

„Duchovné telo“ romantických postáv

(Interpretácia motívov telesnosti v poézii S. Chalupku, J. Kráľa, J. Bottu, A. Sládkoviča, S. B. Hroboňa)

IRENA MALEC, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Vzťah k telu, ponímanie, vyzdvihovanie alebo potlačanie telesnosti sú v dejinách človeka poznamenané dvojpolovosťou, od zdôrazňovania neosobného charakteru tela až po jeho personalizáciu.

Človeka, ľudský subjekt charakterizujú duševná a telesná stránka, ktoré sa vzájomne ovplyvňujú a podmieňujú, a zároveň asociujú rad ďalších dichotomických protikladov: myseľ a telo, rozum a cit (vášne), vonkajšok a vnútrajšok, časovosť a priestorovosť, psychika a fyziognómia, forma a látka. Telesnosť sa môže plne prejavíť len v spojení s duševným, vnútorným životom. R. Grebeníčková hovorí, že „teprve uvědomíme-li si samu existenci duše nebo vycházíme-li z představy duše a duševního života, můžeme plně zaostřit pozornost k tělu, uvědomit si tělo, a (...) naopak, teprve uvědomíme-li si tělesno, nahlížíme odlišnost duše“ (R. Grebeníčková, 1997, s. 85).

19. storočie prinieslo do európskej literatúry výraznú emancipáciu zmyslov a telesnosti (F. Schlegel – román *Lucind*, denníky Z. Wernera, tvorba K. H. Máchu a i.). A. Witkowska tvrdí, že „romantizmus rozvinul svoju antropológiu opierajúc sa o vnútorného človeka, v protiklade proti človeku, ktorého formuje vzdelanie a spoločenské normy“ (A. Witkowska, 1997, s. 35 – 36). Podľa hore uvedenej tézy R. Grebeníčkovej, aj tento „vnútorný“ romantický človek by sa mal prejavíť komplexne až vo svojej telesnosti. Do akej miery to platí aj pre slovenský romantizmus, pokúsime sa zistiť na príklade analýzy a interpretácie motívov tzv. duchovného tela, t. j. motívov úst a hlasu, očí a zraku, hlavy a tváre v poézii Sama Chalupku, Jána Bottu, Janka Kráľa, Andreja Sládkoviča a Sama Bohdana Hroboňa.

V slovenskom romantizme vzťah medzi telesným vnútrom a vonkajškom je vnímaný dvojako, ako komplementárny alebo ako antinomický, protikladný. Telesnosť býva tabuizovanou oblasťou, tvorcovia ju najčastejšie vnímajú ako niečo „sväté, posvätné, a na druhej strane (...) nebezpečné, zakázané, nečisté“ (S. Freud, 1966, s. 41), t. j. buď ako hodnotu, ktorú človek dostal od Stvoriteľa, alebo ako najväčšieho „nepriateľa“ pre duševný život. Slovenskí romantickí básnici vyostrujú protikladnosť tela a ducha najmä v prípade motívov tzv. fyziologicko-prírodného tela (brucho, lono, pohlavný život, prokreacia). Toto „nízke“ telo chápu, ako „niečo vzpurné, neposlušné, rozorvané, čo musí byť riadené a posudzované, o čom sa má rozhodovať; ako niečo, čo je iba náhodné, príležitostné voči definujúcim (určujúcim) charakteristikám mysle, rozumu alebo osobnej identity“ (E. Grosz, 1997, s. 4 – 5).

Vo všeobecnosti je vnútro tela romantických postáv buď hluchým prázdny priestorom – v prípade záporných postáv – alebo ho vyplňujú žetelateľné duševné a duchovné vlastnosti: rozvážny slovanský „um“, čisté svedomie, viera v silu národa a mnohé ďalšie ideálne cnosti, ktoré a priori vylučujú detailnejšie telesné zobrazenie postavy. Sídлом ducha a rozumu je v slovenskej literatúre aj srdce. Vďaka tomu, že je sídlom „nadosobných“ citov, svedomia, široko poňatej duchovnosti, telesnej a mystickej lásky tvorí emo-

cionálno-rationálne „zázemie“ pre duchovné telo a protiklad voči čisto racionálnemu rozumu, ktorého poznávacie schopnosti slovenskí romantici často kritizovali.

Najväčšie zastúpenie v poézii interpretovaných autorov majú tie časti tela, ktoré priamo odkazujú na vnútorný svet človeka, na psychický a duševný aspekt ľudskej telesnej schránky. V porovnaní s ojedinele zastúpenými motívmi prírodného tela (brucho, lono, krv) a u všetkých autorov pomerne rovnako prítomnými motívmi aktívneho tela (ruky, nohy) si motívy duchovného tela vyžiadali oveľa frekventovanejšie a diferencovanejšie využitie. Oproti motívom fyziologicko-prírodného tela sa v prípade motívov uznávaných za sídlo ducha a myšlienok omnoho výraznejšie odzrkadľujú ideologicko-estetické rozdiely v tvorbe jednotlivých básnikov. Rozdiel v reflektovaní častí duševného tela u jednotlivých autorov spočíva jednak v tom, nakoľko sa prejavuje ich fyzická a nakoľko duševná stránka, a jednak v tom, či ide o duševnú stránku konkrétneho individua alebo o emblémového zástupcu, ktorý prezentuje všeobecný počet ideálnych cností.

Motívy horných častí tela vytvárajú možnosť identifikácie viacerých typov romantických postáv, ktorých totožnosť ohraničuje signifikovaná telesná schránka a prežívané, neidealizované telo. Medzi týmito dvoma medziami (znakovosť a subjektívizmus) existuje viacero prechodných typov postáv, v ktorých sa obe tieto hraničné polohy prejavujú v rozdielnej miere a v rozličných vzťahoch.

Pri interpretácii motívov horných častí tela zvlášť relevantný je jazyk telesných pohybov, ich znakový a symbolický význam. Rovnako určujúci pre zobrazovanie motívov duchovného tela je vplyv vonkajšej telesnej schránky na duševnú stránku a opačne, odraz duševnej reality navonok (na tele): emócie, bolesti, stav svedomia a pod. Vynárajú sa tu aj ďalšie otázky: nakoľko je telo „žité“ a prežívané a nakoľko je opravdivo uvedomované prežívanie romantických postáv? Ktorí z romantických autorov a v akých prípadoch vnímajú telo ako viditeľnú a hmatateľnú veličinu a ktorí ho „odhmotňujú“, „dematerializujú“ a semiotizujú? Ako je realizovaný prostredníctvom motívov duchovného tela romantický vzťah subjekt – objekt či duch a predmetnosť?

Oproti fyziologicko-prírodnému a aktívnemu telu vnútorný, duševný i psychologický aspekt tela najvýraznejšie vyjadruje motív tváre a časti, ktoré spoluvytvárajú jej morfológiu (t. j. ústa, oči a čelo) a súčasne určujú zmyslové vnímanie postáv ako subjektov a objektov. Nasledujúca analýza ukáže, do akej miery tieto časti prijímajú vnemy z vonkajšieho sveta a nakoľko vyjadrujú subjektívne reakcie postáv.

ÚSTA a HLAS

Ústa sú vo svojej primárnej funkcii orgánom reči a prijímania potravy. „Jso také místem, kde se pootevírá vnitřek těla, vlhký svět vnitřností a sliznic, v němž se mísí představa slepě bujícího života, nezávislého na naší vůli, s představou smrti a zabíjení.“ (M. Ajvaz, 1997, s. 17). V symbolickom chápaní sú miestom „dychu života“ (H. Biedermann, 1992, s. 320) a spolu s hlasom aj orgánom, prostredníctvom ktorého je spoznávaný vnútorný svet hovoriaceho, jeho vedomie, individuálne názory a postoje.

V slovenskom literárnom romantizme sú ústa hrdinských postáv v prvom rade hlasovým orgánom a len v malej miere oným symbolickým miestom „dychu života“. Ústa

hrdinov sú len v ojedinelých prípadoch zobrazené ako otvor dovnútra fyzického tela. U „hotových postáv“ s konkrétnym, apriórne vykresovaným vonkajším vzhlľadom a s potlačenou individuálnou telesnosťou neznepokojujú fyziologickým svetom telesného vnútra, ani neupozorňujú na svoj vonkajší telesný vzhlľad.

Junácke ústa Chalupkových bojovníkov sa poväčšine neozývajú pod vplyvom vnútorného rozhodnutia individua vyjadriť sa a subjektívne reagovať na vonkajšie okolnosti, ale sú najmä nástrojom akéhosi nadosobného hlasu unifikovaného spoločenstva a ducha. Bojovný výkrik „Mor ho!“ je porovnateľný so zvukom diel či kanónov, resp. s reakciou prírody – hromu („a jeden strašný ohlas ústa im vydali“¹). Prirovnaním hlasového prejavu k sile hromu je exponovaná nadprirodzená sila ľudového bojovníka, ktorý má „hlas mocný, sťa hlas hromu z neba“². Rovnaké prirovnanie je frekventované aj v bojovnej, hrdinskej tvorbe J. Bottu. V oboch prípadoch u „kolektívnych postáv“ sú telesné ústa cielene použitým nástrojom. Je to len predmet, prostriedok, akýsi megafón na „odovzdanie jednotného obsahu“. Zvuk z nich vychádzajúceho hlasu nie je prejavom subjektívneho vnútra, ale vyjadrením „nadindividuálneho“ ducha „odindividualizovanej“ spoločnosti. Ústa sú médiom výziev k nadčasovým spoločenským povinnostiam. U junáckych postáv neoddeľujú vonkajší (reálny) svet od vnútorného (subjektívneho), ale kolektívny svet ducha či idey od rovnako odindividualizovaného predmetného okolia.

Popri funkcii „megafónu“ či „médiu“ pragmatických ideí ústa plnia rovnako dôležitú funkciu pri prezentácii zidealizovaných vlastností kolektívnych postáv, ktorou sa vyjadruje ich príslušnosť ku kresťanskej náboženskej tradícii („a z úst im zaznela pieseň božej slávy“³) a k národnému etniku. Hlas vychádzajúci z úst junáckych postáv nepodlieha primárnej funkcii osobného hlasového prejavu, jeho priamej adresnosti. „Kolektívna postava“ nekomunikuje so spoločnosťou prostredníctvom osobného hlasu. Zvuky, ktoré jej vychádzajú z úst, nie sú nadväzovaním dialógu či prirodzenej komunikácie medzi ľuďmi. Je to neosobný imperatív, ktorý vylučuje akýkoľvek subjektívny hlasový kontakt. Z úst junáckych postáv nevychádzajú otázky ani prosby či pochybnosti, ale najmä príkazy a gnómy.

Rovnako neosobné ako hlasový prejav je i mlčanie Chalupkovho kolektívu. Mlčanie zachvacuje postavy akoby zvonku, z okolia, a nie zvnútra. Nie je osobným postojom ku skutočnosti, ale skôr monumentálnou strnulosťou či „zakliatím“ unifikovaného kolektívu (*Junák*).

Ján Botto, splácajúc daň ľudovej typizácii postáv (podobne ako Samo Chalupka), používa čierno-biele kritérium zobrazovania niektorých typov bojujúcich postáv a podriadenie niektorých postáv spoločnej ideii a povinnosti. V porovnaní s Chalupkom Botto striktnejšie vyčleňuje subjektívny telesný prejav od neosobného, vonkajšieho hlasu. Neosobný hlas či ohlas básnik poväčšine nekladá do úst svojich postáv, ale necháva ho znieť mimo nich, napr. ako prejav „nadpozemskej moci“, ktorý má burcovať hrdinov k ich silnému hlasovému prejavu a k činu. V *Smrti Jánošíkovej* „jedným sa hlasom ozvú štyri strany: / ,My sme

¹ CHALUPKA, S.: Mor ho!, s. 12.

² CHALUPKA, S.: „Zvolal tu hlas mocný, sťa hlas hromu z neba“. In: *Odboj Kupov*, s. 93.

³ Ref. 2, s. 95.

u nás doma – my sme tuná páni!“⁴. Bottove personifikačne aktívne „štyri strany“ nahrádzajú ústa neosobne predstavených Chalupkových junákov pri výkriku „Mor ho!“.

Sládkovičove unifikované postavy používajú ústa na to, aby „vydali hlas“, čiže plod svojho ideálneho ducha a peknej, ušľachtilej mysle: „Ako v srdiečku šumnej Elenky, / keď z neho mladá čel'ad' myšlienky / cez pekné ústa sa rojí“⁵, resp. „duša celá / v sladké sa slová oblieka“⁶. Rovnako ako u Chalupku aj u Sládkoviča je motív úst buď prostriedkom na odovzdanie hlasu, alebo ústa/hlas sa priamo stotožňujú s národným dobovým obsahom. Opis a funkcia úst nemusia podliehať zobrazeniu subjektívnej vnútornej vlastnosti postavy či jej individuálnym črtám. Motív úst, podobne ako motívy ostatných častí tela, podlieha idylizujúco-heroizujúcemu trendu – zobraziť čo najideálnejšieho hrdinu, hoci úplne zbaveného svojej ľudskej a telesnej podstaty. Gróf Mikuláš Š. Zrínsky má napr. ústa „sily nezlomnej a viery“⁷, iné vzorové postavy majú „ústa rodolúbe“⁸, resp. „božie ústa“⁹, len nie telesné ústa človeka, prostredníctvom ktorých by sa prejavovalo subjektívne vnútro hrdinu. Hlas ideálneho bojovníka Zrínskeho je prorocký a súčasne „plný pokory a sily“¹⁰, je hlasom základných dobových vlastností morálne neporazitelných postáv. Sládkovič so sebe vlastnou vyrovnanosťou zobrazuje „preklínajúce“ a „modliace sa“ alebo „spievajúce“ ústa. Ale ani v tomto prípade nejde o prejavy subjektívneho vnútra človeka, ale najmä o estetickú realizáciu dobovej predstavy odindividualizovaného hlasu, ktorý je nositeľom vopred určených čierno-bielych významov.

V heroizačno-idylických textoch slovenských romantikov nie je priestor pre motív otvorených úst. Otvorené ústa sa podľa významov, ktoré asociujú, spájajú iba s groteskne alebo v ojedinelých prípadoch baladicky zobrazovanými postavami. U Sládkoviča symbolizujú najmä zápornú hodnotu postavy (Ctiborovi v rovnomennej baladickéj skladbe vchádza do otvorených úst had so smrtiacim jedom). Odlišný význam (hoci s otáznikom) majú otvorené ústa v *Svätomartiniáde*, keď zúčastneným „nevdojak sa ústa otvorili / všetkým – ktovie: k jedeniu či k slovu?“¹¹.

Individuum nemá miesto v kolektívnom prejave romantických junáckych postáv, preto sú subjektívne ohlasy vlastného vnútra vyhradené len pre tých, ktorí sú vylúčení z národného kolektívu a ktorí sú výraznejšie zaradení do prostredia, v ktorom pôsobia. Ľudský hlas u týchto postáv nie je prírodným, vonkajším „hlasom hromu“, ale je najmä emocionálnym prejavom, ktorý vychádza z úst odsudzovaných jednotlivcov. Napr. u zbojníka Kupu u Chalupku „ústa jeho divým zarevali revom“¹² či Podmanína v *Páde Bystřice* „zařeval na stol udeřiv tisový“¹³. Nie je to hlas ako ozvena vonkajšej

⁴ BOTTO, J.: Smrt' Jánošíkova, s. 266.

⁵ SLÁDKOVIČ, A.: Detvan, strofa 193.

⁶ Ref. 5, strofa 163.

⁷ SLÁDKOVIČ, A.: „vôkol úst sily nezlomnej a viery“. In: Gróf Mikuláš Šubič Zrínsky na Sihoti, s. 142, II. d.

⁸ SLÁDKOVIČ, A.: „Ústa rodolúbe hlasmi pobožnosti“. In: Štefanovi Moyzesovi, s. 56, II. d.

⁹ SLÁDKOVIČ, A.: „ústa ich sú božie ústa, hlas ich našské slovo“. Pamiatka pre deň 4. augusta, s. 81, II. d.

¹⁰ SLÁDKOVIČ, A.: „prerečie plný pokory a sily“. In: Gróf Mikuláš Šubič Zrínsky na Sihoti, s. 138, II. d.

¹¹ SLÁDKOVIČ, A.: Svätomartiniáda, s. 39, II. d.

¹² CHALUPKA, S.: Odboj Kupov, s. 93.

¹³ CHALUPKA, S.: Pád Bystřice, s. 159.

povinnosti, ale vyjadrenie emocionálneho rozpoloženia postavy. Negatívne emócie, ktoré vyvolávajú osobný hlasový prejav, vyčleňujú takúto postavu z davu „neosobných“, „odindividualizovaných“ jedincov a dovoľujú prejaviť sa jej telesným (hoci tiež typizovaným) reakciám. Ide síce o „telesnejší“ prejav ako v prípade hrdinských bojovníkov, ale vcelku podliehajúci tej istej heroizačno-idealizačnej koncepcii ako pri junáckych bojovníkoch.

Ak detailnejšie porovnáme jednotlivých autorov, zistíme, že Ján Botto ponecháva svojim postavám viac priestoru na subjektívne emocionálne vyjadrenie ako napr. Samo Chalupka. U Chalupku sa typizovaná telesnosť prejavuje najskôr u postáv, ktoré nepodliehajú heroizácii, čiže u nepriateľov a u porazených. Oproti nemu sa Botto neobáva ukázať aj svojich hrdinov a obrancov bez panciera ideálnych, nadľudských cností. Na rozdiel od Chalupku ich zobrazuje ako „telesnejšie postavy“, t. j. postavy z mäsa a kostí: „Hrdinovia, vybiedení hladom, / hore k nebu zúfale volajú, / aj, volajú chrapľavými hrdly / a šeptajú vybledlými ústy“¹⁴. Vonkajšia udalosť vyvoláva priamu telesnú reakciu, ktorá nepodlieha kódom hrdinsko-antihrdinského hodnotenia, ale ostáva v primárnej telesnej rovine. Vysunutie telesnej stránky postavy do popredia sa v dôsledku toho deje bez ohľadu na jej morálne či vlastenecké začlenenie. Hlas je skutočnosťou, ktorá existuje vo vnútri individuálneho hrdinu, vychádza z jeho úst, samostatne sa ozýva v jeho okolí a zaplňa prírodné milieum, v ktorom postava pôsobí. Rôznorodými hlasmi či hlasovými prejavmi je u Bottu zaplnená celá príroda. Hlas živej prírody preniká hrdinovým telom a rovnako ako „národná povinnosť“ upozorňuje na jeho fyzickú telesnosť: „Všetko mu to strelou v uši letí, / z uší v srdce – ním prudko zhurtuje, / vlasy dupkom zježí ako ihly“¹⁵. Rovnako ako on telesne reaguje na obklopujúcu ho prírodu, ani príroda neostáva pasívna voči hlasovým prejavom subjektívneho vnútra postáv. Toto je príznačné najmä pre Bottovu skladbu *Svetský víťaz* a *Poklad Tatier* a pre Kráľovu i Bottovu baladickú tvorbu. Postavy tohto typu básnickej tvorby žijú vo svete, ktorý je zaplnený najmä subjektívnymi, vnútornými a vonkajšími (prírodnými) hlasmi. V emocionálne ladenom príbehu je rozpätie hlasu postáv a hlasu tajomnej prírody veľmi veľké: „jajkanie“, „sipenie“, „hrmenie“¹⁶. Podobne ako ľudskí hrdinovia aj bájne alegorické bytosti sa prejavujú nielen svojím vonkajším zjavom, ale aj svojím hlasovým prejavom: „pištia“, „mrmlajú“, „vzdychajú“, „revú“, ako keby hlas bol jednou zo zbraní proti mlčiacemu ľudskému víťazovi. Prostredníctvom hlasu je negatívna, zavrhaná Bottova postava omnoho tesnejšie spätá s vonkajšou prírodou ako napr. Chalupkovi „prírodní junáci“.

Fyziologickosť postavy je úzko prepojená s prírodným žítím, s okolím, v ktorom sa nachádza. Bottove postavy majú viac možností vyjaviť „srdca tajnosti“¹⁷, alebo artikulovať svoju neschopnosť vyjadriť sa: „Chcem volať; ale márna robota, / hlas v zmŕtvelom hrdle hynie; / len srdce kedy-tedy streptá“¹⁸; „Spievať?! Oj bol by to

¹⁴ BOTTO, J.: *Poklad Tatier*, s. 140.

¹⁵ Ref. 14.

¹⁶ BOTTO, J.: „jajkanie vôd žiaľne, úpenlivé, / sipenie vín búrne, šarkanové, / hrmenie skál roztrepaných temné“. In: *Poklad Tatier*, s. 140.

¹⁷ BOTTO, J.: „a vravelo svojí srdca tajnosti“. In: *Poklad Tatier*, s. 153

¹⁸ BOTTO, J.: *Povešť bez konca*, s. 317.

hlas zúfalý!¹⁹. Oproti Chalupkovi a Sládkovičovi je nemožnosť vydať hlas s náznačkom príbuznosti Bottových postáv s postavami Janka Kráľa a ich vyčlenenia sa z davu „jednohlasnej“ ľudovej masy. Nezúčastnenosť na „predpísaných“ masových výkrikoch či speve vyjadruje aj osobnejší prístup ku skutočnosti.

Janko Kráľ sa nesústreďuje na vykresľovanie esteticky príťažlivých postáv, ako napr. Chalupka a Sládkovič. Vzhľad postavy v omnoho menšej miere odkazuje na jej „národné zaradenie“. Básnik častejšie zobrazuje konkrétnu individuálnu postavu, ktorej vzhľad a vlastnosti tvoria jeden kompaktný, vzájomne sa podmieňujúci celok, bez vzťahu k nadosobným hodnotám či požiadavkám. Postava mladého pána v prvej skladbe cyklu *Výlomky z Jánošíka – Janko* je jednou z emocionálne najplnších postáv v kontexte tvorby daných piatich básnikov. Nie je okrášľovaná kvôli diváckemu estetickému dojmu, ale naopak, zvyrazňujú sa jej nevlúdne a odpudivé vlastnosti. Meniaca sa tvár a znepokojujúce pohyby tela sú vonkajšími znakmi búrlivého vnútra postavy, jej rozháranosti až neurotickosti. V romantickej farebnej symbolike môže mať takáto postava len čierne vnútro, ktorému zodpovedá expresívny „čierny“ zovňajšok: „Gamby mu dole visia ako bez života, čierne“²⁰.

Oproti idealizujúcim tendenciám Chalupkovej a Sládkovičovej tvorby sa u Kráľa vytráca dobovo „objektívne“, nadindividuálne posudzovanie hrdinov na postavy „biele“ (národní hrdinovia) alebo „čierne“ (nepriatelia). Kráľove postavy obsahujú poväčšine obidve stránky osobnosti, podľa ktorých je ohodnocovaná najskôr individuálna hodnota človeka a až potom národovca. Vlastností, ktoré majú u Chalupku či Sládkoviča jednoznačne negatívne konotácie, u J. Kráľa nadobúdajú neutrálny význam. V druhej časti *Výlomkov z Jánošíka, v Žobrákovi* nie sú ústa miestom vznešeného dychu života, ale parí sa z nich „besnota drakova“²¹, pričom nejde o morálne či národne potupovanú postavu, ale o bojovníka, ktorému ostal už len hlas na uskutočňovanie svojej odplaty. Telo sa stáva poslednou šancou a možnosťou Kráľovho „ožobračeného“ hrdinu! Len vďaka nemu a prostredníctvom neho môže uskutočňovať svoje „bojové“ poslanie: „Nech gamba tí očernie a oči nabehnú, / že každý hnedky skape, koho ony šľahnú.“²² Oproti unifikovaným junákom s neosobným vzhľadom je podoba Kráľovho žobráka neodlučiteľne spätá s jeho subjektívnym vnútrom a osobným, individuálnym poslaním, ktoré nepotláča jeho osobnosť, ale naopak, vyzdvihuje ju. U Kráľa (a v menšej miere aj u Bottu) sa osobnosť a telesnosť postáv neeliminuje zápasom o predmetné ciele, ale odokrýva sa prostredníctvom individuálnej realizácie vo svete.

Oproti neistému hlasu alebo mlčaniu viacerých Kráľových postáv básnický subjekt S. B. Hroboňa v celom tvorcovom diele naliehavo a nahlas volá, vyzýva k činu i k jednote, vyzýva Boha o pomoc: „V sile Ducha v nebo krič!“²³...Čím viac volá, tým má však menší ohlas. V básni *Samota* sa sťažuje: „Avšak hlasy mé jen s větrem se hrají“²⁴. Ešte

¹⁹ BOTTO, J.: Spievať?, s. 447.

²⁰ KRÁĽ, J.: *Výlomky z Jánošíka – Janko*, s. 133.

²¹ KRÁĽ, J.: „Hľaď, ako z úst sa parí besnota drakova“. In: *Výlomky z Jánošíka – Žobrák*, s. 152.

²² KRÁĽ, J.: *Výlomky z Jánošíka – Žobrák*, s. 152.

²³ HROBOŇ, S. B.: *Pejan slovenský*, s. 203.

²⁴ HROBOŇ, S. B.: *Samota*, s. 33.

väčšie sklamanie cítiť z autobiograficky ladenej básne *Bratom slavianským*, v ktorej priznáva svoj životný neúspech: „Chcel som byť spevcom a s vami junákom / a toť som z Boha a z viny žobrákom (...). Bliakam by ovca od kídľa stratená, / sťa duša matky od detí väznená (...), kvielim Bohu dňom i nocou, / kvielim vetrom, Tatier bralám“²⁵. Silný pocit osamotenosti a životnej beznádeje či zúfalstva je nemysliteľný i pre jeho reprezentatívne „kolektívne“ postavy. Prostredníctvom hlasového prejavu je ukázaný hlboký, individuálny pocit osamotenosti a nezájmu zo strany „bratov“ o výzvy lyrického subjektu: „Darmo tisíc rokov volá / bratov sestry dookola“²⁶. Naliehavými výzvami sa lyrický hrdina zaraďuje do radu nepochopených, úplne sa obetujúcich duchovných romantických „prométeov“. Ponižujúc sa na telesnú úroveň žobráka, duchovne prevyšuje „bratov“ a unifikovaných hrdinov, ktorých vonkajšia atraktivita ich zbavuje duševného prežívania. Hlasu dáva Hroboň skutočne veľký význam. Hovorí o „tvorovládnom hlase človeka“²⁷, uvedomuje si jeho oživujúce a burcujúce vlastnosti. O to viac zúfa nad všeobecným nezájmom počúvať a reagovať na výzvy, v ktorých je ukrytá autorova túžba po spojení a vzájomnej komunikácii v individuálnej i nadosobnej rovine.

Pohľad na tvorbu piatich slovenských romantických básnikov cez motív úst a hlasu poukazuje na to, že ústa idealizovaných a heroizovaných postáv strácajú vo väčšine prípadov svoju fyzickú telesnosť a stotožňujú sa viac s hlasom, ktorý z nich vychádza. Hlas je rozhodujúcim faktorom pre vykreslenie a celkové zaradenie romantickej postavy. Andrej Sládkovič vykresľuje síce i zmyselné ústa ako „plameň horúci“²⁸ a evokuje aj ďalšie ľubostné obrazy spojené s motívom telesných úst („ústa mi primrú k rubínom tvojim“²⁹, „na sladké ústa ústa primreli, / aby oboje zjavne vedeli, / čo sa srdcami ozvalo“³⁰; „ústa sa od úst milých nelúčia“³¹), ale neponecháva im len ľubostno-telesný význam. V eroticky dráždivej červenej farbe pier hľadá napr. „farby svojho národa“: „Na úst tých milé, plné karmíny / mladosť si sadla mojej očíny, / na zúbky bielosť neviny: / Zväzok tých farieb nie je náhoda, / tu mi podáva matka príroda / dve farby môjho národa“³². Týmto aj ústa späté s ľubostným citom strácajú svoju telesnosť a stávajú sa súčasťou národných znakov.

U idylických Sládkovičových postáv sú ústa dodatočne i prostriedkom prezentácie cnostného náboženského a národného života. V prípade vzorových Chalupkových postáv sú len médiom, „megafónom“ na odovzdávanie neosobných naliehavých výziev. Čím je hlasový prejav neosobnejší, tým je aj telesná stránka postáv menej relevantná. Protikla-

²⁵ HROBOŇ, S. B.: *Bratom slavianskym dobrodincom mojim*, s. 80.

²⁶ HROBOŇ, S. B.: *Prosbopoj slovenského chorľavca žobráka*, s. 178.

²⁷ HROBOŇ, S. B.: *Slovopieseň*, s. 141.

²⁸ SLÁDKOVIČ, A.: – „oči blesk, ústa plameň horúci“. In: *Marína*, strofa 53.

²⁹ SLÁDKOVIČ, A.: *Marína*, strofa 98.

³⁰ Ref. 29, strofa 102.

³¹ Ref. 29, strofa 252.

³² Ref. 29, strofa 77.

dom odtelesnených hérosov sú telesnejší morálni strokotanci, ktorí manifestujú svoju prehru aj telom.

Hlasné optimistické výkriky a spevy unifikovaných Chalupkových a Sládkovičových postáv ako prejav „historického optimizmu generácie“ (S. Šmatlák, 1959, s. 27) – postupne tichnu alebo sa menia na zúfalé výkriky Hroboňovho osamoteného jedinca, ktorý sa usiluje komunikovať s „bratskou“ spoločnosťou, ale nenachádza žiadny ohlas. Ako keby sa splnil Zlobohov príkaz z Kráľovej rovnomennej básne: „Nech je každý živý – nemý“³³, t. j. otupený a neschopný sa vyjadriť či vzoprieť. Vnútorne mlčanie v prípade „naivných hrdinov“ a vonkajšie v prípade „uvedomelých“ jedincov sa stáva jedným z nomenovaných charakteristických prívlastkov doby. Bottovým postavám mnohokrát z rôznych vonkajších a vnútorných príčin hlas viazne v hrdle. Na margo prípadného spevu (spevavosti) Botto konštatuje, že „bol by hlas to zúfalý!“³⁴. U Janka Kráľa to nie je neosobné „mlčanie“ či druh „zakliatia“, ako v niektorých prípadoch dokonca aj u Bottu, ale subjektívny spôsob sebayjadrenia lyrického subjektu, ktorý je niekedy oveľa výrečnejší a naliehavejší ako kolektívny výkrik u iných autorov. Mlčanie alebo neistý, „temný“, pre ostatných nezrozumiteľný hlas Kráľových postáv je jedným zo základných prejavov ich individuálnej existenciálnej situácie. Hlasový prejav Kráľových lyrických hrdinov nesúzvučí s hlasom kolektívu, ale nazdávame sa, že práve vďaka tomu je najvýraznejšou ozvenou vnútorného života postavy, jej emócií, túžob, otázok i pochybností.

OČI a ZRAK

Motív očí a zraku spája viaceré sémantické línie. Zrak a oči patria k primárnym prostriedkom uchopovania skutočnosti. Videnie má telesnú, „fyzikálne optickú“ povahu, zároveň je však aj vnímané ako „zrkadlo duše“, ktoré odhaľuje individuálny, vnútorný život človeka, je „oknom duše“, cez ktoré má duša „výhľad“ na svet (M. Merleau-Ponty, 1971, s. 30). V súvislosti s hraničným postavením oka a zraku a s ich vonkajškovo-vnútornými významami ich M. Merleau-Ponty označuje ako „nitro vnějška a vnějšek nitra“ (M. Merleau-Ponty, 1971, s. 11). Telesná povaha zraku, videnia a oka sa zúčastňuje na charaktere videného a jeho zmyslu. Zmysel videného úzko súvisí s duševným životom a s myslením, keďže videnie neexistuje bez myslenia, „vidění je podmíněné myšlením“ (M. Merleau-Ponty, 1971, s. 20). Pohľad je v istom zmysle vstup do sveta, „je poutí oka, která může mít různý půdorys, může se vyznačovat různými tenzemi, rytmy, různými silovými charakteristikami. Proto může oko vyjevovat tajemství světa toho, kdo se dívá, může zjevovat síly, jež tento svět budují a z nichž krystalizují jeho zákony a syntaxe.“ (M. Ajvaz, 1997, s. 15). V symbolickej rovine je oko najčastejšie symbolom veštecských schopností, mystického stavu a Boha.

V romantickej tvorbe fungujú oči nielen ako jeden z vonkajších telesných zmyslov či nástrojov, ale aj ako „vnútorné oko“, ako „tvůrčí orgán duševní“ (F. X. Šalda, 1973, s. 45) s jeho „mentálnym“ videním a mystickými, prorockými víziami. Do centra pozor-

³³ KRÁL, J.: Zloboh, s. 196.

³⁴ BOTTO, J.: „Spievať?! Oj, bol by hlas to zúfalý!“ In: Spievať?, s. 447.

nosti sa popri fyzickom videní dostáva videnie, o ktorom sa uvažuje skôr akoby sa realizovalo fyzicky. Idea duševného zraku prevzatá od starovekých cirkevných filozofov je v romantizme aj univerzálnym princípom uchopenia podstaty nadzmyslovej skutočnosti, ktorá je neviditeľná pre „vonkajšie oko“ (R. Przybylski, 1997, s. 201 – 202). „Vnútorne oko“ pomáhalo tiež vytvárať vnútorný svet obrazov, vlastných myšlienok, ktoré prestali byť zrkadlom vonkajšieho sveta a začali sa chápať ako prejav tvorivej vlastnosti subjektu, Coleridgeom vymedzenej „tvorivej predstavivosti“ („imagination“) oproti pasívnej, reproduktívnej predstavivosti („fancy“).

Postavenie oka medzi vnútorným svetom subjektu a vonkajším svetom obklopujúcim človeka spôsobuje, že oko prijíma dojmy z okolitého sveta a zároveň odokrýva aj vnútorný svet človeka. V Chalupkovej heroicko-idylickej tvorbe je zrak nasmerovaný v prvom rade smerom navonok. Jednou z jeho základných funkcií je preto príznačná konfrontácia „okom v oko“³⁵, ktorá je charakteristická aj pre idylického Sládkovičovho Detvana. Oči týchto postáv nie sú určené na fyzické prijímanie zrakových podnetov z vonkajšieho sveta, na tzv. optické videnie, na odhaľovanie osobných vlastností postáv prostredníctvom ich výrazu, ale podobne ako ostatné časti tela na prezentáciu tých vlastností a zásad, ktorým je podrobená celá postava. „Vstup oka do sveta“, silné upretie zraku, neprítomnosť cúvania zraku či klopenia očí sú explicitným výrazom prezentácie bojovno-obranného rozhodnutia unifikovaných junáckych postáv. Boj na úrovni zraku už pri prvom stretnutí súperov predurčuje výsledok zápasu a osud bojujúcich. Oko je bojovým nástrojom, podobne ako meč či z telesných častí ruka. V očiach junákov blýskajú iskry, sršia blesky, strely, nedá sa však jednoznačne povedať, že by to bolo vnútorné „svetlo“ človeka. Ide skôr o výsledok kolektívneho sústredenia duševných a telesných síl jedincov na požadovaný zápas, ktorý sa odráža v očiach zúčastnených postáv. Ani významová stránka sloviess, ktoré sú v Chalupkovej tvorbe použité v spojení s motívom očí a zraku („hádzať“³⁶; „zablsnúť“³⁷; „zaiskriť“³⁸), neevokuje vnútorný život individua, jeho subjektívne duševné pohnutia. Vyvoláva najmä spoluúčasť na kolektívnom čine, na ktorom sa podieľajú aj iné časti tela.

Chalupkove postavy používajú pomerne ojedinele oči na videnie a pozorovanie (napr. v básni *Bombura* sledujú smrteľný zápas dvoch súperov). Videnie a prijímanie podnetov sú podriadené rovnakej idei ako „vstup zraku do sveta“. V prvom prípade ide o prezentovanie bojovných vlastností, v druhom o obmedzenie videnia len na vnímanie realizácie ideálnych vlastností. Obraz, na ktorý pozerajú oči bojovníkov, má stimulovať junáckych hrdinov k následnému zásahu „s otvorenými očami“ a „s bojovým pohľadom“. Týmto sa vymedzuje motív očí a zraku na úzky okruh pôsobnosti a na presadenie sa unifikovaných kolektívnych bojovníkov a hrdinov.

A. Sládkovič v básni *Lúbosť* zreteľne vymedzuje podobu zraku svojich postáv, ktorá nespočíva len v ich vzhľade či v pôsobení navonok, ale najmä v tom, akú vnútornú

³⁵ CHALUPKA, S.: „a junák ti cárovi pozrel okom v oko“. In: *Mor ho!*, s. 12.

³⁶ CHALUPKA, S.: „A môj Slovän ešte raz bystré hodil zraky.“ In: *Mor ho!*, s. 13.

³⁷ CHALUPKA, S.: „a z oka ti mu božia zablsla sa strela“. In: *Mor ho!*, s. 12

³⁸ CHALUPKA, S.: „Oko jeho lútym zaiskriilo hnevom“. In: *Odboj Kupov*, s. 93.

hodnotu postavy prezentujú. U Chalupku je touto „vnútornou“ hodnotou kolektívny, bojovný duch, u Sládkovičových postáv sú to predovšetkým ich ideálne duševné vlastnosti. Jedným zo základných reprezentatívnych „prototypov zraku“ ideálnych a idylických postáv je „čisté, bezpredsudné“³⁹ oko. Oproti Chalupkovým hrdinom vyjadrujú oči Sládkovičových postáv omnoho bohatší a rôznorodejší svet citov: „A jedným okom sladké nadšenie, / a druhým okom žiaľne túženie“⁴⁰. Okrášľujúce „čisté“ oko reprezentuje nepoškvrnené hrdinovo vnútro, ktoré usmerňuje zrak najmä na esteticky príťažlivé postavy a javy, v ktorých „sladko sa oko (...) baví“⁴¹. Medzi zrakovo príťažlivými dojmami je na poprednom mieste príroda a rodná krajina: „Prvý raz oči šuhaj roztvorí / čo vidí? – výsosť Poľany hory (...) a krásnu slovenskú dial“⁴²; „Oko vysíela v krásne svoje kraje... / túžobne milé na Slovensko hľadá“⁴³.

Fyzické, telesné oko je u Sládkoviča znásobované očami citov, lásky („oči nespaciach citov“⁴⁴) a myšlienok. Básnik explicitne hovorí: „Beda, kto v mori vidí len vodu (...), kto v skalách vidí len skaly! (...) Dost' ráz ste sa vy, myšlienky rodu, / slepými zrakmi dívali!“⁴⁵ Lepšie ako telesný zrak vidí zrak citov a myšlienok: „Lúbosť (...) oči má a zrak tak veľký, / že sa ti na dno prebila“⁴⁶. Preto si Marína „sama oči zaviazé“⁴⁷, keď nechce zapochybovať o tom, čo vidí jej duševné oko, zvlášť keď obraz, ktorý má pred svojím telesným zrakom, popiera jej vnútorné poznanie.

Telesné oči sú v prípade Sládkovičových ideálnych diev a mládencov len okrasným šperkom, ktorý dopĺňa ich vzhľad. Na skutočné videnie a pozeranie im slúži vnútorný „zrak duše“ a „zrak lásky“. Vnútorným zrakom vidia Sládkovičove postavy to, čo je skryté pre tých, ktorí majú len telesný zrak a „smrteľné oči“⁴⁸. O nadvláde duševného oka nad telesným hovorí u Sládkoviča verš „vidím v oku mojej duše“, ktorý Sládkovič použil ako motto k *Maríne* (ide vlastne o romantikmi často používaný citát zo Shakespeara).

U Sládkoviča sú frekventované aj duchovné mystické a veštecké schopnosti zraku. Hoci sa v telesnom oku odzrkadľujú isté duševné záchvevy, existuje aj samotný duševný zrak, ktorý prevyšuje schopnosti fyzického oka a „je schopný vidieť neviditeľné“ (D. Siwicka, 1997, s. 18): „Slzu ostatnú bárs vycedíte, / slepé ste vy, moje zraky! (...) a nad prírody mŕtvej opony / vzlietlo duše mojej oko!“⁴⁹ Vnútorné oko preberá duševnú schopnosť letu, ktorá vyjadruje najvyšší stupeň nielen poznania či posudzovania, ale aj hľadania nádeje. Predovšetkým však vyjadruje nadradenosť nad tými, ktorí vidia len telesným zrakom. Podľa tejto koncepcie tí, ktorí pozerajú len telesným zrakom, sú v porovnaní s tými, ktorí majú schopnosť vidieť duševným zrakom, slepí a nevidia. Istou snahou

³⁹ SLÁDKOVIČ, A.: „Pozri len okom čistým, bezpredsudným“. In: *Lúbosť*, s. 283. II. d.

⁴⁰ SLÁDKOVIČ, A.: *Detvan*, strofa 20.

⁴¹ SLÁDKOVIČ, A.: „V jej krásach sladko sa oko moje baví“. In: *Tajomstvá*, s. 15. I. d.

⁴² Ref. 40, strofa 2.

⁴³ SLÁDKOVIČ, A.: *K Nitre*, s. 283. I. d.

⁴⁴ SLÁDKOVIČ, A.: „a pred oči nespaciach citov“. In: *Marína*, strofa 35.

⁴⁵ SLÁDKOVIČ, A.: *Marína*, strofa 43.

⁴⁶ Ref. 45, strofa 94.

⁴⁷ SLÁDKOVIČ, A.: „Teraz si sama oči zaviazé“. In: Ref. 45, strofa 94.

⁴⁸ SLÁDKOVIČ, A.: „z oči smrteľných spanie vyháňa“. In: Ref. 45, strofa 8.

⁴⁹ Ref. 45, strofa 9.

telesného oka vyrovnat' sa duševnému zraku môže byť len jeho úsilie dvíhať sa hore k výšinám, akoby unikať hmote a hľadať podstatu poznania.

Ďalší „uhol pohľadu“ prezentuje J. Kráľ, ktorý reflektuje najmä negatívne, neestetické, problémové a krásne veľmi vzdialené stránky dobovej reality, napr. „nášho kraja strápené doliny“⁵⁰. V skladbe *Genius Slovanstva* hovorí: „Hľad'! A na ktorou stranu se obrátíš / zhroziš se a tvář krvavou odvrátíš“⁵¹. Kráľ neobchádza zrakom ani duchovnú úbohosť jednotlivcov a spoločnosti, falošnú jednotnosť či vzájomnú nevraživosť a všeobecnú nedokonalosť.

Podľa Janka Kráľa každý dostal zrak, ale nie všetci ho vedia používať, nie všetci skutočne vidia. V tejto súvislosti je frekventovaný motív „otvorenia očí“ poznaním. Podobne ako Botto či Sládkovič aj Kráľ viackrát poukazuje na zatmené, nevidiace oči a na rozdiel medzi pozeraním a prenikavým, opravdivým rozumovo-duševným videním: „Nazdáš sa po svojom oku, / že všetko je len zo zlata; / never tomu: ešte duch spí“⁵². V skladbe *Jarmok* básnik vari najexplicitnejšie vyjadruje svoj názor na nevidiace oči: „Vám sú ešte zamknuté vaše oči, vy ešte nič nevidíte, ani vidieť nechcete, čo by ste mali. Ale svet vám sám vaše oči otvorí, svet vám vtedy vaše oči otvorí, keď už bude mať meč na krk váš naostrený.“⁵³ Zatmené oči majú tí, ktorí vidia len to, čo je viditeľné telesným okom, ktorí sa obmedzujú len na svoje elementárne potreby, bez hlbšieho duševného či rozumového poznania.

Oproti tomu postava mladého pána v *Jankovi z Výlomkov z Jánošíka* je príliš zaujatá vlastným vnútorným svetom, vlastnými myšlienkami, aby dokázala vidieť, vnímať okolie: „Na nič neuprie zrak. / Načo, keď nič nevidí? Pred nim sa tiahne mrak, / ktorý zakrýva krielmi bedára celého“⁵⁴. O nemožnosti registrovať vonkajší svet svedčia nielen nepokojné oči postavy, ale tiež zmeny na jej tvári, prezrádzajúce silu vnútorných obrazov, ktoré svojou intenzitou prekrývajú vnemy z vonkajšieho sveta. I postava v skladbe *Sen, čo už mám* vidí len obrazy vo svojej predstavivosti. Neregistruje vonkajší svet, ale plne sa odovzdáva nekontrolovateľným vnútorným predstavám. Oči, ktoré predtým boli „ak' z dreva spravené“⁵⁵, teraz „znak dali“⁵⁶ o intenzite vnútorného života, ktorý nie je ničomu podriadený, je výlučne subjektívny a plne sa zmocňuje celej postavy a rozhoduje o jej telesných prejavoch.

Vidieť – čiže pozerat' telesno-vnútorným zrakom – znamená chápať, rozmyšľat', predvídať, cítiť, vnímať, tušiť. Oči, ktoré nie sú schopné týchto činností, ktoré len pozerajú, pomenúva J. Kráľ ako „kamenné“ či „drevené“. Keď sa v Kráľovej próze *Podvečer* hovorí o tých, ktorí „robili, čo oči len kázali“⁵⁷, znamená to istý primitivizmus, nedostatok morálky a úsudku, ide o absenciu vlastností, ktoré sú spojené s vnútorným zrakom

⁵⁰ KRÁĽ, J.: Túženie, s. 494.

⁵¹ KRÁĽ, J.: *Genius Slovanstva*, s. 23.

⁵² KRÁĽ, J.: *Vyslobodenie*, s. 170.

⁵³ KRÁĽ, J.: *Jarmok*, s. 405.

⁵⁴ KRÁĽ, J.: *Výlomky z Jánošíka – Janko*, s. 133.

⁵⁵ KRÁĽ, J.: „Stojí, stojí – oči má ak' z dreva spravené“. In: *Sen, čo už mám*, s. 183.

⁵⁶ KRÁĽ, J.: „Ale ako sa striasol, ak' oči znak dali“. In: *Sen, čo už mám*, s. 183.

⁵⁷ KRÁĽ, J.: *Podvečer*, s. 396.

ducha. Úplný zrak je totiž aj podľa Kráľa spojením rozumového úsudku („že tomu oči, rozum ťažko veria“⁵⁸), svedomia, duševnej morálky a citu. Telesný zrak je len prostriedkom, „médiom“ všetkých týchto vnútorných síl. V oku je sústredená celá vnútorná sila postavy, a to najmä vtedy, keď ostatné časti tela už nie sú schopné konať. Nie je to odblesk boja, ale svetlo vnútorného ohňa, nepokojného ducha a osobnej sily, ktorá je sústredená práve v oku: „Nemôžu zniesť mojich očí, / tým menej môjho slova (...), strašné je moje oko“⁵⁹.

Aj pre Kráľa je príznačný motív letu oka. Nie je to však sládkovičovský bezproblémový let k výšinám, ale Kráľove romantické vzlety a pády: „Tiché, pokojné, ale strašné oko, / to letí, padá vysoko, hlboko“⁶⁰.

Na príklade motívu očí Kráľ výstižne zobrazuje moment skonu niektorých svojich postáv. Postupné zmeny v očiach zachytávajú posledné štádiá života a prvé znamenia fyzickej smrti kráľa Svätopluka, ktorého zrak „väčší vždy blaženosti jeví“⁶¹. Zamrznutý kočiš Janko z *Výlomkov z Jánošíka* má po smrti v očiach „sladký raj“⁶². Smrť prináša do očí Kráľových emblematických postáv pokoj, ktorý im chýbal za života. Zrak „dôstojný, milý a svätý“⁶³ má ďalej už len Kristus v rovnomennej básni. V súvislosti s tým pokojný, blažený zrak môžu mať u Kráľa len idealizované, ľudové alebo netelesné postavy. Pre ostatné, zvlášť autoštylizované postavy, ktoré sú umiestnené v reálnom svete a vnímajú ho, hodnotia alebo reagujú naň, nie je mysliteľný bezproblémový zrak. Prípadnému romantickému mučeníkovi zo skladby *Šahy*, ktorého smrť by nebola považovaná za morálne víťazstvo, ale len za osobnú prehru jednotlivca, v momente smrti nebude v očiach svietiť blaženosť či „sladký raj“, ale prídu mu oči „zakryť krkavci z radosti“⁶⁴.

V Hroboňovej tvorbe je motív očí, podobne ako u Bottu a Kráľa, zastúpený vo všetkých jeho romantických aktualizáciách ako médium národných charakterových vlastností, božského ducha i ako individuálny ľudský, telesný a vnútorný zrak. Ešte dôraznejšie ako u Kráľa je realizovaný motív neprítomnosti zraku. Všeobecná neschopnosť vidieť neznamená len sústredenie sa na vlastný vnútorný život či nechotu skutočne vidieť, ale najmä stratu vnútorného „oka ducha“⁶⁵, vnútornej viery a dôvery. Hroboň vyjadruje tento problém viacerými spôsobmi. K najvýstižnejším patrí aplikácia známeho prometeovského mýtu a rozličných biblických motívov. Slovenský mučeník nie je Kráľovým nepokoreným individualistom, ale martyrským žobrákom, ktorý „na Tatre je prikovaný, / oči žerú mu havrany (...) Žertví slzy za tých katov, / i za vás nečulých bratov“⁶⁶. Mučeník s Hroboňovými autobiografickými črtami odovzdáva svoje telo a svoje oči za „nečulých“ a nevidiacich bratov. Neprítomnosť zraku znamená v tomto prípade tiež nedostatok viery

⁵⁸ KRÁĽ, J.: *Vojna*, s. 257.

⁵⁹ KRÁĽ, J.: *Duma*, s. 297.

⁶⁰ Ref. 59, s. 299.

⁶¹ KRÁĽ, J.: „tím jeho zrak väčší vždy blaženosti jeví“. In: *Smrť Svätopolka, krále velko-Moravského*, s. 27.

⁶² KRÁĽ, J.: „Ako, hľa, na mňa hľadí... V tom zraku sladký raj“. In: *Výlomky z Jánošíka – Janko*, s. 143.

⁶³ KRÁĽ, J.: „Zrakom dôstojným, milým a svätým“. In: *Kristus*, s. 125.

⁶⁴ KRÁĽ, J.: „oči prídu zakryť krkavci z radosti“. In: *Šahy*, s. 506.

⁶⁵ HROBOŇ, S. B.: „ty pozeraj okom ducha, že je čertom“. In: *Dom*, s. 220.

⁶⁶ HROBOŇ, S. B.: *Prosboje slovenského chorľavca žobráka*, s. 178 – 179.

a vnútorné prázdno národa. V mesianistických Hroboňových skladbách fyzické oči postáv prestávajú plniť svoje primárne funkcie. Vnútna slepota a nedostatočná viera postáv spôsobujú stratu duševného aj telesného zraku a v metaforickej rovine znamenajú stratu slobody alebo viery v lepšiu budúcnosť. Oči nahradili len „prázdne jamy, smutné zrunty“⁶⁷, preto je v skladbe *Svatopomstopej* viackrát opakovaná výzva „Nuž pod', žobrák-národ! so slepou materou, / žobraj, putuj šírým svetom za stratenou verou“⁶⁸. V skladbe *Dom* básnik vyzýva pozerat' „okom ducha“⁶⁹, čiže okom, ktoré vidí pravú podstatu sveta.

V počiatočnej Hroboňovej tvorbe je motív telesného oka najčastejšie ozdobným doplnkom postáv (podobne ako u Sládkoviča), priamym zrkadlom duše či prostriedkom ľúbostnej hry („so mnou očmá hrala“⁷⁰), keď zaľúbený mládenec „okom vyzveduje, / aký zvest mu Pán Boh z úst devy hotuje“⁷¹. Zobrazená situácia v básni *Kvitne jabloň, kvitne, ved' aj moja bude*, plná neistoty a očakávania, devino meno a mládencove pochybnosti by mohli odkazovať na Hroboňovu súkromnú korešpondenciu a jeho osobné neopätované ľúbostné vzplanutia.

Oči Chalupkových junákov, ako sme na to poukázali vyššie, poväčšine nie sú sklopené či zahalené žiaľom. Oko, ktoré nie je otvorené, ktoré niečo skrýva, znamená v „junáckom“ hodnotení najčastejšie prehru, hanbu, vinu či nesplnenie poslania, resp. smrť (napr. rímsky cár „s okom sklopeným na bojišti stoj“⁷²). Oči junáckych postáv nevlastnia žiadne tajomstvo, ani neprehrádzajú individuálne duševné pohnutia. Sú buď otvorené – ako v prípade junákov, alebo sklopené – vždy v súvislosti s nepriateľmi alebo tzv. okrajovými postavami.

U Bottu popri frekventovaných opisoch telesných očí a videnia spojenie vonkajších očí s vnútorným zrakom preberá schopnosť citov a myšlienok („to srdiečko aj s tým očkom dač tajného tušia“⁷³), naznačuje vnútorný svet postáv. V skladbe *Duma* básnik priamo hovorí o obmedzenosti a slepote ľudského oka, ktoré, hoci pozerá, nevidí. Telesné oko nemá dar poznania, a preto blúdi v nadpozemských výškach miesto toho, aby nachádzalo Tvorcu v pozemskom stvorenstve. Rozšírené, telesno-duševné videnie je pre Bottu jedným zo základných spôsobov uchopenia skutočnosti, ktorý vyjadruje o. i. v otázke „vidíte (...)“ – ja vidím!⁷⁴, čo znamená nielen „hodnotenie vecí z vizuálnej stránky“ (V. Kochol, 1955, s. 308), ale aj hlbšie individuálne poznanie.

Oproti iným romantickým básnikom je uňho veľmi málo jednoduchých, nemeniacich sa, jasných a pokojných očí. V prípade Bottových postáv sa začína strácať hodnotenie

⁶⁷ HROBOŇ, S. B.: „Upriam našho prázdne jamy, smutné zrunty tvojich očí“. In: *Svatopomstopej*, s. 174.

⁶⁸ HROBOŇ, S. B.: *Svatopomstopej*, s. 174.

⁶⁹ HROBOŇ, S. B.: *Dom*, s. 220.

⁷⁰ HROBOŇ, S. B.: „so mnou očmá hrala, v letku dandanala“. In: *Vykvitni, Zuziete, vikvitni, milence*, s. 66.

⁷¹ HROBOŇ, S. B.: *Kvitne jabloň, kvitne, ved' aj moja bude*, s. 69.

⁷² CHALUPKA, S.: *Mor ho!*, s. 14.

⁷³ BOTTO, J.: *Z vysokých javorov lístočky padajú*, s. 188.

⁷⁴ BOTTO, J.: „vidíte, deti? – ja vidím!“ In: *Poveš' bez konca*, s. 319.

nie na „našich“ a „nie našich“, t. j. nepriateľov. Ostrosť zraku a otvorenosť očí nevyjadrujú len čisto „zarad'ovacie“ či „vyčleňovacie“ významy. Jasnú oči individua sa môžu súčasne zahmlievať i vyjasňovať, a to v súlade s vnútorným rozpoložením, a nie s výlučne morálnymi či nacionálnymi významami, napr. „tajný šuhaj“ má oči ako „búrka čierna“⁷⁵, ktoré znamenajú v prvom rade jeho momentálne osobné existenciálne rozpoloženie. Neznamená to zároveň, že jeho mútné oči už nikdy nebudú opätovne žiarit’.

Voči jednoznačne kladným („naším“) alebo záporným („nie našim“) Chalupkovým postavám sa Botto viac sústreďuje na typy s nepreniknuteľným, pošmúrne kontemplatívnym vnútnom, ktoré dokážu intenzívnejšie a hlbšie reflektovať dobovú situáciu (čo je úplne cudzie Chalupkovým postavám) a podľa toho meniť svoj vzťah i svoje správanie. Príznamy, ktoré u Chalupku jednoznačne zaraďujú postavu do patričného tábora, u Bottu vyjadrujú najmä individuálnu situáciu, bez ohľadu na to, či je podmienená vonkajšími okolnosťami, alebo nie. Bojovníci-obrancovia v *Povesti Maginhradu* majú „zraky spadlé, temné sťa mrákava“⁷⁶, pričom to neznamená, že morálne prehrali ako Chalupkov rímsky cár, alebo že nie sú schopní ďalšieho boja. Sú to obrancovia, ktorí plnia podobnú bojovnú úlohu ako Chalupkovi junáci, ale oproti nim intenzívnejšie precitujú prežívanú skutočnosť a emocionálnejšie (hoci tiež unifikovane) reagujú na dianie, ktoré ich obklopuje. Podobne ako „čistým“, tak aj „zatemneným“ okom sa u Bottu prejavuje navonok duševný svet postáv. Povahu a vnútorné rozpoloženie Bottových postáv frekventovane vyjadrujú tmavé, „strašné oči“⁷⁷, ktorými sa „duša čierna díva“⁷⁸.

Podobnú záľubu v zobrazovaní temných, „mútnych“⁷⁹ či „vytrápených“⁸⁰ očí má aj Janko Kráľ. Rovnako ako u Bottu nie je to základný atribút pre nepriateľské postavy, ale hlavne znamenie osobného, individuálneho rozpoloženia postavy, ktorá tým, že vidí viac ako ostatní, aj viac prežíva. Práve z toho dôvodu má zahmlené, zatemnené a plačúce oči. „Vytrápené“ oči nesignalizujú zbabelosť, ale hlbšie poznanie reality a individuálne vyrovnávanie sa s ňou. Napriek koncentrovanosti negatívnych asociácií v súvislosti s motívom očí sa podobne ako u Bottu môžu v zatemnenom zraku nepokoje ligotať vyzývavé plamienky: „Ale v tých očiach, v tých hviezdach zatmených, / temnými mrakmi šliamami prejdených (...). Dač sa tam blyští, jak oko sokola, / kýve, hrozí sa téměř nahlas volá“⁸¹.

Lud, ktorý je najvýraznejšie glorifikovaný a idylizovaný u Chalupku a Sládkoviča, dostáva u Bottu a Kráľa prívlastok „slepý“⁸². V Bottovej *Smrti Jánošíkovej* ľudia „zrakmi beznádejnými nemo pazerajú / a rukami zloženými, čo bude čakajú“⁸³. Oproti jednotlivcovi, ktorý má schopnosť vidieť „čo len ešte bude“⁸⁴, kolektív stráca schopnosť vide-

⁷⁵ BOTTO, J.: „Očká sú mu búrka čierna“. In: *Tajný šuhaj*, s. 205.

⁷⁶ BOTTO, J.: *Povešť Maginhradu*, s. 243.

⁷⁷ BOTTO, J.: „vykukuje svoje strašných očí“. In: *Poklad Tatier*, s. 138.

⁷⁸ BOTTO, J.: „a nimi sa duša čierna díva“. In: *Poklad Tatier*, s. 138.

⁷⁹ KRÁĽ, J.: „A zrak môj mútny rád do neba hľadiť“. In: *Túženie*, s. 494.

⁸⁰ KRÁĽ, J.: „vytekajú z očí vytrápených“. In: *Mesto veľiké*, s. 234.

⁸¹ KRÁĽ, J.: *Ďurkovi Košuthovi*, s. 84.

⁸² BOTTO, J.: „A ľud slepý – nevidí za bieleho rána“. In: *Smrť Jánošíkova*, s. 280.

⁸³ BOTTO, J.: *Smrť Jánošíkova*, s. 285.

⁸⁴ BOTTO, J.: „ten vidí svojím okom, čo len ešte bude“. In: *Smrť Jánošíkova*, s. 287.

nia, čo znamená, že stráca aj vieru v možnosť uskutočnenia zmeny, čo vyúsťuje do úplnej neschopnosti činu: „Lud okolo šibenice – sťa mŕtva skalina – / nevzdychne, nezapláče, pästi nezatína“⁸⁵. Ludový kolektív je v tomto prípade obraný o všetky ilúzie a nie je schopný ani len podporiť úsilie aktívnych, „vidiacich“ jednotlivcov. Len osamotený vyvolenec „vidí, o čom ani nesnívajú ľudie: / ten vidí svojím okom, čo len ešte bude“⁸⁶.

S motívom očí a zraku spájajú slovenskí romantickí básnici aj motív slz. U Chalupku sú slzy rezervované len pre sentimentálne devy, kajúcnikov a len ojedinele pre tých, pre ktorých sú stimulom pre boj. Nie sú intímny, citovým výlevom, ale len priamym podriadením sa (diev, kajúcnikov) dobovým konvenciám. V prípade mužských postáv sú vyjadrením národnej situácie. Brankovi napr. vkladá autor do úst slová: „I plakali moje oči, / že ľud mi je v otroči“⁸⁷.

Sládkovič podľa dobových kritérií a úzu uvádza, komu pristanú emócie odrážajúce sa v očiach a komu nie: „V očiach diev a žien slzy zaihrali, – / kropaje žiaľu, či hnevu, či studu? – / V očiach mužov sa lúče zligotali, / v prsiach písmeňá plamenné osudu“⁸⁸.

V Kráľovej tvorbe tečú slzy ľudovým mládeneckým postavám len veľmi ojedinele, napr. kvôli milej, pri verbovaní alebo pri rozlúčke. Sociálna a národná situácia vytláča z očí Kráľových nepokojných romantických búrlivákov oveľa intenzívnejšie slzy hnevu a bezmocnosti. V *Dume slovenskej* lyrický subjekt narieka za stratenou individuálnou slobodou a horkými slzami si okoreňuje svoj „služobný chlieb slaný“⁸⁹. Neneguje pritom krásy prírody, ktoré má pred očami (tie stačia napr. idylickým Sládkovičovým postavám pre vnútorné naplnenie), všima si ich, ale nestačia mu pre vnútorné uspokojenie. Prvoradou hodnotou je preňho osobná sloboda, ktorá prekrýva zrakové dojmy idylických krás rodnej zeme: „Čo mi je po poli, zelenom úbočí! / keď nevyschýňajú od slz moje oči (...), keď nemám ten poklad, slobodu mi vzatú“⁹⁰. Osobná, subjektívna a sociálna situácia je nadradená estetickej, odľudštenej národnej reprezentácii. Lyrický subjekt sa nedokáže kochať v krásach „zeleného úbočia“, lebo žiaľ nad vlastným i národným existenčným rozpoložením. Negatívne emócie spojené s motívom očí a zraku približujú u Kráľa konkrétne individuálne duševné a telesné rozpoloženie postavy.

Osobnejší a ľudskejší charakter majú aj slzy v očiach autoštylizovaného Hroboňovo lyrického subjektu. Hrdina s intenzívnym emocionálnym životom a s množstvom nenaplnených túžob v *Dumke v nemoci* sa pýta: „Či vy, slzy, mútne slzy, moje oči zanecháte?“⁹¹ Podobne ako u J. Bottu či J. Kráľa tieto slzy vyvolávajú dobová situácia národa a nerealizovateľné sny a túžby romantického lyrického subjektu. Oproti verejne postulo-

⁸⁵ BOTTO, J.: Smrť Jánošíkova, s. 285.

⁸⁶ Ref. 85, s. 287.

⁸⁷ CHALUPKA, S.: Branko, s. 34.

⁸⁸ SLÁDKOVIČ, A.: Gróf Mikuláš Šubič Zrínsky na Sihoti, s. 151 II. d.

⁸⁹ KRÁĽ, J.: „Služobný chlieb žitný, ale je nie slaný“. In: Duma slovenská, s. 519.

⁹⁰ KRÁĽ, J.: Duma slovenská, s. 519.

⁹¹ HROBOŇ, S. B.: Dumka v nemoci, s. 54.

vanému sebaovládaniu sa Hroboň vyznáva: „Dobre je to, dobre plakať, keď ti dušu túžba morí“⁹². Plač je intímny prejavom silne prežívajúceho vnútra, ktoré sa svojimi túžbami, dumami a snami pokúša zápasit' s realitou. A keďže u Hroboňa tento zápas prebieha najprv v rovine vlastného tela a subjektívneho vnútra, telesné reakcie sú veľmi silné a významovo veľmi bohaté.

Príznačný negatívny význam má u Sládkoviča aj motív tmavých kruhov pod očami. Ich prítomnosť nepoukazuje na telesnú únavu, ale na duševné nedostatky, ktoré vyplývajú z predošlých hriešnych činov postavy, najmä takých, ktoré spôsobili dobovo neprípustná žiadostivosť tela. Preto „kol oči hriechov čiernych čierne prstene“⁹³, alebo „kruhy kol oči smilnice, – / to putá sú, to obloky temnice“⁹⁴. Činy heroicko-idylických postáv v mimotelesnom záujme nepoškodzujú telesnú krásu. Vonkajšia краса je totiž podmienená „vnútornými“ hodnotami postavy, a nie je ovplyvniteľná vonkajším zásahom. Škaredé telo majú podľa tejto koncepcie iba tí, ktorí sa sústreďujú na telesné záujmy, a nie na šľachetné nadosobné potreby (u Chalupku a Sládkoviča zvlášť). Znamením zhýralého života sú kruhy pod očami „mladého pána“ aj v rovnomennej Kráľovej skladbe, dokresľujúce obraz „bankrota, ktorý o všetko prišiel“.

Podľa M. Ajvaza „s významom oka jsou paradoxně spjaty také (...) představy čehosi, co je na nejnižším stupni tělesné organizace a co je spjato s chaosem, co má blízko k mořskému světu mlžů a medúz. Oko vyvolává nevolnost (...). Tělesnost, jež se obnažuje v orgánu, který jako by unikal hmotě, je obzvláště naléhavá a zneklidňující“ (M. Ajvaz, 1997, s. 16). V súvislosti s tým, že v slovenskej romantickej poézii je oko v prvom rade späté s dobovými hodnotami a významami, aj uvedená „chaotická“ vlastnosť oka je im podriadená. „Znepokojujúca a naliehavá telesnosť“ môže sa v tomto hodnotovom systéme prejavovať len ojedinele, a to najmä u tzv. alegorických zosobňovateľov zla. Tieto postavy však podliehajú skôr naivnej ľudovej a rozprávkovej typizácii, čiže skôr odtelesneniu. Majú buď hyperbolizovane vykreslené „okále“ schopné zabíjať, alebo vôbec nemajú oči, „len dve špatné jamy / a z nich jedy vyvierajú hnusné“⁹⁵. Napokon namiesto anatomických a telesných konotácií ide poväčšine o prírodné prirovania typu „a okále hlboké priepasti“⁹⁶, „dve jaskyne tmavé“⁹⁷, ktoré rovnako ako ostatné významy asociujú skôr nízky stupeň duševného vývoja postavy ako úroveň jej „telesnej organizácie“.

V súvislosti s vonkajšou podobou oka M. Ajvaz upozorňuje i na ďalšie jeho charakteristické znaky: „V oku jako by tělo dospělo ke své hranici a přecházelo v jakousi netělesnou substanci. Je místem, kde tělo ztrácí teplou barvu svého povrchu, jež se spojuje se zemí. Leskne se a odráží světla, dostáva se do vztahu ke světu vzduchu a vody

⁹² HROBOŇ, S. B.: Dumka v nemoci, s. 54.

⁹³ SLÁDKOVIČ, A.: Veliký póst, s. 96. II. d.

⁹⁴ SLÁDKOVIČ, A.: Gróf Mikuláš Šubič Zrínsky na Sihoti, II. d., s. 148.

⁹⁵ BOTTO, J.: Svetský vít'az, s. 126.

⁹⁶ Ref. 95, s. 130.

⁹⁷ BOTTO, J.: „oči sú jej dve jaskyne tmavé“. In: Ref. 95, s. 128.

(...), nabyvá vlastností, jež bývají spjaté s tvrdými a chladnými látkami – s kovy a sklem.“ (M. Ajvaz, 1997, s. 16). V romantickej obraznosti sa spätosť oka „s netelesnými substanciami“ prejavuje najmä rozšíreným prirovnávaním očí k nebu, ku hviezdám, k plesám. Zdôrazňuje sa ich modrá farba, ktorá poukazuje nielen na ľudovú a sentimentálnu inšpiráciu, ale i na rad konotácií, ktoré z týchto prirovnaní vyplývajú. Najmarkantnejšie sú významové spojenia očí s ideálnymi vnútornými vlastnosťami, ktoré hraničia až so svätosťou, a následne sémantické spojenia očí s rodnou zemou a s národom. U Sládkoviča sa uvedená vlastnosť očí prejavuje najmä v spojení s hviezdami či s drahokamami, krištáľmi alebo tatranskými studničkami („hviezdne oči“⁹⁸; „oči krištále“⁹⁹). Oproti Sládkovičovmu a v ranej tvorbe aj Hroboňovmu „artistnému“ prirovnávaniu očí ku drahokamom sa J. Botto sústreďuje na také významy, ktoré asociujú skôr chlad, ostrosť a menej príjemné determinácie. V súvislosti s tým bývajú oči „ostre“¹⁰⁰, „bystré“¹⁰¹, „jasné ako plný mesiac“¹⁰². K oku prirovnáva Botto napr. „širosklené more, / čisté, klzké ako len to oko“¹⁰³. Vlastnosť oka „lesknúť sa“ reflektuje tiež J. Král, a to nielen prirovnaním očí ku hviezdám, ale i k hadovi, a to v prípade personifikovaného zla, symbolického zosobnenia zla a hriechu. Zlobohove oči „tak hnusne blýskajú, / tak sa strašne ligotajú, / že pochodia na blesk hada, / keď sa na slnku rozkladá“¹⁰⁴.

Ako sme videli, motív očí a zraku je v poézii S. Chalupku, A. Sládkoviča, J. Bottu, J. Kráľa a S. B. Hroboňa spätý s dobovými pozitívnymi alebo negatívnymi vnútornými i vonkajšími hodnotami a významami. Oko vyjadruje nielen isté kvality, ale aj prijíma svet vecí ako svet kvalít a hodnôt. Počínajúc Chalupkom a končiac Hroboňom možno sledovať posun v estetickom vyjadrovaní týchto kvalít, najmä v spätosti s individuom, s jeho subjektívnym vnútrom alebo s jeho vonkajšou telesnou schránkou. V súvislosti s autorom a žánrovou diferenciaciou vyjadruje motív očí buď čisto okrasnú funkciu, alebo je zrkadlom bojovno-mierumilovných či vnútorných cností. Je nasmerovaný navonok, t. j. na videnie a spoznávanie alebo do vlastného vnútra postáv. Telesný zrak je často spojený s vnútorným „zrakom duše“, dokáže cítiť, predvídať, veštiť, alebo je úplne zbavený týchto vlastností pri postavách, ktorým je / nie je telesný zrak prisúdený.

HLAVA a TVÁR

Jedným z najdôležitejších a najfrekvencovanejších motívov častí tela v tvorbe slovenských romantikov je motív hlavy a tváre. Z fyziognomickej stránky je motív tváre súhrnom motívov úst, očí, líc, čela, ich morfológických funkcií a s nimi spojených významov, ako aj súhrnom vzájomných vzťahov jednotlivých črt a výrazu tváre. Hlava je znamením rozumu, úsudku i myšlienok, ale aj duše, svedomia a psychiky. M. Ajvaz

⁹⁸ SLÁDKOVIČ, A.: „keď zastrie blesk hviezdnych očí!“ In: *Marína*, strofa 23.

⁹⁹ SLÁDKOVIČ, A.: „či z tvojich očí krištáľov?“ In: *Marína*, strofa 63.

¹⁰⁰ BOTTO, J.: „a prebija ostrými očkami“. In: *Báseň*, s. 103.

¹⁰¹ BOTTO, J.: „očka bystré s' a dve krištáľové“. In: *Báseň*, s. 103.

¹⁰² BOTTO, J.: „oko jasné ako plný mesiac“. In: *Svetský víťaz*, s. 122.

¹⁰³ BOTTO, J.: *Svetský víťaz*, s. 111.

¹⁰⁴ KRÁL, J.: *Zloboh*, s. 194.

poukazuje na to, že tváre vnímame ako „jakési značky odkazujúcej k niektorému z repertoáru známych psychických stavů a predvídateľných úmyslů (...), nápis, ktorý telo nese na svém vrcholku (...), nápis, ktorý si prečteme, a tým jsme hotovi s bytostí“ (M. Ajvaz, 1997, s. 8). Podľa R. Barthesa tvár môže byť chápaná aj ako „telesné absolútne, ktoré sa nedá ani dosiahnuť, ani sa ho zbaviť“ (R. Barthes, 1970, s. 64).

V slovenskom literárnom romantizme motív hlavy a tváre podáva nimbus hodnoty individuálneho života a zároveň vyjadruje i hodnoty vytvárajúce tzv. kolektívnu identitu.

V hrdinskej Chalupkovej poézii symbolizuje motív hlavy a tváre najmä nepremožiteľného ducha slovenských a slovenských bojovníkov. Epickosť básnického stvárnenia, využívanie obraznosti ľudovej slovesnosti i premietanie básnického subjektu do zobrazovaných postáv podmieňujú básnikovo úzko vytesnené a vymedzené ponímanie tohto motívu.

Príznačná je prevaha motívu hlavy nad individuálnejším motívom tváre. Motív hlavy je spätý s neosobnejšími významami ako motív tváre, preto je v Chalupkovej hrdinskej tvorbe aj frekventovanejší. Podobne ako ostatné motívy tela junáckych postáv navodzuje veľmi obmedzené konotačné významy. V zmysle predchádzajúcej tradície Hollého a Kollára motív hlavy je u Chalupku v prvom rade spätý s reprezentáciou národných kolektívnych vlastností, ktoré sa majú prejaviť najmä účasťou junákov na obranno-záchrannom boji. V tejto súvislosti ide najmä o dva exemplárne príklady. Prvým je motív junáckej hlavy, ktorá je vopred predurčená na obetovanie sa na oltári nadosobných záujmov: „Lež rodu za slávu / rád dá junák hlavu“¹⁰⁵; „Za môj milý národ / z ďaky ja dám hlavu“¹⁰⁶. V tomto kontexte sa s motívom hlavy spájajú najčastejšie meče, ktoré sa blýskajú nad junáckymi hlavami. Druhou básnickou konkretizáciou toho istého motívu je sklonená hlava panovníka či vodcu, ktorý „smúti / bo dnes ho krv ľudu zákon vyliatí núti“¹⁰⁷. V oboch prípadoch ide o neosobné zobrazenie motívu hlavy.

V hrdinskej Chalupkovej tvorbe hlava nie je významovo spojená s telom bojovníka, ale podobne ako ostatné časti tiel junáckych postáv je maximálne podrobená ideí, ktorú má vyjadrovať. Stráca svoju telesnú, ľudskú a individuálnu podstatu a mení sa na znamenie úplnej odovzdanosti a skupinovej podriadenosti. Funkcia hlavy by mohla byť nahradená napr. padajúcim širákom či prilbicou, nad ktorou neustále blýska meč „dejinej nespravodlivosti“. Takéto ponímanie znamená nielen úplne vytesnenie telesnosti, emocionálnosti a subjektívnosti, ale aj hodnoty pozemského života. V porovnaní s ostatnými telesnými časťami bojovníkov motív hlavy vari najvýraznejšie odovzdáva Chalupkovo reflektovanie tela v spojení so smrťou. Ale keďže fyzické telo v Chalupkovom básnickom zobrazení je redukované na minimum, najčastejšie ani nejde o fyzickú smrť, ale o glorifikovaný, slávny odchod národného hrdinu, ktorý, ako poznamenáva O. Čepan, ani po smrti neprestáva byť víťazom.

Pre Bottove skladby, ktoré sú výrazne inšpirované ľudovou piesňou, sú v súvislosti s motívom hlavy/tváre príznačné deminutíva „hlávka“¹⁰⁸, „hlavenka“¹⁰⁹. Deminutívne

¹⁰⁵ CHALUPKA, S.: Juhoslovänom, s. 86.

¹⁰⁶ CHALUPKA, S.: Sviety vatra, sviety, s. 234.

¹⁰⁷ CHALUPKA, S.: Odboj Kupov, s. 92.

¹⁰⁸ BOTTO, J.: „Tvoja zlatá hlávka“. In: Vojenské piesne, s. 195.

¹⁰⁹ BOTTO, J.: „tá moja hlavenka“. In: Ref. 108, s. 196.

pomenovania sa týkajú najmä ťuhaja odoberajúceho sa na vojnu, o ktorého sa strachujú obyčajne matka alebo sestra (*Z vysokých javorov lístočky padajú*). Podobne ako v prípade Chalupkových junákov, aj u Bottu ide o použitie motívu hlavy v súvislosti s vojnou a smrťou. Hlavy týchto postáv sú zobrazené tak, aby nad nimi blýskala šablíčka či palošík (*Smrť Jánošíkova*). Takto vykresľovaní ľudoví bojovníci síce „vlastnia“ hlavu, ale bez individuálnej tváre. Ojedinelým prototypom unifikovaných ľudových hrdinov (nielen Bottových) by mohli byť tváre postáv zobrazené podľa klasicistickej predlohy, ako napr. „pekni bieli ľudia, / na čelách im svätosť, v tvárach milosť“¹¹⁰. Individuálny výraz tváre nahradzuje maska ideálnych cností. Akýkoľvek subjektívny prejav citov či emócií by narušil tento ideálny obraz, preto v texte nie je preň miesto. Keby sa vyskytol v kontexte týchto zástupných postáv a významov, jeho pôvodca by musel byť prinajmenšom odsúdený a zaradený do inej kategórie postáv.

Rovnako zovšeobecnenú podobu motívu hlavy a tváre idealizovaných postáv vykresľuje A. Sládkovič. Oproti Chalupkovej a v prípade ľudových postáv aj Bottovej reflexie motívu hlavy a tváre je u Sládkoviča častejšie zobrazovaný motív tváre, ktorá výraznejšie ako hlava vyjadruje hodnotu života a bohatý „repertoár citov“. Vlastnosti, ktoré Chalupka prezentuje na príklade bojovníkov, Sládkovič ukazuje najmä prostredníctvom idylizovaného ľudu – „rod ich vidno im na tvári“¹¹¹, resp. sú „dobrotvári“¹¹². Na druhej strane sú tí, ktorí majú „odrodilé tváre“¹¹³. Na tvárach „dobrotvárych“ postáv sa premietajú nežné city panenskej nevinnosti, ušľachtilej bolesti, úprimnej lásky či spravodlivého hnevu: „srdením líca jej horia“¹¹⁴; „na tvár jej jasné svedomie vzleť“¹¹⁵; „ružovú ľubosť na líci“¹¹⁶; „na jej lícach bolesť sneživá“¹¹⁷.

Objektívizácia túžob a pocitov ako aj príznačná schopnosť syntézy protikladov vyúsťujú u Sládkoviča do romanticky netypickej harmónie medzi osobnými a nadosobnými cieľmi a požiadavkami. Prejavuje sa to napr. pri osobitom chápaní krásy slovenskej devy, ktorej krásna tvár nemá zobrazovať len konkrétnu dievčinu, ale má byť aj zrkadlom slovenských a slovanských symbolov: „Po líca toho ružovom sádku / blesky zôr ranných lietali; / akoby deti v Sitna dolinách / v zháňaní bystrom, v líp starých chládzku / o drevnú blšku sa hrali: / lebo jak šarvanci, keď pásajú voly, / za letačkou jastria v zakvitnutom poli.“¹¹⁸ Marína tvár v tejto podobe vôbec nemá individuálnu fyziognómiu či osobnú (sexuálnu) príťažlivosť, aby sa v prenesenom zmysle mohla stať dejiskom pôsobenia kultúrnych znakov národa. Je to opis úplne odosobnenej tváre. Jej „anjelské farby na lícach“¹¹⁹ sú vykreslené spolu s odrazom národných topografických znakov a symbolov.

¹¹⁰ BOTTO, J.: Poklad Tatier, s. 161.

¹¹¹ SLÁDKOVIČ, A.: Detvan, strofa 210.

¹¹² SLÁDKOVIČ, A.: „dvaja chlapi dobrotvári“. In: Ref. 111, strofa 225.

¹¹³ SLÁDKOVIČ, A.: „keď hľadeli vám v odrodilé tváre!“ In: Svätomartiniáda, s. 50. II. d.

¹¹⁴ SLÁDKOVIČ, A.: Marína, strofa 54.

¹¹⁵ SLÁDKOVIČ, A.: Ref. 114, strofa 58.

¹¹⁶ SLÁDKOVIČ, A.: Ref. 114, strofa 18.

¹¹⁷ SLÁDKOVIČ, A.: Milica, s. 150. I. d.

¹¹⁸ SLÁDKOVIČ, A.: Ref. 114, strofa 30.

¹¹⁹ SLÁDKOVIČ, A.: Ref. 114, strofa 145.

V konečnom dôsledku má ísť o bytosť, ktorá by mohla byť podľa vzoru Kollárovej *Slávy dcery* zosobením či akousi bohyňou slovenskosti. Individuum je dôkladne zabalené pancierom, maskou ideálnych cností, ktoré spôsobujú zdanie, že nič nie je zastreté, tajomné, ani nedopovedané. Masku dokonalosti vylučuje viaceré možnosti interpretácie, je súhrnom abstrahovaných, symbolizovaných významov, ktoré sú vzdialené individuálnemu ľudskému výrazu. Rovnako aj Detvanova tvár („a obličaj ozorený, / a mladý fúzik a briadka mladá, / a sokolieho oka lampada, / a vrkočov havranich pár“¹²⁰) môže byť vnímaná ako opis masky, ktorá zakrýva špecifické individuálne črty tváre a ukazuje viac ideálnu podobu tváre ľudovej postavy. Maríninej tvári dáva maska nasadená Sládkovičom nadprirodzený „výraz“, ktorý ju stavia vedľa slovanských bohýň. Vlastností, ktoré vyjadruje Detvanova tvár, ho zaraďujú do radu verných príslušníkov ľudu a smelých ochrancov-bojovníkov.

Typologicky do podobnej kategórie idealizovaných diev patria ženské postavy z dvoch Hroboňových skladieb – *Znáš děvú mou?* a *Kvitne jabloň, kvitne, ved' aj moja bude*. V prvom prípade „všecky blesky hvězd tisíce, / zatemní zbožné děvy líce. / I slasti plane oko černé, / i božskou dýše svobodu / v ní věčně krásně duch políbil / věčnou milenku přírodu“¹²¹. Oproti Sládkovičovej Maríne Hroboňova deva dodatočne prejavuje záujem aj o osud národa: „Když však nad padlým človehčenstvem / smutek se v duši rozlije, / tak se obličej ten anjelský / bledou žalobou objeví“¹²².

Heroizované postavy podliehajúce potrebe vzorovosti a symbolickosti sú takmer zbavené svojej telesnosti. Iba typom, ktoré zosobňujú negatívny vzťah k dobovým hodnotám, nechýbajú všetky znaky ľudskej telesnosti. U Chalupku sa najtelesnejšie prejavujú a predstavujú tie postavy, ktoré bojujú proti postavám-ideám. Keďže sa na tomto nerovnom boji zúčastňujú najmä telesne, v ich zobrazení nechýbajú vnútorné emócie, s ktorými je spojené individuálnejšie, čiže aj telesnejšie chápanie ich negatívne vykreslených tiel. Oproti junákovi sa prezentujú najmä svojimi tvármi, ktoré sú identifikovateľné „na základe jejich zřetelně artikulovaných a odlišitelných znaků“ (M. Ajvaz, 1997, s. 8). Týmito odlišiteľnými znakmi sú vnútorné emócie, ktoré sa odrážajú vo výraze tváre: „I zatmila sa tmou zlostná tvár Kupova“¹²³, „z jeho mračnej tvári / urazená sa pýcha ľútyh hnevom žiari“¹²⁴. Typizácia, ktorej podliehajú postavy nepriateľov a podľa ktorej majú byť zdôraznené ich odsúdeniahodné vlastnosti, im súčasne dovoľuje aspoň v malej miere prejavíť sa vo svojej telesnosti.

Tiež Bottov „divý jazdec“ z *Pokladu Tatier*, podobne ako Chalupkovi antihrdinovia, prejavuje svoje vnútorné emócie prostredníctvom výrazu tváre: „Tvár mu hrozná zatiahnutá zlostou / a zhůžvaná krutosťou divokou – / a v tých záhyboch tvári hrůza leží /

¹²⁰ SLÁDKOVIČ, A.: Detvan, strofa 8.

¹²¹ HROBONĚ, S. B.: *Znáš devú mou?*, s. 34.

¹²² Ref. 121, s. 34.

¹²³ CHALUPKA, S.: *Odboj Kupov*, s. 93.

¹²⁴ CHALUPKA, S.: *Mor ho!*, s. 11.

sťa hadisko skrútené pekelné / v tóni tmavej medzi listím hustým¹²⁵; „Divý úsmev tvár mu postáhoval, / čierna duša zrakom sa mu smeje“¹²⁶. Postava s takto zobrazenou tvárou by mohla stáť vedľa Chalupkových neľudových bojovníkov, ktorí sú odsúdení na fyzickú a morálnu prehru. Je to typ porovnateľný s aktívnym a expanzívnym zbojníkom Kupom, ktorého vlastná podmanivosť a boj proti ideálom kolektívu sa prejavuje najmä emocionálne vyburcovanými telesnými reakciami.

V prípade ďalších Bottových postáv poukazuje motív hlavy/tváre na ich spolupatričnosť s postavami Janka Kráľa. V porovnaní s ostatnými časťami tela motív hlavy a tváre neupozorňuje na telesnú zdatnosť postáv, ale skôr odkazuje na ich bôľne, rozjatrené vnútro a utrápenú dušu. Nie je to „ozorený obličaj“, ale tvár, ktorá je „bledá, maľovaná časom“¹²⁷, „celá dumami zakrytá“¹²⁸ a ktorá napr. patrí starcovi, bojovníkovi, ktorému „šťastie nedalo víťazstvo“¹²⁹. V porovnaní s Chalupkom môžu byť Bottove postavy so „škaredými tvármi“ aj bojovníkmi-obrancami, nielen výlučne nepriateľmi. Nie sú to bojovníci ako predmetné prostriedky v zápase pozitívnych a negatívnych ideí, ale priami účastníci boja, ktorí intenzívne vnútorne a telesne, hoci tiež kolektívne prežívajú situáciu, v ktorej sa ocitli. Sú to hérovia, ktorí nie sú zbavení „nehrdinských citov“: „Pred ňou stojí sto obrovských chlapov, / na sto tvárach hrozný žiaľ rozstretý“¹³⁰. Z bojovníckych „tvári hrozných vymizela jarosť“¹³¹, sú „vyblednuté (...), hrdé“¹³², ale súčasne „pomstou večnou hlboko zhúžvané“¹³³.

Emócie, ktoré sa zrkadlia na tvárach bojovníkov-ochrancov (žiaľ, pomsta, zúfalosť) sú u Bottu pozdvižené z úrovne negatívnych, nehrdinských, neľudových a neľudských vlastností, ktoré sú príznačné len pre morálnych stroskotancov (najmä u Chalupku), na úroveň subjektívnejších čŕt, ktoré vyjadrujú osobnejší profil bojovníkov, ako ich idealizácia zbavená ľudskosti.

Situáciu, ktorá je veľmi blízka vnútornému rozpoloženiu Kráľových postáv zachytávajú Bottove *Dumky večerné*. Motív hlavy slúži lyrickému subjektu na vyjadrenie jeho subjektívnej romantickej situácie – na neúspešné hľadanie pokoja: „Asnáď v sne nájdem, čo hľadám – pokoja. / Spať?! – ale hlavu moju tá hustá tma tiská; / myšlienky z nej von kypia jak mravce z mraveniska“¹³⁴. „Dejinný optimizmus“ neosobných postáv tu vystriedalo skeptické poznanie jednotlivca, ktorý sa pýta: „Ach! Či len toto srdce a hlava / nikdy nikde nespočinie?!“¹³⁵ Vonkajší, optický obraz hlavy či tváre vystriedalo tu reflektovanie subjektívnej situácie, ktorá upozorňuje viac na individuálne duševné rozpoloženie ako na opis fyziognómie kolektívnych, pozitívnych či negatívnych postáv.

¹²⁵ BOTTO, J.: Poklad Tatier, s. 138.

¹²⁶ Ref. 125, s. 152.

¹²⁷ BOTTO, J.: „Tvár mu bledá, maľovaná časom“. In: Svetský víťaz, s. 112.

¹²⁸ BOTTO, J.: „Tvár mu celá dumami zakrytá“. In: Ref. 127, s. 112.

¹²⁹ BOTTO, J.: „lež mu šťastie nedalo víťazstvo“. In: Ref. 127, s. 113.

¹³⁰ BOTTO, J.: Povest' Maginhradu, s. 233.

¹³¹ Ref. 130, s. 240.

¹³² BOTTO, J.: „vyblednuté vaše hrdé tváre“. In: Povest' Maginhradu, s. 243.

¹³³ BOTTO, J.: Povest' Maginhradu, s. 246.

¹³⁴ BOTTO, J.: Dumky večerné, s. 464.

¹³⁵ Ref. 134, s. 466.

Motív tváre okrem individuálnych subjektívnych emócií či neosobných národných vlastností môže odzrkadľovať aj spojenie s nadprirodzeným svetom (môže vyjadrovať podobné významy ako motív vešteckého oka). Bottov duch, mátoha na cintoríne v skladbe *Žiaľby Svätobojove* má strnulú, „neaktívnu“ tvár, ktorá je výrečná svojím výrazom: „Len tá tvár jeho mŕtva i bledá – / jak nápis na hrobnej stene, / čosi hrozného mlčky povedá, / nimž duša ľudská kamene“¹³⁶.

S ohľadom na fyziognómiu a telesnosť tváre je pozoruhodne sprítomnený tento motív i v Sládkovičovej básni *Zúfalec*. Konflikt človeka i okolia a vzbura človeka (otroka) proti svetu preniká celou „zúfalcovou“ postavou. Intenzívny subjektívny myšlienkový zápas postavy ústi do – pre Sládkoviča netypického – romantického rozhodnutia: „Vlastnej vôle plodom ani jedinký čin / nebol v biedach mojich, aspoň smrť nech bude / činom slobody!“¹³⁷ Prezentujúc takéto duševné rozpoloženie postavy sa Sládkovič nesústreďuje na zobrazenie fyzického tela hrdinu, ale na vykreslenie siluety jeho tieňa, jeho odrazu na vode: „Na kraj mora tŕňa, tŕňa ľudskej tvári (...), obraz divokosti, tieň duše zúfalej!“¹³⁸ Romantický osamotený solitér je tu predstavovaný ako tieň či personifikovaný obraz zúfalstva, a nie ako postava z mäsa a krvi. Negatívne myšlienky a vzbura proti svetu i životu sú konkretizované cez svetelný odraz na vode, ktorý je viac mentálnym ako telesným obrazom. Napriek tomu odrazená podoba má individuálnejšie a subjektívnejšie črty ako telesne „maľované“ Sládkovičove ideálne postavy z ľudu. Možno „tŕňa ľudskej tváre“ je tým, čo ostane po strhnutí masky ideálnych dobových cností.

Čím je romantická tvorba vzdialenejšia ľudovým vzorom, tým sú frekventovanejšie motívy neidealizovaných, škaredých, hrôzostrašných, úbohých i trpiacich tvárí, čiže tvári s konkrétnejšou fyziognómiou (konkrétnejšou oproti idealizovaným typom). V poézii Janka Kráľa odkazuje motív hlavy a tváre ešte vyhrotenejšie a intenzívnejšie než u Bottu na nepokojnú dušu romantického individua. Nielen motív tváre, ktorá je už a priori individualizovaná, ale aj motív neosobnejšie vnímanej a zobrazovanej hlavy vyjadruje u Kráľa individuálne telesné a emocionálne stavy subjektu, ktorému sa mnohokrát „hlava (...) veľmi búri“¹³⁹. Býva „skamenelá“¹⁴⁰, „boľavá“¹⁴¹, „dumami zakrytá“¹⁴² či „ako smrť bledá“¹⁴³. Často je potupená, ponížená, a preto sa búri. Mnohorako poukazuje na vnútorný nepokoj lyrického hrdinu, na jeho bolesti, rozpory, nerealizovateľné túžby i rozhodnutia či schopnosť prorocky nahliadnuť do „nadpredmetnej“ skutočnosti.

Výraz je exponovaná (pre folklórneho hrdinu neprirodzená) bledosť tváre, ktorá sa stáva charakteristickým „doplňkom“ romantickej rozorvanosti, osamoteného zápasu za všeobecné ciele a hlbšieho reflektovania skutočnosti. V skladbe *Matka, učiteľ, žiaci*, ktorú O. Čepan vo svojej koncepcii usporiadania Kráľovej *Drámy sveta* zaradil do moti-

¹³⁶ BOTTO, J.: *Žiaľby Svätobojove*, s. 360.

¹³⁷ SLÁDKOVIČ, A.: *Zúfalec*, s. 21. I. d.

¹³⁸ Ref. 137, s. 19. I. d.

¹³⁹ KRÁL, J.: „Hlava sa mi veľmi búri“. In: *Výlomky z Jánošíka – Janko*, s. 139.

¹⁴⁰ KRÁL, J.: „postava vyschnutá, skamenelej tvári“. In: *Choč*, s. 460.

¹⁴¹ KRÁL, J.: „na ktorý by si oprel boľavú hlavičku“. In: *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*, s. 89.

¹⁴² KRÁL, J.: „tvár jej dumami zakrytá“. In: *Poveš*, s. 97.

¹⁴³ KRÁL, J.: „a medzi fúzami tvár ako smrť bledá“. In: *Syn pustiny*, s. 467.

vického celku pomenovaného ako „kríza intelektuálneho myslenia“, patrí „trpké“¹⁴⁴ líce postave, ktorá sa typovo veľmi podobá na „divného Janka“ (pozri O. Čepan, 1976, s. 172). Spája ich záhadné správanie sa spôsobené vnútornou duchovnou krízou a výrazné autobiografické črty. Vnútorné rozpoloženie vyjadrené o. i. prostredníctvom motívu boľavej hlavy zreteľne vydeľuje postavu z jednoduchého, „úprimného“ okolia.

Fyziognómiu, ktorá rovnako vyčleňuje osobu z kolektívu, má postava mladého pána v skladbe *Janko z Vylomkov z Jánošíka*, ktorá býva považovaná aj za básnikov autoportrét: „Tvár je každú minútu inakší quolibet. / Quolibet – tam všeliake veci a všeliake: / pekné, mrzké, ohavné, ničomné keďaké. / Každý obraz v obrazy zas rastie tisíce (...) v tom líci všetko nájdeš – lajno, či rajskej kvet“¹⁴⁵. Meniaca sa tvár je integrálnou súčasťou individuálneho subjektu, akýmisi plátom, na ktorom je zobrazované vnútorné prežívanie postavy. Na základe zmien, ktoré sa premietajú na tvári lyrického subjektu, možno povedať, že je to jedna z najúplnejších a najucelenejších postáv v slovenskom romantizme, ktorej emocionálny život sa odzrkadľuje na kontrastnom rozhraní „lajna“ a „rajského kvetu“. Tesnosť týchto kontrastných pomenovaní, ktorá je nielen pre Chalupku, Sládkoviča, ale aj pre Bottu i Hroboňa úplne neprípustná, poukazuje na intenzitu prežívania Kráľových postáv a na vnímanie vonkajšieho diania cez prizmu vnútorného života človeka.

Motív hlavy je u Kráľových postáv nielen pôsobiskom mučivých subjektívnych dojmov, ale aj miestom zrodu myšlienky. Jeden takýto opis v Kráľovej básni *Sen, čo už mám* O. Čepan definuje ako „mimovoľnú charakteristiku vlastnej tvorivej metódy“ (O. Čepan, 1976, s. 166). V hlave, v ktorej „ani tá len najmenšia (...) nezjaví sa myšlienka, len tma v nej je hustá“¹⁴⁶ sa zrazu začínajú premietat' obrazy, predstavy, reálne i nereálne výjavy, ktoré ju neskôr „burcujú, dobre že nepuká“¹⁴⁷. Individuálne predstavy ústia do odcudzenia sa okoliu či kolektívu, k ich vzájomnému nepochopeniu a tragédii jednotlivca, ktorý v básni *Dva orly* ironicko-cynicky, rezignovane vyzýva: „Nech každý hlivie, živorí, zaháľa – / alebo ktorý kus čistejšie myslí, / nech si o prvší stĺp hlavu roztrepe, / aspoň utečúc posmechu, potupe, / nebude vtáčik, chytený na lepe“¹⁴⁸.

Ďalším Kráľovým typom tváre, ktorá je vzdialená naivným ľudovým hrdinom, je tvár Zloboha z rovnomennej básne. V. Kochol poznamenáva, že Zloboh – „boh zla (...) sám osebe typ, spodobňuje sa u Kráľa nie typizačnými, ale individualizačnými prostriedkami ústiacimi do detailného popisu fyziognómie“ (V. Kochol, 1976, s. 77): „Sedí, dumá – nos špicatý, / líca bledé, vlas strapatý, / koža ku kosti prischnutá, / mieň počerná ako žltá, / orbvy tak ako mraky, / dolu visia ponad zraky, / ktoré tak hnusne blýskajú, / tak sa strašne ligotajú, / že pochodia na blesk hada, / keď sa na slnku rozkladá“¹⁴⁹. Táto chimérická postava má v Kráľovej tvorbe najdetailnejšie vykreslené individuálne črty tváre. Typ zosobňujúci zlo je výrazne individualizovaný. Oproti typizovaným ľudovým vlád-

¹⁴⁴ KRÁL, J.: „trpké jeho líce“. In: Matka, učiteľ, žiaci, s. 215.

¹⁴⁵ KRÁL, J.: *Výlomky z Jánošíka – Janko*, s. 133.

¹⁴⁶ KRÁL, J.: *Sen, čo už mám*, s. 183.

¹⁴⁷ KRÁL, J.: „v hlave burcujú, dobre že nepuká“. In: *Kliatba a trápenie*, s. 307.

¹⁴⁸ KRÁL, J.: *Dva orly*, s. 212.

¹⁴⁹ KRÁL, J.: *Zloboh*, s. 194.

com a panovníkom (napr. u Chalupku) je Zloboh veľký a neprekonateľný práve vo svojej zlobe – svoju „veľkosť zjavuje v podlosti“¹⁵⁰. Tým, že je táto postava tak výrazne individualizovaná, jej telesná podoba je ukázaná veľmi detailne. „Boh zla“ sa stáva telesnou postavou s vlastnou fyziognómiou, ktorá ju výrazne vyčleňuje od okolia, a jeho vlastné individuálne vnútro sa zrkadlí v detailne zobrazenom obličaji.

V Kráľovom mesianistickom cykle *Počujte, všetky na svete národy...* motívom tváre, ktorá je „celá potom krvavým zájdená“¹⁵¹ sprítomňuje autor nábožensky poňatú „živú obeť“¹⁵². Podobný obraz fyzicky zničeného ľudského tela možno nájsť aj v skladbe *Pozri toho, čo tam stojí...*, v ktorej sú rany na tvári a na tele zapríčinené „spredmetneným zlom“. Práve takto zobrazená „živá obeť“ je jedným z nutných prostriedkov na dosiahnutie ideálnych cieľov.

Plejádu rôznorodých spôsobov reflektovania motívu hlavy a tváre u Janka Kráľa by mohlo uzavrieť zobrazenie tváre zaľúbeného junáka v skladbe *Štít*, kde „tvár bledú, tvár žltú striasa kási zima“¹⁵³ kvôli „milostnej tvári“¹⁵⁴ devy. Netypická je aj junáková reakcia, vrhnutie sa do boja, príznačná skôr pre sentimentálnu tvorbu ako pre Kráľovho hrdinu.

V poézii S. B. Hroboňa predstavuje motív hlavy a tváre básnikovo smerovanie k svetu abstraktných filozofických a náboženských úvah. Básnik vytvára pozoruhodný sémantický oblúk od „tvári ozárenej“¹⁵⁵, zobrazenej dekoratívnymi prívlastkami zo začiatkovej fázy tvorby (ovplyvnenej antickými vzormi), cez umučenú „umohlavu“¹⁵⁶, až po hlavu, ktorá „rozbolela od pravdy hľadania“¹⁵⁷. Prostredníctvom motívu hlavy je zobrazený lyrický subjekt, ktorý si je vedomý svojej hriešnosti a malosti voči Stvoriteľovi: „Na tvár hriešnu padám pred otcom milosti“¹⁵⁸. Posadnutý vlastnou telesnou a duševnou malosťou, hriešnosťou a nehodnosťou vyjadruje lyrický hrdina najmä svoju pokornú otvorenosť pre nadzmyslové poznanie Božej veleby: „Tu v prapokore syna čelom padám, / azda ťa umom očujem, srdcom zbadám“¹⁵⁹. „Božou strelou“¹⁶⁰ ranený lyrický subjekt nemá ambície ostať neporazeným víťazom, ale je odsúdený „zhynúť bez pamiatky“¹⁶¹. Nedvíha hlavu hore ako naivní ľudoví hrdinovia, ale „hlavu ovesuje, / a tie svoje žiale Tatre horekuje“¹⁶². Oproti spredmetnenej tvári či hlave Chalupkových postáv Hroboňov lyrický subjekt má najviac zduchovnenú tvár, ktorej individuálnu fyziognómiu kreslí ubolená duša.

¹⁵⁰ KRÁL, J.: Zloboh, s. 201.

¹⁵¹ KRÁL, J.: „Tvár celá potom krvavým zájdená“. In: *Počujte, všetky na svete národy*, s. 230.

¹⁵² KRÁL, J.: „aby si videl bedasť – živú obeť!“ In: Ref. 151, s. 230.

¹⁵³ KRÁL, J.: *Štít*, s. 453.

¹⁵⁴ KRÁL, J.: „keď nie vaša dcéra tej milostnej tvári“. In: *Štít*, s. 453.

¹⁵⁵ HROBOŇ, S. B.: „ve tvári ozáreň“. In: *Sbohem*, s. 28.

¹⁵⁶ HROBOŇ, S. B.: „ku zemi sklonil a v prach umohlavu“. In: *Jeden mih o Tatríne*, s. 47.

¹⁵⁷ HROBOŇ, S. B.: „hlava rozbolela od pravdy hľadania“. In: *Prosbopej slovenského chorľavca žobraka*, s. 177.

¹⁵⁸ HROBOŇ, S. B.: *Prosbopej slovenského chorľavca žobraka*, s. 178.

¹⁵⁹ HROBOŇ, S. B.: *Spevovzdychnutie na Tatrách*, s. 226.

¹⁶⁰ HROBOŇ, S. B.: „Oj, nezbil ho Maďar, ale božia strela“. In: *Ranený*, s. 75.

¹⁶¹ HROBOŇ, S. B.: „bude tebe za mňa zhynúť bez pamiatky!“ In: Ref. 160, s. 75.

¹⁶² HROBOŇ, S. B.: *Ranený*, s. 75.

S motívom hlavy a tváre je spojený motív čela, ktorý dodatočne potvrdzuje spôsob zobrazovania tela príznačný pre jednotlivých autorov. V hrdinských a oslavných básňach S. Chalupku a J. Bottu je motív čela symbolom odvahy, čistoty, vznešenosti a skoro nadpozemskej sily („oni čelom nebijú“¹⁶³; „na čelách im svätosť“¹⁶⁴). Týmto motívom Chalupka ojedinele vyjadruje aj rytiersku poklonu ženskej kráse. U Sládkoviča čelo symbolizuje najušľachtilejšie a najkladnejšie duševné a telesné vlastnosti, posvätné vypätie pri každodennej borbe životom a potupné úmysly neprajníkov či nepriateľov. Dôležitým identifikačným prvkom je motív čela v tvorbe Janka Kráľa: „ved’ kto sú a čo sú vyčítať im z čela“¹⁶⁵; „vietor čfstvy zdúva divné mu sny s čela“¹⁶⁶; „ja som syn sveta mám na čele špinu / srdce búrlivé – poškvrna tichosti – / ale mám túžbu za svet, za rodinu“¹⁶⁷. S. B. Hroboň využíva aj tento motív v preňho príznačných pohnutých a vyhrotených situáciách, keď lyrický subjekt vyznáva: „V prapokore syna čelom padám“¹⁶⁸.

Motív hlavy a tváre je spolu s motívom očí, úst a čela zrkadlom najindividuálnejších vlastností postáv. Fyziognómia tváre je jedným z najzreteľnejších znamení osobnej samostatnosti a odlišnosti. Na tvári sa zrkadlí repertoár citov a emócií. Motív hlavy, ako miesta vzniku myšlienok, snov či predstáv, dopĺňa duševno-telesný rozmer nielen individuálnejšej tváre, ale aj celého tela postáv.

Chalupkovi hrdinskí bojovníci sú úplne zbavení telesnosti a individuálnosti, keďže poväčšine ani nevlastnia tvár. Motív tváre je v prípade týchto bojovníkov prekrytý motívom „uvedomelej“ hlavy, ktorá ako helma zakrýva individuálne črty tváre a vyjadruje požadovanú pripravenosť obetovať sa pre nadosobné ciele.

Podobne zakrýva individuálne črty a ľudové postavy zbavuje telesnosti maska ideálnych cností v Sládkovičovej tvorbe. Subjektívne vnútro je výraznejšie zobrazené u postavy, ktorá je na prvý pohľad zobrazená netelesne – ako tieň, v porovnaní so zdanlivo telesne predstavovanými postavami-ideálmi. Telo, ktoré je u Sládkoviča príčinou mystického zatratenia, musí byť buď zakryté reprezentatívnym kostýmom či maskou, alebo zbavené svojej hmotnej, materiálnej podstaty, čiže ukázané ako tieň, ktorý síce vyjadruje individuálne vnútro, ale nedráždi svojou telesnosťou.

Bottove postavy sa nachádzajú na rozmedzí medzi Chalupkom, Sládkovičom a Kráľom. Botto v prípade bojovníkov vyjadruje síce kolektívne črty, ale tie nie sú len idealizujúce. Na rozdiel od Chalupku neoberá svojich hrdinov o prejavy „nižších“, ľudskejších citov. Motív tváre či hlavy autoštylizovaného lyrického hrdinu vyjadruje uňho

¹⁶³ CHALUPKA, S.: „Oni čelom nebijú, do nôh nepadajú“. In: Mor ho!, s. 10.

¹⁶⁴ BOTTO, J.: „na čelách im svätosť, v tvárach milosť“. In: Poklad Tatier, s. 161.

¹⁶⁵ KRÁĽ, J.: Choč, s. 455.

¹⁶⁶ KRÁĽ, J.: Šahy, s. 509.

¹⁶⁷ KRÁĽ, J.: Duma, s. 296.

¹⁶⁸ HROBOŇ, S. B.: Spevovzdychnutie na Tatrách, s. 226.

rovnaké emócie, ako je to v prípade J. Kráľa, ktorý prostredníctvom viacerých aktualizácií zobrazuje motív hlavy a tváre najtelesnejšie spomedzi reflektovaných básnikov.

U J. Kráľa je tvár výrazne odlíšiteľná presnou fyziognómiou a hlava je najčastejšie miestom subjektívnych myšlienok a emócií postáv. Básnik výrečne zobrazuje tvár autoštylizovaného individua a individualizovaného zosobňovateľa zla. Telesná fyziognómia je najpresnejšie zachytená práve v prípade démonickej postavy, ktorej prisudzuje výrazne individualizované ľudské črty. Vo všeobecnosti najtelesnejšie vyznievajú tie postavy, ktoré buď vlastnia silné autoštylizáčne znaky, alebo sú to neidylyzované solitérne postavy. To sa týka aj Hroboňových hrdinov.

Pri zobrazovaní tvári statických, hodnotovo presne začlenených postáv zohráva dôležitú úlohu i farebná symbolika a s ňou spojená „reč kvetov“ (najčastejšie ľalí a ruží). U Sládkoviča, ktorý výrazne tlmí emócie, je zmyselný význam červenej ruže zmierňovaný nevinnými významami bielej farby: „Tvár sa jej pod ružou červenou belela“¹⁶⁹. Okrem toho Sládkovič zbavuje ružu erotických významov: „Kde ti je z líc ruža pokoja“¹⁷⁰. Nevinnosť vyjadrenú u Sládkoviča najmä bielou farbou strieda u Hroboňa svetelná žiara, svetlo nevinných cností, ktorými je tvár „ozárená“¹⁷¹. Nevinnú belosť či zdravú „rumennú“¹⁷² farbu na tvárach ľudových postáv postupne strieda bledosť vzbúrencov a romantických individualistov. Bledosť či striedajúce sa „mračné“ farby na tvári sú vlastné zvlášť pre subjektívne a rozporuplné vnútro, pre osobnejší prejav, na rozdiel od idealizovaných ľudových postáv, ktoré majú tvár „maľovanú“ živými prírodnými farbami.

Interpretácia motívov duchovného tela romantických postáv poukázala na privilegované postavenie týchto nefyziologických motívov v poézii piatich slovenských romantických básnikov. Motívy horných častí tela sú nielen protiváhou voči spodným častiam, ale skutočnými centrami romantickej individualizovanej, ako aj odindividualizovanej osobnosti.

V prípade individualizovaných Kráľových, Hroboňových a čiastočne aj Bottových postáv sú miestami a prostriedkami vyjadrenia subjektívnych romantických vášní a emócií. U odindividualizovaných emblématických zástupcov národa nadobúdajú charakter znaku podporujúceho tvoriacu sa národnú identitu. Výrazným príkladom toho je napr. Sládkovičova Marína, ktorej fyzická nedostupnosť spôsobila idealizáciu a semiotizáciu jej podoby, a prenesenie postavy do oblasti národných znakov a symbolov.

Motívy duchovného tela poukazujú tiež na romantický problém kolektívneho a individuálneho subjektu v slovenskom romantizme. Kolektívny subjekt sa najvýraznejšie prejavuje v tvorbe S. Chalupku. Jeho postavy sa neprejavujú individuálne vo svojej telesnosti. Jednotlivé časti ich tiel sú iba protézami, ktoré riadi vonkajšia – kolektívna sila.

¹⁶⁹ SLÁDKOVIČ, A.: Tajomstvá, s. 15.

¹⁷⁰ SLÁDKOVIČ, A.: Marína, strofa 195.

¹⁷¹ HROBOŇ, S. B.: „ve tvári ozárená“. In: Sbohem, s. 28

¹⁷² KRÁL, J.: „a rumenné lice môjho milého“. In: Dievča, s. 162.

U J. Bottu kolektívna vonkajšia totožnosť postáv sa dostáva do protikladu voči individuálnemu vnútornému prežívaniu jeho hrdinov. Semiotizácia a s ňou spojená kolektívna totožnosť romantických postáv je do istej miery prítomná aj v tvorbe ostatných básnikov, t. j. J. Kráľa a S. B. Hroboňa. Najvýraznejšie spomedzi tu reflektovaných tvorcov ju prekonáva individuálna totožnosť a subjektivismus Kráľových romanticky rozorvaných, nespokojných a vzbúreneckých hrdinov. Hroboňov subjektivismus a individualizmus sa najvýraznejšie prejavuje prostredníctvom intenzívne prežívanej psychosomatickej bolesti. V popredí je samotná bolesť, prostredníctvom ktorej je priblížená telesnosť postavy a jej spoluúčasť na duševnom živote, resp. opačne, účasť duševnej stránky na telesnej.

Motívy duchovného tela môžu byť oproti ostatným telesným častiam považované za znaky, ktoré najvýraznejšie poukazujú na diferencovanosť tvorby vybraných romantických básnikov. Vyjadrujú rozdiely medzi subjektivizovanými a objektivizovanými postavami, ako aj rozdielny stupeň ich individuálnej a kolektívnej totožnosti, ktorú spolu vytvára rozmanitosť vzťahov medzi romantickým duchom a predmetnosťou.

ANALYZOVANÉ TEXTY A DIELA

- BOTTO, J.: *Súborné dielo*. Bratislava, 1955.
HROBOŇ, S. B.: *Poézia Sama Bohdana Hroboňa*. Editor E. Hleba. Levoča, 1977.
HROBOŇ, S. B.: *Poézia mladosti*. Editor E. Hleba. Rimavská Sobota, 1979.
HROBOŇ, S. B.: *Dotyky s múzou*. Editor E. Hleba. Prešov, 1981.
HROBOŇ, S. B.: *Kvetiny nadsálanské a iné básne*. Editor E. Hleba. Spišská Nová Ves, 1981.
HROBOŇ, S. B.: *Slovenské iskrice*. Bratislava, 1991.
CHALUPKA, S.: *Básnické dielo*. Bratislava, 1973.
KRÁĽ, J.: *Súborné dielo*. Martin, 1952.
SLÁDKOVIČ, A.: *Dielo I, II*. Bratislava, 1961.

LITERATÚRA

- AJVAZ, M.: *Tajemství knihy*. Brno, 1997.
BARTHES, R.: *Mit i znak*. Warszawa, 1970.
BIEDERMANN, H.: *Lexikón symbolov*. Bratislava, 1992.
ČEPAN, O.: Janko Kráľ a romantický mesianizmus. In: *Janko Kráľ*. Bratislava, 1976.
ČEPAN, O.: Chalupkov ideál „Naivej zmužilosti“. In: *Slovenská literatúra*, roč. 41, 1994, č. 5 – 6, s. 339 – 359.
FREUD, S.: *Totem a tabu*. Bratislava, 1966.
GREBENÍČKOVÁ, R.: *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha, 1997.
GROSZ, E.: Miznúce telá. *Aspekt*, [4], 1997, č. 2, s. 13 – 15.
KOCHOL, V.: *Poézia štúrovcov*. Bratislava, 1955.
KOCHOL, V.: Kráľova koncepcia človeka. In: *Janko Kráľ*. Bratislava, 1976, s. 74 – 99.
MERLEAU-PONTY, M.: *Oko a duch a jiné eseje*. Praha, 1971.
SIWICKA, D.: *Romantyzm 1822 – 1863*. Warszawa, 1997.
ŠALDA, F. X.: *Boje o zítřek. Duše a dílo*. Praha, 1973.
ŠMATLÁK, S.: Poznámky k vývinu slovenskej epickej poézie. In: *Litteraria II.*, 1959, s. 5 – 47.
WITKOWSKA, A. – PRZYBYLSKI, R.: *Romantyzm*. Warszawa, 1997.

The study *The Spirit and Body of Romantic Characters* is an author's going on in her research of the motives of flesh in poetry of five poets of Slovak literary Romanticism (S. Chalupka, A. Sládkovič, J. Botto, J. Král, S. B. Hroboň). The author focused on the research of Slovak poetry of Romanticism in media of analysis of functional usage of motives of so called body of soul which refers to inner world of a man, to psychical and mental aspect of a human body. The analysis of such motives as the head, face, eyes, sight, mouth, voice, answers the question in which contexts they exist or are missed and what kind of semiotic burden they carry. If they are co-parts of a personally experienced body or they are cultural signs with objective national meanings.

The interpretation of motives of a mental body shows how those motives reflect ideological and aesthetic differences in the works of particular poets. The differences in their reflection the parts of a mental body are based on the measure of demonstration whether physical or mental part of the characters or if it concerns a particular individual person or it is just emblematic representation of general numbers of virtues.