

K mesianistickému jazyku poézie Sama Bohdana Hroboňa

EUBICA SOMOLAYOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Reflexia Hroboňovho básnického jazyka slovenskou literárnou vedou

Problematika Hroboňovho básnického jazyka je implicitne prítomná už v takých častých výčitkách nezrozumiteľnosti autorových textov. Explicitné vyjadrenia najčastejšie zotrvávajú v rovine strohých konštatovaní o hroboňovskej slovotvorbe, pričom jeho neologizmy, resp. miera ich použitia, boli spočiatku hodnotené odmietavo. Andrej Mráz v súvislosti s mesianizmom hovorí o „jazykových zložkách, oplývajúcich novotvarmi“.¹ Milan Pišút konštatuje „preťaženosť“ básnickej reči novými abstraktnými slovami,² pretože Hroboňova „básnická reč oplýva novotvarmi a zloženiami ešte viac ako Hodžova“.³

K novším pozitívnym hodnoteniam Hroboňovho básnického jazyka patria zväčša popularizačné články Vlastimila Kovalčíka, ktorý svoju pozornosť upiera smerom od Hroboňa k modernej poézii, nachádzajúc paralely so „zaumným“ jazykom Velemira Chlebnikova, prekliatymi básnikmi, ale aj Christianom Morgensternom.⁴

Doposiaľ najvyčerpávajúcejší rozbor Hroboňovho básnického jazyka poskytuje Oskár Čepan. Za ústredný princíp jeho slovotvorby považuje „mytologický etymologizmus“ v podobe: „poeticko-fantazijnej sémantickej interpretácie kmeňov a koreňov slovenskej lexiky“, motivovanej dvoma základnými okolnosťami: „analógie a asociácie na pozadí skrytých mytologicko-metafyzických predstáv“, ale aj „potreby básnickej praxe: rytmu, rýmu a zvoleného žánru“ a odrážajúcej dva základné momenty: „na jednej strane je analyzujúci moment, ktorý smeruje k dopátraniu sa ‚prajazyka‘ – produktu ‚prírody‘ a národného ‚tela‘. Na druhej strane simultánne pôsobí syntetizujúci prvok, ktorý vedie ku konštrukcii ‚nadjazyka‘. Tento univerzálny básnický jazyk mal byť výrazom prichádzajúcej ríše ‚ducha‘ – duchovného princípu Všeslovanstva.“⁵

Interpretácia básne *Obráz (Krajolik)*

Rukopis básne Sama Bohdana Hroboňa *Obráz (Krajolik)* nie je datovaný. Neexistuje ani publikačný údaj, z ktorého by bolo možné odhadnúť aspoň orientačné časové súradnice vzniku textu, pretože báseň nebola počas autorovho života v žiadnom zo slovenských periodík zverejnená. Napriek spomenutému nedostatku pramenných indícií sa

¹ MRÁZ, Andrej: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : SAV, 1948, s. 174.

² PIŠÚT, Milan a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Obzor, 1984, s. 303.

³ MAZÁK, Pavol – GAŠPARÍK, Mikuláš – PETRUS, Pavol – PIŠÚT, Milan: *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava : SPN, 1988, s. 128.

⁴ KOVALČÍK, Vlastimil: *Rozružie alebo Samo Bohdan Hroboň*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2002.

⁵ ČEPAN, Oskár: Romantický mesianizmus a Samo B. Hroboň. In: *K problematike slovenského romantizmu*. Martin : Matica slovenská, 1973, zvlášť s. 118 – 127.

Vlastimil Kovalčík vyhol tematizácii tohto problému, keď v biografickej poznámke k čitateľskému výberu z Hroboňovej tvorby o autorovi napísal: „v druhej polovici päťdesiatych rokov tvorí z jazykového a poetologického hľadiska svoje najcennejšie básne (*Obraz, Rozpejánok* a i.)...“⁶

Pri interpretácii budeme vychádzať z prepisu V. Kovalčíka.⁷

Úvodný verš jasne nastoľuje východiskovú situáciu básne:

Na skaline zápoline sedí jumo plnodumo.

Na mentálnom plátne sa zjavuje postava uprostred prírodného prostredia. Postponovaný prívlastok agensa je súčasťou vnútorného rýmu, odkazujúceho na kontext ustálených spojení mena a prezývky, vyjadrujúcej esenciálnu vlastnosť pomenúvaného. Hroboňova frekventovaná lexéma *juno* (junák, junosík) sa v záujme vytvorenia vnútorného rýmu a aj rytmicky pôsobivého spojenia mena s postponovaným zhodným prívlastkom mení na *jumo*. Ťažisko sa tak zo sféry sémantiky presúva do oblasti zvukovej motivácie. Alternanty *juno/jumo* však jednou z asociatívnych línií vedú aj k rímskej bohyni oblohy, manželstva a rodenia menom Juno. Mohla by naznačovať nasledujúce pasáže básne, kde sa na pozadí pokojnej oblohy budujú jednotlivé elementy množiť, deliť a premieňať.

Substantívum *zápolina* môže anticipovať smer nasvietenia, teda naznačiť, kde bude javisko a kto bude naplňovať úlohu diváka. Asociuje sa s lexémami „zápolie“, ale aj „zápolenie“. „Zápolie“ označuje niečo „za“, teda akoby v ústraní, v pozadí, až „za“ hlavným bojovým poľom, pokojnejšie územie, ktoré zasahujú len dozvuky toho, čo sa odohráva na hlavnom poli. Dominancia tejto asociácie by znamenala, že náš *jumo* bude v ústraní sledovať, čo sa deje na javisku. Druhá z načrtnutých asocičných možností aktualizuje at-

⁶ KOVALČÍK, Vlastimil: Prehľad života a tvorby Sama Bohdana Hroboňa. In: *Samo Bohdan Hroboň: Slovospytné snovidmy*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2001, s. 112.

⁷ Interpretovaný text bol publikovaný vo výberoch z Hroboňovho diela v redakcii E. Hlebu a V. Kovalčíka. Porovnanie najnovšie publikovaných variantov básne (variant Vlastimila Kovalčíka in: *Samo Bohdan Hroboň: Slovospytné snovidmy*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2001, s. 24 – 26; variant Edmunda Hlebu in: *Samo Bohdan Hroboň: Slovenské iskrice*. Bratislava : Tatran, 1991, s. 94 – 96) ukázalo niekoľko rozdielov v prepisoch a úpravách rukopisov. Najširšia miera odlišností sa odhaľuje v interpunkcii a diakritike a je spôsobená odlišným prístupom k jazykovým úpravám pôvodného textu.

Hlebova verzia Hroboňovho jazyka pôsobí archaickejšie, a to nielen v dôsledku použitej lexiky, ale aj v dôsledku skutočnosti, že Hleba síce v edičnej poznámke deklaruje pravidlá jazykovej úpravy textu, ale na niektorých miestach ich nedodržiava dôsledne. Hleba v edičnej poznámke uvádza: „dvojhlásku -ou prepisujeme na -ô“ (tamže, s. 254), no v interpretovanej básni sa objavujú prepisy *ruozostely*, *ruozochrasty* (tamže, s. 94). Mesianistický jazyk v Kovalčíkových korektúrach sa viac približuje súčasnému jazyku.

Závažnejším rozdielom oboch verzií je však fakt, že Hlebov prepis básne má 79 veršov, kým Kovalčíkov rovných 80. U Hlebu totiž došlo k fúzii 33. a 34. verša a vynechaniu jedného slova v 74. verši, čím bola narušená izosylabickosť. Poslednú z významnejších rozdielností predstavuje posudzovanie medzier medzi jednotlivými slovami a rešpektovanie autorských spojovníkov v kompozitách, ktoré sú indikátorom miery zrastenosti jednotlivých komponentov zloženiny.

mosféru aktívneho, dynamického „zápolenia“, t. j. súperenia, zápasenia. Môže odkazovať na slovanskú krajinu ako pomedzie, hranicu, a tak aj možnosť násilných konfrontácií. V spätosti s už spomenutým prívlastkom možno túto konotáciu spájať s vnútornou aktivitou nepokojnej mysle *plnoduma*. Toto kompozitum vychádza z Hroboňovho všadeprítomného princípu plnosti (aj plnosti významu) a mnohosti. Všetko odohrávajúce sa v ďalších veršoch by tak mohlo byť projekciou prežívania lyrického subjektu do prírodného exteriéru, naplňajúc slová Zdeňka Vašíčka: „... krajina spojujúci prostor a figuru prostredí a vnútorný svet se stává pomocným prostředkem pro opis onoho jinak nepostižitelného vnitřního prostoru psychiky individuální i kolektivního psychouniversa, u romantiků jistě. Krajinou, spirituální krajinou člověk opisuje a rozvíjí to, co v sobě dosud nepoznal. Diachronické schéma emocionálních dějů se mění v synchronii nitra a krajiny, prostor se zvnitřňuje.“⁸

Ďalší verš jasne stanovuje perspektívu, zacielenie pohľadu *pred* subjekt. Určí mu úlohu diváka veľkolepého prírodného predstavenia, pričom focus nasmeruje najskôr na ľudský element – kolibu:

Pred ním šira úbočina, strechoklonná sihlovina.

Spredku sihla roztvorená, tam koliba postavená.

Roztvorením mladý ihličnatý porast (*sihla*) vytvára a zároveň chráni ľudský priestor. Aj v ďalších veršoch sa objavujú lexémy, odkazujúce na vytváranie ochranej zóny v podobe kruhu: adjektíva s predponou ob- (*obhatený*, *obložený*):

Nad kolibou začadenou, pod zelstenou sihlovenou

košiar kolo obhatený, rud haluzne obložený.

Deskripcia koliby aj s príslušenstvom (honnica, strungy, ovce, pastieri) pôsobí mimoriadne realisticky, vecne primerane, s množstvom priestorových predložiek veľmi vecne, takmer inštruktážne. Dokonca aj neologizmy, novovzniknuté zloženiny sú triezve, komunikatívne.

Zniž koliby prosto k predu doskokrytné strungy sedú

a pod nimi honnica, ležmožďna bel-plotnica.

Pred honňou k zápoline, na zelenej pažitine,

nad dolnou radosihlinou a zhora pod boriovčinou

meridzia si stádo bielo, ležiac akob' skamenelo.

Čad-koliba ticho stojí, v nej si čušia chlapci svoji.

Tá koliba začadená, strmodáškom zadoštená,

stojí ticho si pod stenou, sihlo i jelozelenou.

⁸ VAŠÍČEK, Zdeněk: Osud krajiny, krajina osudu. In: *Proměny krajiny v českém malířství 20. století. Ze sbírek Národní galerie v Praze. Veletržní palác 7. listopadu 1997 – 16. srpna 1998*, s. 15.

Posledný citovaný verš vyvoláva dojem ticha pred búrkou, prípadne akéhosi ticha v jadre búrky. Koliba aj s jej príslušenstvom sa zdajú byť v kontraste so všetkými ostatnými motivickými plánmi básne. Motív ticha a mlčiacich pastierov kontrastuje s registrom rozmanitých zvukov, vychádzajúcich z útrob prírodnej krajiny. Rovnako aj ovce ako domestikované zvieratá neprekračujú svojimi prejavmi túto líniu: kým celá ostatná príroda je rozpočítaná, plná premien, stádo je úplne statické (*akob' skamenelo*). Hypotézu, že by mohlo ísť o symptómy zakliatosti potvrdzuje označenie koliby za *začadenú*. Morféma *čad-* by mohla odkazovať na tajomnú bohyňu Čudu⁹, na ktorú sa Hroboň pýtal v liste Amerlinga, pretože o nej nič nevedel.¹⁰

Od tohto bodu básne sa koliba dostáva mimo scény, pretože do ústredného vysvieteného pásma prichádza prírodný svet v celej svojej mnohosti a premenlivosti. Koliba sa už len mihne kdesi na okraji mentálneho obrazu, aj to len kvôli odokrytiu toho, čo stojí za ňou.

Nasledujú verše so silnou vertikálnou dynamikou:

*Zvežičkaná to lesina, strechoklonná zel-bočina
Konča nej od chrbtoviny, spoza výsosihloviny
zdviha sa homol zelená, ku spodku strmohlená.
Od homole z priebybina, voznesujús horhoriny,
veľboravy v neb-horavy, nad sihlami rozgrúňavy,
rozgrúňavy do polkola, proti zápoline spoľa.
Od priebyby nad širgrúňom, sihllostrmým zelerúňom
nanajvyšší široštít, ostrokoná tvrdonít.*

V uvedenej sekvencii sa výrazová sila Hroboňovej krajinomalby prejavuje v niekoľkých dimenziách. Na úrovni mentálnej vizualizácie tu dominujú ostro rezané, strmé, do výšky smerujúce tvary, na ktoré poukazuje využívanie lexiky ako *zvežičkaná*, *strechoklonná*, *homol*, *strmohlená*, *sihllostrmý*, *ostrokoná*. Na základe analógie tvarov sa tak zjednocujú elementy civilizácie a prírodného sveta (kužeľovitý tvar veží, stiech v podobe stromov, lesný porast ako rúno...). Monumentálnosť obrazu je determinovaná dômyslom tvrdom materiálu, na ktorú poukazujú lexémy, ale aj lexikou asociujúcou nezvyčajnú veľkosť, rozsiahlosť (*veľboravy*, *široštít*), či zdvojením koreňovej morfémy, ktorej účelom je zdôrazniť absolútnu mieru prítomnosti esenciálnej vlastnosti denotátu (*horhoriny*).

Na úrovni zvukovej realizácie veršov v analyzovanej sekvencii dominancia konsonantu „r“ podčiarkuje dojem ostrosti. Zvukomalba sa ocitá v synergetickom vzťahu aj so slovotvornou dimenziou: po motíve roztvorenosti z 3. verša sa opäť objavuje lexéma s prefixom *roz-* (*rozgrúňava*). Nastupuje tu tendencia, vrcholiaca v ďalších veršoch, na-

⁹ Hroboň sa zaujímal o pôvod slova árijský, takže by v tomto kontexte mohlo ísť o bohyňu Čunda, resp. Árijačundu, budhistický ženský element, objavujúci sa ako zbožštenie literatúry (JORDAN, Michael: *Encyklopedie bohů*. Praha, 1997, s. 107).

¹⁰ List Karlovi Slavojovi Amerlingovi. 20. 9. 1882. In: HLEBA, Edmund: *Listy Sama Bohdana Hroboňa*. Martin : Matica slovenská, 1991, s. 390.

vodzovať prostredníctvom tohto prefixu v spojení s rozmanitými slovami atmosféru intenzívneho, ak nie až nekonečného, delenia. Celistvý obzor z 1. verša básne sa tak postupne delí na jednotliviny, vyrezávajú a pomenúvajú sa stále menšie a detailnejšie výseky či rezy.

Do popredia vystupuje vertikálna dynamika. Monumentálnosť sa dosahuje aj radikálnym pohybom do výšky: od *spodku, priehybiny* či *priehyby* až ku *výsosihlovine, neb-horave* či *nanajvyšiemu široštítu*, prostredníctvom verb ako *zdvíhať sa*, prechodníka *voznosujúc*.

V 23. a 24. verši sa do centra pozornosti dostáva mnohosť či rozmanitosť lesného porastu. Sledujúc Hroboňovu etymologickú postupnosť, to, čo sa vo vyššie citovaných veršoch roz-delilo, roz-množilo, roz-členilo, je teraz podstatou tvorivej rôz-nosti:

*V jeho straze a žltzeli kosodrievne rôzostely,
šarzelené rôzochrasty, neobhrúbne zemoplásty.*

V týchto veršoch vynikajú predovšetkým kompozitá. Ich komponenty sú v podradovacom vzťahu: jeden z nich funguje ako substancia a ten druhý ako jej esenciálny atribút. Zaujímavá je morféma *šar-*, ktorú básnik používa pomerne často, vždy v spätosti s vitálnym radostným pohybom, rastom či až šantením (najevidentnejšie *šaršariť* v *Slovopiesni*). Rad básnických synonym *rôzostely*, *rôzochrasty* a *zemoplásty* performujú poetickú kreativitu a zároveň flexibilitu jazykového materiálu: od evokácie akejsi jemnej podstielky cez onomatopoické chrastenie až ku dojmu kompaktného plášťa či plástu, ktorý nasleduje zemský tvar. Viacnásobným impulzom sa autorovi darí tematizovať krehkú, subtilnú rozmanitosť obrovského množstva jednotlivín bez toho, aby bola naštrbená ilúzia celistvosti, jednoty.

Zobrazovanie krajiny postupne nadobúda prvky antropomorfnej metaforiky:

*Od širštíta kolkloená nižšia rázlebeň zelená,
po nejš kosodrevné chrasty, šarzelené samopasty
zemoplazne hustopasú, ponad rázčel skal-belasú.*

Artikulácia divokej, neobmedzenej energie slobodne bujnejúcich prírodných elementov je postavená na podvojnóm asociačnom reťazci: slovo *samopasty*, motivované aj vnútorným rýmom, otvárajú možnosti pre ich vnímanie ako básnického variantu pre „samorasty“ alebo ako derivát od „samopašnosti“, pričom obe línie sa funkčne dopĺňajú a elegantne zapadajú do sémantiky sekvencie. Radostný slobodný rast tvorí predpoklad hroboňovského leitmotívu štedrosti, mnohosti, a s ňou späté prehustenosti priestoru, božskej presýtenosti.

Dva antropomorfné motívy, vyskytujúce sa v tejto sekvencii, evokujú v kontexte deskripcie prírodného prostredia vizuálnu predstavu častí ľudskej hlavy: *rázlebeň*, *rázčel*. Opäť sa aplikuje rozhraničujúca morféma *roz-*, resp. tentokrát jej variant s vokálom „á“. Zrkadlenie nadobúda nový rozmer: analógiu už netvoria prvky civilizácie (produkty ľudskej činnosti) s prvkami prírodnými (produktmi Boha), ale prikladajú sa k sebe dva Božie

výtvary: tvary ľudského tela s tvarmi prirodzenej krajiny. Metaforika však zatiaľ nenadobúda temný nádych halucinačnej vízie lyrického subjektu.

Vo veršoch 27 – 29 sa objavujú už spomenuté javy: *rázlebeň* z 24. verša sa modifikuje na *rázlebinu* a vytvára sa priama korešpondencia s motívom kruhu, resp. jeho narušenia. Morféma *šar-* tu nachádza uplatnenie v lexéme *šarolesy*, kde sa okrem už spomenutých semém aktualizuje aj odkaz na motív čarovania (teda akési čarolesy). 29. verš možno považovať za modifikovaný refrén verša 21, pretože sa v ňom zopakuje vnútorný rým vytvorený dvojicou slov *široštit* a *zel-tvrdit*.

Nasledujúca sekvencia je tou, v ktorej sa prepis Edmunda Hlebu výraznejšie odlišuje od prepisu Vlastimila Kovalčíka:

*Kde-tu chrastom pošarený, širochojarkom predelený.
Pri ňom kruhom veľvýšiny, strmoboké úšustiny
ponad šedé ušustavy, dlhostrešné zel-výšavy –
zas dutá zel-hrvolina, pod ňou strmá šar-besina –
pod hrvoľom obšihbená strmozápol zbelavená.*

Hlebova verzia tejto sekvencie má len štyri verše, pretože, ako už bolo spomenuté, pravdepodobne chybou prepisu nastala fúzia dvoch veršov: slovo *zbelavená* sa mu z 34. verša prešmyklo do predchádzajúceho a nahradilo *šar-besinu*.

Jasnejšie sa pociťuje rozdiel medzi zvukomaľbou dynamického opisu brál, kde dominovala hláska „r“ a evokovaním zvukov lesného či zakrpateného kosodrevinového porastu, s dominanciou treného uvulárneho „ch“ (chrastenie) a mäkkej sykavky „š“ (šum, šušťanie, šuchot).

Veršami 35 – 39 sa pohyb po vertikále postupne dostáva k svojmu vrcholu, dlhý oblúk do výšav vyjadrujú neologizmy, ako napr. atribút *zdlha-dvižný*, vzťahujúci sa na *sklepeninu*, čiže klenbu alebo prenesene nebeskú klenbu:¹¹

*Od zelhrbu do výšiny zdlha-dvižné sklepeniny,
poborené strazšustiny.
Vyššie zelné múranesy, oblležmé pokrovesy,
po nich kričky zelšarené, sihlovitky zakrpené,
pozníž sihly rozostrené strmzel-grúne zjašútené.*

Vyskytujú sa tu aj ďalšie lexémy s morfémi inštalovanými zo sféry civilizácie, konkrétnejšie architektúry (múr – *múranesy*; krov, príp. pokrovec – *pokrovesy*). Okrem už naznačených, pomerne frekventovaných morfém v ich nových kombináciách sa tu prvýkrát objavuje slovo *zjašútené*. Aktualizuje významy ako jas, jasný, jasat', ale aj jašiť sa. Zaujímavým sa zdá byť pôvod morfémy jas-: pochádza totiž z tej istej praslovanskej morfémy *av- ako aj slová jav, javiť sa, javisko.¹² A v Hroboňovej poézii sa táto spojitosť

¹¹ Slovník slovenského jazyka. Zv. 4. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1964, s. 91.

¹² HOLUB, Josef; LYER, Stanislav: *Stručný etymologický slovník českého jazyka se zvláštním zřetelem k slovům kulturním a cizím*. Praha, 1978, s. 222.

naozaj uplatňuje: jas akoby bol na mnohých miestach podmienkou či súčasťou zjavenia. V neutrálnejšom prevedení tak funguje jas či svetlo ako podmienka videnia:

Vyvrcholením stúpajúcej perspektívy sú verše, v ktorých dochádza k vízii dotyku s nebom:

*A pri oblopokrovine v trochu vyššej nebovine –
ešte šira obgoruna, strmsihlistá rozhoruna,
v tele skálím obkladuňa.*

Za synonymá tu v istom zmysle možno považovať lexémy *oblopokrovina* a *nebovina*. Slovo tvorným sufixom naznačujú, že pomenúvajú materiál, z ktorého pozostáva nebo. *Oblopokrovina* však odkazuje nielen na oblohu ako na to, čím je „obložená“ krajina, ale rovnako dobre ju možno vnímať aj ako pomenovanie toho, čo „oblo pokrýva“ teda „zaobľuje“ štíty, teda porast.

Podobne viacvýznamovo a synergicky sa správa aj dvojica slov *obgoruna* – *rozhoruna*. Ak sa odhodláme vziať do úvahy alternácie k/g, k/h, dostaneme bohatý register interpretačných možností, ktorých spoločným menovateľom bude moment dynamického pohybu do výšky (hora, horieť, rozhorieť) alebo široký kruhovitý tvar (ob-kolesenie, koruna). Posledný spomenutý fenomén podčiarkuje aj záver ďalšieho verša (*skálím obkladuňa*).

Touto sekvenciou sa perspektíva lyrického subjektu otáča. Nehľadí už smerom hore, do výšky, ale postupuje po vertikálnej osi opačne, pohľad sa skláňa smerom dolu, z výšok sa focus presúva do hĺbok:

*Pod jej telom vňusklonená oblokrivá grúň-horena,
vrchom sihlo-zhrebenená –
nad strmsihlu zel-šarenú, v čele skalú má vnoreni
skalomodrým poloookom, škúli dolom prehlbokom
i na juna v zápolinu, v protispolnú nižskalínu.*

Verše nadväzujú na antropomorfné metafory z veršov 24 – 26. Personifikovaná prírodná entita tu nadobúda telo, ale predovšetkým orgán zraku. Tým sa završuje presun, resp. obrátenie perspektívy: Kým v úvodnom verši básne sa nastolila situácia, z ktorej sme mohli usudzovať, že subjektom básne je *jumo plnodumo*, hľadiaci na prírodnú scenériu, po obrate (resp. po tom, čo bola prírodnému elementu prisúdená schopnosť vidieť) sa z *juma* stáva pozorovaný objekt a javisko sa mení na pozorujúci subjekt (*škúli... i na juna...*). Relevantným detailom zostáva, že obrat nastal po evokovaní dotyku s nebom.

Popri veršoch zameraných na starý vetčný strom, plniaci rolu strážcu, sa k slovu dostáva ďalší z prírodných zvukov, a to šum vetra, no neskôr ešte dôraznejšie hukot a šumenie vody, ktorých zdroj zostáva skrytý. Kontakt krajiny s *jumom* nadobúda nový rozmer, keď sa explicitne vyjadrí, že všetky tieto zvuky sú súčasťou pokusu o komunikáciu:

*Veľborava strmhorava popod nebo zel-šarava,
(...)
roztobožne sa rotvára, svojmu junu prihovára.*

V 64. verši sa ešte raz v novovytvorených slovách objavia antropomorfne pôsobiace morfémy (*rázlebná skalčelina*) a ďalšia sekvencia sleduje, v súlade s vyššie deklarovaným smerom pohybu, dráhu potoka. Dostávame sa späť k dumajúcemu *jumovi*, ktorý celú báseň rámcuje:

*Z proti-spolnej zápoliny ponad vôboč košariny
za zelveže strmbočiny.
Do hľbavy jumo hľadí, uchom vodošum sa radí...
Veľboravou rozgrúňavou zelšarenou rozhoravou
sln-obláčky preletujú, vetrošumy podychujú.
Vetrovodohukošumy, buďte ducha môjho dумы!
Veľborava širzelená, buď mi v Bohu zbajonená.*

Úvodný verš tejto sekvencie je práve už spomínaný 74. verš básne, v ktorého prepise E. Hleba pravdepodobne vynechal dvojslabičné slovo *vôboč*, čím sa v jeho variante textu narušila izosylabická symetria 8+8.

Dynamika slovotvorby tu vrcholí v parataktickom štvorzložkovom kompozite *vetrovodohukošumy*. Stelesňuje sa v ňom, pre romantizmus typický a v poézii Sama Bohdana Hroboňa úplne udomácnенý, princíp syntézy. Prelínajú sa nielen jednotlivé vnemy, ale nastáva aj prekrytie, resp. anticipované zjednotenie subjektu s objektívne pôsobiacim svetom. Narušenia hraníc subjektu a objektu sa dotýka aj záverečná apelácia, výzva k internalizácii vonkajšieho sveta. Toto dvojveršie možno vnímať ako zarietanie, privolávanie želaného stavu pomocou magickej formúky, pričom je zaujímavé, že z formálneho hľadiska (interpunkčným znamienkom) bol ako emocionálne najzatáženejší verš zdôraznený verš predposledný. Vytvára sa tak efekt semikadencie s klesnutím či uvoľnením tenzie v záverečnom verši.

Zbajonenie prírodného exteriéru v *Bohu* tak na jednej strane odkazuje na vybájenie ako vyfantazírovanie, ale zároveň aktualizuje pôvodný význam praslovanskej morfémy **ba-*: hlas, rozprávanie. V jedinom slove sa tak ocitajú dve zdanlivo ambivalentné tendencie: internalizácia, znútorňovanie v Bohu a zároveň vyjadrenie, vyslovenie sa prostredníctvom exteriéru, čiže akési stotožnenie sa s Božím prerozprávaním prírody.

Práve posledný spomenutý moment sa ukazuje byť sémantickým centrom básne. Jej názov *Obraz (Krajolik)* by mohol vyvolať očakávania statickej deskripcie krajiny, zachytenie jediného ustrnutého momentu. Práve éra romantiky však predstavuje obdobie, keď sa maliari vydávali tvoriť svoje krajinomalby priamo do prírody. Tá prestávala byť jednoduchou neživou kulisou, na pozadí ktorej sa mali odohrávať relevantnejšie udalosti. Hroboňovou stratégiou je vniesť na plochu básne prostredníctvom slovotvorby pohyb. Ťažisko nespočíva v dynamickom opise, vernom vykresľovaní, teda vo verbálnom sprostredkovaní, ale v silnom evokovaní, či už prostredníctvom spomenutej slovotvorby alebo z nej vychádzajúcej zvukomalby.

Najčastejšie používaným prefixom v tomto texte sú varianty *roz-/ráz-*, objavujú sa v texte 22-krát. Ich dynamický potenciál spočíva v ich schopnosti vyvolať dojem, že pôvodný stav vecí bol iný, celistvý, a až v priebehu času sa pôvodná jednotá roz-deľuje, roz-čleňuje na stále drobnejšie jednotliviny. Andrea Bokníková hovorí o „prebúdzaní“ prírody jazykovo-etymologickými metamorfózami: rozkladáním a novým zhutňovaním slov“.¹³ Sám autor uvažoval, či sú tieto prefixy adekvátne pre prírodné tvary. V jednom zo svojich listov sa s týmto problémom obrátil na Karla Slavoja Amerlinga: „Považujte báľa tieto moje sny a ukážte mi v prírode zodpovedné tvary, k. p. na riz – rez – raz – roz – ruoz – ruz – ryz a na rizraz – rozraz – ruzraz atď.“¹⁴ Pre hroboňovskú lexiku platí, že vo svojej ustálenej, petrifikovanej podobe vlastne zahŕňa len niekoľko málo frekventovaných slov. Skôr než o hroboňovských slovách totiž možno hovoriť o hroboňovských morfédoch: tie obľúbené neustále varíruje v najrozmanitejších kombináciách a modifikáciách, slobodne využívajúc možnosti kombinatoriky a dovádzajúc pravidlá slovo tvorby až do krajností. Takýmto postupom vzniká množstvo básnických synonym, pretože pod vplyvom nových vzťahov morfémy nadobúdajú stále nové a nové pozície, kompozitá neustále nové komponenty. Po jednom zo svojich etymologických cvičení, ktoré básnik predvádzal v liste Amerlingovi, naznačuje možnosti využitia takýchto intuitívnych synonymických radov: „Tak si myslím, že raz to ako synonymá bude užívať spevec, ale i v určitosti zmyslov atď.“¹⁵ Takéto vnímanie básnického jazyka korešponduje s konceptom pôvodného jazyka, resp. s niektorými jeho nedostatkami, na ktoré vo svojom diele *O pôvode jazykov* upozorňuje J. J. Rousseau: „V tomto jazyku nevyjadrujú mená podstatu vecí, pretože ľudia vtedy hovorili v metaforách a riadili sa podnetmi vášne, ktorá ich nútila reagovať na neznáme predmety inštinktívne (...) Tento jazyk sa skôr blížil spevu, bol menej členitý než verbálny jazyk a disponoval veľkým počtom synonym označujúcich totožné súcno v rôznych vzťahoch.“¹⁶

Prítomnosť synonym podporuje aj silný moment zrkadlenia či echa. Okrem tradičnej podoby zrkadlenia, mimoriadne častej v období baroka¹⁷, keď duša človeka zrkadlí Boha a prírodný exteriér odráža prežívanie subjektu, sa v Hroboňovej poézii odhaľuje jeho celkom nová forma. Echo nie je explicitne tematizované, ale je využívané ako princíp komponovania veršov. Kompozitum, nanovo zložené z morfédoch, ktoré sa opakujú v iných kontextoch, automaticky na ne odkazuje a naopak. Siet' vzťahov je tak o to komplikovanejšia, že synonymá neodkazujú jedno na druhé ako celok, ale recipient je nútený zaplietať sa do zrkadlenia minucióznych jednotiek pod úrovňou lexémy.

Tematizovaním týchto drobných jednotlivín, rôznorodosti členitého súcna Hroboň zaplňa súradnice svojho poetického sveta až k hraniciam únosnosti. Prekračuje stoický kontrast maximálne hustej prajednoty a následnej riedkej rozmanitosti. Základnými cha-

¹³ BOKNÍKOVÁ, Andrea: Samo Bohdan Hroboň. In: *Slovník slovenských spisovatelův*. Red. V. Mikula. Praha : Libri, 2000, s. 169.

¹⁴ List Karlovi Slavojovi Amerlingovi. 14. 8. 1856. In: HLEBA, Edmund: Ref. 10, s. 115.

¹⁵ Ref. 14.

¹⁶ ROUSSEAU, J. J., podľa ECO, Umberto: *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 100.

¹⁷ LANGEN, August: *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*. Tübingen, 1968, s. 319.

rakteristikami jeho sveta je štedrá mnohosť, rozmanitosť, ktorú on vníma ako *plnosť* a v jednom z listov ju načrtáva aj v už spomenutej súvislosti s frekventovanými prefixami: „Ďalej som poznal i to, že slaviančina napospol a najmä slovenčina má najviac zvukov tejto škály a že snáď bude raz môcť zabráť plnou škálou. V slovenčine k. p. máme raz i roz – i ruoz snadno si vmyslíme v riz – rez – rāz – ruz – ryz lebo i to vlastne máme. Tak by sa dali v rastene (flore) určiť kvetenstvá: rizkvet – rezkvet – rozkvet – razkvet – roz – ruoz z rúzkvet i rāz – riazkvet atď., riz je tenká dlhokysca, -rez- už okrúhlejšia – raz- oblá, roz-okrúhla, ruo- plnosť toho atď.“¹⁸

Vnímanie plnosti priestoru tak podporuje aj slovtvorba. Zrazeninami slov dochádza k intenzifikácii výrazu, k zvýšenej pôsobivosti prehovoru. Spôsobuje ju úsilie zaplniť celú škálu možností, využiť celý potenciál jazyka.

Rozklad jazyka na jeho najmenšie čiastočky, schopné niesť význam, tvorí analógiu k množeniu jednotlivín prírody: členenie oboch je vlastne artikulácia ako predpoklad úspešnej komunikácie. Takéto pokusy o sprostredkovanie verbálne dynamického prehovoru vyššej bytosti prostredníctvom znázornenia krajiny, resp. rastu, regenerácie jej jednotlivín, sa ako jazykový princíp mysticko-pietistického pôvodu realizoval už v básnických krajinomalbách 18. storočia.

Príroda je tu chápaná ako jazyk, tak isto ako v krajinomalbách od 18. storočia sa tu uplatňuje princíp analógií, zrkadlenia: „Individuum a struktura, subjekt a objekt, popredí a pozadí se navzájem prostupují, zrcadlí, jsou si jazykem.“¹⁹ Za prírodnými javmi stojí skrytý poriadok a hlbšie, zasunuté bytie, ktoré je poznateľné aj prostredníctvom viditeľného sveta fenoménov a toho skryté bytie (v Hroboňovom prípade osobný Boh, nie abstraktný princíp) má ku svetu prírodných javov vzťah ako význam k materiálnej forme slova. A aj preto básnik „ako uskutočnené Slovo chce ovládnuť všetky sily prírody a ducha a zapojiť ich do svojich kolosálnych projektov“.²⁰

SUMMARY

The base of the study is the presumption that Messianism as an independent artistic movement disposes with unique, specific language. The author of the study on the bases of her interpretation of the poem *Krajolik* by Samo Bohdan Hroboň points out to those aspects of used poetic language, which appear as distinctive in relation to other contemporary works of Slovak Romanticism. She tries to define the nature of its exclusivity, which was described by attributes of being overburdened or closed by historians of literature. Hroboň's strategy is to bring move into the space of a poem through word formation. The focal point does not appear in a dynamic, truthful description that means in a verbal interceding but in powerful evoking through word formations or from the word formation structure producing onomatopoeic words. Such attempts to intercede the verbal dynamic speech of a super being through description of a country, or growing generating, regenerating of particular elements refer to a linguistic principal of mystically-pietistic origin, which presents a base of Messianic expression of exclusivity.

¹⁸ List Karlovi Slavojovi Amerlingovi. 14. 8. 1856. In: HLEBA, Edmund: Ref. 10, s. 114 – 115.

¹⁹ VAŠÍČEK, Zdeněk: Osud krajiny, krajina osudu. In: *Proměny krajiny v českém malířství 20. století. Ze sbírek Národní galerie v Praze. Veltržní palác 7. listopadu 1997 – 16. srpna 1998*, s. 19.

²⁰ ČEPAN, Oskár: Romantický mesianizmus a Samo B. Hroboň. In: *K problematike slovenského romantizmu*. Martin : Matica slovenská, 1973, zvlášť s. 119.