

Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
Filozofická fakulta



Fenomén romantizmu

Úvod do štúdia literatúry klasicizmu a romantizmu

Ján Sabol

Košice 2022

Vysokoškolská učebnica je výstupom grantového projektu APVV-19-0244 Metodologické postupy v literárnovednom výskume s presahom do mediálneho prostredia.

Fenomén romantizmu

Úvod do štúdia literatúry klasicizmu a romantizmu

Vysokoškolská učebnica

Autor:

doc. Mgr. Ján Sabol, PhD., ArtD.

Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Recenzenti:

prof. PhDr. Peter Káša, CSc.

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

prof. PhDr. Karol Horák, CSc.

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Jazyková redaktorka:

Mgr. Lena Ivančová, PhD.

Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Tento text je publikovaný pod licenciou Creative Commons 4.0 – Attribution CC BY NC ND Creative Commons Attribution – NonCommercial – No-derivates 4.0 („Uveďte pôvod – Nepoužívajte komerčne – Nespracováajte“).



Za odbornú stránku publikácie zodpovedá autor.

Umiestnenie: www.unibook.upjs.sk

Dostupné od: 31.03.2022

ISBN 978-80-574-0078-3 (e-publikácia)

Obsah

Úvod	4
Spoločensko-historický kontext	5
Fenomén romantizmu.....	9
Lyrika	15
Epika.....	29
Lyricko-epické.....	37
Ukážky poézie	58
Literatúra	59

Úvod

Romantizmus ako umelecké obdobie aj ako revolučné hnutie sa výrazným spôsobom zapísal v dejinách – nielen literatúry a umenia ako celku, ale aj ako spôsob myslenia, cítenia, ktorý inšpiruje umelecký priestor prakticky až dodnes. Holandský literárny vedec Maarten Doorman v knihe *De romantische orde* (2004) píše, že romantizmus nie je len umelecký smer, ale aj poňatie života, paradigma, filozofia, spôsob života.¹ Keďže problematika, ale aj charakter romantizmu sú rôznorodé, v učebnici skúmame len niektoré z motívov romantickej literatúry (romantickej poetiky). Predkladaný text poukazuje na základné genologické princípy tohto obdobia a v širšom literárnom a kulturologickom kontexte aj na kultúrno-spoločenské vplyvy prelomu 18. a 19. storočia na umenie obdobia klasicizmu a romantizmu. Učebnica nemá ambíciu komplexne zachytiť otázky, ktoré súvisia s charakterom romantickej a klasicistickej literatúry, je úvodným literárno-kritickým a historicko-spoločenským diskurzom k štúdiu pramenných materiálov obdobia klasicizmu a romantizmu. Predkladaný text zachytáva základné problémy estetiky klasicistickej a romantickej literatúry, načrtáva niektoré tendencie, ktorými sa romantizmus konkretizoval v literárnom texte na úrovni štýlotvorných, tematických a motivických jednotiek. Zároveň v ňom poukazujeme aj na obdobie stredovekého umenia, ktoré sa stalo veľkou inšpiráciou pre romantické obdobie. Dôraz kladieme na základné motívy romantickej poetiky v komparatistickom skúmaní klasicizmus – romantizmus – realizmus.

¹ Cit. podľa českého prekladu: Doorman, M.: *Romantický řád*, 2008, s. 16.

Spoločensko-historický kontext

Univerzálne vnímanie človeka a transcendentna v stredoveku sa v 18. storočí dostáva do kontradičie s novovekým preferovaním individuálnosti. Základná filozofia, ktorá ovplyvnila vznik klasicizmu, bol racionalizmus. Zakladateľom racionalizmu bol René Descartes a jeho výrok *cogito ergo sum – myslím, teda som* sa stal známym mottom osvietenскеj inteligencie. S Descartesovou tézou, že rozum je všetkým, tak vstupuje osvietenская filozofia na scénu dejín. Jej pole definovania ľudského bytia je širokospektrálne, od vnímania božskej esencie prostredníctvom „prírody“, cez voltairovské empirické poznanie (skúsenosť ako východisko chápania sveta s filozofickým deizmom), až po „ateistickú“ encyklopedistickú líniu na čele s Diderotom, Montesquieuom a d’Alembertom, ktorí na rozdiel od stredovekého duchovného „spiritualizmu“ uprednostňujú exaktnosť vedy a poznania s mottom *sapere aude – odvaha poznať*. Osvietenские myšlienky našli svoju odozvu aj v literatúre tohto obdobia, teda v literatúre klasicizmu. Súlad pravdy, krásy dobra a rozumu sa stal hlavnou témou klasicistických básnikov.

Pre západnú Európu bol vplyv nových osvietenских myšlienok prichádzajúcich z Francúzska zásadný; spolu s ekonomicko-sociálnymi problémami v krajine vytvorili podmienky na vypuknutie francúzskej revolúcie v roku 1792, ktorá odštartovala zmeny v spoločenskom zriadení a nastolila nový systém fungovania a zároveň budovania národných štátov. Táto zmena mala širokospektrálne dôsledky na spoločenské vrstvy, ekonomiku, ale aj na samotné umenie. Zatiaľ čo osvietenские myšlienky vo Francúzsku prezentované predovšetkým inteligenciou boli namierené voči najvplyvnejším vrstvám v spoločnosti, teda voči šľachte, cirkvi, ale aj samotnému panovníkovi, v rakúskej monarchii bolo osvietenstvo presadzované zhora, teda samotným panovníkom: v období druhej polovice 18. storočia Máriou Teréziou a Jozefom II. V mnohonárodnostnej monarchii bolo z pozície panovníka nevyhnutné ponúknuť nové reformy centralistickým spôsobom, upevňovaním štátnej správy, nastolením nemčiny ako úradného jazyka a centrálnym riadením tak, aby centralizovaný štátny aparát v čo najväčšej miere oslaboval odstredivé tendencie v monarchii.²

² Z tohto hľadiska sa národy v rakúskej monarchii snažili zdefinovať svoje štátnopolitické postavenie, definovať vlastnú identitu v multietnickom spoločenstve. História sa tak mýtizuje, ale už nie z literárneho hľadiska ako téma žánru, ale z pragmaticko-politického aspektu. Začína sa formovať základná štátno-historická doktrína, ktorá využíva tradíciu Veľkej Moravy so snahou exaktnejšie (aj keď často ešte s romantizujúcim akcentom) uchopiť problém autochtónnosti slovenského národa (porov. J. Severini: *Prehľad*

V slovenskom priestore myšlienky osvietenstva, predovšetkým osvetový princíp, ale aj fenomén národného vnímania presadzovala slovenská inteligencia, ktorá bola sústredená predovšetkým v cirkevnom prostredí. Nové európske myšlienkové prúdy ovplyvnili aj študentov kňazského bratislavského seminára; predovšetkým anglický empirizmus G. Berkeleyho, spisy C. Jansena, B. Spinozu a ďalších autorov, ktorí predznamenávali krok do novej epochy, tak ako predikuje Juraj Fándly – „*včil' nám svitli nové časy*“³ – a dodáva, že už konečne pominul „*blatnatí vek, pošmúrné stolo*to“.⁴ Bernolákovci pristúpili k západnému osvietenstvu so selekciou danou ich kňazskému stavu. Francúzska revolúcia nemala zásadný vplyv na formovanie sa slovenskej kultúry a filozofie. Tento fakt vychádzal aj zo zásahu štátnej politiky. Osvietenský jozefínsky racionalizmus, neatakoval základné cirkevné doktríny, ako to bolo počas francúzskej revolúcie, ktorá zásadným spôsobom napádala elementárne kresťanské dogmy. No feudálny systém sa nezadržateľne rúcal aj v rakúskej monarchii. Aj keď Jozef II. odvolal tesne pred smrťou všetky svoje dekréty okrem dvoch, tolerančného patentu a dekrétu o zrušení nevoľníctva, vstupuje monarchistická spoločnosť už do ďalšieho obdobia, ktoré predznamenáva rozpad feudalizmu a nástup národného povedomia v Európe.

S utopistickou predstavou rovnostárskej spoločnosti a s glorifikáciou racionálneho skĺzlo osvietenstvo do francúzskej revolúcie, po ktorej sa viera v ratio rozplynula aj po skúsenosti s vojnovým konfliktom spojeným s nástupom Napoleona na cisársky trón. Idylické vnímanie reality, hľadanie symbiózy a krásna vymenila snaha a túžba meniť svet, a to aj so zbraňou v ruke. Delenie spoločnosti podľa feudálnej normy bolo vymenené v období romantizmu národným definovaním society kreovanej jednotným jazykom, spoločnou tradíciou, spoločnou históriou. Klasicizmus, ako umelecký smer v období osvietenstva,

dejín Uhorska od prvopočiatku národa až po naše časy, 1769; J. Papánek: *Dejiny slovenského národa...*, 1780; J. Sklenár: *Najstaršia poloha Veľkej Moravy a prvý príchod a vpád Maďarov do nej*, 1784; Š. Salagia: *O stave panónskej cirkvi*, 1777); z uvedených autorov práve Š. Salagia postavil v hierarchii hodnôt najvyššie kultúrno-kresťanskú, cyrilometodskú tradíciu. Veľkomoravská tradícia sa neskôr výrazne prezentuje aj v prácach A. Bernoláka a J. Fándlyho, usilujúcich sa už o geografické a demografické definovanie priestoru obývaného Slovákmi (*Pannonius, Panónia*), ktoré prechádza u štúrovcov až do politicko-štátneho pojmu: *Slovenské okolie*. No zatiaľ čo štúrovská generácia vďaka romantickému postulátu tvorby využíva predovšetkým ľudovú, jánošíkovskú tematiku, ktorá ostáva v slovenskej kultúre v rýdzo literárnom, umeleckom priestore, veľkomoravská a cyrilometodská tradícia, ktorá sa stáva v období osvietenstva fenoménom kreujúcim podstatu národnej existencie, je tradíciou vstupujúcou do slovenskej spoločnosti ako štátotvorný, štátnopolitický činiteľ.

³ Považan, J.: *Bernolák a bernolákovci*, 1990, s. 16.

⁴ Tamže, s. 14.

vyjadroval rozumovú disciplínu, a to hľadaním dokonalej symbiózy fyzického a duševného krásna, teda antickej kalokagatie, zároveň sa obracal k univerzálnym, „všeobjímajúcim“ hodnotám. Romantizmus univerzálneho človeka zamenil individualitou, hrdinom, ktorý už nereprezentuje univerzálne vlastnosti, ale špecifické túžby jedinca často reprezentujúceho aj národné myšlienky. S Napoleonom a glorifikovaním jeho hrdinských činov prichádza do umenia nový typ hrdinu, ktorý sa dokáže postaviť voči spoločnosti, voči starému systému a mysleniu a oslobodiť národ, dať mu pocit slobody, vytrhnúť ho, tak, ako to často písali romantickí autori, spod jarma „otroctva“. A aj keď chválu nad hrdinskými činmi napoleonských vojsk vystriedalo v mnohých krajinách rozčarovanie nad skazou a smrťou, ktoré prinášala vojna – tak, ako to zachytil napríklad Francisco Goya, ktorý zobrazil vo svojich obrazoch hladomor, popravy a politickú dezilúziu, ktorá nasledovala pri invázii Napoleona Bonaparteho do Španielska – cestu novému ideálu, hrdinstvu a romantickému činu to už nezahatilo. Pri debatách v parížskych salónoch Madame de Staël a v prácach Chateaubrianda sa poukazuje na iracionálnu a emocionálnu, ktorá je rozhodujúca v konaní človeka. Odmietaním čisto racionálneho vnímania reality, príklonom k subjektívnemu, intímnemu, lyrickému vstupuje do európskeho priestoru romantizmus, a to nielen ako umelecký smer, ale aj ako spôsob myslenia. Romantizmus prichádza s neobmedzenou túžbou po slobode, po nezávislosti, s odmietavým postojom k antickej tradícii, no zároveň s inšpiráciou ľudovou piesňou, ktorej podstata tkvie v zahmlených prehistorických dobách spoločného indoeurópskeho priestoru. S túžbou a odvahou protirečiť súčasnosti, vyzývať k boju za spravodlivejšiu budúcnosť, sa zároveň ponára do minulosti, aby nachádzal národné špecifiká, ale aj individuálne pocity deštrukcie, mystiky, symboliku krásy a smrti. Ak klasicistická literatúra sa často podriaďuje autorite antických noriem, osvietenký filozof (na rozdiel od stredovekého, ktorý vychádzal z platónsko-aristotelovskej tradície) prehľbuje poznanie smerom k odmietaniu autorít a zároveň vyzdvihuje individualistický prístup. Osvietený prúd mal tak významný vplyv aj na štátotvorné procesy, modelovanie novej štruktúry spoločenských vzťahov; už nie stredoveký názor o božskej podstate štátu, ten bol zmenený novou mocenskou ideológiou; v rakúskom kontexte novou ideou absolutistického reformného vládnutia. Odmietaním univerzálnej, transcendentnej podstaty štátu malo však osvietenstvo v sebe zakomponované prvky kultúrneho a spoločenského rozkladu feudálnej spoločnosti. Koncom 18. storočia osvietenstvom vstupuje výraznou mierou do európskeho kultúrneho povedomia aj fenomén meštianskej kultúry, ktorá vytvorila novodobý pojem „masy“ vyúsťujúcej až do súčasnej podoby masovej kultúry. Koniec feudálneho systému a nástup novej priemyselnej doby mal vplyv na percepciu literatúry. V oveľa väčšej miere než v predošlom období vzrástol

vd'aka gramotnosti obyvateľstva okruh čitateľov, ktorí siahali predovšetkým po masovej, populárnej literatúre. V období romantizmu sa tak mohol výraznejšie rozšíriť aj záujem o ľudovú literatúru, sentimentálny román alebo hororové, prípadne detektívne poviedky.

V slovenskom kontexte môžeme poznamenať, že národné vnímanie v tomto období dosiahlo už taký stupeň potreby sebarealizácie, v ktorom bolo nevyhnutné pristúpiť ku kodifikovaniu spisovného jazyka ako základnej premisy literárnej tvorby. V tomto duchu sa nesie aj poznámka Antona Bernoláka v jeho *Dizertácii*: „Slobodne opúšťame zavedený ťažký a chybný spôsob písania a na základe nepodvratných dôvodov, odvodených zo samej podstaty veci, ustaľujeme pravopis nový, jasnejší a správnejší,... podľa príkladu ostatných vzdelaných národov urobiť slovenský jazyk čo najzošľachtenejším.“⁵

Problémy súvisiace s kodifikáciou jazyka, historicko-kultúrny kontext, v ktorom sa nachádzal literárny život v období klasicizmu a romantizmu, výrazne ovplyvnili charakter literárnych textov. Do značnej miery mala literatúra písaná v tomto období edukačný, dekoratívny, apologetický ráz s výraznou pečaťou autoštylizácie, a to predovšetkým v próze, ktorá mala v klasicistickom prevedení ešte výrazný eklektický prvok, typický predovšetkým pre stredovekú literatúru.

⁵ Tamže, s. 148. Okolo kodifikovaní prvej spisovnej slovenčiny sa viedli spory a konfrontácie. Známe sú spory medzi zástancami používania češtiny a slovenčiny v literatúre. No okrem tohto sporu je známy ešte jeden, a to medzi Bajzom a bernolákovcami. Tento spor zapríčinil, že po Bajzovom udaní uväznili Juraja Fándlyho vo františkánskom väzení. Príčinou bola snaha vydať pokračovanie *Dúvernej zmlúvy medzi mníchom a diablom*, ale skutočným dôvodom, prečo Bajza upozornil cirkevnú vrchnosť, ako to spomína J. Považan v knihe *Bernolák a bernolákovci*, bol aj fakt, že jemu cirkevná cenzúra nepovolila vydať druhý diel *René mláďenca príhodi a skúsenosti*, no aj to, že bernolákovci zaujali negatívne stanovisko k jeho slovenčine.

Fenomén romantizmu

Gotika – slovo, ktoré označuje stredoveký architektonický sloh cirkevnej architektúry zasvätenej oslave Boha, ale zároveň aj slovo, ktoré označuje dávne, temné, zahalené tajomnom. Gotikou označovali talianski renesanční umelci niečo barbarské, stredoveké, čo nepochádzalo z civilizovaného sveta antického Ríma alebo antického Grécka. Takéto vnímanie gotiky prechádza od renesancie cez pompézny ornamentálny barok až ku klasicizmu, ktorý sa vracia späť k hodnotám renesančného a antického sveta. Tento stav trvá prakticky až do prelomu 18. a 19. storočia, keď romantickí autori v súlade so zmenou spoločenských pomerov, kladením dôrazu na národné vzhládajú nie na antický svet, ale do vlastnej minulosti, ktorá sa im naskytla pri pohľade na zrúcaniny stredovekých chrámov a hradov, pripomínajúce zabudnutú históriu. Stredoveké gotické zrúcaniny zívajúce prázdnotou, opustenosťou, lemované prírodou v tajomnom nočnom čase zároveň umocňovali pocit „gotického“, pochmúrneho, strašidelného. A tak vznikol pojem gotický román v literatúre, ktorý výrazným spôsobom spopularizovali v období romantizmu autori, ktorí priniesli oproti klasicistickej atmosfére harmónie a idyly motívy desivosti, tragédie. To, čo sa začalo ako literatúra pre masy v žánri gotických, hororových poviedok, sa stalo pocitom romantického umenia. Obdobie romantizmu tak zadefinovalo charakter základných žánrov populárnej literatúry; detektívneho románu – detektívnej poviedky, hororovej literatúry – gotického románu, ale aj sentimentálnej literatúry, ktorej počiatky môžeme vidieť v období klasicizmu a preromantizmu. Ak hovoríme o atmosfére desivosti, strachu v romantickej literatúre, môžeme poznamenať, že tento pocit mohli romantickí autori nájsť aj v ľudovej slovesnosti, predovšetkým v žánroch balady a ľudovej rozprávky. Preklínanie, zaklínanie, démonické postavy, magické prvky mali čitateľa vystrašiť v kontexte s mravoučným didaktickým posolstvom: za hriech prichádza trest.

Osvietenský princíp s výrazným pertraktovaním racionalizmu atakuje stredovekú scholastiku, no v ďalšom, romantickom období sa fenomény mystiky, iracionality, transcendentna vracajú späť do umeleckého priestoru, aby výrazne zakotvili v romantickom umení.

Je symptomatické, že stredoveká kultúra, tak frapantne určená monumentálnosťou architektúry gotiky a pocitom pompéznosti, sa stala častou inšpiráciou pre literárne, ale aj výtvarné umenie obdobia romantizmu a že tento záujem o gotiku a stredovek trvá prakticky až dodnes. No nie je to len samotnou vizuálnou príťažlivosťou členitosti architektonickej štruktúry, ale aj samotným historickým, kulturologickým faktorom definujúcim stredoveký ponor

do mysticizmu v gotickom období v bipolárnej opozícii: svetské verus duchovné. Gotika je tak definíciou veľkoleposti a nesmrteľnosti božského, „veľkého“, vznešeného, teda duchovného, stojaceho v opozícii voči „malému“, hriešnemu, teda svetskému. Gotické katedrály vzbudzujú u návštevníka pocit úcty, ale aj pokory, úteku od každodenného života.

Victor Hugo v predslove jedného z mála romantických románov píše: „Chrám Matky Božej v Paríži azda odkryl niekoľko pravdivých pohľadov na stredoveké umenie, na toto obdivuhodné umenie, ktoré jedni až dosiaľ nepoznajú a druhí, čo je ešte horšie, neuznávajú. Autor si však vôbec nemyslí, že splnil úlohu, ktorú si dobrovoľne vytýčil. Už pri nejednej príležitosti obhajoval našu starú architektúru, verejne pranieroval nejedno zhanobenie, nejedno zrúcanie, nejedno zneuctenie. V tom neustane! ... Naše historické stavby bude práve tak neúnavne brániť, ako zúrivo útočia na ne obrazoborci našich škôl a akadémií. Pretože človeka zarmucuje, keď vidí, do akých rúk sa dostalo stredoveké stavitel'stvo a ako dnešní fušeri zaobchádzajú s troskami tohto veľkého umenia.“⁶

Nemecký básnik a kritik August Wilhelm Schlegel v tomto kontexte konštatuje: „Keď sa po znovuoživení klasického staroveku začala napodobňovať aj grécka architektúra, často až priveľmi nevhodne, bez ohľadu na odlišné podnebie, mravy a určenie budov, horlivci za tento nový vkus úplne zatracovali gotické stavitel'ské umenie, vyčítali mu, že je nevkusné, ponuré, barbarské. Najskôr sa dalo prepáčiť Talianom; vďaka zvyškom stavieb, ktoré zdedili po starých a klimatickej spriaznenosti s Grékmi a Rimanmi, akoby mali v krvi záľubu v starej architektúre. My severania si však nedáme len tak ľahko odškriepiť intenzívne vážne dojmy, ktoré sa človeka zmocňujú pri vstupe do gotického dómu.“⁷

V období, keď ešte nebola rozšírená knižnica, mohli práve stavitelia stredovekých chrámov prostredníctvom architektúry po prvýkrát výrazne vizuálne, ale predovšetkým verejne prezentovať fenomén pekla, groteskných postavičiek, démonov a skrze nich vytvoriť atmosféru mystiky, strachu z „pekelného“ postmortálneho priestoru. Táto vizualizácia hriechu cez podobu démonických chrličov⁸ na fasádach gotických chrámov znázorňovala kontrast sveta

⁶ Poznámka k definitívnemu vydaniu románu z roku 1832.

⁷ Žitný, M. (ed.): *Nemeckí romantici*, 1989, s. 132.

⁸ Jeden z hlavných predstaviteľov kresťanskej stredovekej filozofie 12. storočia Bernard z Clairvauxu podrobil groteskné výrazy na fasádach gotických stavieb kritike, považoval ich zobrazenie za nečisté. Podľa Bernarda z Clairvauxu boli takmer modlami. „Čo napokon v kláštoroch, kde mnísi spoločne čítajú, má čo robiť všetka tá smiešna obludnosť, prapodivne spotvorená krása a krásna spotvorenosť? Čo tam robia tie nečisté opice? Neľútostné levy? Obludní kentaurovia? Bytosti, ktoré sú len napol ľuďmi? Škvrnité tigre? Vojaci pri šarvátke?

vonkajškoveho s vnútorným. Výrazy démonických figúrok na gotických katedrálach poukazovali na svet svetský, v ktorom na človeka číha pokušenie, hriech, démoni podsvetia, ale príchodom do chrámu akoby človek získaval pocit veľkoleposti a zároveň pokory, ako keby gotická katedrála poukazovala na to, že tam vonku je svet pokušenia, tu vo vnútri je svet viery; vstup do chrámu je teda krokom k viere, krokom od pozemského sveta hriechu k svetu svätému, k očistcu, krokom k spáse. V súzvuku s gotickou, stredovekou atmosférou romantizmus zachytával pominuteľnosť ľudského života v kontraste s univerzálnosťou božského, transcendentálneho. Autori romantizmu sa snažili zachytiť, podobne ako stavitelia gotických katedrál, bizarnosť alegorických postáv postmortálneho sveta. Teda nie vznešenosť a aristokratickosť, nie rovné, presvetlené línie, nie óda alebo selanka ako žáner, ale skalnaté útesy so svojou pochmúrnosťou, život človeka ohrozený búrlivými nástrahami prírody či temnotami ľudskej duše hraničiacimi s psychickou dezilúziou, ako to vidíme napríklad v tvorbe Edgara Allana Poea.

O romantizme nie je možné uvažovať ako o konzistentnom umeleckom smere. Má viacero prúdov a línii, od monumentálnosti revolučných ideí, cez silný individualizmus spojený s hlbokým senzitivizmom a mysticizmom, ktorý je inšpirovaný svetom stredovekej mystiky a transcendentna, až po fatalistické uchopenie života v mesianistickej línii romantizmu. Nemecký filozof Friedrich Schlegel poznamenal, že na definovanie romantizmu by mu nestačilo ani dvetisíc strán,⁹ francúzsky básnik a kritik Remy de Gourmont na margo problému definovania romantizmu dodal, že „je ľahšie to cítiť, ako o tom hovoriť“¹⁰. Kým klasicizmus, ale aj v širšom kontexte osvietenstvo na rozdiel od stredovekého duchovného spiritualizmu preferovali exaktnosť a poznanie s mottom *sapere aude* – *odvaha poznať*¹¹, tak literatúra

Lovci trúbiaci na rohoch? Vidíme tu niekoľko tiel s jedinou hlavou a naopak, mnoho hláv na jednom tele.“ Pozri Eco, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 1997 – cit. podľa českého prekladu: Eco, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*, 1998, s. 18.

⁹ Pozri Žitný, M. (ed.): *Nemeckí romantici*, 1989, s. 132.

¹⁰ Cit. podľa A. Matušku: *O romantizme*. In: *Litteraria XVI. Literárny romantizmus*, 1974, s. 5.

¹¹ A. de Musset v jednom zo svojich listov píše: „Náhle však (asi v roku 1828) sme sa dozvedeli, že existujú romantická a klasická poézia, romantický a klasický román, romantická a klasická óda; ba čo vravím, drahý môj pane, že aj samotný verš môže byť romantický alebo klasický, podľa toho, ako ho chápeme. Keď sa k nám doniesla táto zvesť, celé noci sme nespali. Dva roky pokoja a istoty boli preč ako púhy sen. Všetky naše úvahy ovládol zmätok: ak už nevytvoria demarkačnú líniu medzi oboma táborami Aristotelove pravidlá, podľa čoho sa máme orientovať, na čo sa máme spoľahnúť? Ako máme poznať, ku ktorej škole patrí literárne dielo, ktoré čítame? Mysleli sme si, že zasvätení v Paríži musia mať nejakú formulku, ktorá ten problém rýchlo vyrieši, ale čo máme

romantizmu tento princíp ratia odmieta. Na rozdiel od klasicistického veršovania popretkávaného ospevovaním prírody v intenciách ľudského ratia, poézia v romantizme „prestáva byť zábavkou a cvičením, stáva sa poslaním a osudom“.¹² V romantizme už nie je dominantné vnímanie reality v jej harmónii tak, ako to bolo v klasicistickom období, ale prevažuje antitetický princíp vnímania sveta. Zatiaľ čo v období klasicizmu je základným znakom princíp monumentalizmu, idyly, ktorá je charakterizovaná statickým zachytením reality, tak pre romantizmus je základnou vlastnosťou fluktuálny princíp, dynamickosť v obrazovej aj motivickej vrstve. Romantický autor je introvertnejší, často využíva pochmúrnú, temnú atmosféru v tragickom epilógu. Západný romantizmus priniesol v opozícii voči klasicizmu významné novum, keď klasického abstraktného človeka, ktorý mal všetko spoločné s ostatnými ľuďmi a ktorý v sebe vo zvýšenej miere zahŕňal všetko všeobecne človečenské, nahradil iným človekom – individualistom, ktorý nehľadá to, čo ho s ostatnými ľuďmi spája, lež to, čo ho od nich dištancuje.“¹³

Madame de Staël, predstaviteľka liberálneho romantizmu, t. j. romantizmu odmietajúceho prvky mysticismu, ktorá priniesla francúzskej kultúrnej societe povedomie o nemeckom romantizme, delí literatúru na literatúru juhu, ktorá je inšpirovaná antickou kultúrou: harmónia, ornamentalizmus, to sú základné znaky tejto literatúry a ako ďalej poznamenáva, tento princíp kreovania poézie je výrazne ovplyvnený stredomorským podnebím a tradíciou tohto regiónu orientovanou na antické ideály. Literatúru severu vníma ako literatúru ovplyvnenú severskou kultúrou (William Shakespeare, Friedrich Schiller a i.), severskými mýtmi a ľudovou slovesnosťou. Južný typ inklinuje ku klasicizmu, severský typ inklinuje k romantizmu. Klasicistická estetická forma je charakteristická svojou uzavretosťou. Cieľ hľadá skôr v napodobňovaní monumentálnej prírody a v zobrazovaní toho, čo je nemenné. Romantizmus prírodný element vidí v dynamickom pohybe, prírodu neospevuje, ale zachytáva v jej pochmúrnych kontúrach. V kontexte vplyvu ľudovej slovesnosti na literatúru romantizmu Howard Phillip Lovecraft, autor sci-fi, fantasy a hororov, píše: „Kedykoľvek sa prejavila mystická nordická krv, atmosféra ľudových príbehov získala na sile. Na druhej strane vo všetkých románskych národoch preniká na povrch stopa elementárnej racionality, ktorá i vo

robiť my na vidieku? A musím Vám povedať, pane, že u nás má slovo romantický ľahko pochopiteľný význam – je synonymom absurdného a nikto sa oň zvlášť nestará“. Cit. podľa Hrbata, Z. – Prochádzka, M.: *Romantismus a romantismy*, 2005, s. 290.

¹² Matuška, A.: *Dielo II*, 1990, s. 112.

¹³ Tamže, s. 112 – 113.

svojich najzvláštnejších poverách popiera žiarivé záchvevy charakteristické pre dávne legendy zrodené uprostred večného ľadu a hlbokých lesov.“¹⁴ A ďalej Howard Phillip Lovecraft pokračuje v definovaní atmosféry romantizmu: „Hocako veľká racionalizácia, reforma myslenia či freudovská analýza preto nedokážu celkom potlačiť rozochvenie z príbehov rozprávaných pri praskajúcom kozube či strachu z opusteného lesa. Ide tu o psychologický archetyp alebo tradíciu, ...“¹⁵ Vzápätí dodáva, že „deti sa vždy budú báť tmy a ľudia citliví na dedičný impulz sa vždy zachvejú pri pomyslení na skryté bezhraničné svety podivného života, ktorý možno pulzuje kdesi ďaleko, v priepastiach za hviezdami, alebo desivo pôsobí na našu planétu, s obľudnosťou, ktorej nečisté rozmery dokážu prehliadnúť iba mŕtvi či šialenci.“¹⁶ Romantizmus tak čerpá svoju inšpiráciu nielen v atmosfére stredovekej mystiky, ale aj v základných motívoch ľudovej slovesnosti. Klasicizmus členením v literatúre na vysoké a nízke nepovažuje ľudovú slovesnosť za priestor, ktorý patrí do záujmu klasicistického umelca, romantizmus tento úzus „vysokej“ kultúry narúša, ponára sa do priestoru ľudovosti a rurálnosti, v ktorom nachádza zásadnú inšpiráciu po formálnej aj motivickej stránke. Romantik využíva často kontrast tmy a svetla, dňa a noci, klasicista akoby pozeral na prírodu v dennom svetle, keď je obloha čistá a svieti jasne na objekt.

Keď sme vymedzili dvojicu klasicizmus – romantizmus, podobne môžeme určiť aj základné rozdiely medzi romantizmom a realizmom. Niektorí autori, ktorí pôsobili v období romantizmu, národného obrodzenia, so svojimi literárnymi dielami už vstupujú do ďalšieho, realistického obdobia. Spomenieme Kalinčiakovu *Reštauráciu* alebo tvorbu Jonáša Záborského. Alexander Matuška o typológii klasicizmu, romantizmu a realizmu píše: „Vedľa dvojice klasicizmus – romantizmus možno nastoliť aj dvojicu romantizmus – realizmus. Typológovia to skutočne aj urobili a viedli deliacu čiaru medzi nimi asi takto: romantik sa ponára do svojho vnútra a zahľadený do jeho iracionality nachodí ju aj vo vonkajšom svete; vedie ho túžba, sen, obraznosť, schopnosť zraku vnútorného; realista má naproti tomu oči otvorené na vonkajší svet, opiera sa o empirickú skúsenosť; prvý cíti a zrie, druhý sa díva a vidí; prvý inklinuje k hudbe, druhý je plastik, maliar.“¹⁷

¹⁴ Lovecraft, H. P.: *Supernatural Horror in Literature*, 1973; cit. podľa slovenského prekladu: Lovecraft, H. P.: *Nadprirodzená hrôza v literatúre*, 1997, s. 14.

¹⁵ Tamže, s. 6.

¹⁶ Tamže, s. 8.

¹⁷ Matuška, A.: *O romantizme*. In: *Litteraria XVI. Literárny romantizmus*, 1974, s. 11.

Príklon k národnému sebadefinovaníu mal za následok kreovanie historického povedomia inšpirovaného vlastnou národnou históriou, ale aj folklórnym priestorom. Práve s takýmito témami sa mohli oboznamovať štúrovci pri svojich štúdiách na nemeckých univerzitách v Jene a v Halle, kde prichádzali do styku s novým romantickým hnutím. Prvky Hegelovej, ale aj Herderovej filozofie a estetiky a koncepcie národného preto nájdeme v tvorbe slovenských autorov Jána Bottu, Janka Kráľa, Ľudovíta Štúra, Andreja Sládkoviča a iných.¹⁸

Romantizmus má, ako sme uviedli, viacero línií, no všetky sa stretávajú v jednom bode – v pociť smútku, ktorý sa nachádza v literatúre Európy v tomto období, ako skepsa, ako empirická skúsenosť, ktorá zarezovala vďaka francúzskej revolúcii a Napoleonovi, ako odpoveď suchej nadvláde ratia, ktorá dominovala v období osvietenstva. Romantizmus je umelecký smer odkrývajúci osudovosť danú od Boha, no zároveň s úsilím vzdorovať tomuto osudu, prináša tragickosť, pochmúrnosť aj smútok, ktorý dokáže burcovať, aj národne.

¹⁸ Nora Krausová poukazuje na binárne opozície dominantných znakov slovenského romantizmu: „Historizmus – návrat k ahistórii, návrat k mýtom. Žánrová diferencovanosť – žánrový synkretizmus. Angažovanosť, tendenčnosť umeleckého diela – „modrý kvet“ ako začiatok l’art pour l’artizmu. Prvoradosť kolektívu, národa – prvoradosť subjektu. Hegelovská dialektika – kantovský agnosticizmus. Dôraz na etickom – dôraz na estetickom atď. „In.: Krausová, N.: *O niektorých teoretických aspektoch romantizmu*. In.: *Litteraria XVI. Literárny romantizmus*, 1974, s. 27.

Lyrika

Osvietenská filozofia mala značný vplyv nielen na spoločenskú situáciu v Európe, ale aj na literatúru a umenie. Za jeden z hlavných znakov slovenskej literatúry klasicizmu, teda literárneho smeru v období osvietenstva, môžeme pokladať úsilie o odpútanie sa od didakticko-kazateľského typu literatúry. Na začiatku 19. storočia, nástupom romantizmu, sú preto vytvorené podmienky pre poéziu, aby mohla prejsť od všeobecného k jednotlivému, k individuálnemu, od „prezerania“ si reality k spoznávaniu „vnútornej“ dimenzie človeka, k subjektivismu, od konvenčnosti vo forme a v obsahu k mnohorakosti a pestrosti. Poézia, v širšom literárnodruhovom kontexte lyrika, ako dominantný umelecký druh obdobia romantizmu, sa vymedzila v opozícii k epickému.¹⁹ Nemecký filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel poukazuje na to, že lyrická tvorba na rozdiel od epickej neprezentuje javy, veci v ich vonkajškovej podobe, ale podáva „vnútrajškový“ svet básnika. Tento pojem používa Hegel vo svojej knihe *Estetika* a dodáva: „Poetická fantázia ako básnická činnosť nám nezobrazuje ako plastika samu vec vo svojej – aj keď umením vytvorenej – vonkajšej realite, ale podáva o nej iba vnútrajškový názor a cit. Už v tomto najvšeobecnejšom spôsobe produkcie prejavuje sa subjektivita duchovnej tvorby a stvárňovania ako najvýraznejší prvok dokonca aj v tých najnázornejších podaniach oproti výtvarným umeniam.“²⁰ Elementárnou vlastnosťou epickej štruktúry je existencia postáv, ktoré sú „nositeľmi“ sujetu. Lyrika sujetovosť oslabuje na úkor obraznosti, a to využívaním básnických figúr a rytmizovaním textu, posilňujúc skôr líniu simultánnosti.

Z genologického hľadiska môžeme poznamenať, že základnou bázou existencie epického pôdorysu je narátor, skrze ktorého sa realizuje sujet, v lyrickom texte je narátor pretransformovaný do básnického subjektu. Epika je charakterizovaná predovšetkým zachytením objektívneho sveta, je pre ňu typická temporálnosť, ale aj kauzalita. Lyrika oproti epike temporálnosť narúša, zachytáva skôr vnútorný, individuálny svet autora poézie.²¹

Zatiaľ čo pre klasicizmus je typické zachovanie čistoty literárnych druhov a žánrov, romantizmus, ktorý dáva dôraz na lyriku, túto čistotu narúša princípom synkretizmu

¹⁹ Podľa G. W. Hegela je lyrika totalitou subjektu, zatiaľ čo epika totalitou objektu.

²⁰ Hegel, G. W.: *Estetika II*, 1970, s. 323. Deleuze v tomto kontexte píše, že lyrická abstrakcia nezachytáva ducha v boji, ale to, že tento druh je postavený pred alternatívu. Lyrická abstrakcia teda nie je postavená na akcii a dynamike, ale vytvára atmosféru meditácie subjektu. Pozri Deleuze, G.: *Film I. Obraz – pohyb*, 2000, s. 139.

²¹ Emil Staiger hovorí o lyrickom štýle ako spomienke. In: Krausová, N.: *Epika a román*, 1964, s. 49.

v literárnom diele, čiže prenikaním epických prvkov do lyriky a naopak, čoho dôkazom je jeden z najfrekventovanejších žánrov romantizmu – balada.²²

Klasicizmus pertraktoval ako základnú ideovú koncepciu harmóniu, „monumentálnosť“ (vznešenosť), „lahodnosť“ symboliky a metafory využívaním častých deminutív:

*Postoj máličko,
milý potôčik,
pristav žblnkot vln
v kýprom výmole
kvetnej doliny!*

(P. J. Šafárik: *Tatranská múza s lýrou slovenskou*)

*O, horo! vzácnaś', dŕstojná a milá!
i čímu byś' se srdci nelíbila!
Mne, horo, mne ty ještĕ do svŕch hájŕ
a do samotných často přijmeš krajŕ:
Tu budu v chládku, u vod, líhati,
a tvé a své Lenky chvály zpívati.*

(J. Palkovič: *Oda na horu Sinec*)

Pertraktovanie klasicistickej mimézis v poézii kanonizovaním tonality, teda harmonického princípu vnímania skutočnosti prináša v básnických textoch klasicizmu predovšetkým stacionárny obraz prírodného elementu. V motíve lásky ponúkajú autori tohto

²² V súvislosti so synkretizáciou textu Július Pašteka v knihe *Estetické paralely umenia* s odvolávaním sa na Emila Staigera a jeho text *Základní pojmy poetiky* konštatuje: „Povedzme to s použitím Staigerovej formulácie: literárne dielo, ktoré by bolo ‚celkom epické‘ alebo ‚celkom dramatické‘ (v knihe *Lyrické prvky vo filmovej štruktúre* sme podotkli a doplnili *celkom lyrické*), je nemysliteľné, pretože *každé literárne dielo má podiel na všetkých druhoch* a len isté ‚viac‘ alebo ‚menej‘ rozhodne o tom, či toto dielo nazveme ‚epickým‘, ‚dramatickým‘ alebo ‚lyrickým‘. Emil Staiger totiž pri fundamentálnom skúmaní druhov skonštatoval, že ‚každé pravé literárne dielo sa podieľa na všetkých druhových ideách rozdielnou mierou aj spôsobom a že odlišnosť tohto podielu je základom neprehľadného bohatstva historicky vzniknutých foriem.‘ Dodajme k tomu iba toľko, že diferencie medzi epickým, dramatickým a lyrickým dielom prvotne určujú *nejazykové rozdiely v ich štruktúrach*.“ In: Pašteka, J.: *Estetické paralely umenia*, 1976, s.167.

obdobia skôr anakreontský princíp, respektíve motív spanilosti, jemnosti, ospevovania krásy, čistoty.

*Když kdo děvče jmenuje,
nadevšecky nejkrásnější,*

...

*o, to jest má přemilá,
Bětolinka spanilá.*

*Jestli běločervená,
jako lilium a růže,
tváře její vznešená,
lásku v každém vzbudit může,
o, to jest má přemilá,
Bětolinka spanilá.*

(B. Tablic: *Mé děvče*)

*Pôvabná Lýdia! Dievčina krásna!
Belšia než mlieko a ľalia jasná,
nad ruže červeň máš, nad ruže bel',
kto z kosti slonovej stvoríť ťa smel?*

(P. J. Šafárik: *Lýdia*)

Okrem sylabotonickeho veršoveho princípu je ďalším fragmentárnym prvkom výstavby tohto básnického textu princíp iluminácie, „kolorizovania“ pretransformovanej skutočnosti vytvorený v klasicizme s využívaním jemnej farebnej symboliky.²³ Princíp čistej „bieloby“ sa pritom v klasicizme nevyužíva v kontrastnom farebnom rozpoložení (s inkluzívnosťou napätia a dynamiky), ako je to v romantizme. V klasicizme je symbolom čistoty, harmónie, cudnosti.

²³ Je zaujímavé v tomto kontexte sledovať zmenu sémantického ladenia a tým aj estetického vplyvu využívania farebných „ingrediencií“ v textovej štruktúre, čo, prirodzene, súvisí so zmenou historicko-spoločenského vedomia a tým aj estetického „manierizmu“ konca 18. storočia. V tomto úryvku, ale aj v ďalších textových ukázkach, ktoré uvedieme, vidíme, že pre klasicizmus je typická farebná „potlač“ inkarnátu – ružovkastej pleťovej farby vyskytujúcej sa vo výtvarnom umení; nazdávame sa pritom, že je nespochybniteľné, že práve z estetického spoločenského kánonu, ktorý ovplyvnil výtvarné umenie, prichádza takéto „kolorizovanie“ skutočnosti s hodnotou spanilosti, lahodnosti a vznešenosti do textovej podoby.

Využívanie farebnej kontrastnosti vychádza pritom v romantizme (ale nielen v romantizme, je to „modus vivendi“ celej literatúry) z prirodzenej penetračnej skúsenosti človeka s dotykom s prírodou a so schopnosťou vytvárať dramatickú situáciu:

*No začas som ešte videl – ale ako desivo zveličene! Zazrel som pery
sudcov v čiernom. Zdali sa mi biele – belšie ako papier, na ktorý kladiem
tieto slová...*

(E. A. Poe: *Jama a kyvadlo*)

*Dvanásta bije v dial'ke hodina,
mesiac na vodu zasvietil,
naprostred Váhu na čiernej skale,
pannu zakliatu osvietil.*

Taká ak'stena v zval'anom zámku, ...

(J. Kráľ: *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*)

Klasicistická poézia má tendenciu k štýlovosti, dekoratívности, romantický básnik je introvertnejší, nie je spútaný spoločenskými konvenciami. Romantický jazyk je často reprezentantom ľudských vášní.²⁴ Voči spoločenskej klasicistickej etikete prináša nová metafora špecifickosť, individualitu, neutilitárneho hrdinu s jeho titanizmom, prometeovstvom či melanchóliou s pečaťou tragična, tak ako to vystihol A. Matuška: „Západný romantizmus priniesol proti klasicizmu významné novum: klasického abstraktného človeka, ktorý mal všetko spoločné s ostatnými ľuďmi, ktorý v sebe ešte vo zvýšenej miere zahrňoval všetko všeobecne ľudské, nahradil cele iným človekom: individualistom, ktorý hľadá nie to, čo ho s ostatnými

²⁴ Jozef Miloslav Hurban vo svojej stati *Slovensko a jeho život literárny* ostro vystúpil voči básnikom klasicistickej éry Jurajovi Palkovičovi a Bohuslavovi Tablicovi: „Palkovič bol remeselný spisovateľ s hrdosťou svojich nemecko-univerzitných štúdií; on priniesol nové teórie racionalizmu, toho času sa počínajúceho, na pole národno-slovenské. Tablic bol citlivý Slovák, hľadiaci k pôvodnému sa vyvíjaniu slovenského národa. Pohľad tohto bol velebnější, vznešenejší, ideálnejší; tamtoho pohľad bol obmedzenejší, pedantnejší, prozaický. Ich boj bol nerovný, Palkovič ho zhumpľoval na karikatúrnú osobnosť – na omrzlosť sa obrátil u Tablica.“ Hurban, J. M.: *Slovensko a jeho život literárny*, 1972, s. 143.

ľudmi spája, lež to, čo ho od nich dištancuje.“²⁵ V romantizme už sa „...neospievuje len kvetina, ako kvitne a akou vôňou dýcha, ale ako ju necitlivý červ bezcitne pomaly požiera a ona hynie vo svojej kráse.“²⁶

Jedným zo základných žánrov literatúry klasicizmu je óda:

*O, milá horo! máš byť zvelebena,
máš z neznámosti tmy byť vytržena!
Neb o tobě budu zpívati,
tvou vyvýšenost ohlašovati.*

(J. Palkovič: *Oda na horu Sinec*)

Básnická poetika uvedeného textu má apostrofický charakter s formalistickými príznakmi ohlasovania a ospevovania prírodného elementu.

*Vznešený dubě! vážné vysokosti,
svědku nejstarší zlaté předešlosti,
tobě v májový tento růžový čas,
harfy mé niž hlas.*
...
*Na tvém větroví ptáctvo přemilené,
kunštem paláce staví utěšené,
na něm převděčně přeješ drozdům bydla,
pinkám i sidla.*

(B. Tablic: *Oda na dub*)

²⁵ Tamže, s. 113. A. Matuška k typológii romantického a klasicistického ďalej výstižne dodáva: „Nepodriaďuje sa ako človek klasický, lebo ho nevedie odstredivá sila rozumovej úvahy, ale odstredivé mocnosti citu a inštinktu, citu bezvzťahového, inštinktu buričského. Nepodrobuje sa normám, preráza ich obruče a prestupuje vymedzené. Romantický človek a básnik prežíva sa bez prestania v svojej skutočnej alebo domnejšej jedinečnosti, zveličuje svoje individuálne črty do bizarnosti, ustavične sa spovedá.“ Matuška, A.: *Dielo II*, 1990, s. 112.

²⁶ Kuzmány, K.: *Ladislav*, 1968, s. 32.

Okrem bipolárnej typológie vysoké – nízke sú verše presiaknuté vznešenosťou, veľkoleposťou, vážnosťou, o ktorej sa nemedituje, ale ktorá sa ohlasuje. Slovo je vopred vedené všeobecným zámerom pravidla žánru so základným fulminantným charakterom:

*O, horo! ty moc hájů příjemných,
i hlubočin máš množství přitemných.
Tu obydlí své má zvěř utikavá,
tu plachý jelen bezpečně si spává.*

(J. Palkovič: *Oda na horu Sinec*)

Básnický obraz v uvedených textoch je skôr „analogistickou“ mikrotézou bez konotácií. Problémový princíp, ktorý je pertraktovaný v literatúre romantizmu, je v klasicizme nahrádzaný princípom harmonickým, tematickým, a teda ohláša krásu prítomnosti. Autorským zámerom je zobrazit' eufemistický, idylický princíp, ktorý sa stáva základným stavebným materiálom klasicistickej básne.

O **preromantizme** môžeme hovoriť ako o literárnom smere, v ktorom zaznievajú ešte klasicistické formy a motívy, ale ohlasuje sa v ňom aj nový typ poézie postavenej na romantickom princípe, romantickej metafore. Takéto aspekty nájdeme v poézii Pavla Jozefa Šafárika a Jána Kollára. Šafárikova *Tatranská múza s lýrou slovanskou* nie je homogénnou, jednoliatou skladbou, ale vo svojej heterogénnosti ponúka rozmanitý materiál: od básní edukatívno-didaktického charakteru:

*Vstávaj, leňoch, rozlep zrak!
Pohni sa už trošku!
Alebo chceš, darebák,
spráchnivieť v tom lôžku?*

*Dávno slnko na zlatom
voze nebom chodí
a sprevádza pohľadom
národ čínorodý.*

(báseň *Leňoch*. In: P. J. Šafárik: *Tatranská múza s lýrou slovanskou*)

cez osvieteneckú meditáciu s nádychom filozofického veršovania:

*Ó, drahá Umka, odpusť, že predčasne
som azda túžil, svojimi kvetmi ti
záhradku skrášliť – a tak hlúpo
bylinky poľné som roztrúsil v nej!*

(báseň *Na Umku*. In: P. J. Šafárik: *Tatranská múza s lýrou
slovanskou*)

osobnostnú reflexiu využívajúcu emocionálne zákutia básnického subjektu s romantickým pocitom napätia, dynamiky:

*Hľa, ako sa vpred spomedzi skaly
ženie rieka hlučná, jačiaca -
do mora, čo zrodilo ju, valí
vlny, ktoré večne náhlia sa!
Tak aj pôvod času kryjú husté
hmly nezmerateľnej večnosti,
taja mdlému oku oné pusté
hlbky našej vlastnej krehkosti.*

(báseň *Časy*. In: P. J. Šafárik: *Tatranská múza s lýrou
slovanskou*)

až k romantickej balade inšpirovanej v rovine témy aj formy ľudovou slovesnosťou:

*Keď zapadlo slno a mrákava hustá
sa rozliala nebom, zem zdala sa pustá
a mlčalo všetko a hučal len prúd
a vietor dul tak, že sa chvel každý prút*

(báseň *Posledná noc*. In: P. J. Šafárik: *Tatranská múza
s lýrou slovanskou*)

Pavol Jozef Šafárik využíva opozíciu dňa – noci, svetla – tmy/tieňa, leta – zimy, čím vytvára dramatismus svojej poézie. Jeho básnické texty nemajú ešte osudové „znamenie“, niet v nich vzbury, nie je ešte do nich pregnantne vtláčaná rozpoltenosť básnického subjektu so svojím postulátom protirečivosti chcenia, túžby a skutočnosti. Báseň *Lýdia* je azda jednou z najerotickejších básní v slovenskej poézii do tých čias:

*Bozkami sa mi priam zo srdca naješ!
Ach, prečo živú krv mi vlastne saješ?
Skry si tie prsíčka, jabĺčka dve!
Mliekom sa naliali, prasknú, či nie?*

*Hľa, vôňa škorice z lona sa leje!
Na tebe z každého miesta sa smeje
krása a vnada, čo nepoznal svet.
Skry si tie prsíčka, vábiaci kvet.*

*Aj tá krv bolí ma, zranená celá
pýchou a bujnou bieleho tela.
Krutá, čo nevieš, že suší ma bôl?
Keď ty ma nechceš, ma žije len pol.*

(P. J. Šafárik: *Lýdia*)

Láska tu už nie je len emocionálnou skúsenosťou, stáva sa erotickým prežitím s estetickou funkciou ženy v antinómii asketizmus, cudnosť – zmyselnosť, možno až s hedonistickým prežívaním s využívaním básnických prirovnaní s prírodným elementom.

V *Tatranskej múze s lýrou slovanskou* nájdeme protikladné tendencie: na jednej strane klasicistické videnie sveta, na druhej romantizujúci emocionálny básnický subjekt. *Tatranská múza s lýrou slovanskou* prináša v spojitosti s rozumom fantáziu, vytvára priestor pre kontrastné videnie farieb, ľudských vlastností i ľudského činu s náznakmi mytológie a magickosti. Romantizmus sa neinšpiruje krásou prírody, nezobrazuje svet v harmonickom bytí, ale v jeho neustálom protiklade. Aj keď je *Slávy dcera* homogénnejšou básnickou skladbou ako *Tatranská múza s lýrou slovanskou*, ponúka nám takisto rôznorodý básnický jazyk. Okrem využívania symbolov monumentálnej slovanskosti, ktoré poukazujú ešte na klasicistický univerzalizmus, aj Ján Kollár ponúka poéziu, ktorá už nie je pátosom,

klasicistickou harmóniou, ale je hľadáním s pocitom úzkosti básnika, pričom autor posunul svoj pocit z radosti k očakávaniu čohosi veľkolepého, k romantickému strachu.

Poézia tak generuje zmysly percipienta, ponúka atmosféru magiky, mystiky v kontradičii: ticho – hlas, svetlo – tieň, existencie „hmatateľného“ a princípu „postmortálneho“ – „tušeného“:

*Lampa bledne, oblokom sa mladé
svetlo luny leje na môj bôľ,
vyplašený opúšťam svoj stôl,
lampa bledne, čosi šumí všade.*

*Akýsi tieň ruku na mňa kladie
a ja tuším, že to anjel bol.
Kto je? volám z okna navôkol,
pôvod tieňa hľadám na záhrade.*

*Ticho v sade, ticho v izbici,
pohľad opäť na úkaze visí,
nohy nútim, strach mám na líci,*

*a zas radosť kriesi moje rysy,
v mdlobe tápem k blízkej lavici:
Kto je to? To ozaj, Mína, ty si?*

(J. Kollár: *Slávy dcera*)

V týchto veršoch sa ponúka paralela Kollárovej Míny s Lenorou v básni Edgara Allana Poea *Havran*:

*Tajomný šum šarlátových záclon ma však obral o dych,
srdce bilo ako nikdy, úzkostne a zdesene.
„To nič nie je, iba ktosi zaklopal mi vprostred noci
na dvere,“ – tak vravel som si, tíšiac svoje vzrušenie.
„Nieкто klope vprostred noci, načo toľké vzrušenie!
Nejaký host’ – iné nie.“*

...

*Dlho som sa do tmy díval, v sluchách burácal mi prival
prapodivných pochyb, predstáv – stál som ako v polosne.
Neprijemné ticho bolo všade, všade naokolo.
„Lenora?“ – len moje sólo ponad prázdnu polnoc znie.
„Lenora!“ – to od skál echo ponad prázdnu polnoc znie.
Iba to, a iné nie.*

(E. A. Poe: *Havran*)

Ak sa spomenie Kollárova Mína, vynára sa paralela so Sládkovičovou Marínou. Hľadajú sa podobnosti aj rozdiely v láske k žene, k vlasti, nezabudne sa spomenúť s Kollárom:

*Mlčím, váham – vtom do hrude ruku vnorím,
srdce vyrvem z nej a rozlomím:
„Berte!“ vravím. „Vlasti pol, pol tebe, Mína.“*

(J. Kollár: *Slávy dcera*)

aj Sládkovič:

*Vlast' drahú ľúbiť v peknej Maríne,
Marínu drahú v peknej otčine,
a obe v jednom objímať!*

(A. Sládkovič: *Marína*)

Motív citu k žene a k vlasti obidvaja autori využívajú v poézii rôznym spôsobom. Zatiaľ čo Kollár tento rozpor rieši ešte klasicisticky, harmonicky: polovicu venuje vlasti, polovicu žene, Sládkovič romanticky, komplementárnym spôsobom. Časť je súčasťou celku, celok existuje len vďaka časti, v žene vníma slovenskosť a existenciu národa prostredníctvom ženy, ktorá je v poézii symbolom materstva, plodnosti, domova a lásky.

*Ja sladké túžby, túžby po kráse
spievam peknotou nadšený,
a v tomto duše mojej ohlase
svet môj je celý zavrený;
z výsosti Tatier ona mi svieti,*

*ona mi z ohňov nebeských letí,
ona mi svety pohýna;
ona mi kýva zo sto životov:
No centrom, živlom, nebom, jednotou
krás mojich moja Marína!*

(A. Sládkovič: *Marína*)

Prvú strofu Sládkovičovej Maríny (percepčne – vzhľadom na mnohé realizácie – je azda najznámejšia) otvára najvýsostnejší znak lyrického subjektu – osobné zámeno *ja* podnecujúce ďalšiu dominantu lyriky – hudbu, spev, melódiu, rytmus, a to cez slovesný tvar *spievam*, pričom dôraz na kreativite formy sa uplatňuje aj princípom opakovania substantívnych tvarov *túžby*, zámena *ona* v epanastrofickej (nie „čistej“) a anaforickej realizácii, ďalej v kontraste tvarov *svet – svety*, privlastňovacieho zámena v 1. osobe *mojej – môj – mojich – moja* (posilňujúceho pozíciu lyrického subjektu) s vyvrcholením vo výraze signalizujúcom jednu z podstát umenia – v princípe krásy. Plurálové podoby substantív (osobitne abstrákt) *túžby*, *z ohňov*, *svety*, *životov*, *krás* „gnómizujú“ vyjadrenie, no zároveň vyvolávajú pocit „rozplývavej“ neurčitosti, možno až s verbalistickým nádychom. Substantíva a adjektíva označujúce priestor vlasti, výšiny a spirituálnej „pohody“ (*nebeských*, *nebom*; sémanticky blízke z *výsosti*) spolu s básnickým subjektom a objektom básnikovej lásky (*moja Marína*) evokujú predstavu „obopínania“, „objatia“, ktoré básnik vyvoláva „iba“ formou, kompozíciou strofy v jej iniciále a kóde; na tomto pozadí sa aj „vnútorné“ plurálové tvary necítia natoľko nefunkčné, lebo sa zúčastňujú na kreovaní jednej z dominant básnikovej výpovede – kontrastu.

Sládkovičovi súčasníci sa stavali k Maríne diferencovane, zdržanlivosť J. M. Hurbana skôr pripomína kritiku subjektívnej lyriky: „Myšlienky Sládkovičove sú ohnivé, ako je mladý jeho duch ohnivý, forma ich je taká ako ony, neuložená ešte, neskryštalizovaná, sú to kusy slohové, z ktorých sa vyvinie iste klasičnosť slohu básnického. Spôsob a taknazvaná maniera je ešte u Sládkoviča iba v škrupinke, musí sa rozvinúť... Stanovisko, na ktorom stojí básnik náš, je iste všetkej cti hodné, je to hľadanie do seba a pýtanie sa seba, čo má pre svet krásneho, veľkého!“²⁷ M. Dohnány však nachádza v Sládkovičovej poézii posolstvo, s ktorým sa stotožňuje: „Tu sa vám svety otvoria, po ktorých ste dávno túžili, a nájdete sa v nich ako vo svojich vlastných.“²⁸ V podobnom duchu sa vyjadroval aj J. Kalinčiak.

²⁷ In: *Slovenská literárna kritika I*, 1977, s. 87.

²⁸ Tamže, s. 119.

Základné témy, s ktorými prichádza poézia slovenského romantizmu, by sme mohli rozdeliť do piatich základných okruhov:

1. historická téma: Romantickí autori prinášajú historickú tému, ktorou monumentalizujú, znázorňujú veľkoleposť národných dejín s využívaním symbolického jazyka. Historická téma má teda národno-obranný charakter. V období 19. storočia sa feudálny systém, feudálne členenie spoločnosti (panovník – šľachta – cirkev – mešťania – poddaní) nahrádza národným aspektom. Práve vďaka argumentom starobylosti, historickosti národa sa definuje apologetický, národnobuditeľský, romantický princíp existencie národného.

2. revolučný typ poézie: 40. roky 19. storočia boli plné národného pnutia v celej Európe. V rokoch 1848/49 európskym kontinentom prechádzajú revolúcie ovplyvnené republikánskymi myšlienkami namierenými predovšetkým proti feudálnemu poriadku. Národy začali sebavedomejšie hovoriť o slobode, no nezabúdali pritom pozerat' sa späť do minulosti, hľadať svoje vlastné korene. Už nie stav v sociálnej vrstve, ale príslušnosť k národu bola dôležitá. Revolučný typ poézie nesie v sebe takéto poslanstvo slobody národov aj jednotlivca. V slovenskej literatúre má tento typ poézie aj národnobuditeľský a národnoobranný charakter.

3. subjektívno-reflexívny typ poézie: Autori tohto typu poézie sa snažia prinášať subjektívne emócie, pocit hlbokej meditatívnosti, temnoty, prázdnoty, maximálnej sklúčenosti či bezvýchodiskovosti, no zároveň pocit silného vzdoru voči starému stavu a svetu. Romantický básnik je takýmto vyznaním intímnejší ako jeho predchodca. Preniká viac k ťažko uchopiteľným vnútorným dimenziám básnického subjektu.

4. ľúbostná poézia: Aj keď téma lásky nebola jedinou v tvorbe Andreja Sládkoviča, práve ľúbostnou lyrikou, reprezentovanou básnickou skladbou Marína, sa Sládkovičova tvorba posúva od hrdinských lyricko-epických skladieb k vrcholnému dielu ľúbostnej lyriky. Je to poézia, ktorá zachytáva ľúbostný cit, lásku k žene. Práve autenticnosť emócií, výrazný príklon k subjektívnemu, ľúbostnému, ktorým autor prezentuje svoje pocitové rozpoloženie, sa výrazným spôsobom odčleňuje toto dielo od ostatných spomínaných okruhov poézie slovenského romantizmu.

5. mesianistický typ poézie: Poézia, ktorá sa odvoláva na základné kresťanské témy, má transcendentálny, mystický charakter s príznačným prvkom fatalizmu, osudovosti v konaní národa aj človeka.²⁹

Spomenuté okruhy slovenského romantizmu sú inšpirované ľudovými postupmi v rovine formy, žánru aj motívov. V období klasicizmu sa „ľudové“ pokladalo za niečo nízke až insitné, avšak preromantizmus prišiel s odhaľovaním a objavovaním estetických hodnôt ľudovosti. Čitateľ sa tak mohol v postklasicistickom období stretnúť s ľudovou slovesnosťou aj vďaka Kollárovým *Národným zpievankám* a Čelakovského *Slovanským národopisným písňam*.

V širokej škále romantických reflexií sa nájdú aj doznievajúce motívy staršieho klasicistického obdobia, no vo svojej vrcholnej podobe prináša romantizmus pocit odhaľujúci protipólnosť ľudského bytia s neustálymi zrážkami vo vlastnom egu, nepredstieranú úzkosť poznačenú krivdou a hľadaním. Romantizmus už prináša literatúru, tak ako o tom písal Alexander Matuška: „o krivde, ktorá si sadla za stôl, a pravde, ktorá žobre pri dverách“³⁰ Stretávame sa v nej so senzibilnou výpoveďou straty ilúzie v kontraste s prítomnosťou, ktorá má dispozície rozporu, bolesti i hľadania:

*Vojdi do samôt a pustatín a zateskne sa ti i tam, prejdi do hluku a blesku sveta,
i toho sa nasýtiš, oddaj sa bezrobotnosti, zunuješ sa, bývaj vždy v prácach,
i od tých sa časom odvrátiš: slovom, úplné uspokojenie trvať môže len
okamženie, a koľkože je takých v živote ľudskom!*

(Ľ. Štúr)³¹

*Často blúdim, táram sa cez celý boží deň,
hľadajúc kolenačky aspoň dáky kameň,
na ktorý by si oprel boľavú hlavičku
a zadriemal zmorený aspoň len trošičku.
Ale čo je nemožnô, to ani nehľadaj,*

²⁹ Pozri ukážky v závere učebnice, texty 1 – 5.

³⁰ Matuška, A.: *Dielo I*, 1990, s. 442.

³¹ Matuška, A.: *Dielo II*, 1990, s. 97.

pokoja mať nemôžeš, všetko kričí: hybaj!

(J. Kráľ: *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*)

Práve v týchto pozíciách sa formuje aj špecifickosť slovenskej literatúry romantizmu s jej folklorizujúcimi, revoltujúcimi, ale aj historizujúcimi a transcendentálnymi tendenciami.

Epika

Slovenská literatúra koncom 18. storočia vstupuje do nových kultúrno-spoločenských podmienok; okrem estetickej funkcie sa stáva aj aktívnym nástrojom na presadzovanie nových filozoficko-historicko-politických koncepcií osvietenstva. Aktuálne, dobové problémy sa tak frekventovane stávajú častou základnou premisou textov. V tomto kontexte spomenieme *Dôvernú zmluvu (rozhovor) medzi mníchom a diablom* Juraja Fándlyho, v ktorej Fándly formou satirického rozhovoru medzi mníchom Atanázom a diablom Titinilusom podal kritiku predovšetkým žobravých mníšskych rádov, ktoré ťažili z poverčivosti ľudí. Jozef Ignác Bajza píše o svojom románe ako o tvorbe, ktorá má prezentovať predovšetkým výchovný a osvetový charakter. V predhovore k textu *René mládenca príhody a skúsenosti* píše: „Neñi jest to samá báseň, ñe samá a čistá pohádka, nalezneš ñe podlé vůle vimislené (kterák v jinšich takícho d'ílach običajne jest) a v hlave skladatela jed'ine prebívající mravi, také jsú, které aj ve včilejší vek panujú. Nalezneš potem z mravov místámi viñesené a preložené ñelkající následi, čo snáď za ñeslušné uznávat' bud'eš, ale čistý rozpravatel ñechcel jsem biť. Tak mnohé mnohých liduv čini, skutki a običaje malé vinaučení neb ode mña rovno a zreteľne viložené, neb od toho, kteří čítat' bude, lechko i v skritosti svej pochopené bilo...“³² Aj próza romantizmu plní ešte do značnej miery edukatívny alebo národnoobraný cieľ. Autori prozaických diel literárneho romantizmu majú úsilie odpútať sa od starých klasicistických noriem, no zároveň spoločenská situácia ich viaže k pragmatickej úlohe literárneho textu.³³ Vplyv mimoliterárnych činiteľov na literárny text ovplyvňoval aj estetickú stránku prozaického diela, v súlade s Hegelovou estetikou próza tohto obdobia zobrazuje skôr ducha, ideu, než vytvára samotný obraz.

³² Tento citát v podobnom kontexte používa J. Noge v knihe *Slovenská romantická próza*, 1968, na s. 16 – 17. V preklade znie: „Nie je tu všetko vybájené, ani číra fantázia, nenájdeš tu, milý čitateľ, ani svojvoľne vymyslené a iba v hlave autora žijúce mravy (ako to obyčajne býva v iných podobných dielach), ale stretneš sa tu s takými mravmi, aké panujú aj v našich časoch. No miestami tu nájdeš zdôraznené a vysvetlené i dôsledky jestvujúcich mravov, čo možno neuznáš za vhodný postup, lež nechcel som byť len obyčajným rozprávačom. Opisujem teda veľa činov, skutkov i obyčají mnohých ľudí, aby priamo z nich čitateľ pochopil – ...“ In: Bajza, J. I.: *Príhody a skúsenosti mladíka Reného*, 1976, s. 24.

³³ Vladimír Mináč vo svojej estetickej úvahe *Dúchanie do pahrieb*, o literatúre konca 18. a v 19. storočí píše: „Literatúra je súčasne publicistikou a politikou, politika sa pohybuje najmä v rámci literatúry a publicistiky. Táto dvojdomosť je danosť, prameniaca v historickej nevyhnutnosti. Takmer všetci slovenskí politici písali veršiky, prózu, drámu, takmer všetci slovenskí spisovatelia boli nútení robiť politiku. Písané slovo nahradzovalo všetko, čo sme nemali...“ In: Mináč, V.: *Dúchanie do pahrieb*, 1989, s. 11.

Obdobie romantizmu je z literárnoteoretického hľadiska dôležitým medzníkom. V štruktúre textu výrazným spôsobom nastáva zmena kreovania epického sujetu, ktorá až do obdobia romantizmu bola založená predovšetkým na parataktickom, teda lineárnom budovaní problémových situácií. Táto parataktická štruktúra (pomocne môžeme hovoriť o motíve cesty, alebo putovania hrdinu) je základným motívickým princípom v literatúre prakticky až do obdobia romantizmu. Spomínaný princíp nachádzame vo veľkej väčšine literárnych diel (parataktickú štruktúru nachádzame v próze klasicizmu Denisa Diderota *Jakub fatalista*, ale aj v starších dielach, napr. u Cervantesa v jeho diele *Don Quijote* alebo v Homérovej *Odysei*), v slovenskej literatúre obdobia klasicizmu využitie tohto princípu môžeme nájsť v Bajzovom románe *René mládenca príhody a skúsenosti*. Zmena prostredia a vstup nových postáv v novom topose sujetu dostáva protagonistu (hlavného hrdinu) stále do nových konfliktných situácií. Motív cesty sa tak stáva základnou sujetovou kompozíciou, ktorá poháňa dej dopredu. Pohyb v spomínaných dielach vyvoláva autor presunom hrdinu z jedného prostredia, ktoré už vyčerpalo svoje stimulujúce možnosti a stáva sa retardačným, do nového postavenia a prostredia, prenáša protagonistu, hrdinu, a tým aj čitateľa, do nových vzťahov v zmenených okolnostiach. Môžeme v tomto prípade hovoriť aj o horizontálnom pohybe, ktorý ponúka v premenách nové vertikálne situácie. Ide o kauzálny pohyb z jedného postavenia do druhého.

V romantizme možno hľadať aj začiatky našej novodobej prózy. Karol Kuzmány vstúpil svojou novelou *Ladislav* ako jeden z prvých do priestoru romantickej poetiky. No jeho próza je ešte výrazne poznačená didaktizmom a filozofickými úvahami, postavy tak prezentujú skôr názory samotného autora, splňajú teda mimoliterárnu, mimoestetickú funkciu. Ján Kalinčiak, ako jeden z hlavných predstaviteľ romantizmu, svojou satirickou prózou *Reštavrácia* už výrazne predurčuje ďalšie, realistické obdobie. V *Reštavrácii* už nie je hlavným motívom historická téma s glorifikáciou hrdinských činov hlavných postáv, už to nie je pohľad do minulosti národných dejín, ale súčasnosť, aktuálnosť, výsmech a kritika spoločnosti. Satirickým pohľadom na zemiansky stav Kalinčiak načrtnol základné charakterové typy postáv v ich univerzálnych, nadčasových polohách. Už nie individuálnosť, výnimočnosť hrdinu, ktorý je v kontraste a v rozpore s celou societou, so vznešenými ideálmi, ako to bolo v romantizme, ale prototyp hrdinu, ktorý je reprezentantom určitej spoločenskej vrstvy a zároveň prezentuje univerzálne ľudské vlastnosti v ich negatívnej konotácii. Podobný satirický tón ako Ján Kalinčiak využíva aj Jonáš Záborský v próze *Dva dni v Chujave*:

Čestní chujavskí sedliaci stoja s richtárom na hradskej ceste, od ktorej trochu nabok čuší medzi zelenými stromami Chujava s vyčnievajúcim

Kobzayho a menším židovským kaštieľom. Všetci majú na hlavách širáky, na bedrách veličzné remenné opasky, na nohách až po kolená vysoké čižmy, na drieku krátke košielky s rozpustenými rukávmi, nohavice z drelichu na remeň, na prsiach červeným vyšívané lajblíky. Len vysoký chudohorľavý Lipnický je bosý a bez lajblíka. Hlava sa mu trasie, ako čo by vždy dačo schvaľoval alebo zapieral. Trasú sa mu i nohy aj ruky, keď ich podvihne. Na príčine je planý krčmár, že mu dnes pálenku na úver nedal.

(J. Záborský: *Dva dni v Chujave*)

Jonáš Záborský nevidí dedinu ako priestor, ktorý je nositeľom romantických ideí a reprezentantom slovenského sveta, ľudovej tradície, ktorý sa stal jednou zo základných inšpirácií romantickej literatúry. Záborský vníma dedinského človeka satiricky, a teda kriticky, s poetikou novej realistickej línie. Zobrazuje postavy s ich každodennými problémami, alkoholizmom, nevzdelanosťou, ktorým sú vzdialené ideály boja za národné a vznešené idey. Umárajú sa v každodennej „banalite“ problémovosti. Romantický hrdina je reprezentantom činu, boja, burcuje spoločnosť, snaží sa meniť svet, je revolučný, no jeho pocity a činy sú často nevypočítané, preto je vydedencom spoločnosti, jeho osud sa končí často tragicky. A práve tragika sa stala literárno-estetickým podložíom romantizmu. Romantizmus teda nemá v slovenskej literatúre, podobne ako inde v Európe, len edukatívny a apologický charakter, ale romantickým činom naplneným tragickým osudom hrdinov literárnych diel má charakter aj ľudskej individuality, subjektívnej existencie. Hegel poznamenal, že romantizmom vstupuje do literatúry moderná postava, a to vďaka svojej subjektivite, vďaka tomu, že „...osud týchto postáv je obsiahnutý v ich vlastnom charaktere, že jednak vnútorne sú nepevné, kolísavé, rozoklané.“³⁴

Realistická línia s jej kritikou dedinského prostredia je nastolená v Záborského próze *Dva dni v Chujave* hneď v úvodnej, expozičnej časti. Romantizmus v expozícii textu pracuje s odlišnými prostriedkami: možno tu uviesť úryvok z romantickej prózy *Olejkár* Jozefa Miloslava Hurbana:

Bolo to v posledný deň roku 1299. A ten deň bol plný hrôzy. Vonku duli vetry, krútili sa chumelice a v oblakoch, zdalo sa, že čosi hučí; v ľudských

³⁴ Tamže, s. 188.

dušiach hýbalo sa akési tráplivé tušenie. Ako by aj nie, ved' chýlil sa silvestrovský večer, v ktorom sa mali stretnúť dve storočia. Povesti slovenského ľudu o tomto večere rozletúvali sa s hukotom vetrov a chumelic po celom Považí. Sám slávny a nádherný Trenčín bol ako zakliaty; ticho a pusto bolo po jeho uliciach, inokedy živých a preplnených ľuďom... Posledný deň v roku... Posledná polnoc trinásteho storočia sa blížila a prichádzala na širokých krídlach strašnej Meluzíny, v chumelici, v búrke a v divých fujakoch.

(J. M. Hurban: *Olejkár*)

V romantickej próze *Olejkár* Jozefa Miloslava Hurbana má historický čas okrem apologickej, pragmatickej funkcie (definovanie vlastnej histórie glorifikáciou historických postáv v literárnom texte) aj funkciu literárnu – estetickú; vkladá dej do minulosti, ktorá má nádych vzdialeného, nepoznaného fragmentu, čím text dostáva atmosféru tajomstva. Typický dynamický opis ako makrokompozičná štruktúra sa na úrovni pomenovania napája najmä z paradigmatickej kategórie expresívnosti. V realizme má statický charakter s tendenciou čo najvýstižnejšieho skonštruovania objektívnej skutočnosti. Autor v úvodnej časti prózy *Dva dni v Chujave* predstavuje postavy, ich základnú charakteristiku a vďaka detailnejšiemu zachyteniu objektívnych skutočností odhaľuje ich základnú charakteristiku. Romantizmus „pracuje“ so zadržiacou expozíciou; postavy sú zahalené tajomstvom a ich konanie sa odhaľuje postupne, tak, aby čitateľa držalo v neustálom napätí; autor aj takýmto spôsobom udržiava čitateľa v pozornosti. Úvodná časť *Olejkára* je charakteristická zachytením dynamického prírodného elementu, ktorý má vzbudiť atmosféru nebezpečia, ale aj tajomnosti. Magickosť je umocnená trojgradáciou horálneho (magického, symbolického) časového úseku: polnocou, Silvestrom, koncom storočia.

Z esteticko-axiologického hľadiska je však dôležité, aby postavy neboli kreované bipolárne s jednoznačným schematickým hodnotením. Všimnime si Hurbanovo bipolárne rozdelenie postáv – na rozprávково zlých:

Na starom zlatníkovi všetko človeka odpudzovalo: končitý, tenký nos, malé blyškavé oči, stlačené čelo, zrastené obrvy a hlava akosi do pliec vrazená. Pritom na hornej gambe mu trčala veľká bradavica s niekoľkými chlpmi a pod ľavým okom sa vydúval šev, bezpochyby znamenie súboja.

(J. M. Hurban: *Olejkár*)

a rozprávkoivo dobrých:

Istého jarného dňa roku 1300 stál Matúš v ľahkom odeve na najvyššom trnáci svojej veže. Dlhé gaštanové vlasy sa mu vlnili spod ľahkého širáka po širokých pleciach, padajúc na čiernu, širokú, tmavým remeňom so striebornou prackou cez poly prepásanú kazajku, ktorá mu bohatými záhybmi siahala po kolená. Mal pekný, orlí nos a pod vysokým klenutým čelom žiarili veľké, sivé a jasné oči, že by si sa bol v nich uvidel vari až z Trenčína. Ešte malé fúziky pristali mu k bielej tvári ako červené pásy k zrelému jablku.

(J. M. Hurban: *Olejkár*)

V takomto prípade ide o schematizovanie, ktoré má svoje dôvody práve v mimoliterárnom prostredí. Matúš Čák je v texte v pozícii symbolu zadefinovaný v monumentálnej a sentimentálnej polohe; postava, ktorá je protivníkom hrdinu, je charakterizovaná fyzickou aj vnútornou odpudivosťou.

Ak hovoríme o motívoch romantizmu, dôležité je spomenúť motív lásky. Láska je silným fenoménom romantickej epiky, hoci nakoniec nielen jej; je najväčším stimulom umenia vôbec. Ale romantická láska, to je špecifický cit, nie je pudová alebo erotická, či „pragmatická“, vznikajúca v politických a spoločenských debatách na večierkoch „vyššej“ spoločnosti, ako to možno pozorovať vo francúzskych románoch klasicizmu a realizmu. Je to láska plná vášne a citu, je to láska fatálna. Zároveň je to láska tragická, nenaplnená, zavŕšená v osude Romea a Júlie, ktorý sa stal mýtom v širokom kultúrnom kontexte. Nájdeme ju aj v románe Victora Huga *Chrám Matky Božej v Paríži*, v postave fyzického mrzáka Quasimoda, žijúceho na najfrekventovanejšom mieste v Paríži, no zároveň v tých najvyšších útrobach chrámu Notre-Dame, tak vzdialeného od sveta človeka. Je to láska medzi Vítom a Ľudmilou v Hurbanovom *Olejkárovi*, ktorá sa síce nekončí tragicky, ale motív tajomstva, ktoré stráži postava Hrabovca pred svetom, jej vpečatí osud nenaplnenej lásky. Ak pre romantizmus pripustíme existenciu subjektívnych fenoménov, činiteľov, pripúšťame tým individuálny, senzibilný, emotívny výraz, preto romantizmus prišiel s tým, že láska by mala byť o tom, že sa necháme viesť pocitmi, a nie praktickými alebo len erotickými úvahami.

Atmosféra strachu a magiky, s percepčne silným vplyvom rôznych démonických prvkov, sa dostala do literatúry razantne v období romantizmu vďaka preberaniu symbolov a poetiky, postupov z ľudovej slovesnosti, ktorá bola silne zasiahnutá práve mytologickou vrstvou zo staršieho, ahistorického obdobia. „Strach z kozmu sa objavuje už v prvotných legendách všetkých rás a národov a v slovnej podobe v najstarších baladách, kronikách a posvätných spisoch. Bezpochyby predstavoval významný prvok aj v dômyselne prepracovanom systéme obradnej mágie s rituálmi vzývania démonov a prízrakov, ktoré prežívali od prehistorických čias a najvyšší stupeň vývoja dosiahli v Egypte a v semitských národoch.“³⁵

Nie je náhoda, že začiatkom 19. storočia, keď v literatúre prepukla éra romantizmu, v architektúre hovoríme o neogotickom štýle. O gotike sme hovorili ako o výraznom fenoméne ovplyvňujúcom romantické obdobie v umení. Gotika – rafinovaná, matematicky geniálne presne konštruovaná stavba s pompéznosťou i s pocitom akejsi nedefinovateľnej atmosféry mystického stredoveku, nehovoriac o anglických zámkoch postavených v tomto období s množstvom tmavých a tajných chodieb zahalených pavučinou. H. P. Lovecraft v tomto duchu píše o nadvláde „stredovekej atmosféry hrôzy v Európe“, umocnenej „temným zúfalstvom z morových epidémií“, ktorú „možno vybadat’ i v groteskných rezbárskych a sochárskych prácach rafinovane zakomponovaných do najznamenitejších skvostov neskoršej gotickej chrámovej architektúry. Ako najslávnejšie príklady možno uviesť démonické chrlice na katedrálach Notre-Dame a Mont St. Michel.“³⁶

Mystérium stredovekej atmosféry sa dostáva v 18. a 19. storočí aj do populárnej literatúry; je výrazne inšpirovaná motívmi čarodejníc, duchov, archetypálneho strachu z nepoznaného, z tmy. Je potom logické, že hororová literatúra a gotický román majú svoje korene práve v období romantizmu. No zároveň romantizmus prichádza aj s inovatívnymi prístupmi v rovine témy. Mary Shellyová neponúkla čitateľom vo svojom románe *Frankenstein*, ktorý sa považuje za prvý hororový román, len mainstreamovú zábavku s nádychom hororovosti a tajuplnosti, ale zároveň vztýčila prst, možno po prvýkrát v dejinách umeleckej literatúry, pred zneužívaním moderných technológií človekom, ktorý sa chce hrať na novodobého stvoriteľa a spasiteľa. Román sa stal obľúbenou predlohou pre filmové stvárnenie, pričom prakticky všetky filmové adaptácie preberajú motívy literárnej predlohy, no predovšetkým jej posolstvo: otázky, ktoré pred človeka nastoľuje vedecko-technický pokrok.

³⁵ Lovecraft, H. P.: *Nadprirodzená hrôza v literatúre*, 1997, s. 11.

³⁶ Tamže, s. 13.

Vynález elektriny, objavy v medicínskych i prírodných vedách a využívanie nových technológií znamenali významný posun vo vývine spoločnosti. Tieto skutočnosti zároveň priniesli nové témy, ale aj otázky súvisiace s existenciou človeka a jeho vzťahom k univerzu, k Bohu. Gróf Frankenstein je prototypom osvieteného človeka, prezentujúceho vo svojej dobe túžbu ľudstva po poznaní s fascináciou novými vynálezmi prelomu 18. a 19. storočia. Shellyovej román, ktorý sa pokladá za prvý hororový text, neprináša lascívne hororové motívy s dekoráciami krvi a mŕtvol, čo sa tak vehementne využívali v populárnej literatúre; ponúka práve spojenie stredovekej, gotickej atmosféry s filozofickými, ale aj etickými otázkami, keď poukazuje na možné negatívne stránky technologického ľudského pokroku. Upozorňuje na to, že technika sa môže vymknúť ľudskej kontrole, i na to, že využívanie nových technológií je aj o morálnej zodpovednosti, nielen o túžbe po skúmaní nových dimenzií.

V romantizme sa v rovine toposu literárneho textu výrazne kreuje priestor mesta a dediny v ich kontrastných polohách, ako dva protikladné fenomény. Môžeme poznamenať, že sa stal v slovenskom kontexte tohto obdobia dominantným faktorom pri kreovaní umeleckého diela; príroda bola často stvárnená v magických polohách svojej existencie; vďaka tomu sa dostávajú do textovej podoby prvky lyrizmu a mystiky, a to nielen v období romantizmu, ale aj neskôr v 20. storočí v lyrizovanej próze (naturizme) a vo vizuálnej podobe s lyrickými a senzuálnymi prvkami magického realizmu na filmovom plátne. Rozdielnosť životnej empirie civilizačného a rurálneho so silným akcentom na archetypálne konštrukcie spôsobila až ostantatívne odmietanie civilizačného toposu ako entity s negatívnou konotáciou:

*Dobrý mužik s ženičkou vo večnom pokoji
žijú ak' dve halúžky v háji obidvoji,
vietor keď ich pokníše, ale ich nezláme –
takéto my manželstvá mešťania neznáme.“*

(J. Král': *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*)

Zároveň infiltrovanie kompozičných postupov vychádzajúcich z civilizačného toposu, či už na úrovni postáv alebo motívov, do naturálneho priestoru, má potenciú vytvárať konfliktnú situáciu, má teda z literárnoteoretického hľadiska progresívny charakter. Slovenský romantizmus vidí často dedinu a prírodu v mravnom kontraste s mestskou civilizáciou. Konotačné ladenie mestských postáv je tak definované (či už literárne adekvátne alebo skôr mimoestetickou funkciou) apriórne s maskou vyvolávajúcou negatívne percepčné vnímanie;

napríklad postava „diabla“, pokašiteľa prichádzajúceho z mesta vábiť Evu v Bottovej *Žltej lalii*; v Kráľovej balade *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*, z ktorej ukážku sme uviedli, je zakomponované dvojveršie predikujúce mravnú skazenosť klasických hodnôt. V Hurbanovej próze *Olejkár*, postava olejkára Hrabovca odchádza z mesta, kde je richtárom až rozprávkovy zlý zlatník, do priestoru prírody, ktorý má silu očisty, slobody v protipóle so svetom „mestských“ intríg. Civilizačný a rurálny topos je tak vo vzájomnej korelácii, ich interferencia vchádza do štruktúry literárneho diela s rôznou intenzitou, ktorá závisí aj od poetiky daného literárneho obdobia.

Lyricko-epické

V súvislosti s genologickými princípmi sme spomínali, že základnou vlastnosťou epiky je jej sujetovosť a zároveň operatívnosť v rovine jazyka, teda dialógu, lyrika túto sujetovosť oslabuje využívaním entropie jazyka. Dramatický princíp vytvára akciu, pohyb, „prináša“ frenetickú informáciu. Ak je „epické“ charakterizované modelovaním objektívnej informácie s typickou skôr temporálnosťou a kauzalitou, „dramatické“ túto temporálnosť narúša akciou a „lyrické“ obraznosťou, výraznou mierou subjektivizácie textu. Literárny text však často existuje v synkretickom tvare, s rôznou intenzitou interferencií jednotlivých druhových prvkov, a to v každej rovine textu. Emil Staiger v tejto súvislosti píše: „Každé pravé literárne dielo sa podieľa na všetkých druhových ideách rozdielnou mierou aj spôsobom a odlišnosť tohto podielu je základom neprehľadného bohatstva historicky vzniknutých foriem.“³⁷ Dodajme k tomu, že diferenciu medzi epickým, dramatickým a lyrickým dielom prvotne určujú nejazykové rozdiely v ich štruktúrach.³⁸ Podobné prepájanie znakov všetkých troch druhových entít nachádzame aj v baladickej tvorbe ako v základnom žánri romantickej literatúry.³⁹

Opozícia lyrické – epické sa spája paralelne s terminológiou prevzatou z psychológie, a to s pomenovaniami tenzia a detenzia, ktoré súvisia s faktom využívania homeostázy u človeka. Práve túto metodológiu aplikuje vo svojej teórii aj František Miko. Miko dodáva, že tenzia a redukcia tenzie sa v literárnom texte realizujú v dvoch jeho rovinách; v tematickej rovine ako konflikt a spôsob jeho riešenia a v tvarovej, formálnej rovine na úrovni zvukovej

³⁷ In: Pašteka, J.: *Estetické paralely umenia*, 1976, s. 167. Ďalej E. Staiger dodáva: „Literárne dielo, ktoré by bolo ‚celkom epické‘ alebo ‚celkom dramatické‘ (v knihe *Lyrické prvky vo filmovej štruktúre* sme podotkli a doplnili celkom lyrické), je nemysliteľné, pretože každé literárne dielo má podiel na všetkých druhoch a len isté ‚viac‘ alebo ‚menej‘ rozhodne o tom, či toto dielo nazveme ‚epickým‘, ‚dramatickým‘ alebo ‚lyrickým‘.“ Tamže, s. 167

³⁸ Tamže, s. 167.

³⁹ E. Staiger sa vyhýba striktnému vymedzeniu literárnych druhov na lyriku, epiku a dramatikú, využíva skôr adjektívne formy „lyrické“, „epické“, „dramatické“. Ako poznamenáva, dá sa určiť, čo je „to“ „lyrické“, „epické“, „dramatické“. Literárne dielo tak podľa, Staigera, môže byť viac lyrické, epické alebo dramatické. Logické teda je, že najviac epického je v epike, lyrického v lyrike, dramatického v dramatike. A ako ďalej dodáva: „Každý človek má vraj v sebe akúsi ideu ‚lyrického‘, skrsla v ňom kedysi pri určitej príležitosti a nemusí mať nič spoločného s umeleckým dielom. Mohlo sa tak stať pri vnímaní istej krajiny.“ Pozri Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, 1969, a Krausová, N.: *Epika a román*, 1964, s. 37 – 38.

a rytmickej štruktúry textu. „Konflikt a jeho riešenie v epike, t. j. tematická tenzia a detenzia sú v podstate analógiou životnej, široko chápanej stresovej situácie a jej objektívneho riešenia. Pritom treba poznamenať, že tzv. objektívne riešenie je len jedno z možných, je to vlastne adekvátne riešenie.“⁴⁰ Fenomén tenzie však nevzniká u človeka len v lyrickej situácii, ale je základným princípom aj dramatického konania postáv. Lyrika a dramatika tak akoby vychádzali z podobného zdroja emocionálnej výpovede v kontraste s epickou „bezproblémovosťou“. Rozdiel medzi lyrickým a dramatickým je však v intenzite informácie, ktorú poskytuje. Dramatika pracuje s vypätou emocionálnou situáciou, lyrika s emocionálnym uvoľnením. Tieto princípy však v rôznych textoch vytvárajú mnohvrstvomé štruktúry. Umelecké dielo tak existuje len v korelácii a vzájomnej influencii týchto troch druhových entít. Genologické úvahy vychádzajú z princípov literárnej teórie, ich aplikácia však ide nad rámec literárnej vedy a je použiteľná pri interpretácii nielen literárnych diel. Táto problematika má teda širší literárnoteoretický, ale aj antropologický a kulturologický rozmer.

Tento teoretický úvod môžeme aplikovať aj na literárny **žáner balady**. Elementárny charakter žánru balady je jej synkretický pôdorys, teda lyricko-epický princíp s pochmúrnym sujetom, tragickým finále, s využitím symboliky rôzneho charakteru a na rôznej rovine štruktúry textu.

Okrem lyricko-epického pôdorysu baladickéj štruktúry môžeme v niektorých typoch balád hovoriť aj o dramatických segmentoch, a to predovšetkým v dialogickej časti jednotlivých baladických útvarov. Na rozdiel od epického dialógu, ktorý ma tendenciu skôr „informatívnu“, operatívnu, dotvárajúcu psychologizáciu postavy, prostredníctvom dramatického dialógu autor vytvára dramatickú akciu. Pre baladu je teda typická synkretická štruktúra, pričom pri ľudovej balade v rovine tempa, rytmu, rýmu zohrával dôležitú úlohu aj pôvodný spevný charakter baladického textu. Pojem balada sa odvodzuje od francúzskeho pojmu „ballade“ („ballare“), ktorý označoval lyrickú spievanú tanečnú pieseň.⁴¹ Súčasné vnímanie baladického textu je odvodené od slova „ballad“, pôvodne pochmúrne ladeného spievaného príbehu v anglo-škótskom folklórnom areáli. Určité motivické prvky obradového

⁴⁰ Miko, F.: *Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*, 1973, s. 92.

⁴¹ „Románska tanečná lyrika spolu s tancom (danse en rond) rozšírila sa už v ranom stredoveku (v XI. storočí) po Európe... O sborovom ráze lyricko-epických piesní, neskoršie označovaných názvom „balada“, svedčí forma, najmä refrén, ktorý sa zachoval práve v skladbách starodávnych. Čím viac zmizli sborové piesne spojené s tancom, tým prenikavejšie sa šírili individuálny prednes a staré piesne postupne dostávali formu, ktorú poznáme z neskorších zápisov, zachovaných v našich zbierkach.“ In: Horák, J.: *Slovenské ľudové balady*, 1956, s. 11 – 12.

(kultového) charakteru nachádzajúce sa v najstarších zachytených ľudových baladách však naznačujú prehistorickosť existencie baladického textu

Slovenská romantická balada sa výrazným spôsobom inšpirovala v motivickej aj v tematickej rovine textu ľudovou baladou. Jozef Horák v knihe *Slovenské ľudové balady* začleňuje ľudové balady do rôznych časových vrstiev, od najstaršieho baladického okruhu inšpirovaného pohanskými prvkami až po balady so zbojníckou a protitureckou tematikou.⁴² Motívy predovšetkým zaklínania, preklínania, veštenia, teda motívy spojené s vierou v účinok sily slova a špecifických magických obradov, ktoré sa vyskytujú už v prehistorických obdobiach uctievania určitých kultov, určujú predkresťanskú existenciu ľudových textov, teda začleňujú tieto texty do pohanského obdobia s univerzálnou geografickou rozšírenosťou. V obradovom folklóre, ako aj v ľudovej slovesnosti prvky zaklínania, preklínania vychádzajú teda z pohanského rituálu. V tomto kontexte je zaujímavý fakt, na ktorý poukazuje Lévi-Strauss v súvislosti s obradovou mágiou: „jednotlivec, ktorý vie o tom, že je objektom počarenia, je vnútorne presvedčený pomocou najslávnejších tradícií svojej skupiny, že je prekliaty – túto istotu v ňom upevňujú i jeho príbuzní a priatelia. Spoločenstvo sa od neho sťahuje: vzdáľuje sa od prekliateho, správa sa k nemu nielen tak, akoby už bol mŕtvy, ale akoby bol zároveň zdrojom nebezpečenstva pre celé svoje okolie – spoločnosť pripisuje pri každej príležitosti a každým svojím činom smrť nešťastnej obeť, ktorá už ani nepomýšľa na to, aby unikla svojmu zdanlivo nevyhnutnému osudu, pretože čoskoro sa začínajú kvôli nej sláviť posvätné obrady, ktoré ju majú priviesť do ríše tieňov.“⁴³ Podobne na tento fenomén v ľudových baladách poukazuje Jozef Horák v spojitosti s animistickými predstavami prevteľovania človeka v prírodný element, v prvej balade v strom⁴⁴ – javor, v tretej balade so zoomorfnými črtami: *Ja sa urobím vtáčkom jarabím*⁴⁵. „Táto látková osnova spojila trojaký prastarý motív, založený na viere v kúzelnú silu slova, na predstavách o premenách ľudských bytostí v stromy a na viere

⁴² V knihe J. Horáka *Slovenské ľudové balady* nájdeme šesticu balád, ktoré sú zahrnuté do najstaršej vrstvy.

⁴³ In: Lévi-Strauss, C.: *Štruktúrálna antropológia I.*, 2000, s. 175.

⁴⁴ In: Horák, J.: *Slovenské ľudové balady*, 1956, s. 91. Prastarý symbol frekventovane využívaný autormi v umeleckom texte. „V mnoha starovekých kulturách se určité stromy nebo celé háje uctívaly jako příbytky nadpřirozených bytostí... Úloha zapovězených stromů v biblickém ráji je všeobecně známa... V křesťanské ikonografii je strom symbolem života z vůle Boží a jeho proměny během roku symbolizují život, smrt a vzkříšení, neplodný nebo odumřelý strom znamená hříšníka...“ In: Biedermann, H.: *Lexikón symbolů*, 1992, s. 335 – 336.

⁴⁵ In: Horák, J.: *Slovenské ľudové balady*, 1956, s. 97. V tomto kontexte ako symbol slobody a voľnosti: „Jinak tito tvorové, kteří se díky křídům vznášejí v oblacích, bývají ztělesněním lidské touhy vymanit se ze zemské tíže a dosáhnout jako andělé vyšších sfér.“ Biedermann, H.: *Lexikón symbolů*, 1992, s. 287.

v magickú moc hudby, zachovanej v rozprávkach a piesňach o hovoriacom hudobnom nástroji... V ľudovom lekárstve odpradáva uzdravovali a ešte podnes uzdravujú zariekaniami a zaklínaniami, teda vierou v účinnosť mocného slova. To sú vzdialené ohlasy z čias, keď ‚šaman‘, kňaz a zároveň lekár, o ktorom sa verilo, že má styk s démonmi, vedel uzdravovať alebo škodiť magickými slovami, ktorými rozkazoval démonom zlým a získaval priazeň duchov dobrých.“⁴⁶ S podobným princípom pracuje aj Ján Botto v balade *Žltá ľalia*:

*Stojí, stojí mohyla,
na mohyle zlá chvíľa;
na mohyle trnie, chrastie
a v tom trní, chrastí rastie,
rastie, kvety rozvíja
Evka, žltá ľalia.*

Frekventované využívanie symbolického jazyka a všeobecne básnických obrazov, figúr je typické pre baladickú tvorbu. Oproti umelej balade je však ľudová balada na básnické figúry, formálnu kompozíciu verša chudobnejšia, podobne to platí aj o sujetovej výstavbe, ktorá je v ľudovom priestore prirodzene jednoduchšia, čo súvisí s orálnym charakterom prezentovania ľudových balád. Ľudová tvorba tak oproti umeleckej literatúre inklinuje k schematickejšiemu modelu v rôznych rovinách ľudového textu. „Pre folklórne postavy je charakteristické, že sú vždy opisované v deji, každá postava je v akcii. Nemajú psychologickú hĺbku, ani sa nevyvíjajú: ich psychológia je preložená zvnútra navonok, do akcie.“⁴⁷ Podstatný vo vzťahu k ontológii ľudového textu je fakt, že „každá postava vo folklóre má platnosť znaku alebo symbolu.“⁴⁸

Jeden z najstarších symbolov používaný v komunikácii, ale aj v umení je farebný princíp, preto skúmanie funkcie farieb v spoločenských a komunikačných súvislostiach má interdisciplinárny charakter, patrí do priestoru bádania antropológie, semiotiky, psychológie, umenovedy. Farebný princíp v literatúre romantizmu je jeden z najviac využívaných symbolov

⁴⁶ In: Horák, J.: *Slovenské ľudové balady*, 1956, s. 17.

⁴⁷ In: Leščák, M. – Sirovátka, O.: *Folklór a folkloristika*, 1982, s. 212. Ďalej autori dodávajú: „Postavy majú plniť predovšetkým svoju funkciu v deji, sú čistými nositeľmi deja, a preto sú vybavené iba tým, čo potrebujú na rozvíjanie sujetu. Z toho vyplýva, že majú len málo fixných poznávacích znakov...“ Tamže, s. 212.

⁴⁸ Tamže, s. 212.

v štruktúre textu. Viaceré farebné symboly však majú ambivalentný charakter, spomenieme frekventované využívanie symboliky červenej farby v literárnych textoch, ktorá predznamenáva erotizmus, stratu panenstva, vášeň, ale zároveň aj pokušenie, krv a teda aj smrť. Symbolika bielej farby môže poukazovať na čistotu a nevinnosť, panenstvo, ale zároveň s ambivalentným charakterom ma pozíciu symbolu smrti:

*Perly jsem tobě vybírala,
bíle jsem k tobě oblíkala,
v sukničku jako z vodních pěn:
nechod', dceruško, k vodě ven.
Bílé šatičky smutek tají,
v perlách se slzy ukrývají,
a pátek nešťastný je den,
nechod', dceruško, k vodě ven.*

(Karel Jaromír Erben: *Kytice*)

Kontrastný princíp je jedným zo základných princípov pri budovaní baladického textu; kontrast dňa (svetlo) – noci (tma, spln) je klasickým, až archetypálnym kontrastným princípom nachádzajúcim sa v ľudovej slovesnosti a ranostredovekých textoch (rozprávky, mýty, báje, eposy atď.), vychádzajúcim z prirodzeného ľudského strachu z tmy, niečoho nepoznaného. „Hocako veľká racionalizácia, reforma myslenia či freudovská analýza preto nedokážu celkom potlačiť rozochvenie z príbehov rozprávaných pri praskajúcom kozube či strach z opusteného lesa. Ide tu o psychologický archetyp alebo tradíciu...“⁴⁹ a ďalej H. P. Lovecraft v tomto kontexte dodáva: „deti sa vždy budú báť tmy a ľudia citliví na dedičný impulz sa vždy zachvejú pri pomyslení na skryté bezhraničné svety podivného života, ktorý možno pulzuje kdesi ďaleko, v priepastiach za hviezdami, alebo desivo pôsobí na našu planétu, s obludnosťou, ktorej nečisté rozmery dokážu prehliadnúť iba mŕtvi či šialenci“.⁵⁰ V romantizme ide o zintenzívnenie tajomnosti, mysteriôznosti prenikajúcej do záhadného sférického, priam nedefinovateľného pocitu. Apercepcia týchto textov, modelovaných na storaký spôsob, načiera z psychologickej podstaty strachu:

⁴⁹ Lovecraft, H. P.: *Nadprirodzená hrôza v literatúre*. 1997, s. 6.

⁵⁰ Tamže, s. 8.

*Bola polnoc – čas zlý, krutý – a ja slabý, pochudnutý
študoval som staré spisy v hrubých zväzkoch zviazané.
Sadal na mňa opar driemot, odo dvier však zaznel klepot,
tichý klepot z nočných temnôt, tajuplné ťukanie.
„Nejaký hosť,“ snažil som sa vysvetliť to ťukanie,
„iba hosť, a nič viac nie.“*

(E. A. Poe: *Havran*)

Horálny (magický) čas sa stáva základným stavebným princípom romantizmu, aj romantickej balady v opozícii s dňom, svetlom, brieždením. Janko Kráľ tento kontrastný princíp umocňuje v opozícii idyla – balada:

*Či neznáte tie kraje, kde v tichej dolinke
po lúčinkách pastierik blúdi s ovčičkami,
tými, z ktorých sám pije, pojí ich vodami
a medzi nimi žije ak' otec v rodinke,
každičku zná menovať, každičku zastáva,
medzi nimi vyrástol, medzi nimi spáva? ...*

*Jedenásť bilo – tri štvrte sú preč,
dvanásť sa blíži pomaly:
voda sa búcha ako o múry
do brehov pustých, na skaly.*

*Na vodách temných kláty tak hádže
ako na ceste vietor prach,
voda ak' mlieko, ak' sneh keď sype
kúrňava po šírych poliach.”*

(J. Kráľ: *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*)

V tomto úryvku z baladického textu okrem farebnej kontradikcie, iluminatívnej meditatívnosti, realizovanej „pastelovou“ atmosférou prírodnej idyly a romantizujúcim tragicko-pochmúrnym tmavým zachytením skutočnosti, nastáva klasické bipolárne „snímanie” vytvárajúce dramatický akcent na osi idyla, lyrika – baladika, epika. Deminutívny pátos v prvej

časti nie je však základným poetickým postulátom textu, len vytvára „partnerskú“ váhu intenzívnej druhej časti s gradačnými, hororovými fragmentmi. U Janka Kráľa je kontrast zmysluplne využitý ako súčasť pevnej kompozičnej štruktúry baladického diela.

Počiatky žánru balady v umeleckej literatúre nájdeme v tvorbe Karola Kuzmányho a Pavla Jozefa Šafárika. Básnický text *Vodan* Karola Kuzmányho má základné znaky žánru balady: tragickosť, etický charakter sujetu so silnou lyrickou obraznosťou, pochemúrnosť, gradáciu, dialógy s prvkami repetície podobne ako v ľudových textoch, s kontrastnou kompozíciou prológu a epilógu voči centru. Expresívne obrazy s hláskovou hrou autora vytvárajú pocit tvrdosti, ťažkosti a nebezpečia:

*Než voda s rykem se o skálu bije,
hluťavým oušklebem checht v pěny vije,
víry se vaří a vluny se boří
a řeka dme se a v hloubí se noří;*

(Karol Kuzmány: *Vodan*)

Intenzívna prítomnosť dynamických prírodných motívov je v tomto básnickom texte v binárnej opozícii s tonalitou a statickosťou klasicistickej strohosti:

*Ty chováš mnohá stáda ovec bílých
tam na výsostech, po svých pastvách milých
Tu vesele se pasou muži silní,
svých oveček a pišťal rovně pilní.”*

(Juraj Palkovič: *Oda na horu Sinec*)

V Kuzmányho balade nachádzame aj motív, ktorý je v slovenskej literatúre pomerne frekventovaný: motív tragiky, smrti – vody, rieky, živlu, ktorý zabíja; motív vstupujúci do umeleckej literatúry cez ľudovú slovesnosť, ktorý nájdeme aj v baladickej tvorbe Janka Kráľa a Jána Bottu. Záverečné obrazy v balade *Vodan* ilustrujú využívanie prírodného elementu ako fenoménu nebezpečia, tragiky v období romantizmu:

*A z hloubí se šumot co tajný sen vznáší
a libý milého hlas děvů volá,
a v děvě se zřese a v děvě se snáží*

*a nebe se nad ní točí do kola;
a v děvě se sepne a v děvě se svírá:
a nad děvou mokrá se vluna zavírá.*

(K. Kuzmány: *Vodan*)

Karol Kuzmány svojou baladickou tvorbou vedome prekračuje klasicistický úzus, čím vstupuje už do ďalšieho romantického obdobia.

V balade sú teda implikované epické prvky – modulácia sujetu, lyrické prvky – používanie celého komplexu básnických obrazov s vlastnosťami rytmu, melódie verša, rýmu a dramatické črty – forma dialógu, ktorá je viac dramatickou ako epickou, to znamená, že v balade tak ako v dráme, podľa Doblina, je „formou dialógu bezprostredne podávaný dej.“⁵¹ Ako príklad môžeme uviesť Kuzmányho baladu *Vodan*, v ktorej práve monologizujúci dialóg dievčiny s Vodanom má silnú sujetovú funkciu:

*... „Vodane! Vodane zradný!
Proč si zachvátil milého v hrob chladný?“*

(Karol Kuzmány: *Vodan*)

Popri uvedených faktoroch aj základná dramatická schéma: expozícia – kolízia – kríza – peripetia – katastrofa – rozuzlenie, má v modifikovanej miere bližšie k baladickému žánru ako k románu, pre ktorý je typický skôr pomalý tempus, ktorým sa prichádza k cieľu. A jeho parataktické zoskupenie sujetu oproti hypotaktickému dramatickému má, podľa Staigera, takisto ďaleko od kompozície balady.

Noc a deň, to je základný rozdiel romantizmu a realizmu, v ktorom sa odohrávajú osudy postáv. V romantizme sa kreuje noc s príchut'ou archetypálneho kozmického strachu s magickým, horálnym časom polnoci:

*Jedenást' bilo – tri štvrte sú preč,
dvanást' sa blíži pomaly:
voda sa búcha ako o múry
do brehov pustých, na skaly.*

⁵¹ Pašteka, J.: *Estetické paralely umenia*, 1976, s. 148.

...

*Dvanásta bje v dial'ke hodina,
mesiac na vođu zasvietil,
naprostred Váhu na čiernej skale,
pannu zakliatu osvietil.*

(Janko Kráľ: *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*)

s obrazom brieždenia, svitania:

*„No zase to cítim! To zlé čosi, choré.
A na nebo vyšli raňajšie zore.
Maj na pamäti, že už ušiel náš čas.
Chod', našepkáva mi to vnútorný hlas!“*

(Pavol Jozef Šafárik: *Tatranská múza s lýrou slovanskou*)

so záberom konca roka, tisícročia:

*Bolo to to v posledný deň roku 1399. A ten deň bol plný hrôzy. Vonku duli
vetry, krútili sa chumelice a v oblakoch, zdalo sa, že čosi hučí; v ľudských
dušiach hýbalo sa akési tráplivé tušenie. Ako by aj nie, ved' chýlil sa
silvestrovský večer, v ktorom sa mali stretnúť dve storočia.*

(Jozef Miloslav Hurban: *Olejkár*)

V komparácii klasicistické, idylické – romantické, baladické ja zaujímavé pozorovať dva texty z básnickej zbierky Pavla Jozefa Šafárika, vychádzajúce obsahovo a formálne z dvoch už spomínaných literárnych poetík. Báseň *Potôčik* s jemne eufemisticky znejúcim titulom a báseň *Posledná noc*:

*Postoj máličko,
milý potôčik,
pristav žblnkot vln
v kyprom výmole
kvetnej doliny!*

*Keď zapadlo slnko a mrákava hustá
sa rozliala nebom, zem zdala sa pustá
a mlčalo všetko a hučal len prúd
a vietor dul tak, že sa chvel každý prút,*

Báseň *Posledná noc* má atmosféru vytvárajúcu pocit dynamického očakávania napätia a tajuplnosti. Pohyb nastáva v tretej strofe „rozprávkovým“ slovom pohybu *vtom*, ktoré označuje začiatok, hranicu problémovej situácie:

*Vtom obloha zrúkne a zrachotia hromy
a lietajú blesky, až padajú stromy,
zem celá sa trasie – aj opachy skál,
a do dolín tečie aj voda aj kal.*

V jednej básnickej zbierke tak vznikajú tendencie dokladajúce kanonizovanie klasicistického tonalizmu, ako aj motívy romantickej poetiky s fluktuáciou prvkov živelnosti, dynamickosti, pochmúrnosti (*milý potôčik / aj voda aj kal; žblnkot vln / a hučal len prúd*). V týchto dvoch textoch je načrtnutý aj poetologický konflikt dvoch rozdielnych generačných tendencií; romantický, tematický ľudový básnický subjekt a klasicistická univerzálna tendencia chválospevu, „kalokagatie“:

*Dobrý potôčik,
krása prírody,
ty, čo každý deň
cestou pôvabne
zakľukatenou
vodiš do sveta
svoje strieborné
vlny – ak ju tam
niekde uvidíš,
povedz, čo si tu
počul z mojich úst:
bez tej *Lubinky*
že nemôžem žiť,*

*že pre Lubinku
hyniem za živa.*

V básni *Potôčik* sa klasicistický obraz opiera o harmóniu a vyrovnanie, jej sémanticko-percepčné dominanty sú: lahodnosť, svetlo, striebriстая farba; deminutívum vyvoláva kladné konotácie, potôčik je *pôvabne* zakľukatený, nemá ešte nespútanú silu ako v romantizme. Konotačné ladenie i samotná sémantika sú v kontradičcii s romantickou presýtenosťou tmavosti, napätím, dynamikou, pocitom strachu v balade *Posledná noc*. Spomenuté básnické texty jednoznačne dokumentujú dvojakú poetiku Pavla Jozefa Šafárika v zbierke *Tatranská múza s lýrou slovenskou*.

Jednou z najfrekvencovanejších tém v slovenskej poézii 18. a 19. storočia je tematika zbojníctva, Jánošíka, junáctva. Príkladom na to, ako sa môže táto téma odlišne spracovať, sú Šafárikove básne *Posledná noc* a *Oslava slovenských junákov*. *Posledná noc* už samotným titulom signalizuje osudovosť, tragiku. Výraz *oslava* označuje sémantický príznak pompéznosti, dekoratívosti, evokuje predstavu harmónie, krásy, sily. Zatiaľ čo ľudový jánošíkovský motív v básni *Posledná noc* rieši Šafárik romanticky, baladicky, s využívaním prvkov ľudovej povesti, básnický text *Oslava slovenských junákov*, ktorý vychádza z podobného tematického okruhu, je klasicistickou básňou inklinujúcou k žánru selanky. Vnímanie konkrétnej národnej témy zakotvenej v tradícii prechádza od univerzálnej slovenskosti (slovenských junákov) k špecifikácii slovenskosti, konkretizácii (Jánošík); tieto estetické signály možno pozorovať v spomínaných dvoch Šafárikových básnických textoch s kontrastom ľudového motívu s bytostnou, fatálnou láskou s tragickým koncom v básni *Posledná noc*:

*Už nasypala mu tá pod nohy hrachu,
už urob len krôčik – a ľahneš si v prachu!
Už počarila mu (tak hovorí ľud)
a Jánošík padá už do ťažkých pút.*

*Už poviažali ho, no tam, kde je milá,
sa pozerá ešte a vojde doň sila
a potrhá putá ten odvážny muž
a k omdletej milej sa nakláňa už.*

*Jej ručičku chytí – je studená, cíti,
a srdce v ňom zachvie a prvý raz v žití.
,Ved' umrela!' zvolá. ,Aj ja budem rád,
ked' zo sveta zídem. Nuž ber si ma kat!'*

*Zas vydal sa do rúk ich prekliatej zloby –
a dievčina práve sa prebrala z mdloby.
Čo vidí, ju zdesí a zabolí tak,
že sotva jej zjasnel, zas temnie jej zrak.*

(P. J. Šafárik: *Posledná noc*)

a líniou abstraktnej lásky, ženy, vo vzývaní antického Parnasu a s prosbou k umeleckému klasicistickému „básneniu“ v básni *Oslava slovanských junákov*:

*Nebeská dievčina, panenka čistá
a v ľudskom umení majstryňa istá!
Z harfy už dávno mi nevyšiel hlas,
v tichu sa zdĺhavo vlečie môj čas.*

...

*Svoj národ osláviť, to čestné plemä,
čo smelý čin mu vždy v semene drieme,
junácky, zbojnicky, šibenský rod,
dnes môjmu peru zas prichádza vhod!*

*Podpor ma v úsilí, ó, Múza milá!
Vidiš, že chabá je básnická sila
a toľko vecí mám povedať chuť –
pomôž mi na ne prísť, radcom mi buď.*

...

*Oj, ty chlap nad chlapov, chlapom čo velí,
ty sláva Slovanov, hrdina smelý,
slobodných junákov ty kapitán –
to teba, Jánošík, na ume mám!*

Jánošíkovská, ľudová, v modifikovanej verzii pastierska tematika tak dostáva široké pole stvárnenia od konkrétnej ľudovej tradície k všeobecnejšej tematike slovanskosti s pastierskymi motívmi selanky. Podobne konotačne ladené, aj keď menej folklorizujúco a bez romantických náznakov v poetike, ako v básni *Oslava slovanských junákov* nájdeme texty v *Selankách* Jána Hollého. Ján Hollý sa výrazne inšpiroval Vergíliom, ktorého poéziu zároveň aj prekladal, a ktorý tento fenomén idyly s pastierskou sonátou harmónie, nekonfliktnosti života priniesol do literatúry.

Šafárikova balada *Posledná noc* je presiaknutá romantickou poetikou, a to nielen po stránke obsahovej, motivickej, pri kreovaní romantických obrazov, pri kompozičných postupoch typických pre baladickú tvorbu, ale aj z hľadiska formálnej štruktúry, vo využívaní dvanásťslabičného verša v kombinácii s jedenásťslabičným veršom. V Šafárikovej *Tatranskej múze s lýrou slovanskou* môžeme hovoriť o inkoherecii klasicistickej metafory, ktorá je inkompatibilná s romantickou obraznosťou, pričom práve romantický princíp, ktorý je na ďalšej svojej ceste determinovaný aj pragmatickými činiteľmi, svojou estetickou imaginatívnosťou smeruje k vrcholovým dielam, k Sládkovičovej *Maríne* a k baladám Janka Kráľa a Jána Bottu.

Jedným zo základných prameňov inšpirácie romantickej, baladickej tvorby je mytologická rovina. Súčasná antropológia vychádza z dvoch protichodných názorov o pôvode mýtu, čo má za následok aj rôzne interpretačné postupy. Buď sa mýtus pokladá za výklad nedefinovateľných prírodných javov (noc – deň, svetlo – tma, slnko – mesiac, striedanie cyklov...) z prehistorického obdobia „primitívnych“ kultúr, alebo ako „spomienka“ na konkrétnu historickú udalosť a s tým spojené vyjadrenie základných ľudských činov (hrdinstvo, zrada...).⁵² Pre literatúru je však podstatný fakt, že mytologická vrstva sa stáva základným stavebným materiálom v gréckom období, čím táto zložka prechádza z metafyzicko-náboženskej dimenzie do umeleckého priestoru. Základnou zložkou mytologickej vrstvy v ikonickej „polohe“ je jej mimetická funkcia, ktorá intenzívne spolupracuje so symbolikou, obsahujúcou vo svojej sémantickej výpovedi hodnotu *pars pro toto*. Tak sa v literatúre stáva, že

⁵² Napríklad mýtické bytosti kentaurov podľa euhemerizmu (Euhémeros, 3. stor. pred K.) boli len spomienkami na historické udalosti; spomienky na ľudí zrastených s koňmi tam, kde kone ešte nepoznali. Trencsényi Waldapfel, I.: *Mytológia*, 1976, s. 12.

určitým konkrétnym artefaktom môže byť pridelená mýtická, ba až okultistická vlastnosť. Tento mytologický príznak výrazne prenikol aj do ľudovej slovesnosti, ktorej základy môžeme dešifrovať na základe tém v predkresťanskom, prehistorickom období. Mytologický a tým zároveň aj symbolický princíp je výrazným elementom nachádzajúcim sa v ľudovom, ale všeobecne aj v umeleckom texte. V jednej z najznámejších romantických balád *Žltá ľalia* od Jána Bottu môžeme sledovať výrazné využívanie symboliky, ktorá čerpá zo sémanticko-myto-logického podložia folklórneho prostredia.

Už v samotnom titule nachádzame jednu z najstarších symbolických „rečí“; žltá farba ako determinant substantíva má hodnotu jedného z najstarších symbolov. Farba sa stala jednou zo základných poznávacích a komunikačných vlastností najstarších kultúr, mala nielen ornamentálnu, ale aj estetickú a komunikačnú funkciu. V rôznych kultúrach, aj napriek tomu, že sa ustálili určité konvenčné hodnotenia farebnej škály, môže mať tá istá farba rôznu významovú hodnotu, vytvára rôzne konotácie: žltá farba, ako farba zlata, sa často označuje ako farba bohov; tento výklad vychádza zo spoločného indoeurópskeho základu, ktorý v rôznej obmene označoval jedno z najväčších kultových božstiev, božstvo Slnka.⁵³ So slnkom (a teda so žltou farbou), čo súviselo aj s lunárnym cyklom, sa spájala vlastnosť sily, znovunadobudnutej slnečnej energie. V ľudovej symbolike sa však žltá farba môže interpretovať aj ako farba žiarlivosti, nezhody, nevery: žltá žlč, žltý od závidia.

Kvet je jeden zo širokospektrálnych symbolov, v podobe hviezdicovej ruže je aj symbolom Slnka; často tento symbol môžeme vidieť v ľudovej architektúre. Konkrétna podoba ľalie v básnickom texte má v heraldickej symbolike významné miesto. V kresťanskej symbolike sa ľalia stáva symbolom čistoty a nevinnosti, v ľudových textoch môže mať aj podobu „bielej“ smrti. V názve baladického textu *Žltá ľalia* má spojenie týchto symbolov predznamenávať entitu smrti s primárnym charakterom „nevernej čistoty.“ Prvá strofa v Bottovej balade je stavebne konštruovaná anticipačným princípom, ktorý je modelovaný antropomorfizáciou ľalie – ženy, pričom je charakterizovaný v monológ, ktorý má v prvej strofe v 7. až 10. verši a v štvrtej strofe v 19. až 22. verši, funkciu repetície a tým aj dôrazu; táto výstavba má zároveň gradačnú funkciu s intenzívnou hodnotou, ktorá predznamenáva konfliktný, tragický moment:

Tá ľalija smutno vzdychá:

⁵³ Védsky Súrja, grécky Hélios, starogermánsky sauil, starosloviensky solnce. Eliade, M.: *Dejiny náboženských predstáv a ideí I*, 1995, s. 169.

*Hlávku moju trnie pichá
a nožičky oheň páli –
pomôžte mi v mojom žiali!*

Percipient vstupuje introdukciou do textu hneď cez incipit a ďalšiu časť introdukcie; tieto prvky kompozične signalizujú tragiku:

*Stojí, stojí mohyla.
Na mohyle zlá chvíľa,*

Po symbolike, ktorá súvisí s náboženským postmortálnym predkresťanským kultom (mohyla), nájdeme hneď v treťom verši prvú biblickú symboliku: trnie. Horiaci trňový ker sa zjavuje už v Starom zákone,⁵⁴ no v spojení hlava – trnie predikuje skôr novozákonnú udalosť ukrižovania.⁵⁵ V textovej, baladickej realizácii je teda vyjadrením utrpenia, z čoho vychádza aj frazeologizmus trnistá cesta. Psychologické zvýraznenie utrpenia, nie však z pozície martýrstva, čo by azda mohlo vyplynúť z asociatívnej tematizácie spojenia hlava – trnie, je v spojení noha – oheň. Noha sa v textovej realizácii nedotýka pevnej zeme, čím stráca, ako pradávny symbol kontaktu človeka so zemou, možnosť absorbovať zemskú energiu; „kacírsky“ princíp viny je tak naznačený fenoménom ohňa⁵⁶ a pálenia nôh. Samotná sémantická hodnota pojmu oheň má ambivalentný charakter. Na jednej strane má hodnotu očisty, poznania, duchovnosti. Ako ochrana sa používal v stredoveku na odstraňovanie epidémií. Oheň je aj symbolom videného a poznaného svetla. Na druhej strane však, ako potvrdzuje analyzovaný text balady, má negatívnu konotáciu ako oheň hriešny, pekelný, diabolský, oheň nespútanej vášne a skazy.

Po úvodnej, prológovej časti nasledujú druhá a tretia strofa s rovnoslabičným veršom s náznakom ľudového rýmu: *dediny – kvetiny, lalije – popije, s topory – do hory, chrastie – zrastie*. Ľudovosť verša podčiarkuje aj jeho rytmizácia v sedemslabičnej štruktúre. Aj keď percipient nie je ešte oboznámený s príčinou vzniku tragickej situácie, neustály cyklický

⁵⁴ Zjavenie Hospodina Mojžišovi: „Tu sa mu zjavil Boží anjel v ohnivom plameni z trňového kríka. Keď naň hľadel, videl, že trňový krík horí plameňom, ale nezhára.“ In: *Sväté pismo. Kniha Exodus*, 1996, s. 131.

⁵⁵ „Odeli ho do purpurového plášťa, z trnia uplietli korunu a založili mu ju...“ *Sväté pismo. Evanjelium podľa Marka*, 1996, s. 2214.

⁵⁶ Okrem kultu Slnka a Zeme jedno z najstarších pohanských božstiev: védsky Agni, latinsky ignis, litovsky ugnis, starosloviensky ogni. Eliade, M.: *Dejiny náboženských predstáv a ideí I*, 1995, s. 169.

moment zarastania trnám má v sebe latentný prvok pohanského elementu zaklínania, a to vo vzťahu k antropomorfnému znaku, ktorý sme spomenuli vyššie a ktorý súvisí s neschopnosťou, či skôr nemožnosťou postaviť sa morálnym zákonom; za vinu prichádza v baladickom texte kauzálna trest:

*a to trnie i chrastie
jak ho zotnú, tak zrastie.*

Piata a šiesta strofa odhaľujú novú naračnú vrstvu. Zrejme je jej spätosť s folklórnymi žánrami podávanými ústnou formou, v ktorých osoba rozprávača zohráva dominantnú úlohu. V balade postavou narátora (stará mať) autor navodzuje atmosféru minulého, magického a zároveň rozprávkového, posúva sujet do retrospektívneho času. Siedma strofa má charakter expozície, hodnotovo sa odvoláva na mytologický priestor raja, podčiarknutý biblickým vzťahom Adama a Evy. Ohraničenie priestoru vytvára s budúcim motívom diabla vertikálnu konštrukciu príbehu s biblickým kontrastom neba a pekla (podzemie), označuje čistotu a harmóniu podčiarknutú motívom lásky, ktorá narúša temporálne vnímanie človeka:

*Žili si tu v zime, v lete,
nevedeli nič o svete –
žili si tu sami dvaja,
jak dakedy vprostred raja
sám Adamček, sám s Evičkou
ako holub s holubičkou.*

Symbol raja, rajskej záhrady (Edenu), Adama a Evy ako biblickej dvojice je jeden z najstarších mytologických a zároveň biblických symbolov, v umení jeden z najznámejších. Väčšinou sa zobrazuje na ohraničenie prvotnej harmónie a lásky, často v konfrontácii s reálnym svetom. V symbolike je v kontraste s podzemím, pokušením (peklom), ktorého predstaviteľ je had. Až neskôr sa vykryštalizovala postava diabla so zoomorfnými črtami. Raj je tak zobrazený ako uzavretý priestor hodný len pre vyvolených, preto je chránený ohňom,⁵⁷ ktorý je v tomto prípade symbolom ochrany čistoty a pokoja.

⁵⁷ „Ba vyhnal človeka a na východ od raja Edenu postavil cherubov a vytasený ohňový meč, aby strážili cestu k stromu života.“ *Sväté písma. Kniha Genesis*, 1996, s. 49.

Holub, holubica sa v baladickom texte spájajú s biblickým motívom jemnosti, lásky, duchovnosti.⁵⁸ Je to symbol s jednoznačne pozitívnym konotačným ladením. V spojitosti s rajskou záhradou umocňuje atmosféru harmónie, pokoja „nirvány“.

Ôsma a deviata strofa majú charakter kolízie, harmonická, katarzná expozičná časť sa tu umocňuje slovným spojením *anjel biely*. Hneď nasledujúcim dvojverším ôsmej strofy, ktoré je realizované formou dialógu, a deviatou strofou vstupuje do textu nový fatálny motív, ktorý predznamenáva budúcu krízovú, existenciálnu situáciu hlavnej postavy; tá sa odohráva zvyčajne na osi v kontrapozícii život – smrť:

*Tu dva prsty hore vzali,
na zem, nebo prisahali:
„My budeme večne svoji,
nás ani smrť nerozdvojí!“*

Motív prísahy je silným, osudovým motívom, ktorý už vo svojom zárodku má intenzívny tragický, baladický charakter. Využíva sa v zlomových okamihoch, keď sa privoláva Boh za svedka so symbolickou rečou ruky a vztýčenými prstami. Neschopnosť dodržať prísahu sa preto v literárnom texte končí často tragicky. Tieto „príčinné“ motívy, obsahujúce latentnú krízu v časti kolízie, po ktorých percipient očakáva „následok“, znásobuje aj symbol a zároveň motív vetra hneď v prvom verši desiatej strofy. Ten má funkciu „antitemporálnu“, poukazuje na „nečasovosť“ so silným faktorom nestálosti. Podobne ako v dramatickej stavbe nastáva v jedenástej strofe kríza, na začiatku ohraničená číslovkou *raz*, ktorá ma rozprávkový charakter, vytvára emócie očakávania, má dynamický stimul. V dvanástej strofe balady sa prvýkrát využíva symbol prahu, ktorý slúži ako Adamov hrob. Tento motív sa neskôr využíva aj v dvadsiatej strofe v 15. verši v pozícii:

*Pod prach si ho pochovala,
aby naňho pamätala:
Spi, Adamko, v pokoji –
my budeme vždy svoji!*

⁵⁸ „Keď bol Ježiš pokrstený, hneď vystúpil z vody. Vtom sa mu otvorilo nebo a on videl Božieho Ducha, ktorý ako holubica zostupoval a prichádzal nad neho.“ *Sväté písmo. Evanjelium podľa Matúša*, 1996, s. 2140.

a v trojitej gradácii 19., 27., 35. verša dvadsiatej strofy. (v ukážke je prvý krok gradácie):

*„On, tvoj Adam ide von,
ide, ide spod prahu:
čis' držala prísahu?!“*

Prah je dôležitý hraničný priestor, oddeľujúci vnútorné územie, v baladickom texte priestor „rajskej záhrady“, od okolitého sveta. Konflikt nastáva pri zrážke týchto dvoch rovín. V prehistorických kultúrach a aj vo folklórnom prostredí je prah významným symbolom, ktorý chráni pred vstupom cudzieho, nebezpečného elementu. V texte od dvadsiatej strofy ohraničuje pôsobenie mysterióznej sily, ktorá prichádza vykonávať pomstu. Takáto premena harmonického priestoru *chalupčičky* na priestor, v ktorom sa odohrávajú hororové situácie, je v ľudových rozprávkach frekventovaná: v nich sa zámok, ako fenomén krásy a bohatstva, premieňa pôsobením démonických síl na mysteriózne územie.

Symbolika vetra, v desiatej a v trinástej strofe, ktorá signalizuje, ako sme už vyššie spomenuli, akúsi „antitemporálnosť“, teda ubiehajúci čas bez dramatickej akcelerácie, v spojitosti s pojmom kukučky vo štvrtom verši trinástej strofy, ktorá má v rôznych kultúrach diferencovanú symboliku, no v ľudovom texte ju môžeme vnímať v intenciách nestálosti a falošnosti,⁵⁹ prechádza do temporálne zaťaženého štrnásteho verša, ktorý signalizuje cez rytmizovanie najprv v kratších, neskôr v dlhších časových intervaloch princíp zabúdania:

*Prvý mesiac čo hodina
žena muža pripomína;
druhý mesiac čo deň to deň
a na tretí – raz za týždeň.*

V pätnástej strofe temporálnosť prirodzeného cyklického času tak vyúsťuje do stretu vonkajšieho a vnútorného sveta, čím sa pripravuje pôda na krízu:

*Prešiel rôček – aj žiaľ' z očiek.
Ktosi klope na oblôček:*

⁵⁹ Zároveň môže ísť o vyjadrenie cudzieho prvku v hniezde alebo v textovej polohe definovaním neprirodzenej situácie: postavy osamelej ženy žijúcej s postmortalnou postavou.

*Kto to, kto to? „Ja som z mesta,
blúdim – neznám, kde tu cesta?“*

Pätnásta až devätnásta strofa je symbolickou typológiou vnímania civilizačného a rurálneho priestoru a ich morálnych hodnôt v slovenskej literatúre romantizmu. Mestský princíp, ako priestor cudzieho, nemorálneho, priestor peňazí – bohatstva, dedinský, rurálny priestor ako symbol čistoty, morálky, rodiny, tradície. Osudovou a zároveň aj mysterióznou postavou, ktorá vstupuje do sujetu v pätnástej strofe v pozícii púšťača, je postava mamony,⁶⁰ na čo odkazuje siedmy verš šiestnásťstrovej strofy a siedmy verš osemnásťstrovej strofy:

*A pán jej dá peniaz zlatý:
„Budeš na mňa pamätati.“ –*

*podže, milá, pod' von s'ato,
zavediem ťa v striebro, zlato –
zavediem ťa do mesta:
budeš moja nevesta!“ –*

Negatívne konotačné ladenie má teda topos mesta, odkiaľ prichádza postava mamony ako jedna z podôb démonického postavy diabla,⁶¹ v balade s ľudovou alegorickou interpretáciou so zoomorfnými črtami čerta a s frakom čiernej farby, ktorá má podobne ako ďalšie farby zo spektra viacero variabilných symbolov: okrem dôstojnosti, vážnosti, je čierna farba protikladom bielej farby, ktorá symbolizuje čistotu, nepoškvrenosť, očistu, pravdu...:

A v chalúpke pán už známy

⁶⁰ Mamona ako jedna z podôb diabla: biblický protiklad neba – pekla, lásky – hriechu, dobra – zla. „Nik nemôže slúžiť dvom pánom; pretože buď jedného bude nenávidieť a druhého milovať, alebo jedného sa bude pridŕžať a druhým bude opovrhovať. Nemôžete slúžiť aj Bohu, aj mamone.“ *Sväté písmo. Evanjelium podľa Matúša*, 1996, s. 2145.

⁶¹ Antikrist, lucifer, mamona, diabol, satan... – Jedna z najfrekvencovanejších postáv v umení, často zobrazovaná s démonickými fyzickými alebo zoomorfnými tvarmi. Symbolika utrpenia, skazy, hriechu, zvodcu, smrti... „Potom Duch vyviedol Ježiša na púšť, aby ho diabol pokúšal. A keď sa štyridsať dní a štyridsať nocí postil, napokon vyhladol. Tu pristúpil púšťač a povedal mu: „Ak si Boží Syn, povedz, nech sa z týchto kameňov stanú chleby.““ *Sväté písmo. Evanjelium podľa Matúša*, 1996, s. 2140.

v čiernom fračku – (s kopytkami).

Postava diabla so zoomorfnými črtami vytvára asociácie v sedemnásť strofe aj so znakmi zooerastie, ktorá je v mytologických textoch pomerne dosť častá, ale tento motív nájdeme aj v umeleckej literatúre, v slovenskom kontexte napríklad u Františka Švantnera v jeho novele *Nevesta hól'*. Morálna odsúdenosť sa týmto aspektom viac graduje a neodmysliteľne kráča cez peripetiu k svojmu tragickému vrcholu. Intenzitu spätosti s démonickou postavou odhaľuje devätnásť strofa, predovšetkým jej tretí verš:

*Evka dlho neniekala,
pravú rúčku pánu dala.
A on jej dal prsteň zlatý:
„Večer prídem aj so svaty!“*

Prsteň je ďalší symbol, ktorý sa často vyskytuje v literárnom, aj folklórnom prostredí. Poukazuje na nekonečnosť, večnosť, je symbolom vernosti, zasnúbenia. Kruh, ako tvar prsteňa, bol považovaný v antike za najdokonalejšiu formu. V textovej podobe je zlatý prsteň upísaním sa mamone. V spätosti dvoch rovín – mystickej a „reálnej“ – dochádza tak k osudovým okamihom.

Dvadsať strofa, ktorá je veršovo najrozsiahljšia, v temporálnej rovine využíva horálny čas, ktorý je indikátorom prítomnosti romantickej poetiky v texte; je to signifikantné v 7. a 15. verši:

*Už slnko preč – začne sa tmieť,
a milého jak niet, tak niet.*

*O polnoci prah zapuká:
Kto to? „Ženo, pust' ma dnuká!“*

Horálny čas má všetky atribúty kreovania pochmúrno-tragických motívov. Pri používaní horálneho času autor často využíva hororové prvky, ktoré umocňujú atmosféru napätia, tajuplnosti a mystiky, podobne ako to nachádzame v hororovej literatúre alebo v gotickom románe. Hororové prvky sú v tomto texte znásobené gradačným postupom, zobrazením fyziologickej anomálie premeny Adama, v siedmej strofe symbol holuba,

na „antropomorfného“ kostlivca, ktorý je symbolom smrti. Prechodom z mysteriózneho, záhrobného priestoru do sveta živých sa z Adama stáva v textovej polohe postmortálna postava, ktorá v dvadsiatej prvej strofe završuje tragiku baladického príbehu:

*Vtom ju pojme do náručia –
on rumenie, ona bľadne:
kohút spieva – víchry zhučia –
i všetko sa vraz prepadne.*

Kohút je symbol s pozitívnym konotačným ladením, často zobrazovaný ako symbol slnka, prebúdza deň, slnko k životu, oslobodzuje postavy spod nadvlády noci, ktorá má mysteriózny charakter, preto sa kohút aj často využíva ako základný chronos romantickej literatúry. Kohút sa v romantickej poetike veľmi často zobrazuje ako symbol záchrany, prebudenia, pomoci, je to hranica symbolického času medzi tmou a svetlom, briedenia, teda časového úseku, keď démonické bytosti strácajú svoju moc.

Záverečné strofy balady majú charakter finálnej iterácie (forma opakovania), ktorou sa v dvadsiatej tretej strofe umocňuje pocit tragiky s démonickou postavou a sémanticky negatívnou konotáciou slov: mohyla, ohnivý dážď, tnie seje... Dvadsať druhá a štvrtá strofa v architektonickej kompozícii so vzťahom k prvej strofe tak vytvárajú častý kompozičný baladický postup rámcovania, s opakovaním prólogu a epilógu.

Na slovenskú literatúru malo vplyv množstvo synergických činiteľov s rozličnou modalitou a intenzitou. V tomto kontexte spomenieme výraznú fluktuáciu folklórnych prvkov v rovine mikro-, aj makrokompozície, z ktorých sa do umelecky osobitej formy pretransformoval žáner balady. Balada je azda najsynkretickejším žánrom obdobia romantizmu v literatúre, v ktorej sa odohráva konglutinácia prvkov epiky, lyriky a dramatiky. Tento fakt sme potvrdzovali analýzou jazykovo-tematických a antropologicko-semiotických prvkov (vrátane alúzií na biblické texty) balady Jána Bottu *Žltá ľalia*. Motivicko-estetické skúmanie podstaty štruktúry spomínaného baladického textu potvrdilo širšie, univerzálnejšie mytologicko-antropologické a kulturologické dimenzie Bottovho textu. Zároveň atmosféra a svet magického romantična s nádychom tajuplnosti, až hororovosti, ľudskej tragédie a fatálnosti konania postáv sa stáva základnou entitou pri stavbe žánru balady.

Ukážky poézie

1.

*Zleteli orly z Tatry, tiahnu na podolia,
ponad vysoké hory, ponad rovné polia;
preleteli cez Dunaj, cez tú šíru vodu,
sadli tam za pomedzím slovenského rodu.*

*Duní Dunaj a luna za lunou sa valí:
nad ním svieti pevný hrad na vysokom bralí.*

(Samo Chalupka: *Mor ho!*)

2.

*Zrekli sa tí páni na chlapcov junákov,
a čo by tí páni zedli tisíc zrakov!
„A čože vy, páni, čože máte s nami?“
Skočili na nohy chlapci pod Tatrami.
„Hej, chlapci slovenskí, nič sa my nebojme,
len my v našich Tatrách ak' tie Tatry stojme.
Nič sa my nebojme, keď sme telo jedno,
či nás i znivočia — ved' padneme vedno!“*

(Janko Kráľ: *Duma bratislavská*)

3.

*Divno vám i ľúto, že sa tak potľkam
z jedného rozcestia života na iné,
že hneď to zachytím, hneď zas iné lapám,
a že neznám zvoliť heslo si jediné.*

(Ján Francisci: *Divno vám i ľúto...*)

4.

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

(Andrej Sládkovič: *Marína*)

5.

*Skrze Pána Jezu Krista,
Pra – Slovāna Bohobysta
Stvoriu Pánboh nebo i zem
I perekliatnu prabezdem –
Duchy, prestoly, mocnosti,
Neba nebies vysokosti,
Vekomíry v ňom osnuvau,
A děřom Slova daruvau. –*

(Samo Bohdan Hroboň: *Slovopieseň*)

Literatúra

- Aristotelés: *Poetika*. Praha: Nakladatelství Svoboda 1996.
- Bajza, J. I.: *Príhody a skúsenosti mladíka Reného*. Bratislava: Tatran 1976.
- Biedermann, H.: *Lexikón symbolov*. Bratislava: Obzor 1992.
- Biedermann, H.: *Lexikón symbolů*. Praha: Beta 2008.
- Botto, J.: *Súborné dielo*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1955.
- Diderot, D.: *Jakub fatalista*. Bratislava: Chronos 1996.
- Doorman, M.: *Romantický rád*. Praha: Prostor 2008.
- Eco, U.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa 1995.
- Eco, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*. 1998. Praha: Argo 1998.
- Edgar Allan Poe*. Bratislava: Interpopulart 1995.
- Eliade, M.: *Dejiny náboženských predstáv a ideí I*. Bratislava: Agora 1995.
- Eliot, T. S.: *O básnictví a básnicích*. Praha: Odeon 1991.
- Fándly, J.: *Rozprávky rozmarné i poučné*. Bratislava: Tatran 1973.
- Francisci, J.: *Iskry zo zaviatej pahreby*. Bratislava: Tatran 1977.
- Hegel, G. W. F.: *Estetika. Druhý zväzok*. Bratislava: Epoque 1970.
- Hleba, E.: *Doslov*. In: S. B. Hroboň: *Slovenské iskrice*. Bratislava: Tatran 1991, s. 255 – 260.
- Hollý, J.: *Selanky*. Bratislava: Tatran 1970.
- Hollý, J.: *Dielo I + Dielo II*. Bratislava: Tatran 1985.
- Horák, J.: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1956.
- Hrbata, Z. – Procházka, M.: *Romantismus a romantismy. (Pojmy, proudy, kontexty)*. Praha: Karolinum 2005.
- Hroboň, S. B.: *Slovenské iskrice*. Bratislava: Tatran 1991.
- Hugo, V.: *Chrám Matky Božej v Paríži*. Bratislava: Slovenský spisovateľ: 1963.
- Hurban, J. M.: *Od Silvestra do Troch kráľov*. Bratislava: Tatran 1975.
- Hurban, J. M.: *Slovensko a jeho život literárny*. Bratislava: Tatran 1972.
- Chalupka, J.: *Bendeguz*. Bratislava: Tatran 1983.
- Chalupka, S.: *Dielo*. Bratislava: Tatran 1979.
- Janko Kráľ. Zborník statí*. Zost. S. Šmatlák. Bratislava: Tatran 1976.

- Kalinčiak, J.: *O literatúre a ľudoch*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1965.
- Káša, P. – Rusnák, J.: *Dve štúdie o Pavlovi Jozefovi Šafárikovi*. Prešov: Filozofická fakulta Univerzity P. J. Šafárika 1995.
- Kollár, J.: *Dcéra Slávy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1979.
- Kováčik, Ľ.: *Obraznosť v poézii slovenského romantizmu*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Pedagogická fakulta, 1997.
- Král, J.: *Poézia*. Bratislava: Tatran 1972.
- Kraus, C.: *Andrej Sládkovič*. Martin: Osveta 1972.
- Kraus, C.: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin: Matica slovenská 1999.
- Krausová, N.: *Epika a román*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1964.
- Kritika v slovenskom národnom obrodení (1780 – 1817)*. Edične pripravil C. Kraus. Bratislava: Veda 1990.
- Kuzmány, K.: *Ladislav*. Bratislava: Tatran 1968.
- Leščák, M. – Sirovatka, O.: *Folklor a folkloristika*. Bratislava: Smena 1982.
- Lévi-Strauss, C.: *Štrukturálna antropológia I, II*. Bratislava: Kalligram 2000.
- Liba, P.: *Čitateľ a literárny proces*. Bratislava: Tatran 1987.
- Liba, P.: *Literatúra a folklor (Príspevok k literárnemu folklorizmu)*. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre 1991.
- Litteraria. XVI. Literárny romantizmus*. Red. C. Kraus. Bratislava: Veda 1974.
- Lotman, J. M.: *Text a kultúra*. Bratislava: Archa 1994.
- Lovecraft, H. P.: *Nadprirodzená hrôza v literatúre*. Bratislava – Pezinok: Agentúra Fischer & Formát 1997.
- Eudovít Štúr v súradniciach minulosti a súčasnosti*. Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská 1997.
- Matuška, A.: *Dielo I + Dielo II*. Bratislava: Tatran 1990.
- Miko, F.: *Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*. Bratislava: Tatran 1973.
- Miko, F.: *Význam, jazyk, semióza. Metodologické reflexie*. Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre 1994.
- Mikula, V.: *Od baroka k postmoderne*. Levice: L. C. A. 1997.
- Mináč, V.: *Dúchanie do pahrieb*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1989.
- Na lutnu. Výber zo slovenskej klasicistickej poézie*. Zost. C. Kraus. Bratislava, Tatran 1986 (básne J. Palkoviča na s. 34 – 41, B. Tablica na s. 42 – 74, K. Kuzmányho na s. 325 – 349).

- Nemeckí romantici*. Zost. M. Žitný. Bratislava: Tatran 1989.
- Noge, J.: *Slovenská romantická próza*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV 1969.
- Pamätnica Antona Bernoláka*. Zost. J. Chovan. Martin: Matica slovenská 1992.
- Pašteka, J.: *Estetické paralely umenia*. Bratislava: Veda 1976.
- Petrus, P.: *Literárno-estetické názory mladého P. J. Šafárika (1814 – 1822)*. In: Sborník šafárikovský. Red. Š. Tóvik. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1962, s. 77 – 90.
- Piesne a verše pre múdrych i bláznov*. Zost. J. Minárik. Bratislava: Tatran 1969.
- Pišút, M.: *Romantizmus v slovenskej literatúre*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1974.
- Pius, M.: *Poslední svätci romantizmu*. Bratislava: Národné literárne centrum 1998.
- Poe, E. A.: *Havran*. Bratislava: Petrus 2000 (preklad J. Kantorovej-Bálikovej na s. 97 – 102).
- Považan, J.: *Bernolák a bernolákovci*. Martin: Osveta 1990.
- Sládkovič, A.: *Detvan*. Bratislava: Tatran 1974.
- Sládkovič, A.: *Dielo I*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1961.
- Slovenská literárna kritika. I. zväzok*. Zost. C. Kraus. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1977.
- Slovenské ľudové balady*. Zost. J. Horák. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1958.
- Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*. Praha 1969.
- Sväté písmo Starého i Nového zákona*. Trnava: Spolok svätého Vojtecha 1996.
- Šafárik, P. J.: *Tatranská múza s lýrou slovanskou*. Bratislava: Tatran 1986.
- Šalda, F. X.: *O tzv. nesmrtnosti díla básnického (Studie skoro moralistická)*. Olomouc: Votobia 1995.
- Štúr, Ľ.: *Stratený syn Slovenska*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1982.
- Tieghem, P. V.: *Les Grandes Doctrines Littéraires en France*. Paris, Presses universitaires de France 1968.
- Tomaševskij, B.: *Poetika. Teória literatúry*. Bratislava: Smena 1971.
- Trencsényi Waldapfel, I.: *Mytológia*. Bratislava: Obzor 1976.
- Turčány, V.: *Na krásnú zahradu Hollého Jána*. Bratislava: Tatran 1972.
- Vongrej, P.: *Zlomky z romantizmu*. Bratislava: Tatran 1982.
- Všetička, F.: *Kompoziciána*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1986.
- Záborský, J.: *Dva dni v Chujave*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1963.
- Zajac, P. - Schmarcová, Ľ. a kol.: *Slovenský romantizmus. Synopticko – pulzačný model kultúrneho javu*. Brno: Host 2019.
- Žltá ľalia (Výber zo slovenskej balady)*. Bratislava: Tatran 1975.

Fenomén romantizmu
Úvod do štúdia literatúry klasicizmu a romantizmu
Vysokoškolská učebnica

Autor: doc. Mgr. Ján Sabol, PhD., ArtD.

Vydavateľ: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
Vydavateľstvo ŠafárikPress

Rok vydania: 2022
Počet strán: 63
Rozsah: 3,35 AH
Vydanie: prvé

ISBN 978-80-574-0078-3 (e-publikácia)

