ROMAN JAKOBSON, Cambridge, Massachusetts

Gramatická štruktúra veršov Janka Kráľa

pretože báseň,
pretože krásna báseň
pretože krásna báseň z krásnej knihy kráča za básnikom
jak s krásnou ženou nečujne jej pôvab,
s ružami vôňa.

Laco Novomeský, 1963

Dvadsiate roky minulého storočia dali Slovensku nevídaný výkvet básnikov — Andreja Sládkoviča (1820—1872), Sama Bohdana Hroboňa (1820—1894), Janka Kráľa (1822—1876) a Jána Bottu (1829—1881). Dva mocné spolupôsobiace faktory — dynamika medzinárodného romantického hnutia a mohutné, nadšené budovanie nového literárneho jazyka, ktoré sa realizovalo začiatkom štyridsiatych rokov — vtlačili jedinečný ráz týmto spisovateľom, najmä Jankovi Kráľovi, ktorý patrí medzi najpozoruhodnejších slovenských romantických umelcov.

Až donedávna viac než tri štvrtiny jeho tvorby zostalo v rukopise a po niekoľkých desaťročiach literárni vedci, ktorí skúmali nepublikovaný cyklus Kráľových básní, „boli zmätení, keď chceli z nich niektoré vydať," ako to konštatoval jeho životopisec.[1] Slávny historik slovenskej literatúry, Jaroslav Vlček, vyhlásil pri vydávaní prvého skromného výberu z Kráľovho diela, že „bolo by nevhodné a dokonca zahanbujúce pre básnikovu povesť vydať všetky jeho verše".[2] Ďalší výber veršov z Kráľovho rukopisu sa objavil roku 1938[3], ale až roku 1952 vyšlo prvé pokusné vydanie celého diela[4], o sedem rokov neskoršie nasledoval zrevidovaný a rozšírený súbor.[5] Básnik nesmiernej sily, rozhľadu, rozľahlosti, techniky a odvahy sa zjavil pred čitateľom.

Báseň skúmaná v tejto štúdii patrí k posmrtne vydanému cyklu, ktorý nazval jeho komentátor *Drámou sveta*.[6] Viac než storočie oddeľuje publikovanie tohto majstrovského diela od jeho zrodu; bolo uverejnené po prvý raz roku 1952 v Kráľovom súbore básní (164 n.), napísané však bolo roku 1845; rukopis sa zachoval v básnikovom osemstranovom zošitku č. 1 (zväzok I), ktorý je majetkom Literárneho archívu Matice slovenskej.[7]

---

[1] M. P i š ú t, *Janko Kráľ*, Bratislava 1957, 113.

[2] *Verše Janka Kráľa*, vyd. J. Vlček, Turč. Sv. Martin 1893. Dokonca ešte aj r. 1933 R. Brtáň, ktorý pripravoval vydanie „známych a neznámych najlepších básní Kráľových", potvrdzoval, že „v jadre má Vlček pravdu": *Osudy Janka Kráľa*, Turč. Sv. Martin 1946, 18.

[3] Janko K r á ľ, *Neznáme básně*, vyd. S. Mečiarom, Turč. Sv. Martin 1938.

[4] Janko K r á ľ, *Súborné dielo*, vyd. M. Pišútom, Bratislava 1952.

[5] Janko K r á ľ, *Súborné dielo*, vyd. M. Pišútom, Bratislava 1959.

[6] M. P i š ú t, *Básnik Janko Kráľ a jeho Dráma sveta*, Martin 1948.

[7] Pozri P. V o n g r e j, *Janko Kráľ* — Rukopisné fondy Literárneho archívu Matice slovenskej, č. 3, Martin 1960, 2.

Táto štúdia skúma, ako básnik narába s gramatickou stavbou jazyka. Pravopis a interpunkcia v autorovom rukopise sú dôležitou pomôckou pri takomto štúdiu a vyjadrujeme svoju vďačnosť aj Literárnemu archívu za mikrofilm celého zošitku. V texte, ktorý tu reprodukujeme, zachovali sme básnikov pravopis so všetkými jeho odchýlkami a dokonca aj s náhodnými chybami: takisto pri autorovom mene sme dodržiavali jeho vlastný spôsob písania.

Báseň je uvedená poznámkou, ktorá ju oddeľuje od predchádzajúcej lyrickej skladby s názvom „Djeuča" —: Toto prejďe — ďjera jedna v hore tam je jeden starí človek. Nadpis „Starý človek" dal tejto básni jej vydavateľ Pišút.

1 Už som si pracu dokonau
2 Čo som mau to som okopau
3 Viňička je okopaná
4 Modlitba je dokonaná
5 Údolja bujnuo, stromi veličiznje
6 Tam sa mi srdce zdvíhalo —
7 Ono po stromách ak fták ljetalo
8 Na šetko pilně čihalo
9 Srdce němalo mesta v hlubině
10 Oku belasjemu zavidělo —
11 A ako ftáčik tak do hušťini
12 Do vrchou velkích letělo.
13 Letělo srdce ako motílok
14 Sotvi že dalo znameňja —
15 Zmizlo na lunach huor veličizních
16 Kape lún živích straseňja.
17 Sadněm na horu tam na visokú
18 Něbo ako sklo tak sa jagalo —
19 Prišli na misel časi mi davne
20 Čo sa kedi si na svetě stalo.
21 Hej ti dolina pekná dolinečka
22 Hej ti potočik na prostrjed lúčině —
23 Pásou sa jeleň na tej lučině —
24 Jeleň a to na jeďině.
25 Jeleň jelenko nože si lahňi
26 Ku mně peknje tvoje rožki
27 Eště som dosjal veru neviděu
28 Na svetě takje paročki.
29 Sem hlauku tvoju sem na koleno
30 Něch ji vihladkám po vuoli mojej —
31 Ja tiež sa tarám po polách ak ti
32 U mňa je tiež zvik slobodi tvojej.
33 Jelenko drahí, dě že ti bíváš
34 Keď noc sa čjerne rozkladá —
35 Jelenko či ťi zima(?)[8] něbívá
36 Keď bistrá rosička padá.
37 Dě vtedi bíváš keď ja samotní
38 Kladjem ohníček v húštině —
39 Či ti máš druhou, máš kamarátou
40 Či si len tak na jeďině.

8 Slovo je ledva čitateľné, ale Pišútove čítanie *zima* sa zdá byť otáznym.

Báseň sa skladá z desiatich štvorverší. Prvé z nich tvorí dva páry osemslabičných veršov so združeným rýmom v každom dvojverší — *aabb*. V ostatných deviatich štvorveršiach tretí verš sa skladá z desiatich slabík, prvý verš takisto z desiatich, okrem druhého a šiesteho štvorveršia, ktoré sa začínajú jedenásťslabičným veršom; väčšina párnych veršov je osemslabičných, zatiaľ čo šesť hypermetrických párnych veršov má ten istý počet slabík ako predchádzajúci nepárny verš. Z dvoch veršov v štvorverší, ktoré nejdú za sebou, ani nasledujúci verš nemôže byť dlhší než predchádzajúci. Párne verše každého štvorveršia okrem prvého sa rýmujú. V dvoch štvorveršiach, ktoré sa začínajú jedenásťslabičným veršom, tretí verš sa rýmuje s obidvoma párnymi veršami.

Všetkých deväť štvorverší so vzájomne sa rýmujúcimi párnymi veršami je zakončených bodkou. Pomlčka signalizuje prvý z obidvoch rýmujúcich sa párnych veršov; iba raz je vynechaná (po dvadsiatom šiestom verši). V jednom z dvoch štvorverší, kde sa tretí verš rýmuje s obidvoma párnymi veršami, je navyše pomlčka medzi tretím a štvrtým veršom (po dvadsiatom treťom verši básne). Funkcia týchto dvoch interpunkčných znamienok v rukopise Kráľovej básne je rovnaká. Okrem nich sa občas použila epizodicky čiarka; zdôrazňuje prestávku po piatej slabike vo veršoch desať alebo jedenásťslabičných, keď sa takáto prestávka zhoduje so zrejmou syntaktickou pauzou (piaty, tridsiaty tretí a tridsiaty deviaty verš).

V úvodnom štvorverší párne dvojveršia, späté združeným rýmom, a v ostatných štvorveršiach vzájomne sa rýmujúce párne verše viac alebo menej zreteľne smerujú k pravidelnosti, takže rukopis takmer vždy signalizuje dvojdielnosť každého štvorveršia.

Základným metrom párnych veršov je osemslabičný verš (štrnásť z dvadsiatich). Odchýlky od tohto metra prejavujú pravidelné usporiadanie. Stredná strofa úvodných piatich štvorverší je prvou v básni a stredná strofa posledných piatich štvorverší je poslednou, kde prekračuje toto metrum v druhom verši. Zatiaľ čo tretie štvorveršie od začiatku básne obmedzuje tento priestupok na druhý verš, tretie štvorveršie od konca básne rozširuje tú istú odchýlku i na svoj štvrtý verš. Pôdorys 4.10 (slabík) tretieho štvorveršia od konca sa opakuje tiež v šiestom štvorverší od konca. Podobne hypermetrický pôdorys tretieho štvorveršia od začiatku — 2.10+10+8 — sa opäť objavuje v šiestom štvorverší — 2.11+10+8. (Funkciou jedenásťslabičnej schémy, ktorá nahrádza desaťslabičný verš, a naznačenými symetriami sa budeme zaoberať neskoršie.)

Verš skúmanej básne je podobný pôdorysu desaťslabičných veršov kombinovaných s osemslabičnými, ktorý je príznačný pre Sládkovičovu Marínu, analyzovanú Mikulášom Bakošom, no Kráľove rytmické schémy sú rôznorodejšie. „Zhoda rytmických tendencií desaťslabičného a osemslabičného verša zosilňuje *jambický* dojem."[9] Tendencia rozloženia prízvukov na párnych slabikách, najmä vnútorných medzi párnymi slabikami (štvrté, šieste a ôsme slabiky v desaťslabičných veršoch, štvrté a šieste v osemslabičných) je silnejšia v dlhších veršoch. Predovšetkým slovná hranica v prostriedku desaťslabičných veršov (po piatej slabike) a prízvuk na strednej párnej (šiestej) slabike sú takmer konštantné. Stredné štvorveršia v obidvoch poloviciach Kráľovej básne, tretie a ôsme, vykazujú najzreteľnejšiu metrickú schému v oboch desiatych veršoch,

[9] M. Bakoš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, Bratislava 1949, 102 n.

od začiatku a od konca textu, t. j. vo verši, ktorý zakončuje úvodnú štvrtinu básne a vo verši, ktorý otvára poslednú štvrtinu. Posledne menovaný verš je optimálne jambický, jediný, ktorý má prízvuk na poslednej slabike (je to verš tridsiaty prvý): *Ja tjež sa tarám po polách ak ti* — zatiaľ čo prv menovaný verš (desiaty od začiatku básne) prejavuje maximálny kontrast s jambickým spádom básne; je jediným, v ktorom sa eliminuje prestávka po piatej slabike a prízvuk na šiestej, pripúšťajúc jedine slová s párnym počtom slabík (2+4+4): *Oku belasjemu zavidělo* — optimálne trochejská sekvencia.

Tretie a šieste štvorveršie od začiatku básne možno označiť za *prvé a druhé progresívne treťoveršie,* kým tretie a šieste štvorveršie od konca za *prvé a druhé regresívne treťoveršie.* Vzťah medzi prvými treťoveršiami a medzi prvými a druhými v rámci každého z týchto dvoch usporiadaní je zrejmý nielen v metrike, ale aj v slovnej organizácii týchto štyroch štvorverší.

Repertoár gramatických kategórií je prísne výberový tak v celku tejto básne, ako aj v jej rôznych častiach. Reštriktívny princíp zvyšuje umeleckú účinnosť tých „gramatických pojmov" (podľa terminológie Edwarda Sapira)[10], ktoré fungujú v básni. Takto úplná neprítomnosť slovesných podstatných mien posúva do popredia určité tvary, jednoduché i zložené: báseň je zbavená neurčitkov, prechodníkov a samostatných príčastí. Eliminácia budúceho času a podmieňovacieho spôsobu — neaktuálnych, potenciálnych „časov" podľa Paulinyho terminológie[11] — dáva naplno vyniknúť kontrastu obidvoch actuálnych časov — prítomného a minulého.

Báseň je rozdelená na dve kvintetá strof, a tieto dve polovice básne sa veľmi ostro od seba líšia v gramatickej stavbe. Predovšetkým osem indikatívnych tvarov dokonavých slovies v prvom kvintete nemá analógiu v druhej polovici básne. Pokiaľ ide o nedokonavé slovesá, ich minulý čas sa vyskytuje osemkrát v prvom kvintete, ale len dva razy v dvoch úvodných strofách druhého kvinteta a vôbec sa nevyskytuje v nasledujúcich štvorveršiach, zatiaľ čo prítomný čas nedokonavých slovies sa vyskytuje jedenásťkrát v druhom kvintete, spravidla v jeho posledných desiatich veršoch, a len raz v prvom kvintete. V prvom kvintete nie sú paralely k takým tvarom osobných zámen druhého kvinteta, ako je nominatívne *ja* (dva razy), *ti* (päťkrát), dlhšie tvary *mňa, mňě,* privlastňovacie zámená *mojej, tvoje, tvoju, tvojej,* alebo k šiestim tvarom slovesným v druhej osobe. Jedine enklitický datív *mi* vyskytuje sa dva razy v prvom kvintete (porov. [35] *ti*). Stredný rod jednotného čísla, ktorý prevláda v prvom kvintete, figuruje v jedinej predložkovej konštrukcii druhého kvinteta [29] (na koleno); v prvých dvadsiatich veršoch básne stredný rod jednotného čísla je zastúpený pätnástimi podstatnými menami a zámenami (deväť nominatívov a šesť nepriamych pádov) a jedenástimi určitými slovesami závislými od podmetu v strednom rode. Všetky vyjadrené gramatické podmety sú neživotné v prvej polovičke básne, zatiaľ čo v druhom kvintete vyskytujú sa také vety, ako [23] *Pásou sa jeleň,* [31] *Já ... sa starám,* [33] *ti bíváš,* [37] *ja ...* [38] *Kladjem,* [39] *ti máš.* (Niektoré iné gramatické rozdiely medzi obidvoma kvintetami budeme spomínať neskoršie.)

---

[10] E. Sapir, *Jazyk (Language),* New York 1921, V-tvar v jazyku: gramatické pojmy. (V-Form in Language: Grammatical Concepts'.)

[11] E. Pauliny, *Slovesný ras v slovenčine,* Poeta Fr. Trávničkovi a F. Wollmanovi. Brno 1948, 345 n.

Úvodné štvorveršie zaujíma osobitné miesto v prvom kvintete a v celej básni. Osemslabičný rozmer všetkých jeho veršov a rýmová schéma *aabb* oddeľuje túto úvodnú strofu od ostatných; jej dvojveršia sú výrazne protikladné nielen združenými rýmami, ale najmä jambickým charakterom prvého dvojveršia a trochejskou štruktúrou druhého páru veršov; zámerne sú v rozpore i s jasne jambickou tendenciou nasledujúcich veršov:

Už som si / pr'ácu d'okonau
Čo som mau / t'o som 'okopau
V'inička je / 'okopaná
M'odlitba je / d'okonaná
Údolja b'ujnuo, / str'omi v'eličiznje
Tam sa mi / s'rdce zdv'íhalo —

V gramatickej skladbe úvodného štvorveršia niektoré prvky sa zhodujú s ďalšou časťou toho kvinteta, ostatné sa odlišujú; neskoršie sa znova objavia v druhom kvintete, alebo ostanú príznačné len pre úvodnú časť.

Prvé dvojveršie obsahuje tri slovesá, dve dokonavé a jedno nedokonavé v prvej osobe jednotného čísla minulého času. V ďalších strofách tohto istého kvinteta nie sú kombinácie minulého času a prvej osoby a nie sú ani kombinácie dokonavého vidu a minulého času v ďalšom kvintete. Druhé dvojveršie v celej básni obsahuje dva trpné tvary a jediné podmety ženského rodu v prvom kvintete, zatiaľ čo podobný gramatický pár — podmety [34] *noc* a [36] *rosička* — sa opäť vyskytuje pri konci básne.

Motív starca v úplnosti sa uvádza príslovkou *už,* minulým časom a dokonavým vidom a lexikálnym významom slovesa *dokonau.* V druhom dvojverší tie isté dokonavé slovesá sa znovu objavia v obrátenom poriadku a v zmenenom, trpnom tvare, čo zatemňuje postavu hrdinu a zameriava sa na špecifické ciele týchto činov. Dokončenie poslednej modlitby završuje začiatočný obraz vykonanej práce a [2] *Čo som mau* je znovu určené ako fem. [3] *Viničkа,* ktorá bola *okopaná.* Vinička a okopávanie majú veľmi jasný zmysel v ľudovej obraznosti; okopávať znamená milovať, ako to zistil Potebnja vo svojej slávnej monografii o symbolizme slovanských piesní.[12] Sémantický paralelizmus obidvoch veršov je zosilnený asonanciou až v siedmich slabikách:

Viničkа *je okopaná*
Modlitba *je dokonaná*

Starcov epilóg, ktorý zaplňuje úvodnú časť, je nahradený dvoma dramatickými scénami v ďalších štyroch strofách (nazvime ich hlavnou časťou prvého kvinteta) a v celom druhom kvintete. Obidve tieto scény začínajú dvojicami paralyticky súradných podstatných mien bez slovies: [5] *Údolia...,* *stromi* a [21] f. *dolina... potočik.* Sú iba tieto dve konštrukcie a nijaké iné vyjadrené v jedenásťslabičných veršoch, najdlhších veršoch básne a paralelizmus obidvoch štvorverší je posilnený účasťou ich tretieho verša v rýme párnych veršov: [6] *zdvihalo* — [7] *ljetalo* — [8] *čihalo* a [22] *lučině* — [24] *na jedině.*

[12] A. Potebnja, *Objasnenja maloruskich i srodnych narodnych pjesen II,* Warszawa 1887, 234: (rubiť — kopať — kosiť — ľubiť).

Jasný kontrast aktívneho maskulína a pasívneho feminína v dvoch dvojveršiach úvodnej časti — *dokonau, okopau* a *okopané, dokonané* — ustupuje prevahe stredného rodu vo všetkých ďalších strofách prvého kvinteta od jeho začiatočnej vety — [5] *Údolia bujnuo.* Prvá osoba — trojnásobné *som* úvodného dvojveršia — sa mení z aktívneho činiteľa na nejasného adresáta dejov (činov), na enklitický datív *mi,* zatiaľ čo úlohu hrdinu preberal *pars pro toto, srdce,* súťažiac s iným synekdochickým obrazom, *oko.* Kontrast medzi horizontálnym *údolím* a vertikálnym *stromi veličiznje* uvádza prudký rast, zobrazený v troch vnútorných strofách prvého kvinteta. Srdce sa vznáša pozdĺž stromov. Kráľ prispôsobuje a zobjektívňuje slovesné metafory hovorových výrazov, aby zobrazil vzostup starcovho srdca. *Srdce,* trikrát pomenované, raz ako *ono,* a sprevádzané deviatimi predikátmi, je jediným gramatickým podmetom v desiatich ústredných veršoch kvinteta (šiesty—pätnásty). Trikrát sa objaví obraz letu srdca, vždy sledovaný porovnaním s okrídleným tvorom, a tieto metaforické rozširujúce členy sú jedinými podstatnými menami životnými a jedinými singulárnymi tvarmi podstatných mien mužského rodu v celom kvintete. Po prvom zobrazení letu — [7] *po stromách ak ftak ljetalo* — pomocou neurčitosti, nevymedzenosti nedokonavého vidu nasleduje určitý tvar, ktorý zahrnuje i *smer diania* — [11] *ako ftáčik ...* [12] *do vrchou velkich letělo.* Nasledujúce prirovnania narážajú na zmenšujúcu sa viditeľnú veľkosť srdca, ako sa vznáša z údolia: [7] *ak ftak* — [11] *ako ftáčik* — [13] *Letělo srdce ako motílok.* Inverzia *Letělo srdce* odstraňuje konajúcu osobu a predchádza jej nastávajúce zmiznutie, vyrozprávané v nasledujúcich veršoch. To znovu uvedie dokonavý vid, ktorý bol použitý v úvodnej časti: [14] *Sotvi že dalo znameňja* — [15] *Zmizlo na lunach huor veličizních.* Srdce starca zmizne nad „lunami huor veličizních", potom čo začalo svoj prudký let smerom nahor pomimo obrovských stromov údolia ([5] *stromi veličiznje*). Nedokonavý prézent odrazu prerušujúci reťaz dokonavých a minulých tvarov, a celý odvážny obraz, ktorý zlučuje chvejúce sa srdce s vlnivým povrchom horského hrebeňa — [16] *Kape lún živích straseňja* — 'The palpitation of living waves dies away' — zvečňuje kozmickú tému zanikania. Majakovského analógiu: V konce koncov — vsemu konec. (Droži konec tože. „Pro eto".)

Namiesto troch prirovnaní použitých v druhom, treťom a štvrtom štvorverší a postupu *ab inanimali ad animale,* prirovnanie piateho štvorveršia po prvý a zároveň posledný raz v básni sleduje postup *ab inanimali ad inanimale*[13] a porovnáva dve neživotné podstatné mená stredného rodu — [10] *Něbo ako sklo.*

Následnosť vidov minulého času v piatom štvorverší zodpovedá podobnej následnosti predchádzajúcej strofy, porov. impf. [13] *Letělo* — pf. [14] *dalo,* [15] *Zmizlo* a impf. [18] *sa jagalo* — pf. [19] *Prišli,* [29] *sa ... stalo.*

Konanie, smerujúce na priame predmety, končí sa hneď s úvodnou časťou. Zvratný tvar prvého slovesa v nasledujúcej druhej strofe — *Tam sa mi srdce zdvihalo* — signalizuje neprítomnosť akéhokoľvek vonkajšieho predmetu. Ten istý slovesný tvar sa opakuje dvakrát v poslednej strofe prvého kvinteta. Tretia a štvrtá strofa obsahuje dve prechodné slovesá, avšak obidve v záporných vetách — [9] *němalo mesta* (s predmetom v genitíve) a [14] *Sotvi že dalo znamenja*

---

[13] Porov. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik,* München 1960, 287, J. Besharov, *Imegery of the Igor' Tale in the Light of Byzantino-Slavic Poetic Theory* (Leiden, 1956), 8 n.

(možno tiež s genitívom; porov. také bežné zvraty ako *sotva zažila dobrého slova*).[14]

Ďalšie spoločné črty spájajú piate a druhé štvorveršie, obidve okrajové strofy hlavnej časti prvého kvinteta. Nominatív plurálu mužského rodu — [5] *stromi veličiznje* — navodzuje prvý dynamický motív, vzostup srdca (porov. [6] *po stromách,* [12] *do vrchou velkích*) a rovnaký tvar uvádza druhý dynamický motív, príchod dávnych časov — [19] *Prišli na misel časi mi davne.* Tak v novej, ako aj v predtým vyrozprávanej udalosti prvá osoba sa zúčastňuje len ako anklitický datív *mi* ([6] *Tam sa mi srdce zdvíhalo),* čím sa neoznačuje agens, ale iba deje a vlastník ich subjektu alebo príslovkového určenia.[15] Oznamovacie vety tejto strofy sa však začínajú prvou osobou singuláru dokonavého prézenta vo výzvovej funkcii[16] — [17] *Sadněm na horu tam na visokú* — ako keby sa starec mal pripojiť k vzostupu svojho srdca (porov. tú istú ukazovaciu zámennú príslovku — [6] *Tam sa mi srdce zdvíhalo*). Ešte raz sa objaví homogénny, avšak určitejší výzvový výraz v ôsmej strofe — [39] *Něch ju vihladkám;* takto druhé regresívne treťoveršie prejavuje svoju anticipačnú funkciu so zreteľom na prvé treťoveršie. Nahor smerujúci pohyb troch predchádzajúcich strof pokračuje v tejto konečnej strofe prvého kvinteta — Zmizlo na lunach huor veličizních, kde nie je nič nad hlavou len 'Něbo ako sklo tak sa jagalo' a na druhej strane túžba sadnúť si predpovedá smerovanie druhého kvinteta ku dnu a nehybnosti.

S kulmináciou vzostupnej témy priebeh času sa zdá byť obrátený. 'Čo sa kedi si na svetě stalo' sa vracia naspäť k starcovi. Tento posledný verš prvého kvinteta — [29] *Čo sa kedi si na svetě stalo* sa vyníma svojimi štyrmi *s* a desiatimi krátkymi samohláskami v súlade s desiatimi krátkymi samohláskami paralelného verša — [18] *Něbo ako sklo tak sa jagalo.*

I posledný kvintet, opisujúci dávne časy, ako 'prišli na misel' starcovi, i hlavná časť prvého kvinteta s príbehom o jeho vidinách vyvolaných úplným skončením práce človeka, začínajú sa štvorveršiami, ktoré sú aj divergentné aj konvergentné. Z čisto menných konštrukcií, ktorými sa začínajú obidve štvorveršia, prvá — [5] *Údolja bujnuo, stromi veličiznje* — je vytýčené príslovkové určenie nasledujúcej vety — [6] *Tam sa mi srdce zdvíhalo* — kým v druhom prípade obidve samostatné podstatné mená majú funkciu apostrof — [21] *Hej ti dolina...* (!) [22] *Hej ti potočik...* (!). V každom tvare obidve podstatné mená sú neživotné, ale neutru druhého štvorveršia odpovedá v šiestej strofe feminínu toho istého koreňa ([5] *Údolja* — [21] *dolina*) a maskulínu plurálu odpovedá maskulínum singuláru ([5] *stromi* — [22] *potočik*). V druhom kvintete podstatné mená ženského rodu v nominatíve ([34] *noc,* [36] *rosička*) nahradzujú podstatné mená stredného rodu strof II—V, a po prvýkrát sa objavuje neživotné maskulínum vo svojom singulárnom tvare ([38] *ohníček*). Tak sa svet rozprávania stáva tak trochu osobnejším.

---

[14] J. Oravec, *Podstata záporového genitívu v súčasnej slovenčine,* Slovenská reč XXI, 1956, 88.

[15] E. Pauliny, *Štruktúra slovenského slovesa,* Bratislava 1943, 62: Datív vyjadruje osobu, pre ktorú sa činnosť koná, až v druhom rade... Vyjadruje majiteľa subjektu alebo predmetu, ktorý funguje ako príslovkové určenie, vyjadrujúce miesto, na ktorom sa dej koná, alebo ku ktorému (od ktorého) smeruje.

[16] Pozri Fr. Miko, *Prítomný čas oznamovacieho spôsobu vo výzvovej funkcii,* Slovenská reč XXI, 1956, 353; „dej žiadaný, postulovaný."

Jediné sloveso šiesteho štvorveršia — [23] *Pásou sa* — je posledný tvar tretej osoby v celom texte a medzi préteritmi posledným kladným a posledným zvratným tvarom. Jediné ďalšie préteritum [27] *Ještě som dosjal veru neviděu* — je zrejme v kontraste s prvým veršom básne, kde *Už som... dokonau* zdôraznilo koniec pomocou takých prostriedkov, ako je príslovka „už", dokonavý vid a samotné sloveso, kým v siedmej strofe znovuvzkriesená minulosť oznamuje, že „dosjal veru" sa nič takého „ještě" nevyskytlo.

Pri znovuzavedení minulého času sa napokon nahradzuje minulý čas prézentom, čo je potom jediný slovesný druh, vyskytujúci sa v druhej polovici posledného kvinteta: desať veršov z konca básne obsahuje jedenásť tvarov prézenta.

Spomínaná zhoda medzi veršovými pôdorysmi obidvoch progresívnych treťoverší, prvého a tretieho, má tiež sémantický náprotivok: dve podobné zdrobneniny pred prestávkou — [11] *A ako ftáčik* a [22] *Hej ti potočik* — a dve podobné príslovkové určenia v druhej polovici tých istých veršov — [11] *tak do húšťini* a [22] *na prostrjed lúčině*. Základný rozdiel je však srdce alebo vták, neodolateľne stúpajúci nahor z neznesiteľnej hĺbky, a na druhej strane oddanosť k putám zeme, naznačená na začiatku druhého kvinteta a rozvedená v jeho ďalších strofách. Znovuzrodením minulosti premieňa sa vzostup na nehybnosť. Akési snové striedanie vznášania sa a ponárania je ústrednou črtou Kráľovej dramatickej lyriky. „Moja duša", vraví básnik vo svojej šesťveršovej strofe *Túženie* z roku 1845, „Letí hneď hore a hneď dolu zase"[17].

Je charakteristické, že spomedzi šiestich prípadov predložky *na* v druhom kvintete päť, najmä všetky tri výskyty v šiestej strofe, sa viažu s nesmerovým lokálom, zatiaľ čo zo všetkých prípadov (tak isto šesť) tej istej predložky v prvom kvintete, štyri — tri z nich v piatej strofe — sa viažu s akuzatívom. Iné predložky sa použili celkom štyrikrát s lokálom a genitívom v každom z týchto dvoch kvintet. V obidvoch spojeniach s genitívom prvý kvintet uvádza smerové *do*, kým jediný predložkový genitív v druhom kvintete je nesmerové *u*.

V kladných vetách posledného kvinteta všetky činnostné slovesá vyjadrujú klesanie alebo rozkladanie na povrchu: [23] *Pásou sa jeleň*, [25] *nože si lahňi*, [39] *Něch ju vihladkám*, [31] *Ja tjež sa tarám po polách*, [34] *noc sa... rozkladá*, [37] *rosička padá*, [38] *Kladiem ohniček*. Pohyby tratia svoju dynamičnosť a nezávislé vety posledných deviatich veršov obmedzujú svoje určité tvary na gramatické, formálne, takrečeno pronominálne slovesá — neprechodné „byť" (*[32] je, [33, 37] bíváš, [35] ně bívá, [49] si*), a prechodné „mať" (*[39]* dvakrát *máš*).

Ak postupný klimax je základom reťaze obrazov v úvodnom kvintete — dolina, stromy, hory, nebesá — obrazy v prvých strofách posledného kvinteta sú usporiadané podľa metódy postupného zužovania, ktorá je častým kompozičným prostriedkom v slovanských ľudových piesňach. Veľmi podrobne ho opísal B. Sokolov, ktorý ho definuje ako vnútorné, vzájomné spojenie obrazov, založené na ich následnosti v postupne klesajúcom rade od najstaršieho obrazu k obrazu

---

[17] *Súborné dielo* (1959), 59. Kvôli podnetným poznámkam o tematike pohybovosti v Kráľovom umeleckom zobrazovaní pozri V. Kochol *Poézia štúrovcov*, Bratislava 1955, 243 n., porov. str. 282. „Pohybovosť ako základný konštruktívny princíp Kráľovho umeleckého zobrazovania, jeho básnickej štruktúry i ako podstatný príznak básnikovho gnozeologického úsilia, nastoľovanie a riešenie ideologických a tematických úloh v jeho poézii."

s najužším rozsahom.[18] Tento princíp má analógiu vo filmovom umení, kde postupne zužované zorné pole je často používaným prostriedkom. Šieste a siedme štvorveršie evokujú v poradí za sebou [21] *dolinu,* [22] *lúčinu,* rozdelenú malým potôčikom, [33] *jeleňa,* pasúceho sa na tejto lúčine, jeleňove [26] *rožki* a nakoniec ich [28] *parožky.* V skutočnosti rad redukcie sa prejavuje ešte v ďalších radoch. Zmienka o doline sa vyjadruje zdrobneninou [23] *dolinečka,* jeleň sa najprv nazýva plným menom a potom deminutívnym hypokoristikom, [25] *jelenko.*[19] V slovanskom folklóre jeleň so svojimi neobyčajnými podivuhodnými parohmi, nikdy predtým nevidenými, predstavuje tradičný symbol lásky a mužskosti, druhé ja mladého muža.[20] Takto v starodávnej ruskej svadobnej piesni jeleň, pasúc sa na lúke, sľubuje mladíkovi, že mu bude pomáhať pri svadbe: „So svojimi zlatými parohmi budem ti osvetľovať celý tvoj dom a rozveseľovať všetkých tvojich hostí, najviac tvoju nevestu." V ukrajinskej kolede jeleň si praje, aby ho zobrali na lúky starého mládenca. *Voz'my ž rozeň'ky do svitlyčen'ky, / A parožen'ky do komoron'ky.* V srbskej symbolickej ľúbostnej piesni jeleň zoberie dievča na svoje parohy *(Uze momu na roge)* a prenesie ju za rieku.

V ústrednej strofe druhého kvinteta Kráľovej skladby jeleň sa stotožňuje s prvou osobou a zjavne sa predstavuje ako metaforický člen prirovnania — [31] *Ja tiež... ak ti* — v pozoruhodnej zhode s paralelným jedenástym veršom básne — *ako ftáčik tak.* Identické usporiadanie obidvoch prirovnaní zdôrazňuje ich kontrast. Transpozície sú zásadne odlišné — *ab animali ad animale* v tretej strofe úvodného kvinteta a *ab animali ad animale* v poslednom kvintete. Figuratívny, metaforický člen prirovnaní si ponecháva svoj zoomorfický charakter, kým ich vecná zložka, ktorá v prvom kvintete skryla svoju antropomorfickú podstatu za *pars pro toto* — srdce — je odhalená zámenom *ja* v poslednom prirovnaní. Metaforicky člen tohto prirovnania je zobjektivizovaný a rozšírený na celý kvintet; jeleň je oslovený a stáva sa adresátom starcovho posolstva, skutočne reagujúcim na jeho otázky dramatickou osobou, *ty* — druhá osoba zápletky je spojená s prvou osobou *ja* podobnosťou a spojeniami v starcových výzvach: [25] *Jeleň jelenko nože si lahňi* [26] *Ku mně peknje tvoje rožki...* [29] *Sem hlauku tvoju sem na koleno.* Zdvojená smerová príslovka [29] *sem* kontrastuje s podobným dvojitým výskytom korešpondujúcej smerovej príslovky [6, 17] *tam* v prvom kvintete.

Dve básne Kráľovho dramatického cyklu, *Starý človek* a predchádzajúca veľkolepá skladba *Djeuča* sú v protiklade a zároveň v úzkej príbuznosti svojím symbolickým zobrazením. Stromy, dievčatko a srdce — všetko sa ponáhľa nahor *(horeká sa do výši strmjace);* dievčatko sadne si na vrch a volá na vtáčika, aby zaletel do doliny k malému potôčiku, k susednej chalúpke a jej oblôčiku, za ktorým mamička dievčaťa sedí pri ohni, hladiac vlasy svojho ležiaceho dieťatka *(Veď ho tu ležjaco viďíš);* pozerajúc sa na tohto milovaného syna, zdá sa jej, že ona sama takisto sa zdvíha ako topoľ alebo jaseň na jar (druhý nahor smerujúci motív básne). Na prosbu svojej mamičky dcéruška spieva o dievčati, ktoré pásło husi na poliach a stráňach (druhý motív smerujúci nadol) a ktoré zase

[18] B. Sokolov, *Ekskursy v oblasť poetiki russkogo foľklora,* Chudožestvennyj foľklor I, 1926, 38 n.: Postepennoje suženje obrazov.

[19] Porov. B. Letz, *Deminutíva v poézii Janka Kráľa,* Kmeňoslovné úvahy, Turč. Sv. Martin 1943, 53 n., V. Kochol, c. d., 221 n.

[20] A. Potebňa, c. d., 321 n.

spievalo: „Hús, hús — hus, hus, hus bielená, / keby mala tvoje kriela, / nešla by ja lúkami, / no by pod nebom letela / s obláčkami gagotala / hor' po nebi — ta vysoko — / kde len si duša myslí, / nie to by zasiahlo oko." (tretí motív smerujúci nahor). Ale keďže — posledná strofa dáva odpoveď — tvoja duša, čarovné dievča, je okrídlená ani holubička, môžeš nám povedať, čo si tam skúsila: *Povedz nám čos tam skúsila* (tretí motív smerujúci nadol).

V motívoch smerujúcich nahor obidvoch príbuzných básní je súperenie medzi vnútorným a vonkajším videním — srdce starého muža závidelo *(zavidělo)* jeho oku, pretože, usudzujeme, oko videlo *(vidělo)* až na vrcholce vrchov, kým oko dievčaťa nemohlo preniknúť zrakom tak hlboko do nebies, ako mohla jej duša. V motívoch smerujúcich nadol predmet prekvapujúco nového videnia *(Ještě som ... neviděu* a *Veď ho ... viďíš)* je úzko spojený s ležiacim telom a hladkanom hlavou milovanej bytosti, opätovne a opätovne oslovovanou *(Jelenko drahí. Milí muoj milí)* a vytúženou *(Něch ... vihladkám po vuoli mojej* a *keď ťa ja viďím / Srdcom mi prechádza žiara).*

V Starom človekovi táto pasáž je preniknutá paronomáziou: [29] *hlauku* — [39] *vihladkám;* ďalšia slovná hra spája prvý verš ôsmej a obidvoch priľahlých strof: [25] *jelenko nože* — [29] *na* koleno — [33] *Jelenko.* Téma bezcieľneho putovania z poľa na pole ako tvrdohlavý návyk človeka a jeleňa a téma čiernej noci rozprestierajúcej sa ponad túlajúcimi sa zreteľne má to isté zriedkavé zoskupenie spoluhlások ako v obraze oblohy žiariacej *ani* sklo nad človekom na vrchu: [18] *ako sklo tak sa* — [32] *zvik slobodi* — [34] *rozkladá.* Je hodné povšimnutia, že vo všetkých týchto zvukových figúrach stretávame sa s tým istým velárnym (k), ktoré v prvom kvintete buduje reťaz variácií okolo slov *oko* a *ako,* ak, [1] *dokonau* — [2] *okopau* — [3] *okopaná* — [4] *dokonaná* — [7] *ak ftak* — [8] *šetko* — [19] *Oku* — [11] *A ako ftáčik tak* — [13] *ako motílok* — [16] *Kape* — [17] *visokú.*[21]

V básni Djeuča téma materstva premieňa motív smerujúci nadol na nový pohyb smerujúci nahor *(A hore rastjem ako ten topol),* kým túženia starého človeka zostávajú neuspokojené. Nezodpovedané zisťovacie otázky prenikli do posledného kvinteta. Alebo celé strofy (deviata a desiata) alebo ich prvé polovice sú preplnené týmto typom viet. V šiestej strofe prvé dva verše obsahujú dvojité oslovenie, v siedmej strofe dve imperatívne konštrukcie — jednu úplnú *([25] nože si lahňi),* druhú eliptickú *([26] Ku mně peknje tvoje rožki)* — a nakoniec v ôsmej strofe, jednu eliptickú imperatívnu konštrukciu *([29] Sem hlauku tvoju)* nasledovanú výzvovou konštrukciou *([39] Něch ju vihladkám).* Obidve záverečné strofy sa skladajú len z opytovacích viet — doplňovacia otázka v prvých dvoch veršoch každej strofy *([33] dě že ti bíváš / [34] Keď ... [37] Dě vtedi bíváš keď ...),* zisťovacia otázka v posledných dvoch veršoch deviatej strofy *([35] či ti ... něbívá [36] Keď)* a rozlučovacia otázka v posledných dvoch veršoch desiatej strofy:

[39] Či ti máš druhou, máš kamarátou
Či si len tak na jeďině (?)

---

[21] Dôležitosť fonematickej skladby v Kráľových veršoch a najmä základná úloha mnohonásobných explozívnych spoluhlások sa môže doložiť refrénom piesne nazvanej *Moja pieseň,* napísanom roku 1844 (pozri *Súborné dielo,* 1959, 126 n.) — *Pod jablonkou pávy pásla, tvrdo zaspala, / tvrdo, tvrdo, tvrdulinko, ako tá skala:* pod — pávy — pásla — zaspala — tá skala, pod jablonkou — tvrdulienko — ako — skala, *tvrdo* — — *tvrdo, tvrdo, tvrd*ulienko — *tá.*

Medzi podstatnými menami v básni len maskulína patria do skupiny životných. Sú to názvy zvierat, použité jedine v nominatíve singuláru a majúce metaforickú funkciu *(ťak, ťáčik, motílok, jeleň)*, a dve osobné podstatné mená, patriace len k predposlednému veršu *(druhou, kamarátou)*; ich akuzatív plurálu je taký tvar, ktorý dôsledne špecifikuje osobný podrod. Tieto dve podstatné mená zdôrazňujú nejestvovanie ich designátov. Prechodné konštrukcie s tým istým slovesom *mať* objavujú sa v druhom verši od konca a od začiatku. — [2] *Čo som mau to som okopau.* Za týmto takrečeno rozlúčkovým úvodom priame predmety sa obmedzujú na také negatívne vety, ako [27] *Ešte som... neviděu* a na rozkazovacie a výzvové tvary osudovo neuskutočniteľných výziev — [26] *tvoje rožki,* [29] *hlauku tvoju,* [39] *ju.* A keď zúfalé otázky prichádzajú namiesto márnych prosieb, jediná kladná veta s predmetom, na ktorý sa bezprostredne pôsobí, hypotaxa — [37] *Dě vtedi bíváš keď ja samotní* [38] *Kladjem ohníček v húštině* — otvorene konštatuje nemožnosť podieľať sa na ohníčku s hľadaným druhom. Posledná otázka — [38] *Či ti máš druhou, máš kamarátou, či si len tak na jeďině?* bola vlastne už prv zodpovedaná. Prvá z dvoch zdanlivo striedavých možností bola vopred vylúčená, a neustála osamelosť bola nepochybne potvrdená [38] *Jeleň a to na jeďině.*

Takto úvodné a posledné strofy druhého kvinteta končia sa rovnakým výrazom. Jeleň, menovaný po prvý raz v tejto úvodnej strofe a oslovený posledný raz v poslednom verši básne, bol tu ešte navyše zdôraznený obráteným kryptogramom: [49] Či si *len* tak na *jeďině*.

Tento krátky, nezreteľný verš, obsahujúci len krátke slabiky, výrazne sa vyníma na pozadí predošlých veršov v tom istom štvorverší. Prízvučné jambické metrum, ku ktorému smeruje verš, je podporované dĺžkou klesajúcich prízvukov pred prestávkou a koncom verša v prvom verši štvorveršia, [37] *Dě vtedi bíváš* keď ja samotní (◡◡◡—◡ / ◡◡◡◡— /), a na všetkých vnútorných klesajúcich prízvukoch v jeho druhom verši, [38] *Kladjem ohníček* v húštině (◡—◡—◡—◡◡), kým v treťom, klamnom, verši vzniká napätie medzi nevýraznou jambickou tendenciou slovných prízvukov a anapestickým rozdelením dlhých slabík, *Či ti máš druhou, máš kamarátou* (◡◡—◡◡—◡◡—◡)[22].

Nápadný rozpor medzi Kráľovým básnickým umením a slovenskou literárnou dogmou posledných rokov devätnásteho storočia zapríčinil všeobecne rozšírený názor o surovom, rudimentálnom, náčrtkovitom a nejasnom charaktere básní, napísaných „divným Jankom", najmä tých prác, ktoré nikdy nepublikoval.[23] Tak roku 1893 Vlček ich nazval „improvizácie, skrslé v okamihu, nevycibrené, umelecky nedozreté", a tak isto v odpovedi Tichomíra Milkina na Vlčkov výber Kráľ „ostal nevycibrený, neprepálený ako zlato v drsnej rude". Z času na čas nás ešte stále poúčajú, že Kráľova poézia „je nielen torzom, ale do istej miery aj žeravinou, ktorá vytryskla z básnikovho vnútra, no neprešla ešte očistnou vyhňou umelcovou".[24]

Je ľahko rozoznať tie isté klišé, ktoré boli hojne pripisované C. K. Norwidovi, veľkému majstrovi svetových romantikov; podobne takým maliarom, ako boli Franz Hals a Manet alebo Monet a v hudbe Berliozovi ako aj Musorgskému,

[22] Ako M. Bakoš, c. d., 149, zdôraznil, že kvantita hrá autonómnu úlohu vo verši štúrovskej básnickej školy.

[23] „Ako epiteton constans ostali mu prídavky ‚Divný Janko', podivín, tulák, divous, improvizátor, čudák, zanovit a podobné" (R. Brtáň, c. d., 22).

[24] V. Kochol, *Janko Kráľ, Literatúra národného obrodenia,* Bratislava 1960, 412.

opravenému a uhladenému svojím okolím. Rozprávka o škaredom kačiatku sa znovu objavuje v mnohých podobách. Odlišný jazyk sa príliš často považuje za zajakávanie, nekonformistická virtuozita sa nesprávne vykladá ako neforemnosť, skvelá variabilita sa zamieňa za nevyzretosť, úmyselná, záhadná neurčitosť sa oplakáva ako rozčarujúca nejasnosť alebo fragmentárnosť obyčajného, opusteného zošitku a úžasnej symetrie a nerovnováhy, jednostranní kritici sú naklonení prehliadnuť harmóniu a nevšimnúť si nič iné okrem chaosu. „Starý človek", podobne ako mnohé iné básne Janka Kráľa, ktoré po viac ako storočie zostali nepublikované, znázorňuje mimoriadne štrukturovaný, nerozložiteľný celok účinných a vitálnych integrálnych častí. Ako výstižne povedal súčasný slovenský významný básnik, Janko Kráľ „predstavil poéziu slovenskej literatúre", a naozaj, tento revolučný odkaz si vyžaduje dôkladné a hlboké štúdium.