

Vznik minulosti (Historický žáner v próze slovenského romantizmu)

RENÉ BÍLIK, Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity, Trnava
Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Historická tematika sa druhovo autonomizuje až koncom tridsiatych a začiatkom štyridsiatych rokov 19. storočia (Hvišč, 1976, s. 37). Tento genologicky produktívny pohyb súvisí s jedným z uzlových bodov dejín slovenskej literatúry, s transformáciou klasicistického žánrového poľa na žánrové pole romantické. Ide o obdobie, ktoré historická poetika vníma ako čas „zrýchleného“ genologického pohybu. Je reflektované aj ako obdobie pokusu formovať vedomie dejín cez nové formy kolektívneho prežívania (napr. ako vedomie nacionálne), pričom sa zdôrazňuje tesné prepojenie tohto precitovania dejinnosti s umeleckou literatúrou. Takéto mimoliterárne impulzy potom takmer vždy signalizujú zvýšené napätie medzi estetickou intenciou literatúry a intenciou zameranou na utilitárne (mimoliterárne) zhodnotenie jej zážitkového základu. Vychádzame pritom z predpokladu (Bílik, 1992), že výraznejšie historizujúce tendencie v umeleckej literatúre, ktoré je možné identifikovať v reflexiách literárnodejinného procesu slovenskej literatúry, majú pragmatické (mimoliterárne) motivácie, že táto skutočnosť sa dá identifikovať aj v štruktúre jednotlivých literárnych textov a súčasne, že v obdobiach bez takéhoto pragmatického impulzu je historický žáner len „jedným z mnohých“, alebo ho jednotlivé autorské realizácie situujú viac do subsystému populárnej literatúry či literatúry pre deti a mládež.

V tejto štúdii sa pokúsime preskúmať pars pro toto vybrané prozaické texty slovenského romantizmu z aspektu invariantných vlastností historického žánru a zároveň aj s cieľom identifikovať dobovo relevantnú verziu minulosti a dejín, ktorá je v nich tematizovaná a z ktorej vzišli. Pracovať budeme s prózami dvoch dominantných romantických autorov – Jána Kalinčiaka a Jozefa Miloslava Hurbana.

Všeobecná historiografia, orientovaná na obdobie, označované v našich dejinách ako obdobie národného obrodzenia upozorňuje, že so zárodkami občianskej spoločnosti, ktorých energetickým zdrojom bolo európske osvietenstvo a revolúcia vo Francúzsku v r. 1789, sa do centra pozornosti posúva aj otázka „prirodzenej rovnosti národov a jazykov“ (Kováč, bez vročenia, s.154). V našich súvislostiach to okrem iného znamená orientáciu na kodifikáciu vlastného jazyka a na reflexiu vlastnej národnej minulosti. Generácia slovenských romantikov, vnútorne vrstvená a diferencovaná, sa jednou z týchto „vrstiev“ orientuje práve na akcentáciu nacionálnej verzie dejinnosti, na zdôrazňovanie jej slovenskosti. Prostriedkom, médium na šírenie takejto informácie má byť „umenie, náuka a veda“ (Štúr, 1956, s. 177).

Ludovít Štúr v stati Najstaršie príhody na zemi uhorskej (1845 – 1846, in: Štúr, L., 1956, s.194 – 238) i v stati Život národov (1846 – 47, in: tamtiež, s. 176 – 193) naznačuje svoje chápanie dejín a historiografie („histórie“) a miesta Slovákov v tejto koncepcii. Centrálnym pojmom v tu načrtnutej predstave o dejinách je pojem „*samoččenia*“, resp. „*samoččivosti*“. Ide o prvok sebauvedomenia v jeho aktívnej, konatívnej verzii, na základe ktorého Štúr rozlišuje medzi národmi „*surovými a barbarškými*“, ktoré „*nachodia*

sa v stave detínskome a sú v nedostatku duchovného života za roveň deťom celkom do telesného života pohružené... (...) Vylúčená je... zo života národov takýchto so životom duchovným samochtivosť vlastná, a práve preto národy takéto ani do histórie nepatria...“ (c. d., s. 178). Oproti národom „barbarským“ kladie autor tie, „ktoré na poli duchovnom, na poli náboženstva, umenia, náuk, na zdokonaľovaní spoločenského a občianskeho života národov niečo vykonali..., ktoré život národov vždy v ľudskejši a ľudskejši pretvárali“ (c. d., s. 182). V konkrétnych ide o národy „semitské a indoeurópske, ktoré vlastnú históriu ľudstva tvoria...“ (c. d., s. 186). Tieto pasáže naznačujú, že Štúrova predstava o dejinách je spojená s Herderovou myšlienkou pokroku v nich. Vyrastá z presvedčenia, že „história alebo rozvíjanie ľudstva je jedna reťaz nepretrhnutá“ (c. d., s. 191), že „každé rozvíjanie ide napred“ (c. d., s. 188), a smeruje k explicitnému metodologickému záveru: „Hovorí si často ľudia: – Staré časy, to boli časy, to boli časy dobré, teraz len všetko zlé panuje! – Výpoveď túto história celkom vyvracia, ktorá učí, že predtým, vec všeobecne berúc, vždy bolo horšie a že histórii vždy lepšie a lepšie dni nastávajú“ (c. d., s. 193). Citujeme tieto pasáže podrobne najmä preto, lebo ich chceme využiť ako pozadie pre neskoršiu interpretáciu prozaických textov.

Takmer paralelne s takto všeobecne formulovanými predstavami o dejinách prezentuje Štúr vlastnú verziu uhorskej krajiny ako križovatky národov, ktorá „leží skoro v prostriedku našej sveta čiastky Európy“ (c. d., s. 195), v nej centrálnu orientačnú „niť“ pre migrujúce národy tvorili rieky, najmä Dunaj, a „cesty a priechody (prieseky)“ (tamtiež) cez „vysoké hory“, ktorými je krajina „od polnoci a východu zastréť“ (tamtiež). Po tomto topografickom vymedzení definuje dejinnú pozíciu Slovákov: „Niet staršieho národa na zemi uhorskej nad náš slovenský: koľké ten tu národy dočkal, koľké stadiaľto vystrájal, koľké prežil a hynutia a vymierania ich svedkom bol! On videl a zakúsil všetky tie vichrice, ktoré sa ponad zem túto valili, šľahali ony aj jeho, ale on toto všetko prestál a pretrval v nich jako jeho Tatry.“ (tamtiež). V citovaných slovách opäť cítime inšpiráciu Herderom, tentoraz jeho chápaním stredú ako pozitívnej hodnoty, ako pozície, ktorá umožňuje integrovať „všetchny kladné kvality príslušné danému okruhu jevů“ (Macura, 1995, s. 171). Stredová pozícia „zeme uhorskej“ a centrálné miesto „národa slovenského“ (pretože je najstarší, ktorý „všetko prestál a pretrval“) je v tejto fáze Štúrovho historio-graphického uvažovania jeho kľúčovým miestom. Potvrďuje to aj topografický „dôvetok“, ktorý nachádzame takmer v závere citovanej state Ľudovíta Štúra: „Hlavné dva rozdiely ukazujú sa na nej (uhorskej zemi, R. B.): hornatosť alebo vrchovitost' a rovina, ktorá dakedy podobu pustiny priberá. Rozličná táto zeme povaha priťahovala vždy a priťahuje všade rozličné národy. Tak to bolo odjakživa aj v dnešnej zemi uhorskej. V nej sa k vrchovitej čiastke od najdávnejších časov privinuli rody slovenské, na rovinách zasadli vždy národy najrozličnejšie: Jazygovia, Sarmati, Huni, Nemci, Avari, Bulhari a napokon (naposledok) Maďar.“ (Štúr, c. d., s. 238, podč. R. B.). Pozícia križovatky, ktorá je vždy „premiešaním“, mnohosťou, pluralitou, sa diferencuje na priestor „hore“ a „dolu“. Prvý charakterizuje etnická „nerozličnosť“, stálosť, stabilita, trvácnosť a odolnosť, a to aj napriek všetkému miešaniu a „víchriciam“, druhý práve ono evidentné miešanie a striedanie. Pre širšie definovaný stred „našej sveta čiastky Európy“ je tak stanovený jeho najpevnejší, všetko usporadujúci bod.

Štúrova koncepcia dejín ako zákonitého pokroku, pohybu od horšieho k „vždy lepšiemu“ a jeho koncepcia slovenského národa ako najstaršieho a najodolnejšieho „v uhorskej zemi“ má dvojité zacielenie. Na prvej úrovni je to koncepcia historického optimizmu. Jej poslanstvom je správa, že každá budúcnosť je lepšia než minulosť a prítomnosť. Na druhej úrovni je to koncepcia, ktorá do komunikačného okruhu prináša verziu slovenských dejín ako „slávnej národnej minulosti“. V citovaných ukážkach ide skôr o signál než o konkrétnu tematizáciu, tá je však prítomná na ďalších miestach tohto i iných Štúrových textov. Z nich môžeme postupne odkryť autorovu predstavu o uzlových bodoch národných dejín a identifikovať jeho osobnú pozíciu pri zrode viacerých toposov ich neskorších beletristických (ale niekedy aj historiografických) interpretácií.

Štúrovo presvedčenie o podstate dejinného pohybu je na jednej strane takmer identické s predstavou J. M. Hurbanu, na strane druhej Hurbanove skôr univerzálne závery konkretizuje, dáva im silu „historického príkladu“. Vidno to na spomínaných teoretických stadiach Najstaršie príhody na zemi uhorskej a ich základy (príčom synonymom slova „príhody“ sú tu také významy ako „deje“, „dianie“, „udalosti“) a Život národov.

Jozef Miloslav Hurban formuluje svoju koncepciu dejín na začiatku štyridsiatych rokov ako „spredmetňovanie ducha v prírode“, ako „vyjavovanie“ ducha národa v jeho skutkoch – „Čo vykonal kedy národ, je jeho duch, spredmetnenie, ztelesnenie jeho“ a dodáva: „História národov je vychádzanie ducha zo seba samého na svet objektívny (Hurban, 1843, cit. podľa Osuský, 1928, s. 146). Je presvedčený o kontinuitnej povahe dejinného pohybu, hovorí o povinnosti „obzerať sa na minulosť“ (c. d., s. 150) a uzatvára v metodologicky ladených inštrukciách: „(...) starý celok sa v (tom) novom stopuje“, „(...) nové je tedy reprodukcia všetkého starého s prítvorením...“, resp. „Slovom jedna nič sa pradiť človečenstvom, národy a stáolia ju vždy len zachytujú a ďalej pradiť.“ (Hurban, 1844, cit. podľa Osuský, c. d., s. 151 – 152, podč. J. M. H.).

Hurban je rovnako ako Štúr „historickým optimistom“. Aj keď svoje presvedčenie o progresívnom nasmerovaní dejín neformuluje tak striktné, ako sme to videli na Štúrovom texte, je ono v jeho uvažovaní prítomné. Reprezentuje ho predstava dejín národa ako „stupňov“, ktoré smerujú k svojmu „pyramidálnemu punktu“ (Hurban, 1842, cit. podľa Osuský, c. d., s. 150). Ak interpretujeme pyramídu ako metaforu Hurbanovej koncepcie národných dejín, zviditeľňuje sa predstava pohybu od širokej a pevnej základne smerom k vrcholu. Tou základňou, či – ako píše S. Š. Osuský – bodom, „ktorý videl skvietť sa na počiatku týchto dejín (c. d., s. 218), je „doba Veľkomoravskej ríše“ (tamtiež). Z nej vyrastajú ďalšie stupne alebo poschodia. Hurban ich podľa Osuského charakterizuje ako:

- a) „dobu upádania do r. 1300“, v ktorej kľúčovou pozitívnou postavou bol kráľ Štefan;
- b) „dobu usinania, keď už zaspáva, ale ešte snívá pod Matúšom až do r. 1526“, s Matúšom Čákom v centrálnom postavení;
- c) „dobu od 1526, ktorá je dobou spania a na konci prečítovania“. Charakterizuje ju najmä negatívny zásah voči predchádzajúcim ziskom predovšetkým štefanského obdobia a „ďalšia bieda národa“ (Osuský, c. d., s. 218 – 219).

Aj v Hurbanovom prípade tak môžeme k vrstve historického optimizmu, teda v podstate k teleologicky koncipovanej verzii dejinného pohybu pridať vrstvu násmerovanú

k „slávnej minulosti národa“. Ona tvorí základ pyramídy národnej histórie. Veľká Morava, kráľ Štefan, Matúš Čák Trenčiansky u Hurbana a to isté, doplnené Janom Jiskrom z Brandýsa či kráľom Matiašom Korvínom u Štúra, sú nosné kamene tejto stavby. Ľudovít Štúr totiž v liste bratom Hroboňovcom z 2. novembra 1841 práve tieto obdobia, udalosti a postavy, spolu s „povešťami národnými“ a ešte zopár ďalšími možnosťami odporúča Samovi B. Hroboňovi (Samoslavovi) ako „látku na povesti“ (Štúr, 1841, in: Štúr, 1954, s. 268).

Funkciou vyčlenených období, udalostí a postáv v takto koncipovanej teórii dejín je „byť medzníkom (predelom, rozhraním)“ a zároveň „ukazovateľom smeru“. Osuský v tejto súvislosti, interpretujúc Hurbana, hovorí o „**punktoch, na ktorých sa jakoby obracal duch a ktoré aj sám rozum uznať musí za makavé znaky veľkých pozemských faktorov. Týmito punktami sú historické skutky na svete, na ktorých duch aj veda svoje premenenie svätili**“, pretože „**skutky sú uskutočnená veda**“ (c. d., s. 162 a s. 163) a „**pre rozum sú jako zastávky zememeračské, aby zememeračský rozum nepoblúdil vo svete duchom vystavenom**“ (c. d., s. 162). Aktívny – spredmetnený – duch podobne ako Štúrovo „samočcenie“ je tu tým princípom, ktorý dáva dejinám (národným dejinám) obsah i cieľ.

Ak sme v súvislosti so Štúrovou predstavou o dejinách hovorili o jej konkretizácii v statiach o „uhorskej zemi“ a „o národoch a ich živote“, tak aj v Hurbanovom prípade jestvuje takáto exemplifikácia či „spredmetnenie“. Na rozdiel od Štúra ho však tvoria viac prozaické než teoretické práce. Takýmto postupom – „spredmetnením ducha v esteticky ladených slovách“ – napĺňa Hurban vlastné presvedčenie, že „*literatúra pôsobí na život národa a život národa na literatúru. Z hláv mužov vznešených vyletujú myšlienky na svet a pretvárajú ho ...*“ (cit. podľa Osuský, c. d., s. 197).

Po klasicistickej verzii národného obrodovania, ktorej dominoval slovanský akcent, ponúka romantická verzia najmä **nacionálne** zacielenie. V nami sledovanom čase a textoch, ktoré ho reprezentujú, začína sa formovať to, čo Jan Assman označil ako „kultúru spomínania“ (Assman, 2001, s. 31). Národno-pragmatické krídlo slovenskej romantikkej generácie, reprezentované predovšetkým Štúrom a Hurbanom, konštruuje vo svojich textoch obraz minulosti ako minulosti **národnej**, teda minulosti, ktorá sa viaže k istej špecificky vymedzenej skupine. Konštruujú sa základné oporné body pre novú dimenziu sociálneho vedomia – pre kultúrnu pamäť. Ruptúra v systéme feudálnej spoločnosti, ktorú vytvorila najmä revolúcia vo Francúzsku, otvorila priestor pre vznikanie novej verzie minulosti aj na ostatnom európskom teritóriu, uhorské nevynímajúc. V jeho intenciách sa vytvárajú diferenciačné impulzy pre vznik nacionálne založených verzii kolektívnej spomienky na minulosť, vznikajú priestorové a časové dominanty týchto spomienkových aktov. Konštituuju sa body pre ukotvenie kolektívnej pamäti, konštruuje sa vzťah medzi týmito bodmi a aktuálnou prítomnosťou, to všetko s cieľom vytvoriť obraz – **trvania**. Re-konštrukcia minulosti je v tejto fáze našich dejín najmä „**vznikom**“, „**vyprodukovaním**“ minulosti a je orientovaná na organizovanie aktuálnej prítomnosti a na projektovanie budúceho. Významný z tohto aspektu je práve dôraz na trvanie, ktorý sme našli vo vyššie citovaných úvahách. Ten signalizuje, že ich autorom viac než o historiografickú (vedeckú) reflexiu minulého (teda o stabilizáciu minulých dejov ako historických faktov) ide o jeho **zapojenie** do procesu kolektívneho **spomínania**, z ktorého má vyrásť nová

verzia prítomnosti. Keď Štúr v citovanom liste Hroboňovcom vymenúva možné témy na „poveš'ové“ spracovanie, uvádza medzi nimi aj postavu menom „Svatoboj Svatoplukovic na Zoboru co poustevník po stroskotání říše hříchů svých kající“ a dodáva: „Byť by věc i historicky jistá nebyla, jak Šafařík za to má, nic nedělá“ (c. d., s. 268, podč. R. B.).

Ak je cieľom toho všetkého vytvoriť obraz trvania, potom sa ako „metodologická prekážka“, ukazuje veľká časová medzera medzi skonštruovanými opornými bodmi kultúrnej pamäti – Veľká Morava, kráľ Štefan, Matúš Čák Trenčiansky... a aktuálnou prítomnosťou. V koncepte kultúrnej pamäti ide o jav, ktorý Assman nazýva „plynúcou prieluhou“ (the floating gape, c. d., s. 47). Akoby medzi dávno minulým a súčasným bolo prázdno či bezdejnosť. Sociálne skupiny (tie národné ako ich príklad par excellence) si tento „priestor“ vyplňajú spomienkou na nedávnu minulosť (túto vrstvu kolektívneho spomínania označuje Assman ako komunikatívnu pamäť), je však možné, zdá sa, aj iné riešenie, prichádzajúce akoby „zvonka“ každodennej komunikácie a spojené s dobovým ideologicko-politickým zámerom národne orientovaných intelektuálov skonštruovať novú (národnú) verziu minulosti. Nachádzame ho práve v Štúrových a Hurbanových statiach a aj v jednotlivých prozaických realizáciách historických tém.

V citovaných prácach možno hovoriť o dvoch úrovniach pokusu „vyprodukovať trvanie“. Výrazom prvej, dá sa označiť ako **metodologická**, je spomenutá „vývinová“ koncepcia dejín, u Štúra i Hurbana aj obrazne „spredmetnená“. V prvom prípade v metafore „reťaze“ a v druhom zasa v metafore pyramidálnej stavby či v metafore spiaceho, snívajúceho a prebúdžajúceho sa organizmu. Navodzuje to konotáciu pevne spojenej následnosti, konotáciu kompaktnej stavby s pevne viazanými „stavebnými kameňmi“ vršenými na seba, resp. uvedomenie si skutočnosti, že aj spánok, či snívanie sú existenciou, teda – trvaním. Druhá úroveň – **ideologická** – súvisí s tvorbou „figúr spomínania“ (Assman, c. d., s. 38) a v sledovanom koncepte ju reprezentuje **dôraz na národný jazyk a Pudovú slovesnosť ako dominantný prejav národného trvania a akcentovanie prírody a stabilnej (večnej) prítomnosti prírodných dominánt** (Tatry a rieky – Dunaj a Váh). Vyššie spomenutý konštrukt stredy, konštrukt Slovákov ako najstaršieho národa s vlastným jazykom a „poveš'ami“ a od prírodných vlastností priestoru odvodená odolnosť Slovákov a ich prežitie „napriek všetkým víchrom“ vo „vrchovitej čiastke uhorskej zeme“, je jednou z aplikácií tohto konceptu trvania od „prvopočiatkov až po dnešok“.

Novokoncipovaná kultúrna pamäť sa týmto spôsobom priestorovo lokalizuje (od Dunaja k Tatrám), pričom základné oporné topografické body sú aj pamäťovými opornými bodmi – sú to symboly slávnej minulosti, symboly stability a prítomnosti „od nepamäti“, symboly – **večného trvania**. Veľká Morava s jej postavami, kráľ Štefan, Matúš Korvín, Matúš Čák Trenčiansky, Jan Jiskra z Brandýsa, Tatry, Dunaj, Váh, národné piesne a povesti – to všetko sú zakladajúce prvky národnej ideologickej sústavy kultúrnej pamäti Slovákov – sústavy, ktorej primárna verzia vzniká práve v prvej polovici štyridsiatych rokov 19. storočia.

Už sme naznačili, že kultúrna pamäť vykazuje pohyb akoby dvoma smermi. Jej oporné body a ich komunikovanie v kolektívnej komunikácii orientuje pozornosť smerom dozadu, avšak organizujúcim princípom pre spomienku je jej prítomnostná intencia. Implicitne v tom vnímame existenciu diferencie obsahov minulého a prítomného. Minulé

a jeho trvanie sa vyjavuje na pozadí inej prítomnosti. Práve ona orientuje kolektívnu pamäť na „punktuálne body“, ktoré „nesmieme zabudnúť“, ktorých trvanie si má skupina uvedomiť a ktoré majú nájsť praktické uplatnenie v jej súčasnom konaní a jeho perspektívnom nasmerovaní. Explicitne to možno prečítať v replike jednej z postáv Hurbanovej prózy Prítomnosť a obrazy zo života tatranského, ktorá potvrdzuje aj spomenutú previazanosť prírodnej symboliky s problémom národnej identity: „(...) ...tu u nás nevidíš tú harmóniu a duchaprimeraného týmto zázrakom prírody. Ale to, čo má byť, ešte nepominulo; alebo lepšie – niet toho a nebolo dosiaľ preto, že to ešte len má byť. Duch Slovákov je duch Tatier, duch pôvodný, mocný, veľký, železný, ako tieto Tatry veľké, mocné, železné, nesmierne, a to je veľká primeranosť a harmónia“ (Hurban, 1975, s. 138). Disharmónia medzi „duchom Slovákov“ a „duchom Tatier“ je tu výrazom disharmónie medzi **prítomným** – do činu nespredmetneným, resp. dosiaľ nevyjaveným duchom Slovákov a **minulým** a zároveň (od nepamäti) **trvajúcim**, pretože stabilným („*nezmerným a železným*“) duchom (spredmetneným práve v oných atribútoch večnosti a mohutnosti) – Tatier ako jedného z konštitutívnych prvkov – opôr – kolektívnej pamäti. Táto disharmónia medzi slávnou minulosťou a problémovou súčasnosťou je impulzom pre hľadanie nástrojov a prostriedkov, ktoré zabezpečia prítomnosť „punktuálnych bodov“ v komunikačnom poli spoločenstva a ktoré budú schopné jeho príslušníkov emocionálne a hodnotovo zainteresovať na takto orientovanom spomínaní. Vznikajú nové národné periodiká, spolky, ústavy, umelecké texty. Ich prostredníctvom sa formujú také pojmy ako národ, vlasť, národné dejiny a národná literatúra a kultúra. Platí, že figúry spomínania sú „zároveň vzory, príklady a jakési poučky. Prichádzajú v nich ke slovu všeobecný postoj skupiny; nereproduktujú len jej minulosť, nýbrž definujú jej esenci, jej vlastnosti a slabiny.“ (Halbwachs, 1985, cit. podľa Assman, c. d., s. 40). Jedným z prostriedkov, ktorý v sledovanom období mal spomenutú emocionálnu a hodnotovú intenciu vo vzťahu ku konštruovaniu kultúrnej pamäti slovenského etnika, bola aj – historická próza slovenských romantikov.

Prežívaný priestor

V prechádzajúcich charakteristikách základných figúr spomínania extrahovaných z textov Ľudovíta Štúra a Jozefa Miloslava Hurbana sa ukázala podstatná sémantická pozícia priestoru v ideologickej sústave novokonštruovanej kultúrnej pamäti. Teraz si tento problém všimneme v jeho prozaických spracovaniach. Zaujímá nás, ako priestorová dimenzia fikčného sveta romantického textu historického žánru participuje na jeho žánrovom invariante (výmene hodnotových dominánt tematizovaného sveta a jeho času), akú sujetovú funkciu plní a aká je jej pragmatická (čitateľská) intencia. Pracovať budeme s textami autorov, ktorých sme spomenuli vyššie.

1. „*Slnce zas prebehlo dennú púť, už sa k horám schyľovať začalo. Ale ešte raz akoby svoju plamennú tvár v hladko, ticho plymúcom Dunaji vidieť chcelo, ohliadlo sa na širošie kraje Uhorska i na silné vody starého Dunaja; a potom pomaly sa tratí a jeho líče možno len na vysokých vrchoch uhliadnuť, na ktorých leskom svojim ešte*

raz zahoreli, kdežto im dmúca a zas stískajúca sa voda dunajská pri brehoch ločkáním svojim smrteľnú hudbu dohráva.“

2. „(...) Už zmizlo a Dunaj plynie ako predtým ticho, pokojne bubľajúc a ločkajúc vo svojom hlbokom koryte vždy jednako bez toho, že by dbal na zachádzajúce slnce na nastalú šerosť, ktorá zem pokryla svojim plášťom ako milujúci otec svoje dieťky, keď im nebezpečie hrozí, tým menej ale na biedy a strasti ľudské so skončeným dňom do hrobu večnosti zahrabané.“
3. „Nastalo slávne ticho. Vietor mlčí a celá príroda mlčí; len malé mušky v povetří preletujúce bzučia, akoby chceli vzdávať slávu Stvoriteľovi za slobodu, za ten zlatý poklad, ktorou sa, hoc malé, honosia, kdežto mocní, silní, rozumní ľudia, súc pánni prírody, za ňou darmo úpia a prosia.“
4. „V tom sa prvá hviezda zaligotala na obzore nebeskom, pekná čistá, rumenná, ako panna prvý raz milenca svojho celujúca. Vyšli pomaly i iné hviezdy na pláni nebeskej a každá sa akoby o závod v zrkadle vody dunajskej zhliada...; a Dunaj nebráni sa tomu, znajúc, že to jeho vodu nevysuší, ani tok jeho nezastaví: Odráža sa teda žiar hviezd od chladného milenca, mokrého Dunaja a sem-tam poskakujúce svetlo kolo rieky rozlieva. (...)“

(Bozkovci. In: Kalinčiak, 1963, s. 29).

Citované pasáže z Kalinčiakovej prózy Bozkovci tvoria jej úvod, sú vstupom do sveta tohto textu. Pre čitateľa je to vkročenie zaujímavé, pretože ho rozprávač otvára špecifickým spôsobom. Je to vstup – pohľad, videnie, prehliadka a strieda sa v ňom pozícia, z ktorej „môžeme nahliadnuť“. Toto striedanie však nemá podobu lineárnej následnosti, tá je prítomná len ako následnosť krokov v prírodnom cykle, čo naznačuje naše číslovanie: zapadanie slnka (1), súmrak (2), tma (3), vychádzanie hviezd (4) – nočné svetlo (hviezdna obloha). V sprostredkovanom procese nazerania ide skôr o „rýchle“ zmeny zacielenia pohľadu či jeho prenášanie, ktoré nám umožňujú vidieť zhora nadol a zároveň do šírky, ale aj zdola nahor a opäť aj naokolo. Súčasne, prostredníctvom personifikácie konštitutívnych prvkov tohto sveta – slnka, rieky a hviezd – dostáva čitateľ príležitosť **prežiť** tento priestor raz vzhľadom na slnko, inokedy zasa rieku či hviezdy. Toto striedanie perspektív nie je samoučelné, má onú svoju textovú/sujetovú funkciu.

Z úryvkov i z doteraz povedaného je zrejmé, že Kalinčiak otvára svoj text ako „pohľad na prírodu“, ktorej konštituentmi sú spomenuté slnko, rieka/vysoké vrchy a hviezdy. Slnko a hviezdy primárne zastupujú prírodný čas, pravidelnosť striedania dňa a noci, rieka je kreslená ako stabilný, konštantný, stále prítomný prvok. Prívlastky – „starý“, so „sinými vodami“, „ticho plynúcimi“, v „hlbokom koryte“, „vždy jednako“ bez ohľadu na „zachádzajúce slnce, na nastalú šerosť“, a na „žiar hviezd“ – sú prostriedky, z ktorých sa táto pozícia rieky formuje. Dôrazom na stálosť rieky v striedaní času sa otvára cesta k odkrytiu jej pozície a funkcie v texte. Prv než sa ju pokúsime pomenovať, všimneme si ďalší prvok, ktorý úzko súvisí s nahliadnutím či s možnosťou videnia. Týmto prvkom je svetlo.

Motív svetla v citovaných pasážach súvisí najmä so slnkom a hviezdami ako „zdrojmi svetla“ v zobrazenom – nahliadanom priestore. Pohľad zdola a zároveň zhora a simul-

tánne s tým aj do šírky, ktorý má vďaka rozprávačovi čitateľ k dispozícii, otvára možnosť „uvidieť“ – celok. Nie však ako nekonečno, ale ako ohraničený výsek krajiny. Túto ohraničenosť signalizuje možnosť sledovať „pohľad“ slnka a zároveň možnosť „vidieť spolu so slnkom“ aj za horizont a súčasne motív svetelného odrazu, ktorý je aj osvetlením priestoru, aj vymedzením jeho – hraníc. Fakt, že vstupné videnie celku je skutočne aj pohľadom za horizont, naznačuje pomenovanie rieky Dunaj so všetkými „rigidnými“ topografickými významami, ktoré s týmto pomenovaním súvisia a aj zacielenie tohto videnia smerom „od Dunaja k vysokým vrchom“. Dovidieť od Dunaja, ktorý je súčasťou „uhorskej krajiny“ v tej jej časti, ktorú detailnejšie odkryje rozprávanie nasledujúce bezprostredne po tomto úvode, nie je v aktuálnom svete možné. Vo fikčnom svete Kalinčiakovho textu ho umožňuje práve recepčné prijatie rozprávačovej ponuky videnia z perspektívy slnka. Paralelné fungujúci motív zhliadnutia slnka ako zdroja svetla v „*ticho plyniacom Dunaji*“ na hladkej odrazovej ploche a posledné „*leskom zahorení jeho lúčov*“ na vysokých vrchoch produkujú konotáciu odrazeného svetla, spätne osvetľujúceho nazeraný priestor a súčasne miesta odrazu, ktoré tento priestor ohraničuje.

Druhým zdrojom svetla v rozprávaní sú hviezdy. V tomto prípade ide o „svetlo v tme“, jeho domovským priestorom je tmavá „nebeská pláň“ a jeho zosilnením a zmnôžením je princíp zrkadlenia. Hraničnými bodmi sú tu opäť Dunaj a spomenutá „nebeská pláň“. Dunaj sa tak stáva konštantným – hraničným – miestom takto videného priestoru. Vymedzuje ho aj na horizontálnej línii, vnímame smer osvetlenia „od Dunaja k horám“ i na vertikálnej línii, v smere pohľadu zhora nadol a naopak. Zhliada sa v ňom deň (slnko) i noc (hviezdy), vidíme v ňom slnko i hviezdy, je pri ústupe dňa i pri zrode noci, pre oba tieto časy funguje ako spoľahlivý prostriedok zosilnenia či zmoženia ich dominancie, ich – svetla. Interpretácie otvorené zostáva zatiaľ „*ohliadnutie sa slnka na širšie kraje Uhorska*“.

Syntetizáciou týchto čiastkových interpretačných krokov dostávame obraz a pocit mohutnosti (šírky krajov a výšky hôr) a zároveň majestátnosti („slávne ticho“), ktorá čerpá svoju energiu z akcentovanej absolútnosti: slnko, hviezdy – nebeské svetlo, nebeská pláň, a ich stály (stále prítomný, v hlbokom koryte tečúci) spojenec – milenec Dunaj. Ide o ideologizovanú verziu priestoru ako **chrámu**, v ktorom jeho nemenné prvky – kolobeh dňa a noci a stále prítomný Dunaj – produkujú aj ideologizovanú verziu času ako večného **trvania**. Stabilita tohto chrámu uhorskej krajiny je odmeriavaná večným plynutím rieky a večným striedaním dňa a noci.

Motív svetla v tejto pasáži však nie je len prostriedkom „osvetlenia“ priestoru a vymedzenia jeho hraníc. Ak si všimneme mieru prítomnosti denného (slnka) a nočného (hviezd) svetla, vystúpi do popredia najmä ich disproporčnosť. Narušená večnosť denného svetla, ktorá sa prezentuje ako „umieranie dňa“ (v motíve „*smrteľnej hudby*“ pre deň), a adorácia majestátu noci, stojí v ostrom kontraste voči denným svetlom prežiatým idylickým obrázkom prírody, ktoré poznáme aj zo slovenskej literatúry predchádzajúceho obdobia (ako pars pro toto spomeňme napr. Hollého ódu Na krásnu zahradu). Tunajšie svetlo dominuje najmä ako majestátna noc plná svetla (zrejme preto je tu mnoho hviezd zmožených v hladine rieky a absentuje z aspektu „svetelnosti“ intenzívnejší, ale len singulárny mesiac), zdôrazňujúca večnosť vysokej klenby neba a jej ukotvenosti v hlbokom

koryte večne plynúcej a večne prítomnej rieky – Dunaja. Ide o poetologicky príznakový – romantický – obraz priestoru, orientovaný na jeho emocionálnu čitateľskú recepciu.

Aj keď sme naznačili opozitné postavenie majestátnej noci a presvetleného dňa ako možnú polemiku romantickej poetiky a poetiky klasicistickej, dalo by sa argumentovať, že prítomná scéna nesie tiež množstvo idylických znakov. Interpretáciu smerom k „nočnej idyle“ posilňuje najmä v intenciách mileneckej lásky kreslená interakcia „hviezd a Dunaja“. Tento motív tu však spolu s naznačenými zmenami pohľadu „nazerajúceho“ recipienta obrazu funguje najmä ako otvorená možnosť pre vnímanie/prežitie priestoru (prírody) ako „ideálneho tela“ (Novalis), ktoré je vo svojej absolútnosti telom – slobodným. Na problém prírody ako slobodnej bytosti (tela) odkazuje viacero motívov. Je to už spomenuté zdôraznenie suverénosti rieky, jej „vždy jednaky“ tok, ktorý nemusí „dbať“ na žiadne okolité dianie, sem patrí aj radom synonym akcentovaná „čistota“ a „panenskost“ hviezd a explicitnou tematizáciou prírodnej slobody je perifrastický opis „Stvoriteľovi ďakujúcich malých mušiek“, ktoré sú do centra pozornosti vysunuté ako jediný narušiteľ „slávneho ticha“. V antipodickej pozícii voči „slobodnej bytosti prírody“ je zatiaľ len v náznakoch prítomný ľudský prvok. Rozprávač spomína „biedy a strasti ľudské“ a naostatok aj konštruuje explicitnú nerovnováhu medzi malými slobodnými muškami a „mocnými, silnými, rozumnými ľuďmi“, ktorí „súc pánni prírody, za ňou (slobodou) darmo úpia a prosia“. Do harmónie majestátnej noci, ako mileneckého vzťahu svetla a zrkadla, ktoré ho zmnožuje a šíri, do harmónie chrámu „širokých krajov Uhorska“ vstupuje disharmonický tón. Prehliadaný obraz prestáva byť len impozantným objektom nazerania, a mení sa na kontrastné pozadie. Do sveta pokojnej a majestátnej večnosti vstupuje ľudské utrpenie a nesloboda. Takto kontrastne nastolený vzťah slobody a neslobody (prírodného a ľudského tela) produkuje afektívnu väzbu, v ktorej je prítomná živá predstava utrpenia i signál možného odporu voči nemu. Vzniká efekt, ktorý Friedrich Schiller, nadväzujúc na Kanta, nazýva „pateticky vznešeným“ (Schneider, 2002, s. 64).

Pátos ľudského utrpenia a vznešenosť prítomnosti možnej slobody, teda odporu voči utrpeniu, to všetko „objaté“ v mohutnom a majestátnom prírodnom priestore „medzi Dunajom a vysokými vrchmi“ tvorí zmysel takto kresleného obrazu, úvodu ku Kalinčiakovým Bozkovcom. Vo vzťahu k sujetu „povesti“ ide o tematický signál typu „o čom to bude“ a súčasne aj o jeden z interpretačných kľúčov. Jeho použitie otvára cestu k identifikácii emocionálnej i racionálnej zaujatosti rozprávača na rozprávaných udalostiach a inštruuje k takejto zaujatosti i čitateľa. Emocionálnu angažovanosť prezrádza vyššie reflektované pateticky vznešené nastolenie problému. Racionálny moment je prítomný v „uznaní“ moci človeka nad prírodou, podľa nás ironickom. Na jednom mieste rozprávania, v pasáži, ktorú sme už spomenuli, rozprávač akoby obrátil svoju optiku: radikálne „prírodu“ zmenšil do podoby mušky a voči takejto malej a drobnej prírode – muške postavil mocného, silného a rozumného človeka a nazval ho pánom prírody. V tomto chiastickom manévri však nezmenil hodnotové parametre, ktoré budoval v predchádzajúcich úsekoch narácie. Vznikla tým opozícia **slobodná príroda – (jej) neslobodný pán**, ktorá produkuje ironicky ladenú interpretáciu s nádychom skepsy: aj tá najmenšia čiastka prírody disponuje „zlatým pokladom“ slobody a deklarovaný pán prírody za ňou „darmo úpi a prosí“. V konečnom dôsledku ide o panstvo v úvodzovkách, panstvo, ktoré je len

deklaratívne a upozorňuje najmä na ľudskú neschopnosť dosiahnuť slobodu. Tento racionálny moment je signálom rozprávačovho odstupe od tematizovaných udalostí, signálom jeho schopnosti zhodnotiť ich aj napriek nespornej citovej zaangažovanosti na nich. Príslovka „*darmo*“ (ako signál onej skepsy) a zdôraznenie opozície medzi malým, slabým, a predsa slobodným, a neslobodným, aj keď mocným, silným a rozumným, naznačuje, že výsledným hodnotením udalostí, ktoré bude rozprávať, môže byť ich označenie za **Ľudské zlyhanie** v úsilí získať slobodu. To je však perspektívne otvorené pre ďalšie a ďalšie pokusy. Práve prostredníctvom irónie sa tu „vyjevuje základní svár moderného sveta i moderného umění“, umelec v „ironickém odstupu od svého díla naznačuje, že není zajatcem této skutečnosti, protože zákon jejího předvádění určuje sám. Je schopen poetické hry a v této hře poukazuje za hranice skutečného“ (Petříček, 1997, s. VI). Dodajme, že za týmto horizontom skutočného leží – iné, možné, ale aj – ideálne.

V predchádzajúcom čítaní sme ukázali, že rieka Dunaj naberá v priebehu rozprávania také vlastnosti a prívlastky ako – „stará so sinými vodami, plynúca stále rovnako v hlbokom koryte, plynúca napriek všetkému dianiu naokolo“ a pod. Tieto vlastnosti ju etablujú do pozície symbolu večnej prítomnosti. Súčasne sa s Dunajom v čítanom texte spájajú aj znaky, ktoré umožňujú identifikovať jeho hraničnú pozíciu v priestore. Práve sem, do priestoru blízko hraničnej rieky je lokalizovaný príbeh Bozkovcov a Dunaj so svojimi atribútmi večnosti a súčasne hraničnosti je významným signálom jeho priebehu, ale najmä zavŕšenia.

Situovanie Dunaja „na hranicu“ vo vzťahu k tomu, čo rozprávač naznačil a v ďalšom aj špecifikoval ako „Uhorskú krajinu“, sa však ukazuje ako problematické. Aktuálny svet Uhorska v historickom čase, ktorého parametre do textu prináša explicitne priznaná prítomnosť historického faktu – kráľa Matiaša Korvína ako postavy, nebol ohraničený Dunajom. Ide teda skôr o hranicu vo vnútri krajiny: „*Akokoľvek ale bola slávna Uhorská krajina zvonka, tak z druhej strany zatemňovala jej slávu vnútorná neporiadnosť od otcov zdedená... a vnútornými rozbrojmi chovaná*“ (Kalinčiak, 1963, s. 31). Táto neporiadnosť či neusporiadanosť a rozorvanosť sa v prítomnom texte prezentuje aj v priestorovom rozčlenení jeho fikčného sveta na „budínsku“ a „peštiansku“ stranu, resp. na stranu moravskú a maďarskú. Z tohto priestorového členenia vyrastá zaradenosť jednotlivých postáv buď do jedného alebo do druhého, ono je súčasne aj hodnotovým členením tematizovaného sveta a funguje aj ako protiklad život – smrť.

Prvý ľudský pohyb, ktorý vstupuje do pateticky vznešenej atmosféry „slávneho ticha“ a signalizuje faktickú obývanosť v úvode zobrazeného priestoru, sa prezentuje ako zvukom ohlasovaný a sluchom zaznamenaný pohyb po hladine rieky:

„*V šumiacich vlnách zašplechoce veslo. Prievozník dostal odmenu a prepravil sa nazad k Budínu. Na brehu zostali stáť dvaja v čiernom rúchu zaobalení mužovia a poberali sa kolo záhrad peštianskych na šire pole*“ (tamtiež, s. 29). Dvaja „mužovia“, Jaroslav a Dobeš Bozkovci sa nechali previezť cez rieku „na „slobodné pole“, aby sa mohli „slobodne pozhovárať o dobre vlasti a spolurodákov svojich“ (c. d., s. 30). Pri návrate z tejto vychádzky, pri „*letniku Bátorého*“, stretnú inú dvojicu mužov, ktorá pripravuje intrigu voči Matiašovi a jeho žene Beatrix. Nasleduje súboj, po ktorom Bozkovci „*zrýchlili kroky svoje a prešli cez most mlčky, bez slova*“ (tamtiež).

V našom čítaní sa do napätia dostáva predchádzajúce využitie prievozníka a následné nekomplikované prejdenie dovedy nespomenutého mosta pri návrate. Interpretácia by mohla byť veľmi jednoduchá. V logike zámeru – rozprávať sa slobodne, je aj zámer – dostat' sa nepozorovane, pod rúškom tmy na „slobodné pole“. Lenže, namietame, je tu možný svedok – prievozník a ako vieme, noc je prežiarená svetlom hviezd. Výhoda plavby cez rieku oproti jej prechodu cez most sa redukuje, veď pohyb po moste spolu s inými ľuďmi by mohol byť menej nápadný ako plavba po rieke, ktorá bola plavbou v tej chvíli jedinou, pretože „slávne ticho“ narušili veslá práve tohto člna a tohto prievozníka. Na druhej strane o moste nevieme, či bol osvetlený alebo tmavý, či bol frekventovaný alebo len marginálny, máme len informáciu, že tam bol. Dá sa uznať, že mohol byť jednoducho bližšie k miestu súboja a bolo preto jednoduchšie prejsť naspäť po ňom, najmä ak vieme, že prievozník sa „prepravil nazad k Budímu“. Jestvuje však aj iná interpretačná možnosť, ktorá je menej zapojená do „pragmatiky“ konania postáv a smeruje viac k všeobecnej kultúrnej encyklopédii a k recepčnej pamäti, skonštruovanej v kontakte s Kalinčiakovým dielom.

Pri realizácii tejto interpretačnej cesty využijeme doteraz získané charakteristiky Dunaja, najmä jeho prívlastok „večná rieka“ a priestorovú funkciu hranice medzi budínskou (moravskou) a peštianskou (maďarskou) stranou „Uhorskej krajiny“. Dominantný konflikt príbehu vyrastá práve z napätia medzi týmito dvoma priestormi a ich personálnym zastúpením. Na jeho začiatku je „dost' príčin“, pre ktoré „má veľmož uhorský sťažovať sa na ustavičné vyznačovanie cudzincov vo svojej vlasti“ (c. d., s. 38). Tento zdroj napätia formuluje vo svojej replike postava Maďara/Uhra Bátorého a ešte explicitnejšie ho pomenúva postava kráľa Matiaša: „No nepáči sa Vám volenie moje? Hádám zato, že majú Moravania vývodit' vojskám uhorským? Hã, znám ja vaše náruživosti, znám ja vašu nenávisť národnú!(...)“ (c. d, s. 41). Z tohto konfliktu, ku ktorému sa pripája falošne konštruovaný motív „konkurencie v láske“, vyrastá hodnotová pozícia domovského priestoru Bátorovcov – peštianskej strany. Je to časť „Uhorskej krajiny“, ktorá znamená pre postavu Bozkovcov ako hrdinov príbehu ohrozenie života. Večne prítomný Dunaj sa tak stáva hranicou medzi priestorom života a priestorom hroziacej smrti, medzi bezpečným a nebezpečným svetom, medzi naším a cudzím, pričom toto ostatné delenie formuluje najmä „peštianska“ strana. Po takomto vymedzení nadobúda motív prekročenia hranice – večnej rieky – prostredníctvom prievozníka inú než len logicko-pragmatickú sémantiku vyrastajúcu z konania postáv. Aktualizujú sa vrstvy kultúrnej pamäti, odkazujúce smerom k antickej tradícii rieky Styx/Acheron a prievozníka Chárona ako sprostredkovateľa kontaktu medzi ríšou života a smrti, ktorému za prevoz treba platiť. Rovnako sa aktualizujú aj motívy prievozníka zo slovenských ľudových rozprávok, kde kontakt hrdinu s touto postavou takmer vždy znamená nebezpečenstvo smrti, resp. kde večné prievozníctvo je doživotným trestom a do hry významov sa pri čitateľskej reflexii zapája aj postava falošného prievozníka-vraha, ktorý spôsobí smrť Milkovi z „povesti“ Milkov hrob, publikovanej o tri roky neskôr po Bozkovcoch (1842 vs 1845 – 46).

Prechod cez Dunaj na člne s prievozníkom sa tak vyčleňuje z pragmatickej logiky konania postáv. Viac ako do inventára ich „konšpiračných“ postupov, nasmerovaných na utajenie „slobodného rozhovoru“, patrí do roviny autora textu a do paradigmy jeho kul-

túrnej pamäti. V sémantike príbehu funguje ako signál ohrozenia života postáv i ako potvrdenie pozície Dunaja ako večnej – večne prítomnej – rieky.

Naša interpretácia úvodného obrazu Kalinčiakových Bozkovcov sa významovo spresňuje. Rieka Dunaj sa teraz prezentuje ako **vnútorná hranica** v „široších krajoch Uhorska“. Autorská práca so svetlom, ktoré sa v rozprávaní odráža od Dunaja a zároveň od vysokých hôr, „zomiera“ pri dunajských brehoch a osvetľuje tak najmä „budínsku/moravskú“ stranu, člení celý uhorský priestor na jeho svetlú a temnú časť, na priestor života a priestor hroziacej smrti. V Kalinčiakovej koncepcii dejín, ku ktorej sa ešte vrátíme, však toto členenie neznamená jednorozmerné a čiernobiele nastolenie nacionálneho konfliktu. Nechápe ho ako adoráciu jednej a negáciu druhej strany. Základom pre jeho koncepciu dejín sú práve „širošie kraje Uhorska“, resp. „Uhorská krajina slávna zvonka“. Problémom, ktorý vníma ako fatálny, je „vnútorná neporiadnosť od otcov zdedená... vnútornými rozbrojmi chovaná“.

Vnútorná neusporiadanosť a rozkolísanosť základných stavebných princípov celku – to je centrálny problém väčšiny Kalinčiakových próz a je to problém navyšosť romantický, ak si uvedomíme, že autor chápe krajinu ako „telesný subjekt“. Existenciu tohto konfliktu autor preveruje v niekoľkých historických obdobiach a rešpektuje pritom tie figúry spomínania, ktoré v novokonštruovanej kultúrnej pamäti získali pozíciu symbolov. Jeho verzia národných dejín sa však zdá byť trochu iná než Štúrova či Hurbanova, čo je problém, ktorý nechávame zatiaľ otvorený.

Interpretácia najvýraznejšej priestorovej scény z prózy Bozkovci načrtla jednu prozaickú verziu konštruovania kľúčovej pozície rieky Dunaj v národnej symbolike. Takmer identickým spôsobom pracuje Kalinčiak aj s topografickou prítomnosťou rieky Váh ako dominanty Považia v Milkovom hrobe. Váh tu vymedzuje pravý a ľavý breh, Pankráčov a Vladimírov: „... dva brehy Váhu boli v rukách dvoch nepriateľských pánov. Na pravom brehu vládol Pankráč. Starý Hrad, Podhradie a celá Nitrianska stolica od Nového Mesta až po Skalicu patrila jemu. Strečno, Lietava, Trenčín, Tematín a Frašták boli v českých rukách a nimi rozkazoval Vladimír“ (Kalinčiak, 1975, s. 121 – 122). Oproti tejto rozčesnutosti stavia tú istú rieku s prívlastkom „rodinný“ a načrtáva, že to, čo má spájať, stalo sa znakom neprirodzeného delenia. Výsledkom je smútok, hnev a pocit tragického rozkladu: „Hore Váhom, rodinným Váhom idú zdola vojaci na koňoch i peši. (...) Objavilo sa im rodinné Považie a oči ich videli, čo sa na ňom robilo! Zaplakali nad stavom svojej rodnej zeme, zaškrípali zubami a pomstu vyvolávali nepriateľom a hubiteľom svojich rodín“ (tamtiež). Priestor pri tejto neprirodzenej hranici sa pre hrdinu Milka stáva miestom smrti. Dunaj v podobe zdôraznenej večnosti a Váh v podobe podčiarknutej rodinnosti teda fungujú ako príklady stálosti, stability, ktorá prekleňuje veky a nemá rozhraničovať, ale – **má spájať**. Tematizované ľudské konanie je potom príkladom neschopnosti „spredmetniť“ túto symbolickú ideu – ducha/étos – krajiny a výsledkom je tragická deštrukcia a smrť.

Tematizácia prežívania priestoru (vymedzuje ho rieka Dunaj/Váh) postavami ako **neschopnosti** týchto postáv absorbovať jeho ducha má teda v Kalinčiakových historických prózach priamy vplyv na osudy postáv i samého priestoru. On sa v interakcii s postavami ideologizuje, mení sa z čisto prírodného územia na teritórium – historické. Toto územie, keď ho nazeráme z aspektu postáv, z aspektu rozprávača a aj z aspektu ideálneho

čitateľa, možno označiť pojmom – **vlast'**. Ak neschopnosť recipovať z prírodnej dominanty jej ducha (ideu stálosti a pretrvania) mení samu dominantu na hraničnú čiaru, tak vlast', ako priestor okolo nej, sa stáva priestorom „rizika“, „poľom“, ktoré fakticky „nepatří ani jedné ze stran“, miestom „neistoty a zkoušení“, priestorom, kde „platí až príliš známé Feyerabendovo heslo – anything goes –, všechno je možné“ (Petříček, 1996).

Potvrdením, že problém vnútornej rozorvanosti „tela“ pospolitosti obývajúcej „uhorskú vlast'" je centrálnym problémom Kalinčiakových próz, je aj interakcia postáv a priestoru v povesti Orava. Ide o poslednú Kalinčiakovu historickú prózu (1870) a autor ňou akoby zavŕšil svoje „putovanie“ uhorskou krajinou od juhu (Bozkovci), cez širšie chápané Považie (Milkov hrob, Svätý Duch, Knieža liptovské), až na sever, na Oravu. Princíp, ktorý používal doteraz, akoby obrátil:

„Hory a vrchy rozdeľujú krajiny od krajín a tvoria tak pevné prirodzené hranice medzi národmi, medzi ich zmysľaním, medzi ich túžbami, medzi ich snahami a spôsobom života, Bohom samým vyznačené.

Takto i v Uhrách.

Uhorská krajina má jednu, vždy pevnú, nikdy neporušenú hranicu, to sú – Karpaty.

Bo keď sa od východu i od západu, tak i od juhu hranice krajiny uhorskej v rozličných časoch, na rozličný spôsob menievali, to bradlá Tatier, od Prešporka až po Sedmohradsko sa ťahajúce, boli vždy baštami nielen zem uhorskú ustavične zaokružľujúcimi, ale spolu i zvláštneho národného ducha, v peknej zemi tejto od nepamäti sa utvorivšieho, v jeho rýdzosti prechovávajúcimi. Zo všetkých strán bola krajina uhorská, jej zvyky, jej typus vplyvom cudzím ustavične premeňovaná, takže sa obyčajne z toho vplyvu... utvorila strakatina rázu a zmysľania, kdežto prvotinný rýdzi duch bol v dolinách karpatských. Bo ako sú Karpaty jedinou pevnou istou hranicou Uhorska, tak je ľud ich obývajúci nezakaleným zrkadlom i letory, i rázu vlastne uhorského“ (Kalinčiak, 1957, s. 32).

Citovaná pasáž sa voči tomu, o čom sme hovorili vyššie, orientuje na dvoch úrovniach. Na prvej konkretizuje „vysoké hory“ z úvodu Bozkovcov, pomenúva ich a stanovuje ich hraničnú pozíciu na severe atribútmi večnosti, večnej stability a pevnosti. Na úrovni druhej naznačuje koincidenciu (súlad) medzi duchom/étosom prírodnej dominanty a „národným duchom“, čo je nesporné nóvum oproti doterajším Kalinčiakovým textom. Súčasne obe tieto nasmerovania signalizujú rešpekt voči Štúrovej predstave o „nezmiešanosti“ slovenského etnika, ktoré sa práve touto svojou charakteristikou (čistotou) hodnotovo vymedzuje voči rozmanitosti (tu „strakatine“) „národov na rovinách“, pričom Kalinčiak tento moment „nezakalenosti“ dopĺňa ešte dôrazom na faktické absorbovanie práve **idey (ducha)** slobody do „tela národa“: „*Tak sa stal ľud oravský ľudom ráz uhorský rýdze zachovávajúcim, a spolu skoro prírodou samou k tomu núteným, zásadzovať sa vždy za svoje vymanenie spod jarma... (...) Túžbou touto bol ľud spolu popichaný a vedenný povzbudiť myseľ svoju k skutkom, ktorých nevidat' u zotročencov*“ (tamtiež). Ide akoby o inverzný variant textov, na ktoré sme upozornili vyššie a ktoré synekdochicky zastupovali Bozkovci, resp. Milkov hrob. Čitateľské očakávanie by teda mohlo smerovať napríklad k takej verzii príbehu, ktorá využije priestor okolo hranice na konfrontáciu sveta „vo vnútri“ a „sveta vonku“. Oravský ľud je tu totiž „úložiskom“ „*rázu rýdze uhorského*“, preto uvažujeme najmä v intenciách „sváru“ medzi „naším a cudzím“.

Kalinčiak však postupuje oproti takémuto recepcnému nastaveniu. Opäť využíva motív „vnútorného neporiadku“, posun je však v tom, že teraz nejde o „neschopnosť prijať ducha/étos“ priestoru, ale o „neschopnosť stelesneného ducha/étosu“ tohto priestoru, oravských ľudí, nájsť spoločnú verziu **slobody** (sloboda pre všetkých vs sloboda len pre niektorých, napr. pre zemanov, a nie pre šoltýsov), spoločnú verziu **cti, osobnej hrdošti a „držania slova“** (nachádzame tu preskúšavanie viacerých verzií napätia sľub – porušenie sľubu) či spoločnú verziu – **boha**. V prítomnej próze totiž jedno z popredných miest medzi rozmanitými podobami „vnútorného neporiadku“ zaujíma luterársko – katolícky spor, ktorý zasahuje až na úroveň rodov či rodín. Kalinčiak ho v texte povesti tematizuje ako možný „zdroj nešťastia“, ktorý spochybňuje „pripisovanie celého nešťastia Uhorska Turkovi“ (c. d, s. 163) a jeho centrálnu motívickú a tematickú pozíciu potvrdzuje i v „otvorenom liste Jankovi Matuškovovi v Kubíne“, ktorý vyšiel pod názvom **Epilóg namiesto prológu k „Orave“** v 12. čísle mesačníka Orol v r. 1870 (pozri in: Kalinčiak, 1975, s. 324 – 325).

Problém prežívania priestoru, tematizovaný Kalinčiakom doteraz ako problém neschopnosti postáv absorbovať jeho étos, sa v Orave stáva objektom negácie. Autor ukazuje, že prosté, postulatívne „prenesenie“ kvalít priestoru a jeho dominánt (prírody) na „ľud“ je nedostatočné. Príbeh Oravy naznačuje, že problémové jadro nejestvuje na úrovni – príroda, jej étos (teda prírodné prvky ako symboly) a ľudia, ale že onen „neporiadok“ a „rozčesnutosť“ sa konštituuje ako problém – ducha. Jeho Oravci sú stelesnením „rýdneho ducha dolín karpatských“ a ich ľudský osud je aj tak „bolavý“. Ukazuje, že pojmy sloboda, česť, viera vyznačujú ducha, patria do jeho sféry a ľudské konanie ich spredmetňuje (dáva im viditeľný obsah).

Zdá sa, že hypotéza o inakosti Kalinčiakovej verzie dejín oproti Štúrovej a Hurbánovej, ktorú sme naznačili vyššie, nadobúda presnejšie kontúry. Akoby Kalinčiak od oboch „ideológov“ pragmatického krídla slovenského romantizmu prijal symboliku (Tatry, Dunaj, Váh, historické postavy a obdobia), ale neprijal ich verziu historického optimizmu ako základného princípu, ktorý posúva ľudské dejiny. Kalinčiak svojimi prózami dokladá vlastné presvedčenie o preňho zrejme základnom Štúrovom nedostatku; o jeho predovšetkým ideologickej pozícii v národno-obrodeneckom hnutí: „*Vystav princíp, a o následky z neho pochádzajúce, a z neho odvodit' sa môžu sa nestaraj,*“ píše na adresu svojho priateľa a hneď aj v explicitnej charakteristike dodáva: „*Štúr bol človek myšlienky, človek idey, ktorému, ako i ináč človeku nepraktickému, nikdy nešlo o to, čo z vyslovených zrníek pôjst' a z nich odvodit' sa môže. Jemu nikdy nešlo o následky, lebo jeho úlohou bolo len vždy kriesit' život...*“ (Kalinčiak, 1949, s. 49).

Ako polemiku a súčasne ako vlastný vklad do riešenia problému napätia medzi „duchom a predmetnosťou“ (veď Štúr „*hľadal [slovanské] i tam, kde ho nebolo*“; tamtiež) potom treba prijímať Kalinčiakove prozaické „preskúšavanie“ vzťahu medzi étosom symbolu a jeho ľudským spredmetnením. Oproti linearite (prostej následnosti) tohto vzťahu u Štúra kladie svoju problematizujúcu skepsu.

Ak si z rovnakého uhla pohľadu, z aspektu vzťahu priestoru a ľudského diania v textových svetoch, všimneme historické prózy Jozefa Miloslava Hurbana, zistíme podstatné diferencie voči Kalinčiakovým prácam:

„Istého jarného dňa roku 1300 stál Matúš v ľahkom odeve na najvyššom trnáci svojej veže. (...) ...Matúš sa zahľadel do krásy Považia. Váh sa vimul na úpäti jeho zámku a Trenčín dával sa zalúbene svojimi vežami na svojho pána z kvetnatého údolia prostred vrchov a rovín ako z miesta pripraveného na tanec. Pokojne tiekol medzi dvoma reťazami vrchov... Zelené role, pučiace hory, rozkvitnuté lúky a slnce, kloniace sa k západu, rozdávali Považiu nevýslovnej velebnosti a krásy. Kedykoľvek pozrieš na túto krajinu, musí ťa preniknúť a dojať. Pozri na ňu, keď zachodí slnko, a duša sa ti utopí v tížobnom rozochvení a srdce sa ti roztečie na rozkoš a blahoslavený pokoj. Ale zastaň si na veži Trenčianskeho zámku, keď ti dušu vábia vyššie veci, srdce ti hori láskou k ľudu, v myslí ti zrejú svätejšie úmysly a tvoj duch vnesený nad plytkú obecnosť, rád by prebil hranice prítomnosti, muž zastaň si v tomto rozpoložení ducha na trnác zámockej veže a pozri pri západe slnka na tieto maľované svety, a poznáš v malom to, čo chcem nadhodiť o citoch, ktoré tu roku 1300 opanovali Matúša Trenčianskeho“ (Olejkár. In: Hurban, 1980, s. 29 – 30).

Hurbanova kresba obrazu krajiny sa rovnako ako v Kalinčiakovom prípade usiluje o evokáciu krásy a majestátnosti („velebnosti“). Kým však Kalinčiak umožnil čitateľovi prežiť majestát priestoru cez jeho „telesné“ znaky a prejavy a z nich konštruovať jeho základné hodnotové parametre, pátos a vznešenosť, Hurban tieto parametre postuluje, uvádza ich ako – stabilné a dané. Aj pohľad jeho rozprávača je pohľadom „zhora“, toto „hore“ však nekorešponduje s „duchom“ priestoru, s jeho večne prítomnou majestátnosťou. Videnie Hurbanovho rozprávača je videním „z najvyššieho balkóna veže“ (inokedy zasa z okna hradu), je to „prezeranie ríše“ z mocenského centra, ku ktorému všetko ľudské „zhliada“. Prírodný čas dodáva tomuto prezeraniu „krásno“, svetlo slnka tu nie je osvetlením, ale „zafarbením“ („maľované svety pri západe slnka“), a výsledkom je súlad ľudského pocitu a krásy krajiny. Zdôrazňujeme moment krásy, pretože tu je podstata odlišnosti oboch autorských prístupov. Hurbanov hrdina (i čitateľ) recipuje priestor ako krásny a z tejto krásy sú odvodené aj jeho ušľachtilé pocity („city, ktoré ho opanovali“). Kalinčiakov čitateľ má možnosť prežívať priestor v jeho výške, hĺbke, šírke, sinavosti, prežiarenosti, ligote, tme, v jeho stabilite i časovej premenlivosti. Z týchto prirodzených vlastností sa konštruuje étos priestoru ako mohutného a vo svojej slobodnosti i vznešeného. Sloboda tu jestvuje ako vnútorný (prirodzený) fakt a vo vzťahu k človeku ako príklad, teda – možnosť. U Hurbana je príroda najmä krásna, a „musí ťa dojať“ (podč. R. B.). Totalita súladu ľudského a prírodného je potom vlastne len ilúziou. Prírodné je tu v subordinatívnej pozícii voči ľudskému, človek je tu „pánom prírody“ a je to on, kto rozhoduje aj o jej hodnotení ako – o krásnej.

Ak Kalinčiak dáva konštitutívnym prvkom prírodného priestoru prívlastky posilňujúce najmä predstavu večnosti, mohutnosti a majestátnosti, tak Hurbanove prívlastky sa dotýkajú len povrchu prírodných prvkov – ich zvonka viditeľnej krásy: „zelené role, pučiace hory, rozkvitnuté lúky“ a pod. Krásne sa v tejto koncepcii automaticky stotožňuje s „velebným“, teda majestátnym, vznešeným (pozri Krátky slovník slovenského jazyka, s. 493). Problém je však v tom, že krásna je takpovediac príznakom a majestátnosť a vznešenosť sú kategórie, dotýkajúce sa ontologického statusu sveta.

Ak Kalinčiak preskúšava schopnosť svojich postáv absorbovať étos vlastného životného priestoru a ony zväčša zomierajú, tak Hurban ich takouto schopnosťou jednodu-

cho „vybavuje“ a robí z nich víťazov. Tie postavy, ktoré majú túto „estetickú“ potenciú, umiestňuje hore, sú šľachtetné, vidia krásu krajiny a sú jej záchrancami. Taký je Svätopluk – otec, taký je Svätoboj Svätoplukovec i Drahomíra zo Svätoplukovcov ako ženský pendant hrdinského záchrancu krajiny (a slovenský variant Flory Mac-Ivorovej zo Scottovho Waverleyho) a taký je aj Matúš Trenčiansky. Tie postavy, ktoré takto „nevybaví“, patria dole, do temnej kutice či do hĺbky lesa a „napájajú sa“ silou týchto prostredí. Príkladom je „šialenec Rudolf“ zo Svadby kráľa veľkomoravského, Arigo zo Svätoplukovcov, zlatník a Hrabovec z Olejkára.

Kalinčiak umiestňoval problém nesúlady, „neporiadku“ do vnútra tematizovaného času. Diferenciu medzi aktuálnym a ideálnym prezentoval ako základnú charakteristiku interného času konštruovaného fikčného sveta. Prenášaním tohto problému do rozmanitých interných časov rozmanitých fikčných svetov, v ktorých sa odohráva príbeh, upozorňoval na jeho nezávislosť s konkrétnym historickým časom a signalizoval svoju šképsu voči schopnosti spredmetniť étos prírody, prijať jej stabilitu, odolnosť a večnú prítomnosť ako príklad. Takto, cez moment pretrvávania problému (ale aj inak, ako ukážeme neskôr), odkazoval aj na svoju aktuálnu prítomnosť. Hurban vedie diferenciu medzi ideálnym a aktuálnym mimo fikčného sveta svojich próz. Interný čas týchto svetov je časom „slávnej minulosti“ a slúži ako príklad pre zatiaľ nehotový aktuálny svet **jeho (autorovej) žitej prítomnosti**. Pripomíname v tejto súvislosti vyššie citovanú repliku postavy z prózy Prítomnosť a obrazy zo života tatranského.

Komparácia práce oboch prozaikov so základnými stavebnými prvkami ideologickej sústavy novokonštruovanej kultúrnej pamäti ukazuje, že Kalinčiakovým základným postupom je **problematizácia a preverovanie** ich exemplifikačnej potencie, zatiaľ čo Hurbanov postup je ich kanonizáciou. Oba sú pritom legitímne.

Prvý sa usiluje komunikovať „to, čo nesmieme zabudnúť“ vo verzii racionálnej problematizácie vzorov v postulovanej slávnej minulosti, druhý vo verzii nastolenej, jednoznačnej slávy a príkladnosti minulého. Prvý sa k autorovmu aktuálne prežívanému svetu vzťahuje ako **stále sa opakujúci problém** (je polemikou práve voči linearite ideologickej postulatívnosti), druhý najmä **ako mýtus**, ktorý tvorí ideálne pozadie pre tento aktuálny, zatiaľ nedokonalý svet. Prvý je prejavom dejín ako opakujúcich sa problémov a ľudských zlyhaní, druhý ich chápe ako pohyb od slávnej minulosti k lepšej, aj keď ešte zatiaľ nedokonalejšej – „preto, že to ešte len má byť“ – prítomnosti. Prvý postup je najmä estetický, druhý najmä utilitárny. Prvý otvára kapitolu slovenskej historickej prózy, druhý kapitolu prozaickej mytologizácie slovenských dejín.

Príbeh a jeho postavy, postavy a ich príbeh

Uvažovanie o podobách historického žánru v próze slovenského literárneho romantizmu sme začali interpretáciou práce jej autorov s mimoliterárne konštruovanými „metaforami pamäti“. Práve spôsob, akým prozaici formujú vzťah ľudského a symbolického (prírodného a historického), determinuje aj životné príbehy postáv.

Stavba príbehu je v jednotlivých Kalinčiakových prózach takmer identická. Vyrastá zo vzájomnej kontrapozície postáv, ktoré možno z hľadiska ich sujetových funkcií ozna-

čítať ako hrdina a škodca. Na strane hrdinu stojí v centre diania jeho schopnosť plniť dobovú úlohu ako základný výraz interakcie osobného a dejinného v historickom žánri (k tejto problematike pozri Bílik, 1990 a Bílik, 1992), pričom sa táto schopnosť preskúšava v podobe dvoch paralelne fungujúcich verzií „prísahy vernosti“: vernosti vlasti a vernosti v láske. Na strane škodcu ide o zámer negovať hrdinovú schopnosť uskutočniť dobovú úlohu a spochybníť jeho plnenie prísahy na oboch úrovniach. Preto je škodca často aj sokom v láske.

Historický fakt ako funkčná charakteristika tematizovaného sociálneho času (ako výraz jeho hodnoty, významu, signálu či ohlasu zmeny jeho obsahov a ako zdôvodnenie jeho voľby pre tematizáciu) je v jednotlivých prozaických „prípadoch“ symbolom vyššie spomínanej „slávnej minulosti“. Konštrukcia príbehu ako skúšky vernosti tomuto faktoru – symbolu a zároveň skúšky vernosti v láske je signálom, že preverovaniu podliehajú základné princípy skupinovej a individuálnej identity. Preskúšavajú sa podstatné podmienky jestvovania človeka v jeho zaradenosti k MY (podmienky trvania tohto MY) i v jeho individuálnosti (podmienky trvania ako ľudského rodu). Základným faktom sveta Kalinčiakových historických próz je skutočnosť, že ono preskúšanie má podobu **vzájomnej konkurencie osobného a skupinového**, pričom toto konkurenčné nastolenie je jedným z prostriedkov, ktorý zintenzívňuje deštruktívnu silu obrazu „vnútornej neporiadnosti Uhorskej krajiny“. Bozkovci sú v podobe Jaroslavovho obvinenia z ľúbostnej náklonnosti ku kráľovnej signálom, ktorý po sérii tragických individuálnych osudoch postáv jednotlivých autorových próz medzi rokmi 1842 a 1870 nachádza v povesti Orava nadčasovo (pretože vo vzťahu k Bohu ako podstate ľudského bytia) skonštruovaný variant tragédie, zasahujúcej až na úroveň rodinnej dimenzie ľudského života.

Priezračnú podobu tohto problému predstavuje próza *Mládenec slovenský*, a to aj napriek tomu, že ani tu, podobne ako v *Bozkovcoch*, o problém lásky hrdinu k žene vlastne nejde, resp. že je on len domnienkou, podozrením či neopodstatneným obvinením.

Ako interpretačný kľúč je možné využiť práve poznatky získané z čítania *Bozkovcov*.

„Dolinou Váhu ponáhľajú sa dvaja ľudia k hrdému Trenčínu. Jeden mladý, krásny ako tvár rannej zory, utešený ako tvár mliej prírody okolo Trenčína; druhý starý so šedivou bradou, starobou zhrbeným chrbtom, takže sa zdá akoby bol pevnosťou starovekosti, rozprávajúcou nám o činoch a prácach predkov. Mládenec sa obzerá po okolí, všetko ho k sebe vábi, všetko ho k sebe ťahá, lebo v jeho prsiach sa ešte neodhraničil súzvuk s celou prírodou, ktorý hynie vekom. Jeho duša je taká slobodná vo svojej obrazotvornosti, ako si vetrik, ťahajúci sa celou dolinou Váhu, lieta po okolí... Starec nedbá na okolie, nedbá na jeho krásu i ide preto vedený myšlienkou, ktorá ho, ako sa zdá, teraz zaneprázdňuje a robí ho necitlivým proti všetkým obtáčajúcim ho zjavom prírody“ (Mládenec slovenský. In: Kalinčiak, 1975, s. 225).

Problémovým jadrom úryvku je kontrastné postavenie mladosti a staroby, ktoré sa prezentuje ako schopnosť/neschopnosť „byť v súzvuku s prírodou“. Znaky prírodného predstupujú pred čitateľa ako atribúty slobody. Súzvuk s prírodou potom ohlasuje slobodu

du a „necitlivosť“, voči prírode zasa jej obmedzenie. Príbeh mladého Stanislava neprávnym zasiahnutého otcovskou kliatbou je potom problematizáciou „pravidiel spolku“ ako obmedzenia princípu slobody. Je problematizáciou hodnotovej výlučnosti „veľkej konštrukcie“ ľudskej identity ako identity predovšetkým kolektívnej (nacionálnej). Stanislav tu nie je „prekliaty“ pre svoju lásku k Milene, ale za prejav tolerancie k prosbe dcéry za otcov život, teda za prejav elementárnej ľudskej identity. Stanislavovo rešpektovanie lásky vo variante lásky dieťaťa k rodičovi je polemickým autorským gestom voči zväzujúcim pravidlám a pritakaním privátnej, bytostnej dimenzii ľudskej existencie. Vzápätí je toto gesto samo sproblematizované rozlúčkovou patetickou výzvou hrdinu „budúcim pokoleniam“: „*zanechajte mámenie sveta, všetky rozkoše a radosti*“ (s. 250). Ide však len o prejavenie súhlasu s pravidlami, pokiaľ odmietajú lásku ako „*mámenie a rozkoše*“ (čo osvedčilo dovtedajšie konanie hrdinu vo fikčnom svete textu). Jadrom tohto postupu je implicitné, opäť konaním postavy osvedčené potvrdenie ľudskej identity ako základu myšlienky – vízie vzkriesenia. Rozbitie, „odhraničenie“ súzvuku s duchom prírody sa však v každom prípade prezentuje ako individuálna i kolektívna tragédia.

V takejto konštrukcii centrálnemu problému príbehu vnímame ozvenu Kalinčiakovej polemiky s hodnotami „*spolku – bratstva*“ z prelomu tridsiatych a štyridsiatych rokov (Vzájomnosť), a možno aj toho, ktorý vznikol pod Francisciho vedením v Levoči a „*ktorého cieľom mala byť skromnosť, striedlivosť a – bezženstvo, aby sa šuhajci výlučne len jedinému cieľu, pôsobiť za národ, obetovať mohli, súc z každého ohľadu neodvislými*“ (In: Kalinčiak, c. d., 1949, s. 69). Pripomienka skúsenosti „spolku“ so „*Štúrovým rigorizmom*“ v „*Požuni*“ a ním inšpirovanej výlučnosti „*žitia za národ slovenský*“ (tamtiež) predlžuje polemický osten až k tradovanému Štúrovmu asketizmu.

Potvrdením takejto Kalinčiakovej polemickej intencie je aj próza Púť lásky, ktorá akoby sa vydeľovala z vyššie načrtnutej sujetovej konštrukcie. Ide však o jej špecifický variant, ktorý tematizuje jednostranné podľahnutie „veci celku“ ako fatálnu prekážku ľudského citu. Černok po vyslobodení z tureckého zajatia ochladne v láske a „*túži za vecou jednou, jedinkou, za slobodou, aby sa mohol zaharcovať na svojom koniku, i svoj hnev, i svoj vztek vypustiť nad plemenom tureckým*“ (Púť lásky. In: Kalinčiak, c. d. 1963, s. 238). Za príbehom „putovania za láskou“ a jej následného naplnenia sa skrýva prekrytie individuálneho ľúbostného citu „dôbovou úlohou“ (tu úlohou zničiť cudzieho votrelca) a z nej plynúcou túžbou po osobnej pomste. Pokusom prekročiť toto obmedzenie je láska Osmana k Žofii, ako prejav ľudského v tradovanom neľudskom prvku slovenských dejín – v Turkovi-násilníkovi. So zámerom odkryť toto ľudské, ktoré však v konfrontácii s faktickými okolnosťami (dôvodmi) prítomnosti Turka v uhorskej krajine nemá perspektívu, pritakáva autor „ahistorickému“ citu. Preto „*putuje Osmana*“.

Konštruovanie príbehu spôsobom, ktorý sme opísali, a prenos tejto konštrukcie z textu do textu ukazuje na dôraz, ktorý autor kládol na problematizáciu schopnosti nacionálneho kolektívu absorbovať a v konaní spredmetniť étos národnej symboliky – prírodných dominánt a vymedzeného okruhu historických udalostí a postáv. Ukazuje na tragickú rozčesnutosť národného subjektu, a práve to je správa, ktorú ako jednu zo stabilných vrstiev kultúrnej pamäti pokladá za zapamätaniahodnú. Preto možno konštatovať, že pre Kalinčiakove práce platí analogický princíp ako pre folklórnu rozprávku, aj keď

s istým posunom smerom ku konfliktovému (problémovému) jadrú príbehu. V jeho prózach nie je dôležitý kto, aká postava, či tá s faktickým ukotvením v aktuálnom svete (postava – historický fakt, ako napr. Bozkovci), alebo postava-výmysel, obsadzuje funkciu hrdinu, resp. škodcu. Dôležitý je príbeh, konštrukcia jeho centrálneho problému a jeho záverečné autorské riešenie. Na tento moment „prenosnosti“ upozornil už Július Noge v monografii o romantickej próze (Noge, 1969, s. 438) a dá sa z neho (z tohto faktu migrovania postáv – typov) vyčítať Kalinčiakov zámer ukázať tematizovaný problém ako v základe ľudský problém, ukotvený v priestore **okolo Dunaja a pod Karpatami**, ako súčasť „esencie“ – trvania – ľudského života v tomto priestore.

Nastolenie problému v podobe „neporiadnosti“ predovšetkým národného ducha je navyšosť romantické a podriaďovať ho čítaniu v realistickom kóde (ako to urobil napr. Andrej Mráz, alebo často robí školská prax) je nenáležité. Jedna charakteristika postáv však podstatná je. Myslíme na ich prevažne zemiansky a intelektuálny „pôvod“. On je faktickým sociálnym umiestnením napätia medzi étosom (duchom) prostredia a schopnosťou jeho spredmetnenia v konaní a ukazuje na Kalinčiakov adresné chápanie zodpovednosti za stav „Uhorskej krajiny“.

Z uhla pohľadu, ktorý ponúka koncepcia kultúrnej pamäti ako snahy konektívnej štruktúry (Assman) stabilizovať obraz o svojom trvaní, komunikovať svoju „esenciu, jej vlastnosti a slabiny“, je potrebné absolvovať aj reflexiu prózy Reštavrícia, aj keď ona nepatrí do historického žánru. Skutočnosť, že sa v nej opakuje sujetová štruktúra historických próz, že je akoby ich „negatívom“, spomenul aj J. Noge (c. d., s. 443). Pripojíme k tomuto zisteniu vlastnú interpretáciu, nazeranú práve optikou národnej kultúrnej pamäti, ktorej intencionálne formovanie aj prostredníctvom literatúry umiestňujeme do sledovaného dejinného obdobia.

V Kalinčiakových historických prózach bola podstatným konštituentom ich zmyslu sémantika ukončenia príbehu. Tragický záver ako výraz skepsy voči schopnosti „spredmetniť ducha“ bol radikálnou verziou správy o **esenciálnej slabine** sociálnej štruktúry. V Reštavrícii sa kladie dôraz rovnako na sujetové dianie i na jeho záver. Láska v románe nenaberá podobu nenaplneného vzťahu, naopak, realizuje sa, ale za podstatne odlišných podmienok a okolností. Prostriedkami sa stávajú lesť, podvod, korupcia a figliarske klamstvá. Toto všetko za účasti oboch zaľúbencov a s ich vedomím. Ide o výrazný posun od hrdinskej verzie sveta k jeho každodennosti. V prvej sa problém „rozčesnutosti“ ducha rieši ako vzdanie sa osobného, čo prináša smrť, v druhej osobné, láska, slúži ako nástroj na naplnenie vysokej sociálnej (politickej) ambície. Trikrát potvrdený sľub Adama Bešeňovského, „že keď Štefan bude vicišpánom, moju dcéru dám mu za ženu“ (Reštavrícia. In: Kalinčiak, 1975, s. 21), sa stáva hnacím motorom pre intrigánsku prácu starého Ondreja Levického. Na jej konci je Potockého víťazstvo, Štefanove vicišpánstvo a sobáš oboch mladých ľudí. Romantický spor „citu a vôle“ sa rieši ako **použitie citu na presadenie vôle**. Ide o naplnenie snahy o súlad oboch princípov. To však v Kalinčiakovej interpretácii nie je možné v podobe patetického hrdinského víťazstva, ale len ako každodenné pragmatické konanie. Pre svoju čiru pragmatickosť potom nestráca len pátos a vznešenosť, ale aj étos. Je totiž veľmi často – amorálne. Fatálna rozčesnutosť zostáva, je len skrytá za racionálnou ironickou opou autorského riešenia a ukazuje na subjektívny nepokoj samého autora.

Podložie, ktoré Kalinčiak pre takýto postup používa ako jeho hodnotové ukotvenie v „národnom tele a duchu“, je nesmierne zaujímavé. Využil totiž jeden z erbových znakov – symbolov trvania v ideologickej sústave národnej kultúrnej pamäti – folklór. Celý text je prehustený ľudovými múdrosťami, pričom dominujú najmä tie pragmatické: „*babka k babce, budú kapce i nohavice*“, „*každé hrable k sebe hrabú*“, „ *kto počtuje, ten gazduje*“, „*blázon dáva, múdry berie*“... Poučený týmito stáročiami overenými zovšeobecneniami ľudovej skúsenosti, našiel si Adam Bešeňovský kedysi bohatú vdovu a „*narobil si peňazi ako čert železa, bo mu rástli ako vlkovi pečienka*“ (c. d., s. 24). Podobné zásady nie sú cudzie ani Levickovcom a Potockovcom. Ak práve tieto tri rody použil autor ako pars pro toto „Uhorskej stolice“, tak podčiarkuje najmä absenciu vznešeného pátosu, ktorý vzniká z konfrontácie ľudského utrpenia a možného získania slobody i na stratu étosu tejto dramatickej konfrontácie. Vzniká pocit deštrukcie, ktorý tu nemá podobu smrti, ale jej ironickej alternatívy – smiechu, resp. zosmiešnenia. V tomto momente nejde o Kalinčiakov realizmus, ale o romantický postoj par excellence: tematizuje sa ideál ako „*touha, ktorá ví, že nemôže byť splnená*“ (Petříček, 1997).

Na rozdiel od Kalinčiaka je príbeh Hurbanových próz tesne viazaný na centrálnu postavu. Je to **ich** príbeh. Hurbanova koncepcia dejín ako slávnej minulosti vyžaduje, aby postavy – symboly zaujímali v texte centrálnu miesto. Hurban preto **orientuje** svoju konštrukciu sujetu príbehu na postavu – historický fakt. Platí to aj pre Olejkára, pretože tento text je príbehom ohrozenia života Matúša Trenčianskeho nástrojom „stelesneného pekla-zlatníka“ – olejkárom Hrabovcom a jeho záchranu „anjelom nebies“ – olejkárom Vítom. V súvislosti s pozíciou historického faktu v štruktúre textu historickej prózy sa zvykne v teoretickej reflexii historického žánru sledovať „pravdivosť“ umeleckého zobrazenia. Znamená to zväčša preskúmavanie vernosti tohto zobrazenia historiografickej interpretácii postáv a udalostí dejín. Na tomto mieste len poznamenáme, že oveľa zaujímavejšie a pre čítanie umeleckej literatúry produktívnejšie je sledovanie spôsobu, akým autor narába s faktom dejín aktuálneho sveta, a podôb, aké má tento fakt vo fikčnom svete príbehu. Často poodhaľuje zmysel textu práve miera jeho „skreslenia“, odklonu od „skutočnosti“. Platí to aj v Hurbanovom prípade. Nemá zmysel hľadať miesta, kde sa autor „spreneveruje“ historickému poznaniu. Pre jeho text je takýto odklon štruktúrnym faktom, ktorý sa podieľa na konštrukcii zmyslu – intencie príbehu.

Matúš je v Olejkárovi zámerne najmä „slovenským vlastencom“, ktorý ako muž činu (aj napriek historiografiou verifikovaným sporom Matúša a cirkvi) žije v nekonfliktnej symbióze s mužom ducha – Ilmurom, aby výsledkom mohlo byť záverečné, na víťazstvo, silu a „objatie ducha s predmetnosťou“ referujúce gesto: „... *Matúš Trenčiansky sa oprel na svoj silný meč a zalomil svoje žilnaté ruky do kríža*“ (Hurban, in: c. d., s. 97). Rovnako zámerne skúša (textový) Svätopluk ako literárna postava možnosť zachrániť ríšu sobášom s Nemkou a rovnako zámerne je aj rýchlosť, s akou sa tohto úmyslu po Metodovom „dohovorení“ vzdáva a berie si Češku. Aj taká katastrofa, akou je zánik ríše, má v Hurbanových Svätoplukovcoch svojho druhu nádejnú perspektívu, keď jediná postava, ktorá zostáva žiť, je Svätoboj – muž ducha a mravný príklad. Nič na tom nemení ani skutočnosť, ktorú už poznáme od Štúra, že je to figúra, ktorá „*historicky jistá nebyla*“, ale že to z hľadiska sledovaného zámeru „*nic nedělá*“. Dôležitý je totiž práve ten zámer.

Hurban nepíše historiografický traktát, ale prostredníctvom mýtizácie kanonizuje legendy a konštruuje nacionálne symboly.

V historickom žánri je historický fakt funkčnou charakteristikou tematizovaného času. Ukazuje tento výsek z interného času určitej priestoročasovej konektívnej štruktúry (society) ako produktívne rozhybaný, nejednoznačný, uzlový, ako čas ohlasovanej, realizovanej či doznievajúcej hodnotovej výmeny v sociálnom (ľudskom) obsahu tohto času. Do inventára možnosti patrí aj nemožnosť takejto výmeny (zánik štruktúry), ako napríklad v Poslednom Mohykánovi J. F. Coopera, alebo v príbehu tematizovaný skeptický postoj voči jej možnej realizácii, ako sme to videli u Kalinčiaka.

V mýte a v prácach s mytologizujúcou tendenciou je historický fakt ukazovaný vo svojej definitívnej hodnotovej platnosti – ako jej **absolútne naplnenie**. Historický fakt tu stojí na krajných póloch ideologického hodnotového spektra. Obsadzuje pozíciu symbolu a na jednom póle sa dotýka **princípu božského** (napr. Matúš, Svätopluk – otec, Mojmír, Svätoboj vo svojej *fikčne* nastolenej a idelógiu pragmaticky prijatej historickej fakticosti), na druhom póle **princípu diabolského** (Hurbanove nemecké a maďarské postavy s priznanou fakticitou v aktuálnom svete, alebo Svätopluk – syn). Výsledkom je obraz slávnej minulosti ako tej súčasťi kultúrnej pamäti, ktorá k vrstve esenciálnych slabín prikladá vrstvu vzorových vlastností.

Čítanie prozaických prác slovenských romantikov napísaných v historickom žánri ukazuje na existenciu minimálne dvoch verzií tematizácie minulosti, **skepticko-ironickej**, zastúpenej prácami Jána Kalinčiaka, a **oslavno-mýtckej**, reprezentovanej prózami Jozefa Miloslava Hurbana. K nim patrí aj dvojaká intencia týchto textov. V prvej verzii prevláda **estetické problematizovanie** konštrukčných prvkov ideologickej sústavy národnej kultúrnej pamäti, v druhej ich **ideologizovaná kanonizácia**. Toto pulzovanie medzi estetickým a pragmatickým naznačuje, že historická próza so svojimi príbehmi bola v tomto čase tematickou súčasťou rodiacej sa národnej kultúrnej pamäti (ako národná literatúra) a zároveň aj jedným z podstatných nástrojov jej vzniku – konštruovala minulosť a štruktúrovala afektívnu väzbu čitateľského publika k nej.

Štúdia je súčasťou individuálneho grantového projektu *Historický žáner v slovenskej próze*. VEGA 2/4115/25.

LITERATÚRA

- ASSMAN, J.: *Kultura a paměť*. Praha : Prostor, 2001.
- BÍLIK, R.: Historický žáner a jeho konštitutívny princíp. In: *Slovenská literatúra*, roč. 37, 1990, č. 3, s. 244 – 260.
- BÍLIK, R.: Funkcia historického faktu v texte historického žánru. In: *Slovenská literatúra*, roč. 39, 1992, č. 6, s. 461 – 470.
- BÍLIK, R.: Pragmatické motivácie historizujúcich tendencií v slovenskej literatúre. In: *Literárny týždenník*, roč. 5, 1992, č. 3, s. 10.
- HALBWACHS, M.: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt nad Mohanom, 1985.
- HVIŠČ, J.: Historická novela, vzťahy k poľskej literatúre. In: *Litteraria XVIII*. Historická novela. Bratislava : Veda, 1975.

- KALINČIAK, J.: Rozpomienky na Ondreja Sládkoviča. In: *O literatúre a ľuďoch*. Bratislava : Pravda, 1949.
- KOL.: *Krátky slovník slovenského jazyka*. Bratislava : Veda, 1987.
- KOVÁČ, D.: Slovenské národné obrodenie. In: Kol.: *Slovenské dejiny*. Martin : Matica slovenská, bez vročenia.
- MACURA, V.: *V znamení zrodu*. Praha : H&H, 1995.
- MRÁZ, A.: *Ján Kalinčiak*. Martin : Matica slovenská, 1936.
- NOGE, J.: *Slovenská romantická próza*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1969.
- OSUSKÝ, S. Š.: *Filozofia štúrovcov II. Hurbanova filozofia*. Myjava : Kníhtlačiareň Daniela Pažického, 1928.
- PETRÍČEK, M.: Hranice jako pole a riziko. In: *Lidové noviny*, 14. 9. 1996.
- PETRÍČEK, M.: Ironie jako smysl pro nekonečno. In: *Lidové noviny*, 1. 3. 1997.
- SCHNEIDER, N.: *Dejiny estetiky od osvietenstva po postmodernu*. Bratislava : Kalligram, 2002.
- ŠTÚR, E.: Najstaršie príhody na zemi uhorskej a jej základy. In: ŠTÚR, E.: *Slovania, bratia!* Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.
- ŠTÚR, E.: Život národov. In: ŠTÚR, E.: *Slovania, bratia!* Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.
- ŠTÚR, E.: List Ľudovítovi a Samovi Bohdanovi Hroboňovcom. In: *Listy Ľudovíta Štúra I*. Ed. Jozef Ambruš. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1954.

PRAMENE

- HURBAN, J. M.: *Svadba kráľa veľkomoravského*. Bratislava : Tatran, 1975.
- HURBAN, J. M.: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, 1980.
- KALINČIAK, J.: *Orava*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957.
- KALINČIAK, J.: *Púť lásky*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1963.
- KALINČIAK, J.: Milkov hrob. In: *Kalinčiak I*. Bratislava : Tatran, 1975.
- KALINČIAK, J.: Mládenec slovenský. In: *Kalinčiak I*. Ed. J. Noge. Bratislava : Tatran, 1975.
- KALINČIAK, J.: Reštavrácia. In: *Kalinčiak II*. Ed. J. Noge. Bratislava : Tatran, 1975.
- KALINČIAK, J.: Epilóg namiesto prólogu k ORAVE. In: *Kalinčiak II*. Ed. J. Noge, Bratislava: Tatran, 1975.

SUMMARY

The study is focused on the research of basic features which constructed a content of cultural memory in the period of Slovak literary Romanticism. The research was done in terms of the materials – publicistic works of Ľudovít Štúr and J. M. Hurban and prose works of Ján Kalinčiak and J. M. Hurban, written in historic genre. The analysis and interpretation of texts confirmed that in the period of Slovak Romanticism basic elements of nationally determined cultural memory are constructed, mainly its symbols and a fine literature was one of its more powerful means in this process. The results of the research show that in Slovak Romantic prose written in historical genre there are two versions of the past as a theme: sceptically– ironic, represented by the works of Ján Kalinčiak and panegyricly – mythic, which was presented by the prose of J. M. Hurban.