v komunikácii segmentom. V našej

¹³Tamže, s. 240.

¹⁴Sedláková, 2011, s. 17; Bónová, 2008, s. 218.

výskumnej vzorke sa totiž ukázalo, že dieťa v ranom štádiu vývinu reči je schopné kombináciou dvoch hlások (jednej slabiky, v našom prípade to bola slabika *pa*) za pomoci kvantity, intenzity, gesta, mľaskavej artikulácie a reduplikácie rozlíšiť päť významov. Preto si myslíme, že i pri komunikácii pomocou pravých citosloviec v bežnej reči veľmi výraznú dištinktnú funkciu hrajú jednotlivé suprasegmenty, ale nepochybne i sprievodné gestá. V tejto fáze uvažovania máme možnosť porovnať naše zistenia o význame vokálov/konsonantov v spojitosti s pozitívnymi a negatívnymi pocitmi u detí so zvukovým zložením niektorých citosloviec. Zámerne sa najprv sústreďujeme na tie čisto vokalické. Podľa našich zistení z pozorovania ontogenézy reči by pozitívne pocity mal vystihovať najmä vokál **a**, menej vokál **e**. Podľa *Slovníka slovenského jazyka* (ďalej len „SSJ“) citoslovce **a**, **á** (pís. niekedy *aá*, *áá*, *ááá*) vyjadrujú z pozitívnych citov tri významy: 1. príjemné prekvapenie, údiv, 2. spokojnosť s niečím a 7. dovtípenie. Ďalšie 4 významy sú už negatívne: 3. irónia, 4. bolesť, 5. nespokojnosť s niečím, rozhorčenie, 6. zápor (všetko doložené citátmi najmä z realistickej literatúry). Citoslovce **e**, **é** vyjadruje 2 negatívne významy (1. nechúť, nežáujem, ľahostajnosť, 3. v detskej reči vyjadruje odpor, ošklivenie) a jeden pozitívny význam (2. spokojnosť, súhlas s niečím). Naš názor na nevyhnutnosť počítat pri dištinkcii interjekcií s intonáciou môžu zdokumentovať dva príklady, ktoré sú tam uvedené: „*E, ba je nie všetko jedno!* (Kal.) – *E, ale si mu dal!*“ (SSJ, s. 360). Našu tézu o negatívnej príznakovosti okrajovej artikulácie vokálov naplno podporuje len citoslovce „**ú** (i zdvojené, strojené atď.)“, ktoré podľa SSJ „vyjadruje bolesť, žiaľ, zúfalstvo“. Význam citoslovca **i**, **í**, **íí**, ktoré podľa SSJ vyjadruje prekvapenie, nemožno jednoznačne priradiť k pozitívnemu či negatívne pólu. Porovnanie s veľmi blízkym českým jazykom¹⁵ však ukazuje, že slovníková interpretácia významu jednotlivých citosloviec je veľmi ovplyvnená výskytom citosloviec v umeleckej literatúre, z ktorej sa uvádzajú príklady.¹⁶ Našu pôvodnú tézu o „pozitívnosti“/„negatívnosti“ vokalických timbrov treba na základe poznatkov zo slovníkového spracovania vokalických interjekcií podľa všetkého upraviť tak, že pôvodne pozitívne významy centrálnych vokálov sa na základe vývinu stali neutrálnymi, a preto citoslovce založené na vokáli **a**-ového (čiastočne i **e**-ového) timbru vystupujú tak v pozitívnych, ako i v negatívnych významoch. Z hľadiska synonymných vzťahov však v 80 % vystupujú v pozícii synonym k citoslovciam **a**, **á** vokalicko-konsonantické citoslovce **a**-ového timbru (porov. synonymá k citoslovcu *aha* v *Synonymickom slovníku slovenčiny*, ďalej len „SSS“).

¹⁵ Na dôkaz jazykovej blízkosti pozri *Příruční slovník jazyka českého*: „**u**, **ú** citosl. vyjadřující údiv, hrůzu, odpor a pod. ‚*Ú, to voní, maminko,*‘ špitla Zuzanka. Svoz. ‚*U!*‘ zděsili se všichni hoši. Hol. *Jakási zvířata přicházejí. U!* – páchnou! Uh. U, Kotofej je zlý; kdo mu není po chuti, hned ho sní! Herb. U, jak se černá [bor] a šumí! Lum.“

¹⁶ Na dôkaz uvedieme z *Příruční slovník jazyka českého* „**i**, **í** – výkřik při náhlé bolesti. *Spálilo se, křičel: „I, to pálí!“ Rais.; naznačující smích. „I–í!“ – vypískl facír smíchem. Vrba“.*

Podobne je to i so vzájomnou zastupiteľnosťou e-ových citosloviec (77 %).¹⁷ Tézu o dištinkcii všeobecných významov vokálov podľa miesta artikulácie možno pravdepodobne uplatniť i na vzťah nazálnych sonór v systéme, ale opačne ako pri vokáloch. Kým *m* ako artikulačne okrajové (pernica) nadobudlo vývinom pozitívnu (neutrálnu) hodnotu (*mama*), pre hlásku/fonému *n* zostala hodnota negatívna (zápor).

Keďže schopnosť vyjadriť širokú škálu citov má väčšina citových citosloviec, zaujímavejšie je všimnúť si tie, ktoré majú úzke citové spektrum, pričom niektoré z nich zodpovedajú iba jednej citovej kvalite. Napríklad citoslovce *au* vyjadruje skoro výlučne pocit fyzickej bolesti, citoslovce *br* (*brr*, *brrr*) vyjadruje skoro výlučne pocit odporu alebo chladu, citoslovce *fuj* pocit hnusu, odporu, citoslovce *hí* pocit údivu, prekvapenia (porov. MSJ, s. 812). Nášmu predpokladu o všeobecnom význame centrálnych a necentrálnych vokálov by čiastočne vyhovovalo citoslovce *au* (kombinácia centrálného prvku s výrazne okrajovým, ktorý sám osebe nesie negatívnu informáciu – pozri cit. *u*, *ú*), rovnako aj citoslovce *fuj*. Citoslovce *br* a jeho varianty majú výraznú fyziologickú oporu v drkotaní (vibrovaní) zubov od zimy v spojitosti s jedinou vibrantou v našom fonologickom systéme; citoslovce *hí* potom v neartikulovanom zvuku, ktorý vzniká pri prudkom nádychu pri zúženom artikulačnom priestore spôsobenom ľakom/prekvapením. Konštatovanie MSJ, že väčšina citosloviec s jediným alebo obmedzeným významom je málo frekvencovaná, by sme uznali len smerom k využívaniu citosloviec v umeleckej literatúre (naopak sa to javí v prípade citoslovca *ó* pri jeho umeleckej hypertrofii, ktorá takto výrazne prekrýva jeho možné pôvodné prirodzené sémantické pole/polia). Bežné hovorené jazykové prejavy z tohto hľadiska ešte nie sú dostatočne prebádané, aj preto, ako predpokladáme, nie je dostatočne docenená systémová sémantická spolupráca intonácie a gestikulácie s pravými citoslovcami, ako sme to uviedli už vyššie.

K citovým citoslovciam patria i také, „ktorých zapísaná podoba sa nezhoduje so zvukovou.

Nemožno síce povedať, že ich zvuková podoba nie je výrazom istého citu a že nie je zvyčajná, ale možno pochybovať o tom, či ide o zvukovú podobu v zmysle jazykovej hodnoty. Dôležité je, že v týchto prípadoch nejde o artikulované zvuky. Písmom sa tu zachytáva, kopíruje mimojazyková skutočnosť“ (MSJ, s. 812). Ide prevažne o rôzne citoslovčia smiechu (*ha-ha*, *hi-hi*) alebo uvažovania (*hm*), pritakávaní (*mhm*) alebo „na vyjadrenie popierania sa často používa zvuk, ktorý by sme foneticky mohli zaznačiť dvojnásobným rázom s neurčitým vokalickým elementom“ (tamže, s. 813) [ʔʔ]. V písanej podobe sa však nevyskytuje. V bežnej reči sa stretávame i s citoslovcami, ktoré nemožno zapísať ani prostredníctvom znakov

¹⁷ „e, é p. eh 1 eh 1. vyjadruje nezáujem, ľahostajnosť, odmietanie a pod. • ech • e • é • ej: eh, e, ej, čo tam po tom • ach • och: Ach, och, daj už konečne pokoj! 2. p. ej 1 3. p. ach 2“ (SSS, s. 120).

fonetickej transkripcie (napríklad rôzne zvuky – mľasky, ktoré však majú už zvukomalebný charakter – napríklad na napodobenie cváľania koňa).

Citové citoslovčia bývajú motivačne zaujímavé (*achkať, aukať, híkať*), ale v oveľa menšej miere než onomatopoeje.

Vôľové citoslovčia – motivačný a komunikačný hybrid – návrat znaku k výrazu

Z komunikačného hľadiska sú vôľové citoslovčia na vyššej úrovni ako citové citoslovčia, lebo ich výraznou vlastnosťou je zacielenie na prijímateľa. Tieto citoslovčia teda majú komunikačnú funkciu: hovoriaci nimi vyzýva, aby adresát venoval niečomu pozornosť, alebo ide priamo o rozkaz. V tejto skupine citoslovciac uviazli tie artikulačne motivované zvuky, ktoré majú uvedenú komunikačnú platnosť a obmedzenú či nulovú schopnosť motivovať (*aha – ahakať?*). Z vývinového hľadiska predpokladáme, že na rozdiel od citových citoslovciac, ktoré stáli na úsvite dorozumievania sa a potenciálne mohli vyrásť/vyrástli na jazykový znak (mama), niektoré vôľové citoslovčia poklesli z dorozumievacej funkcie (jazykového znaku) na funkciu výrazovú. Niekedy to možno vidieť aj v ich zjavnej motivácii plnovýznamovými slovami (*hľa, ľafa, hajde...*).

Zvukomalebné slová – zdroj akusticky motivovaných slov v jazykovom systéme

Zvukomalebné slová, onomatopoeje, ktoré sa v jazykovom systéme zvyčajne tiež radia k interjekciám, môžeme považovať za prienikovú množinu objektívnych zvukov tohto sveta a jazykového systému, založeného na akustickej podstate. Objektívne zvuky prenikajú do jazykového systému cez jeho (vývinovo sa meniace) fonologické sito, preto je zhoda s reálnym zvukom len čiastočná a podoba porovnateľných onomatopojí v rozličných jazykoch taká rozmanitá. Pri hodnotení zvukovej podoby onomatopojí v jazyku musíme vychádzať z najvšeobecnejších charakteristík hlások, ktoré ich tvoria. Pri vokáloch a sonórach by to bola centrálnosť – periférnosť a pri konsonantoch by to mohol byť spôsob a miesto artikulácie. O tom, že konsonantická vlastnosť znelosti pri zvukovej výstavbe onomatopojí nehrá/nehrala veľmi dôležitú úlohu, svedčia varianty typu *bác – pác*. Varianty typu *cing – cink* môžu byť len odrazom výslovnostných pomerov súčasného fonologického systému (neutralizačná pozícia znelých konsonantov na konci slova pred pauzou), najmä ak máme variant *cingi-lingi* a nie *cinki-linki* ako čeština.¹⁸ Pokiaľ ide o univerzálne významy

¹⁸ Tu sa prejavujú staršie tendencie systémov po historickej zmene *g > h*; slovenčina oproti češtine vo vyššej miere prijala *g späť* do systému (mozog – mozek, cigán – cikán, guľa – koule, glej – klej...)

zvukov, nie je zlé sa oprieť o kultúry¹⁹, kde existuje tradícia nielen v ne veriť, ale ich aj prakticky využívať. V tabuľke²⁰, inšpirovanej súvislosťami ľudského bytia a univerza podľa viacerých orientálnych učení (bližšie Sedláková, 2011), uvádzame v poslednom stĺpčeku aj fonetické znenie mantier²¹, na ktorých je zo zvukového hľadiska zaujímavá skutočnosť, že sa všetky končia nazálnou sonórou M. Podľa nášho názoru to evokuje (okrem iného) princíp rezonancie. Taký istý princíp vidíme a cítime i v zvukovej stavbe slovenského citoslovca napodobňujúceho zvuk zvona *bim-bam-bom*. Začiatkový záverový konsonant rozvibruje explóziou i vokál/vokály rôznych tónov a nechá ich rezonovať v dutine, ktoré je na to usposobená. Z tohto hľadiska sa pozrieme aj na ďalšie onomatopoeje, v ktorých nasleduje nazála po vokáli: *coing*, *cueng* by tiež zodpovedali tejto našej teórii, pričom koncové *g* by mohlo znamenať len zadnejšiu realizáciu *n*, konkrétne [ŋ], reprezentujúcu „temnejší“, hlbší zvuk. Podobne je to pri citoslovci *frnk* – *frng*, pričom funkciu vokálu tu prebrala významovo príznaková vibranta, ktorá reprezentuje zvuk vyvolaný rýchlym kmitaním krátkych vtáčích krídel, rezonujúci vzduchom. Zaujímavé je zistenie, že zo 70 onomatopojí, ktoré sme vyexcerpovali z KSSJ a zo SSJ, sa len jedno začína na samohlásku. Ide o citoslovce napodobňujúce hlas exotickjšieho zvieraťa: *iá* [i-á], ktorý by mal podľa zovšeobecneného *híkania* somára znieť ako [hi-á], reálnejšie ako [ʔi-á]. Pri citových citoslovciach pritom vokaliký začiatok na prvý pohľad prevažuje alebo sa počtom aspoň vyrovná konsonantickému začiatku citosloviec. Z ostatných onomatopojí sa 69 % začína na záverový alebo polozáverový konsonant, 44 % sa na záverový alebo polozáverový konsonant začína aj sa končí. Medzi

¹⁹ O existencii univerzálnych významov konkrétnych zvukov/vibrácií nepochybujeme, nazdávame sa však, že dnes je už v jednotlivých živých jazykových systémoch celkom zastretá. Ak by sa však podarilo oživiť fonetiku historických jazykov, ako hovorí egyptológ Jaromír Kozák... „Nejpozoruhodnější zjištěním je, že fonetické hieroglyfy jsou definovány jako mantry. Ty jsme dosud pokládali za umělé modlitby. Ve skutečnosti však jde o základní biologicky a psychologicky smysluplné zvuky. Jakkoli se takové zjištění může zdát překvapivé, při bližším pohledu je zcela zákonité, protože je tím přirozeně osvětlen počátek vzniku jazyka.“

²⁰

Tab. 1: Príslušnosť zmyslov k jednotlivým čakrám (energetickým centráam ľudského tela)

Č.	názov	základný princíp	zmysel	farba	V	mantra/tón
1	základná č.	telesná vôľa byť	čuch	červená	U	LAM/C
2	sakrálna č.	tvorivé rozmnožovanie	chuť	oranžová	Q	VAM/D
3	č. solar plexu	výstavba bytia	zrak	žltá	O	RAM/E
4	č. srdca	oddanosť	hmat	zelená	A	JAM/F
5	krčná č.	rezonancia bytia	sluch	belasá	E	HAM/G
6	tretie oko	poznanie bytia	všetky zmysly	indigová, fialová, žltá	I	KŠAM/A
7	korunná č.	rýdze Bytie	mimozmysl. vnímanie	priesvitná, biela	M	OM/H

²¹ Mantra je staroindická veršovaná modlitba, zariekavanie, formula s magickým účinkom.

záverovými konsonantmi využitými pri výstavbe onomatopojí prevažujú konsonanty *b*, *p*, *t*, *m* a *k*. Vôbec nie je prekvapujúce, že sú to hlásky, ktoré sa v ontogenéze reči zjavujú ako prvé nielen v prípade slovenských detí (Bónová, 2008; Ondračková, 2010²²). Z úžinových konsonantov, ktoré zastupujú iný typ zvuku (trený), sa pri výstavbe onomatopojí vyskytujú len *h*, *ch*, *f*, *v*, *š*, (*s*) a *l*. Osobitné postavenie má na základe svojej jednoznačnej významovej podstaty vibranta *r*: *tří*, *oří*, *frnk*, *tresk*... Zaujímavé je i zistenie publikované už v MSJ, že „pre zvukomalebné citoslovčia, ktoré sa končia na pernú spoluhlásku, je typické priberanie spoluhlásky *s*, na ktorú sa ešte niekedy pripája *t*: *bum* – *bums*, *bumst*; *člup* – *člups*, *drap* – *draps*, *rup* – *rups*“ (s. 817). Sykavka pripojená za okluzívu nemôže celkom zmeniť pôvodný charakter explozívneho zvuku, len ho akoby svojím spôsobom predlžuje, vyvoláva istý typ „ozveny“, postupné doznievanie zvuku. Potvrdením tejto funkcie sykavky v uvedených príkladoch je i záverečné potvrdenie okluzívnosti/explozívnosti prostredníctvom *t* (*bumst*). Všetky konsonanty zúčastňujúce sa na výstavbe onomatopojí sú svojím spôsobom okrajové – či už z hľadiska miesta artikulácie (*b*, *p*, *v*, *f* ↔ *k*, *h*, *ch*; *m* ↔ *n*), spôsobu artikulácie (*r*, *l*) alebo nejakým iným významom (*t* – v analógii artikulácie a gesticky) –, „okrajové“ vo význame dobre viditeľné, trčiace, čím v opozícii k synchrónnej frekvenčnej okrajovosti potvrdzujú svoju fylogenetickú starobylosť, „najvernejšie“ odkazujúc na mimojazykovú zvukovú skutočnosť.

Je známe, že zvukomalebné citoslovčia sa v oveľa vyššej miere než citové stávajú slovotvornými motivantmi a vytvárajú niekedy pomerne bohaté slovotvorné hniezda (*fu*, *fú*: *fúkať*, *fúkavať*, *fúkať sa*, *fúknuť*, *fuknúť*, *fučať*, *fučať sa*, *fukotať*, *fuk*, *fúkací*, *fujak*, *fujavica*, *fúkač*, *fúkaná* plus veľké množstvo prefixálnych derivátov). Na ilustráciu sme si zámerne vybrali citoslovce, v ktorého koreni sa nachádza konsonant z hľadiska súčasného slovenského fonologického systému okrajový (málo frekventovaný). Fonéma /*f*/ sa v slovenskom fonologickom systéme totiž udomácnila až po vzniku znelostnej asimilácie v 13. Storočí.²³ Otázkou je, ako sa dovtedy vyjadrovalo – predpokladáme, že veľmi frekventované – onomatopoje pomenúvajúce fúkanie. Považujeme za vylúčené, aby sa taký zvukový jav, akým je fúkanie, vyjadroval inou ako trenou spoluhláskou. Z ponuky systému nám vychádza spoluhláska /*v*/, ktorá pokojne mohla fungovať vo viacerých výslovnostných

²² „Analýza konsonantických subsystémov slovenskej a anglickej detskej lexiky ukazuje, že tak, ako sa dá vymedziť spoločný repertoár rovnakých foném patriacich do jadra detskej lexiky v oboch jazykoch /*p*, *t*, *k*, *b*, *m*, *n*/, tak sa dá identifikovať aj spoločný repertoár rovnakých foném radiacich sa na jej perifériu (samozrejme, teraz uvažujeme len o fonémach prítomných v oboch jazykoch): /*f*, *j*, *z*, *Z*/ v angličtine a /*ž*, *ž*/ v slovenčine“ (Ondračková, 2010. s. 79).

²³ Pri preberaní slov sa cudzie /*f*/ nahrádzalo niektorou najbližšou fonémou /*b*/ (birmovka – konfirmácia) alebo /*v*/ (Štefan – Števo) (Krajčovič, 1988, s. 65).

variantoch²⁴, aj ako alofóna [f], a preto po jej fonologizovaní preniklo do systému toľko derivátov, v ktorých sa „odrazu“ ocitla táto nová, okrajová fonéma, umožňujúca vznik znelostnej korelačnej dvojice.

Zdá sa, že slovníkové spracovanie citosloviec, významovo okrajovej (málo podstatnej) časti slovnej zásoby, zodpovedá jej všeobecnej okrajovosti v synchrónnom jazykovom systéme. Na podporu tohto tvrdenia uvedieme, že slovníky slovenského jazyka uvádzajú množstvo slov evidentne zvukovo motivovaných, pričom sa v slovníku (už) samotné citoslovce, ktoré musí či muselo stáť na začiatku slovotvorného procesu²⁵, nenachádza, napriek tomu, že je v ľudskom živote, a teda i v bežnej reči (ešte vždy) veľmi frekventované. Absencia citoslovca zvukovo motivujúceho slovo v slovníku môže mať objektívny charakter v prípade, že motivujúci zvuk je neartikulovaný, artikulovanými zvukmi nenapodobiteľný, ako napríklad v prípade slova čkať, štikútať sa alebo erdžať. Slovníková absencia citoslovca môže byť čiastočne objektívna i v prípade, že pôvodné citoslovce motivujúce vznik slova/slov sa už v bežnej reči nepoužíva (*rap* – napodobenie zvuku rapkáča; ale kým existuje rapkáč, nemalo by existovať, aspoň v slovníku, aj citoslovce pomenúvajúce zvuk, ktorý vydáva?). Absencia niektorých citosloviec v slovníku však objektívne dôvody nemá. Ako dôkaz uvedieme dva trochu delikátne, ale jazykovo a fyziologicky porovnateľné a (i v reči) veľmi frekventované zvukové javy:

A) „prd“ v KSSJ: „prd hrub. I. -u m. vypustenie plynu z konečníka II. časť. výraz silného záporu, nie, nič III. **cit.** napodobňuje zvuk vznikajúci pri vypúšťaní plynu z konečníka“; SSJ: „prd 1, -u m. vulg. vypustenie plynu z konečníka, prdnutie; plyn vypustený z konečníka; prd 2 **cit.** i časť. vulg. hrubý prejav silného záporu; nie, nič“. Nachádza sa i v Bernolákovom *Slovári*. Jeho deriváty sú *prdnúť*, *prdieť*, *prdy* (*vetry*); *prdúškať sa*.

B) „grg“ v KSSJ: „grgať, grgnúť, grgať sa, grgnúť sa, odgrgnúť, odgrgnúť si; v SSJ: „grg, -u m. nár. krk: vykrútiť g-y (Gab.)“. Už nie ani ako citoslovce či substantívum na označenie tohto zvuku. Slovníkovú rehabilitáciu onomatopoeje *grg* sme čiastočne našli v slovníku detských slov²⁶ (Ondračková, 2010, príloha) v podobe slovesa *grckať*. Nie sme si však istí jeho významom, čiastočnú súvislosť si dovoľujeme priznať len na základe vlastných skúseností, keďže v jazykovej praxi sa často stretávame s existenciou významovo kontaminovaného slovesa *odgrcnúť* (*si*) vo význame *odgrgnúť si* v súvislosti s dojčatom. Aj na základe uvedených

²⁴ Uvažovali sme i o hľadaní synonym s konsonantom v koreni, a hoci slovesá *viať* a *vanúť* našej požiadavke vyhovel, ich vokalizácia inštrumentácia ich s onomatopojou *fu, fú* nespája.

²⁵ Na ilustráciu uvádzame tieto slovesá: *čkať*, *džugať*, *džugnúť*, *erdžať*, *fičať*, *grgať*, *hltať*, *chrčať*, *miagať*, *ňuchať*, *rapkať*, *sykať*, *škrabať*, *škriekať*, *škoariť*, *šmátrať*, *šramot*, *štikútať sa*, *štrkať*, *šúchať*, *šumieť*, *šušľať*...

²⁶ Po detských slovách sme siahli, pretože je o nich známe, že okrem „deminutativnosti“ je pre ne najpríznakevšia onomatopoická motivovanosť odkazujúca i na fylogenetické tendencie.

príkladov možno konštatovať, že slovníkové spracovanie artikulačne a akusticky motivovaných slov v slovenčine v histórii viac zodpovedalo ich výskytu v umeleckej literatúre (a možno aj spoločenskej korektnosti cez ňu transformovanej) než skutočnej aktuálnej komunikačnej praxi. Sme radi, že môžeme konštatovať, že súčasná lexikografická prax (*Slovník súčasného slovenského jazyka*, ďalej len „SSSJ“), opierajúca sa o živý jazyk, napráva aj uvedené nedostatky.

Aj keď z toho, čo bolo povedané doteraz, vyplýva, že zvukovo motivované slová veľmi výrazne odkazujú do histórie, v žiadnom prípade sa nedá povedať, že sú historicky prekonané. S novými reáliami vznikajú aj nové citoslovčia, ktoré sa i prostredníctvom zvukovo motivovaných cudzích slov aktuálne dostávajú do slovenského jazykového systému. Ako dôkaz uvedieme citoslovce *klik* a jeho substantivizovanú podobu *klik -u, m.*, s derivátmi *klikať, kliknúť, kliknúť si, klikací* atď. podľa SSSJ, ktorá sa k nám dostala z angličtiny spolu s informačno-komunikačnými technológiami.

Záver

Na záver zrekapitulujme, že výberovou analýzou artikulačne a akusticky motivovaných slov v slovenčine sa nám potvrdila v úvode síce priamo nevyslovená, ale predpokladaná téza, že okrajové prvky či podsystémy jazykového systému najvýraznejšie odkazujú smerom do histórie jeho vývinu. Pri analýze zvukov využívaných v akusticky motivovaných slovách sa dajú vyčleniť ťažiskové zvuky pretransformované do foném odlíšených najmä vlastnosťami vyplývajúcimi zo všeobecnej charakteristiky zvuku. Tóny pretransformované do vokálov sa javia ako dominantné pri vlastných citových výrazoch, šumy pretransformované do konsonantov sa javia ako dominantné najmä pri akusticky motivovaných slovách. Vďaka distribúcii konsonantov pri ich stavbe možno vyčleniť ontogeneticky i fylogeneticky nosné univerzálne zvuky pretransformované do záverových (b, t, k, b, n, m) a úžinových (v, f, h, ch) konsonantov. Obe skupiny motivovaných slov sa realizujú v jazykových systémoch na okrajovom amorfnom slovnom druhu nazývanom citoslovčia (interjekcie), z ktorých sa vyvinuli artikulačne motivované slová vo svojej fonetickej, morfolologickej, lexikálnej a syntaktickej určitosti. Rozdiel v pôvode citosloviev sa odzrkadľuje aj na ich členení.²⁷ Vývinovú zásadnosť existencie zvukovej motivácie vidíme v jave vyskytujúcom sa pri učení jazyka v raných ontogenetických štádiách prostredníctvom napodobňovania reálnych zvukov (najčastejšie zvukov, ktoré vydávajú zvieratá alebo veci), ktorý nazývame didaktický atavizmus. Významová mnohoznačnosť niektorých interjekcií poukazuje na nutnú

²⁷ „Citové (a vôľové – doplnila M. S.) citoslovčia sa niekedy volajú aj subjektívnymi a zvukomalebné slová objektívnymi citoslovcami. Myslí sa tu na to, že sa v prvom prípade citoslovčia vzťahujú na prvky vnútorného života človeka (cit a vôľa), kým v druhom prípade ide o osobitné spracovanie vonkajšej (objektívnej) skutočnosti“ (MSJ, s. 810).

spätosť zvukových segmentálnych, suprasegmentálnych, ale i gestických komunikačných prvkov vo fylogénze jazyka a reči.

LITERATÚRA

- BÓNOVÁ, Iveta: *Fonologický vývin v reči dieťaťa*. In: Štúdie o detskej reči. Ed. Daniela Slančová. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2008, s. 212 – 250.
- Morfológia slovenského jazyka*. Ved. red. J. Ružička. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1966.
- KRAJČOVIČ, Rudolf: *Vývin slovenského jazyka a dialektológia*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1988.
- Krátky slovník slovenského jazyka*. Tretie doplnené a prepracované vydanie. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1997.
- ONDRAČKOVÁ, Zuzana: *Komparatívny výskum detskej lexiky*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2010. (http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Ondrackova1/pdf_doc/Prilohy.pdf)
- Příruční slovník jazyka českého* (1935 – 1957). <http://bara.ujc.cas.cz/psjc/>
- SEDLÁKOVÁ, Marianna: *Komunikačný aspekt paralel ontogenézy a fylogénzy reči*. Habilitačná práca. Banská Bystrica : FHV UMB, 2011.
- SABOL, Ján: *Semiotické pozadie komunikačných sústav*. In: Súčasná jazyková komunikácia v interdisciplinárnych súvislostiach. 5. medzinárodná konferencia o komunikácii. Banská Bystrica 3. – 4. 9. 2003. Ed. V. Patráš. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied, Pedagogická fakulta, 2004, s. 30 – 36.
- SLEX99. Elektronický lexikón slovenského jazyka*. Forma, s. r. o., 1998.
- Slovník slovenského jazyka I – VI*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1959 – 1968.
- Slovník súčasného slovenského jazyka a – g*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2006.
- Slovník súčasného slovenského jazyka h – l*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2011.
- Synonymický slovník slovenčiny*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2000.
- ŠKVARENINOVÁ, Oľga: *Koincidenca verbálnych a neverbálnych prostriedkov*. In: Štylistika neverbálnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie konanej na Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského v dňoch 15. – 16. februára 1996. Bratislava : Pedagogická fakulta Univerzity Komenského, 1997, s. 236 – 242.
- <http://slovník.juls.savba.sk/>
- <http://www.cez-okno.net/rubrika/rubriky/jaromir-kozak>
- <http://www.mothersdaycelebration.com/mother-in-different-languages.html>

SUMMARY

Articulatory and Acoustically Motivated Words in Slovak from the Point of View of their Development

Based on the selective analysis of articulatory and acoustically motivated words, the author of the paper confirmed the theory that marginal elements or subsystems of the language system refer the most significantly to the history of its development. When analysing the

sounds used in acoustically motivated words, the fundamental sounds can be identified, transformed into phonemes distinguished especially by the features resulting from the general characteristic of the sound. The tones transformed into vowels appear to be dominant in case of proper affective expressions, developed into articulatory motivated words in their present phonetic, morphological, lexical or syntactical definiteness (*mama*). Noises transformed into consonants appear to be dominant especially in case of acoustically motivated words – due to the distribution of consonants in their structure ontogenetically and phylogenically fundamental universal sounds can be distinguished, transformed into the stop (d, t, k, b, n, m) and fricative (v, f, h, ch) consonants. Both groups of motivated words are realised in language systems in the marginal word class of interjections. The difference in their origin is reflected also in their classification as objective and subjective. The polysemy of interjections refers to the connection of the sound segmental, intonational and also gestural communication elements in the phylogeny of language and speech.

Lyrika ako fascinácia bytím

Štefan Strážay (1940) vo svojej tvorbe absolvoval vývin od zreteľne obrazne tvarovanej lyriky k poézii obmedzenejšej obraznosti či výrazovej denotatívnosti, vzrastajúcej látkovosti a úvahovosti, od počiatkovej orientácie na vlastný variant čistej poézie (*poésie pure*) k vlastnej verzii básnického realizmu. Jeho tvorba sa postupne s rozširovaním motivického registra stala reprezentatívnym výrazom všeobecného smerovania slovenskej poézie 70. a 80. rokov minulého storočia, charakterizovaného dôrazom na referenčnosť, na exponovanie látkovej skutočnosti v básni. Nebezpečenstvá tohto spôsobu písania Strážay úspešne vyvažoval prísny výberom a usporiadanosťou motívov, presnosťou a výrazovou ekonómiou, ktorej prejavom bol aj krátky rozsah básne, a zvýznamňovaním fragmentu. Autor postupne potláčal význam metaforického tvarovania básne v prospech jej tvarovania prostredníctvom objavnej neobraznej básnickej optiky.

Oproti konkretistom je Strážay diskrétnejší a výrazovo menej nápadný lyrik. Výrazovo decentnejší je už v debute *Veciam na stole* (1966), ktorý je konkretistickým úsilím 60. rokov najbližší. Tradičné pozadie vidieckeho sveta vnímaného ako domov v jeho prvej zbierke vykazuje afinitu s tvorbou Jozefa Mihalkoviča a vlastne aj s výrazovo tradičnejšou poéziou debutu Milana Rúfusa *Až dozrieme* (1956). Rovnako možno hovoriť o Strážayovej blízkosti k prvej fáze tvorby Jána Ondruša. V týchto súvislostiach treba dozaista spomenúť aj Jána Šimonoviča. Väčšiu mieru blízkosti k Mihalkovičovi a Ondrušovi ako k Stachovi prezrádzajú aj Strážayove doslovy k výberom z ich tvorby. S konkretistami spája Strážaya senzuálnosť a konkrétnosť. Pokiaľ ide o Jána Stacha, Strážay je aj jeho protipólom. Stoja tu proti sebe výrazová nákladnosť a relatívna výrazová striedmosť, extrémna obrazná kumulácia a ponechanie priestoru pre rezonanciu jedného obrazu, neobarokovosť a realizmus neskoršej tvorby – pravda, vlastnej modifikácie a postupne silnejúci (za „senzuálneho realistu“ Strážaya označil Viliam Marčok¹), ďalej patetickosť a depatetizácia (civilnosť), hermetickosť a komunikatívnosť.

V Strážayovej prvotine nachádzame aj vlastné tvarovanie motívov, ktoré sa objavujú v novej slovenskej lyrike prvej polovice 60. rokov (studňa, zvon, chlieb, kováč, pohreb a i.). Písal o tom Fedor Matejov² – relatívne bohaté paralely, ktoré uvádza, možno ešte rozšíriť. Látkovosť, presadzujúca sa v neskoršej Strážayovej tvorbe, bola príznačná už pre zbierku Jozefa Mihalkoviča *Zimoviská* (1965), kde sa symbiotizovala s výraznou neoavantgardnou stavebnosťou. Pokiaľ ide o ďalšiu tvorbu konkretistov, zameranosť na prítomnosť látkovej skutočnosti v básni spája Strážaya

¹ Marčok, 1985, s. 5.

² Matejov, 2006, s. 388.

s konkretistom Ľubomírom Feldekom v jeho zbierke *Poznámky na epos* (1980). Táto tendencia zblížuje Strážaya s tvorbou básnika konkretistickej generácie Mikulášom Kováčom a s písaním mladších slovenských básnikov 70. a 80. rokov. Stanislava Chrobáková pokladá tohto autora v rámci slovenskej poézie za „solitérneho básnika“³, to by som však nepodpísal. Tým, prirodzene, nechcem povedať, že Strážay nie je básnik osobitého i svojského lyrického tvarovania.

Ak by sme v súvislosti so Strážayovou lyrikou použili termín poézie experiencie (skúsenosti), ktorým španielska literárnovedná reflexia označuje najmä tvorbu básnikov Generácie 80, súčasne by sme nemohli zabudnúť na termín minimalizmus, ktorý však odkazuje skôr k náprotivku poézie experiencie – k poézii diferencie⁴. Termín minimalizmus sa v spojitosti so Strážayom objavuje aj v slovenskej kritike. Minimalistická orientácia bola pre Strážaya zábranou pred bezbrehnosťou, ku ktorej môže poézia skúsenosti viesť. Španieli v súvislosti s poéziou experiencie hovoria aj o realizme. K vlastnej modifikácii lyrického realizmu Strážay dospel po období vlastnej verzie čistej poézie, ktorá nie je jej symbolistickým, avantgardným, spirituálnym ani neoavantgardným variantom, hoci najväčšmi súvisí s posledným z nich. Výrazne ju reprezentuje jeho debut *Veciam na stole*. Už Albín Bagin v recenzii tejto zbierky výstižne napísal, že „sa blíži typu bezúčelovej lyriky, ktorá nie je ani zúfalým úsilím o seberealizáciu, ani vrhaním sa do zápasu o zvládnutie človeka a sveta, ale prostou radosťou z chvíľkovej krásy skutočnosti“.⁵ V tejto úvahe sa zameriam na Strážayov debut *Veciam na stole*. Najprv sa pristavím pri jeho významnej básni *Sneží*.

„Sneží

*Umyl som si ruky,
obliekol čistú košelu,
jem chlieb.*

Na dvor padá teplý sneh.

*(Erika nadýchala ihličky na okno
a rukou
kreslí zvonicu.)*

*Zvon sa kolíše,
láme chlieb.*

³ Chrobáková, 2006, s. 390.

⁴ Bližšie pozri Zambor, 2003, s. 47 – 48.

⁵ Bagin, 1967, s. 57.

*Mama zarezala sliepku,
zakrvavila si prsty.*

Vydýchla ľaliu.“

Básnik postihuje nezbadanú príjemnú atmosféru a krásu zimného nedeľného rána v dedinskom prostredí, kde je lyrický subjekt s partnerkou a matkou. O tom, že ide o obraz nedele, usudzujeme na základe nepriamych indícií: lyrický subjekt si „obliekol čistú košeľu“, zvonenie kostolného zvona a lámanie chleba odkazuje na bohoslužbu, matka „zarezala sliepku“ na nedeľný obed.

Posledný verš „Vydýchla ľaliu“ môže vychádzať zo zrakovej predstavy vydýchnutého bieleho dúšku vzduchu v chlade zimného rána, teda môžeme ho vnímať ako rastlinnú metaforu, ale z významňuje sa tu aj ľalia ako symbol čistoty, ktorý popri zvonoch a chlebe, ktoré majú tiež latentný symbolický význam, nesie aj sakrálny rozmer – tento symbol je spojený s Pannou Máriou. Verš dotvára obraz matky – svojou pozitivnosťou utlmuje možné negatívne konotácie zarezania sliepky a zakrvavených prstov. Tvorivé zúčastnené čítanie nás vedie k predstave zarezania sliepky ako obety, k ritu obetovania zvierat. Predchádza mu rítus lámania chleba ako obetovaného Krista. Skrytá významová dimenzionalita veršov poukazuje na to, že báseň nie je iba žánrovým obrázkom.

S predstavami čistoty popri symbole ľalie súvisí motív sneženia, umývania rúk a čistej košele. K slovu sa v básni dostávajú dve farby: biela ako farba čistoty a červená ako farba krvi zabitého zvieraťa. Motív čistoty je v básni integrujúci a podstatný. Ak berieme do úvahy tlmené náboženské významy viacerých veršov, nedeľa sa predstavuje ako čas vnútornej očisty.

Oxymorická tepelno-zraková synestézia „teplý sneh“ vyjadruje príjemný zmyslový pocit. Termický prívlastok poukazuje na to, že konkrétnosť básnikovej lyriky sa dosahuje nielen priamo vyjadrenou vecnosťou, ale aj stavebne zámernou zmyslovou bohatosťou. Indikátorom konkrétnosti je i použitie krstného mena partnerky Erika, s čím sa stretáme aj v iných básňach zbierky.

Obraz partnerky dýchajúcej na sklo okna a kresliacej naň má rozmery detského snenia a čarovania: Erika maľuje dychom a kreslí rukou. S dychom Strážay čaruje aj v záverečnom verši básne „Vydýchla ľaliu“, pričom tu báseň najzreteľnejšie posúva od vecnosti k imaginatívnosti, alebo tlmenejšia imaginatívnosť tu dosahuje najvyšší stupeň. Polaritu vecnosti a imaginatívnosti môžeme sledovať aj v iných básňach zbierky. Uvediem aspoň snový záver básne *Kováč*, v ktorej veršoch je reč o podkúvaní koňa a v posledných dvoch básnik o koňovi, ktorý je už podkutý, povie: „Ide,

nedotýka sa zeme, / kopytá mu svietia v tme“.

Citovať text na záložke zbierky nepatrí k prednostiam interpreta, ale tentoraz stojí za to spraviť výnimku: „Zdroj jeho poézie je v schopnosti presne a sugestívne vnímať človeka a veci v prostote, a teda v hlbokých súvislostiach.“ Autorom týchto slov je redaktor Strážayovho debutu básnik Vlastimil Kovalčík (autorstvo mi v rozhovore potvrdil). Je to také výstižné, že k tomu možno máločo dodať. Upozorňuje sa tu na presnosť, za ktorou stojí intelektuálne zvládnutie básne, sugestívnosť, ktorú, pravdaže, netreba spájať so symbolizmom, pozornosť k človeku a veciam, ich vnímanie „v prostote, a teda v hlbokých súvislostiach“ – posledná časť charakteristiky je vari najdôležitejšia, odhaľuje podstatu prínosu Strážayovej lyriky, ktorej aktuálnosť rastie s naším vzdáľovaním sa od schopnosti zhodnocovať prosté a objavovať jeho hĺbku.

Strážay v tejto a v zásade aj v ostatných básňach debutu volí okruh elementárnych motívov spojených s vidiecko-prírodným svetom a z tohto sveta nevybočuje ani metaforikou. Pravda, inherentnou súčasťou tohto sveta sú aj jeho kultúrne dimenzie.

Voľnú paralelu tejto básne nachádzam v novšej španielskej poézii v básni Josého Ángela Valenteho (1923 – 2000) *Rozlomili sme chlieb* zo zbierky *Básne pre Lazara* (1960). Predpokladám, že Strážay ju nepoznal. Uvediem svoj preklad básne⁶:

„Rozlomili sme chlieb

*Rozlomili sme chlieb.
Život je pripravený
na začatie.*

*Rozlomili sme chlieb,
pokrm, rozdelili sme
sny, každému rovný diel.*

*Toto je tvoj dom.
Som, je
tvoj smiech, urať som
pravdu, vedz.*

*Rozlomili sme chvejúci sa chlieb
budúcnosti.
Rozlomili sme chlieb.*

⁶ Valente, 2009, s. 6.

*Stôl je prestretý
jasom bez škorniek.“*

Originál:

„Hemos partido el pan

*Hemos partido el pan.
Está dispuesta
la vida a comenzar.*

*Hemos partido el pan,
los alimentos, hemos
dividido los sueños por igual.*

*Esta es tu casa.
Estoy, está
tu risa: he dicho
la verdad.*

*Hemos partido el pan
trémulo de futuro.
Hemos partido el pan.*

*La mesa está cubierta
de claridad.“*

Podľa Valenteho monografistu Juana Alonsa Bernala sa v tejto básni výraz „stáva ‚slovom pravdy‘ a to všetko sa mení na ‚jas bez škvŕniak““, v básni „sa jednoducho vyberajú najpodstatnejšie a najvšeobecnejšie zretele s anaforickými biblickými alúziami, čím sa scéna, ktorá by pokojne mohla byť každodenná, dokonca rutinná, sakralizuje“⁷.

Obe básne treba vnímať aj v dobových spoločenských súradniciach. Valenteho báseň vznikla počas Francovej diktatúry, Strážayova v čase komunizmu. Spája ich uplatnenie evanjeliovo-liturgického kontextu, konkrétne obradného motívu lámania chleba. V čase uverejnenia básní to v Španielsku problém nebol, na Slovensku áno: afirmatívne, akokoľvek diskkrétne využité náboženské motívy v literatúre boli v rozpore s oficiálnou ideológiou. U Valenteho sú takéto postupy časté, u Strážaya zriedkavé.

⁷ Bernal, 2004, s. 85.

Básne ďalej spája motív čistoty, ktorá sa manifestuje personálne, v spojitosti s lyrickým subjektom, a v rovine partnerských vzťahov či rodiny. Prvá báseň je slovom povzbudenie i odhodlania subjektu adresovaným partnerke so zdôraznením „claridad“, čiže jas, čírosti, čistoty, druhá tiež prináša úkony subjektu smerujúce k čistote („Umyl som si ruky, / obliekol čistú košelu“) a s čistotou sa spájajú aj motívy sneženia či snehu a ľalie. Obe básne sú vedomým príklonom k autentickému svetu rodinného prostredia. V básňach vlastne ide aj o čistotu individuálnych životov. V oboch prípadoch čistota nadobúda sakrálnu rozmer.

Valenteho báseň má aj zreteľnú zvukovú stavebnosť, ktorá sa zakladá na nepretržitej asonancii zasahujúcej celú báseň od prvého po posledný verš. V origináli ju utvárajú slová *pan – començar – pan – igual – está – verdad – pan – pan – claridad*, v preklade *chlieb – začatie – chlieb – diel – je – vedz – chlieb – chlieb – bez škvrniak* (v preklade sa v rámci tohto asonančného reťazca objavia aj ďalšie členy – *rozdelíli sme a smiech*). Tieto pomenovania sú v rámci významovej štruktúry básne podstatné a ich umiestnením v asonančnom postavení sa zvukovo zvýrazňujú; súčasne sa konotačne upozorňuje na významové korešpondencie medzi nimi, medzi lámaním chleba a začiatkom nového života, lámaním chleba a jeho rozdeľovaním rovným dielom, lámaním chleba a hovorením pravdy, lámaním chleba a jasom (číroťou, čistotou) a na ich hĺbkovú významovú jednotu.

Zaujímavé je, že – hoci v skromnejšom zastúpení – podobnú viacnásobnú mužskú asonanciu nachádzame aj v Strážayovej básni: *chlieb – sneh – kolíše – chlieb* (v treťom verši je aj vnútorná asonancia *jem – chlieb*). Asonancia má tú istú funkciu ako v básni španielskeho autora, z hľadiska interpretácie básne je dôležité to, že sa tým naznačuje významová spojitosť medzi jedením chleba, padaním snehu, liturgickým zvončením zvona a obradom lámania chleba. Jedenie chleba (lyrický subjekt) a jeho lámanie v chráme (kňaz) sú vedľa seba, ale nie sú v rozpore, naopak, vzájomne sa (harmonicky) dopĺňajú.

Ak by sme záverečné dva odseky Strážayovej básne „Mama zarezala sliepku, / zakrvavila si prsty“. // Vydýchla ľaliu“ čítali v rozdielnej – zápornej a kladnej – hodnotiacej optike, pre básnika je charakteristické, že ich prijíma obe, čo vyplýva z jeho celkového afirmatívneho postoja k svetu. Doklady na to nájdeme v celej jeho lyrickej tvorbe. V debute z tohto hľadiska za programovú možno pokladať báseň *Dvoma očami*.

„Dvoma očami

*Pravým tmauým okom
vidíme klavír
s otvorenými ústami,
pripravenými na výkrik.*

*Ľavým jasným okom
vidíme ružu
a jej rozkvitanie
ako spomalený výbuch.*

Dívame sa obidvoma očami.“

V tejto básni sa básnikovo videnie metonymicky rozčleňuje a sceluje, pričom rozčlenenie má dve stránky, prvej môžeme prisúdiť záporný, druhej kladný význam. Pre básnikovo videnie sveta je charakteristické, že prijíma obe jeho stránky. Afirmatívny postoj k svetu spája Strážaya s básnikmi toho typu, ako sú Laco Novomeský či Boris Pasternak.

V metaforickom tvarovaní rozkvitania ruže ako spomaleného výbuchu je v porovnaní s metaforikou Jána Stacha, v ktorej patrí explozívnosť k výrazným vlastnostiam, pre Strážaya príznačná spomalenosť. Zo Stacha môžem uviesť príklad explozívnej metafory s lexikálnym novotvarom „srška ruží“ z básne *V rádioopravovni* zo zbierky *Dvojramenné čisté telo* (1964). Tým, pravdaže, nechcem povedať, že Stacho vo svojej mnohotvárnej metaforike nemá aj obrazy spomaľovania istých procesov a v Strážayovej lyrike nenájdeme explozívne metafory. Strážay však tento moment vyzdvihuje, čím nesporne naznačuje vlastnú básnickú orientáciu a stratégiu. V zbierke má aj inú báseň s motívom pomalosti – *Pomaly prší* s prvými veršami „Pomaly prší na dva stromy / a na starý dom.“

Rozdiel medzi Stachom a Strážayom v polohách explozívnosti je v tom, že u Strážaya je explozívnosť tajená. Báseň *Celkom náhodou* je plná skrytého erotického napätia a výbušnosti napriek manifestovanému mlčaniu kolien „o červenej krvi“ a ich prirovnaniu k „jablkám, ticho dozrievajúcim“.

„Celkom náhodou

*Erika sedí v zelenej dlani kresla.
Ružové vlasy jej dlho padajú na plecía
a kolená, pritlačené k sebe,
mlčia o červenej krvi.*

*Dve okrúhle silné kolená,
podobné jablkám, ticho dozrievajúcim,
pod hviezdou v rozpútanej tme.
Erika sedí a svetlo v rastá do stola.“*

V básni v každom prípade cítime napätie medzi pohodovou, pokojnou prezentáciou partnerky a napätím, ktoré jej podoba skrýva. Náznakovým indikátorom napätia je verš „a kolená, pritlačené k sebe“, a napokon aj to mlčanie kolien môže byť iba zatajovaním niečoho, čo sa už stalo alebo sa stane (strata panenstva). Explicitným explozívny obrazným vyjadrením je tu iba prívlastok v syntagme „rozpútaná tma“. Napätie sa teda odkryto vyjadrí iba nepriamo, príhlým obrazom okolia, metonymicky.

Názov básne *Celkom náhodou* vypovedá o náhodnosti Erikinej prítomnosti. V dobovom básnickom kontexte by sme ho mohli vykladať ako intertextovú spojitosť s básňou Miroslava Válka *Len tak (Milovanie v husej koži, 1965)*. Strážay tým existenciu partnerky a jej obraz relativizuje a súčasne scivilňuje. Záverečný verš „Erika sedí a svetlo vrastá do stola“ s akcentom svetla a s motívom stola zastupujúceho domov však môže naznačovať trvácnejší pozitívny podiel partnerky na utváraní spoločného domova.

Zaujímavé je použitie príslovky „dlho“ v druhom verši, ktoré je nevyhnutné interpretovať v rámci podcelku prvých dvoch veršov básne: „Erika sedí v zelenej dlani kresla. / Ružové vlasy jej dlho padajú na plecía“. Ide tu o adverbálnu metaforu – o hypallagu svojho druhu, kde sa pomenovanie zo syntagmy, kam logicky patrí, presunie do inej syntagmy, čím nadobudne metaforický význam. Táto hypallaga je vlastne dvojnásobná. Prirodzené by bolo príslovku „dlho“ použiť v prvom verši, namiesto „Erika sedí“ povedať *Erika dlho sedí* alebo namiesto „vlasy jej dlho padajú na plecía“ uviesť *dlhé vlasy jej padajú na plecía*, presunom atribútu sa predchádzajúce možné významy uchovávajú, ale pribúda k nim ďalší – metaforický, text sa obohacuje o možnú metaforu dlhého padania vlasov na plecía; zatiaľ čo bez použitia časovej príslovky by sme padanie vnímali skôr ako jednorazové, jej uplatnením sa zdôrazňuje dlhý proces padania vlasov, ktorý môže vyvolať (obraznú) predstavu vodného prúdu. Náznaková, latentná metaforizácia je charakteristickým Strážayovým postupom.

Hypallagou ako druhom adjektívnej metafory je aj segment „v zelenej dlani kresla“, pretože prívlastok zelený sa logicky vzťahuje na kreslo, nie na dlaň. (Iné príklady využitia tohto prostriedku v zbierke *Veciam na stole*: „Plávala rieka, stromy zostávali / v zelenej, nezrelej vode“ v básni *Rieka* – prívlastky zelený a najmä nezrelý sa prvotne vzťahujú na stromy; „Ruka na vypratí obruse / a s tabakovým tieňom“ v básni *Tiché leto* – prívlastok tabakový vo význame hnedý od tabaku sa logicky viaže na ruku.)

Inak obraznosť básne *Celkom náhodou* stavia na metaforickej antropomorfizácii („v zelenej dlani kresla“, „kolená... mlčia“) a naturomorfizácii („kolená, / podobné jablkám, ticho dozrievajúcim“, „svetlo vrastá do stola“). Vizualna zmyslovosť sa spája s tvarovou podobnosťou (kolená – jablká) a s výraznou farebnosťou (zelená, ružová, červená). Výrazy „mlčia“, „ticho“ obohacujú báseň o rozmer auditívneho vnímania.

Pre Strážayove básne je príznačná práca s detailom, ktorý má synekdochickú platnosť (*pars pro toto*), a prechody od detailov k celku alebo od celku k detailom. Takto básnik sníma aj partnerkinu postavu v básni *Celkom náhodou*, kde od celku postavy prechádza k detailom vlasov a kolien a báseň rámcovo uzatvára opätovným celkovým pohľadom.

V kontexte Strážayovej poézie vzbudzuje pozornosť prívlastok „silné“ v syntagme „silné kolená“. Je to vlastne topický zhodný prívlastok, s ktorým sa, podobne ako s inými básnikovými stálymi adjektívami, stretneme aj v iných básňach. V zbierke *Palina* (1979) sa v básni *Snežienka* objaví „dievča so silnými nohami“ a v básni *Príbeh z vlaku* s „hrubými a láskavými kolenami“ („hrubé“ vnímame ako synonymum výrazu „silné“). Prívlastok „hrubé“ nájdeme v *Paline* aj v syntagmách „hrubá voda“ (*November*) a „hrubé vlasy“ (*Kamarátka*). Zhodný prívlastok, často obrazný, sa nerozlučne spája so Strážayovou poetikou. Vrátim sa k zisteniu, že Strážay ani metaforickými výrazmi neprekračuje rámec svojho priestorovo užšie vymedzeného sveta (podobný postup som identifikoval v lyrike M. Rúfusa⁸). Vo výraznej podobe to možno vidieť v básni *Usínanie*:

„Usínanie

*V potoku sa zakolísali vetvy úrb.
Spia v nich sivé ryby,
ťažké ako zvony,
s plnými ústami studenej vody.*

*Rozsvietilo sa strnisko nočnej oblohy
a pod bosými nohami zhaslo.
Motýle sa zasnívali
uprostred svojich krídel.*

*Pod oblokom plným skla
potme šumí čierny strom
ako voda pod dreveným mostom.
Tráva už nežiari
zelenými lúčmi,
iba tlejúce dievčenské boky
ako dva oblúky luny
zapadajú v znejúcich dverách.*

*Ostré riasy si líhajú do polkruhu
ako skosená pšenica.*

⁸ Zambor, 2010, s. 104 – 105.

*Celá izba je zamknutá v spánku
ako hladina studne.“*

Metaforicky sa v básni najzreteľnejšie usúvzťažňujú spiace sivé ryby v potoku s ťažkosťou zvonov, nočná obloha s rozsvieteným strniskom, šumiaci čierny strom s „vodou pod dreveným mostom“, tráva so zelenými lúčmi, dievčenské boky s tlením a so zapadajúcimi „dvoma oblúkmi lunny“, riasy (mihalnice) so skosenou pšenitou a spiaca izba s hladinou studne. Ide napospol o javy, ktoré nepochádzajú z odľahlých oblastí, ale z toho istého vidieckeho priestoru. Usúvzťažňujú sa javy z exteriéru s inými javmi z exteriéru a javy z interiéru s javmi z exteriéru.

Ako doklady básnikovho pohybu v tom istom svete možno uviesť ďalšie obrazné verše z iných básní autorovho debutu, napr. „Sekera vzlietne do podoby / motýlieho krídla“ (*Tiché leto*), „Podídeš k orechovej skrini / a zahrá ako husle“ (*Nahou rukou*), „Na teplej stene sa pohol / malinový tieň ohňa“ (*Večer pri okne*), „Slnko bolo úplne biela ľalia“ (*Pohreb*), „Kľúč vykrikuje do zámky / ako kohút“ (*Prioreté dvere*).

V básni *Usínanie* možno identifikovať konkrétny priestor. Dom zastupujú oblok, dvere a izba, dvor strom a studňa, širší priestor potok s dreveným mostom, vetvy vrb zrkadliace sa vo vode, strnisko („skosená pšenica“), tráva. Oblok a dvere sú označením hranice medzi priestormi.

Verš „V potoku sa zakolísali vetvy vrb“ je zaujímavý tým, že básnik si všíma zrkadlenie vetiev a ich pohyb (zakolísanie) vo vode. Ide o tieň vetiev, v ktorých, ako sa vzápätí dozvieme, spia ryby. V prirovnaní „Spia v nich sivé ryby, / ťažké ako zvony“ prívlastok „ťažké“ môžeme vnímať ako oťažené spánkom a unavené, čím sa však významy tohto prirovnania nevyčerpávajú; tajomne pôsobí najmä výraz „zvony“, ktorý môže vyvolávať rozličné konotácie, v každom prípade zvony vo vode a naplnené vodou nevydávajú zvuk, mlčia. Ako dvojvýznamový, v doslovnom a obrazne perifrastickom význame možno vnímať obraz „s plnými ústami studenej vody“, ktorý sa v danom kontexte vzťahuje na „ryby“, ale nepriamo aj na „zvony“. Výraz „ústa“ je antropomorfná metafora, no objavnosť segmentu nie je v nej; tento verš zaujme frapantnou konkrétnosťou zdôraznenou záporne termickým prívlastkom „studenej“, ale súčasne aj významom, ku ktorému autora zrejme inšpirovalo ruské lexikalizované perifrastické vyjadrenie „nabrať vody v rot“, ktoré znamená mlčať alebo čušať ako ryba, dať si zámku na ústa.

Prvý odsek básne významovo korešponduje s posledným – spája ich motív spánku, mlčania či ticha a obrazný motív zamknutosti, v prvom odseku prítomný implicitne. Prvý odsek sa pritom prvejotne vzťahuje na exteriér, posledný na interiéru. V poslednom prostredníctvom metaforických prirovnaní do interiéru výrazne vstupuje aj exteriér:

*„Ostré riasy si líhajú do polkruhu
ako skosená pšenica.
Celá izba je zamknutá v spánku
ako hladina studne.“*

Metaforicky sa usúvzťažňujú predstavy vzťahujúce sa na človeka („riasy“) v interiéri a na interiér (izba) s predstavami z exteriéru („skosená pšenica“, „hladina studne“). Výraz „riasy“ znamená mihalnice, ale v inom význame aj oklasie, alebo môže konotovať pomenovanie klasy, ide tu teda aj o zvukovú metaforu. Prívlastok „ostré“ v spojení „ostré riasy“ vnáša do vizuálneho obrazu rozmer taktilnosti; celkove obraz „Ostré riasy si líhajú do polkruhu / ako skosená pšenica“ pôsobí utišujúco, detenzívne (prívlastok „ostré“ konotuje aj isté napätie, prísudok „si líhajú“ uvoľnenie).

Zmyslová konkrétnosť je príznačná aj pre druhý a tretí odsek básne. Na zámernú pozornosť zmyslovej škále poukazuje voľba prívlastku „bosými“ vo veršoch „Rozsvietilo sa strnisko nočnej oblohy / a pod bosými nohami zhaslo“. Kontrastná svetelná metaforika imaginatívneho „strniska nočnej oblohy“ a „reálneho“ strniska sa tým obohacuje o taktilnosť. K rybám antropomorfizovaným „ústami“ pribudnú antropomorfizované, lebo snívajúce motýle: „Motýle sa zasnívali / uprostred svojich krídel“.

Nové významové momenty odkryje interpretácia tretieho odseku básne.

*„Pod oblokom plným skla
potme šumí čierny strom
ako voda pod dreveným mostom.
Tráva už nežiari
zelenými lúčmi,
iba tlejúce dievčenské boky
ako dva oblúky lunny
zapadajú v znejúcich dverách.“*

Oblok „plný skla“ je ten, ktorý poskytuje veľkú mieru ochrany pred vonkajším priestorom, súčasne ho však možno chápať metaforicky – ako plný svetla. Dva verše, ktoré po prvom verši nasledujú, sú kontrastne tmavé (a súčasne i temné): „potme šumí čierny strom / ako voda pod dreveným mostom“ – môžeme ich vnímať aj ako metonymický obraz existenciálnej problémovosti subjektu. (Pri ich čítaní sa nám vynorí báseň M. Váľka *Strom* s motívom „čierneho duba“ zo zbierky *Dotyky*, 1959.) Ďalšie verše odseku s motívom trávy, ktorá „už nežiari / zelenými lúčmi“, tiež čítame aj v zápornom obraznom význame. V existenciálnej optike by sme potom prijímali aj pozitívne vyznievajúce verše: „iba tlejúce dievčenské boky / ako dva oblúky lunny / zapadajú v znejúcich dverách“. Je to obraz erotickej

príťažlivosti (dráždivosti) dievčenského tela, ktoré je pre lyrický subjekt stále existenciálne motivovaným tlmene horiacim svetlom.

Existenciálne významové rozmary sú súčasťou zbierky, ako o tom svedčia aj explicitne vyjadrené motívy smrti, cintorína a pohrebu.

Hoci som v básni *Usínanie* odkryl existenciálny rozmer, celkovo je objavovaním tajomnej krásy večerného zaspávania a večera v letnom vidieckom prostredí s prítomnosťou dievčaťa, zakladá sa na fascinácii tým všetkým, na fascinácii bytím. Táto fascinácia je vlastne aj charakteristickým znakom zbierky.

Na sugestívnosti veršov „potme šumí čierny strom / ako voda pod dreveným mostom“ sa podieľa ich markantná vizuálno-auditívna zmyslovosť. Ak báseň rámcuje implicitný motív mlčania či ticha, tu sa auditívnosť prejaví naplno. Na konci odseku sa ešte objaví v spojení „v znejúcich dverách“.

Partnerku básnik približuje mikrozábermi – detailmi jej bokov a mihalníc. V ich vizuálnych metaforických konkretizáciách, ktoré majú podobu prirovnania, sa v oboch prípadoch aktivuje polkruhovú tvarovú podobnosť: „iba tlejúce dievčenské boky / ako dva oblúky luny / zapadajú v znejúcich dverách“; „ostré riasy si líhajú do polkruhu / ako skosená pšenica“.

Práca s tvarovými analógiami pomenovania luna a toto pomenovanie samotné spája Strážaya s poéziou Federica Garcíu Lorcu a Jána Stacha. Aktivovanie poloblúkového tvaru zavretých mihalníc nachádzame aj v Stachovom verši „preto ti chcem dnes oči sfúknuť / do tvaru metličky na ospalých lícach“ (báseň *Číhanie* zo zbierky *Soadobná cesta*, 1961).⁹ Strážay nielen motivicky, ale aj pri výstavbe obraznosti v zbierke vychádzal z toho, čo sa mu javilo v modernej slovenskej a inonárodnej poézii, ktorá bola v 60. rokoch v našom kontexte k dispozícii, pre vlastné utváranie básne produktívne. Prítomnosť rezonancií poézie viacerých básnikov je charakteristickým znakom jeho debutu.

V rámci vizuálnosti je v básni dôležitá farebnosť a práca so svetelnou intenzitou. Ryby sú sivé, rozsvietené strnisko nočnej oblohy evokuje žltú, strom je čierny, tráva bola zelenou. Farebnosť sa spája na jednej strane so svietivosťou či žiarivosťou a na strane druhej s ich tlmenosťou (najmä „sivé ryby“ a „tlejúce dievčenské boky“) a s hasnutím.

V metaforike básne *Usínanie* a v zásade aj iných básní autorovej prvej zbierky je zreteľný rurálny zdroj. Vcelku však pôsobí neošúchane a civilne a nevyraďuje básne z okruhu modernej lyriky. V zbierke k tomu prispieva aj to, že sa spája s prácou so svetlom a s poveternostnými aj inými motívmi (napr. s motívom dychu, hudby) ako zdrojmi, ktoré majú všeobecnejšiu platnosť.

Uvediem jednu ukážku Strážayovej práce so svetlom. V básni *Večer* ním vyjadruje pocit radosti subjektu z príchodu miléj: „Veľa svetla. Ako keď

⁹ Porov. Zambor, 2010, s. 43.

potme / vloží si decko do úst / kocku cukru“. Celý segment je vystavaný na pocitovej zmyslovej metaforike. Básnik využije kontrast svetla a tmy, aby sa v prirovnaní nadmieru zrakovej pozitívnej kvality výrazne vyjadřila aj pozitívnu chuťovou kvalitou (sladkosťou), ktorá prináša i afinitný rozmer zrakového vnímania (svetlo – belosť). Segment je zrakovo-chuťovou synestéziou. Prirovnanie zapôsobí aj vecnou konkrétnosťou, teda tým, s čím sa spájajú vzácne básnické nálezy Strážayovej lyriky.

V rámci autorovho civilného chápania poézie je jej legitímnou témou báseň o počasí. Ako ukážku umelecky produktívnej meteorologickej lyriky možno uviesť jeho báseň *Zlé počasie*.

„Zlé počasie

*Dážď sa prestrel ako obrus.
Rozsýpa sa z neba,
vzduch farbí na bielo
a klíči na hladine vody.*

*V izbe je celkom sucho,
iba v hodinách prší.
Vták sa bojí v klietke
ako kvapka vo vlasoch.*

*Zmoknutý mlčím pri ohni.
Je dobrý a žltý ako med,
oblizujúci sestričkine ústa,
keď ho je pri rozplynutom okne.“*

V tejto básni sa dážď nepriamo spája s vidieckym prostredím. Metaforickými výrazmi „sa prestrel“ a „obrus“ v prirovnaní „Dážď sa prestrel ako obrus“ sa interiorizuje a domestikuje, zhodnocuje sa ako domácky. Metaforické verše „Rozsýpa sa z neba“ a „a klíči na hladine vody“ sú súčasťami tej istej východiskovej roľníckej metafory semena či zrna, ktoré sa „rozsýpa“, teda seje a vzápätí „klíči“. Vo verši „Rozsýpa sa z neba“ by bolo možné rátať aj so sakrálnym rozmerom spojeným s biblickou predstavou Boha ako rozsievачa, a teda s biblickým obrazom. Medzi obrusom a semenom možno objaviť vnútornú významovú spojitosť, pretože plody, ktoré vyrastú zo semien, sa položia na obrus.

Vo verši „iba v hodinách prší“ sa aktivuje sluchový význam metaforického výrazu „prší“ – vzťahuje sa na metaforizované tikanie hodín. Meteorologicko-akvatické prirovnanie „Vták sa bojí v klietke / ako kvapka

vo vlasoch“ prezrádza básnikov osobitý zmysel pre detail a pre výrazovú subtilnosť súvisiacu s jeho citlivosťou, čo možno doložiť aj v rade iných veršov. V druhej strofe sa znova konfrontujú javy z exteriéru a interiéru, poukazuje sa nielen na ich odlišnosť (dážď – sucho), ale aj na ich spojitost.

V poslednej strofe vstupuje do lyrického diania motív ohňa i medu a sestry. Zhodnocovanie prostého, elementárneho nadobúda rozmery synesteticky vyjadrenej lahody. Oheň je zdroj tepla, ktorý zohreje a osuší „zmoknutého“, básnik ho v prirovnaní metaforicky usúvzťažňuje s medom, čím sa exponuje sladká chuť (už spomínaný postup vyjadrenia príjemného pocitu iným zmyslovým vnemom) a žltá farba. Vo verši „oblizujúci sestričkine ústa“ autor med vivifikuje, metaforicky ho vníma ako živú bytosť, pričom volí obrátenú optiku (nie sestričkine ústa oblizujú med, ale med oblizuje sestričkine ústa); lahodnosť vystupňuje do hedonizmu. Med má platnosť metaforického výrazu, ale súčasne je „reálny“, je ho sestra lyrického subjektu. Deminutívne vyjadrenie „sestrička“ indikuje vek dievčaťa i citový vzťah lyrického subjektu k nej. Prívlastok „rozplynutý“ v spojení „pri rozplynutom okne“ poukazuje na dážď, ale nepriamo aj na príjemné pocity subjektu a jeho sestry.

Medzi inými motívmi, z hľadiska rurálnosti a urbánnosti univerzálnymi či neutrálnymi, sú v zbierke dôležité hudobné, ktoré umelecky účinne vstupujú do básnikovho sveta v rámci metaforizácie a vždy sa spájajú s partnerkou: „Erika si kľakla / a vyzlečená vybrala z huslí / červené šaty“ (*Po snehu*), „Doznela hudba / z hlbín jej vlasov“ (*Plachosť*), „Prichádza a kredenc ako klavír / zďaleka hrá“ (*Večer*), „Tam, kde stúpila vyzutá, / zostalo miesto pre husle“ (*Znova*), „Podídeš k orechovej kasni / a zahrá ako husle“ (*Nahou rukou*), „Len biely svadobný sneh, / sneh bez jediného svetla zvona / ťa zdržoval, // ale v izbe niekoľko dní / bolo práve po hudbe“ (*Zimné slávnosti*).

S poéziou konkretistov Strážayov debut spája značné úsilie o výrazné tvarovanie básne. Svedčí o tom celý register tvarotvorných postupov. Ako som už uviedol, zaregistrujeme dokonca prípady zvukovej metaforizácie založenej na prelínaní metaforického a zvukového postupu. Ďalšie príklady na využitie tohto prostriedku: „Ďaleko v prútoch sa strácajú parníky“ (*Rieka*), „Odhrneš prúty dažďa“ (*Poludnie*) – namiesto *v prúdoch a prúdy* sa objaví takmer homonymický metaforický výraz „v prútoch“ a „prúty“, „zrkadlo / zarastené prachom“ (*Po smrti*) – pri prečítaní slova „prachom“ sa nám vynorí aj takmer homonymický metaforický výraz *machom* – zrkadlo je zarastené „prachom“, akoby bolo zarastené *machom*. Mimochodom, zvukovú metaforu *prúty – prúdy* pred Strážayom použil aj Ján Stacho v básni *Zvony* zo zbierky *Dvojramenné čisté telo* (1964): „Už vytryskli prúty vody z ruže“¹⁰ (upozornil som na ňu v knihe *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*, s. 29). Príklad zo Stacha výstižne ukazuje, že oproti Strážayovej je jeho metaforika komplikovanejšia (kumulatívnejšia). Strážay nám ponecháva väčší priestor na vyznenie jedného obrazu.

¹⁰Upozornil som na ňu v knihe Zambor, 2010, s. 29.

Ako prinajmenšom dvojsýznamovú možno čítať aj prvú časť jedných z najkrajších Strážayových veršov „Pod svetrom má tmu, / prsia jej do nej voňajú“ (*Večer pri okne*). Pri verši „Pod svetrom má tmu“ sa nám pri participačnom čítaní môže vybaviť aj spojenie *pod svetlom má tmu* súvisiace s frazémou *pod lampou býva tma* – implicitný zvukovo podobný výraz *pod svetlom* je obrazným základom zvukovej metaforu. Mimochodom, je to jeden z dokladov, že autorova metaforika má často takmer nezbadaný charakter a že básnik aj v tejto oblasti pracuje s jemným náznakom.

Oproti Válkovi a konkretistom napriek uvedeným zvukovým metaforám, istež pozornosti eufonickej výstavbe (najvýraznejšie sú aliterácie v básni *Krajina*) Strážay už v debute *Veciam na stole* venuje zvukovému tvarovaniu básne menšiu pozornosť. Je výlučne básnikom voľného verša založeného na kratšom slabičnom rozsahu veršov korešpondujúcom s básnickou úspornosťou a hutnosťou. Rytmotvorné tonické činitele sylabotonického verša v rámci voľného verša, s ktorými bohato pracuje Válek a čiastočne aj Mihalkovič a Stacho, zreteľnejšie nevyužíva. Nepíše sylabotonické básne, takmer nepočíta s rýmom a okrem skromných výnimiek badateľnejšie ani s asonanciou. So sylabotonikou ho spája tendencia k pravidelnej, najmä štvorveršovej usporiadanosti básne alebo jej i graficky vyznačenej časti. Na konkretistov nadväzuje využívaním presahu, ktorý je však uňho oveľa striedmejší ako u Mihalkoviča či Stacha.

O nezvyčajnej nemetaforickej optike ako o prostriedku tvarovanie básne môžeme hovoriť už v spojitosti so Strážayovým debutom. Ide o objavy v približovaní skutočnosti, ktoré nemajú obrazný charakter, ale sú pôsobivé, napr. „Je mŕtvy. A kto sa za neho / usmeje, naobeduje / a ublíži decku?“ (*Po smrti*).

Ako príklad denotatívnej lyriky stavajúcej na objavnosti optiky charakteristickej pre neskoršiu autorovu poéziu uvediem Strážayovu báseň *Leto* zo zbierky *Palina* (1979).

„Leto

*Tak ťažko bude opúšťať
rozhorúčené letné ulice,
asfalt, zvlňnený mestským dažďom,
a ženy, nie celkom mladé,
ani veľmi pekné,
tak ťažko bude opúšťať
zaprášené stromy v parkoch
a celý tento svet –
ani nie krásny,
ani nie zlý.“*

Podobnú optiku ako v tejto básni nachádzam v niektorých básňach Mariny Cvetajevovej, hoci v ruskej poézii ju možno sledovať od Alexandra Sergejeviča Puškina. Nazývam ju zhodnocovanie všedného. Básnik sa k nemu dostal od zhodnocovania prostého. Súvisí s jeho spomínaným afirmatívnym postojom k svetu. Vo významnej polohe Strážayovej lyriky, ktorú reprezentuje báseň *Leto*, sa zhodnocovanie všedného stalo básnický silným tým, že nadobudlo existenciálny charakter.¹¹

LITERATÚRA

- BAGIN, Albín: *Prostá krásna vecí na stole*. In: Krok, 2, 1967, č. 2, s. 55 – 57. (Tiež v knihe BAGIN, Albín: *Hľadanie hodnôt*. Zostavil Rudolf Chmel. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986, s. 101 – 105.)
- BERNAL, Juan Alonso: *Poética y palabra en José Ángel Valente*. In: *Linguae* 8, 2/2004, <http://www.ledonline.it/linguae/>.
- CHROBÁKOVÁ, Stanislava: *Strážay, Štefan (1940): Malinovského 96*. In: *Slovník slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 390 – 392.
- MARČOK, Viliam: *Vrátiť veci úsmevu*. In: *Pravda*, 27. augusta 1985, s. 5.
- MATEJOV, Fedor: *Strážay, Štefan (1940): Veciam na stole*. In: *Slovník slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 386 – 389.
- VALENTE, José Ángel: *Rozlomili sme chlieb*. Preložil Ján Zambor. In: *Tvorba*, XIX (XXVIII), 2009, č. 3 – 4, s. 6.
- ZAMBOR, Ján: *Na okraj súčasnej mapy španielskej poézie 20. storočia*. In: *Revue svetovej literatúry*, XXXIX, 2003, č. 3, s. 45 – 48.
- ZAMBOR, Ján: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava : Veda, 2010.

SUMMARY

Lyric Poetry as Fascination by Existence

The paper deals with Štefan Strážay (1940), whose work developed from *poésie pure* to his own version of realism, from distinctly metaphorically formed lyric poetry to poetry of more limited or expressionally denotative imagery, of increasingly material and reflective character. He successfully counterbalanced the dangers of writing based on emphasised referentiality by minimalism, strict selection and organisation of motifs, by accuracy, economy of expressions and by attribution of meaning to fragments. The author of the paper presented Strážay's debut *Veciam na stole* (To the Things on the Table, 1966) by interpretation and poetological exploration of the significant poems, and compared the poem *Sneží* (Snow is Falling) with the poem *Hemos Partido El Pan* (We Divided the Bread) by the post-war Spanish poet José Ángel Valente. He believes the poet's fascination by existence is the characteristic feature of the book. He reveals the poet's affirmative attitude to the world and his attribution of

¹¹Úvaha *Lyrika ako fascinácia bytím* pod názvom *O povahe lyriky Štefana Strážaya* v prvej verzii odznela na konferencii X. medzinárodné dni slovenského jazyka a kultúry 5. mája 2011 na Filologickej fakulte Univerzity Complutense v Madride. Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA 1/0001/11, Reflexie slovenskej poézie.

value to simple things. The author confirms the discreet character of Strážay's lyric poetry. It is expressed also by the considerate amount of latent metaphorisation. The poet does not trespass the boundaries of the spatially narrow delimitation of the world, marked by elementary motifs – not even by his imagery. The characteristic concreteness of his lyric poetry is achieved by directly expressed matter-of-factness, but also by intentional sensual richness. Imaginativeness is employed in the poems along with the effective matter-of-factness. The author of the paper focuses on restrained explosiveness of Strážay's lyric poetry, on its sensual scale, on his work with the intensity of light, with hypallage, detail, topical adjectives, auditory metaphor and other elements, he characterises poet's free verse, where the smaller syllabic extent is related to economy and density.

Percepce pri storočnici profesora Eugena Paulinyho

Slovenská jazykoveda a slavistika si 12. decembra pripomenie sté výročie narodenia poprednej osobnosti slovenskej jazykovedy, zakladateľa letnej školy Studia Acedemica Slovaca, významného predstaviteľa slovenského jazykovedného štrukturalizmu, ktorý viac ako štyri desaťročia intenzívne ovplyvňoval vedecké bádanie v oblasti slovenského jazyka aj všeobecnej jazykovedy a formoval metodológiu jazykovedných výskumov – univerzitného profesora Eugena Paulinyho¹ (13. 12. 1912 – 19. 5. 1983).

Začiatky vedeckého bádania E. Paulinyho boli v druhej polovici tridsiatych rokov späté s prirodzenými formami jazyka, so slovenskými nárečiami. Prirodzenosť v jazyku bola dominantným fenoménom celého bádateľského úsilia E. Paulinyho a vyúsťovala aj do oblasti teórie spisovného jazyka. Vo svojich prvých dialektologických prácach Pauliny opísal rozsiahly nárečový materiál, známy z autopsie: boli to štúdie *Príspevok k určení niektorých významných izoglos týkajúcich sa nárečia detoianskeho*, *Sklonovanie substantív v nárečí detoianskom*, resp. *Mäkké nárečie Banskej Bystrice a okolia a jeho vznik*. V postupne sa rozširujúcom bádateľskom obzore E. Paulinyho zaujali pevné miesto štylistické analýzy slovenských prozaikov T. J. Gašpara, Ľ. Ondrejova, M. Figuli, M. Kukučina, B. S. Timravy² a výskum monológu a dialógu. Metodologická priebornosť mladého E. Paulinyho sa v plnej miere prejavila v jeho práci *Štruktúra slovenského slovesa*, ktorou vytvoril jedno z fundamentálnych diel slovenskej jazykovedy prvej polovice 20. storočia. Štrukturalistickú metódu uplatnil aj pri synchronických a diachronických opisoch zvukovej roviny slovenského jazyka – v prácach *Fonológia spisovnej slovenčiny*, *Fonologický vývin slovenčiny* a *Slovenská fonológia*. Vyhranená metodológia, orientácia na vedecký výskum zvukovej roviny a výsledky v bádateľskej oblasti otvorili E. Paulinymu cestu aj k členstvu v popredných medzinárodných vedeckých inštitúciách – Association of Phonetic Sciences (1965), International Phonological Association (1966) a Medzinárodnom komitáte slavistov (*Slovanský jazykový atlas*, 1959). Do širokého výskumného obzoru E. Paulinyho patrili aj otázky teórie spisovného

¹ Na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave študoval v rokoch 1930 – 1935 slovenskú a klasickú filológiu, po dvojročnom pôsobení na gymnáziu vo Zvolene sa v r. 1937 stal asistentom Filozofickej fakulty UK. Politické zásahy do vysokoškolských akademických slobôd zapríčinili, že profesor E. Pauliny „pôsobil“ od októbra 1950 do konca júla 1951 ako vedecký pracovník SAV, potom bol necelé štyri mesiace korektorom v nakladateľstve Práca, od polovice decembra 1951 do konca februára 1953 pracoval ako odborný redaktor vo vtedajšom Štátnom pedagogickom nakladateľstve (neskôr Slovenské pedagogické nakladateľstvo). Od 1. marca 1953 sa stal opäť pracovníkom SAV a 16. októbra 1953 sa vrátil na akademickú pôdu Filozofickej fakulty vtedajšej Slovenskej univerzity (dnes Univerzita Komenského). Na tomto pracovisku pôsobil až do odchodu do dôchodku. Počas tohto pôsobenia bol od r. 1963 do r. 1971 aj vedúcim Kabinetu fonetiky UK a v rokoch 1964 – 1977 viedol Katedru slovenského jazyka Filozofickej fakulty UK.

² Pauliny 1940a, 1940b, 1940c, 1940d.

jazyka. Okrem známych vydaní vysokoškolských prednášok s názvom *Systém slovenského spisovného jazyka*, *Slovenské časovanie* treba uviesť aspoň jednu z najcitovanejších prác – *Systém v jazyku*. Poznatky z týchto prác aplikoval Pauliny i pri príprave základných kodifikačných diel slovenského jazyka a učebníc – *Pravidiel slovenského pravopisu*, ale aj ako spoluautor známej *Slovenskej gramatiky*, autor *Krátkej gramatiky slovenskej* (upravená a doplnená reedícia z r. 1997) a v koncepcne novo poňatej *Slovenskej gramatike*.

Osobitnú kapitolu vedeckých výskumov E. Paulinyho tvorila problematika dejín slovenského jazyka. Prvé vydanie *Dejín spisovnej slovenčiny* vychádzalo z tézy, že dejiny jazyka sú dejinami jednotlivých štýlov. Rozšírený pohľad na toto východisko sa uplatnilo v ďalších vydaniach z r. 1966³, najmä v poslednom vydaní *Dejín spisovnej slovenčiny od počiatkov až po Ľudovíta Štúra* (1983), v ktorom sú, v porovnaní s predchádzajúcimi vydaniami, spracované všetky základné etapy vývinu spisovnej slovenčiny. Vedecký opis dejín jazyka chápal Pauliny ako súčasť rozsiahlej problematiky kultúrnych dejín. V takejto podobe ho prezentoval aj vo svojej staršej, z pohľadu našej národnej kultúry veľmi významnej práci *Slovesnosť a kultúrny jazyk Veľkej Moravy*. V nej využitím historického pramenného materiálu z veľkomoravského obdobia poukázal na charakteristické znaky nášho jazyka a jeho kontinuitný vývin.

V snahe o krátky syntetizujúci pohľad na život a dielo Eugena Paulinyho nemožno obísť jeho organizátorskú snahu v oblasti výskumu spisovných aj nespisovných útvarov slovenčiny. Veľký je jeho podiel na zostavovaní *Dotazníka pre výskum slovenských nárečí*, ktorým sa na Slovensku položili základy systematického dialektologického výskumu a vzniku projektu *Atlas slovenského jazyka*. Zároveň sa tým vytvorilo spoľahlivé východisko účasti slovenských dialektológov na medzinárodnom dialektologickom projekte *Slovanský jazykový atlas*, do ktorého sa E. Pauliny zapojil po jeho založení a pracoval na ňom až do odchodu do dôchodku. Výsledky systematického nárečového výskumu a využitie štrukturalistickej metodológie sa prejavili v dvoch základných historickojazykovedne orientovaných prácach – vo *Fonologickom vývine slovenčiny* a v posmrtno vydanéj práci *Vývin slovenskej deklinácie*, ktorú dokončil dva mesiace pred koncom svojho života.

K významným organizátorským činom E. Paulinyho patrilo aj založenie a vedenie letného seminára slovenského jazyka a kultúry Studia Academica Slovaca, ktorý je dodnes významným medzinárodným slovakistickým podujatím Filozofickej fakulty UK. Veľký význam malo Paulinyho organizovanie sociolingvistického výskumu zameraného na hovorenú podobu slovenského jazyka, aktívna činnosť v Slovenskej jazykovednej

³ PAULINY, Eugen: *Dejiny spisovnej slovenčiny. 1. Od začiatkov až po Ľudovíta Štúra*. 1. vyd. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1966.

spoločnosti SAV, prednášková činnosť na univerzitnej pôde a na domácich a zahraničných vedeckých podujatiach. Trvalú hodnotu majú jeho poznatky z oblasti teórie spisovného jazyka, hodnotenia vývinových tendencií v jazyku v tridsiatych a štyridsiatych rokoch minulého storočia. S podlomeným zdravím na sklonku života pripravil E. Pauliny na vydanie súbor starších aj novších štylisticky orientovaných štúdií *O jazyku a štýle slovenskej prózy*. Aj napriek nekompromisnému penzionovaniu v r. 1977 sa Pauliny vracal k jednotlivým okruhom svojich bádateľských záujmov. Historickojazykovedne orientované sú najmä práce *Život a dielo Metoda, prvoučiteľa národa slovienského* a *Vývin slovenskej deklinácie*, ktoré vyšlo posmrtné. V týchto tituloch akoby bol Pauliny chcel dopovedať všetko nové, čo sa v nadväznosti na svoje staršie práce o predmete svojich výskumov dozvedel po ich vydaní. K jednotlivým témam sa vracal aj po niekoľkých desaťročiach. Tematiku, ktorej sa venoval v jednej zo svojich prvých štúdií *Mäkké nárečie Banskej Bystrice a okolia a jeho vznik*, dopracoval na základe novších nárečových výskumov a publikoval pod názvom *Die Dialekte von Banská Bystrica und Umgebung heute*. Pri príležitosti osemdesiateho výročia začatia prednášok na Filozofickej fakulte UK vniesol do biografie univerzitného profesora E. Paulinyho ďalšie vzácne prvky J. Mlacek⁴ a prínos E. Paulinyho pri hodnotení dynamiky v jazyku zhodnotila K. Buzássyová⁵. Každá zastávka pri knihe, štúdii, metodológii či životnom príbehu univerzitného profesora Eugena Paulinyho je zdrojom ďalšej inšpirácie a svedectvom o autorovom veľkom rozsahu, význame a prínose pre slovenskú jazykovedu a jej dejiny. V tomto duchu je koncipovaná aj ďalšia časť nášho príspevku, ktorá vychádza z rukopisu poslednej monografie E. Paulinyho, ktorú sme z jeho pozostalosti pripravili na vydanie. *Vývin slovenskej deklinácie* je vedeckou prácou, ktorá nadväzuje na Paulinyho celoživotné poznatky o fonologickom vývine slovenského jazyka, o jeho dejinách a vychádza z vedomia, že jazyk vo svojich mnohých podobách je súčasťou národnej kultúry. Monografiu *Vývin slovenskej deklinácie* ocenila z hľadiska jej poznávacej hodnoty viac zahraničná slavistika, menej ohlasov vyvolala táto práca v domácom vedeckom prostredí. Možno aj preto, že vyšla sedem rokov po autorovej smrti, viac hádam preto, že problematiku sa pre jej náročnosť čast' jazykovedcov nesnažila pochopiť, čast' z nich v „poprevratových rokoch“ konca minulého storočia o ňu stratila záujem a hľadala si „atraktívnejšie“ či „aktuálnejšie“ témy aj metódy jazykovedných výskumov, odkláňajúce sa od slovenskej jazykovednej tradície.

Veľká poznávacia hodnota *Vývinu slovenskej deklinácie* je v tom, že E. Pauliny v nej našiel väzby aj hranice medzi viacerými jazykovými rovinami a upozornil na množstvo typických znakov slovenskej deklinácie nielen

⁴ Mlacek, 2002.

⁵ Buzássyová, 2002.

z porovnávacieho hľadiska, ale aj z pohľadu typológie. Vývinové zmeny v morfolologickej rovine vysvetlil zo širokospektrálneho pohľadu – vo vzťahu k zmenám vo fonologickej rovine a v slabičných štruktúrach. Dvadsaťročný časový odstup, ktorý delí vydanie Paulinyho práce *Fonologický vývin slovenčiny* (1963) od dokončenia rukopisu *Vývin slovenskej deklinácie* (marec 1983), je len fiktívny. Výkladom, logickou indukciou a presvedčivou argumentáciou tvoria tieto diela kontinuálny celok, vývinové zmeny v morfológii E. Pauliny chronologizuje v nadväznosti na končiace sa zmeny vo fonologickej rovine konštatovaním, že „z morfológického hľadiska bolo pri znelostnej neutralizácii v slovenčine dôležité, že sonórne spoluhlásky na morfematických švíkoch ani v ohýbaní ani v odvodzovaní nepôsobili ako znelé neutralizujúce fonémy. Na týchto miestach fungovali tak ako vokalicke koncovky v ohýbaní: *sek-nú-t' – sek-a-ti*, *kost'-mi – kost-i*. Naproti tomu na hraniciach slova v spojení ‚predpona + základ slova‘ aj sonórne spoluhlásky aj vokály začali fungovať ako neutralizujúce znelé fonémy. Napr. *chlap-mi*, ale *chlab mi dať*; *chlap-a*, ale *chlab a žena*. Šumové spoluhlásky fungovali ako neutralizované i neutralizujúce fonémy z hľadiska znelosti aj na hraniciach odvodzovacích morféme, aj na hraniciach slov“.

Rozhodujúcim činiteľom vývinu morfológických štruktúr sa stal rozvoj znelostnej neutralizácie konsonantov v prvej polovici 13. storočia, čím sa z vývinového hľadiska stabilizoval spôsob spájania foném na hranici morféme a odlíšil sa od spôsobu spájania foném na hraniciach morféme v rámci odvodzovania: pri odvodzovaní sa stretáva na hranici morféme najčastejšie konsonant s konsonantom, pri ohýbaní sa na hranici morfémy stretáva konsonant s vokálom alebo vokál s konsonantom. Z vývinového hľadiska dôležitým sa stalo najmä to, že na hraniciach morféme sa pri odvodzovaní dostávajú do susedstva šumové konsonanty s nerovnakou vlastnosťou znelosti (znelá – neznelá, neznelá – znelá), typu *dup-ček*, *koz-ba*. E. Pauliny upozornil na vývinovú zákonitosť: ak je jednou z týchto foném sonóra, neutralizácia nenastáva práve tak, ako keby tam bol vokál (typ *pás-mo*, *pás-avý*). Okolnosť, že vokály a sonórne konsonanty vnútri slova nespôsobujú znelostnú neutralizáciu, na hraniciach slov ju však spôsobujú, iniciovala stabilizačnú tendenciu nemeniť základ slova pri ohýbaní. Tieto znaky v hláskoslovnej rovine viedli k zblížovaniu gramatických morféme tej istej funkcie, resp. k redukcii pôvodných gramatických morféme tej istej funkcie menším počtom morféme, resp. jedinou morféme. Týmto procesom sa najneskôr v 13. storočí začal formovať zvláštny druh slovenskej flexie, inklinujúci k aglutinujúcej flexii. E. Pauliny určil dva základné znaky tejto aglutinujúcej flexie⁶:

1. Hranica medzi základom slova a koncovkou nie je vyznačená alternáciou konsonantu v základe slova. Pri nekongruentnom skloňovaní

⁶ Pauliny, 1990, s. 19.

a pri časovaní sú napr. v spisovnom jazyku pravidelné iba striedania *t-t*, *d-d'*, *n-n*, *l-l'*, napr. *plet-ú* – *plet-iem*, *hrud-a* – *hrud'-e*, *žen-a* – *žen-e*, *kol-ú* – *kol-em*. Iné alternácie sú zriedkavé (napr. *robotník-0* – *robotníc-i*). V kongruentnom skloňovaní niet v spisovnej slovenčine ani týchto alternácií. Výnimky sú v niektorých nárečiach. Podrobnosti sa uvedú vo vlastnom výklade.

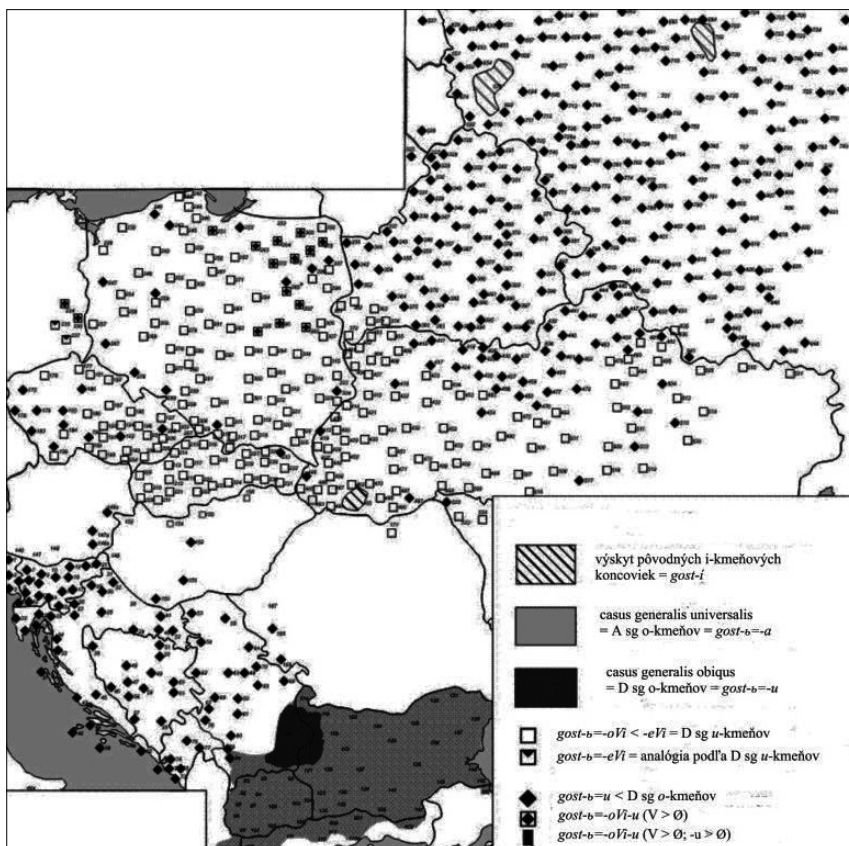
2. Ohýbacie koncovky tej istej funkcie s tými istými gramatickými kategóriami sa zblížujú, resp. namiesto viacerých pôvodných koncoviek ostáva iba jedna. Napr. v spisovnom jazyku, ale obdobne je to aj v nárečiach, životné maskulínne substantíva majú jednotné koncovky bez ohľadu na to, či to boli pôvodné *o*-kmene, *jo*-kmene, *i*-kmene, *a*-kmene alebo spoluhláskové kmene, napr. v datíve singuláru *chlap-ovi*, (*o*-kmeň), *muž-ovi* (*jo*-kmeň), *host-ovi* (*i*-kmeň), *sluh-ovi* (*a*-kmeň), *sudc-ovi* (*ja*-kmeň), *syn-ovi* (*u*-kmeň), *kresťan-ovi* (*n*-kmeň). Na toto konštatovanie by sme radi nadviazali ďalšou oblasťou výskumných aktivít profesora E. Paulinyho – jeho účasťou na medzinárodnom slavistickom projekte *Slovanský jazykový atlas*, ktorého riešiteľom bol v rokoch 1959 – 1979.⁷ Od r. 1988 sme spoluriešiteľmi tohto projektu a od r. 2006 získavame a spracúvame – v nadväznosti na dielo E. Paulinyho – substantívnu deklináciu z celého územia slovanských nárečí.

Dôkazom toho, ako sa posilňovala aglutinujúca flexia časti slovenských substantív, ako sa „ohýbacie koncovky tej istej funkcie s tými istými gramatickými kategóriami zblížovali, resp. namiesto viacerých pôvodných koncoviek ostala iba jedna“⁸, je naše spracovanie spomenutého javu v rámci *Slovanského jazykového atlasu* z celoslovanského hľadiska. Kategória životnosti v skupine maskulín sa javila ako silný fenomén, ktorý spôsobil rozpad pôvodnej deklinačnej sústavy navyše aj v tom, že napätie v rámci rodov (femininum **kostb* – maskulínium **gostb*) nadobudlo v rámci maskulín vyššiu mieru aj odčlenením sa životných maskulín od neživotných, resp. formovaním sa osobitnej skupiny mužskoosobových substantív⁹.

⁷ O projekte pozri Žigo, 2006, 2007, 2008.

⁸ Pauliny, 1990, s. 19.

⁹ Mračníková-Kamenárová, 2006.



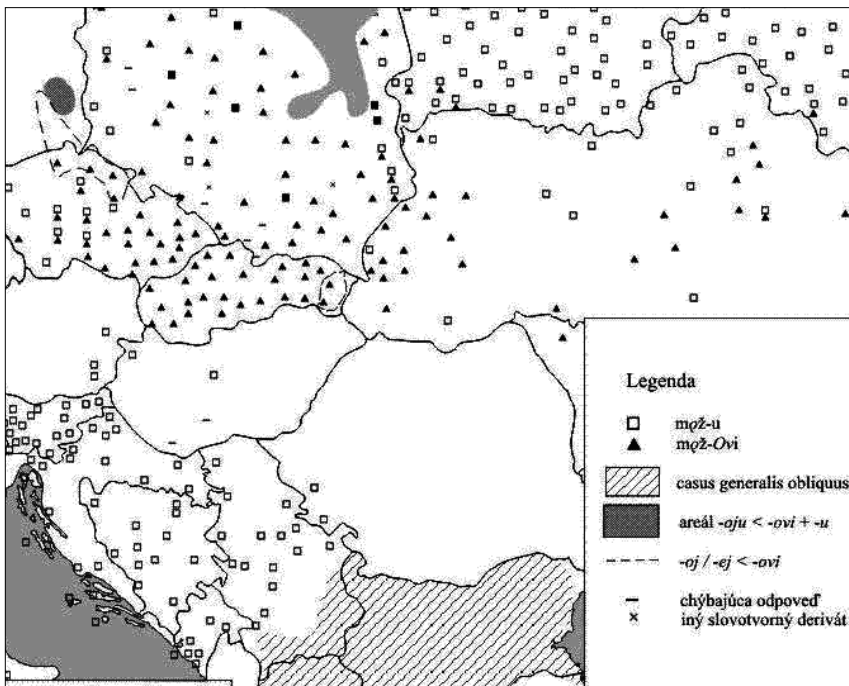
Obr. 1

Výsledkom prehodnocovania tohto silného tlaku viacerých fenoménov bola stabilizácia uniformne transparentnej koncovky pôvodných *u*-kmeňov *-ovi*. Rezistentnou oblasťou voči zmenám, t. j. zachovaním pôvodného stavu *i*-kmeňovej paradigmy, sa vyznačujú len malé nárečové ostrovčeky niekoľkých výskumných lokalít z juhozápadnej oblasti Ukrajiny (2 lokality), zo západnej, resp. aj z centrálnej časti ruských nárečí. V ďalších dvoch výrazne ohraničených areáloch sa prejavili medziparadigmatické analogické zmeny v tom, že na nárečovom území východoslovanského a južnoslovanského areálu – okrem bulharských a macedónskych nárečí – a v juhozápadnej časti českých nárečí došlo k ústupu *i*-kmeňového datívu singuláru maskulín **gost-i* v prospech pôvodného *o*-kmeňového tvaru s gramatickou koncovkou *-u*. Táto podoba sa ustálila aj v torlackých a kosovsko-timockých nárečiach a v severozápadobulharských nárečiach

moravsko-torlackého typu. Územie macedónskych a bulharských nárečí – okrem ich severozápadnej oblasti – sa vyznačuje morfológickým javom známym ako *casus generalis obliquus*, ktorého podstatou je, že celé paradigma substantíva má univerzálny tvar nepriameho pádu, v tomto prípade genitívu *o*-kmeňov. Intenzívny tlak uniformne transparentnej *u*-kmeňovej koncovky datívu singuláru (*-ovi*) sa prejavil ako stabilizačný prvok životných maskulín v prevažnej časti západoslovanského jazykového areálu, v hornolužických nárečiach so zachovaním zásady, že po mäkkom konsonante môže nasledovať len mäkčiaci vokál (*-evi*) (obr. 1). Čiastkové odchýlky od pôvodnej podoby sú výsledkom špecifických hláskoslovných zmien v mazovských, resp. mazovsko-chelminských nárečiach poľského jazykového areálu a v dolnolužickosrbských nárečiach, kde sa predpokladá vývinová línia **gostь-ovi-u* po labializácii *o*, resp. po jeho zániku až do podoby *gostju*.

Ak sme intenzitu vplyvu pôvodnej *u*-kmeňovej deklinácie na vývin deklinácie maskulín ilustrovali na príklade stabilizácie datívu singuláru pôvodných *i*-kmeňových životných maskulín, nasledujúci príklad je dôkazom, ako sa fenomén uniformnej transparentnosti prejavil na vývinových zmenách všetkých životných – mužskoosobových aj zvieracích – maskulín. Od východiskového tvaru datívu singuláru *jo*-kmeňovej deklinácie – **mъž-u* – sa odvíjajú dve základné, pritom divergentné vývinové tendencie. V dôsledku nich sa sformovali aj dva základné a výrazne diferencované jazykové areály. Typickým znakom prvej vývinovej línie je rezistentnosť voči tlaku *u*-kmeňovej deklinácie, čoho príčinou bola dostatočná stabilita pôvodného tvaru a analogické gramatické koncovky tvrdej aj mäkkej paradigmy (t. j. *o*-kmeňov a *jo*-kmeňov: *rab-u* – *muž-u*). Intenzita tohto druhu analógie sa prejavila buď v tých nárečových oblastiach, v ktorých nedochádzalo k mentálnemu prehodnocovaniu formálnych kritérií na významové (v ruských, bieloruských a v časti ukrajinských nárečí, patriacich do východoslovanskej skupiny slovanských jazykov), alebo v nárečiach, ktoré sa vyznačujú prehodnocovaním pôvodných mäkkostných konsonantických štruktúr (slovinské, srbské, chorvátske, bosniacke, macedónske a bulharské nárečia). Druhá vývinová línia je typická pre tie nárečia, v ktorých došlo k výraznému štruktúrnemu prehodnoteniu pôvodného stavu. Prirodzeným spôsobom sa na tomto území prejavil iný typ analogických vývinových procesov s prevahou významového kritéria nad formálnym a v týchto nárečiach došlo v prípade životných maskulín k unifikácii datívu singuláru pôvodných *jo*-kmeňov podľa *u*-kmeňovej deklinácie, t. j. do podoby *-ovi*. Čiastkové odchýlky od východiskovej podoby (ako to bolo aj pri *i*-kmeňových substantívach) sú výsledkom unifikácie špecifických hláskoslovných zmien v mazovských nárečiach a v dolnolužickosrbských nárečiach, kde sa predpokladá vývinová línia **ovi* + *-u* po labializácii *o*, resp. po jeho zániku až

do podoby *oju*, prípadne *-oj*. Tieto tvary sa vyskytujú aj vo východoslovenských nárečiach.¹⁰ V areáli prizrensko-južnomoravských nárečí z územia Kosova, v macedónskych a bulharských nárečiach je pre datív typický tvar *casus generalis obliquus* identický s pôvodným *jo*-kmeňovým tvarom genitívu (*muž-a*), v severozápadných bulharských dialektoch sú ojedinelé aj datívne tvary *mužu*.



Obr. 2

Uniformná transparentnosť pádovej koncovky *-ovi* v datíve singuláru maskulín z pôvodnej *u*-kmeňovej deklinácie sa prejavila aj na stabilizácii vnútroparadigmatických vzťahov datív – lokál singuláru životných maskulín. Tento nejednotný proces sa vyznačuje dvoma protichodnými tendenciami – zachovaním pôvodnej podoby lokálu singuláru *o*-kmeňov * *o brate*¹¹ v ruskom nárečovom areáli¹² a na území poľských nárečí. Tlak vnútroparadigmatickej analógie sa v plnej miere prejavil na prieniku uniformne transparentnej koncovky *-ovi* z datívu singuláru aj do lokálu

¹⁰ Pozri obr. 2, ako aj *Atlas slovenského jazyka*, 1981, s. 25, resp. Pauliny, 1990, s. 35.

¹¹ Naša interpretácia nemá byť vyčerpávajúcim etymologickým výkladom podoby **bhrātēr* s možnou väzbou na pôvodné *r*-kmeňové substantíva typu *mater*, *pater*; pozri Machek, 1957, s. 41.

¹² Okrem juhozápadnej oblasti ruských nárečí, pozri obr. 4.

singuláru. Predpokladom na takéto analogické procesy boli podľa E. Paulinyho¹³ doznievajúce zmeny v hláskosloví, konkrétne odstraňovanie alternácií typu *človek* – *o človece*, *duch* – *o duse/o duše*, ktoré sú späté so zánikom jerov a stabilizáciou mäkkostnej konsonantickej korelácie. Pre nedostatok domácich písomných prameňov z týchto čias ťažko usúdiť, či tento proces nadväzuje na vývinové zmeny v hláskosloví. Nazdávame sa, že sa začal ešte v čase pôvodných praslovanských alternácií ako proces proti destabilizácii tvarotvorného základu.¹⁴ Spracovanie nárečového materiálu z celoslovanského územia, ako aj podrobnejšia charakteristika tohto javu v rámci slovenských nárečí¹⁵ dokazujú, že vnútroparadigmatická väzba datívu a lokálu singuláru maskulín sa stala súčasťou formovania kategórie životnosti na území českých, slovenských a aj veľkej časti ukrajinských nárečí. Oporou tohto tvrdenia je aj vyrovnávanie tvarov datívu a lokálu singuláru životných maskulín v tých areáloch, kde sa stabilizovala pádová koncovka *-u*. Zdalo by sa, že ide o pôvodnú motiváciu vzťahu datívom lokálu pôvodných *o*-kmeňov, vývinová charakteristika nárečí v slovinskom, chorvátskom, srbskom a bosnianskom nárečovom areáli dokazuje, že ide o pôvodnú *u*-kmeňovú koncovku.¹⁶ Problematika pádov *casus generalis* v bulharských a macedónskych nárečiach má – analogicky s predchádzajúcimi príkladmi – rovnakú distribúciu. V časti bulharských nárečí sa ako *casus generalis obliquus* po stabilizácii kategórie životnosti ustálila forma genitívu/akuzatívu *brata*, druhá časť bulharského areálu a územie macedónskych nárečí sa vyznačuje formou *casus generalis universalis*, totožnou s nominatívom singuláru (obr. 3)¹⁷.

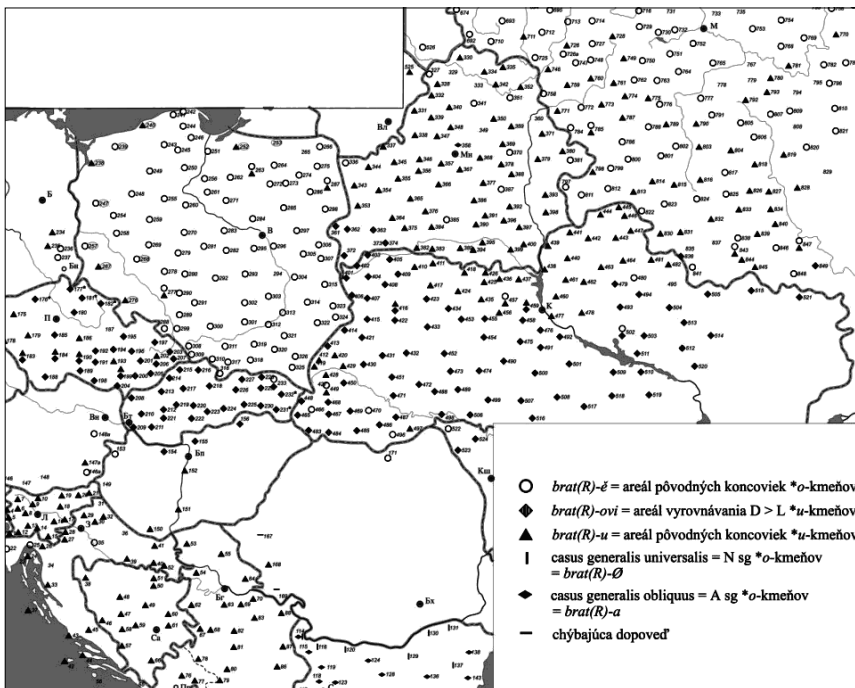
¹³Pauliny, 1990, s. 35 – 36.

¹⁴Dôsledky týchto zmien sú aj východiskom typologickej charakteristiky flektívneho základu slovanských jazykov v práci Ďurovič, 1973, znovu vydané: *O slovenčine a Sloovensku. Vybrané štúdie. I.* Bratislava : Veda, 2004, s. 127 a nasl.

¹⁵Pauliny, 1990, s. 35.

¹⁶Brozović – Ivić, 1988, s. 21; Matasović, 2008, s. 22.

¹⁷V legende sa kurzívaným veľkým písmenom *R* naznačuje prítomnosť predpokladanej podoby, ktorá sa zachovala len v českých a moravských nárečiach.



Obr. 3

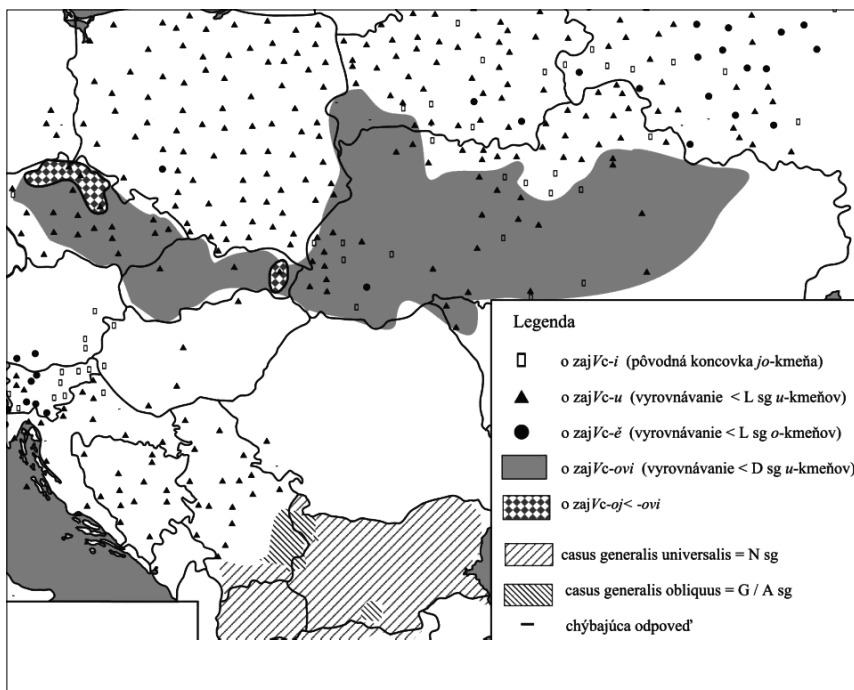
Tá istá tendencia prevláda v lokáli singuláru – v zhode so životnými maskulínami (*rationalia animata*)¹⁸ – aj v triede¹⁹ zvieracích maskulín (*nonrationalia animata*)²⁰ typu *o zajacovi*²¹ (obr. 4).

¹⁸ Mareš, 2001.

¹⁹ Mračníková-Kamenárová, 2005.

²⁰ Tamže.

²¹ Kamenárová, 2010.



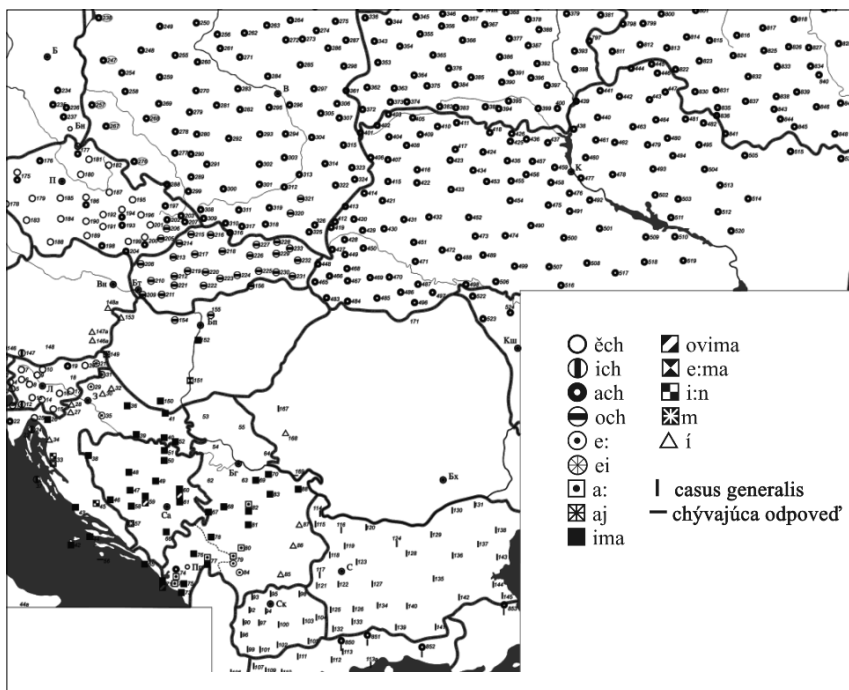
Obr. 4

Podobne je to aj v iných pádoch: v tvaroch životných aj neživotných podstatných mien mužského rodu – na rozdiel od feminín a neutier – majú v spisovnej slovenčine, z nárečí stredoslovenské a západoslovenské nárečia, v datíve a lokáli plurálu rovnaké tvary: *chlap-om, muž-om, host-om, sluh-om, syn-om, dub-om, meč-om* // *chlap-och, dub-och, meč-och...* oproti tvarom *žen-ám, ulic-iam, kost-iam, mest-ám, pol-iam, vysvedčen-iam* // *žen-ách, ulic-iach, kost-iach, mest-ách, pol-iach, vysvedčen-iach*. Ide o jav, ktorý je výrazný aj v kongruentnom skloňovaní: *o kom, o čom, o tom, o ňom, o peknom, o cudzom...*

Ak porovnáme z tejto stránky vývin slovenského tvaroslovía s vývinom tvaroslovía v ostatných západoslovanských jazykoch, hlavne v češtine a poľštine, ukáže sa nám zreteľný rozdiel. Z vývinového hľadiska sa slovenský jazyk týmto javom typologicky zblížil s južnoslovanskými jazykmi – s areálom srbských, chorvátskych a bosniackych nárečí, resp. v spisovnom období aj s kodifikovanými podobami jazykov tohto areálu. E. Pauliny²² poukazuje na zložitost vysvetľovania tohto javu, pretože vplyvy cudzích jazykov sa pri vysvetľovaní typologických zmien ťažko dokazujú, ale zároveň

²²Pauliny, 1990, s. 20.

aj ťažko vyvracajú. Je však rozhodne isté, že Slováci žili dlhší čas svojej histórie v tesnej blízkosti a v spoločnom štáte s nositeľmi jazykov iného typu – s Maďarmi, Srbi, Chorvátmi a Bosniaci boli dlhý čas pod tureckým vplyvom, resp. žili v susedstve s turecky hovoriacim obyvateľstvom. Obidva spomenuté jazyky – maďarčina aj turečtina – sú jazykmi aglutinačného typu, vyznačujú sa pravidelnou morfológickou stavbou, prejavujúcou sa v rovnakej podobe koreňa, a každý tvar toho istého ohybného slovného druhu sa vyznačuje nemennou koncovkou. Možno teda predpokladať, že takýto typ jazyka mohol vplývať na vývin slovenskej morfológie aj napriek tomu, že slovenčina bola od svojho vzniku jazykom flektívneho typu. Okrem tohto činiteľa treba mať na zreteli aj skutočnosť, že takéto vyrovnávanie umožnili aj interné jazykové vývinové stimuly prejavujúce sa na takých miestach, na ktorých domáci jazyk nemal dostatok interných predpokladov na odolávanie tlaku. Klasickým príkladom sú tvary lokálu plurálu maskulín pôvodných *o*-kmeňov *rab-ěchъ*, *u*-kmeňov *syn-ъchъ*, *i*-kmeňov *gost-ichъ*, *a*-kmeňov *slug-achъ*, kde sa po prehodení formálneho kritéria (kmeňových deklinačných sústav) na významové kritérium (rodové klasifikačné kritérium) napätie štyroch variantných koncoviek odstránilo ustálením uniformne transparentnej – piatej koncovky *-och*: *chlap-och*, *hrdin-och*, *dub-och*, *stroj-och*, akoby analogickým vokalickým vyrovnaním *o*-ového typu v genitíve, datíve a lokáli plurálu maskulín, resp. aj genitívu plurálu životných maskulín. Týmto sa vo vývine deklinačných sústav od najstarších čias prezentuje anomália spôsobujúca vznik neanalogických štruktúr a dokazujúca aglutinujúce tendencie v slovenskom jazyku: tvar lokálu plurálu s koncovkou *-och* sa pôvodne nevyskytoval v žiadnej deklinačnej paradigme a vznikol len na slovenskom jazykovom území spomenutým analogickým vnútroparadigmatickým vyrovnávaním. Pôvodne boli v lokáli plurálu len gramatické koncovky *-achъ*, *-ěchъ*, *-ichъ*, *-ъjichъ*, *-ъchъ*, *-ъchъ* (pozri vyššie), ich areálovú distribúciu v nárečiach slovanských jazykov – zachovanie pôvodného stavu, resp. výsledky analogických zmien – vyjadruje obr. 5.



Obr. 5

Impulzom tohto vývinu podľa E. Paulinyho²³ mohli byť aj širšie spoločenské súvislosti druhej polovice 13. storočia: po tatárskom vpáde došlo k reorganizácii vtedajšieho štátu a k rozdeľovaniu donácií servientom slovenskej etnickej príslušnosti, časť z nich však mala aj maďarský pôvod a na novom území sa rýchlo asimilovala; tento proces posilňoval aglutinujúcu flexiu.

Eugen Pauliny vo svojom poslednom, o to významnejšom diele *Vývin slovenskej deklinácie* v súvislosti s výkladom morfológických javov napísal: „Hoci opisných nárečových štúdií a monografií je zdanlivo veľké množstvo, jednako nepokrývajú, žiaľ, rovnomerne celé územie Slovenska. Chýbajú nám celkové monografie z kľúčových oblastí. Ich nedostatok nahrádza zväzok *Atlasu slovenského jazyka* venovaný morfológii. Jeho autorom je Jozef Štolc²⁴. S odstupom času, najmä však spracovaním nárečového materiálu na širokom porovnávacom základe v podobe Slovánskeho jazykového atlasu sa naplňa pravdivosť slov o tom, že v nárečiach, keď sa chápu ako organicky zviazané časti rozčlenenej oblasti, sa odráža vývin jazyka v úplnosti a že

²³Pauliny, 1990, s. 21.

²⁴*Vývin slovenskej deklinácie*.

ide o taký materiál, ktorý je úplný a kontrolovateľný.“²⁵ Upozornil aj na nedostatky tohto prístupu v tom, že zo súčasného stavu v nárečiach nemožno určiť čas jazykových zmien.²⁶ Metóda, ktorú E. Pauliny uplatnil v práci *Vývin slovenskej deklinácie*, sa aplikáciou širšieho slovanského porovnávacieho aspektu ukázala ako produktívna v tom, že vnútorne odôvodnený sled udalostí na konkrétnom jazykovom území možno aj pri nedostatku historických dokladov časovo vymedziť práve porovnaním s adekvátnymi zmenami z takého územia, z ktorého sa tieto zmeny zachovali v písomných dokladoch. *Vývin slovenskej deklinácie* od E. Paulinyho a metodológia aplikovaná pri výskume deklinačných typov v nárečiach slovanských jazykov v rámci projektu *Slovanský jazykový atlas*, pri ktorého začiatkoch E. Pauliny zastupoval slovenskú jazykovedu, svedčí o prínose slovanskej porovnávacej dialektológie v poznávaní prirodzených javov v jazyku a prispieva k rozširovaniu jazykovedných problémov do oblasti fenomenológie.

LITERATÚRA

- Atlas slovenského jazyka. Zv. 1. Vokalizmus a konsonantizmus. Časť prvá – mapy. Časť druhá – úvod, komentáre, materiály.* 1. vyd. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1968.
- Atlas slovenského jazyka. Zv. 2. Flexia. Časť prvá: Mapy.* 1. vyd. Bratislava : Veda, 1981.
- Brozović, Dalibor – Ivić, Pavle: *Jezik srpskohrvatski/hrvatskosrpski/hrvatski ili srpski*. 2. vyd. Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1988.
- Buzássyová, Klára: *Vzťah Eugena Paulinyho k dynamike sloovej zásoby*. In: Slovenská reč, 67, 2002, s. 158 – 163.
- Dotazník pre výskum slovenských nárečí. (Atlas slovenského jazyka.)* 1. vyd. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1947.
- ĐUROVIČ, Ľubomír: *Tipologija flektionoj osnovy v slavianskich jazykach*. Scando-Slavica, 1973, 19, s. 225 – 243.
- Kamenárová, Renáta: *Paradigmatika maskulín v Slovanskom jazykovom atlaste*. In: Jazykovedné štúdie 28. Súradnice súčasnej slovanskej dialektológie. Bratislava : Veda, 2010, s. 76.
- Machek, Václav: *Etymologický slovník jazyka českého a slovenského*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1957.
- Mareš, Josef Václav: *Diachronische Morphologie des Ur- und Frühslawischen*. Wien : Peter Lang-Verlag, 2001.
- Matasović, Ranko: *Poredbenopovijesna gramatika hrvatskoga jezika*. Zagreb : Matica Hrvatska, 2008.
- MLACEK, Jozef: *Niekoľko fragmentov z pôsobenia Eugena Paulinyho na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského*. In: Slovenská reč, 67, 2002, č. 3, s. 163 – 169.
- Mračníková-Kamenárová, Renáta: *Vývinové tendencie deklinácie maskulín tordej paradigmy v západoslovanskom makroareáli*. In: BraSlav 3. Bratislava : Kartprint, 2005, s. 46 – 50.

²⁵ Pauliny, 1963, s. 5.

²⁶ Tamže.

- Mračníková-Kamenárová, Renáta: *Kategórie životnosti a mužskej osoby o západoslovenských jazykoch*. In: *Studia Academica Slovaca* 35. Bratislava : Stimul, 2006, s. 435 – 450.
- Pauliny, Eugen: *Príspevok k určeniu niektorých významných izoglos týkajúcich sa nárečia detvianskeho*. In: *Zborník Bratislava* 9, 1935, s. 389 – 397.
- Pauliny, Eugen: *Skloňovanie substantív v nárečí detvianskom*. In: *Sborník Matice slovenskej* 14, 1936, s. 141 – 153.
- Pauliny, Eugen: „Mäkké“ nárečie Banskej Bystrice a okolia a jeho vznik. In: *Zborník Carpatica*. Zv. 1. 2. Rad A. Bratislava 1939, s. 309 – 327.
- Pauliny, Eugen: *K forme Gašparovho Červeného korábu*. In: *Slovenský jazyk*, 1, 1940 (a), s. 41 – 48.
- Pauliny, Eugen: *K forme dvoch románov Ľuda Ondrejova*. In: *Slovenský jazyk*, I, 1940 (b), s. 91 – 96.
- Pauliny, Eugen: *K forme dvoch prác Margity Figulí*. In: *Slovenský jazyk*, I, 1940 (c), s. 177 – 186.
- Pauliny, Eugen: *Skice k štúdiu formy u Kukučina a Timraavy*. In: *Slovenský jazyk*, I, 1940 (d), s. 284 – 289.
- Pauliny, Eugen: *Štruktúra slovenského slovesa. Štúdia lexikálno-syntaktická*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1943.
- Pauliny, Eugen: *Systém slovenského spisovného jazyka*. 1. Bratislava : Filozofická fakulta Slovenskej univerzity, 1946 – 1947.
- Pauliny, Eugen: *Dejiny spisovnej slovenčiny*. In: *Slovenská vlastiveda*. 5. diel. 1. zv. (Literatúra a jazyk). Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948, s. 325 – 428.
- Pauliny, Eugen: *Slovenské časovanie*. Bratislava : Štátne nakladateľstvo, 1949.
- Pauliny, Eugen: *Systém o jazyku*. In: *O vedeckém poznání soudobých jazyků*. Red. A. Dostál. Praha : Nakladatelství ČSAV, 1958, s. 18 – 28.
- Pauliny, Eugen – RUŽIČKA, Jozef – ŠTOLC, Jozef: *Slovenská gramatika*. 1. vyd. Martin : Osveta, 1953, 2. vyd. 1955, 3. vyd. 1955, 4. vyd. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1963, 5. vyd. 1968.
- Pauliny, Eugen: *Krátka gramatika slovenská*. 1. vyd. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1960, 2. vyd. 1961, 3. vyd. 1963, 4. vyd. 1965.
- Pauliny, Eugen: *Fonologický vývin slovenčiny*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1963.
- Pauliny, Eugen: *Slovesnosť a kultúrny jazyk Veľkej Moravy*. 1. vyd. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.
- Pauliny, Eugen: *Dejiny spisovnej slovenčiny*. 1. *Od začiatkov až po Ľudovíta Štúra*. 1. vyd. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1966.
- Pauliny, Eugen: *Fonológia spisovnej slovenčiny*. 1. vyd. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1961, 2. vyd. 1968.
- Pauliny, Eugen: *Slovenská fonológia*. 1. vyd. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979.
- Pauliny, Eugen: *Slovenská gramatika*. 1. vyd. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1981.
- Pauliny, Eugen: *Die Dialekte von Banská Bystrica und Umgebung heute*. In: *Studien zum Tschechischen, Slowakischen und Deutschen aus vergleichender Sicht*. Red. G. Jäger. – R. Heinisch. Leipzig : Karl-Marx-Universität, 1982, s. 140 – 149.
- Pauliny, Eugen: *Dejiny spisovnej slovenčiny*. 1. vyd. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1983.

- Pauliny, Eugen: *O jazyku a štýle slovenskej prózy*. 1. vyd. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983.
- Pauliny, Eugen: *Život a dielo Metoda, prvoučiteľa národa slovienskeho*. Red. Š. Ondruš. Bratislava : Tatran, 1985, s. 17 – 37.
- Pauliny, Eugen: *Vývin slovenskej deklinácie*. Rukopis upravil a doplnil P. Žigo. 1. vyd. Bratislava : Veda, 1990.
- Pauliny, Eugen: *Krátka gramatika slovenská*. 5. prepracované a doplnené vydanie. Bratislava : Národné literárne centrum, 1997.
- Pravidlá slovenského pravopisu s pravopisným a gramatickým slovníkom*. 1. vyd. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1953, 2. vyd. 1957, 3. vyd. 1962, 4. vyd. 1963, 5. vyd. 1964, 6. vyd. 1965, 7. vyd. 1966, 8. vyd. 1967, 9. vyd. 1967, 10. vyd. 1970, 11. vyd. 1971.
- ŽIGO, Pavol: *Medzinárodný slavistický projekt Slovanský jazykový atlas*. In: Studia Academica Slovaca 35. Bratislava : Stimul, 2006, s. 423 – 434.
- Žigo, Pavol: *Vývin substantívnej deklinácie v širších slovanských súvislostiach*. In: Studia Academica Slovaca 36. Bratislava : Stimul, 2007, s. 157 – 167.
- Žigo, Pavol: *Slovanský jazykový atlas – zdroj poznatkov nielen o dnešnom Slovensku v (stredo)európskom slovanskom kontexte*. In: Studia Academica Slovaca 37. Bratislava : Stimul, 2008, s. 89 – 96.

SUMMARY

Perceptions on the Occasion of the 100th Anniversary of Prof. Eugen Pauliny

The last piece of the extensive academic work of Eugen Pauliny is *Vývin slovenskej deklinácie* (Development of Slovak Declination). The paper has the aim to point out some relations and boundaries between several levels of language, as well as numerous typical features of Slovak declination from the point of view of comparison and typology. By the knowledge of contemporary research in the field of Slovak comparative morphology – comprised in the synthesizing work *Slovanský jazykový atlas* (Atlas of Slavonic Languages), where Eugen Pauliny formed its bases on an international scale and represented the Slovak linguistics in the project – the author proves justification of Pauliny's method respecting structural and extra-lingual relations between developmental changes on various levels of language. *Vývin slovenskej deklinácie*, by its explication, logical induction and cogent argumentation on the one hand concludes the academic work of Eugen Pauliny, and on the other opens up new perspectives of synthesising interpretation of language development from the comparative point of view.

II. História

Tajomný panovník na stredoeurópskych trónoch Rudolf II. Habsburský (1552 – 1612)



V sérii panovníkov z rodu Habsburgovcov, ktorí vládli v strednej Európe v minulosti, nájdeme viaceré mimoriadne osobnosti. Azda iba jedinému z nich by sme mohli prisúdiť prívlastky čudný, podivný, neobyčajný či zvláštny panovník: Rudolfovi II. Čím si vyslúžil takéto hodnotenie? S jeho menom sa spájajú viaceré priority či rarity, ktoré predtým obyvatelia strednej Európy buď nepoznali, alebo si ich neuvedomovali naplno. Ako prvý spomedzi rakúskych Habsburgovcov dobrovoľne opustil dynastické sídlo Viedeň a presťahoval sa natrvalo do Prahy, z ktorej na niekoľko desaťročí vytvoril jedno z najvýznamnejších kultúrnych centier nielen Európy, ale vtedajšieho civilizovaného sveta. Bol prvým habsburským panovníkom, ktorého odchovali jezuiti v Španielsku, bol prvým ranonovovekým (rakúskym) Habsburgom, ktorý po sebe nezanechal legítimného následníka a vyvolal tým prvú vážnu dynastickú krízu v tomto rode. Podobným spôsobom by sme mohli pokračovať, no asi by to nebolo celkom produktívne. Rudolf II. získal za svojho života i neskôr množstvo ďalších prívlastkov, ako napr. Knieža trdnomyseľnosti, ktoré súviseli s jeho netypickým vladárskym životom aj s tým, že nebol nikdy ženatý (hoci mal viacerých nelegitímnych potomkov). Tieto prezývky podnietili prejavy jeho predpokladanej duševnej choroby, no najmä jeho zberateľské záľuby a celoživotná „posadnutosť“ svetom alchýmie, okultizmu a mystiky. Preto nie je ničím nezvyčajným, že táto osobnosť, obklopená množstvom legiend, sa až dodnes akosi rozporuplne (nie celkom jednotne) historicky hodnotí. Je to pozoruhodné aj napriek tomu, že sa jeho osobnosti venovalo množstvo európskych historikov. Z dosiaľ načrtnutého osobnostného profilu by sme sa mohli prikloniť k názoru a hodnoteniu popredného znalca novovekej Európy, oxfordského profesora histórie Roberta J. W. Evansa. Ten už vo svojej monografii z roku 1973 naznačil možnosti interpretácie Rudolfovej osobnosti a ponúkol historikom kľúč k pochopeniu tohto panovníka. V jeho vnímaní minulé i súčasné generácie poznali Rudolfa II. ako tri rôzne postavy. Prvou bol Rudolf politik a štátnik, ktorý napokon nebol úspešný. Druhou bol Rudolf prejavujúci sa ako veľký mecenáš, ochranca a podporovateľ umenia a vied.

Poslednou postavou tohto „trojjediného“ Rudolfa je patrón spomínaných okultných vied a astrológie. Preto aj prívlastok „cisár a kráľ mágie“ celkom verne dopĺňa obraz tohto rozpolteného Habsburga. Pochopiteľne, v rámci možností tohto príspevku nemožno vyčerpávajúco podať portrét a charakteristiku osoby, čo ani nie je naším cieľom. Preto chceme tohtoročné trojité jubileum – 460. výročie narodenia, 440. výročie korunovácie v Bratislave a 400. výročie úmrtia – využiť na pripomenutie niektorých črt a vlastností tejto nevšednej postavy (stredo)európskych dejín.

Politik, štátnik a panovník – španielska etapa výchovy

Princ Rudolfsa narodil 18. júla 1552 vo Viedni ako syna dedičstredoeurópskych trónov cisárovi Maximiliánovi II. a Márii Španielskej. Kuriozitou už pri jeho narodení bolo, že jeho rodičia boli vo veľmi blízkom rodinnom vzťahu – boli prvostupňoví bratranec a sesternica (deti habsburských bratov Karola V. a Ferdinanda I.). Meno dostal po svojom významnom predkovi Rudolfovi I., ktorý sa ako prvý Habsburg stal cisárom Svätej rímskej ríše nemeckého národa a bol považovaný za zakladateľa rodu pôsobiaceho na európskej politickej scéne od 13. storočia až do roku 1918. Mladý následník vyrastal najskôr v prostredí sídla Hofburg vo Viedni. Na rozdiel od dvora Rudolfovho starého otca Ferdinanda I. sa dvor Maximiliána II. vyznačoval značnou toleranciou voči protestantizmu, najmä evanjelikom. Jeho vychovávateľom vo veciach viery mal byť skúsený profesor dialektiky na viedenskej univerzite Georg Muschler. Ten sa však pre sympatie k Lutherovmu učeniu napokon učiteľom malého Rudolfa nikdy nestal. Boj o výchovu mladého princa sa skončil tak, že spojenými silami Ferdinanda I., Márie Španielskej, ale aj španielskeho kráľa Filipa II. sa Maximiliána podarilo presvedčiť, aby svojich synov Rudolfa a Ernesta poslal na výchovu do Španielska. Maximilián sa s tým údajne nikdy nezmieril. Rešpektoval v tomto prípade rodovú väčšinu, pričom úlohu mohli zohrať aj prísluby Filipa II., že práve títo princovia by sa mohli stať vládcami vzrástajúceho Španielska s početnými kolóniami. Princovia sa v Španielsku zdržovali v rokoch 1564 – 1571. Obaja sa tu naučili všetkému, čo potreboval vedieť budúci habsburský vládca. Roky strávené v tomto prostredí v čase budovania nádherných rezidencií (Escorial) Rudolfa poznačili – okrem zafixovaním katolíckej viery ako najvýznamnejšieho spojenca španielskeho vladára – kvalitným vzdelaním a adekvátnym uvedomením si príslušnosti k najvyššej vladárskej elite vtedajšieho sveta. Právom niektorí historici upozorňujú, že Rudolf tu na základe osobného poznania získal veľa z autoritatívnosti španielskeho kráľa, čo údajne v neskoršom období ako vládca – cisár a kráľ – plne a nekompromisne uplatňoval. Popri premyslenej výchove a vzdelávaní oboch princov, kde sa kládol dôraz rovnako na získanie potrebných poznatkov o svete, krajinách, ovládanie jazykov a na fyzickú kondíciu (lov, turnaje, tance), sa im osobitne

venoval aj samotný Filip II. Údajne denne strávil s oboma bratmi pol hodiny osamote. Snažil sa ich utvrdzovať v otázkach viery, upevňovať ich charakter a odovzdávať im svoje predstavy a konkrétne skúsenosti týkajúce sa úlohy panovníka. Táto osobitná starostlivosť venovaná najmä Rudolfovi vyplývala z toho, že Filip nemal následníka trónu, a preto sa mu venoval tak, akoby bol jeho synom, hoci v skutočnosti bol len jeho synovec (syn Filipovej sestry Márie Habsburskej, zvanej Španielska, manželky Maximiliána II.). To všetko dosvedčuje, že s Rudolfom sa vážne počítalo ako so španielskym kráľom, a v prípade, že by sa stal po otcovi aj cisárom rímsko-nemeckej ríše, vo vtedajšom svete by nebolo takého významného vládcu. Výsledok na seba nedal dlho čakať. Rudolf nebol celkom podľa Filipovho receptu. Najmä v otázkach viery bol tolerantnejší ako tvrdší presadzovateľ násilných foriem protireformácie, dokonca vraj vnútorne nie celkom schvaľoval formy španielskej inkvizície – údajne sa jej desil. V niečom sa však na svojho „učiteľa“ Filipa II. neskôr podobal, a to v správaní: naduté až grobianske spôsoby vystupovania, škrobenosť, vraj aj pomalé rozhodovanie, vždy všetko odkladal na poslednú chvíľu. Neskôr to ešte znásobila jeho psychická choroba.

Nástup na uhorský trón – prešporská korunovácia v roku 1572

Po návrate do strednej Európy a krátkej aklimatizácii vo Viedni sa Uhorsko stalo prvou krajinou z habsburských dŕžav, kde bol budúci panovník korunovaný. Išlo v poradí síce len o druhú korunováciu v novom hlavnom meste kráľovstva, no aj tá sa niesla v znamení nádhery a dobovej noblesy. Podľa svedkov nebola taká dlhá ako korunovácia jeho otca a matky pred deviatimi rokmi a nedosiahla ani pompéznosť a bohatstvo neskorších korunovácií Leopolda II. či Márie Terézie. Prípravy na ňu však trvali niekoľko mesiacov v celej monarchii. Prirodzene, zúčastnili sa na nej početné delegácie zo všetkých častí strednej Európy, najväčšie zastúpenie mala uhorská, rakúska a česká šľachta. Dôležitosť, ktorú korunováci prikladal vládnci kráľ Maximilián II., spočívala v tom, že ešte za svojho života chcel mať legitímne zabezpečeného následníka na dôležitom tróne. Prípravy na priebeh korunovácie ovplyvnili dve udalosti – neočakávaná smrť poľského kráľa Žigmunda Augusta II. a Bartolomejská noc v Paríži (vraždenie Hugonotov). Uhorsko však bolo ďaleko a krajina mala vlastné, osmanské problémy. Preto bola atmosféra korunovácie príležitosťou pre privilegované vrstvy zo všetkých kútov monarchie, aby zabudli na dôsledky týchto udalostí. Jedine z toho dôvodu sa jej čas posunul o tri týždne, na 25. septembra 1572. Slávnostne vyzdobená a súčasne obaračková Bratislava vítala hostí novou fontánou so sochou Maximiliána II. (ktorý ju osobne daroval) v strede Starého Mesta. Podobné desiatky sôch tohto panovníka a cisára v pancieri sú dosiaľ umiestnené v Rakúsku, Nemecku

a severnom Švajčiarsku. Najvýchodnejšie umiestnená je práve v Bratislave. Akt korunovácie v Dóme sv. Martina a následný ceremoniál boli vernou kópiou ich premiéry zo začiatku septembra 1563, ale vtedy korunujúceho arcibiskupa Mikuláša Oláha vystriedal nový arcibiskup Anton Verančič. Podľa správ svedkov nasledovalo niekoľko dní zábav a turnajov. Obzvlášť veľkej pozornosti sa tešil veľký súboj rytierov pešiakov za účasti princa Ernesta a nového kráľa, na každej z bojujúcich strán bolo vyše sto mužov. Išlo o rytiersku hru na oslobodzovanie fiktívneho zámku a uväznenej panny. Aktívnejší v boji sa ukázal princ Ernest. Rudolfa však podobné súboje príliš nenadchýnali a na piaty deň sa na nich už nezúčastnil – vyhovoriť sa, že sa necíti dobre. Jeho záujmy boli iné: z oblasti umenia a vied. Po korunovácii sa nový kráľ ešte neujal svojich povinností. Stalo sa tak až po smrti jeho otca cisára Maximiliána II. (október 1576). Predtým bol prijatý a korunovaný svätováclavskou korunou v Čechách (1575) a ešte za otcovho života za rímsko-nemeckého kráľa.

Predpoklady pokračovať vo vladárskom diele svojich predkov Rudolf II. rozhodne mal. Nechýbala mu na to dostatočná inteligencia ani solídna príprava v mladosti (osobitne už spomínané rady a skúsenosti Filipa II.). Keďže vládol v rôznych krajinách, spĺňal, tak ako väčšina rakúskych Habsburgovcov, aj jazykové predpoklady. Aktívne ovládal nemčinu, španielčinu, latinčinu, francúzštinu, taliančinu a češtinu. Panovníckych povinností sa ujal zodpovedne a sprvu aj s dostatočným záujmom. Ten v priebehu desaťročí postupne klesal a v dôsledku choroby vyprchal celkom. V krajinách, kde vládol, musel okrem aktuálnych každodenných otázok riešiť predovšetkým náboženské problémy. V oblasti zahraničnej politiky to bol pretrvávajúci zápas s Francúzskom, polarizujúci sa európsky konflikt medzi Protestantskou úniou a Katolíckou ligu. V strednej Európe – v rakúskych krajinách a Uhorsku – permanentne hrozila obava z osmanskej expanzie. Neustále sa prehlbujúca duševná choroba (paranoja) ho napokon priviedla k rozhodnutiu opustiť Viedeň. Niekoľko rokov sa s týmto problémom vyrovnával, až sa napokon definitívne rozhodol. V roku 1583 dostala prednosť „v závetrí“ sa nachádzajúca Praha, hlavné mesto Českého kráľovstva.

Zmena sídla, nová metropola monarchie – rudolfínska Praha

Rozhodnutie pritom nebolo vôbec jednoduché. Napriek spomenutým osobnostným črtám zostával Rudolf v tomto období zodpovedným vladárom. Nebolo ľahké zanechať doterajšie rodové sídlo Viedeň, ktoré formovali staršie generácie jeho predkov už od stredoveku. Praha sa tak stala sídlom cisára, rakúskeho, českého a uhorského kráľa, centrom stredoeurópskej ríše Habsburgovcov. Mestu sa navrátilo postavenie, aké malo za Karola IV. Panovník sa na prenesenie sídla pripravoval od nástupu na trón. Ihneď sa začali stavebné úpravy v priestoroch Pražského hradu

a postupne sa prestavali tie časti, ktoré by mohol panovník používať – Rudolfov palác (neskôr prestavaný pri úpravách v 18. storočí). Definitívne rozhodnutie padlo až v roku 1583, keď Rudolf II. dekrétom určil Pražský hrad za oficiálne sídlo cisára. Praha skladajúca sa zo štyroch miest (zo Starého a z Nového Mesta, Malej Strany a Hradčian) patrila medzi najľudnatejšie mestá rakúskych Habsburgovcov. Mala vyše 50 000 obyvateľov, kým Viedeň sotva polovicu a nové hlavné mesto Uhorska Prešporok (Bratislava) dosahovala v tomto období počet sotva 7 000 obyvateľov. Príchod cisára a jeho dvora spôsobil, že do Prahy sa začala sťahovať česká i rakúska šľachta, ale aj väčší počet staviteľov a umelcov z Talianska, zo Španielska či z časti nemeckej ríše. Popri celkovo pozitívnom ohlase Pražanov na tieto udalosti sa ozývali aj hlasy vyslovujúce obavy. Išlo najmä o to, že Praha bola mestom protestantov, väčšina sa hlásila k utrakvistom (kališníkom) odvolávajúcim sa na pohusitské kompakτάta garantované pápežom. Prítomnosť cisára a jeho dvora, jezuitov, pápežského a španielskeho vyslanca a ďalších inštitúcií a osôb mohla viesť prinajmenšom k náboženskému napätiu, ak nie ku konfliktom. Napriek týmto obavám (skôr z českého, domáceho prostredia) sa počas celého obdobia rudolfínskej Prahy nevyskytli žiadne veľké náboženské rozpory. Výnimku tvoril azda len rok 1609, najmä udalosti predchádzajúce prijatiu Rudolfovho náboženského dokumentu¹. Rozširoval sa pôvodný habsburský dvor, pribudlo veľa nových ľudí zo všetkých kútov Európy – umelcov, astrológov, alchymistov, ale aj mnohých podvodníkov vydávajúcich sa za seriózných učencov. Praha však prijala i najvýznamnejších učencov doby. Ozdobou mesta a cisára boli rozhodne lekári a prírodovedci. Z mnohých treba spomenúť domáceho lekára a prírodovedcu Tadeáša Hájku z Hájku (zostavil prvý botanický atlas v strednej Európe), uznávaného chirurga, neskôr osobného cisárskeho lekára Jána Jessenia, no najmä dvoch najvýznamnejších vtedajších astronómov Tycha Braheho a Johanna Keplera. Najmä dánsky hvezdár T. Brahe tu vytvoril viaceré astronomické diela venované svojmu podporovateľovi cisárovi. Rudolfovská Praha priťahovala pozornosť celej Európy. Nielen honosný cisársky dvor, no najmä titul cisára podľa viacerých historikov prevyšoval všetko. Napriek osobe Rudolfa, uzavretého, utiahnutého do svojich komnát a súkromných záhrad, bol tento panovník najvyšším zo všetkých európskych monarchov, prevyšoval aj bohatého Filipa II., vplyvného francúzskeho kráľa Henricha IV., silnú Alžbetu I. či nekompromisného Ivana Hrozného. Jediný, ktorý mu mohol konkurovať, bol pápež.

Rudolf, tento „šťastný nešťastník“, milujúci svoje nové sídlo a jeho zbierky, nachádzal vo svojich súkromných priestoroch, do ktorých sa nedostal

¹ Rudolfov majestát zaručoval náboženskú slobodu v Českom kráľovstve aj pre poddaných, protestantské stavy získali viaceré výsady. Išlo o najširšiu mieru náboženskej slobody v dobovej Európe.

nikto nepovolaný, oázu spokojnosti a snívania.² Je teda len pochopiteľné, že sa vzdával od reálneho sveta plného náboženských, politických aj dynastických konfliktov. Nesplnil však očakávania rodu – zabezpečiť pre habsburskú dynastiu legitímneho potomka a následníka trónu. Neustále odďaľoval svoje rozhodnutie oženiť sa. Ťažko dnes môžeme jednoznačne rozhodnúť, čo bolo príčinou jeho nerozhodnosti. Boli to osobné dôvody, vplyv výsledného horoskopu, ktorý mu pri príležitosti cisárskej korunovácie zostavil Tycho Brahe? Z neho vyplynulo varovanie, aby sa vyhol sobášu, pretože prípadní synovia by mu priniesli nešťastie. Držal sa tejto rady? Postupne odmietol viaceré nápadníčky, ktoré mu odporúčala rodová rada – či už to bola španielska princezná Izabela Klára, Mária Medicejská (stala sa manželkou francúzskeho kráľa), Júlia d'Este, Margaréta Savojská alebo Anna Tirolská, s ktorou sa oženil jeho brat Matej, čo údajne ešte prehĺbilo ich nepriateľstvo. Paradoxne bol „biologicky“ zdravý, pretože so svojou milenkou Katarínou Stradovou mal minimálne šesť, azda aj osem detí (synov i dcér). Bolo niečo pravdy na tom, že táto dlhoročná milienka ho ovplyvňovala, aby nestratila jeho priazeň a vplyv pri rozhodovaní a radení v mnohých záležitostiach?

Mecén, zberateľ a podporovateľ umenia

O Rudolfovi II., jeho záľubách a vášnivom zberateľskom nadšení možno jednoznačne povedať, že patril k najvýznamnejším zberateľom raného novoveku. Zanechal po sebe veľkolepé množstvo umeleckých diel a artefaktov, ktoré však už dnes netvoria zbierku. Tak ako mal cisár pohnutý osud, podobne sa to skončilo aj s ňou. Z histórie zbierky vieme, že vznikla v múroch Pražského hradu, pričom jej základom boli známe diela, ktoré získali Rudolfovi predkovia a on ich zdedil. Boli to diela Dürera (vraj takmer kompletná zbierka), Tiziana, da Vinciho, Veroneseho, Tintoretta a ďalších. K nim pribudli skvosty, ktoré Rudolf kúpil zo zbierok rakúskeho zámku Ambras pri Innsbrucku (z pôvodného dvora svojho strýka arcikniežaťa Ferdinanda a jeho manželky Filipy Welserovej). Zbierku dopĺňal rôznymi spôsobmi. Veľa preňho získali jeho dvorní nakupovači – starožitníci Jacobo Strada a jeho syn Ottavio (otec Rudolfovej dlhoročnej milienky). Mnohé diela najmä flámskych veľikánov, napríklad Pietra Bruegela, Huberta van Eycka či Rogiera van der Weydena získal prostredníctvom brata Ernesta, ktorý bol miestodržiteľom v Nizozemsku. Značná časť diel sa do zbierky dostala tak, že cudzinci, domáci aristokrati a bohatí mešťania darovali cisárovi umelecké diela, aby si získali jeho priazeň. Mnohé diela vznikli z jeho mecenášstva, pretože podporoval v Prahe žijúcich umelcov – Guiseppého Arcimbolda,

² Rudolf II. mal až do smrti k dispozícii výborne vycvičenú a vyzbrojenú jednotku osobnej stráže, v ktorej bolo 102 jazdcov a 103 pešiakov (Janáček, 1987, s. 225).

Bartolomeja Sprangera, Jozefa Heintza či Hansa von Aachena. Predovšetkým títo umelci vytvorili diela, ktoré historici umenia zaraďujú do osobitnej skupiny európskeho manierizmu, vyjadrujúce mytologické a alegorického témy splňajúce predstavy a želania samotného cisára. Z tejto veľkolepej zbierky sa obrazy, sochy, zbrane a iné artefakty interiérovej povahy, ale aj práce kamenárov, šperkárov a zlatníkov dostali do rôznych kútov Európy. Niektoré nájdeme vo Viedni, kam časť tohto umeleckého pokladu odviezol cisár Matej pri presídlení naspäť, časť si odviezol i Fridrich Falcký pri úteku po porážke na Bielej hore. Podstatný diel sa nachádza vo Švédsku, keďže boli ukoristené na konci tridsaťročnej vojny. A napokon len nepatrná časť pôvodnej zbierky zostala v Prahe.

V osídlach okultizmu a mágie

Tajomnosť cisárovej osoby bola síce pravdivá, ale často zveličovaná. Je pravda, že aj bežný návštevník Prahy si vytvoril o panovníkovi obraz, aký nám zanechal istý cestujúci Benátčan: „Cisár nachádza potešenie, keď počúva o tajomstvách a veciach, ktoré vznikli prirodzeným spôsobom, ale aj umelo vytvorených... a kto sa v takýchto veciach vyzná, vždy sa k nemu dostane.“³ Cisár sa osobne zaujímal o všetky podobné aktivity. Údajne mal k dispozícii najväčšiu zbierku kníh a rukopisov týkajúcich sa týchto „tajomných“ vied. Príkladom je záhadný kameň mudrcov. Alchymisti sa pokúšali nielen o premenu kovu pomocou kameňa filozofov, ale aj o mravnú a duchovnú obrodu ľudstva na podklade prírodnej filozofie. O Rudolfovom svete mágie a okultizmu jestvuje medzi historikmi dodnes veľa tradičných i legendisticky opisujúcich a opakujúcich sa príbehov. Podľa Evansa i českého historika Otakara Zachara mal Rudolf s alchymistami oveľa menej kontaktov, než sa dosiaľ (tradične) tvrdilo. Väčšina z tých, ktorí boli považovaní za alchymistov, nimi v skutočnosti neboli. Medzi alchymistov boli zaradení paradoxne aj významní doboví lekári. Okrem tých spomínaných to boli napríklad Johann Crato z Kraftheimu, uznávaný Michael Maier, ale aj nizozemský lekár, botanik a prírodovedec Rembert Dodoens. Zaujímavú dvojicu lekárov tvorili Martinovia Rulandovci, otec a syn. Poznáme o nich málo skutočností, ale vieme, že rodina pochádzala z Bavorska. Neskôr žili v Prešporku a odtiaľ sa dostali až na pražský dvor. Obaja publikovali viaceré lekárske spisy. Martin Ruland mladší vydal tesne pred smrťou (1611) známy *Lexicon alchemiae*, v ktorom vraj bolo možné nájsť všetko od elixíru života až po spracovanie kovových rúd. Neskôr táto kniha vyšla aj v anglickom preklade.

Oveľa viac bolo takých, ktorí sa snažili priživovať. Boli to viac-menej šarlatáni a podvodníci, ktorí sa snažili len dostať sa do blízkosti cisára a získať od neho finančnú podporu. Osobitnou časťou magického sveta bolo aj v Prahe prítomné umenie kabaly. V staršej tradícii bola kabala úzko

³ Evans, 1997, s. 235.

spätá s rozširujúcou sa židovskou komunitou v Prahe. Za Rudolfovej doby sa rozšírila o osem- až desaťtisíc príslušníkov tejto komunity. Podstatou kabaly bolo priviesť Boha k človeku a človeka povzniesť na uctievanie Boha. Obsahovala rôzne návody a praktiky – jednou z nich bolo aj „umenie“ gematrie. Spočívalo vo využití magickej moci číselných hodnôt hebrejskej abecedy. Kabala okrem iného hlásala zrod novej harmonickej doby založenej na morálnej a spirituálnej obrode sveta. Najvýznamnejším predstaviteľom kabaly v Prahe bol známy rabín Löw. Často bol považovaný za kúzelníka, mága či iluzionistu, ktorý údajne vytvoril legendárneho umelého človeka Golema. Túto postavu vraj „stvoril“ (vymiesil) z vltavského bahna a piesku. Oživoval ho tak, že mu do úst vložil šém, na ktorom bolo po hebrejsky napísané meno samotného Boha. Toto všetko dotváralo imaginárnu atmosféru rudolfínskej Prahy. Prirodzene, to nebolo všetko. Ďalšou kapitolou bol svet mágie. Jej vyznávači „používali“ prírodnú, bielu a čiernu mágiu. Podstatou prírodnej mágie bol aktívny vzťah k prírode, odhaľovala skryté vlastnosti prirodzených telies v rastlinnej i živočíšnej ríši, zatiaľ čo ďalšie dve už vychádzali z mimozemskej podstaty – biela mágia bola založená na dobrých duchoch a anjeloch, naproti tomu čierna mágia na pomoci negatívnych duchov, a to aj za cenu zapredania vlastnej duše. Pri rozvíjaní týchto okultných vied a astrológie sa rozvíjali aj astronomické disciplíny. Základom zostavovaných horoskopov bolo skutočné pozorovanie hviezd, čo v mnohom posunulo dopredu poznatky dobovej astronómie a prírodných vied, reprezentované predovšetkým astronomickými prácami J. Keplera a T. Braheho.

Opustený samotár na konci života

Rudolfov vnútorný svet, ktorý si vytvoril, mu ponúkal možnosť ľahko sa odpútať od komplikovaných pomerov dobovej politiky. Postupne strácal záujem o vládnutie, odkladal audiencie vyslancov, vlastného brata a príbuzných aj o niekoľko mesiacov, stále sa zdráhal urobiť vážne rozhodnutia. Čudáckosť a neštandardný spôsob vládnutia hlavy rodu, nezabezpečená dynastická kontinuita (bez legitímnych potomkov) vyvolávali obavy a napätie medzi najbližšími Habsburgovcami. Spor s ambicióznym bratom Matejom spôsobil vážnu dynastickú krízu. Keďže sám Rudolf ju zrejme nechcel (či nedokázal) vyriešiť, bol čoraz viac osamotený, až v priebehu niekoľkých rokov stratil väčšinu získaných titulov a vládu nad príslušnými územiami. Napokon mu zostal len cisársky majestát (keďže neabdikoval) a pražské sídlo, v ktorom žil v ústraní, izolovaný – takmer ako súkromná osoba – až do posledných chvíľ života. V súvislosti s Rudolfom a jeho čudným správaním vzniklo veľa pochybností a otázok, či tieto prejavy nevyvolala duševná choroba alebo iné príčiny. Bol vôbec duševne chorý? Dokázali by dnes odborníci – psychológovia a psychiatri – z množstva protichodných správ s istotou stanoviť psychiatrickú diagnózu? Ak máme byť zodpovední, zrejme by mala

negatívny výsledok. Otázok je veľa, ale podľa kritických historikov na tieto záhady nevieme jednoznačne odpovedať, hoci veľa skutočností nasvedčuje, že mohlo ísť o dôsledky choroby. Klebetilo sa o ňom, že bol homosexuálne orientovaný, ale mal pritom viacero detí, hovorilo sa o ňom, že bol schizofrenik, postihnutý stihomamom, vraj sa mal pokúsiť spáchať samovraždu. Je to skutočne pravda, alebo bol len iný, vnútorne viac stotožnený s vysnívaným, nie reálnym svetom? Približne okolo Vianoc roku 1611 sa začali šíriť správy, že osamotený cisár ochorel. Dostal vraj zápal pľúc, pridružili sa i problémy s pečenosťou a ďalšie neduhy. Zomrel ráno 20. januára 1612, predtým si dal zavolať kazateľa z hradčianskeho chrámu. Pochovaný je v pražskej Katedrále sv. Víta v krypte hneď vedľa Karola IV. Je to pod mauzóleom, kde pred oltárom v hlavnej lodi odpočívajú jeho starí rodičia a otec. Tým sa naplnil kolobeh Rudolfovho života, aj po smrti zostal vo „svojej“ vyvolenej Prahe. Dodajme, že aj na záver života akoby sa mu splnili astrologické predpovede. V jednej z nich mu Tycho Brahe predpovedal, že Rudolf II. a jeho obľúbený lev, ktorého dostal od sultána, majú zhodný horoskop, vraj ich čaká rovnaký osud. Traduje sa, že keď lev uhynul, cisár sa zavrel do svojich komnát a o tri dni zomrel. To je posledná legenda spájajúca sa s čudáckym panovníkom.

Celkom na záver treba dodať, že naším zámerom nebolo podať vyčerpávajúce informácie o živote tohto netradičného Habsburga, a už vôbec nie venovať sa komplikovaným politickým, náboženským a dynastickým otázkam. Chceli sme skôr priblížiť a upozorniť na určité črty a zvláštnosti tejto osobnosti, pri ktorej sa potvrdilo, že bývalí veľikáni uplynulých storočí napriek titulom a dosiahnutému spoločenskému postaveniu zostali vo svojom vnútri celkom obyčajnými ľuďmi, s obyčajnými strachom, úzkosťami a želaniami. Hoci Rudolf počas svojho panovania nedosiahol výrazné politické, štátnické, diplomatické či vojenské úspechy ako niektorí iní panovníci z jeho rodu, jeho meno zostalo dodnes známe, slávne a stále často citované. Tým sa paradoxne naplnilo jeho volebné heslo pri voľbe za rímsko-nemeckého cisára: *Fulget caesaris astrum* – cisárova hviezda žiari. Žiari dosiaľ zvláštnym, tajomným a nenapodobiteľným spôsobom v galérii postáv habsburských panovníkov.

PRAMENE A LITERATÚRA

- BANKL, Hans: *Nemoci Habsburků (Z chorobopisů velké panoonické dynastie)*. Praha : Nakladatelství Brána, 2000.
- BYDŽOVSKÝ, Marek z Florentína: *Soět za tñí českých králů (Výbor z kronikářských zápisů o letech 1526 – 1596)*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1987.
- Die Habsburger. Ein biographischen Lexikon*. Ed. Brigitte Hamann. Wien : Verlag Carl Ueberreuter, 1988.
- JANÁČEK, Josef: *Rudolf II. a jeho doba*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1987.
- KUGLER, Georg J. a kol.: *Umeleckohistorické múzeum Viedeň*. Bratislava : Tatran, 1991.
- PIEPER, Dietmar – SALTZWEDDEL, Johannes: *Svet Habsburgovcov (Lesk a tragika európskeho*

panovníckeho rodu). Bratislava : Ikar, 2011.

SEGEŠ, Vladimír a kol.: *Kníha kráľov (Panovníci v dejinách Slovenska a Slovákov)*. Bratislava : SPN, 2010, s. 211 – 216.

EVANS, Robert J. W.: *Rudolf II. a jeho voľba (Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576 – 1612)*. Praha : Mladá fronta, 1997.

VOCELKA, Karl: *Die Familien Habsburg und Habsburg – Lothringen (Politik – Kultur – Mentalität)*. Wien; Köln; Weimar : Böhlau Verlag, 2010.

SUMMARY

Rudolph II Habsburg (1552–1612): A Mysterious Monarch on the Central European Thrones

The authors wrote this paper on the occasion of the triple anniversary of the important Habsburg monarch in 2012: 460th anniversary of his birth, 440th of his coronation ceremony in Pressburg, and finally 400th of his death. The authors wished to present some details relating to the personality and character of the unconventionally ruling emperor. They intentionally did not deal with the complicated issues of politics, religion and dynasty. The aim was rather to point out some features and peculiarities of this personality of the Rudolphian Prague, a city that became the official seat of the Holy Roman Emperor for the period of 1583–1612. Prague gradually became one of the most important centres of European culture. In the introduction, the authors present the period Rudolph spent in Spain and his education at the court of Philip II, and then they focus on his coronation ceremony in Pressburg and gradual succession to the thrones in Central Europe. Another interesting fact is the act of moving the seat from Vienna to Prague. Rudolph is presented as an important patron of the arts and sciences. The paper presents the circumstances, under which the mysterious emperor established one of the most significant contemporaneous art collections, and its subsequent fate – the paintings, sculptures, interior artefacts, jewellery and medals can be nowadays found in various museums in Sweden, Vienna and Germany, and the smallest part remained in Prague. The paper also deals with the world of magic, occultism, kabbalah, astrology and scientific astronomy, and the personalities of the Rudolphian era – artists, physicians, astronomers and other figures known worldwide. The conclusion of the text focuses on as yet unproved assessments of Rudolph as a man with a mental disorder, and is limited to the suggestion that he was a different man, who turned his attention to the internal world of arts, magic and nature. The authors state that although the Emperor did not distinguish himself by great deeds as other Habsburg monarchs did, his name is well-known and still frequently quoted. This, as a paradox, fulfilled his motto during the election for the Holy Roman Emperor: *Fulget caesaris astrum* („The Emperor’s Star Shines Brightly“). Indeed, it shines with an unusual, mysterious and inimitable light in the gallery of the Habsburg monarchs up to the present day.



Portrét cisára Rudolfa II. od E. Sadeleru ml.

Prínos Novej školy (1868 – 1875) pre formovanie národného hnutia v 60. a 70. rokoch 19. storočia

Obnovenie ústavných pomerov po páde neoabsolutizmu v roku 1859 rozprúdilo aj medzi predstaviteľmi slovenského národného hnutia diskusiu o ďalšom smerovaní národnej politiky. Slováci mali v živej pamäti nesplnené ciele a výsledky slovenskej politiky z rokov 1848 – 1849, preto reálne zvažovali svoje možnosti. Orientáciu na panovníka limitoval nezáujem cisárskeho dvora o spravodlivé (vy)riešenie národných požiadaviek nepriviligovaných národov monarchie. Tvrdý zásah uhorských vlád počas revolúcie voči Slovákom zasa vo väčšine predstaviteľov národného hnutia vyvolával obavy, že ak maďarská politická reprezentácia opäť získa kontrolu nad politikou v Uhorsku, potláčanie národných požiadaviek Nemaďarov bude pokračovať. Spolupráca s Čechmi nastolená počas revolúcie narážala na nezáujem Čechov, ktorí svoju aktuálnu politiku stavali na českom historickom práve.

Slovenská politika v 60. rokoch

Prvé diskusie o smerovaní slovenskej politiky sa rozprúdili na stránkach časopisov *Priateľ školy a literatúry* (1859 – 1861) a *Priateľ ľudu* (1861 – 1868). Združovali prívržencov slovenskej liberálne orientovanej inteligencie, usilujúcej sa o spoluprácu s reprezentantmi Maďarov. Tá zdôrazňovala, že maďarská politika sa poučila z minulých chýb a je naklonená korekcii svojich pôvodných názorov na riešenie národnostnej otázky v Uhorsku. Iné predstavy mal časopis *Pešťbudínske vedomosti* (1861 – 1870), ktorý združoval predovšetkým prívržencov bývalého štúrovského hnutia. Zdôrazňoval, že napriek sklamaniam z viedenskej politiky jedine cisársky dvor je ochotný splniť oprávnené národné požiadavky Slovákov – používanie slovenčiny v strednom školstve a na úrovni nižšej a strednej administratívy štátnej správy.

Tieto diskusie napokon predstavitelia národného hnutia osobne riešili 6. a 7. júna 1861 na národnom zhromaždení v Turčianskom Svätom Martine, kde rokovali o prijatí nového národnopolitického programu.¹ Základom rokovania sa stal návrh Štefana Marka Daxnera *Hlas zo Slovenska*, uverejnený v *Pešťbudínskych vedomostiach*. Na zhromaždení sa sformovali dva politické prúdy, ktoré mali rozdielny pohľad na ďalší vývoj. Jeden sa orientoval na viedenskú vládu, ktorá mala okamžitým inštitucionálnym aktom vo forme vyčlenenia slovenského etnického územia zabezpečiť politickú individualitu slovenského národa (Hornouhorské slovenské Okolie) s postupným rozširovaním občianskych práv. Druhý prúd (Ján Palárik, Ľudovít Dohnány, Ján Nemešáni, Samuel Štefanovič, Samuel Novák,

¹ Podrobnejšie Hollý, 2011, s. 101 – 114, a Kodajová, 2011, s. 165 – 180.

Tomáš Hroš a iní), ktorý sa napokon ocitol v menšine, sa orientoval na spoluprácu s maďarskými politickými elitami. Svoj politický program ukotvil do uhorského štátoprávneho rámca, opierajúc sa o liberalizmus, z ktorého vychádzala uhorská ústava z roku 1848.

Rozpustenie uhorského snemu v auguste 1861 na istý čas odsunulo skupinu prouhorsky orientovaných slovenských intelektuálov do úzadia a vhodnejšou eventualitou sa zdala spolupráca s viedenskou vládou. Literárny historik a editor Ján V. Ormis kladie prvú snahu o založenie Novej školy pod ideovým vedením Jána Mallého do roku 1863. Vychádza z náznaku v liste Jána Nepomuka Bobulu J. Mallému z 24. júna 1863: „Opätne len to pripomínam k mojemu mieneniu, že niet času na meškanie alebo odkladanie s touto vecou. V Pešti značne rastie partia, no inde nie, bo nepomýšľajú na tú činnosť, len trpia. Hlavnia vec by bola len vo Viedni založiť časopis alebo v Prešporku, bo inakšie nebudeme vstave im odolať. Či ste vy neurobili žiadne kroky k tomu?“² V liste z 15. augusta 1863 sa opätovne pýta: „Čo je s časopisom?“³ Je však pravdepodobnejšie, že Bobula vyzýval Mallého na vydávanie slovenského časopisu v katolíckom duchu. Viedenské noviny *Zukunft*⁴ v roku 1865 uvádzali, že pod vplyvom rakúskych federalistov sa utvára slovenská federalistická strana, „ktorej program v porovnaní s požiadavkami Memoranda mal pre Slovákov značiť ústup“⁵. Historik František Bokes pripisuje tieto snahy J. Mallému, ktorý pôsobil vo Viedni ako pedagóg na Pazmáneu. Predpokladá, že tí, ktorí mali blízko k vládnym kruhom, už vedeli o vzájomných rokovaniach medzi cisárskym dvorom a deákovskou⁶ opozíciou o pripravovanom rakúsko-uhorskom vyrovnaní a snažili sa na túto skutočnosť pripraviť.⁷

Rakúsko-uhorské vyrovnanie z roku 1867 bolo podnetom na opätovnú aktivizáciu slovenskej inteligencie, ktorá sa usilovala orientovať slovenskú politiku v uhorskom politickom rámci. Pochopiteľne, medzi jej predstaviteľmi nachádzame úprimne cítiacich Slovákov, ktorí verili, že spolupráca s uhorskou vládou prinesie ovocie, ale aj jednotlivcov usilujúcich sa „kormidlovať“ slovenskú politiku do uhorských vôd a pripravovať cestu najprv na ideové a postupne aj etnické spojenie Slovákov s Maďarmi.

Prívrženci Novej školy pôvodne plánovali vystúpiť na „verejné pole“ v auguste 1867. Spočiatku sa usilovali o získanie priestoru v rámci *Pešťbudínskych vedomostí*. V auguste 1867 zaslali redaktorovi

² Ormis, 1934, s. 158.

³ List J. N. Bobulu J. Mallému. Dovoľovo 15. 8. 1863. In: Čulen, 1933, s. 241.

⁴ *Zukunft* – slovenský federalistický časopis. Vychádzal vo Viedni.

⁵ Citované z Bokes, 1941, s. 51. Bokes presnejšie bibliografické údaje spomínaného článku neuvádza.

⁶ Deákovci – prívrženci politiky Ferenca Deáka (1803 – 1876). Neskôr sa z nich sformovala pravicová (deákovská) strana, ktorá bola dominantnou uhorskou politickou stranou až do roku 1875.

⁷ Bokes, 1941, s. 52.

Pešťbudínskych vedomostí Mikulášovi Štefanovi Ferienčíkovi tri články so žiadosťou o uverejnenie. Ferienčík tieto články neuverejnil ani na žiadosť neodpovedal.⁸ Preto sa rozhodli založiť samostatný politický časopis. Preň však potrebovali získať dostatočný počet prívržencov – predplatiteľov a dopisovateľov. Z tohto dôvodu posunuli vydávanie svojho politického orgánu na začiatok roka 1868. Prostredníctvom politických novín chceli šíriť svoje politické názory a získavať ďalších prívržencov.

Slovenské noviny

Na slovenskej politickej scéne tak popri „národnej strane“, združujúcej príslušníkov očakávajúcich zlepšenie národného postavenia Slovákov od panovníka a cisárskeho dvora okolo *Pešťbudínskych vedomostí* (Stará škola, od roku 1871 Slovenská národná strana – SNS), od 2. januára 1868 oficiálne pôsobil nový politický prúd (Nová škola), ktorý sa usiloval zlepšiť národné postavenie Slovákov rokovaním s uhorskou vládou. Združoval sa okolo novovzniknutých *Slovenských novín*. Oproti *Pešťbudínskym vedomostiam*, ktoré vychádzali dvakrát týždenne, vychádzali ich noviny trikrát do týždňa s tromi, neskôr až štyrmi stĺpcami, takže informatívne oveľa pohotovejšie a komplexnejšie oboznamovali slovenskú verejnosť s domácim a so zahraničným dianím. Dovtedajšie výsledky slovenskej politiky pokladali prívrženci Novej školy za nedostatočné, za „obraz politiky nerozhodnej a kolísavej“. Preto kládli dôraz „na politiku samostatnú, dôstojnú, opravdovú, – na politiku pokrokovú,“⁹ snažiac sa o „samostatnú národnú demokratickú politiku“ v duchu moderných liberálnych zásad.¹⁰

Hlavnou osobnosťou nových politických novín a zároveň ich majiteľom sa stal Ján Nepomuk Bobula¹¹, vtedy 23-ročný staviteľ v Pešti. Bobula sa začal angažovať v národnom hnutí od začiatku 60. rokov. Jeho meno sa spája s vydaním brožúry *Jánošík* (1862)¹² a v rokoch 1865 – 1866 vydával v Pešti mládežnícky časopis *Junoš*. Finančné zázemie poskytol Bobulovi jeho svokor Jozef Pozdech (1811 – 1878), majiteľ továrne na opravu zvonov v Pešti. Od leta 1867 sa Bobula sústreďoval na získavanie potrebných spolupracovníkov a dopisovateľov. Bobula podchytil mladú nastupujúcu vysokoškolsky vzdelanú generáciu, nezaťaženú minulosťou (Matúš Dula, Andrej Kmeť, Ambro Pietor, František Sláma). S tou mal už publicistické a organizačné skúsenosti pri vydávaní mládežníckeho časopisu *Junoš*. V tomto trende pokračoval aj v neskoršom období (Koloman Banšel, Juraj

⁸ List J. N. Bobulu J. Franciscimu. Pešť 4. 1870. In: Slovenský národný archív, Fond gymnázium Revúca (ďalej len „SNA FGR“), kartón 2, č. 154.

⁹ *Naše politické stanovisko*. In: Slovenské noviny (ďalej len „SN“), 1, 2. 1. 1868, č. 1, s. 1 – 2.

¹⁰ O ideovom formovaní Novej školy pozri podrobnejšie Martinkovič, 2004, s. 766 – 782; 2007, s. 911 – 920, a 2011, s. 179 – 207.

¹¹ Základné biografické informácie udáva *Biografický lexikón Slovenska I*, s. 457 – 458.

¹² Bokes, 1964, s. 321 – 329.

Čajda). Za spolupracovníkov novín sa usiloval získať aj staršie osobnosti, ktoré už mali v národnom hnutí isté renomé (Jozef Miloslav Hurban, Ján Drahotín Makovický, Ján Mallý, Ján Palárik). Potreba vytvoriť moderný časopis ho viedla k osloveniu významných osobností, ktoré boli liberálne orientované, mali široký politický rozhľad a hlavne politické kontakty v najvyšších spoločenských a politických kruhoch (Lajos Kossuth, Josef Václav Frič). Pochopiteľne, nie vždy bol úspešný. V krátkom čase sa však podarilo redakcii *Slovenských novín* získať dostatočný počet dopisovateľov uverejňujúcich na stránkach novín svoje názory na nové spoločenské trendy a podarilo sa im vyvolať pomerne širokú diskusiu.

Z osvedčených slovenských národovcov, ktorí však nesúhlasili s dovtedajšou oficiálnou slovenskou politikou okolo *Pešťbudínskych vedomostí*, sa Bobulovi napokon podarilo získať predovšetkým profesora na viedenskom Pazmáneu Jána Mallého a majcichovského farára Jána Palárika. Bobula sa s J. Palárikom zoznámil ešte počas Palárikovho pobytu v Pešti, teda najneskôr v roku 1862. Palárik, najvýraznejší predstaviteľ slovensko-maďarského zblíženia na začiatku 60. rokov, však už po vyrovnaní k maďarskému liberalizmu nebol až taký optimistický ako po páde neoabsolutizmu.¹³ Bobulovi radil, aby radšej vydával politický týždenník pre ľud.¹⁴ J. Mallý (do *Slovenských novín* dopisujúci pod pseudonymom Slanický) videl v pripravovanom projekte možnosť ovplyvniť ideový program novín podľa svojich predstáv. Mallý i Palárik však pôsobili mimo Pešti, a tak mohli len okrajovo zasahovať do redakcie časopisu. K zakladateľom a spoluredaktorom novín patrili aj evanjelický farár Móric Philadelphi (pseudonym Latiborský) a právnik Jozef Boor. Na konci januára 1868 pristúpil k redakcii *Slovenských novín* Ladislav Jesenský, keď sa predplatitelia jeho časopisu *Priateľ ľudu* stali predplatiteľmi *Slovenských novín*.¹⁵ Jeho príchod do redakcie vyvolal v časti slovenskej verejnosti pochybnosti o slovenskom smerovaní novín. Jesenský sa ešte od 30. rokov angažoval v národnom hnutí,¹⁶ postupne však prechádzal na maďarofilské pozície, najmä počas vydávania časopisu *Priateľ ľudu*.

Nová škola sa od počiatku usilovala získať dominantné postavenie v slovenskej spoločnosti nastolovaním nových tém. Primárnym cieľom jej politického programu počas jej existencie bola národná rovnoprávnosť.

¹³ „...s našimi maďaróny a liberalistami nedá sa paktovať. Sú to ľudia nenapraviteľní, ktorým sa len o Maďarii sníva.“ List J. Palárika J. K. Viktorinovi. Majcichov 20. 5. 1864. In: Slovenský národný archív – Archív literatúry a umenia v Martine (ďalej len „SNK-ALU“), sg. 25 C 26.

¹⁴ List J. Palárika J. N. Bobulovi, nedat. (1867). Nekompletný prvý koncept. In: Štátny archív Bytča, sg. 541/86. Zachovali sa dva koncepty listu. Citujeme ostrejšie Palárikove vyhlásenia, ktoré vyjadrujú jeho momentálne pocity. Po porovnaní oboch nekompletných konceptov je pravdepodobné, že v čítaní boli jeho názory vyjadrené oveľa miernejšie.

¹⁵ Jesenský, Ladislav: *Otvorené listy*. In: SN, 1, 1868, č. 10, s. 1.

¹⁶ Ako študent na evanjelickom lýceu v Prešove bol členom tamjšej Slovenskej spoločnosti, potom aj tajného spolku Vzájomnosť. Literárne príspevky uverejňoval v *Zore* a *Hronke*.

Menila sa len taktika a politické prostriedky, ktoré záviseli od aktuálnej politickej situácie. Táto meniacia sa politická stratégia však negatívne pôsobila na ukotvenie sa Novej školy v rámci slovenskej spoločnosti. To viedlo k vzájomným útokom medzi oboma politickými prúdmi: „národnou“ stranou – Starou školou (resp. neskôr Slovenskou národnou stranou, SNS) – a Novou školou, čo negatívne vplývalo na slovenskú verejnosť.

V rámci uhorskej politickej štruktúry mal Novú školu reprezentovať Národno-demokratický slovenský spolok v Pešti (1. marca 1868 – začiatok mája 1869). Jeho stanovy vychádzali z nepovoleného peštianskeho Demokratického spolku (Demokrata kör), ktorého členovia patrili k prívržencom uhorskej vlády z roku 1848 a boli v úzkom kontakte s L. Kossuthom, žijúcim v emigrácii. Spolok združoval predovšetkým miestnych slovenských mešťanov a organizoval politické prednášky a spoločenské podujatia. Podľa pôvodných plánov mal mať pobočky v jednotlivých slovenských regiónoch. Pokus o založenie takéhoto spolku máme doložený len z Liptovského Sv. Mikuláša, jeho stanovy však neboli potvrdené. Po vyše ročnom pôsobení napokon zanikol aj centrálny peštiansky spolok, ktorému sa nepodarilo získať potvrdenie stanov.

Utvárajúca sa Nová škola sa hneď od počiatku pokúšala cieľavedome presadzovať svoj politický program. Ako nová politická strana sa usilovala o nadviazanie kontaktov s predstaviteľmi maďarských politických strán. Preto aj voči nim spočiatku vystupovala veľmi ústretovo. Pokúšala sa byť akýmsi stredným prúdom v rámci slovenského národnoideologického spektra. Na jednej strane stála v opozícii voči *Pešťbudínskym vedomostiam*, oficiálnemu národnému orgánu. Ich protipól predstavoval časopis *Krajan* (1864 – 1868), prezentujúci oficiálnu politiku uhorskej vlády a jej vládnej pravicovej (deákovskej) strany. *Slovenské noviny* sa usilovali získať svojím programom prívržencov z jednej aj druhej strany, čím sa mnohokrát ocitli medzi dvomi mlynskými kameňmi, keďže oba časopisy, aj keď z iného ideologického pohľadu, na ne rovnako rázne útočili.

Nová škola v podstate akceptovala národný program prijatý v roku 1861 – Memorandum. Zásadným rozdielom v politických programoch oboch slovenských politických prúdov bol bod venovaný Okoliu. Nová škola na rozdiel od Starej školy (respektíve SNS) Okolie – administratívne vymedzenie slovenského etnického územia v rámci Uhorska – odmietala ako v danej politickej situácii nerealizovateľnú požiadavku. Na etnické vyčlenenie slovenského územia v rámci Okolia postupne rezignovala aj SNS. V zmysle názorov J. Palárika presadzovala Nová škola rozvoj občianskej spoločnosti so zohľadnením jazykových práv, preto sa sústreďovala na rozmach národného postavenia Slovákov na miestnej a regionálnej úrovni.

Mimoriadnu pozornosť venovala Nová škola otázke základného a stredného školstva. Práve v tomto období prijal uhorský snem zákonný

článok č. 38 z roku 1868 o výučbe na základných školách. Je to prvý zákon venovaný učiteľstvu ako stavu. Politicky najvýznamnejším činom Novej školy (prostredníctvom Národno-demokratického slovenského spolku) v tomto období bolo predloženie vlastného návrhu národnostného zákona uhorskému snemu v prvej polovici mája 1868.¹⁷ Okrem iných požiadaviek v ňom žiadali založenie dvadsiatich nižších reálnych gymnázií, siedmich vyšších reálnych gymnázií, dvoch právnických akadémií a učiteľských ústavov a založenie Katedry slovenskej reči a literatúry na peštianskej univerzite.

Vzdelaná a národne uvedomelá inteligencia bola základom, na ktorom bolo možné stavať ďalší rozvoj národného hnutia. Jedným z bodov národnopolitického programu Novej školy bolo práve spolupracou s uhorskou vládou získavať úradnícke pozície v rámci štátnej správy. Cieľom bolo postupne poslovenčiť štátnu správu na miestnej, okresnej a župnej úrovni, až potom bolo možné žiadať etnické vymedzenie slovenského územia v Uhorsku.

Počas celého, aj keď krátkeho politického pôsobenia sa Nová škola zameriavala na osvetové pôsobenie medzi slovenskou verejnosťou. Podporovala zakladanie čitateľských, speváckych a divadelných spolkov, čím sa upevňovalo a rozvíjalo národné povedomie obyvateľstva. Podpora národnoosvetového združovania sa postupne prerástla do podpory ekonomického a hospodárskeho povznesenia Slovákov zakladaním finančných družstiev – pomocných pokladníc (vzájomné pomocnice). V tomto úsilí vychádzali z predpokladu, že ekonomicky silnejšie obyvateľstvo bude disponovať väčším finančným kapitálom, ktorý by mohlo investovať do podpory národných inštitúcií.

Medzi prívržencami *Pešťbudínskych vedomostí* a *Slovenských novín* postupne narastali spory, vyplývajúce z rozdielných názorov na ďalšie politické pôsobenie Slovákov a často prerastajúce do osobných útokov a napádania. K upokojeniu situácie mala prispieť schôdzka 8. a 9. novembra 1868 v Bratislave.¹⁸ Jedným z bodov bolo aj perspektívne zlúčenie oboch slovenských politických časopisov pod názvom *Národné noviny*.¹⁹ V tomto období sa hlavný zápas Nemaďarov v Uhorsku orientoval na presadenie takého variantu národnostného zákona uhorským snemom, ktorý by vyhovoval aj nemaďarským národnostiam. Návrh národnostného zákona pripravoval ešte prvý porevolučný uhorský snem z roku 1861, potom snem zasadaajúci od roku 1865. O prijatie tohto zákona sa usilovali tak predstavitelia Nemaďarov, ako aj maďarských politických strán. Minimalistický národný

¹⁷ *Prípis Národno-demokratického spolku slovenského z Pešti pred snem o záležitosti riešenia národnej otázky*. In: SN, 1, 12. 5. 1868, č. 57, s. 1.

¹⁸ Pozri aj Zapletal, 1955, s. 519 – 520.

¹⁹ List J. Mallého M. Š. Ferienčíkovi, 22. 5. 1869 – koncept. In: SNK-ALU, sg. 207 A 10.

program Novej školy navrhoval, aby uhorský snem prijal zákon, v ktorom by určil župy obývané Nemaďarmi, kde by mohli používať svoj jazyk. Prijatie vládneho návrhu národnostného zákona, podľa ktorého všetci obyvatelia Uhorska tvorili jeden nedeliteľný uhorský národ, vyvolal v Nemaďaroch veľké sklamanie. Prijatie národnostného zákona jasne naznačilo, akým smerom sa bude uberať národnostná otázka Uhorska a že predstavitelia Nemaďarov budú mať výrazne zmenšený priestor na presadzovanie svojich národných požiadaviek. Predstavitelia Novej školy dostali výrazný signál, že uhorská vláda nemá záujem o úprimnú spoluprácu a ústretovosť.

Neúspech takmer ročného pôsobenia Novej školy prinútil jej predstaviteľov zorganizovať prvú konferenciu, ktorá sa uskutočnila 5. decembra 1868. Účastníci prijali rozhodnutie o ďalšom pokračovaní „samostatného národnodemokratického a vlasteneckého časopisu“ ako „politického orgánu Novej školy slovenskej“²⁰, čím prijali dovtedajšie neformálne označenie tohto slovenského politického prúdu ako „Nová škola slovenská“ za svoj oficiálny názov. Posledné číslo prvého ročníka *Slovenských novín* z roku 1868 (č. 156) už malo podnadpis „Orgán Novej školy slovenskej“.

Hlavná politická aktivita Novej školy sa v roku 1869 sústreďovala na organizovanie petícií za založenie piatich čisto slovenských a šiestich poloslovenských štátnych gymnázií.²¹ Tento projekt sa napokon nepodarilo presadiť. Jediným väčším politickým „úspechom“ z oblasti školstva bolo otvorenie katolíckeho patronátneho gymnázia v Kláštore pod Znievom – tretieho a zároveň posledného slovenského gymnázia, ktoré si Slováci založili z vlastných finančných prostriedkov. Nová škola ho prezentovala ako výsledok svojho politického pôsobenia, keďže prvotným podnetom na vznik nového patronátneho gymnázia bol článok *Honvédske slovo k národu slovenskému*, uverejnený práve v *Slovenských novinách* 1. februára 1868.²²

V čase petičného hnutia Novej školy za slovenské školy zomrel 5. júla 1869 banskobystrický biskup Štefan Moyses. Preto sa predstavitelia Novej školy rozhodli rozšíriť petičnú požiadavku aj na vymenovanie národne uvedomelého Slováka za nového biskupa. Ich hlavným kandidátom bol Ján Mallý, jeden z hlavných ideológov Novej školy. Svojím rozsahom bola táto iniciatíva porovnateľná s petičným hnutím z jesene 1849 za vyčlenenie slovenského etnického územia, očakávaný výsledok však nepriniesla.

Počas roka 1869 narastalo medzi viacerými príslušníkmi Novej školy napätie, ktoré vyplývalo z rozdielnych politických názorov na ďalšie

²⁰ *Ku veľactenému obecnstou*. In: SN, 1, 10. 12. 1868, č. 148, s. 1.

²¹ BOBULA, Ján: *Výzvanie*. In: SN, 1, 17. 12. 1868, č. 151, s. 1. V č. 151 z roku 1868 publikovali *Slovenské noviny* návrh na petíciu za slovenské školy. Tlačený návrh petície bol prílohou *Slovenských novín* č. 41 z roku 1869. Tlačený text petície je uložený vo fonde M. Čulena v SNK-ALU, sg. M 11 B 4.

²² *Jedoň kapitán uhorských honvédov: Honvédske slovo k národu slovenskému*. In: SN, 1, 1. 2. 1868, č. 14, s. 1 – 2.

smerovanie. Bobula navrhoval, aby sa *Slovenské noviny* zmenili na denník. Mallý však nesúhlasil: „... ja sa denníka bojím – a pri kratších dlhoch, ktoré noviny už majú, držím za lepšie, kráčať pomaly ale isto.“²³ Noviny celé obdobie existencie zápasili s nedostatkom finančných prostriedkov a navyše aj s výrazným poklesom predplatiteľov. Ideové spory medzi J. N. Bobulom na jednej strane a J. Mallým²⁴ a J. Palárikom na druhej strane²⁵ napokon vyústili k tomu, že Ján Bobula a Ján Mallý prestali v lete 1869 do *Slovenských novín* dopisovať.

Voľby do uhorského snemu

Zlepšenie svojich politických pozícií očakávala Nová škola po voľbách do uhorského snemu, ktoré sa konali v marci 1869.²⁶ Dúfali v zisk viacerých poslaneckých mandátov, vďaka ktorým by sa mohli etablovať na uhorskej politickej scéne. Svojich kandidátov postavili oba slovenské politické prúdy. O slabosti slovenského národného hnutia však hovorí aj skutočnosť, že neboli schopní postaviť národných kandidátov ani vo všetkých etnicky slovenských volebných okresoch, obsadili len 20 % volebných okresov so slovenskou väčšinou. V niektorých okresoch naopak kandidovali dvaja slovenskí kandidáti, čím len zbytočne poskytli priestor pre vládneho kandidáta. Slovenskí kandidáti predovšetkým žiadali novelizáciu nedávno prijatého národnostného zákona, používanie slovenčiny v úradoch od najnižšej obecnej po župnú úroveň, rozširovanie občianskych práv a slobôd. Programy oboch politických prúdov neobsahovali požiadavku Okolia. S podporou Novej školy kandidovali Ján Blaho v Trnave, Jozef Boor vo Vrbovom, Oto Peténi v Sliači, Adolf Sentiváni v Liptovskom Sv. Mikuláši, Zoltán Zmeškal v Dolnom Kubíne a Michal Žačko v Senci. V okresoch Liptovský Sv. Mikuláš, Sliač a Vrbové kandidovali reprezentanti Novej i Starej školy.

Najväčší politický zápas medzi Novou a Starou školou sa odohral vo volebnom okrese Vrbové v Nitrianskej župe. Nová škola podporovala kandidatúru advokáta Jozefa Boora a Stará škola Jána Francisciho. Keďže obaja slovenskí kandidáti sa odmietli vzdať kandidatúry v prospech toho druhého, poslanecký mandát napokon získal vládny kandidát. Druhý veľký vzájomný súboj medzi oboma slovenskými politickými prúdmi sa odohral vo volebnom okrese Liptovský Sv. Mikuláš, kde vystupovali Adolf Sentiváni a peštiansky advokát Peter Matuška. Vo voľbách nakoniec zvíťazil kandidát Novej školy Sentiváni. Obaja boli dosiaľ málo známe osobnosti, ktoré

²³ List J. Mallého J. N. Bobulovi, 18. 4.(7.?) 1869 – koncept. In: Archív Spolku sv. Vojtecha v Trnave (ďalej len „ASSV“), fasc. 33, č. 1.

²⁴ List J. Mallého J. N. Bobulovi, 13. 8. 1869 – koncept. In: ASSV, fasc. 33, č. 3, a list J. Mallého J. N. Bobulovi, 18. 4. (7.?) 1869 – koncept. In: ASSV, fasc. 33, č. 1.

²⁵ List J. Palárika J. N. Bobulovi. Majcichov 11. 9. 1869. In: Štátny archív Bytča, sg. 541/86.

²⁶ Podrobnejšie Kačírek, 2007.

určitý čas kooperovali s národným hnutím. Sentiváni²⁷ bol príslušníkom známej liptovskej šľachtickej rodiny pochádzajúcej z Liptovského Sv. Jána. V národnom hnutí sa začal výraznejšie angažovať po páde neoabsolutizmu, keď začal dopisovať do časopisu *Priateľ školy a literatúry*, združujúceho slovenskú liberálne orientovanú inteligenciu, usilujúcu sa o spoluprácu s reprezentantmi Maďarov. V rokoch 1861 a 1865 ho zvolili za poslanca uhorského snemu.

Tretím volebným okresom, kde Nová a Stará škola postavili proti sebe svojich kandidátov, bol sliachsky volebný okres vo Zvolenskej župe. Vládnym kandidátom bol Karol Radvanský a slovenskými protikandidátmi Oto Peténi²⁸ a Ľudovít Turzo-Nosický. Nová škola podporovala Peténiho, Stará škola Turzo-Nosického,²⁹ napokon zvíťazil vládny kandidát.

Napätie medzi Novou a Starou školou pretrvávalo aj v ďalších volebných okresoch, aj keď tu už vyslovene nestavali proti sebe vlastných kandidátov, ale každá zo strán podporovala iného z kandidátov na poslanca. V dolnokubínskom volebnom okrese tiež kandidovali dvaja deákovskí kandidáti: Zoltán Zmeškal a Arpád Kubíni (Kubínyi). Nová škola podporovala Z. Zmeškala,³⁰ ktorý sa k Novej škole prihlásil ešte v apríli 1868. Zmeškala aj napokon zvolili za poslanca. „Náš vyvolený p. ablegát vie, čo Orave a vôbec všetkým Slovákom chýba a istotne nás otcovsky v každom záujme podporovať bude a za Slovákov všemožne svoj hlas pozdvihne.“³¹ Tieto očakávania však Z. Zmeškal nesplnil.

Poslaneckí kandidáti Novej školy v ostatných volebných okresoch neboli zvolení. Celkový výsledok volieb nezodpovedal prvotným očakávaniam prívržencov Novej školy. Len slabou náplastou bolo prihlásenie sa Jána Uhlárika, zvoleného v púchovsko-ilavskom okrese, k Novej škole. Uhlárik formálne k Novej škole pristúpil začiatkom mája 1869, keď sa prihlásil za člena Národno-demokratického slovenského spolku. Jeho spolupráca s Novou školou však ostala len krátkou epizódou. K politike Novej školy sa tak po voľbách napokon hlásili traja poslanci: Adolf Sentiváni, Pavol

²⁷ Sentiváni (aj Szentiványi, Szent Iványi, Szent-Iványi), Adolf (13. 8. 1817 Liptovský Ján – 25. 2. 1897 Prešov alebo Malý Šariš), úradník Liptovskej a Šarišskej stolice, ministerský radca, v rokoch 1861 – 1872 poslanec uhorského snemu. Od 9. augusta 1868 po odstúpení Kubíniho dozorca slovenského evanjelického zboru v Pešti. Počas návrhov na zlúčenie Oravskej, Liptovskej a Turčianskej župy v roku 1873 patrili ku kandidátom na župana. Základné biografické údaje in: *Národné noviny* (ďalej len „NN“), 28. 6. 3. 1897, č. 53, s. 3, a Szluha, 2000, s. 716.

²⁸ Peténi (Petényi), Oto (? – ?), hlavný notár Zvolenskej župy, potom advokát v Pešti, člen Matice slovenskej, synovec Natana Petiana.

²⁹ *Zo Zvolena*. In: SN, 2, 25. 2. 1869, č. 21, s. 2.

³⁰ *Z Oravy*. In: SN, 2, 3. 3. 1869, č. 23, s. 3.

³¹ *Dol. Kubín*. In: SN, 2, 25. 3. 1869, č. 32, s. 2.

Madočáni a Zoltán Zmeškal. Madočáni³² bol zvolený v okrese Ružomberok a poslancom bol aj v predchádzajúcom volebnom období (1865 – 1868). Jeho poslaneckú činnosť za predchádzajúce obdobie Slováci vnímali veľmi kriticky. Ako sa však neskôr ukázalo, Madočáni sa pomerne výrazne zapojil do činnosti Novej školy. Pre Madočániho a Sentivániho bola dominantná hospodárska spolupráca s Novou školou. Patrili k najväčším akcionárom tlačiarne Minerva. Národné práva Slovákov na pôde snemu najdôslednejšie hájil Viliam Pauliny-Tóth, zvolený v dolnozemskej kulpínskej okrese vo Vojvodine.

Voľby do uhorského snemu prispeli k definitívnemu zániku nepotvrdeného Národno-demokratického slovenského spolku v Pešti. Dôvodom bol aj rozdielny postoj členov spolku pri podpore jednotlivých kandidátov za poslancov do snemu. Poslednú zmienku o činnosti spolku máme z mája 1869.³³ Po voľbách do uhorského snemu v roku 1869 sa Nová škola zameriavala na utváranie vlastných inštitúcií. Svoju energiu sústredila predovšetkým na otvorenie vlastnej kníhtlačiarne Minerva³⁴ v Pešti, kde aj tlačili *Slovenské noviny*. Už od začiatku sa však ukázalo, že tlačiareň nie je dostatočne finančne zabezpečená a jej vznik nebol primerane odborne pripravený.

Prívrženci Novej školy mali záujem získať pozície aj v celonárodnom kultúrnom spolku Matici slovenskej. Spočiatku voči nej vystupovali veľmi ústretovo a v *Slovenských novinách* o nej uverejňovali správy a zápisnice jej výboru. Keď však tento výbor odmietol návrh Novej školy, aby Matica bezplatne zasielala správy o svojej činnosti do všetkých slovenských novín (*Pešťbudínske vedomosti* dostávali od Matice ročný finančný príspevok 200 zlatých), vyvolalo to v radoch predstaviteľov Novej školy veľké pobúrenie. Od tohto obdobia môžeme na stránkach *Slovenských novín* sledovať množstvo útočných článkov týkajúcich sa Matice. Pravdepodobne chýbajúce zastúpenie príslušníkov Novej školy vo vedení Matice viedlo jej predstaviteľov k snahám o založenie vlastného vedeckého spolku. Iniciatíva na založenie spolku vyšla od Jozefa Hložanského. V auguste 1869 uverejnil v *Slovenských novinách* „Pozvanie“ k založeniu nového vedeckého spolku.³⁵ Už nasledujúce číslo novín prináša „Ohlas k národu“ na založenie spolku Uhorská Lipa so sídlom

³²Madočáni (Madocsányi), Pavol (14. 12. 1807 Madočany, dnes Liptovská Teplá – 9. 2. 1875 tamže), v rokoch 1848 – 1849 oravský a v roku 1861 trenčiansky župan, v rokoch 1865 – 1872 poslanec uhorského snemu za ružomberský okres. Bol akcionárom tlačiarne Minerva, od konca roku 1869 člen výboru Minervy, v novembri 1871 ho zvolili za jej podpredsedu. V roku 1871 ho zvolili za predsedu pomocnej pokladnice v Pešti.

³³Pravdepodobne poslednou aktivitou členov spolku bol slovenský majáles v hostinci U bociana 24. mája 1869 (SN, 2, 8. 5. 1869, č. 50, s. 3; *Pešť*, 26. mája. In: SN, 2, 29. 5. 1869, č. 58, s. 3).

³⁴Kurucová, 2007.

³⁵HLOŽANSKÝ, Jozef: *Pozvanie... k založeniu historického a filologického spolku*. In: SN, 2, 1869, č. 92, s. 1 – 2.

v Budapešti s priloženými stanovami.³⁶ Zakladajúce zhromaždenie Uhorskej Lipy a Minervy sa konalo 11. novembra 1869.³⁷ Na čele päťčlenného výboru stál peštiansky továrnik Jozef Zarzetský, zapisovateľom sa stal Hložanský.³⁸ Spolok nebol nikdy oficiálne uznaný a zanikol ešte pred rozvinutím svojej činnosti.

Rozdielne politické názory predstaviteľov Novej školy a pokračujúci trend v uverejňovaní urážajúcich článkov prispeli k poklesu predplatiteľov *Slovenských novín*, čo sa prejavilo aj v ich zlej finančnej situácii. Východisko z upadajúceho počtu predplatiteľov videla časť prívržencov Novej školy v premene *Slovenských novín* na denník.³⁹ Noviny mali vychádzať pod ideovým vplyvom šľachty hlásiacej sa k národnému hnutiu.⁴⁰ V marci 1870 sa viedli rokovania medzi Novou školou (Bobula a Mallý) a zástupcami šľachty (Zmeškal a Sentiváni). Podľa dohovoru mal Bobula úplne odstúpiť od redakcie novín, majiteľom novín sa mala stať tlačiareň Minerva a novým redaktorom mal byť Zmeškal. Do novín mal dopisovať Sentiváni. Základom novín sa mal stať štvorbodový program obsahujúci ukončenie všetkých nedorozumení a prijatie vyrovnania z roku 1867 za základný pilier ďalšej politickej činnosti. Posledný bod sa týkal akceptovania národnostného zákona ako východiska na ďalší kultúrno-vzdelanostný rozvoj národného hnutia.⁴¹ J. Mallý nakoniec nový politický program nepodpísal.

Vytvorenie denníka sa napokon ukázalo nad sily Novej školy. Ešte koncom marca 1870 vyzývala redakcia čitateľov, nech sa prihlási ešte 80 – 90 predplatiteľov, aby sa finančne vyplatilo vydávať denník.⁴² Určitá zmena však v redakcii musela nastať, keďže od 13. marca 1870 začali v Turčianskom Sv. Martine vychádzať trikrát týždenne *Národné noviny*, ktoré nahradili *Pešťbudínske vedomosti*. V redakcii sa začal výraznejšie angažovať študent práv František Sláma (1850 – 1917) pochádzajúci z Čiech. S Novou školou začal Sláma spolupracovať od roku 1869 a bol výraznou posilou pre redakciu novín. Venoval sa predovšetkým predlitavským záležitostiam. Počas návratov domov informoval čitateľov novín o aktuálnej situácii v českom národnom hnutí a koordinoval kontakty Novej školy s predstaviteľmi českého národného hnutia.

³⁶ SN, 2, 1869, č. 93, s. 1 – 3.

³⁷ 11. november I – III. In: SN, 2, 1869, č. 110, 112 a 113.

³⁸ Zpráva o „Uhorskej Lipe“. In: SN, 2, 1869, č. 103, s. 1; Pozvanie k I. valnému zhromaždeniu. In: SN, 2, 1869, č. 106, s. 1.

³⁹ „Pracuje sa teraz v tej veci, aby bol denník a tak sa zdá, že náš čestný predseda Minervy Adolf Szentiványi[] sa postaví na čelo vecí. – Istotu ale neviem, bo teraz sa robí v tej veci“ (List J. N. Bobulu A. Kmetovi. Pešť 25. 2. 1870. In: Archív Muzeálnej slovenskej spoločnosti v Martine, Fond Andrej Kmet).

⁴⁰ Kačírek, 2009.

⁴¹ List J. Mallého J. Gotčárovi, 20. 3. 1870 – koncept. In: ASSV, fasc. 32, č. 2, ako aj list J. Gotčára J. Franciscimu. Žilina 7. 4. 1870. In: SNA FGR, kartón 2, č. 155.

⁴² SN, 3, 25. 3. 1870, č. 31, s. 1.

Nový národohospodársky program

Neúspech pri presadzovaní politických požiadaviek viedol napokon predstaviteľov Novej školy k prijatiu nového národohospodárskeho programu v decembri 1870. Zameriaval sa na sociálnu a národnú emancipáciu najnižších vrstiev spoločnosti – roľníctva a robotníctva – a rozvoj ľudového peňažníctva.⁴³ Základom hospodárskeho povznesenia slovenského obyvateľstva sa mali stať pomocné pokladnice. O ich význame pre Slovákov a možnostiach ich zakladania v každej slovenskej obci informoval Bobula vo svojej monografii *Pomocné pokladnice*⁴⁴ a v sérii článkov *Pomocné pokladnice*⁴⁵. Jadrom pomocných pokladníc sa podľa predstáv Novej školy mala stať pomocná pokladnica v Pešti založená v roku 1871 pod predsedníctvom Pavla Madočániho.⁴⁶ Zakladanie malých slovenských finančných ústavov mal byť prvý krok k postupnej hospodárskej emancipácii národného hnutia. Úlohou pomocných pokladníc bolo v prvom rade požičiavanie potrebného kapitálu svojim členom za nízky úrok, ale aj investovanie získaných finančných prostriedkov a zvýšenie finančného zisku.

Ďalšie nové zmeny priniesli blížiac sa voľby do uhorského snemu v júni 1872. Okrem *Slovenských novín*, ktoré od začiatku apríla 1872 vychádzali päťkrát do týždňa, mal podporu slovenským kandidátom zabezpečovať aj nový slovenský humoristický časopis *Ježibaba*⁴⁷. Voľby do uhorského snemu z roku 1872 prebiehali medzi Novou školou a SNS v oveľa zmierlivejšom duchu ako v predchádzajúcom období. Za poslancov kandidovali Ján N. Bobula v žilinsko-rajeckom okrese, Jozef Boor vo Vrbovom, Martin Čulen v okrese Moravský Sv. Ján, Ľudovít Dohnány v Trenčíne, Jozef Kajuch v Ružomberku, Adam Kardoss v Honte, Vendelín Kutlík v Trnave, Peter Matuška v Liptovskom Sv. Mikuláši, Michal Mudroň v Stupave, Pavol Mudroň v Sučanoch, Viliam Pauliny-Tóth v mošovskom a potom senickom (resp. aj vrbovskom) okrese, Štefan Radlinský v bobrovskom okrese na Orave, Ľudovít Turzo-Nosický v Sliači a Ján Uhlárik v púchovsko-ilavskom okrese.

Relatívne úspešne pre slovenských národovcov prebehli voľby v oboch volebných okresoch na Liptove. V Liptovskom Sv. Mikuláši spočiatku kandidovali s pravicovým programom Martin Sentiváni ml., syn župana, a opätovne Peter Matuška. Bývalý poslanec A. Sentiváni už nekandidoval. Martin Sentiváni ml.

⁴³ BOBULA, Ján: *Náš ďalší smer*. I – VII. In: SN, 3, 7. 12. – 19. 12. 1870, č. 173 – 180, s. 1 – 2.

⁴⁴ Bobula, 1871.

⁴⁵ BOBULA, Ján N.: *Pomocné pokladnice*. I. – IV. In: SN, 4, 18. 9. – 23. 9. 1871, č. 143 – 146, s. 1.

⁴⁶ *Dopisy*. Pešť 18. júla. In: SN, 4, 20. 7. 1871, č. 111, s. 3; *Stanovy pomocnej pokladnice o Pešti*. In: SN, 4, 18. 9. – 25. 9. 1871, č. 143, s. 2; č. 144 – 146, s. 2 – 3; č. 147, s. 2; *Stanovy*. In: SN, 5, 23. 4. 1872, č. 65, s. 3; *Pomocná pokladnica*. In: SN, 5, 14. 8. 1872, č. 134, s. 3; *Dopisy*. Pešť 19. augusta. In: SN, 5, 24. 8. 1872, č. 139, s. 2 – 3.

⁴⁷ Vyšiel len jeden ročník. Vychádzal od konca roka 1871 najprv ako mesačník na 16 stranách, od č. 4 ako týždenník na 4 stranách, od č. 16 opäť ako mesačník. Zanikol číslom 17 v októbri 1872. Pôvodne chcel časopis vydávať A. S. Osvald už v roku 1868. Nezískal však dostatočný počet predplatiteľov (SN, 1, 10. 3. 1868, č. 30, s. 4).

sa napokon kandidatúry vzdal a P. Matuška vystupoval ako jediný kandidát okresu. Nová škola hodnotila tento počin ako ústretovosť liptovského župana Martina Sentivániho v prospech Slovákov. Aj keď Nová škola mala voči Petrovi Matuškovi osobné výhrady, jeho politický program, uverejnený v *Slovenských novinách*, prezentovala ako program „nášho národného kandidáta“⁴⁸.

V ružomberskom okrese vystupoval ako jediný kandidát slúžny Jozef Kajuch, podporovaný Novou školou. Bývalý poslanec Pavol Madočáni sa rozhodol nekandidovať.⁴⁹ Kajuch s Novou školou spolupracoval už od roku 1869, bol aj akcionárom Minervy. Kajuchova politická činnosť z rokov 1872 – 1875 je zatiaľ nedocenená, v tomto období sa naozaj úprimne usiloval ako poslanec uhorského snemu presadzovať oprávnené slovenské požiadavky, predovšetkým zakladanie slovenského školstva. Aj v neskoršom období spolupracoval s predstaviteľmi národného hnutia, hoci v menšej miere. Rozhodnutie liptovského župana Martina Sentivániho nepostaviť proti „národným deákovcom“ protikandidátov vyvolalo nadšenie zo strany prívržencov Novej školy. Sentivániho pohnútky však boli oveľa praktickejšie. Toto rozhodnutie umožnilo vyslať bez zbytočných predvolebných výdavkov dvoch vládnych kandidátov pozitívne vnímaných medzi slovenskou verejnosťou.⁵⁰

Najväčší záujem venovala Nová škola práve voľbám v žilinsko-rajeckom volebnom okrese, kde kandidoval jej „volebný líder“ J. N. Bobula. Nakoniec však zvíťazil s tesným rozdielom vládny kandidát.⁵¹ Bobulovi sa podarilo získať veľké množstvo voličov, a keby do volieb nezasahoval úradnícky aparát, pravdepodobne by bol zvíťazil. Po neúspešných voľbách neskrývali Nová škola a SNS sklamanie nad ich výsledkom.⁵² Zo slovenských kandidátov získali poslanecký mandát len Jozef Kajuch a Peter Matuška, opätovne tiež zvolili aj Jána Uhlárika, vystupujúceho s programom národnej a náboženskej rovnoprávnosti na všetkých úrovniach štátnej správy.⁵³ Ostatní kandidáti podporovaní slovenskými voličmi prepadli. Po neúspešných voľbách do uhorského snemu v roku 1872 postupne upadá aj Bobulova aktivita v slovenskom hnutí, vo väčšej miere sa začína venovať komunálnej politike.

Druhá konferencia Novej školy

Upadajúce postavenie Novej školy, potvrdené aj neúspešnými voľbami, priviedli jej predstaviteľov k zvolaniu druhej konferencie na 23. októbra

⁴⁸ *Župan liptovský*. In: SN, 5, 27. 5. 1872, č. 86, s. 1; SN, 5, 28. 6. 1872, č. 93, s. 2 – 3.

⁴⁹ *Z Ružomberka*. In: SN, 5, 30. 4. 1872, č. 70, s. 2; o nekandidovaní P. Madočániho pozri *K voličom liptovského ružobrehského okresu*. In: SN, 5, 4. 5. 1872, č. 73, s. 2.

⁵⁰ Kostický, 1959, s. 115 – 116.

⁵¹ Volič: *Žilina*. In: SN, 5, 27. 6. 1872, č. 106, s. 3; *Žilinsko-rajecká voľba*. In: SN, 5, 1. 7. 1872, č. 108, s. 1 – 2; UHLÁRIK, Jozef: *Rajec*. In: SN, 5, 13. 7. 1872, č. 115, s. 2.

⁵² *Po voľbách*. In: SN, 5, 28. 6. 1872, č. 107, s. 1; *Naše slobodné voľby a jich výsledok*. In: SN, 5, 3. 7. 1872, č. 109, s. 1 – 2.

⁵³ *Z illaovsko-púchovského okresu*. In: NN, 3, 29. 6. 1872, č. 77, s. 2.

1872 v Pešti.⁵⁴ Účastníci prijali program, v ktorom žiadali na základe § 17 národnostného zákona založenie dvoch štátnych slovenských gymnázií a finančnú podporu pre slovenské vzdelávacie ústavy zo štátnych zdrojov. Na základe § 27 národnostného zákona žiadali, aby národne uvedomelí Slováci získavali miesta v štátnej správe. Posledný bod sa venoval podpore pre tlačiareň Minerva. Na záver konferencie vymenovali delegáti 12-členný stály Slovenský národný výbor ako politický reprezentatívny orgán Novej školy. Jeho členmi boli Šimon Klempa (predseda), Ján N. Bobula (podpredseda), Pavol Mičinay (zapisovateľ), Jozef Boor, Martin Čulen⁵⁵, Jozef Kmeť, Ján Mallý, Miko⁵⁶, Jozef Rišák, J. Sadloň⁵⁷, Ján Slota a Adolf Sentiváni.⁵⁸ Z dvanástich členov výboru štyria pôsobili v Pešti (Bobula, Klempa, Mičinay a Sentiváni), ôsmi v regiónoch (Boor v Komárne, Čulen v Turci, Kmeť vo Zvolenskej župe, Mallý vo Viedni, Miko na Liptove, Rišák v Žiline a Slota v Trnave).

Od roku 1873 prestali *Slovenské noviny* v záhlaví používať dovtedajší názov „Orgán Novej školy slovenskej“ a ich oficiálnym vydavateľom bol Slovenský národný výbor v Pešti (resp. neskôr v Pešťbudíne). Ich zodpovedným redaktorom sa stal koncom roka 1872 J. Mallý, ktorý ich viedol do novembra 1873, keď ho vystriedal Juraj Čajda⁵⁹. Od konca apríla do začiatku októbra 1873 sa stal novým redaktorom novín aj mladý, liberálne orientovaný Koloman Banšel.⁶⁰ Banšel však po necelom polroku redakciu novín začiatkom októbra 1873 opustil, lebo sa obával ich skorého zániku. V *Slovenských novinách* uverejňoval Banšel v rokoch 1872 až 1874 úvodníky, filozofické, literárne a literárnovedné príspevky. Banšel je v tomto záverečnom období existencie Novej školy popri Mallom najvýraznejšou osobnosťou *Slovenských novín*. Tie sa v tomto období naozaj ocitli v neutešenej finančnej situácii. Problém bol aj s tlačiarňou, lebo na konci roka 1872 Minerva skrachovala a napokon sa ju akcionári rozhodli predať, čo spečatilo jej osud. Poslednú zmienku o jej činnosti máme z novembra 1874, keď likvidačný výbor Minervy uverejnil verejné vyzvanie veriteľov, či súhlasia

⁵⁴ *Naša konferencia*. In: SN, 5, 9. 10. 1872, č. 165, s. 1.

⁵⁵ Čiastočne prekvapí, že na konferencii sa zúčastnil M. Čulen, ktorého práve Nová škola často napádala. Bol aj členom centrálneho výboru SNS. Ako uvádza M. Štilla, M. Čulen bol už v roku 1870 iniciátorom pokusu týkajúceho sa možnosti dohody medzi Starou a Novou školou. Na porade Starej školy 22. 8. 1870 u J. Kalinčiaka poverili vypracovaním podmienok M. Čulena a J. Francisciho. In: ŠTILLA, Miloš: *Martin Čulen a slovenská politika v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 19. storočia*. In: HC, 53, 2005, č. 1, s. 29 – 44.

⁵⁶ Možno Peter Miko (? Liptovský Mikuláš-Vrbica – 1899), od r. 1869 člen výboru Liptovskej župy, inšpektor vrbicko-mikuláškovej cirkvi, od r. 1873 predseda Tatranu. Jeho brat Karol bol vrbickým richtárom.

⁵⁷ Nepodarilo sa nám ho identifikovať.

⁵⁸ *Naša konferencia*. In: SN, 5, 26. – 31. 10. 1872, č. 175 – 177, s. 1 – 2, a č. 178, s. 1. Troch navrhnutých, ale na konferencii neprítomných členov výboru oslovili, či členstvo vo výbore prijímajú.

⁵⁹ Prvý úvodník uverejnil v čísle 154 z 11. októbra 1873 pod pseudonymom Dlhopoľský. Správy z vlády uverejňoval pod skratkou (č.). Po zániku *Slovenských novín* sa stal redaktorom *Národných novín*.

⁶⁰ SN, 6, 26. 4. 1873, č. 64, s. 1.

s odpredajom tlačiarne za akúkoľvek cenu.⁶¹ Ako upozornil V. Zapletal, zánikom Minervy „padlo najmocnejšie puto, ktoré viazalo podnikateľskú zložku Novej školy k slovenskému verejnému životu“⁶². Svoje podnikateľské úsilie už väčšinou realizovali mimo slovenského národného života.

Predchádzajúci palárikovsko-bobulovský liberalizmus Novej školy sa v záverečnej etape mení pod kormidlom Mallého na konzervativizmus – v zmysle zachovania aspoň toho mála, čo sa národnému hnutiu podarilo vybudovať od pádu neoabsolutizmu. Po začatí otvorených útokov voči národnému hnutiu od roku 1873 sa čoraz viac ozývali názory žiadajúce zlúčenie oboch slovenských politických časopisov. Mallý odmietal názory niektorých prívržencov SNS, že vznik *Slovenských novín* odobral *Národným novinám* (resp. ich predchodcovi *Pešťbudínskym vedomostiam*) predplatiteľov, čím vznikli dva nie dostatočne silné politické časopisy. Mallý naopak tvrdil, že predplatelia *Slovenských novín* patrili k novým čitateľom slovenských periodík, ktorých sa v prospech národného hnutia podarilo pritiahnúť práve im.⁶³ S týmto Mallého názorom sa dá určite polemizovať.

Ján Mallý považoval pre národné hnutie zachovanie aktuálneho stavu za výhodnejšie ako vznik jedného denníka. Od jesene 1874 prebiehali dohovory o pripravovanej fúzii *Slovenských novín* s *Národnými novinami*. Otvorená však bola aj otázka premeny *Slovenských novín* na slovenský katolícky politický časopis. Uvažovalo sa tiež nad možnosťou, že by medzeru po *Slovenských novinách* zaplnil česky písaný časopis pre Slovákov, ktorý mal pripravovať pôdu na perspektívne opätovné prijatie češtiny ako spisovného jazyka Slovákov. Jeho vydávanie pripravoval od jesene 1874 v Pešti pôsobiaci F. Sláma s finančnou podporou českých politikov (Jan S. Skrejšovský, František L. Rieger), za tichej podpory slovenských predstaviteľov.⁶⁴ Mallý nesúhlasil so šíriacimi sa snahami o prijatie češtiny ako spisovného jazyka medzi Slovákami. Spočiatku to chápal len ako „strašenie“ maďarskej reprezentácie proti snahám o zatvorenie slovenských gymnázií a Matice.⁶⁵ Pravdepodobne aj z tohto dôvodu Mallý nepokračoval v pripravovanej fúzii oboch časopisov od začiatku roka 1875 a na „vlastnú päsť“ sa pokúšal aj naďalej pokračovať vo vydávaní *Slovenských novín*. Pozvanie na ďalšie predplácanie *Slovenských novín* uverejnil časopis až v čísle z 19. decembra 1874. Preto noviny neukončili svoje vydávanie ku koncu roka 1874, ale vychádzali ešte v januári 1875.

Zánik *Slovenských novín* v januári 1875 spôsobil definitívny rozpad

⁶¹ Liquidacionálny výbor „Mineroy“. In: SN, 7, 9. 11. 1874, č. 167, s. 2.

⁶² Zapletal, 1956, s. 38.

⁶³ Slanický: *Slovenský denník*. III. In: SN, 6, 4. 8. 1873, č. 118, s. 1.

⁶⁴ Kačírek, 2011; list J. N. Bobulu J. V. Fričovi. Pešťbudín 7. 12. 1874. In: Památník národního písemnictví Praha, Fond Josef Václav Frič; list F. Slámu P. Mudroňovi, 22. 12. 1874. In: SNK-ALU, sg. 37 R 25.

⁶⁵ List J. Mallého M. Čulenovi, nedat. (asi jeseň 1874). In: SNK-ALU, sg. A 963.

prívržencov Novej školy. Časť jej podporovateľov sa stotožnila s programom Slovenskej národnej strany, väčšina hlavných podporovateľov politiky Novej školy sa prestala politicky angažovať. Po zatvorení gymnázií a hroziacom zániku Matice slovenskej sa vedenie Slovenskej národnej strany rozhodlo osloviť (pravdepodobne všetky významnejšie) osobnosti angažujúce sa v národnom hnutí, teda aj prívržencov bývalej Novej školy. Utvorenie Novej školy bolo jedným z pokusov časti slovenskej inteligencie získať na základe rokovaní s politickou reprezentáciou Uhorska rovnoprávne postavenie Slovákov s Maďarmi. Jej predstaviteľom sa podarilo osloviť časť uhrofilsky orientovanej slovenskej inteligencie, ktorá sa predtým do slovenského života vôbec nezapájala. Jej angažovanie sa však skôr vyvolávalo odpor v radoch Starej školy (SNS), obmedzovalo vzájomnú spoluprácu medzi Starou a Novou školou a koordináciu ich činnosti. Úsilie Novej školy o získanie dominantného postavenia v slovenskej spoločnosti na úkor Starej školy úspešne využívala uhorská politická reprezentácia a v spolupráci s uhrofilsky orientovanou inteligenciou slovenského i neslovenského pôvodu prispievala k rozleptávaniu spoločného úsilia slovenskej inteligencie z oboch táborov o ďalšie rozvíjanie a zakladanie slovenských kultúrnych inštitúcií, čo nakoniec vyústilo do postupného zatvárania slovenských gymnázií a nakoniec aj Matice slovenskej.

LITERATÚRA A PRAMENE

- Archív Muzeálnej slovenskej spoločnosti v Martine, Fond Andrej Kmeť.
- Biografický lexikón Slovenska I.* Martin : Slovenská národná knižnica – Národný bibliografický ústav, 2002, s. 457 – 458.
- BOBULA, Ján N.: *Pomocné pokladnice*. Pešť : Minerva, 1871.
- BOKES, František: *Pokusy o slovensko-maďarské vyrovnanie r. 1861 – 1868*. Turčiansky Sv. Martin :
- Matica slovenská, 1941.
- BOKES, František: *Pokusy V. Paulínyho-Tótha o vydávanie politického časopisu „Jánošík“ o r. 1863*. In: *Historica*. Sborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského 15. Bratislava : SPN, 1964, s. 321 – 329.
- ČULEN, Konštantín: *Novinár a pedagóg. Ján Mallý-Dusarov (Slanický)*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1933.
- HOLLÝ, Karol: *Memorandum národa slovenského ako historiografický prameň*. In: *Studia Academica Slovaca* 40. Bratislava : Univerzita Komenského, 2011, s. 101 – 114.
- KAČÍREK, Ľuboš: *Pokusy Novej školy (1868 – 1875) o získanie šľachty pre národné hnutie*. In: *Zemianstvo na Slovensku v novoveku, časť II: duchovná a hmotná kultúra*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2009, s. 225 – 242.
- KAČÍREK, Ľuboš: *Politický zápas medzi Novou a Starou školou počas voľieb do uhorského snemu v rokoch 1869 a 1872 a činnosť poslancov Novej školy slovenskej*. In: *Historický zborník* 17, 2007, č. 2, s. 13 – 36.
- KAČÍREK, Ľuboš: *Slovenské noviny (1868 – 1875)*. In: *Studia Bibliographica Posoniensia* 1/2011, s. 55 – 72.

- KODAJOVÁ, Daniela: *Národné oslavy – manifestácia slovacity*. In: Studia Academica Slovaca 40. Bratislava : Univerzita Komenského, 2011, s. 165 – 180.
- KOSTICKÝ, Bohuš: *Nová škola slovenská*. Bratislava : Veda, 1959.
- KURUCOVÁ, Lívia: *Minerva, proá uhorsko-slovenská účastinná spoločnosť*. In: Studia Bibliographica Posoniensia 1/2007, s. 150 – 169.
- MARTINKOVIČ, Marcel: *Ideový prínos Novej školy do národotoborného myslenia*. In: Filozofia, 59, 2004, č. 10, s. 766 – 782.
- MARTINKOVIČ, Marcel: *Politický realizmus v myslení Novej školy*. In: Filozofia, 62, 2007, č. 10, s. 911 – 920.
- MARTINKOVIČ, Marcel: *Slovanská vzájomnosť a problematika politického panslavizmu Novej školy*. In: Martinkovič, Marcel a kol.: *Idey a vývoj slovenského národotoborného myslenia*. Krakov : FIF TU a Spolok Slovákov v Poľsku, 2011, s. 179 – 207.
- ORMIS, Ján V.: *Ján Bobula*. In: Sborník Matice slovenskej XI – XII, 1934, sošit 1 – 8, s. 151 – 168.
- Památník národného písennictví Praha, Fond Josef Václav Frič.
- Slovenská národná knižnica – Archív literatúry a umenia.
- Slovenské noviny, 1 – 7, 1868 – 1874.
- Slovenský národný archív, Fond gymnázium Revúca, kartón 2, č. 154, 155.
- SZLUHA, Márton: *Liptó vármegye nemes családjai*. Budapest : Heraldika kiadó, 2000, s. 716.
- ZAPLETAL, Vladislav: *Príspevok k dejinám Novej školy v rokoch 1869 – 1872 – Akciová tlačiareň Minerva*. In: Historické štúdie 2, 1956, s. 7 – 38.
- ZAPLETAL, Vladislav: *Vznik Bobulových Slovenských novín*. In: Historický časopis, III, č. 4, 1955, s. 489 – 529.

SUMMARY

The Contribution of the New Slovak School (1868–1875) to the Forming of the National Movement in 1860s and 1970s

After the Austro-Hungarian Compromise of 1867, a movement under the name ‘New Slovak School’ formed within the Slovak National Movement, struggling to establish cooperation with the Hungarian Government. Its members had strong connections to the political magazine *Slovenské noviny* (Slovak News, 1868–1875) and the political society *Národno-demokratický slovenský spolok v Pešti* (National Democratic Slovak Society in Pest, 1868–1869), and founded the printing office Minerva in Pest (1869–1874). Apart from the Slovak intellectuals and townsmen, the New School won over also the agrarian and working classes for the National Movement. It promoted founding of readers’ societies, as well as public education and economic societies. The attempts to win over also the lower nobility of the Slovak origin were not successful. After the attacks of the Hungarian Government against the Slovak patronal gymnasiums and the Matica slovenská on the turn of 1874/75, the policy of the New School, based on cooperation with the Government, proved without any perspective, and after the *Slovenské noviny* ceased to be published in January 1875, it disintegrated as a political movement. A part of its supporters ceased to be active in the National Movement,

the rest of them supported the Slovak National Party as the only representative of the National Movement of the Slovaks until the end of the 19th century.

Oslavovanie Karola Kuzmányho a Štefana Moysesa Modelovanie obrazu národného hrdinu prostredníctvom osláv*

Hoci sú životné osudy oboch vybraných postáv slovenských dejín zaujímavé, bádateľsky je nemenej príťažlivá práve tá časť ich osudu, ktorá sa začína pohrebnými sprievodmi a pokračuje prípravou spomienkových podujatí pri nedožitých jubileách, výročiach narodenia a smrti a v prípade tejto dvojice neodmysliteľne aj pri výročiach spätých s Maticou slovenskou. V rámci výskumu slovenského nacionalizmu, tak ako ktoréhokoľvek nacionalizmu, sú oslavy a pohreby významných osobností národného hnutia, zbierkové akcie na vybudovanie pomníka, osadenie pamätných tabúľ na budovy spojené s ich aktivitami a edície i reedície ich literárneho diela v tomto kontexte vnímané ako budovanie literárneho pomníka mimoriadne dôležitou súčasťou národotvorného procesu.¹

Zvláštny význam sa pripisoval oslavám stého výročia narodenia osobností, ktoré iniciovali národný pohyb alebo sa doň aktívne zapojili. Nacionalizmus prostredníctvom nich demonštroval vlastné dejiny, resp. ich variant, ktorý si zvolil ako nosný príbeh. Sto rokov v dejinách predstavuje život približne troch až štyroch generácií a je vhodnou príležitosťou poukázať na kontinuitu vývoja, a teda nespochybniteľné, časom preverené zdôvodnenie opodstatnenosti národných aktivít. Oslavy storočníc sa starostlivo pripravovali a označovali sa ako národné oslavy a pripomienky. Scenár podobných podujatí bol veľmi podobný bez ohľadu na to, či išlo o reprezentanta vládnuceho národa alebo národa usilujúceho sa o emancipáciu.² Špecifickým znakom spomínaných národných podujatí je vysoká frekvencia oslavovania básnikov, spisovateľov a osobností, ktoré sa zaslúžili o rozvoj národnej kultúry. I v takých prípadoch, keď bola oslavovaná osoba aktívna v politickom dianí, v cirkevnej alebo vo verejnej správe regiónu či krajiny, oslavovala sa predovšetkým ako bard, spisovateľ, kodifikátor jazyka, vydavateľ literatúry v národnom jazyku. Na základe praktických potrieb formovania, „budenia“ národa sa jeho vodcovia usilovali o rozšírenie vrstvy identifikujúcej sa národne (inteligenciu i ľud) pomocou osvety a literatúry písanej v „národnom duchu“. Išlo o snahu vytvoriť putá k pojmu národ

¹ * Príspevok vznikol ako výstup z grantovej úlohy č. 2/0089/10, Oslavy ako identitotvorný fenomén na Slovensku v období modernizácie, na Historickom ústave SAV (2010 – 2012).
Téma pohrebov národných vodcov a hrdinov ako mobilizačný prostriedok národotvorného procesu bola spracovaná vo viacerých národných historiografiách. Pre slovenských bádateľov boli inšpiratívne práce českých kolegov – pozri Macura, 1998; Rak, 2001; Šíma, 2006, a Randák, 2007.

² Fenomén osláv storočníc predstaviteľov viacerých národných hnutí sme spracovali v štúdiách Kodajová, 2000, 2006.

a vyvolať hrdosť na príslušnosť k nemu³ vo všetkých vrstvách obyvateľstva. Pre národnú komunitu bola veľmi dôležitá aj kvantita, pretože čím bol počet „svojich“, resp. „našich“ vyšší, tým sa tejto komunite pripisovala väčšia potencia presadiť svoje politické a najmä jazykové a kultúrne požiadavky. Slováci žili v Uhorsku v postavení neuznaného národa bez vlastného národného školstva. Možnosť profesijného uplatnenia neraz diktovala inteligencii životné stratégie, ktoré ju nútili byť lojálnou k vládnej politike a národne sa neangažovať. Slovenské národné hnutie aj napriek nepriaznivej politickej situácii rozmnožovalo rady vlastnej národnej elity, ktorú aj naďalej tvorilo z veľkej väčšiny katolícke a evanjelické duchovenstvo, a postupne sa rozširovalo aj o svetskú inteligenciu. Počet národne uvedomelej inteligencie sa síce neustále zvyšoval, ale z celkového počtu inteligencie slovenského pôvodu sa v národnom hnutí aktívne angažovala len menšia časť.⁴

Druhá polovica 19. storočia bola v celej Európe doslova ťarchavá organizovaním slávností pri príležitostiach odhaľovania pomníkov na verejných priestranstvách. Boj o tento priestor na prezentáciu národných symbolov – udalostí a osobností spätých s národným príbehom – označuje odborná spisba ako značenie si teritória a fixovanie tradície. Sochám národných hrdinov sa pri odhaľovaní dostávalo takej úcty ako novodobým „sekulárnym svätcom“. Vonkajšie prejavy a výrazové prostriedky národa či nacionalizmu – rituály, kulty, tradované národné mýty a „nedotknuteľné texty“ – sa v 19. storočí podobali náboženským prejavom.⁵ Práve novodobý nacionalizmus je klasickým príkladom zbožštenia rýdzo svetskej konštrukcie. Národovci oslavujúci svoje jazykové spoločenstvá preberali náboženský slovník a cirkevné formy, napríklad sprievody ako obdobu procesií, slávnosti so scenárom pripomínajúcim priebeh pobožností a pod. Prostredníctvom nich vyjadrovali svoju vieru, získavali nových veriacich a utvrdzovali sa vo svojom presvedčení. Svätá je pre nich rodná zem, svätá je pamiatka národných velikanov, svätý je materinský jazyk.⁶ O národných hrdinoch sa hovorilo a písalo so zbožšťujúcou tendenciou, ich životopisy⁷ sa písali v duchu náboženských martyrológií, ich práca sa opisovala ako obeť prinášaná na oltár národa, ako apoštolát a z mŕtvych hrdinov sa vytváralo akési vlastné národné nebo, panteón hrdinov. Vydávali sa súbory litografií a neskôr fotografií národných spisovateľov, národovcov, čo evokuje

³ Podolan, 2009, s. 251.

⁴ Kačírek, 2011, s. 311.

⁵ Geertz, 2000, s. 107.

⁶ Rak, 2006, s. 10.

⁷ Príkladom takejto slovnej zásoby je citácia zo zborníka *Storočná pamiatka narodenia Štefana Moyses, biskupa baňsko-bystrického, Jeho uctievanie skutočného tajného radcu, doktora filozofie, predsedu Matice slovenskej atď., atď. 1797 – 1897*. Turčiansky Sv. Martin : 1897, s. 9: „Moyses zjavil sa nám všetkým ako Ján Krstiteľ, ako predchodca a zvestovateľ konečnej, už blízkej spásy. Všetko na ňom jasalo mocným apoštolstvom.“

prax a podobu svätých obrázkov. Takýmto spôsobom sa utváralo národné vedomie spolupatričnosti a fixovala sa pamäť na osobnosti, ktoré na tomto utváraní aktívne participovali.

V Uhorsku sa po roku 1867, čiže po rakúsko-uhorskom vyrovnaní, doslova roztrhlo vrece s podujatiami, v rámci ktorých si mestá a mestecká vyzdobovali námestia a vôbec verejný priestor pomníkmi svojich „výtečníkov“, t. j. národom uznávaných hrdinov. Tento rozmach pomníkov bol mimoriadne intenzívny v 90. rokoch, keď sa stal súčasťou tzv. milénárnych osláv. Historik Ľubomír Lipták v tejto súvislosti hovoril o „opomínaní Uhorska“.⁸ V špecifických podmienkach slovenského národného hnutia sa však vykroenie pomníkov z cintorínov na námestia nekonalo. Tieto nové priestory verejného spomínania a pripomínania ostali Slovákom uzavreté. Uhorsko sa totiž oficiálne profilovalo ako multietnická krajina, ale zároveň ako štát s jednou štátnou ideológiou a jedným štátnym národom. Na túto kartu stavil štát všetku energiu svojho ideologického aparátu. Presadzovanie jazykovej a národnostnej homogenity sa dialo i za cenu asimilácie nemaďarského obyvateľstva. Iní ako maďarskí hrdinovia nemohli byť oficiálne oslavovaní. To však neznamená, že slovenskí národovci rezignovali na uctievanie svojich národných symbolov a hrdinov. Keďže nemohli stavať mramorové či bronzové pomníky na námestiach, sústredili sa na zbierky a budovanie náhrobkov. Pri odhaľovaní náhrobkov, ktoré sa nekonalo počas pohrebu, ale neskôr, takže sa organizátori mohli v predstihu pripraviť, sa organizovali slávnosti, rečnilo sa pred pozvanými hosťami. V priestoroch cintorínov organizovali Slováci oslavy, aké iné národy realizovali na námestiach a verejných priestranstvách. Súčasťou slávností na cintorínoch bolo publikovanie nekrológov, t. j. v dobovej terminológii trúchlarečí, a spomienkových príhovorov pri príležitosti slávností, ktoré sa konali pri hrobe, ale už s časovým odstupom.⁹ Publikovanie trúchlarečí zvyčajne zabezpečil pochováajúci kňaz vlastným nákladom alebo redakcia novín, do ktorých nebohý prispieval. Trúchlarečí boli uznávanou rétorickou a v prípade publikovania literárnou formou. Stretávame sa i s celými zbierkami nekrológov vydanými spätne ako súčasť celoživotného diela praktizujúcich kňazov. V kontexte národného hnutia sú uznávané ako medailóny o národných dejateľoch a hodnotia sa ako dôležitá forma biografistiky pri utváraní pomyselného panteónu národných hrdinov. Inou formou oslavovania uznávaných osobností prostredníctvom tlačeného slova bola príprava tzv. literárnych pomníkov. Tými boli almanachy,

⁸ Lipták, 1998.

⁹ Ferancová, 2005.

vydania súborného diela spisovateľov alebo reedície diela.¹⁰ Tlačené slovo v slovenskom jazyku vnímala komunita národovcov ako dôležitú inštanciu. Prostredníctvom vydania informácií o jednotlivých slávnostiach sa fixovala slovná zásoba, scenár podujatia, používané rituály, symbolika, rozširovali sa rady zainteresovaných a zasvätených do národných cieľov a práce.

V slovenskom národnom príbehu sa popri individuálnych národných hrdinoch vytvorili i frekventované skupinky, napríklad trojica Štúr – Hurban – Hodža a štvorlístok Bernolák – Hollý – Kollár – Šafárik. K stáliciam spomienok na vývoj národného hnutia patrí dvojica Štefan Moyses a Karol Kuzmány, ktorej spoločný cieľ splynul v 60. rokoch 19. storočia a vyústil do založenia Matice slovenskej. Od tohto zlatého veku nášho národného hnutia sa pri mene jedného z nich vyslovuje i meno druhého. Dôkazom, ako prepojene fungovala táto dvojica vo vedomí, je i oslavná báseň, ktorú zložil Hviezdoslav: „... vy, augustoví, kedys' blíženci! Náš jasnoumný Štefan, horlivý náš Karol, veľkňazi, proroci i apoštoli...“¹¹

Štefan Moyses (1797 – 1869) a Karol Kuzmány (1806 – 1866) boli súčasníci. Hoci žili v rovnakom období, ich osudy sa v podstate vôbec nepodobali. Pochádzali z odlišných podmienok a prostredia a v odlišných aj žili. Napriek tomu tvoria v pamäti národa akoby pevnú dvojicu, ktorej sa pripisuje spoločný cieľ a úmysel, t. j. slúžiť a obetovať sa národu. V spomienkach na nich dominuje spoločná práca v Matici, ktorá akoby prekryla všetky ostatné vrstvy ich celoživotných aktivít.

Štefan Moyses bol od útleho detstva sirota, bez rodinného zázemia, celý život spojil s katolíckou cirkvou a vypracoval sa až do jej najvyšších štruktúr. Do roku 1851 dlhodobo žil mimo územia Slovenska a do 50. rokov mal len minimálne kontakty s národným hnutím. Karol Kuzmány bol naopak silne rodinne založený a viedol čulý spoločenský život. Jeho domácnosť v Brezne, Banskej Bystrici alebo vo Viedni bola vždy strediskom literárnych, spoločenských a vydavateľských aktivít Slovákov, miestom, kde sa slovenským študentom vždy poskytlo jedlo, knižnica, kontakty. Od 30. rokov bol v národnej komunite známy ako kazateľ, básnik, vydavateľ časopisu, teologický pedagóg a aktívny cirkevný hodnostár v rámci Evanjelickej cirkvi augsburského vyznania.

V 60. rokoch 19. storočia sa životné cesty oboch preťali a stretli sa symbolicky v rodiacom sa srdci národného diania v tom období, v Turčianskom Sv. Martine, pri príprave a realizácii projektu Matice slovenskej.

¹⁰V slovenských podmienkach sa takýto literárny pomník podarilo realizovať v súvislosti so zbierkou na pomník a jeho slávnostné odhalenie básnikovi Jánovi Hollému (zomrel v r. 1849). Slávnosť na Dobrej Vode z roku 1854 je vnímaná ako prvá národná slávnosť Slovákov. Mala symbolický charakter národného zmierenia a spoločného podujatia slovenských katolíkov a evanjelikov. Téma je monograficky spracovaná (Fordinálková, 2007).

¹¹Citované z Ruppeldt, 1926. Pomenovanie augustoví blíženci odkazuje na august 1863, keď bola založená Matica slovenská, na ktorej čelo boli zvolení Moyses a Kuzmány. Preto vystupujú ako dvojica, ako blízka dvojica, blíženci.

Moyses sa stal prvým predsedom, Kuzmány prvým podpredsedom. Katolík a evanjelik na čele celonárodnej inštitúcie, za akú sa Matica považovala, to bola v slovenských podmienkach veľká symbolika. Matici sa totiž v tom čase pripisovali oveľa väčšie očakávania, než mohol kultúrno-vydavateľský a osvetový spolok, akým podľa stanov bola, reálne zabezpečiť. S jej aktivitami sa spájali nádeje na oživenie národného života, dosiahnutie národných požiadaviek. V čase vzniku bola vnímaná ako výsledok celonárodného snaženia, cez ktorý sa bude realizovať oveľa viac ako osвета, a to predovšetkým národná reprezentácia. Pre Slovákov to bola po postrevolučnom sklamaní a krátkom oživení národného pohybu v čase Memoranda prvá národná inštitúcia. Už na zakladajúcom valnom zhromaždení Matice prehovoril Ján Francisci o jej založení ako o „sviatku radosti“ nad tým, že národ, ktorý bol tisícročie vylúčený spod ochrany zákona, urobil „prvý krok zákonnosti“. Ukazujúc zhromaždeniu stanovy Matice slovenskej, povedal: „Toto je naša zlatá bula. To je náš priepustný list, snímajúci z nás bremeno a väzby nevôle a dávajúci nám prvý pôžitok slobody... To je zmluva našej národnej jednoty, pod ktorej ochranou a vplyvom národ slovenský zjednotí, vyvinie a rozmnoží svoje duchovné a hmotné dosaväď roztratené alebo v zabudnutej nečinnosti hynúce sily...“¹² Národovci verili, že zriadením Matice dostali Slováci priepustný list medzi vyspelé a slobodné národy. Menej pripomínali fakt, že spolok vzišiel nielen z vôle aktérov národného hnutia, ale predovšetkým vďaka súhlasu úradov, a nesmel v žiadnom smere svojej činnosti prekročiť hranice vymedzené stanovami.¹³ Zo vzájomnej korešpondencie čelných predstaviteľov Matice, ktorými sa tu zaoberáme, je však sympatické, ako si uvedomovali, že každoročné matičné slávnosti sú síce radostné udalosti v živote národa, ale Matica vznikla najmä kvôli práci na poli národnom.¹⁴

Matica ako inštitúcia sa vnímala ako dôkaz života a životaschopnosti národa, ako báza na jeho ďalšie kroky na ceste k dosiahnutiu národných

¹²Vystúpenie Jána Francisciho. Citované podľa Winkler – Eliáš a kol., 2003, s. 55.

¹³O tom, aké nádeje vkladali do vzniku národného spolku, ako ho priam až fatálne stavali do pozície záračného záchrancu národného života, svedčia citované slová Svetozára Hurbana Vajanského, ktoré publikoval v monografii venovanej storočnici narodenia Štefana Moyses: „... naša Matica bola slovenskému národu omnoho viac, ako jednoduchý literárno-vzdelávací spolok, bola mu takmer všetko, na čom mohol zavesiť sa národný cit, národné povedomie, národná hrdosť a nádej; bola výrazom a viditeľným symbolom slovenskej národnosti, bola symbolom celého duchovného života slovenského národa... Áno, uznávam to smelo, to bola Matica; uznávam, že to bolo viac, než hovorí prvý paragraf stanov, nebárs precízne osnovaný, bola viac len preto, že Slováci nemali ani historickej rozpomienky, ani jediného spoločného orgánu politického alebo národne spoločenského, nemali nič jednotného, všetkých dohromady slučujúceho, než cez tmú nepovedomia šťastne zachránené meno Slovák, slovenčina, slovenská reč, slovenskosť. I to je pravýmázrakom!“ (*Storočná pamiatka...*, c. d., s. 89 – 90).

¹⁴„Treba nám je tedy, tak sa, dla možnosti, usporádať, aby nás nemohli stroviť, jestli nás pohltajú. Mimo cirkevného, nepravímními mnohonásobne hateného pola, máme len lonó našej Matičky k útočištu nášmu. Tam sa tedy s vysúkanými rukávy shromaždiť máme, preniknutí tým presvedčením: že sa ešte ani jeden národ ináč nepozdvihnul, iba svojimi vlastnými silami, a že národ, ktorý seba samého cíti, seba povedomuje, a dla povedomia tohto pracuje, konečne potlačiť nemožno. Tak tedy povedomie národné budiť, je za teraz našou hlavnou úlohou“ (list z 8. 5. 1865, in: *Moyesove listy Kuzmánymu*, s. 184 – 185).

práv. V čase matičného nadšenia v rokoch 1863 – 1866 sa tvorili jej orgány, štruktúry, organizovali sa zbierky na stavbu budovy Matice (ktorá sa aj realizovala), jej dvorany (tzv. Národnej svetlice), knižnice. Vtedy sa konali prvé valné zhromaždenia so sprievodnými podujatiami, ktoré mali charakter celonárodných slávností. A konali sa za prítomnosti oboch týchto najvyšších predstaviteľov svojich cirkví na Slovensku. Moyses i Kuzmány sa podieľali na činnosti Matice, do ktorej sa vkladali toľké nádeje. To, samozrejme, ovplyvnilo i vnímanie jej reprezentantov. Vo vedomí národa predstavujú jej predseda a podpredseda takmer nerozlučnú dvojicu, ktorá je symbolom nadkonfesionálnej národnej práce. V tomto duchu sa pestovali spomienky na túto dvojicu a zachovávala sa tradícia ich pamiatky.

Na príklade týchto dvoch osobností, o ktorých existuje pomerne rozsiahla literatúra, odborné práce, životopisy¹⁵, propagačné a spomienkové materiály, chcem demonštrovať, ako sa utvára a modeluje obraz národného hrdinu, v dobovej terminológii „výtečníka“. Ktoré vlastnosti sa preferujú, ktoré sa úplne stratia? Ktoré udalosti z ich života sa prízvukujú, aby sa stali súčasťou pamäte národa, a ktoré sa naopak odsunú do zabudnutia? V obrazoch národného hrdinu, tak ako ich vníma náš národný príbeh, sa dá vyčleniť niekoľko identifikačných znakov:

– **Plebejský pôvod a láska k slovenskému ľudu.** Moyses bol skutočne synom z ľudu, „zo sedliackej chyžky“ v „chudobe zrodený“¹⁶ a navyše bol od raného detstva najprv polosirota a neskôr úplná sirota. Motív hmotnej chudoby sa v prácach o Moysesovi prekrýva s motívom bohatstva ducha, mnohých talentov a neúnavnej pracovitosti. Pôvod Kuzmányho je síce tiež plebejský, ale nijako ho nemožno spájať s biedou. Jeho predkovia i on sám patrili k elite dobovej spoločnosti. Pochádzal z viacdetej rodiny evanjelického farára, ale nie biednej. Toto zamestnanie sa spájalo so spoločenskou prestížou. V rodine sa dedilo už v piatej generácii, čo znamenalo nielen zázemie a kontakty v evanjelickej komunite, ale aj bohatú domácu knižnicu. Svadbou s meštianskou dcérou si Kuzmány zlepšil spoločenské postavenie, pretože jej dedičstvom získal značný majetok. Vlastnil dokonca veľkostatok,

¹⁵V knihe o Karolovi Kuzmánym zhrnul jej autor Pavel Bujnák význam životopisov pre národnú komunitu: „Životopis veľkých ľudí má veľký výchovný význam. Je v ňom istá príťažlivá sila. Mládež na príkladoch otcov svojich sa vychováva“ (1927, s. 9).

¹⁶Kompánek, 1869, s. 269. Motív chudobného pôvodu rozvíjali v podstate všetci životopisci Štefana Moysesu. „Nenarodil sa v nijakom prepychovom paláci, ale pod chatnou strechou slovenského roľníka, ktorý si tvrdou mozolnatou prácou zarábala na svoj každodenný chlieb... poznal biedu, ktorá ho ako verná družka sprevádzala po celý jeho život“ (Polla, 1997, s. 6 – 7). Motív biedy ako vernej celoživotnej družky je príliš umocnený. V detstve žil ako sirota z milosrdenstva príbuzných a neskôr v opatere seminára. V dospelosti bola jeho pozícia v cirkevnej hierarchii taká, že sa rozhodne nezlučovala s biedou.

čo v prípade slovenských národovcov naozaj predstavuje výnimku¹⁷, preto býva tomuto motívu v životopisoch Kuzmányho nadradovaný motív otvorených dverí jeho domu pre všetkých Slovákov.

Obaja žili dlhodobo v mestskom prostredí, študovali v uznávaných centrách (Moyses v Ostrihome, Kuzmány v Jene). Obaja boli pedagógmi vychovávajúcimi kňazský dorast v prestížnych školách (Moyses v Záhrebe, Kuzmány vo Viedni). Ich pôsobiskom bolo vždy mesto, mestské intelektuálne a navyše elitné intelektuálne prostredie. Prihovárali sa ľudu svojou tvorbou, ale v priamom kontakte s ním prakticky neboli.

– **Nádielka výnimočného talentu v kombinácii s výnimočnou pracovitosťou.** Tento bod obidvaja spĺňajú. V prípade Štefana Moysesu boli talent, nadanie a pracovitosť skutočne jedinými predpokladmi, pretože ako sirota pochádzajúca zo skromných pomerov to skutočne dotiahol veľmi vysoko – za učiteľskú katedru a až na biskupský stolec – len vďaka týmto vlastnostiam. V prípade Kuzmányho treba zdôrazniť rodinné zázemie a tradíciu teologického vzdelania ako výhodnejšiu štartovaciu dráhu do života, ktoré mu cestu nahor predsa len zjednodušili. Obidvaja dosiahli vrchol vzdelania vo svojej oblasti – doktoráty z teológie, mali skúsenosť s prácou vo vládnych výboroch či komisiách ako poradcovia. To svedčí o skutočnosti, že ich dobová spoločnosť vnímala ako authority vo viacerých oblastiach, nielen v ich „domovskej“ teológii. Získať takéto oceňované osobnosti v cirkevných i svetských štruktúrach spoločnosti pre národné hnutie bolo skutočne prestížnou záležitosťou.

– **Metafora križovatiek a rázcestí.** Tento motív sa v prípade osobností, ktoré tvoria kostru národného príbehu, vždy rieši ako jeden zo zlomových okamihov. Vnímali sa ako skúška osudu, charakteru, vernosti národu. Išlo o to, či sa osobnosť dokáže rozhodnúť, nezaváha, prejaví odhodlanosť urobiť nesebecký krok, ktorý je však hodnotený ako krok k národnej práci, práci v prospech národa. Túto vlastnosť životopisci a autori slávnostných príhovorov mnohokrát zvýrazňovali. Životné cesty oboch sa navyše pretáli v 60. rokoch, vo veku, keď ich podľa dobových kritérií hodnotili ako ctených kmetov. Obaja mali možnosť voľby medzi užívaním si zaslúženého odpočinku na jednej a obetavou a neodmenenou prácou pre národ na druhej strane.¹⁸

¹⁷Motív plebejskosti našich národovcov rozpracoval v esejach zo 70. rokov 20. storočia, na svoju dobu veľmi populárnych a opakovane vydávaných, Vladimír Mináč. Z korešpondencie národovcov dokonca vybral pasáže, na základe ktorých sa dá usudzovať, že hmotný nedostatok niektorého z nich bol trňom v oku ostatných. Upozornil na sarkastické konštatovanie Viliama Paulínyho-Tótha na adresu finančných príspevkov Karola Kuzmányho na Maticu: „Lebo za pravdu horieť v svätej obeti a z ročitých 6 000 zlatých len 100 podpísať na Maticu je *denique* hrozná kontradikcia, kde rozum škandalózne poráža cit“ (Mináč, 1971, s. 104).

¹⁸V roku 1862 Kuzmány v liste Jánovi Pravoslavovi Bellovi písal, že „ako 57-ročný, v 33. roku neprestajného boja, ako som do verejného života vstúpil,“ cíti, ako jeho „naprúženosť tráti bystrotu a oheň“, ale udalosti nasledujúceho roka ukázali, že popri všetkých svojich povinnostiach na poli cirkevnom našiel v sebe silu a motiváciu postaviť sa do čela Matice slovenskej. Citované podľa Vongrej, 2002, s. 43.

Dokonca sa navzájom povzbudzovali k „mužnému vytrvaniu na hrádzi“ a nepodľahnutiu možnosti „utúliť sa do kúta“.¹⁹ V ich prípade padla voľba v prospech celku, národa, čím splnili aj ďalšie požiadavky profilu národného hrdinu: **motív celku** a **motív osobnej obety** v prospech národného celku.

– **Motív tragických rán osudu.** Sprevádzal ich oboch. Moyses od malička (smrť rodičov), u Kuzmányho v podobe smrti dvoch milovaných detí. Motív tragickosti umocňuje aj ich pôsobenie na poli národnej práce práve v čase veľkých porevolučných sklamaní, veľkých nádejí na začiatku 60. rokov a blížiacej sa nútenej pasivity a rezignácie spôsobenej okliešťovaním práv a výdobytkov národného hnutia v nasledujúcom období, po rakúsko-uhorskom vyrovnaní v roku 1867. Keďže boli aktívni práve v období, ktoré sa považuje v živote národa za „šťastné“, ich obraz sa neskôr modeloval tak, že s ich odchodom – smrťou – sa toto šťastné obdobie skončilo.

– **Priamy kontakt s prácou smerujúcou ku kultivovaniu jazyka.** Kodifikácia spisovného jazyka, tvorba v ňom a jeho kultivovanie boli považované za nosný prvok národnej ideológie. Jazyk sa tak povýšil na posvätnú hodnotu, preto sa motív práce s jazykom opakuje ako dominantný, priam identifikačný v prípade všetkých národných hrdinov – básnikov, spisovateľov, vydavateľov novín, časopisov, editorov diela iných autorov. Premietlo sa to i do písania o jazykovej otázke. U Kuzmányho sa zdôrazňovalo, že pochopil význam existencie spisovnej slovenčiny a dokázal sa rozlúčiť s biblickou češtinou v literárnej tvorbe, „zhodil zužujúce putá českej gramatiky“²⁰. Tento konkrétny bod teda Kuzmány splňal. Sám bol básnik, vydával časopis *Hronka*, organizoval literárny život, prekladal. U Moysesu sa jeho prijatie spisovnej slovenčiny hodnotilo ako akt priam biblického prerodu Šavla na Pavla. „On bol ten, čo pochopil, že Boh raz učinil s apoštolmi div, a dal im dar jazykov, t. j. rečí, nám ale poskytuje ten istý Boh hojné príležitosti k naučeniu sa tej reči, v ktorej slovo božie rozsievať chceme.“²¹ V prípade Moysesu sa teda viac akcentovali jeho aktivity v súvislosti s oživením vydávania cirkevného časopisu *Cyrill a Method*. Pri obidvoch zdôrazňovali životopisci ich priamy kontakt s Jánom Kollárom a jeho dielom. Karol Kuzmány uverejnil v *Hronke* rozpravu *O literárnej vzájomnosti*, Štefan Moyses preložil Kollára a publikoval jeho diela v Chorvátsku, t. j. sprostredkoval ho bratom Slovanom na slovanskom juhu. Tým obaja splňali i kritériá ďalšieho frekventovaného **motívu slovanskej vzájomnosti a spolupráce**, ktoré v národnom hnutí zohrávali dôležitú úlohu.

¹⁹List z 20. 8. 1863, in: *Moysesove listy Kuzmánymu*, s. 57. Podobné vnútorné rozpoloženie opísal Moyses Kuzmánymu i v roku 1865: „Najradšej bych sa do dákejší jeskyně utúlil. Teším sa, že som už tak starý, a tedy na pořádku s divadla odstúpiť... v takomto stave pokušovania sa cítim: mimo sakristie ani slamky viac křížom nepoložit. Lež tomu sa protiví svědomie...“ (list z 29. 3. 1865).

²⁰Vajanský, 1906, s. 687.

²¹Kompánek, 1869, s. 269.

– **Motív duchovného vodcovstva.** Spĺňajú ho obaja už tým, že boli kňazi. U Moysesu je umocnený až do dimenzií biblického vyvedenia národa z otroctva, viackrát sa objavuje odvolávanie sa na zápis jeho mena v matrike v podobe Moyžiš alebo Mojžiš, a jeho aktivitám v prospech národného hnutia sa podsúva takýto charakter. Ako katolícky biskup a patentálny superintendent bývajú obaja označovaní za veľkňazov svojich konfesií. Navyše na základe funkcií, ktoré prijali vo svetskom pôsobení, vo vedení Matice slovenskej a ako členovia delegácií usilujúcich sa predložiť cisárovi, resp. uhorskej vláde slovenské požiadavky, patrili skutočne v tom istom čase k vedúcim osobnostiam národného hnutia.

– **Motív odkazu budúcim generáciám.** Tento prvok v mozaike budovania obrazu národného hrdinu má v ich prípade dve podoby. Individuálny odkaz²² vytvoril každý vo svojej konfesii svojím dielom a spoločný odkaz priamym angažovaním sa v prospech organizovania školstva so slovenčinou ako vyučujúcim jazykom a v prospech interkonfesionálnej spolupráce. Tieto aktivity napĺňali zároveň podstatu **motívu kontinuity**, pokračovania, pretože cez školy, kde sa vychováva mládež v slovenskom jazyku, sa vychováva národný dorast a zaisťuje sa kontinuita národného života. Ich kolektívny, spoločný odkaz má podobu **moysesovsko-kuzmányovskej tradície**.²³ Tú definuje zjednocujúci duch nadkonfesionálnej spolupráce na národnom a kultúrnom poli a duch **budovania spoločného diela** – Matice slovenskej ako národnej svätyne, pokladu národa. Premietol sa aj do ďalších spoločných skutkov národa, ktoré v konečnom dôsledku, videné z perspektívy generácie, ktorá zažila prevrat v roku 1918, viedli k vyhláseniu vlastného štátu.²⁴

Chronologicky sa oslavy tejto dvojice koncentrovali na roky výročí, najmä storočnice narodenia Štefana Moysesu (1897) a Karola Kuzmányho (1906). Do prevratu boli k výročiam pripravené vydania výberu z literárnej a kazateľskej tvorby a prvé pokusy o životopisné práce, publikované samostatne alebo v literárnych zborníkoch.

Ďalším rokom veľkých osláv bol rok 1926, v ktorom síce nemali okrúhle výročie, ale v kontexte politického vývoja poprevratového Slovenska sa konali slávnosti na pamätných miestach týchto osobností. Dvadsať rokov

²² „On dával nám nielen pokyny slovom vzletným. Slovom ducha a sily geniálnej, ale i skutkami a príkladom muža čistého, nezločného, hotového k žertve... Bárs by počuli potomkovia tento posvätný hlas patriarchu-poetu...“ (Vajanský, 1906, s. 689).

²³ Obraz spoločne vykonaného diela je nosným prvkom moysesovsko-kuzmányovskej tradície. „V našich dejinách je len málo takýchto, navyše nijakým kazom alebo kalom nepoškrvnených obrazov vzájomnej úcty a lásky a podania si rúk v borbe za spoločnú vec, o spoločné slovenské ciele... Moyses a Kuzmány sú teda veľkým vzorom svornosti a spojenia síl v záujme celku“ (Markuš, 2005).

²⁴ V atmosfére poprevratového Československa autori zdôrazňovali, že duch Moysesu a Kuzmányho nespočíval len v ekumenickej spolupráci v rámci národného spolku, ale odrážal sa i v štátotvornej iniciatíve a „mohutne presýtil atmosféru i náladu 30. októbra 1918 v Turčianskom Sv. Martine“. V nasledujúcom období sme svedkami toho, ako sa naplňa odkaz matičných blížencov, „ako sa pospolitost slovenská dovršuje“ podľa vzorov, ktoré nám zanechali naši buditelia (Krčméry – Klementis, 1927, s. 50).

20. storočia sprevádzal totiž v slovenských pomeroch prudký rozmach odhaľovania pamätných tabúl a pomníkov. V medzivojnovom období mali podujatia podobný charakter, i keď o odkaze Kuzmányho a Moysesu sa rozpútalo nové kolo diskusií, poznačené výraznou konfesijnou žiarlivosťou a útokom politického čechoslovakizmu na podstatu národného vývoja Slovákov. Obdobie od štyridsiatych rokov 19. storočia po rok 1918 sa v ich kontexte hodnotilo ako vývoj ovplyvnený rozkolom, ktorý spôsobili Slováci, respektíve ich národná reprezentácia kodifikáciou slovenského jazyka, čím sa oddelili, odtrhli od českého kultúrneho prostredia.

Ďalšie významné slávnosti sa konali v rokoch 1947 a 1956, keď sa pripomínalo 150. výročie narodenia. Na oslavy boli bohaté šesťdesiate roky 20. storočia. Pripadli na ne totiž až tri významné okrúhle výročia. V roku 1963 sa slávil sté výročie založenia Matice slovenskej a v rokoch 1966 a 1969 sa pripomínali sté výročia smrti Kuzmányho a Moysesu. V 60. rokoch, keď sa začínali prejavovať kolízie vo vzťahu Čechov a Slovákov v rámci spoločného Československa, sa práve oslavy spojené s Maticou a jej dejateľmi stali akýmsi ventilom nespokojnosti Slovákov s vtedajšou situáciou.

V období po roku 1945 až po súčasnosť boli publikované podstatné časti diela oboch protagonistov i dokumenty o dejinách národného hnutia, ktoré dokresľovali alebo kontextualizovali ich činnosť. Ku kritickému analýze sa dopracovali viaceré vedné disciplíny – historiografia, literárna veda, právna veda, cirkevní historici, teoretici kultúrnej práce, žurnalistiky i dejín pedagogiky.

Nové pohľady priniesli oslavy dvestoročníc narodenia v rokoch 1997 a 2006. Svoj priestor sa v hodnotení týchto osobností usilovali získať aj cirkevní historici, ktorí zdôrazňovali význam ich práce na poli cirkevnej praxe a teologickej teórie, pretože v prácach zo 60. až z 80. rokov bol ich obraz mnohokrát modelovaný tak, aby sa zdôrazňovala ich činnosť v Matici slovenskej a v národnom hnutí, ale menej sa akcentovalo alebo úplne absentovalo hodnotenie ich cirkevných aktivít.

Pri modelovaní obrazu národného hrdinu nie je dôležité, ako ho prijímali jeho súčasníci. Svedčia o tom napríklad dostatočne známe fakty tzv. mačacej muziky, čiže výtržníctva, ktoré v meste dlhoročného pôsobenia pripravili Banskobystričania Karolovi Kuzmánymu, dokonca dvakrát, v rokoch 1860 a 1864.²⁵ Z nich by sa dalo usudzovať, že nebol obľúbený, ale takéto konštatovanie je značne vytrhnuté z kontextu a nezodpovedá pravde. Mačacie koncerty spojené z vybijaním okien, maľovaním urážlivých nápisov na dom a pod. ako výraz nesúhlasu s činnosťou mali vyslovene aktuálny a lokálny význam. Kuzmány si nakoniec za sídlo superintendencie zvolil Turčiansky Sv. Martin, čím sa jeho práca v Matici zjednodušila. Naopak Moysesova skutočná práca na chode tejto inštitúcie je vecou uhlu pohľadu

²⁵Vongrej, 2002, s. 7 – 8.

a ochoty pomenovať skutočný stav vecí pravým menom. Zaštilil spolok svojím biskupským postom a občianskym postojom, ale na samotnej práci takmer neparticipoval. Jeho zásluhy pri zrode Matice sú však nesporné.

Ani Štefan Moyses pri svojom príchode do Banskej Bystrice nebol srdečne vítaný. Prichádzal totiž do centra diecézy ako normalizátor pomerov. Situácia, ktorá nastala po zrušení cirkevných dávok chápaných ako privilégia späté s prežitkami feudalizmu v revolúcii 1848, spôsobila úpadok cirkevných majetkových pomerov. Cirkev až začiatkom päťdesiatych rokov 19. storočia začala obnovovať správu svojich majetkov v jednotlivých diecézach a dosadzovať svojich nových zástupcov na neobsadené posty. Jedným z nich bol aj biskup Moyses. Z Chorvátska si priviedol vlastnú suitu a obklopoval sa katolíckmi Slovákmi. Cítil istú rezervovanosť voči svojej osobe, resp. inštitúcii v meste, ktoré bolo národnostne zmiešané, s dominanciou nemeckého obyvateľstva na rozhodujúcich postoch, a preto jeho proslovenské aktivity vnímalo s výhradami. Práve pre tento odstup si za svoje osobné sídlo zvolil Sv. Kríž. Vyjadrené antipatie však bývajú zatláčané do úzadia a v pamäti národa sa pri výročiach oživuje najmä obraz triumfálneho vstupu do Turčianskeho Sv. Martina v prípade Moysesova i Kuzmányho v roku 1863 a v nasledujúcich rokoch pri otváracom ceremoniáli na valných zhromaždeniach Matice.²⁶

Modelovanie obrazu národného hrdinu nie je len vecou poznania životopisných reálií či objavenia dokumentu, ktorý vnesie nové svetlo, vyplní biele miesta a pod. Je to výsledok predovšetkým prispôsobenia a výberu zdôraznených motívov podľa aktuálnych potrieb národného hnutia, preto je zaujímavé sledovať, ako sa tento obraz vyvíjal.

LITERATÚRA

- BARANOVIČ, Štefan: *Štefan Moyses (Na sté výročie úmrtia)*. Bratislava : Osvetový ústav; Martin : Matica slovenská, 1969.
- BUJNÁK, Pavol: *Dr. Karol Kuzmány. Život a dielo*. Liptovský Sv. Mikuláš : Tranoscus, 1927.
- ERHART, Gustav: *Buditeľ národa slovenského Štefan Moyses biskup banskobystričský*. Ružomberok : Lev, 1925.
- FERANCOVÁ, Michaela: *Spomienkové slávnosti. Ako inštitúcie ovplyvňujú identifikačné procesy*. In: Slovenský národopis, 53, 2005, č. 1, s. 19 – 36.
- FORDINÁLOVÁ, Eva: *Ján Hollý v slovenskom národno-kultúrnom vedomí*. Bratislava : Veda, 2007.
- FRANCISCI, Ján: *Črty z doby Moysesovej. Storočná pamiatka narodenia Štefana Moysesova, 1797 – 1897*. Turčiansky Sv. Martin, 1897.
- GEERTZ, Clifford: *Interpretace kultur*. Praha : Slon, 2000.
- KAČÍREK, Ľuboš: *Modernizácia Uhorska v 19. storočí a slovenské národné hnutie*. In: Idey a vývoj slovenského národotočného myslenia. Ed. Marcel Martinkovič. Krakov : FiF TU

²⁶Slávny vstup zakladajúcich členov Matice slovenskej do Martina bol v slovenskej literatúre mnohokrát opísaný. Pozri napr. Winkler – Eliáš a kol., 2003, s. 52 – 53.

a Spolok Slovákov v Poľsku, 2011.

Karol Kuzmány (1806 – 1866). Zostavili Karol Rosenbaum a Pavol Vongrej. Martin : Matica slovenská, 1967.

KLIMAN, Andrej: *PhDr. Štefan Moyses*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1948.

KODAJOVÁ, Daniela: *Oslavy storočnice Jána Kollára*. In: Ján Kollár a slovenská vzájomnosť. Genéza nacionalizmu v strednej Európe. Zostavila Tatiana Ivantyšinová. Bratislava : SDK SVE, 2006, s. 95 – 109.

KODAJOVÁ, Daniela: *Oslavy významných osobností národotovorného procesu (Kollár – Palacký – Mickiewicz – Puškin)*. In: Historické a kultúrne zdroje slovensko-poľských vzťahov. Ved. redaktor Jozef Hvišč. Bratislava : LUFEMA, 2000, s. 89 – 108.

KOMPÁNEK, Jozef: *Trúchloreč pri zádušných službách božích za jeho Excellenciu Osvieteného a Najdôstojnejšieho Pána Štefana Moysesu*. In: Cyrill a Method. Katolícke noviny pre Cirkev, Školu a Literatúru, 16, 1869, č. 25, s. 268 – 272.

KRČMÉRY, Štefan – KLEMENTIS, Eugen: *„Moses a Kuzmány“*. Spoločná práca katolíkov a evanjelikov v slovenskej kultúre. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1927.

KUZMÁNY, Karol: *Sláva šľachetným*. Ed. Pavol Vongrej. Bratislava : Tatran, 1993.

Karol Kuzmány a Štefan Moyses v slovenských národných a cirkevných dejinách. Zostavil Imrich Sedlák. Martin : Matica slovenská, 2007.

LIPTÁK, Ľubomír: *Rošády na piedestáloch*. In: OS, 11, 1998, č. 12, s. 31 – 36.

MACURA, Vladimír: *Sen o trnové koruně*. In: Český sen. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 119 – 128.

MARKUŠ, Jozef: *Štefan Moyses a Karol Kuzmány v roku 2005*. In: Slovenské pohľady, 121, 2005, č. 12, s. 140 – 141.

MINÁČ, Vladimír: *Dúchanie do pahrieb. Portréty a osudy*. Bratislava : Obzor, 1971.

Mosesove listy Kuzmánymu. In: Slovenské pohľady, 17, 1897, č. 1, s. 50 – 58, č. 2, s. 119 – 121, č. 3, s. 179 – 190.

Pamätník Karola Kuzmányho. Na storočie jeho narodenia. 1806 – 1906. Zostavil Jozef Škultéty. Turčiansky Sv. Martin : KÚS, 1906.

PIŠÚT, Milan: *Karol Kuzmány (K 100. výročiu smrti)*. Bratislava : Osvetový ústav, 1966.

PODOLAN, Peter: *Generácia Všetlávie a jej koncepcia slovanského národa*. In: Studia Academica Slovaca 38. Bratislava : Univerzita Komenského, 2009, s. 251.

POLLA, Belo: *Dr. Štefan Moyses (24. 10. 1797 – 5. 7. 1869)*. Martin : Matica slovenská, 1997.

POVAŽAN, Ján: *Štefan Moyses*. Martin : Matica slovenská, 1969.

Pozdravné listy Štefanovi Moysesovi o rokoch 1861 – 1863. Zostavil A. A. Baník. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1947.

RAK, Jiří: *Národy místo Boha*. In: Národ místo Boha v 19. a první polovině 20. století. Ústí nad Labem : Univerzita J. E. Purkyně, 2006.

RAK, Jiří: *Pohřeb jako národní manifestace*. In: Klíč k pražským hřbitovům. Ed. Petr Kovařík. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 311 – 323.

RANDÁK, Jan: *Kult mrtvých. Smrt a umírání v revoluci 1848*. Praha : Argo, 2007.

RUPPELDT, Fedor: *Národné slávnosti 1926*. In: Slovenské pohľady, 42, 1926, č. 4, s. 523.

ŠÍMA, Karel: *Národní slavnosti šedesátých let 19. století jako performanční akty konstruování národní identity*. In: Český časopis historický, 104, 2006, č. 1, s. 81 – 110.

Štefan Moyses. 1869 – 1969. Red. Tomáš Winkler. Martin : Matica slovenská, 1971.

- ŠKULTÉTY, Jozef: *Moyses a Kuzmány*. In: Slovenské pohľady, 63, 1927, č. 6 – 8, s. 475 – 484.
- VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: *Život Štefana Moyses*. Turčiansky Sv. Martin : KÚS, 1897.
- VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: *Pamätník Karla Kuzmányho. Na storočie jeho narodenia. 1806 – 1906*. In: Slovenské pohľady, 26, 1906, č. 11, s. 687.
- VONGREJ, Pavol: *Kto za pravdu... Fenomén Karol Kuzmány*. Martin : Matica slovenská, 2002.
- WINKLER, Tomáš – ELIÁŠ, Michal a kol.: *Matica slovenská. Dejiny a prítomnosť*. Martin : Matica slovenská, 2003.

SUMMARY

**Celebrating Karol Kuzmány and Štefan Moyses
Forming the Image of a National Hero by Celebrations**

Commemoration of jubilees, burials and anniversaries of birth and death of the National Movement outstanding representatives form an important part of the national life manifestations. Celebrations represent an ideal occasion to present events and personalities of the National Movement, symbols and stories of the nation. In the specific conditions of Hungary, where statues of Hungarian heroes were built and placed in squares, where streets, societies and institutions were named after them, the Slovaks had to find different forms of celebrating their heroes, because to them the public space was inaccessible. They commemorated their figures through journalism, by collecting money and building memorials (tombstones) and by publishing the so-called literary memorials, i.e. work of commemorated personalities or reminiscences of them. The paper, making an example of the two outstanding personalities (the Catholic bishop Štefan Moyses and the evangelical superintendent Karol Kuzmány), focuses on surveying the motifs repeatedly appearing in connection to celebrating and commemorating them during the national events, as well as the facts from their lives that were the most accented or, on the contrary, avoided. The two personalities are inseparably connected to the founding of Matica slovenská, and therefore are included almost in all the celebrations where the speakers decide to summarise the genesis of the National Movement, not only on the occasion of their anniversaries. The process of forming the image of a national hero is influenced not only by the knowledge of biographical data and documents, but above all by the current political needs. That is the reason why there might be several images relating to the personality, and also why this issue is very interesting for researchers.

Oslavy 150. výročia prvej kodifikácie spisovnej slovenčiny v Trnave v roku 1937

Trnava patrí k najstarším mestám na Slovensku. Po bitke pri Moháči (1526), keď začala osmanská moc postupne prenikať na územie Uhorského kráľovstva, sa do tohto slobodného kráľovského mesta presťahovali významné cirkevné úrady a inštitúcie. Trnava sa stala sídlom ostrihomského arcibiskupa, neskôr tu bola založená univerzita. Pod vplyvom osvietenských ideí sa na Slovensku sformovala skupina vzdelancov, príslušníkov katolíckeho duchovenstva, ktorí pod vedením Antona Bernoláka v roku 1792 založili Slovenské učené tovarišstvo, prvý vydavateľský a vzdelávací spolok s celoslovenskou pôsobnosťou, ktorý mal sídlo práve v Trnave. A. Bernolák sa do dejín Slovenska zapísal predovšetkým ako kodifikátor prvej podoby spisovnej slovenčiny, ktorú nazývame bernolákovčina: v roku 1787 vydal spis *Dissertatio philologico-critica de litteris Slavorum* (*Filologicko-kritická rozprava o slovenských písmenách*). Generácia osvietensky orientovaných vzdelancov združených okolo Bernoláka položila základy modernej národnej kultúry, na Bernolákov jazykový program v mnohých ohľadoch nadväzoval aj Ľudovít Štúr.

V priebehu 19. storočia sa však Trnava čoraz viac ocitala v pozícii malého provinčného mesta, ktoré do značnej miery stagnovalo. V roku 1870 sa stala sídlom Spolku sv. Vojtecha, ktorý vydával predovšetkým katolícku náboženskú literatúru a do istej miery nadväzoval na tradíciu Tovarišstva. Na prelome 19. a 20. storočia sa síce zaradila medzi mestá na západnom Slovensku, ktoré vykazovali zvýšenú národnopolitickú aktivitu, najmä v súvislosti s parlamentnými voľbami, ale Slováci sa nedokázali presadiť v komunálnej politike, takže mesto a mestský život naďalej ovládali a ovplyvňovali promaďarské kruhy. V takejto situácii zastihol mesto a jeho obyvateľov aj prevrat v roku 1918.

Bernolák – rozporuplný národovec?

Komunálna politika národnej pamäti v medzivojnovom období

Rozbitie rakúsko-uhorskej monarchie a vznik Československej republiky (ČSR) priniesli nové úlohy a nové vízie o rozvoji mesta, o jeho mieste v slovenskej spoločnosti. V prvých týždňoch a mesiacoch prevratu sa predstavitelia slovenského verejného života usilovali o prevzatie politickej moci, na program dňa sa však veľmi rýchlo dostali aj snahy o poslovenčenie mesta. Napomáhali tomu slovenské názvy ulíc, rôzne národné oslavy, budovanie pomníkov.

Prvým väčším pomníkom, ktorý v trnavskom prostredí stelesňoval národné oslobodenie a vznik Československej republiky, bol pomník

národného hrdinu generála Milana Rastislava Štefánika. Sochu postavili a odhalili v roku 1924: od tohto momentu sa stala miestom každoročných osláv a národných rituálov. O päť rokov nasledovala výstavba pomníka vojakom padlým na frontoch v prvej svetovej vojne (1929) a až v roku 1937 bol v rámci celoslovenských, resp. celoštátnych osláv odhalený pomník Antona Bernoláka.

Pred bádateľom i zvedavým čitateľom sa logicky vynára otázka, prečo bol Bernolákov pomník v Trnave postavený tak neskoro, v podstate až v „predvečer“ rozbitia ČSR. Takisto sa musíme pýtať, či a akým spôsobom bol počas celého medzivojnového obdobia Bernolák v trnavskom prostredí pripomínaný, či sa na jeho počesť organizovali pietne spomienky, večierky alebo verejné oslavy.

V medzivojnovom období rôzne spolky jednotlivo alebo vo vzájomnej spolupráci organizovali podujatia tohto druhu na počesť M. R. Štefánika, prezidenta T. G. Masaryka, národných svätcov Cyrila a Metoda, majstra Jana Husa, príležitostne napríklad na počesť básnikov Andreja Sládkoviča, Jána Hollého, dramatika Jána Palárika, po ktorom je dnes trnavské divadlo pomenované, ale aj českej spisovateľky a veľkej priateľky Slovákov Boženy Němcovej a iných. Spomedzi významných katolíckych národne angažovaných osobností sa v trnavskom prostredí pripomínali a oslavovali aj Štefan Moyses a Juraj Haulik, ktorým odhalili v roku 1929 pamätné tabule.

Meno Antona Bernoláka sa však medzi nimi takmer nevyskytovalo. Súviselo to nielen so skutočnosťou, že oslavy tohto typu sa konali spravidla pri okrúhlych výročiach narodenia alebo smrti príslušnej osobnosti. Pravdepodobne sa pod to podpísali aj určité rozpaky nad Bernolákom, ktoré vyplývali z úvodu jeho slovníka: Bernolák sa v ňom totiž zmieňoval, že toto významné lexikografické dielo napísal s cieľom, aby sa Slováci ľahšie učili po maďarsky. Uvedená myšlienka Bernoláka v očiach niektorých príslušníkov slovenskej inteligencie „diskvalifikovala“ zo symbolickej úlohy popredného národovca.

V novembri 1924 však predstavitelia Spolku sv. Vojtecha adresovali mestskej rade návrh na premenovanie troch ulíc. Do uličných názvov sa mali dostať mená katolíckych kňazov a slovenských národovcov Andreja Radlinského, Martina Kollára a Antona Bernoláka.

Tieto historické osobnosti sa dali interpretovať a vnímať v rovine národných (slovenských), konfesionálnych (katolíckych) či lokálnych (trnavských) dejín. Ich národné, kultúrne a náboženské aktivity však presahovali úzky rámec mesta a pri spätnom pohľade do minulosti zvyšovali jeho prestíž, zvýznamňovali jeho obraz ako dôležitého národného centra pred prevratom v roku 1918.

Poslanci mestského zastupiteľského zboru však uvedený návrh neschválili. Keďže všetky tri osobnosti boli katolíckymi kňazmi, je zjavné, že

časť poslancov, najmä tí, ktorí boli ľavicovo orientovaní, návrh dešifrovali ako pokus o „klerikalizáciu“ verejných priestorov mesta. Na valnom zhromaždení Spolku sv. Vojtecha na túto skutočnosť veľmi emocionálne reagoval katolícky kňaz Ferdinand Juriga, známy politik, ktorý protestoval proti „takýmto počínaniam ľudí, ktorí zhanobujú pamiatku našich národovcov“¹.

Anton Bernolák dostal „svoju“ tabuľu až v roku 1927, keď bola po ňom pomenovaná ulica, ktorá sa nachádzala mimo starobylého mestského centra. V okrajových štvrtiach Trnavy „dostali“ v tom čase ulice aj Ľudovít Štúr či Andrej Sládkovič.²

Frustráciu časti lokálnych elít, ktoré zrejme ako určitú krivdu vnímali skutočnosť, že vo verejnom priestore mesta s prevahou katolíckeho obyvateľstva nie je Bernolák dostatočne viditeľný, odstránil až Bernolákov pomník vybudovaný v roku 1937.

150. výročie vydania jazykovedného spisu – impulz na usporiadanie Bernolákových osláv

V januári 1937 sa v trnavskej tlači objavila výzva, aby si Slovensko slávnostným spôsobom pripomenulo 150. výročie vydania Bernolákovho kodifikačného spisu, teda jeho *Filologicko-kritickej rozpravy o slovenských písmenách*. Pôvodcami tejto iniciatívy boli predstavitelia Národohospodárskej župy západoslovenskej, ktorí už v decembri predchádzajúceho roka urobili v tomto smere prvé kroky. Jeden z jej funkcionárov Pavol Teplanský dodatočne vysvetľoval: „Toto významné výročie mala na zreteli naša Národohospodárska župa západoslovenská, ktorá si všíma nielen hospodárske a sociálne požiadavky svojho kraja, ale venuje veľkú pozornosť aj duchovným a kultúrnym hodnotám a potrebám nášho slovenského západu. A pretože prvá žiara vychádzajúceho slnka nášho národného obrodzenia vyšla tu na západnom Slovensku, bolo správne, že práve Národohospodárska župa západoslovenská dala v minulom roku podnet k tohoročným jubilejným oslavám Bernolákovým.“³

Týždenník *Nové Slovensko* v januári 1937 informoval verejnosť o ustanovujúcej porade Jubilárneho výboru Bernolákových osláv (JVBO), ktorá bola zvolaná práve do Trnavy, „bývalého sídla [Slovenského] Učeného Tovarištva“.⁴

¹ Citované podľa Pöstényi, 1930, s. 68, poznámka pod čiarou 1.

² Ministerstvo vnútra SR – Štátny archív Bratislava, pobočka Trnava. Fond Mestský úrad v Trnave, Administratívne spisy (ďalej len „ŠA-TT, F-MsU-TT, AS“) 1927, kartón 2, č. 3493, Pomenovanie ulíc a námestí: *Uzavretie Rady mesta Trnavy, 20. 12. 1927*.

³ TEPLANSKÝ, Pavel: *Pripravujeme Bernolákovu oslavu*. In: Nové Slovensko (ďalej len „NS“), č. 13, 27. 3. 1937, s. 1 – 2.

⁴ *Vstupujeme do slávnostného roku Bernolákovho*. In: NS, č. 4, 23. 1. 1937, s. 1 – 2. J. Šimončíč identifikuje autora článku, ktorý sa skrýva pod značkou „dr. H.“, ako Henricha Bartka, jazykovedca, ktorý v Jubilárnom výbore Bernolákových osláv zastupoval Maticu slovenskú [ŠIMONČÍČ, Jozef: *Bernolákovské oslavy v Trnave roku 1937*. In: Chovan, Juraj (ed.): Pamätnica Antona Bernoláka. Martin : Matica slovenská, 1992, s. 218].

Predsedom Jubilárneho výboru sa stal poslanec Národného zhromaždenia za agrárnu stranu Pavol Teplanský, rodák z Trnavy a jeden z iniciátorov pripravovaného podujatia. Do výboru boli delegovaní mnohí predstavitelia verejného života, zástupcovia samosprávy, úradov, vzdelávacích inštitúcií a spolkov (napr. Univerzita Komenského, Matica slovenská, Spolok sv. Vojtecha, Osvetový zväz pre Slovensko, Slovenská liga, Spolok profesorov Slovákov, Okres Trnava, trnavské gymnázium atď.). Už tento krok mal signalizovať, že oslavy nebudú len lokálnou či regionálnou záležitosťou, ale že organizátori im prisudzujú široký celonárodný význam.

Jubilárny výbor požiadal mesto o poskytnutie finančnej podpory a darovanie pozemku na vybudovanie pomníka. S hlasovaním mestského zastupiteľstva o tejto žiadosti boli funkcionári výboru spokojní, lebo mesto sľúbilo zadarmo poskytnúť mestský pozemok na Univerzitnom námestí a poslanci odsúhlasili aj subvenciu vo výške 50 000 korún. Nepochybne tak urobili pod dojemom informácií, že rovnaké finančné obnosy sa na tento účel už predtým zaviazali poskytnúť aj krajinský prezident a trnavský okres.

Tlač pomerne skoro priniesla potešujúcu informáciu, že záštitu nad celým podujatím prevzal československý premiér Milan Hodža, prvý Slovák na tomto poste. Dokonca prisľúbil, že sa na Bernolákových oslavách osobne zúčastní, čím sa pochopiteľne zvýšila prestíž pripravovaného podujatia v celoštátnom rámci: „Okolnosť táto je ale príkazom, aby sa pri týchto oslavách zišiel jednotne celý národ a celé Slovensko.“⁵

Samotné oslavy spomínaného výročia sa neobmedzovali len na Trnavu, ale podobné podujatia sa pripravovali aj v iných obciach a mestách, v ktorých Bernolák a bernolákovci pôsobili (napr. Nové Zámky, Slanica – Bernolákovo rodisko, Čeklís, Naháč, Námestovo). Rôzne odbory a komisie Jubilárneho výboru pripravovali a iniciovali početné sprievodné akcie v podobe výstav, prednášok, propagačných a edičných podujatí (vydanie odborných publikácií i popularizačných diel pre ľudové vrstvy), v podobe výroby a masovej distribúcie jubilejných odznakov atď. Uvažovalo sa dokonca aj o vydaní poštových známok s bernolákovským motívom, ale táto predstava sa nakoniec neuskutočnila. Ministerstvo pôšt a telegrafov v Prahe však vydalo sériu korešpondenčných lístkov s motívom Trnavy.⁶

Jubilárny výbor na stránkach tlače vyzýval slovenskú verejnosť, aby mestské a obecné zastupiteľstvá po Bernolákovi pomenúvali verejné priestranstvá, inštitúcie či spolky. Tieto akty mali prispieť k upevneniu Bernoláka ako národného symbolu v historickej pamäti slovenského obyvateľstva.⁷

Prípravy boli v plnom prúde, tlač apelovala na obyvateľov, aby na oslavy prišli v čo najväčšom počte: „Slovenky, Slováci, prídte do Trnavy 10. októbra

⁵ *Protektorom Bernolákových osláv predseda vlády dr. Milan Hodža.* In: NS, č. 10, 6. 3. 1937, s. 5.

⁶ *Korešpondenčné lístky k Bernolákovým oslavám.* In: NS, č. 35, 4. 9. 1937, s. 4.

⁷ *Uctite si pamiatku veľkých mužov! (Upozornenie slovenským obciam).* In: NS, č. 18, 1. 5. 1937, s. 2.

t. r. Chcete vidieť, že nás je mnoho, že v tisícoch a stotisícoch slovenských sŕdc horí ten istý plameň rodolubstva ako vo Vašom srdci? Prídte načerpať sily na boj proti národnej ľahostajnosti, prídte počuť, že sme národom, ktorý má svoju veľkú a slávnú minulosť.“⁸

Je teda evidentné, že jedným zo základných impulzov na usporiadanie osláv bola snaha posilniť národnú identitu Slovákov. Na stránkach tlače sa často zdôrazňovalo, že „zdravý“ slovenský nacionalizmus nie je pre republiku hrozbou, ale naopak: jeho pestovanie a rozvíjanie povedie ku konsolidácii vzájomného pomeru medzi Slovákami a Čechmi, zároveň však posilní medzinárodné postavenie ČSR v stredoeurópskom priestore. O tom boli nepochybne presvedčení aj samotní iniciátori a usporiadatelia Bernolákových osláv: trnavské slávnosti mali posilniť sebavedomie Slovákov a zvýznamniť pozíciu Slovenska v československom kontexte. Tento moment podčiarkovala aj skutočnosť, že na oslavách sa osobne zúčastnil Milan Hodža, jeden z najvýznamnejších politických a vládnych činiteľov ČSR. Bernolák teda vstúpil do oficiálneho symbolického inštrumentária, aj keď popravde treba konštatovať, že v ňom bol prítomný takpovediac iba jednou nohou. Symbolické reprezentácie Bernoláka sprevádzala idealizácia, miestami až sakralizácia. V kontexte medializácie jeho obrazu ako „národného veľikána“ sa však stretávame aj s veľkou dávkou pátosu či gýčovitej štylizácie, ktorá dnešnému čitateľovi spravidla vyvolá na tvári úsmev. Pôvaby dobovej rétoriky by nás však nemali odrádzať – naopak, môžeme ich pokladať za výzvu rozšíriť výskum problematiky festivít aj týmto smerom. Nevšedná, sviatočná atmosféra osláv si predsa vyžadovala aj „sviatočný“ jazyk.

Problémy s umiestnením Bernolákovho pomníka

Jubilárny výbor vypísal na Bernolákov pomník verejnú anonymnú súťaž. Špeciálna komisia na čele s predsedom pomníkového odboru okresným náčelníkom Jánom Beňovským vybrala na základe tejto súťaže návrh trnavského umelca, akademického sochára Jána Koniarka, ktorý pre mesto Trnavu pracoval už v minulosti (pomník M. R. Štefánika a pomník padlým vojakom).⁹

Od začiatku sa pozornosť organizátorov i širšej verejnosti sústreďovala na otázku, kde bude pomník postavený. Všeobecne panoval názor, že najvhodnejším verejným priestorom na umiestnenie Bernolákovskej sochy bude Univerzitné námestie.

Celkové náklady na zorganizovanie osláv a postavenie pomníka boli vyčíslené na 250 000 korún. Finančné prostriedky získané od mesta, okresu a iných subjektov, pochopiteľne, nemohli postačovať. Preto sa začala verejná

⁸ Program celonárodných jubilejných osláv Bernolákových v Trnave. In: NS, č. 40, 9. 10. 1937, s. 4.

⁹ O jeho živote a diele pozri Štefunko, 1955. O téme osláv a pomníka M. R. Štefánika v Trnave pozri Macho, 2011.

peňažná zbierka, ktorá prebiehala nielen na Slovensku, ale aj na českom území. Prispievali jednoduchí ľudia, robotníci, roľníci, školská mládež, inteligencia, rôzne inštitúcie, farnosti, spolky i obce. Tlač prízvukovala, že v Čechách a na Morave sa do zbierky zapojila predovšetkým inteligencia.

Hoci bol Bernolákov pomník v prvom rade srdcovou záležitosťou slovenských katolíkov, podpora prichádzala aj z prostredia iných konfesií. Napriek tomu, že som túto stránku prípravnej fázy osláv systematicky nesledoval, v regionálnej tlači som zaregistroval viaceré takéto prípady: zbierka prebiehala napr. na evanjelických ľudových školách v Trnave, Krajnom a Istebnom, noviny informovali aj o peňažnom príspevku poslanca Národného zhromaždenia za agrárnu stranu (evanjelika) Ján Ursínyho; dokonca sa objavila informácia o príspevku (bližšie neidentifikovanej) židovskej náboženskej obce z Bratislavy.¹⁰

Napriek horúčkovitým prípravám sa čoskoro objavili problémy väčšieho rázu, ktoré mohli dokonca ohroziť uskutočnenie osláv v stanovenom termíne. Odštartovalo ich odporúčanie pomníkového odboru, aby sochár J. Koniarek priviezol na Univerzitné námestie prenosnú maketu pomníka. Špeciálna komisia mala na tvári miesta posúdiť možné interakcie pripravovaného pomníka s architektúrou a priestorovým usporiadaním námestia. Koniarek tak urobil 20. augusta 1937 a komisia po vykonaní obhliadky vyniesla verdikt, ktorý trnavskú verejnosť nepotešil: historik umenia a zástupca pamiatkarov Vladimír Wagner vyhlásil, že „vzhľadom na dimenzie budovy Inv. kostola¹¹, sochy a Univerzity a vzhľadom na ich architektúru Pamiatkový úrad nedovolí, aby socha na tomto priestore bola postavená“.¹²

Wagner argumentoval najmä tým, že pomník bude rušiť pohľad na umelecky vzácné priečelie kostola.

Samozrejme, existovali aj iné alternatívy riešenia tejto patovej situácie. Jubilárny výbor sa nakoniec rozhodol postaviť Bernolákov pomník na pozemku, ktorý sa nachádzal za mestskými hradbami pri Františkánskej bráne. Toto riešenie však vyvolalo negatívne reakcie, začali sa šíriť rôzne fámy a klebety, na ktoré musela v záujme upokojenia situácie reagovať aj tlač. Ak sa totiž v súvislosti s Univerzitným námestím objavili názory, že ide o tiché miesto, na ktorom by pomník pôsobil dojmom, akoby tam bol „odložený“, v súvislosti s pozemkom pri Františkánskej bráne sa vyrojili predstavy, že Bernolák bude „vyhodený“ za hradby mesta, na jeho perifériu.

¹⁰ Na Bernolákov pomník v Trnave prispeli. In: NS, č. 29, 24. 7. 1937, s. 3, a č. 31, 7. 8. 1937, s. 5 – 6.

¹¹ Invalidský kostol = univerzitný kostol sv. Jána Krstiteľa. V slovenskom prostredí predstavuje unikátnu sakrálnu stavbu raného baroka.

¹² ŠA-TT, F-MsÚ-TT, AS 1937, kartón 1, č. 220, Bernolákov oslavy v roku 1937: *Zápisnica o rokovaní užšej komisie pre postavenie pomníka na Unio. námestí v Trnave, dňa 20. augusta 1937 o 16. hod.* Za zmienku stojí skutočnosť, že na obhliadke sa okrem V. Wagnera a J. Koniarka zúčastnili aj architekt Juraj Tvarožek, Mikuláš Schneider-Trnavský (za pomníkový odbor JVBO), Dominik Drgoň (za usporiadateľský výbor JVBO) a Koloman Geraldini (tajomník JVBO).

Dnes sa už asi nedozvieme, akú motiváciu tieto fámy pripisovali „vyhadzovačom“ pomníka; hypoteticky však môžeme predpokladať, že aspoň časť trnavskej populácie vnímala proces hľadania vhodného miesta na Bernolákov pomník na pozadí skúseností z predchádzajúcich rokov, keď sa v mestskom zastupiteľstve rozhodovalo o názvoch ulíc, teda pod dojmom neschválenia urbanonyma Bernoláкова ulica v širšom centre mesta (1924), resp. pod dojmom rozhodnutia pomenovať po Bernolákovi ulicu v okrajovej časti mesta, na periférii Trnavy (1927). Údajné „vyhodenie“ Bernolákovej sochy za hradby starého mesta v roku 1937 sa mohlo javiť ako analógia s predchádzajúcimi negujúcimi a marginalizujúcimi aktmi.

Zo strany Jubilárneho výboru a spomínanej komisie však určite nešlo o nejaký zlý úmysel. Zástupca pamiatkarov V. Wagner si jednoducho plnil povinnosť, navyše aj v propozíciách verejnej súťaže, ktoré tento výbor vydal, sa zdôrazňovalo, že autor pomníka „musí... brať zreteľ na okolitú architektúru“¹³.

Na stránkach *Nového Slovenska* pôvodný výber Univerzitného námestia kritizoval Ján Ebringer: „Projektovať na toto miesto pomník, ktorý by sa harmonicky včlenil do nie veľkého kúta medzi budovami, je skutočne veľký problém.“ Vzápätí vo svojom príspevku upozorňoval trnavskú verejnosť na to, že paradoxne by mala byť pamiatkovému úradu skôr vďačná, lebo odmietavé stanovisko V. Wagnera vlastne Bernolákov pomník a jeho kvality nepriamo zachránilo: „Jedinečné dielo J. Koniarka by tu bolo úplne stratené, prehlúsené ozrutnými budovami. Miesto je mimo to mrtvé, málo frekventované a bolo by bývalo ozaj hriechom skryť toto vpravde umelecké dielo vysokej koncepcie pred zrakmi verejnosti. Pomník má byť viditeľný, prístupný, na mieste frekventovanom a takom, aby každému okoloidúcemu musel padnúť do oka. Žijeme konečne v dobe modernej, praktickej, teda aj v dobe praktického nacionalizmu. Nuž i tu treba kráčať s duchom doby!!“¹⁴

Bodku za celým problémom dal tento autor nasledujúcim konštatovaním: „Nie je však pravdou..., že Bernolák bol vyhodený za hradby mesta, na smetisko, ale je pravdou, že pomník bude stáť na takom mieste, ktoré po určitých úpravách stane sa najkrajším kútom Trnavy!!!“¹⁵

Slávna história verus mestská hygiena

Bernolákov oslavy ako nástroj formovania pozitívneho obrazu Trnavy

Mnohí obyvatelia určite uvažovali nad tým, či je vhodné investovať peniaze do osláv a pomníkov v situácii, keď Trnava nemá vybudovanú kanalizáciu, zápach z riečky Trnávky otravuje ľuďom život, mnohí

¹³ Archív výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie Bratislava. Fond Ján Koniarek – Pisomnosti dokumentujúce vznik a realizáciu sochárskych diel Jána Koniarka. Bernolákov pomník v Trnave, sign. 3 A 3, č. 114: *Jubilárny výbor Bernolákových osláv o Trnave vypisuje verejnú súťaž na vypracovanie návrhu na pomník A. Bernoláka na Univerzitnom námestí v Trnave.*

¹⁴ EBRINGER, J[án]: *Pomník A. Bernoláka v Trnave*. In: NS, č. 39, 2. 10. 1937, s. 2.

¹⁵ Tamže.

nezamestnaní obývajú vyradené železničné vagóny. Nikto však pred trnavskou verejnosťou nespochybnil politiku národnej pamäti, ktorá sa v roku 1937 mala vo verejnom priestore Trnavy prejaviť práve Bernolákovými oslavami a Bernolákovým pomníkom.

S takýmto prípadom som sa však ako bádateľ stretol pri príležitosti výstavby pomníka vojakom, ktorí padli na frontoch v prvej svetovej vojne. Keď sa v roku 1929 na pôde mestského zastupiteľstva rokovalo o tejto otázke, objavil sa návrh, aby sa mestské peniaze využili efektívnejšie pre potreby pozostalých trnavských vdov a sirôt. Poslanec Pavol Žiška síce s predloženým charitatívnym návrhom súhlasil, ale nezabudol zdôrazniť, prečo je postavenie takéhoto pomníka pre mesto Trnavu dôležité – „všetky okolité obce majú každá jaký-taký pomník padlým vojakom, jedine Trnava [ho] ešte nemá“¹⁶. Ako vidno, otázka prestíže tu zohrávala významnú úlohu, a takisto to platilo aj v prípade Bernolákových osláv a pomníka v roku 1937.

Neradosťnú skutočnosť si uvedomovali aj samotní usporiadatelia slávností, keďže Jubilárny výbor v júni 1937 adresoval mestskému úradu list, v ktorom sformuloval svoje požiadavky na odstránenie najokatejších problémov. Radnica mala opraviť nielen budovy, ktoré boli majetkom mesta, ale aj ciferníky na hodinách mestskej veže. Funkcionári výboru si zrejme na stránkach *Nového Slovenska* prečítali satirickú básničku, v ktorej si anonymný autor zobral na mušku okrem iného aj úroveň miestnych komunikácií („hrbov a jám veru dosti, / zlosti s tým máš do sýtosti. / Nápravy sa nedožiadaš, / posmech od cudzincov znášaš“), možno však v tejto súvislosti žiadali urýchlenú nápravu na základe vlastných skúseností: „... prosíme, aby sl. Mestský úrad... dal opraviť aspoň hrubé jamy na tých uliciach, kde sa budú konať sprievody...“¹⁷.

V septembri rozposlal Jubilárny výbor rôznym inštitúciám, firmám i fyzickým osobám obežník, v ktorom požadoval, aby upravili svoje objekty a domy v súlade so slávnostnou atmosférou osláv a prítomnosťou významných hostí. Obežník však obsahoval aj presne cielené návrhy a požiadavky, ktoré mali prispieť k vyriešeniu konkrétnych problémov, pričom radnici bola adresovaná ultimatívna požiadavka: „Menovite Vás prosíme, aby ste si opravili mestský záchod pri Františkánskej bráne, ktorý je v škandálnom stave. Buď odstrániť záchod alebo náležite zakryť, aby nebol vydateľný [sic!].“¹⁸

Hneď na druhý deň po rozoslaní spomínaného obežníka reagoval výbor na kritické komentáre v tlači, konkrétne v novinách *Slovenská pravda*,

¹⁶ ŠA-TT, F-MsÚ-TT, AS 1929, kartón 4, č. 6.740, Žiadosť Výboru pre postavenie pomníka padlým vojakom vo svetovej vojne o poskytnutie subvencie a prepustenie miesta pre tento pomník: *Zápisnica z valného zhromaždenia zastupiteľského sboru mesta Trnavy, udržiavaného dňa 11-ho mája 1929.*

¹⁷ ŠA-TT, F-MsÚ-TT, AS 1937, kartón 1, č. 220, Bernolákovy oslavy v roku 1937: *JVBO v Trnave – Mestskému úradu v Trnave. Trnava, 26. 6. 1937.*

¹⁸ Tamže: *Obežník JVBO v Trnave. Trnava, 23. 9. 1937.*

ktoré sa na adresu Trnavy vyjadrovali nelichotivým spôsobom: „Potom je tu ešte jedna vec. Mesto Trnava je už azda po celej republike známe ako jedno z najšpinavších a najneusporiadanejších. Aspoň teraz pred týmito veľkolepými oslavami ho mohli dať ako-tak do poriadku. Taktiež i miestni židovskí obchodníci by mohli už raz mať na svojich firmách správne [slovenské] nápisy.[¹⁹] Trnava ide oslavovať muža, ktorý horlil za slovenčinu, ale sama sa o slovenský jazyk nestará.“²⁰

Predsedníctvo výboru síce pripomínalo, že autor tejto kritiky preháňa, ale napriek tomu sa obrátilo so žiadosťou na miestny odbor Slovenskej ligy, aby v prípade potreby uskutočnil kroky vedúce k oprave alebo odstráneniu chybných firemných nápisov.²¹ Nepoznáme však odpoveď na otázku, či si niekto z organizátorov Bernolákových osláv uvedomil, že kritika *Slovenskej pravdy* padá aj na hlavy členov Jubilárneho výboru, ktorý po meste rozširoval obežníky s pravopisnými chybami.

Vrásky na tvári im však jednoznačne spôsobil verejný záchod pri Františkánskej bráne, ktorý evokoval obraz Trnavy ako jedného z najšpinavších miest republiky. S týmto prepotrebným zariadením mali problémy usporiadatelia osláv 60. výročia založenia Spolku sv. Vojtecha už pred siedmimi rokmi. Spolkový funkcionár vtedy žiadal odstránenie viacerých nedostatkov, ktoré sa týkali tohto prestížneho verejného priestranstva: predovšetkým sa malo zabezpečiť primerané osvetlenie Radlinského námestia. Vyslovil však aj prosbu, aby mesto dalo upraviť alebo odstrániť verejný záchod, ktorý sa na ňom nachádzal, lebo „v takej úprave, ako je to dnes, uráža to morálny cit okoloidúcich a je to z hygienických dôvodov neprípustné“.²² Mestská rada sa však v súvislosti so záchodom vyjadrila v tom zmysle, že „nemožno žiadosti [aby splašky neznečisťovali námestie - pozn. P. M.] vyhovieť, nakoľko technicky nie je možno nájsť riešenie, ktoré by vyhovovalo“.²³

Po siedmich rokoch sa toho asi veľa nezmenilo, lebo Jubilárny výbor Bernolákových osláv v septembri 1937, reagujúc na kritiku trnavských pomerov uverejnenú v *Slovenskej pravde*, „úctivo“ žiadal, „... aby na dobu osláv bol verejný záchod vedľa františkánskeho kostola buď odstránený

¹⁹Príslušníkom židovskej komunity v Trnave tlač v medzivojnovom období často vyčítala nielen to, že pri komunikácii uprednostňujú nemčinu a maďarčinu pred slovenčinou, ktorú *notabene* dobre neovládajú, a preto židovskí podnikatelia na svojich firemných tabuliach a štítoch používajú skomolené slovenské nápisy s početnými pravopisnými chybami, ale obviňovala ich aj z nepriateľských postojov voči Slovákom, zo skupinového egoizmu a z nedostatočného záujmu o potreby mesta ako celku.

²⁰Citované podľa ŠA-TT, F-MsÚ-TT, AS 1937, kartón 1, č. 220, Bernolákovy oslavy v roku 1937: *JVBO o Trnave – Odboru Slovenskej ligy v Trnave. Trnava, 24. 9. 1937.*

²¹Tamže.

²²ŠA-TT, F-MsÚ-TT, AS 1930, kartón 2, č. 3.244, Chlebový rýnok – pomenovanie na Radlinského námestie: *Spolok sv. Vojtecha v Trnave – Obecnému zastupiteľstvu mesta Trnavy. Trnava, 19. 5. 1930.*

²³Predmetné vyjadrenie mestskej rady je zapísané na zadnej strane dokumentu, ktorý citujem v poznámke pod čiarou 22.

alebo uzavretý a maskovaný tak, aby ho nebolo vidieť, pretože z tribúny, na ktorej budú sedieť oficiálni hostia (samozrejme aj zástupcovia tlače), by bolo vidieť priamo do záchodu“.²⁴

Môžeme síce predpokladať, že toto zariadenie v očiach niektorých obyvateľov či miestnych politikov fungovalo ako zástupný symbol zaostalosti, resp. zaostávania mesta, ktoré žilo zo svojej dávnej slávy, ale pokrývkávalo v modernizácii infraštruktúry a v niektorých ohľadoch nespĺňalo sociálno-hygienické štandardy. Jedným z cieľov Bernolákových osláv bolo zviditeľniť Trnavu, negatívnu reklamu si však zrejme nikto neželal. Preto sa kauze verejných toaliet venovala toľká pozornosť. Väčšinou sa však riešila za zatvorenými dverami, bez zvedavých očí verejnosti. Na stránkach tlače sa tento problém medializoval iba výnimočne: „prízemný“ problém existencie verejného záchoda a „vznešené“ národné ideály totiž nešli príliš dohromady.

Oslavy „národného prebudenia“ alebo oslavy hospodárskych úspechov?

Bernolák a bernolákovci v kontexte politiky agrárnej strany

Samotné oslavy sa uskutočnili 9. – 10. októbra 1937. V prvý deň bol na programe večerný symfonický koncert, ktorý sa uskutočnil v aule Saleziánskeho domu. Odzneli na ňom hudobné diela známeho trnavského skladateľa Mikuláša Schneidra-Trnavského: bratislavský orchester dirigoval kapelník Slovenského národného divadla Ladislav Holoubek, ako sólisti vystúpili známe osobnosti, speváci Janko Blaho a Elena Blahová-Bartošová. V rámci programu odznela *Óda na Bernoláka*, ktorú napísal tajomník Jubilárneho výboru Koloman Geraldini. Slávnostnú atmosféru v meste zdôrazňovala vlajková výzdoba, vo večerných hodinách boli významné budovy vrátane mestskej veže a Štefánikovho pomníka osvietené reflektormi.

Nedeľa 10. októbra sa začala slávnostnými bohoslužbami v Dóme sv. Mikuláša a v evanjelickom kostole, potom nasledoval príchod najvýznamnejšieho hosta: na železničnej stanici privítal premiéra Milana Hodžu, ktorý pricestoval z Prahy, prezident Slovenskej krajiny Jozef Országh. Spolu s predsedom Jubilárneho výboru poslancom Pavlom Teplanským sa Hodža presunul do centra mesta a pri budove bývalej univerzity nastúpil do ovenčeného koča, ktorý ho previezol ulicami: školská mládež a skauti ho pozdravovali, až kým neprišiel na hlavné (Wilsonovo) námestie. Okrem početného obecenstva ho na tribúne pred mestským divadlom očakávali poprední predstavitelia verejného života, napríklad minister spravodlivosti Ivan Dérer, viacerí poslanci a senátori (o. i. Ján Botto *alias* básnik Ivan Krasko), členovia krajinského zastupiteľstva, zástupcovia najvýznamnejších úradov, vzdelávacích inštitúcií a spolkov, napr. Univerzity Komenského (Ján

²⁴ ŠA-TT, F-MsÚ-TT, AS 1937, kartón 1, č. 220, Bernolákovce oslavy v roku 1937: *JVBO v Trnave – Mestskému úradu v Trnave. Trnava, 24. 9. 1937.*

Stanislav), Matice slovenskej (Henrich Bartek), Spolku sv. Vojtecha (Štefan Zlatoš) a i.²⁵

Po príchode predsedu vlády zahrala vojenská hudba štátnu hymnu a nasledovala prehliadka čestnej roty, ktorú Hodža vykonal v sprievode generála Bedřicha Homolu. Privítal ho starosta Trnavy Juraj Vyskočil a kyticou kvetou ho obdarovala žiačka v ľudovom odeve. Premiér okrem iného podpísal pamätný spis, ktorý bol následne vložený do Bernolákovho pomníka. V sprievode sa odobral peši cez Divadelnú ulicu (teda nie cez Radlinského námestie!²⁶) na promenádu za Františkánskou (dnes Bernolákovou) bránou.

Kedže predseda vlády toľko kritizovaný verejný záchod zrejme obišiel vďaka starostlivo naplánovanej trase, po ktorej sa jeho sprievod presúval trnavskými ulicami, prvá fáza verejnej hanby sa nekonala. Novinové spravodajstvo, ale aj archívne pramene, ktoré som mal k dispozícii, však mlčia o tom, ako sa podarilo vyriešiť podstatu tohto problému, teda či toaletu odstránili, alebo len „potemkinovským“ spôsobom zamaskovali.

Pri zahalenom pomníku bolo zhromaždené početné publikum, premiérov sprievod tam očakávali legionári, Sokoli, Orli, členovia Robotníckej telovýchovnej jednoty, Sedliacka jazda, hasiči, predstavitelia a členovia ďalších spolkov.²⁷ Po vystúpení Trnavského slovenského spevokolu, ktorý zaspieval slávnostný zbor *Bernolákovi* od M. Schneidra-Trnavského, odzneli z tribúny slávnostné prejavy viacerých rečníkov.

M. Hodža konštatoval, že Bernolákova dizertácia „bola prvým jazykospytným prejavom slovenského národného prebudenia a politickej iniciatívy i slovenského katolicizmu, tehdajšieho národa celého. Veľkou hodnotou tohoto diela, ktoré tu vyrástlo pred 150 rokmi, je to, že sa po stopách bernolákovčiny začínal už hlásiť k svojmu národnému životu a k svojej národnej dôstojnosti národ náš svojimi predstaviteľmi bez ohľadu na cirkevnú príslušnosť. A tak uprostred starostí dneška s vďačnosťou v srdci shromažďujeme sa okolo pomníka Antona Bernoláka Slováci všetci. ... Bolo by chybou nepovedať, že to, čo Bernolákova škola vtedy konala národnostne a kultúrne, znamenalo politický pokus získať slovenskému národu pozíciu vo vtedajšom civilizovanom svete. Z útleho zárodku národnej myšlienky slovenský katolicizmus dvíhal hlavu a svojím spojením s významnými kruhmi vykonal zaujímavý pokus vsunúť sa [do] vtedajšej uhorskej štátnosti tak, aby slovenský národ získal v daných pomeroch čo najviac politického, kultúrneho a mravného prospechu.

²⁵ *Jubilejné oslavy Antona Bernoláka v Trnave*. In: NS, č. 41, 16. 10. 1937, s. 1 – 3.

²⁶ V súčasnosti je síce tento verejný priestor pomenovaný po zakladateľovi Spolku sv. Vojtecha Andrejovi Radlinskom, ale je označený ako ulica, nie námestie.

²⁷ *Jubilejné oslavy Antona Bernoláka v Trnave*. In: NS, č. 41, 16. 10. 1937, s. 1 – 3.

A tak i my musíme byť Bernolákovi vďační, lebo s ním sa začínal tvoriť ten slovenský nacionalizmus, ktorý bol hybnou silou i nám...“.²⁸

Zdôrazňovanie slovenského nacionalizmu a významu katolicizmu v slovenskom historickom vývoji zo strany jedného z najvýznamnejších štátnikov prvej republiky signalizovalo pokus o „prehodenie výhybky“ na politickej scéne. Za predchádzajúce roky existencie ČSR nebolo z oficiálnych miest príliš často počuť pozitívne vyjadrenia o katolicizme. Napokon, predseda vlády to vo svojom prejave povedal úplne „polopatisticky“, aby nikoho nenechal na pochybách, že v očiach vládnych špičiek je Bernolák – slovenský národovec a katolícky kňaz – súčasťou symbolického inštrumentária, ktoré má za úlohu deklarovať korektné vzťahy medzi československým štátom a katolíckou cirkvou: „Keď sa vláde republiky práve podarilo dohodnúť sa so Svätou stolicou o štátnopolitickej úprave diecezálnych hraníc, je to nový dôkaz, že má v našej demokracii plné možnosti uplatniť sa i cirkev [a] viera...“²⁹

Za zmienku stojí skutočnosť, že súčasťou Bernolákových osláv boli početné výstavy. Na prvom mieste treba spomenúť výstavu literárnych pamiatok z bernolákovského obdobia, ale aj výstavu diel slovenských sochárov a maliarov či v tomto kontexte zdanlivo bizarnú včelársku výstavu, ktorá sa odvolávala na odkaz Juraja Fándlyho: „Bernolákovec Juraj Fándly, ktorý prvý napísal slov. knižku o včelárstve a ktorý celý svoj život obetoval tomu, aby pozdvihнул slovenského človeka k vyššej kultúre, bude mať tu svojich nasledovníkov, ktorí k jeho pocte a k pocte Bernoláka konajú výstavu.“³⁰

Podobné sprievodné podujatia, ktoré mali bližšie skôr k ekonomike ako ku kultúre, ba dokonca istým spôsobom reprezentovali poľnohospodársky sektor (napr. obilninárska, hydinárska, ovocinárska výstava), navodzujú predstavu, že aj keď noviny uvádzali ako ich oficiálneho organizátora trnavský okres, resp. jeho výbor³¹, v skutočnosti za nimi stáli alebo ich aspoň iniciovali štruktúry a grémiá agrárnej (republikánskej) strany, ktorej významným predstaviteľom bol aj Milan Hodža. Pozoruhodná je už samotná skutočnosť, že iniciatíva na usporiadanie osláv nevzišla z inštitúcie takého typu ako Matica slovenská alebo Spolok sv. Vojtecha, ale že táto myšlienka pochádzala z prostredia Národohospodárskej župy západoslovenskej, teda organizácie, ktorá sa nachádzala pod (nepriamym) vplyvom agrárnej strany.³²

V tejto súvislosti možno vysloviť hypotézu, ktorú by mal preveriť podrobnejší výskum, že Bernolákovce oslavy slúžili ako médium politických

²⁸ Tamže.

²⁹ Tamže.

³⁰ *Slovenskí včelári uctievaajú pamiatku Juraja Fándlyho*. In: NS, č. 28, 10. 7. 1937, s. 2.

³¹ *Výstavy počas Bernolákových osláv v Trnave*. In: NS, č. 29, 24. 7. 1937, s. 3.

³² Podrobnejšie o týchto organizáciách pozri Dvořák, 2010.

záujmov vládnej moci. Predbežne môžeme uvažovať o tom, že aspoň časť vládnych elít na čele s Milanom Hodžom sa poučila z predchádzajúcich osláv (Pribinove oslavy v roku 1933, oslavy Ľudovíta Štúra v roku 1936) a snažila sa zabrániť tomu, aby boli festivity tohto druhu využívané/zneužívané na politický zápas medzi vládnu mocou a opozíciou. Skutočnosť, že s iniciatívou za usporiadanie Bernolákových osláv prišla organizácia blízka agrárnej strane a predsedom Jubilárneho výboru sa stal poslanec tejto politickej strany, umožnila vtlačiť oslavám taký výsledný tvar a také celkové vyznenie či posolstvo, ktoré boli v súlade s politikou tejto strany, usilujúcej sa o určitý kompromis s politickým katolicizmom.

Bernolákov pomník v súčasnosti

Bernolákov pomník dodnes stojí na mieste, na ktorom ho postavili v roku 1937. Nachádza sa uprostred parkovej zelene, za mestskými hradbami, pri Bernolákovvej (pôvodne Františkánskej) bráne, teda za hranicami historického jadra Trnavy. Otvára vstup do modernejšej časti mesta (križovatka Radlinského a Študentskej ulice s Hospodárskou ulicou), resp. naopak: ak návštevník vstupuje do centra mesta, víta ho pred Bernolákovou bránou pomník prvého kodifikátora spisovnej slovenčiny. Pôvodne sa uvažovalo nad tým, že v parku, presne oproti bronzovému Bernolákovi, nájde miesto aj socha Andreja Radlinského, ale k uskutočneniu tejto predstavy nikdy nedošlo. V súčasnosti umiestnenie pomníka nikto nespochybňuje a na dobové argumenty, že ide o jeho „vyhodenie“ za hradby mesta, ktoré je motivované snahou vytesniť či marginalizovať tento národný symbol, si nikto ani nespomenie. Keďže Trnava sa v posledných desaťročiach rozrástla nebývalým spôsobom, inkriminované miesto s pomníkom sa „posunulo“. Už nie je chápané ako periféria, ale ako súčasť širšieho centra. Splnili sa prorocké slová Jána Ebringera, že pomník bude situovaný do jednej z najkrajších častí mesta: stojí na rozhraní príjemnej a pokojnej oddychovej zóny Bernolákovho sadu (promenády) a frekventovaného verejného priestoru, ktorý žije nielen intenzívnym dopravným ruchom, ale aj prítomnosťou početnej študentskej mládeže. Tá ho každý deň zaplavuje svojou bezstarostnosťou a mladíckym elánom. Čitateľovi týchto riadkov pripomínam, že nielen doprava, ale aj vzdelávanie sú určitými formami komunikácie. A o tú išlo aj Bernolákovi, keď písal svoje jazykovedné spisy: štandardizovaná podoba jazyka je totiž jedným zo základných predpokladov rozvinutej komunikácie medzi príslušníkmi etnika, ktorí sa vďaka naštartovaným procesom modernizácie a nacionalizácie postupne stávajú príslušníkmi národa, národne definovanej spoločnosti. Kto chce, vidí v umiestnení Bernolákovho súsošia so známou vetou, ktorú majster Ján Koniarek vyryl do podstavca pomníka (Bernolák: „Slováci, píšete po slovensky. Tu máte slovo moje o reči vašej.“), určitú symboliku: veď Bernolák

a bernolákovci stáli v historickom vývoji Slovenska práve na začiatku formovania modernej národnej a občianskej spoločnosti.³³

PRAMENE

- Archív výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie Bratislava. Fond Ján Koniarek – Písomnosti dokumentujúce vznik a realizáciu sochárskych diel Jána Koniarka. Bernolákov pomník v Trnave, signatúra 3 A 3.
- Ministerstvo vnútra SR – Štátny archív Bratislava, pobočka Trnava. Fond Mestský úrad v Trnave – Administratívne spisy 1923 – 1945.
- Nové Slovensko*, roč. 14, 1937.

LITERATÚRA

- BAČOVÁ, Viera (ed.): *Historická pamäť a identita*. Košice : Spoločenskovedný ústav SAV, 1996.
- DETRICH, Ján: *Trnava – stručný nástin minulosti a dnešku*. Trnava : G. A. Bežo, 1929.
- DVOŘÁK, Jiří: *Národohospodárske sbory meziválečné ČSR jako nepolitické organizace s nepříмым vlivem agrární strany*. In: J. Harna – B. Rašticová (ed.): *Agrární strana a její zájmové, družstevní a peněžní organizace* (Studie Slováckého muzea 15). Uherské Hradiště : Slovácké muzeum, 2010, s. 173 – 184.
- HANAKOVIČ, Štefan: *Dejiny Spolku svätého Vojtecha*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2005.
- HOJDA, Zdeněk: *Pomník – svatyně národa*. In: *Sacrum et profanum*. Sborník příspěvků ze stejnojmenného symposia k problematice 19. století, pořádaného v rámci Smetanovských dnů ve dnech 11. – 13. března 1993. Ed. M. Ottlová a M. Pospíšil. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1998, s. 54 – 64.
- IVANTYŠYNOVÁ, Tatiana (ed.): *Národ – Cirkev – Štát*. Bratislava : SDK SVE a CEP, 2007.
- KILIÁNOVÁ, Gabriela – KOWALSKÁ, Eva – KREKOVIČOVÁ, Eva (ed.): *My a tí druhí v modernej spoločnosti. Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*. Bratislava : Veda, 2009 (pozri najmä podkapitolu *Symbolické aspekty národnej identity*, s. 285 – 337).
- LAŠÁN, Ľudovít: *Mesto Trnava a jeho samospráva 1918 – 1938*. Bratislava : Obzor, 1969.
- LIPTÁK, Ľubomír: *Rošády na piedestáloch*. In: Lipták, Ľubomír: *Storočie dlhšie ako sto rokov. O dejinách a historiografii*. Ed. I. Kamenec. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 311 – 350.
- LIPTÁK, Ľubomír: *Kolektívne identity a verejné priestory*. In: M. Csáky – E. Mannová (ed.): *Kolektívne identity v strednej Európe v období moderny*. Bratislava : Academic Electronic Press, 1999, s. 117 – 131.
- MACHO, Peter: *Milan Rastislav Štefánik v hlavách a v srdciach. Fenomén národného hrdinu v historickej pamäti*. Bratislava : Historický ústav SAV v Prodama, 2011.
- MUCHA, Ivan: *Symboly o jednaní*. Praha : Univerzita Karlova, Karolinum, 2000.
- PÖSTÉNYI, Ján: *Dejiny Spolku sv. Vojtecha*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1930.
- ŠIMONČIČ, Jozef: *Bernolákovské oslavy v Trnave roku 1937*. In: J. Chovan (ed.): *Pamätnica Antona Bernoláka*. Martin : Matica slovenská 1992, s. 218 – 221.
- ŠIMONČIČ, Jozef – WATZKA, Jozef (ed.): *Dejiny Trnavy*. Bratislava : Obzor, 1989.

³³Štúdia vznikla na základe výskumu realizovaného v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0089/10, *Oslavy ako identitotvorný fenomén na Slovensku v období modernizácie, ktorý sa v rokoch 2010 – 2012 riešil v Historickom ústave SAV*.

ŠKVARNA, Dušan: *Začiatky moderných slovenských symbolov. K vytváraní národnej identity od konca 18. do polovice 19. storočia*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2004.

ŠTEFUNKO, Fraňo: *Ján Koniarek. Črty o jeho živote a diele*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955.

SUMMARY

Celebrations of the 150th Anniversary of the First Codification of Slovak Language in Trnava (1937)

After the Czechoslovak Republic was established in 1918, the Trnava representatives attempted to Slovakise the town. It was implemented first by renaming streets and squares, but also organising various festivities. Building monuments and commemorative plaques dedicated to outstanding historical figures was later added to these activities. However, the name of Anton Bernolák, the first person to codify the standard Slovak, did not figure at first among those ‘national heroes’ commemorated and celebrated in Trnava, although Bernolák studied and worked there for a certain period of time. Even to assert his name in order to figure among the street names was an issue. Initial rejection of Bernolák was probably caused also by the fact that he was a Catholic priest. The situation changed only in the late 1930s, along with the change of the social atmosphere. In 1937, on the occasion of the 150th anniversary of the publication of Bernolák’s linguistic work, nationwide celebrations took place and Bernolák’s monument in Trnava was unveiled. The public in Trnava long disputed its placement. It was built outside the walls of the Old Town and this fact was – without any justification – interpreted as an attempt to marginalise the national symbol in the public space of Trnava. Another issue was the public toilet, representing a symbol of Trnava lagging behind in the sphere of urbanisation and building modern infrastructure. Since the only objective of celebrating Bernolák was to make Trnava visible and to strengthen its image as a developed and cultural town, the negative publicity relating to the toilet was not desirable; thus the organisers had to solve also such bizarre ‘Clochemerlian’ issues. The celebrations were attended also by the Prime Minister Milan Hodža. They were characterised by the spirit of positively presented Slovak nationalism with the aim to strengthen the existence of the Czechoslovak Republic. They bore signs of a visible effort of the governing power to reach a compromise with the political Catholicism. As a result, Bernolák and his co-workers were presented not only through their Slovak, but also through their Catholic identity, as the founding generation of the National Movement with dominance of Catholic intelligence.

Slovenská umelecká bohéma v európskom kultúrnom kontexte

Fenomén bohémstva v európskom kultúrnom kontexte

Bohémstvo predstavuje v európskom kultúrnom kontexte modernistický fenomén a súvisí s rozmachom tzv. buržoáznej spoločnosti.¹ Dá sa chápať ako alternatívny životný štýl umelcov, ktorý bol na jednej strane súčasťou modernistickej paradigmy, no súčasne aj reakciou na tlaky a rastúce obmedzenia a komplikácie modernizujúcej sa a rozvíjajúcej sa meštianskej spoločnosti. Z kultúrneho hľadiska išlo predovšetkým o rastúci problém komercializácie umenia.² Tento problém bol spojený s nepomerom medzi neustálym narastaním umeleckej produkcie (najmä literárnej) a spoločenským dopytom, čo viedlo k spoločenskej izolácii autorov, o ktorých diela v meštianskej spoločnosti nebol záujem. Táto izolácia sa priestorovo vyjadrovala skupinovými uzatváraním sa do jednotlivých mestských štvrtí a stretávaním sa v tých istých kaviarňach.³ Z psychologického hľadiska išlo o vyjadrenie radikálneho individualizmu, ktorý v priebehu 19. storočia postupne naberal v podobe dekadencie až patologické znaky. V tejto súvislosti však treba poznamenať, že uvedený individualizmus, niekedy spojený s patologickými poruchami osobnosti, bol úzko prepojený so snahou o presadenie „pravdivého“ (čistého) umenia.⁴ Práve v zápase o presadenie „pravdivého“ (čistého) umenia voči oficiálnej neflexibilnej a skomercializovanej inštitucionalizovanej kultúre spočíva podstata fenoménu bohémstva. V prípade bohémov tak išlo o adaptáciu na modernistický koncept života vo väčšej či menšej permanentnej kríze. Bohéma ako nová entita sa dá vysledovať už v 30. rokoch 19. storočia v Paríži, ktorý sa stal hlavným centrom európskej bohémy až po jej postupný zánik v priebehu 20. a 30. rokov, ktorý sa stal definitívnym v roku 1940, keď došlo k obsadeniu Paríža armádou nacistického Nemecka. V tejto súvislosti je príznačné, že podoby a formy bohémstva sa menili na základe výmen generácií a kopírovali tak dynamický vývoj európskej spoločnosti. Asi najznámejší literárny opis spôsobu života bohémy nám podal prvý slávny bohém Louis Henri Murger vo svojej knihe *Scènes de la vie de bohème* (1849)⁵, ktorá sa stala hlavným inšpiračným zdrojom libreta Pucciniho známej opery *La Bohème*. Označenie „bohém“ však prvýkrát použil Honoré de Balzac, ktorý mohol už počas

¹ Seigel, 1999, s. 5.

² Tento nový problém už načrtnul H. Murger vo svojom románe *Scènes de la vie de bohème* (1849).

³ Charle, 2004, s. 66, 73.

⁴ Rider, 1993, s. 32.

⁵ V českom preklade kniha vyšla ako MURGER, Henry: *Ze života pařížské bohémy*. Praha : Odeon, 1972.

svojho života pozorovať tento nový kultúrno-spoločenský fenomén.⁶ Balzac vo svojej novele *Un prince de la bohème* (1845) výstižne charakterizoval typické znaky bohémy, medzi ktoré zaradil vek medzi 20. a 30. rokom života a zatiaľ skrytého génia, ktorý ešte musí čakať na spoločenské ocenenie a s tým spojenú slávu. Balzac si navyše ako prvý všimol neprekonateľný antagonizmus medzi bohémou a meštiakmi.⁷ V prípade bohémov išlo spravidla o mladých nadaných umelcov, ktorí žili v hmotnej núdzi, odmietali meštiacky spôsob života a značnú časť dňa trávili v rôznych kaviarňach⁸, hostincoch a reštauráciách zamestnaní umeleckou činnosťou⁹, umeleckými a filozofickými rozhovormi, často spojenými s nonkonformnou zábavou¹⁰. Bohém ale nemusel spravidla žiť ako tulák, mohol mať strechu nad hlavou. Hoci väčšinou hladoval, mohol mať aj vlastný príjem.¹¹ Z hľadiska ľudských emócií bola pre prvú generáciu parížskych bohémov, ako ich zachytil Henri Murger, typická družná veselosť, ktorá sa považovala za akési životné krédo.¹² Väčšina francúzskych bohémov sa vyčlenila z meštiackej spoločnosti najmä z dôvodu, že nemali dosť peňazí, aby do nej patrili, a ich kolektívny duch bol vytvorený práve ich spoločenskou izolovanosťou.¹³ Prvými slávnymi kaviarňami parížskej bohémy boli kaviareň Momus, ktorú preslávil jej stály hosť Henri Murger, a Brasserie des Martyrs, ktorá sa stala útočiskom Henriho Murgera, Charlesa Baudelaira či Gustava Courbeta. V kaviarni Divan le Peletier sa stretávali spisovatelia Honoré de Balzac, Alfred de Musset¹⁴, Théophile Gautier, Gérard de Nerval a skladateľ Hector Berlioz.¹⁵ Za výrazné obdobie bohémy v európskom kontexte môžeme považovať obdobie *fin de siècle*: obdobie dekadencie, estétstva a odmietania usporiadaného životného štýlu meštiackych stredných vrstiev. „Rozkladnosť“ dekadencie bola pritom programová a sebadeštruktívne sklony vyplývali zo zistenia postupujúcej izolovanosti individua.¹⁶ Nie je náhoda, že významný francúzsky dekadentný bohém Théophile Gautier, nadväzujúc na Baudelaira, definoval dekadentný štýl ako adekvátny výraz modernosti. Charles Baudelaire bol veľkým pozorovateľom nových prejavov mestského života, ktoré môžeme označiť

⁶ Išlo o dielo *Vidiečan v Paríži*. Bradshaw, 1988, s. 39.

⁷ Balzac, s. 7 – 13.

⁸ Paul Verlaine považoval kaviarne za pevnosti bohémy, pričom kaviareň považoval zároveň aj za obývaciu izbu. Bradshaw, 1988, s. 69, 77.

⁹ Oscar Wilde vnímal kaviareň ako tvorivú dielňu a kritické fórum v jednom.

¹⁰ Sýkorová, 1972, s. 259 – 261.

¹¹ Bradshaw, 1988, s. 39.

¹² Murger, 1972, s. 33.

¹³ Tamže, s. 46.

¹⁴ Alfred de Musset patril k prvým francúzskym básnikom, ktorí prepadli závislosti od absintu (Baker, 2005, s. 49).

¹⁵ Bradshaw, 1988, s. 40.

¹⁶ Urban, 2006, s. 23.

ako odcudzenie a neuróza. Umelec a bohém sa tak zmenil na dandyho a samotára putujúceho labyrintom veľkomesta cez „veľkú pustatinu ľudí“.¹⁷ Dekadenciu ako „chorobný“ príznak obdobia *fin de siècle* si asi najlepšie predstavíme na príklade troch významných európskych umelcov a bohémov – na Paulovi Verlainovi¹⁸, Alfredovi Jarrym¹⁹ a Oscarovi Wildovi²⁰. Londýn sa popri Paríži stal v 90. rokoch 19. storočia ďalším centrom európskej bohémy. Anglická dekadentná bohéma na čele s Oscarom Wildom a Ernestom Dowsonom sa tu stretávala v Café Royal a popíjala každý večer absint.²¹ V Paríži v období *fin de siècle* začínajú bohémi postupne opúšťať kaviarne Montmartru a presúvajú sa do kaviarní na Montparnasse ako Dôme, Rotonde, Coupole, Closerie des Lilas, v ktorých nachádzajú oveľa kozmopolitnejšie publikum než v špinavých podnikoch Montmartru. Dominantným bohémom v tomto období tu bol Amedeo Modigliani. V 20. a 30. rokoch sa kaviarne Montparnassu stávajú vyhľadávaným miestom pre amerických umelcov a turistov, čím strácajú niekdajšiu bohémску atmosféru²² a dochádza k postupnému zániku autentickej bohémy, ktorý je spečatený pádom Paríža v roku 1940.

Fenomen bohémstva v slovenskom kultúrnom kontexte

Fenomen bohémstva sa podľa môjho názoru v slovenskom kontexte prejavil vo svojej typickej podobe až so začiatkom procesu dynamizácie rozvoja slovenskej spoločnosti v demokratických podmienkach po vzniku prvej Československej republiky.²³ Určité ojedinelé náznaky tohto fenoménu v slovenskom kontexte však môžeme vybadať ešte v období Rakúsko-Uhorska. Napríklad mladý Janko Jesenský do istej miery

¹⁷ Tamže, s. 30.

¹⁸ Paul Verlaine sa pitím absintu a úplným oddaním sa kaviarskému životu stal hrdinom parížskej Latinskej štvrti. Často vyzeral ako tulák, mal cukrovku, cirhózu pečene, kardiovaskulárne ochorenie, syfilis a schizofréniu. Verlaine bol podľa Maxa Nordeaua prvotriednym príkladom degenerácie ovplyvňujúcej európsku kultúru. Verlainovu schizofréniu si všimneme najmä po prečítaní jeho súborného básnického diela, v ktorom sa striedajú dekadentne ladené básnické zbierky s nábožensky a kajúčne ladenými zbierkami. Verlainove básne sú celkovo vhodným doplnkovým historickým prameňom výskumu jeho osobnosti (Verlaine, 2007; Baker, 2005, s. 59).

¹⁹ Alfred Jarry bol typickým dekadentným zjavom. Bol trpasličieho vzrastu, hovoril zámerne *staccato*, nosil pláštenku a vysoký cylinder. Niekedy si farbil vlasy na zeleno a nosil dámsku blúzu s ružovým turbanom. Bol známym pijanom absintu. Zaujímal sa tiež o palné zbrane a večer sa opitý prechádzal po Paríži s dvomi revolvermi, ručnicou a karabínou. Keď ho niekto na ulici požiadal o oheň, vytiahol revolver a vypálil mu do tváre ranu. Alfred Jarry sa stal vzorom pre Pabla Picassa, ktorý tiež pil absint a nosil revolver (Baker, 2005, s. 73 – 75, 109).

²⁰ Oscar Wilde sa stal symbolom dekadentnej estetizácie života. Kládol veľký dôraz na umenie obliekať sa. Podľa jeho názoru mal byť človek buď umeleckým dielom, alebo mal nejaké umelecké dielo mať na sebe. V Café Royal pri pohári absintu a egyptských ópiových cigaretách rozprával svojim žiakom vybájené príbehy. Fascinovali ho predstavitelia londýnskeho podsvetia, s ktorými nadväzoval priateľstvá. Napokon skončil vo väzení, ktoré ukončilo jeho „kralovanie“ v Café Royal (Baker, 2005, s. 7). Bradshaw, 1988, s. 84 – 88.

²¹ Baker, 2005, s. 7.

²² Bradshaw, 1988, s. 111, 142 – 143.

²³ Hrušovský, 1963, s. 224.

spĺňal atribúty bohémstva.²⁴ Vzhľadom na skutočnosť, že bohémstvo predstavovalo veľkomestský fenomén, na Slovensku sa oneskorene prejavilo práve v Bratislave, ktorá sa po roku 1918 stala v slovenskom kontexte veľkomestom.²⁵ Stala sa hlavným mestom Slovenska a svojimi inštitúciami ponúkala slovenským umelcom relatívne najviac možností na realizáciu.²⁶ Prakticky všetci členovia slovenskej umeleckej bohémy boli prisťahovalci.²⁷ V Bratislave sa tiež nachádzalo množstvo kaviarní²⁸, vinární a vech²⁹, ktoré boli „domovom“ bohémy všeobecne. Pri porovnaní so situáciou vo Viedni je zaujímavé, že viedenské kaviarne prakticky nemali svoju bohému. Spisovateľ Peter Altenberg tu v období *fin de siècle* asi ako jediný predstavoval typického bohéma, alkoholika, ktorý s neodmysliteľnou vychádzkovou paličkou večne putoval z jednej kaviarne do druhej a navštevovanie kaviarní považoval za liek na všetky problémy.³⁰ Umelci totiž chodievali do kaviarní a vech predovšetkým preto, aby vykompenzovali sociálny deficit spôsobený tvorivou osamelosťou.³¹ Okrem toho iný spôsob neformálnych stretnutí umelcov prakticky neexistoval.³² Štefan Hoza preto nie náhodou vo svojich spomienkach vznik slovenskej umeleckej bohémy situuje do bratislavských kaviarní a vech.³³

Špecifiká slovenskej umeleckej bohémy

Slovenská bohéma mala oproti typickej parížskej bohéme 19. storočia určité špecifiká. Vznikala v stredoeurópskom kultúrnom kontexte, na troskách rakúsko-uhorskej monarchie a pod silným vplyvom kultúrnych metropol ako Viedeň, Praha a Budapešť. Dôležitým formujúcim faktorom pre mnohých slovenských umelcov a bohémov bola vlastná skúsenosť s prvou svetovou vojnou. Podľa operného speváka Štefana Hozu nevznikla podľa nijakého cudzieho vzoru a nedá sa porovnávať s francúzskou alebo maďarskou

²⁴ Tamže, s. 130 – 132.

²⁵ Štefan Hoza na Bratislavu 30. rokov spomína takto: „V tridsiatych rokoch totiž naozaj nebola veľkým mestom. Ale nebola ani malá, lebo už mala sprievodné znaky rastu veľkého mesta... Rástol počet obyvateľov a stále prichádzali novší a novší, najmä zo strednej generácie a študentstva“ (1989, s. 199).

²⁶ Hrušovský, 1963, s. 155, 157; Gašpar, 2004, s. 13.

²⁷ Rybák, 1989, s. 216.

²⁸ V roku 1929 bolo v Bratislave 27 kaviarní (Salner, 2006, s. 8).

²⁹ Víno sa vo vechach predávalo vždy počas 14 dní. Dom sa označil vencom z viničných listov, zväzkom čečiny alebo hlávkou kapusty farby predávaného vína, upevnenými na tyči, ktorá sa zahĺbila do železnej objímky zabudovanej pri vchode. Víno sa čapovalo vo vyprázdnených obytných miestnostiach zariadených iba stolmi a lavicami alebo v podjazdoch domov a na dvoroch. Roznášalo sa priamo z pivníc v džbánoch a nalievalo sa do pohárov nazývaných „krígelky“. Výčap pod vechou sa v Bratislave udržal do polovice 20. storočia (Drábiková, 1989, s. 167 – 168).

³⁰ Altenberg, 2004, s. 33. Výtvarník a bohém Štefan Bednár spomína, že aj domovom pražskej umeleckej bohémy „boli kaviarne, vinárne i putiky“ (1984, s. 118).

³¹ Bradshaw, 1988, s. 13.

³² Tamže, s. 12.

³³ Hoza, 1989, s. 224.

bohémou.³⁴ Z hľadiska umeleckých profesií išlo v prípade slovenskej bohémy predovšetkým o literátov a výtvarníkov.³⁵ Až na niekoľko výnimiek z radov výtvarníkov išlo spravidla o zamestnaných, v niektorých prípadoch dokonca o relatívne vysoko situovaných jednotlivcov.³⁶ Kritériám bohémstva najlepšie zodpovedali výtvarníci. Maliar Ivan Žabota priam ideálne spĺňal bohémske kritériá opísané v slávnom románe H. Murgera: v roku 1939 ho totiž v absolútnej chudobe našli mŕtveho v jeho podkrovnom byte.³⁷ Nezaraditeľnou osobnosťou bol maliar a mystik Karol Lehotský, ktorý žil vo svojej pustovni na – vtedy ešte málo obývanej – bratislavskej Trnavskej ceste. Chodieval oblečený celý v čiernom a na hlave nosil čierny klobúk so širokou strechou, vďaka čomu ho okoloidúci považovali buď za pravoslávneho kňaza, alebo za anarchistu.³⁸ Slovenskí spisovatelia boli v tomto období spravidla aj novinármi, čo tvorilo ich hlavný finančný príjem. Ďalším špecifikom bolo, že viacerí zo slovenských bohémov mali rodiny. Líder slovenskej umeleckej bohémy Tido Jozef Gašpar bol ženatý a mal dokonca tri deti, čo mu však vôbec nebránilo v bohémskom spôsobe života. Tido Gašpar vniesol do slovenského kontextu charakteristické prvky dandyizmu viedenského obdobia *fin de siècle*: „Elegantne oblečený v civilnom obleku s klinčekom na chlopni kabáta, alebo výstredne v jágerskom“ so štetinovou kytkou za zeleným klobúkom so širokou stuhou kráčal odmerane po bratislavských uliciach... Keď sa večer zjavil s družinou priateľov – bohémov v niektorej kaviarni, kapela ho hneď privítala jeho obľúbenou slovenskou piesňou.“³⁹ Tido J. Gašpar bol navyše povestný tým, že všade chodil s vychádzkovou paličkou, dokonca aj na toaletu.⁴⁰ Značná časť slovenských bohémov však boli mladí ľudia alebo starí mládenci, ktorí sa z finančných dôvodov zatiaľ neoženili.⁴¹ Všetci sa potrebovali spoločensky vyžiť, na čo im slúžili predovšetkým kraviarne, hostince a viechy. Charakteristickou črtou slovenských výtvarníkov v tejto súvislosti bolo, že nemali v obľube organizované stretnutia, stretávali sa skôr náhodne v kaviarni Reduta alebo v niektorej vieche.⁴² V prípade slovenskej umeleckej bohémy zďaleka nešlo o kompaktnú ani uzavretú jednoliatu sociálnu skupinu, príčinou čoho bol

³⁴ Tamže, s. 224 – 225.

³⁵ Hrušovský, 1963, s. 224 – 225.

³⁶ Napr. vtedajší riaditeľ Legiobanky Pavol Varsík.

³⁷ Hrušovský, 1963, s. 232 – 233.

³⁸ Tamže, s. 271.

³⁹ Hoza, 1989, s. 229.

⁴⁰ Výrazná podobnosť s viedenským bohémom Petrom Altenbergom (Urban, 1992, s. 139).

⁴¹ Ján Hrušovský spomína: „... značná časť slovenských ľudí, ktorí sa v tých prvých poprevratových mesiacoch prisťahovali do Bratislavy, boli mladí ľudia alebo i starí mládenci, ktorí sa z rozličných dôvodov ešte neoženili, väčšinou preto, že príjmy im nestačili na užitie rodiny“ (1963, s. 195).

⁴² Tamže, s. 260 – 263.

nedostatok slovenských umelcov vôbec.⁴³ V tejto súvislosti vzniká otázka, či vôbec v slovenskom prípade môžeme hovoriť o bohémoch v pravom zmysle slova.⁴⁴ Napriek uvedeným špecifikám si myslím, že atribúty bohémstva (mladosť, umelecká činnosť, finančná neistota, odpor k meštiackemu zabezpečenému spôsobu života a túžba po slobode, nepravidelnosť v živote, nočné zábavy a posedenia spojené s nemiernou konzumáciou alkoholu, márnenie času, veselosť ako fundamentálna hodnota, ľahkomyselnosť, žitie zo dňa na deň...) v prevažnej, aj keď limitovanej miere spĺňali.⁴⁵ Mecénstvo sa vo viacerých prípadoch ukazovalo ako dôležitá finančná podpora v núdzi. Napríklad spisovateľ Milo Urban v rokoch 1922 – 1924 študoval na Štátnej vyššej lesníckej škole v Banskej Štiavnici iba na základe finančnej podpory od vplyvného mecéna z politických kruhov.⁴⁶ Umelecká činnosť slovenských umelcov sa totiž finančne nevyplácala. Platilo to predovšetkým pri výtvarníkoch. Štefan Bednár spomína: „No jestvoval som. Jestvovanie potvrdzovala aj skutočnosť, že som vždy čakal na honorár a nikdy som nemal peniaze.“⁴⁷ Spisovatelia museli byť na zabezpečenie svojej existencie zároveň novinármi, čo negatívne vplývalo na ich umeleckú tvorbu. Výtvarníci síce boli v tomto smere samostatnejší, ale chýbal im pravidelný príjem.⁴⁸ Slovenskí umelci sa preto museli často uchýliť k zmenkám, aby sa dostali z najhoršieho: „Skoro všetci sme tak robievali, najmä keď už nebolo čo zaniest do záložne poniže paláca bývalej Tatra banky.“⁴⁹ Finančná a hmotná núdza slovenských umelcov a bohémov bola hlavnou príčinou, prečo sa na nich bratislavskí meštiaci pozerali z vysoka.⁵⁰ Ján Hrušovský v rámci svojich spomienok upozorňuje na elitárstvo a dištancovanie sa slovenských bohémov od ostatných spoločenských skupín v Bratislave: „Považovali

⁴³ Slovenský operný spevák Štefan Hoza vo svojich spomienkach tvrdí: „Bratislavská bohéma bola neškodná, neorganizovaná spoločnosť starších a mladších umelcov...“ (1989, s. 225).

⁴⁴ Slovenský literárny vedec Peter Darovec má k otázke autenticity slovenskej literárnej bohémy vo vzťahu k európskemu kontextu skeptický postoj: „Literárne bohémstvo sa na medzivojnovom Slovensku viac-menej obmedzovalo na veľmi početné navštevovanie pár bratislavských vech a kaviarní...“ (*Bohémi – oymierajúci druh*, In: SME.sk). Skeptický postoj P. Darovca v podstate ilustrujú slová Štefana Hozu, ktorý o slovenskej bohéme písal takto: „Zachovala si elegantný, skromný, ani nie hlučný spôsob pri poháriku vína, pri čiernej káve a spievaní slovenských ľudových piesní so sprievodom cigánskej hudby...“ (1989, s. 225).

⁴⁵ Potvrdzujú to aj slová „kronikára“ slovenskej bohémy Jána Hrušovského: „Bohémsky život – život hlučný, veselý, ale v plodnosti, osožnosti pokulhávajúci... Samé slová, plány, predsavzatia, a iba málo nad to. A samozrejme druhá pravda: Bez práce nie sú koláče. Jedným slovom: psota. Iba na posedenie pod vieškom muselo byť. No, nemal jeden, mal iste druhý alebo tretí, a keď ani ten nie, našiel sa mecén...“ (1963, s. 229).

⁴⁶ Urban, 1992, s. 111.

⁴⁷ Bednár, 1984, s. 117.

⁴⁸ Hrušovský, 1963, s. 234.

⁴⁹ Tamže, s. 231. Štefan Bednár tiež vo svojich spomienkach podotkol: „K bohémstvu životu patrili úvery“ (1984, s. 123).

⁵⁰ Hrušovský, 1963, s. 234.

sa za akúsi duchovnú elitu, do ktorej radový občan nemá prístup.⁵¹ Ako hlavný argument uvádza vedomie výnimočnosti, prejavujúce sa aj odlišným (extravagantným) spôsobom života, ktorý pohoršoval bratislavských meštiakov. Pocit elitárstva umocňovala skutočnosť, že v Bratislave bolo vtedy veľmi málo slovenských umelcov.⁵² Prvými predstaviteľmi alebo zakladateľmi slovenskej umeleckej bohémy v Bratislave boli spisovatelia Tido Gašpar a Ján Hrušovský. Neskôr sa pridali Gejza Vámoš, Jožo Nižnánsky, Milo Urban, Andrej Mráz, Emo Bohúň, Augustín Način Borin, Laco Novomeský, Móric Mittelmann, Ján Poničan a Fraňo Kráľ, Emil Boleslav Lukáč a Ján Smrek. Z Kráľovej pri Modre často prichádzal aj dramatik Kvetoslav Urbanovič, sporadickejšie Vladimír Roy a Peter Jilemnický. Z radov výtvarníkov sa medzi slovenskú bohému ako prví zaradili Gusto Mallý a Ivan Žabota, neskôr Janko Alexy, Karol Lehotský, Emil Ballo, Ondriš Kováčik, Štefan Polkoráb, Július Koleska, Zolo Palugyay, Miloš Alexander Bazovský, Mikuláš Galanda a Ľudovít Fulla. Sochár Frico Motoška patril k „jadru“ slovenskej bohémy. Zo sochárov sa v 30. rokoch pripojili ešte Jozef Pospíšil a Vojtech Ihrský.⁵³ Na začiatku roka 1937 prišiel z Prahy po dlhšom pobyte v Paríži do Bratislavy aj výtvarník Štefan Bednár.⁵⁴ Na prelome 30. a 40. rokov pribudla skupina nadrealistov (Michal Považan, Rudolf Fabry, Pavel Bunčák, Ján Rak, Vladimír Reisel a Štefan Žáry). Z literárnych kritikov bol bohémom Ernest Žatko, ktorý vystupoval pod literárnym pseudonymom Ján Elen Bor.⁵⁵ Za bohéma môžeme považovať aj františkánskeho kňaza a básnika Rudolfa Dilonga, ktorý z hľadiska životného postoja vykazoval viaceré spoločné znaky s francúzskymi prekliatymi básnikmi.⁵⁶ Z týchto osobností sa nie cielene, ale postupne a spontánne sformovala „bratislavská bohéma“.⁵⁷ Podľa svedectva Jána Hrušovského boli za skutočných bohémov pokladaní len tí, ktorí bohémsky aj žili, vo vtedajších predstavách „ľahkomyselne, nezodpovedne, takrečeno zo dňa na deň“.⁵⁸ Tieto atribúty však v plnej miere nespĺňali všetky osobnosti vymenované vyššie.⁵⁹ V tejto súvislosti je pozoruhodné, že Ján Hrušovský za hlavný a spoločný identifikačný znak slovenskej medzivojnovnej bohémy s výnimkou ľavicových intelektuálov určil

⁵¹ Tamže, s. 224.

⁵² Podľa Jána Hrušovského „byť umelecky tvorivým duchom v dobe, keď si mohol v tomto meste takrečeno na prstoch dvoch rúk zrátať tu žijúcich slovenských literátov, výtvarníkov, hudobníkov, hercov to iste nebola malá vec“ (tamže).

⁵³ Tamže, s. 225.

⁵⁴ Bednár, 1984, s. 288.

⁵⁵ Ernest Žatko takto hodnotí svoju osobnosť: „Pri smrteľníkovi môjho typu nietzscheovský kult samoty najintímnejšie súvisí s tuláckymi chůtkami, s vagabundizmom a s bohémskou nestálosťou... Som nespokojným tulákom prostým faktom bytostnej danosti“ (Bor, 1940, s. 42).

⁵⁶ Dilong, 2001, s. 99, 118 – 121.

⁵⁷ Tamže.

⁵⁸ Hrušovský, 1963, s. 226.

⁵⁹ Tamže.

ich apolitickosť, čo je však v zjavnom rozpore s historickou skutočnosťou.⁶⁰ Politický vývoj napokon ovplyvnil aj existenciu slovenskej bohémy. V tomto smere sa za hraničný medzník „zlatého“ obdobia slovenskej bohémy môže označiť rok 1938, ktorý bol spojený so zánikom pluralitného demokratického systému po Mníchovskej dohode. Ján Hrušovský vo svojich spomienkach relativizuje existenciu autentickej slovenskej bohémy už v posledných rokoch trvania 1. Československej republiky (1918 – 1938) a jej zánik dáva do súvislosti s politickým vývojom po Mníchovskej dohode.⁶¹ Za definitívny medzník zániku slovenskej umeleckej bohémy ako modernistického kultúrno-spoločenského fenoménu môžeme považovať buď rok 1945, alebo rok 1948.⁶² V roku 1945 zanikajú na základe odsunu Nemcov bratislavské viechy a v roku 1948 nastupuje totalitná komunistická diktatúra. Aj v rámci slovenskej bohémy sa uplatnili zákonitosti sociálnych skupín a vykryštalizovala sa v nej nasledujúca štruktúra:

1. *Líder* – často ním bol Tido Jozef Gašpar, pozíciu lídra však zastávali aj Ján Smrek, Janko Alexy a Michal Považan v okruhu nadrealistov.

2. „*Jadro*“ – vytvorilo sa okolo lídra a pravidelne sa schádzalo v kaviarňach a pod viechami (napr. Janko Hrušovský, Friso Motoška, Ivan Žabota).

3. *Príležitostní členovia bohémy*, ktorí spetrovali stretnutia „jadra“ (napr. Milo Urban).

4. *Mecéni* – neumeleckí členovia bohémy, prevažne politicky a ekonomicky vplyvné osoby (napr. Pavol Varsík, Martin Mičura⁶³, Milan Ivanka).

Bratislavské kaviarne a viechy – centrá slovenskej umeleckej bohémy

Za výrazné lokálne špecifikum slovenskej bohémy v medzivojnovnej Bratislave môžeme označiť časté stretnutia pod viechami pri víne.⁶⁴ Bratislava sa vďaka

⁶⁰ Keď nebudem brať do úvahy jasný príklad komunistických literátov, Tido Gašpar prispieval do *Ludovej politiky* – tlačového orgánu Československej strany lidovej na Slovensku a vo svojej žurnalistickej činnosti sa vyjadroval o aktuálnych politických problémoch, Emo Bohúň bol redaktorom *Ludového denníka*, podobne Milo Urban, Andrej Mráz a Ján Smrek sa zaplietli do vtedajších polemík o československom – slovenskom národe a jazyku. Slovenskí literáti značnú časť svojho tvorivého času a tvorivých síl vyčerpávali v polemikách o interpretácii slovenskej kultúry, ktorá balansovala medzi oficiálnou štátnou koncepciou československej národnej jednoty a realitou samobytnosti slovenského národa, čím sa zapájali do politických zápasov.

⁶¹ Hrušovský, 1963, s. 226.

⁶² V roku 1945 zanikajú pre odsun Nemcov bratislavské viechy a v roku 1948 nastupuje totalitná komunistická diktatúra, ktorá jednak odbúrala možnosť súkromného podnikania, ktoré úzko súviselo s existenciou kaviarní a vech, a jednak mala nulovú toleranciu pre akýkoľvek alternatívny životný štýl, ku ktorému bohémstvo nepochybne patrilo.

⁶³ Dr. Martin Mičura bol mecénom a podporovateľom slovenských umelcov. Vo svojej domácnosti zriaďoval príležitostné salóny, v ktorých sa schádzali redaktori, spisovatelia, umelci, výtvarníci, kritici a literáti (Bor, 1940, s. 40 – 41).

⁶⁴ Hrušovský, 1963, s. 224.

svojim viecham približovala atmosfére Paríža.⁶⁵ Víno bolo vtedy v porovnaní s neskorším obdobím relatívne lacné.⁶⁶ Slovenská bohéma však svoje stretnutia neorganizovala v podradných a pochybných bratislavských lokáloch, v ktorých sa zvykli zhromažďovať kriminálne živly.⁶⁷ Dialo sa tak iba v ojedinelých prípadoch na žiadosť niektorého politického alebo literárneho prominenta, ktorý chcel v rámci návštevy Bratislavy spoznať aj jej odvrátenú tvár.⁶⁸ Na základe spomienok Tida Gašpara vieme, že predstavitelia bratislavskej bohémy mali pri svojich večerno-nočných stretnutiach vo zvyku navštevovať najprv bratislavské viechy a okolo polnoci (po záverečnej vo viechach) sa presúvali do niektorej z bratislavských kaviarní. Denný cyklus pražskej umeleckej bohémy bol podobný: tiež navštevovala vinárne, bary a nočné lokály. Nočné hýrenie sa zvyklo završiť návštevou „rannej polievkárne“.⁶⁹ Viechy boli pre slovenskú bohému výhodné aj tým, že víno v nich bolo lacné. Josef Rybák spomína, že liter vína stál v bratislavských viechach sedem alebo osem korún.⁷⁰ Vďaka spomienkam Ján Hrušovského vieme, že Macherova viecha bola vďaka kvalite vína najvyhľadávanejšou viechou slovenskej bohémy.⁷¹ Popíjanie vína bolo totiž pre slovenských bohémov častou záležitosťou. Tido Gašpar bol všeobecne známy tým, že pod vplyvom dobrej zábavy spojenej s pitím vína alebo iného druhu alkoholu dostával viac inšpirácie na písanie nielen umeleckých textov, ale aj prejavov pre slovenského krajinského prezidenta Jozefa Országha. Po nejednej prehýrenej noci bohémska skupina okolo Tida Gašpara nutne potrebovala zotavenie, ktoré v letných mesiacoch nachádzala v petržalských lesoch v osade Zaboš, ktorá dnes tvorí petržalskú časť Ovsíšte. Nachádzal sa tu hostinec, v ktorom si na zotavenie zvykli dávať plzenské pivo.⁷² V peknom letnom počasí slovenská bohéma robievala aj výlety parníkom na Devín, kde po obede odpočívali na záhrade na tráve v tieni stromov.⁷³ Večer vysedávali v besiedkach pod holým nebom, v ktorých sa popíjalo ríbezľové víno. V júli a auguste bývalo v Bratislave veľmi teplo, a preto značná časť slovenskej umeleckej bohémy utekala pred horúčavou do slovenských hôr.⁷⁴ Napríklad davisti zvykli trampovať v lesoch okolo Závadky nad Hronom. Maliari Janko

⁶⁵ Salner, 2006, s. 118.

⁶⁶ Rybák, 1989, s. 175.

⁶⁷ Hrušovský, 1963, s. 227.

⁶⁸ išlo najmä o lokály pod hradom, v rámci ktorých obzvlášť vynikal lokál na Židovskej ulici s príznačným názvom V pekle, v ktorom sa stretávalo vtedajšie bratislavské podsvetie. Bol centrom „notorických korheľov, povalečov, vreckových zlodejov, bitkárov, pasákov a prostitútok z celého podhradia“ (tamže).

⁶⁹ Gašpar, 1969, s. 150; Bednár, 1984, s. 120.

⁷⁰ Rybák, 1989, s. 181.

⁷¹ Tamže.

⁷² Gašpar, 1969, s. 176.

⁷³ Rybák, 1989, s. 194.

⁷⁴ Tamže, s. 200.

Alexy, Miloš Alexander Bazovský a Zolo Palugay sa túlili v lesoch stredného Slovenska programovo kvôli objavovaniu archaického života na slovenských dedinách. Iba niektorí notorickí kaviarenski povalači podriemkavali v tieni pod pruhovanými slnečníkmi kaviarenských záhrad a terás. V bratislavských viechach však bolo živo aj v letných mesiacoch.⁷⁵ Významným miestom, kde sa v 20. rokoch 20. storočia uchyľovala a stretávala slovenská bohéma, bol hostinec U zlatej fantázie v Karlovej Vsi⁷⁶ neďaleko Dunaja.⁷⁷ Súviselo to s tým, že bohémi nemali radi bratislavskú meštiacku spoločnosť, ktorú vnímali ako cudziu.⁷⁸ Išlo o miesto, kde prichádzali slovenskí umelci „zabúdať na všetky literárne i životné ťažkosti, najmä na prozaický svet a jeho problémy“.⁷⁹ Hostinec U zlatej fantázie bol pre slovenských literátov dôležitým azylom, v ktorom sa zabúdalo na tvrdú, neumeleckú skutočnosť a odchádzalo sa do sveta imaginácie. Vzhľadom na vzdialenosť od centra mesta sa sem slovenskí bohémi počas 20. rokov prepravovali dvomi až tromi najatými fiakrami, ktorými sa, ak im ešte ostali peniaze, nechali odviezť aj naspäť.⁸⁰ Zvyčajne išlo o pestrú spoločnosť, zloženú z niekoľkých spisovateľov, maliarov, sochárov a novinárov. Sochár Frico Motoška dokonca nevynechal ani jediné stretnutie. Do Zlatej fantázie však zvykli slovenskí bohémi chodiť aj samostatne, najmä keď chceli umelecky tvoriť. Na tieto účely im slúžila menšia z miestností, v ktorej mohli v pokoji pracovať, koľko chceli. Mnohí tu napísali umelecky hodnotné literárne texty, čo bolo podľa Jána Hrušovského aj hlavnou motiváciou pre pomenovanie hostinca U zlatej fantázie.⁸¹ Tido Gašpar tu neraz pri pohári šumivého vína rozjímal o smrti, večnom kolobehu života a fenoméne času.⁸² V tejto súvislosti treba poznamenať, že stav melanchólie pre európske bohémstvo nebol cudzí. V českom kontexte sa za melancholického bohéma môže označiť básnik Karel Toman, ktorý sa počas svojho pobytu v Paríži opíjal vínom, aby sa tak chránil pred myšlienkou na

⁷⁵ Tamže.

⁷⁶ Karlova Ves sa stala mestskou časťou Bratislavy až v roku 1944.

⁷⁷ Tido Gašpar prírodný kolorit v okolí Zlatej fantázie opisuje cez prírodné impresie: „V teplom vzduchu voňali agáty. Nablízku čľapotal Dunaj...“ (1969, s. 315). Ján Hrušovský vo svojich spomienkach podáva aj detailnejší opis interiéru Zlatej fantázie: „Domec stál tesne pri Karlovej ceste, pred ním úzka záhradka s popínavými ružami, tulipánmi, na podjeseň s georgínami... Okrem bufetu boli tu ešte dve miesta pre hostí. V tej väčšej malé stolíky, pri stenách lavičky, potiahnuté červeným plyšom, rozhegané stolíčky a staromódne pianino, na ktoré nám hrával bufetárov syn Ričo“ (1963, s. 209).

⁷⁸ Hoza, 1989, s. 232. Ján Hrušovský ho vo svojich spomienkach označil ako „zapadlý bufet“, čím mal na mysli, že tu mohli mať slovenskí umelci pokoj od „bežných ľudí“, resp. bežných návštevníkov (1963, s. 209 – 210).

⁷⁹ Gašpar, 1969, s. 310.

⁸⁰ Hrušovský, 1963, s. 210.

⁸¹ Dobovo sa zvykol medzi slovenskými umelcami označovať ako Hospoda u zlatej fantázie. Slovo „hospoda“ je prevzaté z češtiny; v medzivojnovom období vzhľadom na politické a iné faktory bolo používanie bohemizmov značne rozšírené.

⁸² Gašpar, 1969, s. 326.

samovraždu v Seine.⁸³ Popíjanie vína v bratislavskej Zlatej fantázii sa však iba málokedy pohybovalo v rovine melanchólie. Skôr v rovine smiechu, niekedy až výsmechu zo životnej úzkoprsosti alebo prízemnosti bratislavských meštiakov.⁸⁴ Zlatá fantázia však pod vplyvom rozrastania sa Bratislavy postupne, zhruba na prelome 20. a 30. rokov 20. storočia, strácala pre slovenskú bohému svoje čaro⁸⁵, pričom aj samotná bratislavská bohéma sa výrazne zredukovala. Príčiny tejto redukcie boli rôzne: odsťahovanie z Bratislavy, založenie si rodiny, snaha o „spoločenské vyšvihnutie sa“ od málo vplyvných bohémских priateľov a nadviazanie priateľských vzťahov s vplyvnými osobami alebo jednoducho rezignovanie na bohémsky spôsob života a túžba stať sa vážnym a serióznym.⁸⁶ Hlavnou príčinou postupnej redukcie slovenskej umeleckej bohémy v Bratislave bola ženba spojená s túžbou po rodinnom kozube. Bohémскому spôsobu života ostali podľa Hrušovského verní starší členovia a z mladších tí, ktorí sa neoženili, pretože neradi opúšťali doterajší život.⁸⁷ V porovnaní s 30. rokmi 20. storočia tak tvorili 20. roky „zlaté obdobie“ slovenskej umeleckej bohémy. Pomyselné „jadro“ (Tido Jozef Gašpar, Ján Hrušovský, Friso Motoška) slovenskej bohémy však zostalo nezmenené aj v 30. rokoch a namiesto upadajúcej Zlatej fantázie sa pravidelne navštevovanými stali iné lokály, napr. U čiernej panej na Rybnom námestí.⁸⁸ V 30. rokoch sa slovenská bohéma schádzala vo viacerých bratislavských kaviarňach. Kaviareň Múzeum sa stala vyhľadávanou osobnosťami verejného aj umeleckého života. V druhej polovici 30. rokov sa novými centrami slovenskej bohémy stali Luxor a Grand.⁸⁹ V kaviarni Metropol sa stretávali ľavicoví intelektuáli a umelci, najmä Laco Novomeský a Ján Poničan.⁹⁰ Ľavicoví intelektuáli a umelci sa od mája do babieho leta stretávali aj v lodnej kaviarni Boon.⁹¹ Emil Boleslav Lukáč tu tiež zvykol redigovať časopis *Tvorba*.⁹² V kaviarni Grand sa schádzala skupina okolo Emila Boleslava Lukáča a maliari na čele s Jankom Alexym. Kaviareň Baross (neskôr Bláha) navštevovali umelci na čele s Emom Bohúňom. Výtvarník Štefan Bednár sa tu stal „domácom inventárom“. Prestížnou a vyhľadávanou bola Astória, v ktorej sa schádzali Emil Boleslav Lukáč, Ján Hrušovský, Milo

⁸³ Buriánek, 1985, s. 163.

⁸⁴ Gašpar, 1969, s. 330.

⁸⁵ Hrušovský, 1963, s. 216.

⁸⁶ Tamže; Hoza, 1989, s. 226.

⁸⁷ Hrušovský, 1963.

⁸⁸ Tamže, s. 216.

⁸⁹ Salner, 2006, s. 15 – 16.

⁹⁰ Laco Novomeský bol v kaviarni Metropol denným hosťom. Bol povestný intenzívnym fajčením a pitím kávy (Žáry, 2004, s. 13).

⁹¹ Hoza, 1989, s. 222 – 224.

⁹² Žáry, 2004, s. 12.

Urban, Fraňo Král, Gejza Vámoš, Vladimír Roy, Zuzka Zguriška a ďalší.⁹³ Milo Urban chodieval do Astórie denne ako do svojej tvorivej dielne: vznikli tu časti jeho románového cyklu a množstvo článkov.⁹⁴ Ján Smrek okrem Luxoru obľuboval aj kaviarne Štefánia a Reduta, v ktorých napísal nejednu báseň. Do Reduty chodieval rád aj maliar Mikuláš Galanda. V 30. rokoch vyznieva zaujímavo Alexyho iniciatíva vybudovať umeleckú kolóniu pri Piešťanoch. Túto myšlienku podnietil nedostatok ateliérov a výstavných miestností pre slovenských výtvarníkov. Napriek počiatočnému entuziazmu sa projekt skončil neúspešne: piešťanská kolónia existovala iba päť rokov, počas ktorých v nej bývalo asi desať slovenských maliarov.⁹⁵ Medzi príčiny zániku patrili kolegiálne nezhody, nevšímavosť slovenskej spoločnosti, ale aj mnohých umelcov. Počas 20. a 30. rokov sa viacerí slovenskí bohémi dostali do centra európskej bohémy – do Paríža. Z radov maliarov bol Janko Alexy v Paríži už v roku 1920 na päťmesačnom študijnom pobyte.⁹⁶ Miloš Alexander Bazovský so Zolom Palugyayom tam absolvovali študijný pobyt v apríli 1930.⁹⁷ V roku 1930 navštívil Paríž aj Ján Smrek spolu s Martinom Benkom.⁹⁸ Štefan Bednár sa tam dostal už ako šestnásťročný v roku 1925 a opäť v roku 1934. Počas tohto tvorivého pobytu lepšie spoznal Montparnasse a navštevoval tamojšie kaviarne Dôme, Rotonde a Coupolle. Zažíval tam aj skutočný bohémsky život – niekedy prežil celý deň iba s kúskom zlomkovej čokolády a kusom chleba, inokedy mu vystačilo pol litra červeného vína a chlieb. Súkromný život prežíval v maličkom ateliéri v ulici Hyppolite Maindron. Bednár asi ako jediný zo slovenskej umeleckej bohémy žil v Paríži až 900 dní a takisto ako jediný si sám na sebe vyskúšal parížsky bohémsky život.⁹⁹

Slovenská umelecká bohéma v záverečnej etape svojej existencie (1938 – 1945)

V tomto záverečnom období udávali hlavný tón kaviarne Luxor, v ktorej sa Ján Smrek od roku 1939 po presťahovaní redakcie časopisu *Elán* z Prahy do Bratislavy vyskytoval denne medzi pol piatou a siedmou večer. Následne sa so skupinou bohémov presúval najprv do bratislavských vied a po jedenástej hodine do kaviarní, ktoré vyberal vždy sám. Tento cyklus sa aj napriek vojnovej situácii končil zvyčajne až okolo druhej až tretej hodiny

⁹³ Salner, 2006, s. 17 – 19.

⁹⁴ Hoza, 1989, s. 204.

⁹⁵ Napríklad Alexy, Bazovský, Palugyay, Kollár, Žambor, Ilečko, Čemický (Žáry, 1984, s. 99 – 100).

⁹⁶ Tamže, s. 91.

⁹⁷ Petránsky, 1974, s. 29. K. Vaculík uvádza ako rok študijného pobytu Bazovského a Palugyaya v Paríži rok 1929 (1967, s. 32).

⁹⁸ Ján Smrek tu spolu s Martinom Benkom navštívili nočný podnik. Keď sa však pred nimi ocitli dve mladé prostitútky v županoch, rozmysleli si to a radšej odišli (Smrek, 1989, s. 24, 30 – 31).

⁹⁹ Bednár, 1967, s. 77, 228, 287, 297.

nadránom.¹⁰⁰ Na konci 30. rokov vstúpila na scénu najmladšia a zároveň posledná generácia autentickej slovenskej umeleckej bohémy. Boli to básnici inšpirovaní francúzskym surrealizmom, ktorí sa v slovenskom kultúrnom kontexte označovali ako nadrealisti. Okolo lídra Michala Považana sa zhromaždili Pavel Bunčák, Vladimír Reisel, Ján Rak, Štefan Žáry a Rudolf Fabry. Spočiatku sa stretávali najmä v kaviarni Metropol. V roku 1938 maliar Janko Alexy po prisťahovaní sa do Bratislavy objavil Hostinec u Báňov, podobný lokál ako nedávno vychýrený hostinec U zlatej fantázie. Nachádzal sa neďaleko internátu Lafranconi na takzvanej karloveskej Riviére. Alexy v Hostinci u Báňov nachádzal pri rybacej polievke alebo vyprážanom pstruhovi azyl pred mestom a stretával sa tam zvyčajne so sochárom Pospíšilom a maliarom Polkorábom, no aj s Považanom, Bunčákom, Reiselom, so Žárym a s Fabrym. Alexy bol v hostinci počas letných mesiacov takmer týždenným hosťom. V zimných mesiacoch alebo v období nepriaznivého počasia sedával v kaviarni Grand, ktorá sa po Metropole stala materskou kaviarňou slovenských nadrealistov. Alexyho spojené dva stoly susedili priamo so stolom, ktorý sa zvykol označovať ako „nadrealistický“.¹⁰¹ Nadrealisti si však vychutnávali aj krčmy a hostince na periférii Bratislavy. Štefan Žáry spomína Kotvu, Slamenú budú, Železnú studničku alebo U Slováka. S obľubou navštevovali aj vináreň Veľkí františkáni. Je pozoruhodné, že ešte aj generácia nadrealistov využívala na svoje potulky po vínnych pivniciach odvoz fiakrom. Nadrealisti aj vo väčšej miere oproti ostatným slovenským bohémom popíjali absint, ktorý vnímali ako kľúč do tajomného sveta podvedomia. V pití absintu vynikal najmä Rudolf Fabry. Lídrom nadrealistov bol Michal Považan, ktorý napriek chatrnému zdraviu (trpel tuberkulózou) určoval miesta stretnutí nadrealistov, ktorí ho rešpektovali ako prirodzenú autoritu. Na jar roku 1940 Považan zavelil „sťahovanie“ nadrealistov z Metropolu do kaviarne Grand. Nadrealisti mali tiež svojho mecéna, ktorým bol psychológ Karol Terebessy.¹⁰² Najsvojráznejšou bohémskou postavou medzi nadrealistami bol však nepochybne Rudolf Fabry. Počas existencie prvej Slovenskej republiky (1939 – 1945) boli prirodzenými lídrami slovenskej umeleckej bohémy Ján Smrek, Janko Alexy a Michal Považan. Tido Jozef Gašpar sa totiž politicky aj morálne zdiskreditoval pronacistickou kolaboráciou a vedením Úradu propagandy.

Záver

Bohémstvo predstavovalo v európskom kultúrnom kontexte modernistický fenomén a úzko súviselo s dynamizáciou rozvoja európskej buržoáznej (meštianskej) spoločnosti počas 19. storočia. Centrom európskej bohémy

¹⁰⁰ Žáry, 1988, s. 95 – 96.

¹⁰¹ Žáry, 1984, s. 78 – 79.

¹⁰² Žáry, 2004, s. 22 – 23, 27, 54 – 57, 63 – 64, 70 – 71, 74, 82.

bol v období rokov 1830 – 1940 Paríž. Slovenská umelecká bohéma vznikala v Bratislave po roku 1918. Vykazovala viaceré špecifické znaky. Jej členovia boli predovšetkým spisovatelia a výtvarníci, pričom prakticky všetci sa do Bratislavy prisťahovali. Slovenská umelecká bohéma bola značne nehomogénna skupina, medzi jej členov patrila dokonca aj františkánsky kňaz a básnik Rudolf Dilong. Medzi lídrov slovenskej bohémy patrili Tido Jozef Gašpar, Ján Smrek, Janko Alexy a Michal Považan. Špecifikom slovenskej bohémy boli aj časté stretnutia nielen v bratislavských kaviarňach, ale aj vo viechach, ktoré tvorili bratislavskú regionálnu špecialitu. V 20. rokoch sa stretávali v hostinci U zlatej fantázie, kde sa chceli izolovať od bratislavských meštiakov. Poslednou generáciou slovenskej umeleckej bohémy boli nadrealisti. Za záverečný medzník jej existencie môžeme považovať rok 1945, v ktorom zaniká neopakovateľný bratislavský kolorit.

LITERATÚRA A PRAMENE

- ALTENBERG, Peter: *Viedeňské historky*. Praha : Havran, 2004.
- BAKER, Phil: *Absint*. Praha : VOLVOX GLOBATOR, 2005.
- BALZAC, Honoré de: *Un prince de la bohème*. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents. Volume 816 : version 1.0.
- BEDNÁR, Štefan: *Bohém hľadá vlasť I*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984.
- BEDNÁR, Štefan: *Bohémske časy*. Bratislava : Vydavateľstvo politickej literatúry, 1967.
- Bohémi – vymierajúci druh*. In: *SME.sk* [online]. Dostupné na <http://www.sme.sk/c/4083070/bohemi-vymierajuci-druh.html>.
- BOR, Ján Elen: *Zápisky starého študenta*. Trnava : Nakladateľstvo František Urbánek, 1940.
- BURIÁNEK, František: *Kareľ Toman*. Praha : Melantrich, 1985.
- BRADSHAW, Steve: *Kaviarenská spoločnosť alebo život bohémov od Swifta po Dylana*. Bratislava : Tatran, 1988.
- DILONG, Rudolf: *Mladosť z očistca. Životopis 1939 – 1942 (?)*. Bratislava : Petrus, 2001.
- DRÁBIKOVÁ, Ema: *Človek vo vinici*. Bratislava : Veda, 1989.
- GAŠPAR, Tido Jozef: *Pamäti II*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004.
- GAŠPAR, Tido Jozef: *Zlatá fantázia*. Bratislava : Tatran, 1969.
- HOZA, Štefan: *Ja svoje srdce dám. Zv. I*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.
- HRUŠOVSKÝ, Ján: *Umelci a bohémi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963.
- CHARLE, Christopher: *Paříž na prelomu století. Kultura a politika fin de siècle*. Brno : Barrister & Principal, 2004.
- MURGER, Henry: *Ze života pařížské bohémy*. Praha : Odeon, 1972.
- PETRÁNSKY, Ľudo: *Zoľo Palugay*. Bratislava : Pallas, 1974.
- RIDER, Jacques Le: *Modernity and crises of identity. Culture and Society in Fin-de-Siècle Vienna*. Cambridge : Polity Press, 1993.
- RYBÁK, Josef: *Kouzelný proutek*. Praha : Československý spisovatel, 1989.
- SALNER, Peter: *Bratislavské kaviarne a vechy*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2006.

- SEIGEL, Jerrold: *Bohemian Paris : culture, politics, and the boundaries of bourgeois life, 1830 – 1930*. Baltimore : The John Hopkins University Press, 1999.
- SMREK, Ján: *Poézia, moja láska. Spomienok kniha druhá. 1930 – 1935*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.
- SÝKOROVÁ, Tamara: *Je hľad nejlepší tvůrce?* In: MURGER, Henry: *Ze života pařížské bohémy*. Praha : Odeon, 1972, s. 259 – 261.
- URBAN, Milo: *Kade-tade po Halinde. Neveselé spomienky na veselé roky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992.
- URBAN, Otto M.: *V baroách chorobních. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914*. Brno : Obecní dům, 2006.
- VACULÍK, Karol: *Miloš Alexander Bazooský*. Bratislava : Tatran, 1967.
- VERLAINE, Paul: *Básnické dílo*. Praha : Vyšehrad, 2007.
- ŽÁRY, Štefan: *Bratislavský chodec*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2004.
- ŽÁRY, Štefan: *Zlatoústi rozprávачi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984.
- ŽÁRY, Štefan: *Rande s básníkmi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988.

SUMMARY

Slovak Artistic Bohemianism in the European Cultural Context

Bohemianism in the European cultural context presented a modernistic phenomenon and was closely linked to the accelerating development of the European bourgeois (townsmen) society in the 19th century. In the period of 1830–1940, the centre of the European Bohemianism was Paris. The Slovak artistic Bohemianism emerged in Bratislava after 1918. It was characterised by certain specific features. Slovak bohemians were mainly writers and artists, in general all of them moved to Bratislava from other parts of Slovakia. They formed a considerably diverse group; an example can be made of the poet Rudolf Dilong, a Franciscan priest. The leaders included Tido Jozef Gašpar, Ján Smrek, Janko Alexy and Michal Považan. A specific feature of the Slovak bohemians was the fact that they would frequently meet not only in the cafés, but also in taverns, representing a regional particularity of Bratislava. In 1920s they used to meet in the tavern U zlatej fantázie (The Golden Fantasy), where they attempted to isolate themselves from the bourgeoisie of Bratislava. The last generation of the Slovak artistic Bohemianism were the surrealists. 1945 is considered to be the final year of the existence of the Slovak artistic Bohemianism, when the unique atmosphere of Bratislava perished.

Autori príspevkov

Prof. PhDr. Jozef Baďurík, CSc.

Katedra slovenských dejín

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Mgr. Viera Bartková, PhD.

Katedra kulturológie

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Mgr. Eva Benková

Katedra slovenských dejín

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Mgr. Karol Csiba, PhD.

Ústav slovenskej literatúry

Slovenská akadémia vied, Bratislava

Prof. PhDr. Ladislav Čúzy, CSc.

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Prof. PhDr. Juraj Dolník, DrSc.

Katedra slovenského jazyka

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

PhDr. Anikó Dušíková, PhD.

Katedra maďarského jazyka a literatúry

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Mgr. Miloš Horváth, PhD.

Katedra žurnalistiky

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Mgr. Dana Hučková, CSc.

Ústav slovenskej literatúry

Slovenská akadémia vied, Bratislava

Prof. PhDr. Ľubomír Chalupka, PhD.

Katedra hudobnej vedy

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Mgr. Ľuboš Kačírek, PhD.

*Katedra etnológie a kultúrnej antropológie
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

Doc. PhDr. Zuzana Kákošová, CSc.

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

PhDr. Daniela Kodajová

*Historický ústav
Slovenská akadémia vied, Bratislava*

Mgr. Miloslav Konečný, PhD.

*Katedra slovenského jazyka a literatúry
Filozofická fakulta Univerzity sv. Cyríla a Metoda v Trnave*

Doc. Dagmar Kročanová Roberts, PhD.

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

PhDr. Anna Kruláková, CSc.

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

Mgr. Peter Macho, PhD.

*Historický ústav
Slovenská akadémia vied, Bratislava*

Mgr. Jana Pácalová, PhD.

*Ústav slovenskej literatúry
Slovenská akadémia vied, Bratislava*

Prof. PhDr. Jelena Paštéková, CSc.

*Ústav slovenskej literatúry
Slovenská akadémia vied, Bratislava*

Doc. PhDr. Jana Pekarovičová, PhD.

*Katedra slovenského jazyka
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

Prof. PhDr. Ján Sabol, DrSc.

*Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach*

Doc. PhDr. Marianna Sedláková, PhD.

*Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach*

Mgr. Lucia Anna Trubačová

*Katedra slovenského jazyka
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

Mgr. Martin Vašš, PhD.

*Katedra slovenských dejín
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

Prof. PhDr. Ján Zambor, CSc.

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

Prof. PhDr. Pavol Žigo, CSc.

*Katedra slovenského jazyka
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*