

# Hviezdoslavova baladická tvorba

## Ján Gbúr

GBÚR, J.: Hviezdoslav's Ballads

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 68, 2021, no. 6, pp. 614-630

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2021.68.6.3>

ORCID ID: 0000-0003-4032-6382

**Key words: Pavol Országh Hviezdoslav, ballad, Realism, interpretation, themes, expressive means**

The article concentrates on interpreting Pavol Országh Hviezdoslav's (1849 – 1921) ballads – the part of his oeuvre which has only been investigated marginally so far. His ballads from the late 19th and early 20th centuries (*U kaplice* [At the chapel], *Zuzanka Hraškovie* [Zuzanka Hraškovie], *Anča* [Anča], *Margita* [Margita], *Studnica* [The well], *Smelá Katka* [Daring Katka], *Topelci* [Drowned], *Jedlica* [Fir tree], *Krivoprisažník* [False witness], *Mladá vdova* [Young widow], *Matúš Stolár* [Matúš Carpenter]) adapt some of the traditional themes of folk and Romantic ballads (crime and punishment, moral failure, folk customs), but also bring new motives (the search for the spiritual path from pragmatic truth criteria, property disputes and unorthodox solutions to life problems, social and economic disparity and its effects). Comparison of Hviezdoslav's ballads with those written by Slovak poets of the Romantic period Janko Kráľ and Ján Botto shows his authentic realist attitude in the handling of the genre. Hviezdoslav accentuated the epical side of the narratives, employing several means of representation (on the level of the narrator and on the level of the structure of the stanza and verse). He realised the lyrical side of the narratives, their balladic atmosphere – also through the functional structure of the verse – but primarily through expressive, lyrical depictions and commentaries.

**Kľúčové slová: Pavol Országh Hviezdoslav, balada, realizmus, interpretácia, tematika, výrazové prostriedky**

**N**a jeseň 1899 sa manželia Országhovci presťahovali z Námestova do Dolného Kubína. Prechod z Hornej Oravy na Dolnú Oravu, ktorý si vynútila básnikova manželka, znášal Hviezdoslav pomerne ťažko. O svojich pocitoch sa zdôveril priateľovi Jozefovi Škultétymu: „Privykám – veru ťažko! [...] Nenachodím sa, prelomenú vidím celú svoju duševnú činnosť; som znechutený, znevôlnený. – Avšak dá Boh, že čo aj po drahnom čase, predsa len prídem k sebe, prinavrátí sa mi stratený pokoj duše, bez ktorého ozaj nestojím za nič. To prekliate moje citlivkárstvo! To bude príčinou všetkého...“ (Korešpondencia P. O. Hviezdoslava so Svetozárom Hurbanom Vajanským a Jozefom Škultétym 1962: 148).

Svoj vnútorný nepokoj a melancholické stavy sa usiloval, hoci i s ťažkosťami, prekonať najmä literárnymi aktivitami: „nútim sa do práce denne, nejde to“ (Korešpondencia... 1962: 148). V jarných mesiacoch roku 1900 sa postupne v zmenenom prostredí ako-tak udomácnil, čoho dôkazom je zintenzívnená spolupráca s J. Škultétym na dokončení tretieho zväzku *Zobraných spisov básnických*, do ktorého poslal päť starších prác, všetko z oblasti biblickej poézie: *Po 50-tich rokoch, Agar, Kain, Ráchel, Vianoce* (Korešpondencia... 1962: 151-152). Z novej, ako zdôrazňoval, „skúpej“ a „jalovej“ tvorby poslal Škultétymu biblickú báseň *Sen Šalamúnov* (Korešpondencia... 1962: 152), s informáciou, že by do tretieho zväzku rád poslal „niekoľko kúsokov z kratšej epiky“ (Korešpondencia... 1962: 152), a zároveň s podmienkou, aby boli najprv publikované v časopise *Slovenské pohľady*. Keď poslal prvú z týchto básní, v samotnom liste naznačil jej názov iba slovom „bubrovskom“ (je súčasťou prvého verša balady *U kaplice: „Na bubrovskom poli, kde ten vrštek holý“*), no v poznámke na konci listu už jej titul uviedol: „Nad básničkou U kaplice daj snáď ešte nadpisom: Z kratšej epiky № 1, bo ich azda bude viac“ (Korešpondencia... 1962: 152). Zároveň dodal: „No nečakaj dáku araňovskú baladu, vidím, dať takého nenapišem nikdy. Darmo, ako viem, tak píšem. A nevedel bys’ dajakých tém k podobnému spracovaniu? Veľmi by si mi pomohol“ (Korešpondencia... 1962: 152).

Hviezdoslav teda ponúkol Škultétymu baladu, žáner v tom čase stále živý a čitateľsky žiadaný, ktorému sa venovali viacerí romantickí, ale aj realistickí tvorcovia literatúry, vrátane Svetozára Hurbana Vajanského.<sup>1</sup> Z jeho formulácie zároveň vyplýva, že baladický žáner dobre poznal, a to nielen z domácej ľudovej a romantickej tvorby (Janko Král, Ján Botto), ale aj zo zahraničnej romantickej literatúry, konkrétne maďarskej. Rovnako však poznal nemeckú baladickú tvorbu, napokon, sám preložil niekoľko Goetheho balád (*Mignon, Spevec, Rybár, Poklado-kop*).<sup>2</sup> Osobitne treba upozorniť na českú baladickú tradíciu,<sup>3</sup> ktorú Hviezdoslav mohol mať zažitú prostredníctvom baladickej tvorby jemu typologicky blízkych autorov Vítězslava Háľka, Jana Nerudu a Jaroslava Vrchlického.

1 Analýze Hviezdoslavovej baladickej tvorby sa doterajší výskum básnikovho diela venoval len sporadicky. Okrem literárnohistorických portrétov básnika, v ktorých táto téma bola okrajovou časťou hodnotení jeho literárnych aktivít, osobitne treba upozorniť na štúdiu Viliama Turčányho interpretujúcu niektoré Hviezdoslavove balady v kontexte autorovej kratšej epiky z ľudového a zo spoločenského prostredia (Turčány 1963: 193-251).

2 Publikované pod spoločným názvom Z ballád Goetheových, 1901. *Slovenské pohľady*, roč. 21, č. 4, s. 180-183. V sprievodnom liste J. Škultétymu Hviezdoslav písal: „Pripojene posielam Ti preložené 4 balady Goetheove čo príspevok pre aprílové číslo; vari sa Ti zídu“ (Korešpondencia... 1962: 165, 337).

3 K téme českej baladickej tradície podrobnejšie Tureček 2012; Mocná 2012.

Pri baladickej tvorbe maďarského básnika Jánosa Aranyho, uvádzaného v liste, sa dá predpokladať, že Hviezdoslava zaujali najviac jeho historické balady (*Waleski bardí, Dve Szondiho pážatá...*), pretože je v nich zobrazená romantická ideová cesta nacionálnych vodcov brániacich si svoju morálnu integritu a autentické (slobodné, rytierske, národné) bytie aj za cenu straty života. Je však pochopteľné, že Hviezdoslav nesmeroval k „araňovskej balade“: jednak bol už zrelý básnik s vyhraneným autentickým rukopisom, jednak nemal aranyovskú nekompromisnú povahu. Na rozdiel od maďarského romantika neodmietal ideový alebo existenciálny kompromis, pretože ako citlivý pozorovateľ reálneho sveta videl v ňom možnosť riešenia osobnej, rodinnej alebo národnej traumy. Nepriamym dôkazom jeho povahovej črty je aj výrok z vyššie citovaného listu: „To prekliate moje citlivkárstvo!“ (Korešpondencia... 1962: 148).

Hviezdoslav mal ambíciu tvoriť balady vlastnou zobrazovacou metódou. Veľmi rýchlo sa zorientoval v poetike baladického žánru, osvojil si konštantné i variantné znaky ľudovej a romantickej balady. Jeho zámerom bolo vytvoriť taký typ baladického žánru, v ktorom by prepojil vlastnosti tradičnej baladickej štruktúry, zvlášť jej romantickej verzie, s vlastným básnickým rukopisom a videním sveta. K tvorivému prístupu k baladickým sujetom, k ich výraznej modifikácii a inovácii, mu pomohli podnety literárneho charakteru (stabilná literárna životnosť žánru balady, domáce a inonárodné podnety romantickej baladickej tvorby, dlhodobá recidíva romantickej poetiky v jeho tvorbe) a takisto impulzy mimoliterárnej povahy, najmä nepriaznivé národné a sociálne pomery charakteristické pre „čas dlhého pôstu, čas žaloby a bolesti“, ako dobovú situáciu sám charakterizoval (Korešpondencia... 1962: 154-155). Svoju rolu iste zohral aj básnikov depresívny životný pocit na konci 19. storočia, ktorý vyplynul z jeho už spomínanej komplikovanej osobnej adaptácie na nové pracovné a životné prostredie.

Pri práci s novým žánrom Hviezdoslav pociťoval ako problém hľadanie nekonvenčných príbehov, v ktorých by dominovali revoltujúci hrdinovia nedobrovoľne znášajúci svoj osud, ľudské a sociálne utrpenie. Požiadal preto J. Škultétyho o pomoc pri hľadaní „dajakých tém“, na čo mu Škultéty odporučil Čaplovičovu „bibliotéku“,<sup>4</sup> v ktorej by mohol nájsť niekoľko zaujímavých podnetov z oblasti slovenských „historických i nehistorických“ povestí (Korešpondencia... 1962: 153-154). Väčšina z námetov, ktoré Hviezdoslav spracoval vo svojich jedenástich baladách (*U kaplice, Zuzanka Hraškovie, Anča, Margita, Studnica, Smelá Katka, Topelci, Jedlica, Krivoprísažník, Mladá vdova, Matúš Stolár*), je ukotvená v reálnej látkovej skutočnosti, v ktorej sa odohrávajú životné osudy jednotlivcov poznačených rozličným typom problémovosti: hľadanie spirituálnej cesty z pragmatických kritérií pravdy, utrpenie a znášanie trestu za previnenie, porušenie tradíciou udržiavaných kolektívnych pravidiel v rurálnom prostredí, vžitý spôsob myslenia bez racionálneho zdôvodnenia, pýcha a jej dôsledky, majetkové spory a ich dôsledky, sociálny rozpor „chalupa – kaštieľ“ realizovaný na individuálnej rovine.

Tvorivá skúsenosť s realistickou zobrazovacou metódou bola pre básnika dôležitá v tom, že v značnej miere odromantizovala jeho baladické sujety.

4 Škultéty mal na mysli Čaplovičovu historickú knižnicu s bohatým zbierkovým fondom, pomenovanú podľa svojho zakladateľa Vavrinca Čaploviča (1778 – 1853), významného zberateľa kníh, dnes súčasť Oravského múzea P. O. Hviezdoslava.

Dôkazom je už prvá publikovaná balada *U kaplice* (Hviezdoslav 1900b: 401-402).<sup>5</sup> V príbehu má osobitnú úlohu motív kňazského povolania, ktorý je ojedinelý v slovenskej literatúre, zvlášť v baladickej literatúre romantického a realistického obdobia. Priestorovo je dej balady koncentrovaný na „bobrovskom poli“,<sup>6</sup> na ktorom stojí „pustá, ošarpaná: preds' útulná schrana“ – „kaplica“.<sup>7</sup> V nej sa nachádza „obraz“ so známym výjavom sedembolestnej Panny Márie držiacej v náručí svojho Syna. Tento v slovenskom kresťanskom spoločenstve uctievaný obraz Matky – patrónky, ochrankyne, orodovnice a pomocnice národa a vlasti a Matky bolesti – Hviezdoslav zapracoval do textu balady ako jeho významovo ťažiskový bod. Pomerne veľký epický priestor vyčlenil postave nešťastnej zbožnej ženy-matky, ktorá príchodom ku kaplnke predznačila svoju vnútornú bolesť súvisiacu s tragickými osudmi svojich troch synov.

Smrť prvých dvoch synov úzko súvisí s rizikami ich povolání. Syn plátenník-kupec zomiera v lese rukou „zbojca“ pri nočnej preprave tovaru. Druhý syn – vojak bol smrteľne zranený na bojisku pri obrane svojej „otčiny“. Strata tretieho syna – kňaza nie je spojená s jeho fyzickou stratou. Kým prvému a druhému synovi bol život vzatý, tretí ho daroval dobrovoľne. Zriekol sa legitímnej lásky k vlastnej rodine z lásky ku Kristovi, k prežívaniu tajomstiev Premeny, ku ktorej dochádza počas svätej omše pri sviatosti Eucharistie: „Svätú omšu slúžil: v svätotaj sa hrúžil, / hľadal k jadrú prielom... / Pozdvihol i dopil: tela oči sklopil, / prezrel duchom, vnikol: spojil sa, jak túžil, / s Kristom Spasiteľom – /.“ Podstatou kňazskej služby je milovať Božie spoločenstvo Božím spôsobom – darovaním vlastného života pre službu Božej Pravde. Podľa teológa Antona Fabiana kňaz opakuje len to, „čo spravil Ježiš: z ukrižovania urobil premenenie, teda dobrovoľné darovanie sa“ (Fabian – Chalupa 2016: 299).

Z pohľadu postavy matky strata detí prináša veľkú duševnú bolesť („*Jak mi srdce krája!*“). Strata tretieho syna má iný rozmer. Matka kňaza ide k obrazu sedembolestnej Matky Ježiša, aby sa nielen posilnila vo viere v duchu evanjelia, ale aby prijala a pochopila jej bolesti vzhľadom k tomu, čo sama prežila ako matka kľáčiaca pri nohách ukrižovaného syna („*Tvoja strata zvládla; / ratuj, božská mati!*“).

Kompozične a významovo sa balada uzatvára záverečnou strofou, ktorá je takmer totožná s tretou strofou básne. Posledný verš („*vŕtáčik zapísknutím*“) však prezrádza, že oproti poslednému veršu tretej strofy („*Jak inakšie predtým!*“) je v nej značný významový posun, ktorý sa viaže na motív zarastajúceho chodníka ku „*kaplici*“.<sup>8</sup> Hviezdoslav v tomto obraze otvoril tému spirituálnej potreby pre

5 Citáty z balady sú z edície Hviezdoslav 1948a: 144-146.

6 „Bobrovské pole“ je synekdochické pomenovanie konkrétneho miesta v horooravskej obci Bobrov blízko Námestova. Ide o kopec nad obcou, na ktorej bola roku 1843 postavená kaplnka Nanebovzatej Panny Márie, pričom koncom 19. storočia bobrovský rodák, kanonik Štefan Košťalik, dal od kostola ku kaplnke postaviť štrnásť zastavení križovej cesty. Od roku 1894, po jej vysviacke, sa tu pravidelne konajú bobrovské „odpusty“ na sviatok Nanebovzatia Panny Márie. Hviezdoslavova balada priamo súvisí so symbolikou tohto miesta. Blížšie *História kalvárie*. Dostupné online: <https://www.farabobrov.sk/kalvaria/historia-kalvarie/>

7 „Kaplica“ je oravský nárečový výraz pre kaplnku, malú sakrálnu stavbu s duchovnou a pietnou funkciou, situovanou v chotári, na križných cestách, pri vstupoch do obce, na cintorínoch a podobne.

8 Pri záverečnej korektúre textu pred publikovaním balady v časopise *Slovenské pohľady* Hviezdoslav vo verši nahradil slovo „*prútím*“ výrazom „*kvetím*“, čím potvrdil významový rozmer z tretej strofy (Hviezdoslav 1956: 455).

618 spoločenstvo veriacich, ktorých život zasiahla predmetnosť. Spirituálny rozmer balady podporil aj niektorými formovými prvkami, najviditeľnejšie v strofickom a vo veršovom pôdoryse. V básni využil v romantizme najpoužívanejší dvanásťslabičný verš, ktorý skombinoval so šesťslabičným veršom. Tradične romantický je aj použitý striedavý rým (abab) a takzvaný vnútorný rým.

Básnické úsilie uchopiť transcendentno sa u Hviezdoslava vždy spájalo s Božím Princípom. Prostredníctvom neho sa usiloval uchopiť problémovú realitu sveta, osobitne sveta dediny, jeho civilizačné defekty, zakorenenosť v konvenčných kultúrnych stereotypoch, ale aj to, ako uchopiť priestor pre hrdinov vyrovnávajúcich sa s touto realitou. V príbehu balady *U kaplice* výrazne načrtoľ svoj „dotyk“ so spirituálnym svetom, s jeho duchovne uzdravujúcou funkciou. V ďalších baladách (*Jano Gorazda*, *Topelci*, *Krivoprisažník*, *Smelá Katka*, *Studnica*, *Jedlica*) využil iracionálne predstavy a tajuplné postavy zo záhrobia na otváranie reálnych problémov dedinského života.

Motívy posmrtného života, kostlivcov a mumifikovaných tiel sa často objavujú v umeleckej literatúre, svetovej aj slovenskej. Do svojej baladickéj tvorby ich vniesol aj Hviezdoslav (*Krivoprisažník*, *Topelci*, *Pomsta mŕtvych*, *Smelá Katka*), pričom ich funkčnosť prehodnocoval na príbehoch tematicky ukotvených v slovenskej rurálnej skutočnosti.

V balade *Krivoprisažník* rozvinul príbeh kresťana a váženého „chýrneho“ richtára, ktorý za svoje hriechne previnenie (vedome zhršiel, keď ako richtár pod vplyvom svojej ženy zemianskeho pôvodu krivo prisahal proti chudobnej rodine, ktorá sa dožadovala potvrdenia vlastníctva pôdy) proti najvyšším Božím zákonom (druhému a ôsmemu Božiemu prikázaniu), dostane primeraný trest („posvätná zem“ neprijme rakvu s jeho telom, preto ako „kostlivec“ s troma zdvihnutými prstami nad lebkou je vystavený v kúte kostola na výstrahu pred hriechnymi činmi kresťanov).<sup>9</sup> Iracionálny prvok autor umiestnil do záveru balady. Rozprávač opisuje situáciu, keď richtárova dcéra Eva sadí kvety na otcov hrob. Všimne si, že hoci ich polieva, stále vädnú. V „jeden deň však – úžasom až stuhla – / na povrchu, tuliti! I – truhla...“. Prekvapení dedinčania truhlu s nešťastným richtárom pochovejú do zeme ešte raz, prikryjú ju ťažkým kameňom, aby sa tento neprirodzený a racionálne nevysvetliteľný úkaz už nemohol zopakovať. Nadzemská sila je však silnejšia ako racionálny úsudok živých: rakva s rozkladajúcim sa telom „krivoprisažníka“ sa objavuje na jeho hrobe niekoľko rokov po sebe. Vždy keď sa tak stane, farníci vykonajú pohrebný rituál: „Div sa počne: / schvie sa hrob... prásk! Balvan v mrvín sprchu, / s mŕtvolou zas rakev – na povrchu! [...] A tak sa to opakuje roky.“ Až raz zem „vyvrhne“ na hrob kostlivca. „Čo s ním?“ pýta sa rozprávač a vzápätí odpovedá: „Rady neznali si ľudia. / Až im vnučko: zem je príkrov boží, / ako hviezdy – len tým pritulku dá, / ktorí z pravej cesty nezablúdia... / Iba, kde čo človek zlepi-zloží, / tak ak jesto / zadné miesto / suchým hnátom – krivoprisažníka – / Tak sa dostal pod chór – do kútika...“

Osobitosť ďalšieho baladického príbehu *Pomsta mŕtvych* spočíva v tom, že sociálne vydeľovanie bohatých ľudí v dedinskom prostredí prekračuje hranice záhrobného života.<sup>10</sup> Hviezdoslav týmto príbehom „odkľail“ poverovú tradíciu

9 Citáty z balady sú z edície Hviezdoslav 1948a: 55-60.

10 Citáty z balady sú z edície Hviezdoslav 1948c: 12-16.

o „nehýbaní s mŕtvymi“ na cintoríne. Fiktívnu látku preniesol do fantazijného sveta, v ktorom spojil realitu s irealitou natoľko, že činnosť „kostlivcov“, ich realisticky zobrazené nočné búranie stavby mohyly pre „boháča“, ktorá mala stáť na mieste ich večného spočinutia, možno s určitou dávkou predstavivosti vnímať ako protestnú pracovnú aktivitu chudobných mŕtvych, ktorých živí („palier“ a staviteľia boháčovej „mohyly“) ponížili tým, že ich kostry nahádzali k plotu cintorína ako niečo nečisté, nehodnotné a nehodné úcty.

V balade **Topelci**, ktorú V. Turčány označil za Hviezdoslavovu najfantastickejšiu baladu (Turčány 1963: 204), prehodnotil tradičnú baladickú romantickú koncepciu v tom zmysle, že v nej nevytvoril priestor pre aktívnu, vnútornú silnú, po slobode túžiacu, ale okolím nepochopenú osobnosť, ktorej život sa podľa baladických žánrových zákonitostí končí tragicky.<sup>11</sup> Konfliktný zápas medzi prirodzenosťou života a absurdno-iracionálnym priestorom predstavivosti, ktoré bolo v tradičných baladických sujetoch živé ľudovými povestami a legendami, sa v tejto balade ruší. Postavy zo záhrobného sveta sa stretnú s postavami z reálneho sveta, aby si v bujarej zábave potvrdili blízkosť oboch svetov, prirodzený kolorit života a smrti. Za túto prirodzenosť už nemusí nikto obetovať svoj život. Príbeh s tragickým koncom môže vystriedať príbeh s parodickým koncom, najmä ak jeho „hrdinom“ je postava zo živočíšnej ríše – kohút (Gbúr 2021: 32-36).

Autorský rozprávač, ktorý svoje rozprávanie rozvíja digresiami (čím spomaľuje epické tempo) alebo parentézami (ktoré zas spomaľujú epickú naráciu; Matiaška 2001: 185-190), načrtne v úvode balady charakteristiku dňa „*Na Michala*“. Podľa ľudovej pranostiky tento deň patrí predovšetkým oslave plodov roľníckej práce. Úvodná časť príbehu je preto priestorovo umiestnená v dedinskej krčme, v ktorej sa v podvečernom čase koná michalská zábava. Rozprávač vstupuje svojou lineárnou naráciou do centra zábavy, pričom jej gradáciu vystaval na piesňovom repertoári („*šuchavé a rezké piesne*“), položartovných slovných súbojoch mládencov, hádavých dialógoch matiek na tému, ktorá z dievčat je „*najkrajšia i najbohatšia*“ či ktorá má najkrajšie šaty.

Druhá časť príbehu vyplňa pohľad rozprávača na zábavu utopencov („*topelcov*“) s prvkami bizarnosti, ba až morbídnosti. Tí totiž, podľa miestnej povery, vychádzajú na Michala zo svojho záhrobného vodného sveta v polnočnom čase, aby do prvého zakikirikania kohúta prežili „*niečo pekné*“ zo svojho živého bytia. „*Niečo pekné*“ značí zúčastniť sa bujarej zábavy, podobnej tej, ktorú možno ako živí ľudia prežili počas michalskej noci. Hviezdoslav sa rozhodol zobraziť priebeh zábavy utopencov realistickým, čiastočne až naturalistickým postupom. Jeho vymyslená, možno vysnívaná, priam surrealistická vízia záhrobia, v jeho tvorbe výnimočná, sa odohráva na „*priepuste*“, na jazernej hati, kde podľa dedinčanov bývajú duše utopených ľudí.

Zábava utopencov začína v baladicky exponovanom čase – o polnoci pri splne mesiaca. Z vody na breh výpustu vychádza s „*člapotom*“ celé panoptikum „*zhynulých tam od topelcov dávnych, nových*“. Svoje „*drahé*“ prehnité „*halieny a plášte*“ vešajú na „*rakyty*“ a „*jelše*“, aby „*uschli*“, lebo v nich chcú ísť na svoj michalský ples. Opis príprav kostlivcov na ples vyznieva ako paródia na reálne

11 Citáty z balady sú z edície Hviezdoslav 1948b: 78-108.

620 plesové zábavy. „*Topelcove*“ ženy s „*uškeravými*“ čelustami a „*dutými*“ očami si na seba vešajú drahé „*čacky*“ (náušnice z „*chvostálov*“, okolo ramien „*tlsté pijavice*“, náhrdelník zo „*žaburín*“), podobne aj muži „*topelci*“ si navliekajú na svoje kostlivé nohy topánky z korytnačieho „*panciera*“, na boky si upevňujú „*vestu*“ z vrbového prútia a opasky si pletú z „*lesklých užoviek*“. Parodické napodobnenie živých ľudí sa týka aj ich bujarej tanečnej zábavy, vrátane hudobníkov, medzi ktorými vyniká „*starý topelec*“ hrajúci na zvláštnom hudobnom nástroji – „*na korýtku pani-vydry / či z jej kôry / slákom zo škrupiny: / tidli-pidli! udri-vydri! / šiky-myky! / pre potvory, / nešťastlivé pre kaliky – / Tiny-tany! tany-tiny!*“

Záverečná časť balady je opäť priestorovo situovaná do dedinskej krčmy, v ktorej sa odohrá niečo nezvyčajné: tanec živých s mŕtvymi. Všetci prítomní sú v očakávaní príchodu nezvyčajných hostí. Rozprávač dá v tomto emočne vybičovanom čase priestor rozhovoru viacerých mládencov, ktorí prezradia svoj až desivo jednoduchý „prítomnostný“ životný princíp: „*Kto by tejto noci ležal!?! / Iba mŕtvy! Len raz žiješ, / potom zgegneš – v zemi zhniješ – / Žime dneska! zajtra mrime...*“ Žijú prítomnosťou, nerozmýšľajú, čo bude zajtra. Pudovo si užívajú voľnosť, tešia sa na „*tančeky*“ a zábavu s utopencami. Je poľnoc. „*Vošli – hrúza! Bled’ na líci / u ľudí, žas – návštevníci, vyvolaní z jazu [...]. Na nich, na kostlivcov ohlodaných, / čupry – kutle z tráv, a háby / vlásaň, zdobou plazy, žaby, / hady... na strach! Na hnus!... Ľudia gánia, zmrzli všetci. / Dievky trnú rikované; / chlapcom osineli skrane, / na smelosť však neochladli; / hudcom sláky poupadli...*“ Napriek tomu, že mládencov zaskočil príchod hostí, premohli ostych a, hoci s odporom, hľadia smrtným postavám do očných jamiek, do zjazvenej tváre, dotýkajú sa ich mokrych prehnitých handier, počúvajú v tanci hrkanie ich kostí. Absurdné predstavenie v krčme končí. Kostlivci odchádzajú do svojho záhrobného sídla, berú však so sebou dievčatá a mládencov, ktorých matky s plačom bránia: „*Nedáme si / dcér, nie!... Idte, odkundes! / v peklo sami*“, „*Ani synov spriahať s takou holotinou!*...“ Baladický príbeh speje k svojej tragicko-parodickej koncovke. Vážnu chvíľu vyrieši kohút, ktorý z pôjdu domu oproti krčme zakikirika. Pre kostlivcov je to signál, aby v „*okamžení*“ opustili krčmu a „*s vytím dutým*“ ušli do svojho záhrobného sveta. „*Kohútik jarabý*“ sa pre dedičanov stal hrdinom-záchrancom živých. Pre majiteľku kohúta zase dôvodom na jeho záchranu: „*Ako oko si ho strežiem! / nepredám ho, nezarežem [...]. Ožič Vám dal, mne dá vyžiť...*“

V textovo najrozsiahlejšej balade **Smelá Katka** Hviezdoslav spracoval jednu z tém poverových ľudových tradícií, ktoré na konci 19. storočia v podmienkach rurálneho prostredia bránili jeho obyvateľom intenzívnejšie sa otvárať meniacemu sa svetu a pritom zachovávať svoju kultúru.<sup>12</sup> Niektoré povery vzbudzovali v ľuďoch neopodstatnené obavy o zdravie seba i rodiny, o stratu šťastia a lásky v živote a podobne. Príbeh tejto balady básnik ukotvil v rozšírenej tradícii večerných priadok, kde sa stretávali väčšinou nevydaté dievčatá. Ich súčasťou boli aj improvizované zábavy a tance s maskovanými návštevníkmi, množstvo rozmanitých hier a divadelných výstupov v zvieracích či zobrajých maskách a podobne. Túto tradíciu využil pred Hviezdoslavom napríklad J. Král v balade *Križ a čiapka*, o čom svedčí podobne rozvinutý motív priadok, ale najmä takmer identický

koncept osobných vlastností hlavných postáv – Mary v Kráľovej balade (nebojácna, racionálne uvažujúca „šelma“) a protagonistky Hviezdoslavovej balady Katky (smelá, otvorená pre rozumné vysvetlenie záhrobných javov). Rozdielne sú iba tragické závery ich životov. Kým Mara zomiera zásahom nadprirodzených síl pre svoje previnenie proti poverovej tradícii (zobrala kríž a čiapku z hrobu mŕtveho), Katka, ktorá riešila podobné previnenie (vzala z hrobového kríža venček), si smrť spôsobila sama: keď chcela vstať z hrobu mŕtveho Kuba, „galún“ visiaci z jej vrkoča zavadiť o kríž. Otočená chrbtom ku krížu nevedela racionálne vyhodnotiť situáciu, zľakla sa, premohol ju mŕtvolný strach z poznania, že hrob nie je len „hruda a skala“, ale že v sebe skrýva ducha zomrelého, to, čomu doteraz racionálne vzdorovala. Sila iracionálneho tajomna jej zastaví srdce, vezme život („*mladú dušu vypustila*“). Kráľovu baladu charakterizuje spojenie vecnej naratívности so širokou škálou baladických výrazových prostriedkov (Kraus 1966: 178), s dominanciou lyrickej obraznosti. Naopak, Hviezdoslavovu baladu charakterizuje epická šírka daná bezprostrednosťou zobrazovaného príbehu a spomalovaním hlavného deja vedľajšími opismi a reflexiami.

Hviezdoslav skúšal na prelome 19. a 20. storočia vo svojej epickej tvorbe nosnosť romantických postupov v realisticky koncipovaných príbehoch. Príkladom tohto riešenia je aj balada *Margita*, ktorá nielen názvom, ale aj niektorými postupmi spracovania známej povestovej látky pripomína poslednú baladu romantického básnika J. Bottu *Margita a Besná*.

Základom historickej povesti o skalnom brale pri Strečne nazvanom Margita a Besná je príbeh o láske a žiarlivosti, ktorá spôsobila smrť dvoch mladých žien: macochy a jej vekovo blízkej nevlastnej dcéry. Hviezdoslav poznal Bottovo spracovanie tejto historickej povesti. Otázne je, prečo sa rozhodol vytvoriť jej vlastnú baladickú verziu. Možno chcel týmto spôsobom ukázať svoj vzťah ku koreňom ľudovej slovesnej kultúry a k romantickej tradícii spracúvania jej baladických podnetov, prípadne chcel vyskúšať nosnosť vlastnej tvorivej metódy pri spracúvaní kanonického námetu z ľudovej povestovej tvorby. Porovnaním Bottovoho<sup>13</sup> a Hviezdoslavovho textu<sup>14</sup> sa dá ukázať miera Hviezdoslavovho autentického spracovania historickej povesti.

Obidvaja autori zvolili vo svojich baladách rozdielne kompozičné riešenie. J. Botto umiestnil do básne expozičnú a epilógovú časť, pričom obidve časti odlišil od centrálného epického príbehu, ktorá sa vyznačuje sedemslabičným veršom a nerovnakou veršovou skladbou v strofách, dvojnásobnou slabičnou dĺžkou verša (štrnásť) a rovnakým počtom veršov v strofách (dvanásť). V expozičcii básne dostala priestor informačno-opisná personifikovaná reč „plte“ o ceste dolu Váhom. Do nej vkomponoval rozhovor pltníkov o nebezpečnom úseku riečnej cesty pod skalnými výbežkami Margitou a Besnou a záver strofy ukončil náboženským a národno-optimistickým rozmerom zdolávania prekážok – „*prejde Slovák i cez peklo, prejde v božom mene*“. Epilóg básne je autorovou úvahou s optimistickým záverom o dôsledkoch „*hriechu skamenelom*“.

13 *Povešť z Považia*. V rukopise *Zobraných spevov* (1879) mala názov *Margita*. Tak vyšla v časopise *Orol*, roč. 10, 1879, s. 130-131. J. Botto ju napísal podľa povesti zapisanej Alojzom Mednyánszkym v jeho knihe *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern* (1826, 1844).

14 Citáty z balady sú z edície Hviezdoslav 1948a: 99-107.



Hviezdoslav v básni nepoužil prológ, osobitne vyčlenil iba epilóg, v ktorom „apeloval“ na pltníkov, aby sa opreli vo svojej nebezpečnej práci o Boží princíp a mravnú silu človeka, ktoré majú predpoklady premôcť všetky príkoria ľudského sveta, vrátane ich iracionálnych vodcov – „*svetlonosov*“. Strofa epilógu sa syllabicky ani stroficky nelíši od centrálnej príbehovej časti básne. Má rovnaké syllabiko-strofické charakteristiky: sedemveršová strofa, trochejský veršový rytmus, verše v strofe sú sedem- a osemslabičné. Epická zložka textu je podčiarknutá jednak rýmovou skladbou (abcacba), veršovými presahmi, ktoré tlmia pravidelnosť rytmického trochejského veršového podložia, a kombináciou krátkych opisov a opytovacích a zvolacích viet, expresívnych a nárečových výrazov, citosloviec a najmä frekventovaných „epizeuxových“ viet. Bottov verš má pravidelný sedemslabičný trochej a združený rým, ktorý vytvára pravidelnú a výraznú rytmickú viazanosť na konce veršov.

Hviezdoslav začal tragický príbeh pohľadom macochy a „*pastorkyne*“ z okna ich domu na pekného mladého „*šuráka*“, „*oberučného čeladníka*“. Z ich krátkeho rozhovoru vyplynie, že macocha ho chce za paholka, pričom nevlastná dcéra jej prezradí, že sa chce ženiť a v nedeľu príde k nim so strýkom. V nedeľu predvečerom privíta „*šuráka*“ Janka a jeho strýka so slovami: „*Hybajte dnu popolu! / Napiekla som, prikryla som, / naložila radostníkom...*“ Hovorí im o starostiach s gazdovstvom a osloví Janka: „*Prijednaj sa - za paholka.*“ Čeladník mlčí, je zaskočený. Mladá gazdina vycíti príležitosť osloviť ho ešte zaujímavejšou ponukou: „*Chceš byť viacej? - Hádám... gazda až...?*“ Strýko vidí príležitosť zmeniť sociálny status svojho synovca, preto mu dohovára: „*Však pováž, synku: / chudobný si! - Také šťastie - [...] Prvý gazda!*“ Mládenec rozpoznal jeho úmysel, obrátil sa na gazdinu s prosbou: „*Dcéru pýtam! Margitu! / Tú mi dajte za ženu.*“

Bottov príbeh nemá taký rozsiahly a konkrétny epický dej. Je realizovaný významovo hutnými opismi na princípe kontrastov (Miko 1976: 269-280) v správaní a konaní macochy a Margity („*Vdovička pekná, mladá, / vydávať by sa rada*“). Motív „pytačov“ („*vohlačov*“) posunul Botto oproti Hviezdoslavovi do všeobecnejšej roviny („*Idú, idú, vohlači: / na vdovu nik nepáči, / len sa každý hneď pýta: / A kdeže je Margita?*“).

V ďalšom priebehu deja Hviezdoslavova postava urazenej a poníženej mladej bohatej vdovice vyslovuje Janovi jasné „*Nikdy*“ s odkazom: „*Hlucháň, slepec...*“ Na tomto mieste sa príbeh „láme“ do svojej tragickej podoby. Macocha naplánuje pomstu – tu sa Hviezdoslav aj Botto stretli, avšak ich riešenie tragického konca je odlišné.

Hviezdoslav rieši čas pomsty „*v nedeľu*“: ráno vdovica „*vlúdne*“ oznámi Margite, že dáva súhlas na jej svadbu s Janom. Neskoro popoludní sa chystá na dážď, no macocha napriek tomu posieľa Margitu do Turca, aby pozvala na svadbu „*pokrevných*“. Botto posúva čas Margitinej cesty do Turca po lete, pričom ju „posieľa“ len k tete, aby si u nej oddýchla po ťažkej práci. Hviezdoslavov dramatický opis strastiplnej Margitinej cesty podvečernou a večernou krajinou neobsahuje nadprirodzené predstavy a živly. Osoba, ktorá ju prenasleduje a sotí „*od chrbta*“ z „*Besnej*“ do Váhu, je „*zakrútená do obrusa*“, čím len vzdialene pripomína „*Marmurienu*“, teda Morenu, staroslovanskú bohyňu smrti a zimy. Podľa slov „*šuráka*“ v osobe spoznáваме sokyňu v láske. Botto v tejto časti príbehu na malej ploche dvanástich sedemslabičných veršov a na princípe kontrastov stručne

opísal dramatickú situáciu príchodu dievčiny a jej vrahyne k Váhu a vražedný čin „vzteklíce“.

Záver Hviezdoslavovej balady je, oproti Bottovej verzii, konkrétnejší: utopené dievča našiel „rybár“, prievozníci ho priniesli do domu vdovice, ktorá, aby zakryla svoj hrozný čin, predstiera utrpenie zo straty nevlastnej dcéry („*Rata! vrieskla...*“). Podobne sa správa aj na pohrebe („*mat si tajne oči slini*“). Nasledujúce hľadanie príčiny Margitinho pádu, do ktorého sa zapojí celá dedina („*Vražda...?...* [...] *Schválno zhod?...* [...] *vetria, blúdia. / Až konečne dotušili...*“), ukončí samotná vdovica vyznaním lásky Jánovi. Jej plán stroskotá. Začne sa jej zápas s vlastným svedomím. Prenasledovaná dedinčanmi, „*drábom*“ a vlastnými výčitkami („*Kvet môj, svet môj... kde si?*“) absolvuje svoju poslednú cestu k skalnému bralu, aby z neho „*ani vták*“ zletela „*v rieky pažerák*“.

Obidvaja básnici vystavali závery svojich balád na mravnom princípe, presnejšie na zápase macochy s vlastným svedomím, ktorý vrcholí, ako je to v ľudových alebo romantických baladických sujetoch, o polnoci. V tomto smere položil Botto oproti Hviezdoslavovi väčší dôraz na zachytenie vnútorného stavu macochy, na prežívanie jej trápenia a žiaľu zo skutku, ktorý vykonala, a na jej rozhodnutie vziať si život podobným spôsobom, ako ho ona vzala Margite (Kraus 1966: 238).

Hviezdoslavova balada *Zuzanka Hraškovie* (Hviezdoslav 1900c: 449-451)<sup>15</sup> patrí medzi čitateľsky najznámejšie autorove diela.<sup>16</sup> Od ostatných Hviezdoslavových balád sa líši najmä tým, že na relatívne krátkej jedenáststrofovej ploche sa odohrá psychologická dráma dvoch ženských postáv – macochy a jej nevlastnej dcéry. Hviezdoslav predstavil tento v ľudovej slovesnosti známy archetyp disharmonického obrazu negatívneho a pozitívneho životného princípu kontrastným spôsobom. Macocha je v jeho predstave nespravodlivá žena, ktorá pácha zlo na nešťastnej polosirote. Neusiluje sa pochopiť jej povahu, jej gestá vzdoru, jej hodnotový svet, namiesto toho presadzuje vo výchove svoj temperament. Postavu Zuzanky epicky tvaruje ako malé nevinné dievča s romantickou črtou vzdoru proti správaniu, výchovným metódam a hodnotám nevlastnej matky.

Kontrast je základným stavebným pilierom hlavných postáv sujetu, ale aj druhovej a výrazovej štruktúry a kompozície balady na makro- a mikroúrovni. Túto metódu, ktorú Jozef Hvišč výstižne pomenoval epikou v lyrickej situácii (Hvišč 1975: 166), Hviezdoslav použil v celej básni. Subjektivizácia epického princípu rozprávania je jeho špecifickým zobrazovacím nástrojom. V tomto smere sa líši od romantického spôsobu zobrazovania baladického príbehu, v ktorom, naopak, dominujú lyrické výrazové dominanty, vrátane rozprávania v ja-forme.

Psychologické napätie medzi ženskými protagonistkami, ktoré sa vyhróti nielen tým, že otec neuzná dcérine žaloby, ale najmä tým, že Zuzanka neosloví macochu slovom mama, len náznakom tohto slova (autor uviedol slovo

15 Citáty z balady sú z edície Hviezdoslav 1948a: 147-149.

16 Balada *Zuzanka Hraškovie*, vďaka svojmu univerzálnemu sociálnemu vzťahovému archetypu známemu najmä z rozprávkových a legendických sujetov, ale aj z príbehov ľudovo a sociálno-sentimentálne zameranej literatúry (macocha – jej nevlastná dcéra, zastarane pastorkyňa), oslovila značnú časť čitateľskej verejnosti, bola a je súčasťou dramaturgie milovníkov recitačného umenia, siahli po nej rozhlasová a televízna tvorcovia. Osobitne treba pripomenúť televízne spracovanie z roku 1991 (scenár Vincent Šíkula, réžia Franek Chmiel, dramaturgia Jana Liptáková). V kontexte slovenskej literárnej histórie sa ňou zaoberali viacerí bádatelia (Hvišč 1975: 159-181; Gbúr – Sabol 2014: 145-162).

624 mama s apostrofom: „*Ubila / mam' ma...!*“), nevyrieši ani „*totčička*“, pretože jej hnev proti správaniu macochy zostane iba vo verbálnej rovine („*Len sa otrasiem, / pôjdem jej nakydať!...*“).

Motiv Zuzankinej návštevy hrobu jej mŕtvej matky je dôležitý pre otvorenie ďalšieho kontrastu smerujúceho k osudovému záveru. Uvedeným kontrastom je vzťah medzi reálnym a záhrobným svetom, ktorý je typický pre tradičnú ľudovú a následne aj romantickú baladu. Hviezdoslav ho nerealizoval explicitne, ale iba v náznakovej podobe. Zuzanka nenachádza pomoc medzi živými ľuďmi, preto sa so svojím trápením obracia na nebohú matku (oslovuje ju „*mamičko*“) a prosí ju o pomoc a útechu. Záhrobie však mlčí, odozva neprichádza („*mlk - smrti záhada*“), kontrast medzi reálnym a záhrobným svetom sa nerealizuje, čo ukazuje na sujet realistickej balady. Na cintorín neprichádza o polnoci, ako je to zvyčajné v romantických baladách, ale v jesenný podvečer, v čase „*víchrenia*“, pred silným dažďom. V triáde Zuzankinho hľadania opory („*ňaničko*“ – „*totčička*“ – „*mamička*“) Hviezdoslav funkčne využil aj mikrokompozičný prvok – interpunkčné znamienko (pomlčku). Práve ňou „jednoznačne signalizoval hranicu medzi reálnym a záhrobným svetom“, pričom tento prvok umiestnil do textu priam s „*matematickou presnosťou*“ (Gbúr – Sabol 2014: 150). V prvom prípade (hľadanie pomoci u „*ňaňa*“) dal pomlčku za syntaktickú štruktúru („*Poviem ňanovi - .*“), v druhom prípade (hľadanie pomoci u „*totčičky*“) pomlčkami oddelil krátky syntaktický celok („*- poviem totčičke -*“). V tretej časti triády pomlčku umiestnil medzi predikát a predmet („*... Poviem - mamičke...*“), čím graficky vyznačil hranicu medzi reálnym a ireálnym (záhrobným) svetom.

Voda nadobúda v baladickom závere svoju sémantickú dôležitosť. Je darom pre prírodu, ale zároveň skazou pre polosirotu. Zuzanka uteká z cintorína domov, cestou si ide umyť nohy do potoka, aby ju macocha zasa nepotrestala. „*Besný prúd*“ vody ju však strháva a ukončuje jej mladý život. „*Jaj, umyť nožičky! [...] vtom závrat - či poklzkom, / člup!... Vzal ho besný prúd.*“ Motív nožičiek sa objaví ešte raz, v poslednej strofe, v rozprávačovom opise macochy („*do očí blýska jej tých bielych nožíek pár...*“), ktorá najprv zvaľuje vinu za smrť Zuzanky na prírodu – jarok („*... Jano, spíš?... Jarok zas hučať čuť - / Musíš ho odraziť!*“). Neskôr, v nočnom čase, ju „*dobieha*“ vlastné svedomie („*do duše dvojný žiar...*“): donúti ju prosiť Boha o pomoc zbaviť sa duševnej bolesti, ktorú si spôsobila sama svojím nezmyselným konaním („*Schovaj ich / biele nožky, / och, Bože!...*“). Psychologická dráma dvoch ženských postáv, ktoré sa usilovali presadiť svoje hodnotové videnie sveta (macocha reprezentuje tradičný model spoločenských konvencií, Zuzanka túži po humánnejšom modeli rodinných vzťahov), sa síce skončil smrťou Zuzanky, ale súčasne sa pre macochu a dedinskú societu otvoril priestor na hlbavejší ponor do vtedajšieho obrazu citových a medziludských vzťahov. V tomto smere Hviezdoslav posunul riešenie konfliktných citových situácií v baladách k modernistickým riešeniam, ktoré rozvinula generácia symbolistov na čele s Ivanom Kraskom (Hučková 1992: 378-384, 2014: 280-302; Fordinálová 1995: 113-126).

Publikovanie balady *Anča* (Hviezdoslav 1900a: 495-502)<sup>17</sup> potešilo J. Škultétyho, ktorý bol v tom čase vo väzení v Banskej Bystrici: „*Nad Ančou*

– som plakal od radosti!!! Tak mi odľahlo v bystrickej väzbe, tak mi bolo dobre, že v slovenčine mojej [...] sa tvoria takéto diela“ (Korešpondencia... 1962: 157). Od ostatných Hviezdoslavových balád sa tento baladicky ojedinelý príbeh líši najmä tematizovaním významových protipólov tanečnej zábavy a spôsobom tragického skonu protagonistky príbehu.

Kompozične je rámcovaný úvodným, stredovým a záverečným veršom, v ktorých sa rozdielne hodnotí tanečná zábava („muzika“). V prvom a stredovom verši má pozitívny význam, spája sa s relaxom, je uvoľnením vášní, je to nespútaná, bujará, „bezuzdná“, „rujná“ a „rozbláznená“ zábava („Muzika! povola... // Muzika! svevoľa“). Posledný verš mení hodnotenie zábavy na negatívne („Muzika! nevoľa“), pretože prináša len hnev, bolesť a súženie. Príbeh je situovaný na dedinskú tancovačku, „tanec“ v miestnej krčme, na ktorý sa najmä v čase fašiangov teší celá dedina, predovšetkým mládež. Začína sa dialógom matky s dcérou Ančou. Ovdovená matka jej vysvetľuje dôvody, prečo by nemala ísť na zábavu. V jej naliehavej výpovedi („Nechod', Ančo, na ten tanec, nechod!'“) cítiť zľú predtuchu, že sa tam dcére stane niečo zlé. Anča, na rozdiel od svojej matky, sa správa ako sebavedomé mladé dievča, ktoré rešpektuje svoj sociálny status (neúplná rodina), ale v realite života sa profiluje ako romantická hrdinka, ktorá svojou cieľavedomosťou chce dosiahnuť lepšie sociálne postavenie v dedinskej komunite. V tomto smere ju možno charakterizovať ako dospeliejší variant Zuzanky Hraškovie. Svoju cieľavedomú povahu naplno prejaví na zábave, kde chce dokázať, že citovaná ľudová pieseň o chudobnom dievčati, čo si vystoží na zábave jamu, nie je pravdivá. Svoj cieľ dostať sa do predného radu medzi „čelad' sebevolnú“ sa jej podarí dosiahnuť po polnoci, no to je zároveň čas, keď sa jej životný príbeh blíži k svojmu fatálnemu finále. Gradáciu napätia záverečnej scény autor vytvoril prostredníctvom ubúdajúceho svetla („Dohárali sviečky, / žmúrajúce jak v hmle v spare dusnej“) a opisov pudových, inštinktívnych, až prírodno-démonických reakcií tancujúcich. Mládenec Janko ju požiadal o tanec, ktorý bol nečakane divoký ako „krútnava dravá, nekonečná, dudniaca...“. V tejto tanečnej „krútnave“ našla svoju smrť: prišlo jej nevoľno a po chvíli zomrela: „Joj! zajakla Anča osinutá, / v pravej vzniesúc kytku, mäčkajúc ju, / ,rata! - nekrút', Janko, nekrút! Hlava / zatáča sa - závrat - srdce moje - / sklesla zápät...“

V názve balady *Veštbá kukučky* je animálna postava – kukučka, rozšírená v slovenskom kultúrnom povedomí od čias starých Slovanov, ktorí ju zasvätili bohyni jari Vesne, a to pre jej charakteristický hlas (hlasné „kukanie“ samcov) ohlasujúci príchod jari.<sup>18</sup> Práve tento zvuk nadobudol v ľudovej kultúre tajuplný, záhadný, mysteriózny význam: stal sa základom povier o kukučom predpovedaní dĺžky života, zvlášť u dievčat predpovedal čas do ich vydaja a podobne.

Táto animálna postava je v pozadí tragického príbehu mladého dievčaťa Uliany, ktorá nevzdoruje pravidlám ako Zuzanka Hraškovie alebo Katka z balady *Smelá Katka* či Anča z rovnomenného baladického príbehu. Naopak, pracovitá Ulka hlboko verí povere o magických „proročích“ vlastnostiach kukučky, a to sa jej stane osudným. Kukučku nazýva „prorokom“, „veštkaou znamenitou“, „mudráčkou“ a „bosorkou“. „Požiada“ ju o „vyveštenie“, o koľko rokov sa vydá („Koľko mi rôčkov

626 *dáš, kým pôjdem na sobáš?*“) a ako dlho bude žiť („*moc mám očiek – rôčkov – žítia na reťazi...?*“) a tejto kukučej veštbe potom prispôsobuje svoj život. Tragický záver Ulkinej životnej cesty sa odohrá o tri roky, ktoré jej kukučka oznámila. Opakuje sa východisková situácia balady – zväžanie pokosenej trávy z podhorských lúk. Ulka prichádza po práci domov s plným „*batohom*“ trávy, spotená od námahy. Matke sa sťažuje, že cíti bolesť v boku a má horúčku. Prizná sa, že sa napila studenej vody z potoka. Ochorenie na „*úložnicu*“ (týfus) a zomrie. Jej smrťou sa naplnil kukučkou vyveštený čas jej vydaja, ale aj čas jej smrti. Prichádza po ňu ženích, ale nie ten, ktorého si vysnívala („*popod stenu ženích [...] škaredý [...] zuby škerí*“). Ulkina matka, rovnako poverčivá ako jej dcéra, obracia svoj hnev za smrť dcéry proti kukučke, ktorú v závere preklína: „*Bodajs', kukučko! viac hlasu nevydala, / keď si mi, ach, dcéru na smrť zakukala...*“

Sujetovú schému, ktorú často využívala romantická baladická literatúra (previnenie a následný trest), Hviezdoslav prehodnotil v balade **Matúš Stolár**.<sup>19</sup> Jej tragický záver naznačil viaceré otázky z oblasti dobovej sociálnej modernizácie. Protagonista príbehu, starý Matúš Stolár, poruší tradíciu udržiavané pravidlá. Podľa prvého z nich muž by mal držať rok smútok za svoju nebohú ženu. Druhé tradované pravidlo v dedinskom prostredí využívajúce prirodzené biologické danosti ľudského spoločenstva spočívalo v tom, že problematizovalo manželský vzťah starého muža s mladou ženou. Tretie nepísané pravidlo, ktoré protagonista porušil, má kresťanský a rodový podtext: súvisí s tým, ako chápe narodenie dieťaťa (chlapca, respektíve dievčaťa) kresťanská cirkev (ako Boží dar) a ako ho chápalo dedinské prostredie (z praktických dôvodov a čiastočne pre uspokojenie mužského ega sa viac tešilo narodeniu chlapca). Okrem osobitosti vzťahu viny a trestu má balada ďalšiu zvláštnosť, ktorú neobsahujú ostatné básnikove balady s rovnakým motívom: svadba Stolára s druhou manželkou nemá explicitné časové určenie, do príbehu „nevstupujú“ nadprirodzené sily ani chmúrna a tiesnivá nálada či tajomnosť, sujet neobsahuje „trojkový“ princíp, vyhrotený konfliktotvorný princíp, ba ani tematické kontrasty.

Pomerne jednoduchou baladickou „ilustráciou“ ľudového príslovia na tému pýcha a jej dôsledky je epická báseň **Jano Garazda** (Hviezdoslav 1901: 1-7), ktorej výsledný umelecký tvar je problematický, nepozdával sa ani samotnému autorovi.<sup>20</sup> Keď ju posielal J. Škultétymu na uverejnenie do časopisu *Slovenské pohľady*, napísal: „Tu máš príspevok do Pohľadov... – biednu pôvodinu čo piate číslo tej kratšej epiky“ (Korešpondencia... 1962: 159). Sujet príbehu je vytvorený na princípe dvoch hodnotovo rozdielnych životných princípov. Nositeľom prvého z nich je gazda Jano Garazda, svojrázny, medzi dedinčanmi neoblíbený hospodár, ktorého pre jeho neprofesionálnu prácu („*sotva i zná, čo je brázda*“), pyšné a samolúbe správanie, ale najmä „odborné“ veštecké rady posmešne volajú „*prorok*“. Druhý životný princíp reprezentujú ostatní dedinčania, ktorí pri riešení každodenných povinností používajú osvedčený „sedliacky rozum“. Ten občas zlyháva, najmä pri predpovedaní počasia. Keď sa tak stane, siahajú po Božom slove, po duchovnej pomoci. V tomto príbehu sa „stretnutie“ uvedených princípov odohrá pri kosení podhorských lúk. Garazda sa vysmieva dedinčanom, ako

19 Citáty z balady sú z edície Hviezdoslav 1948c: 12-33.

20 Citáty z balady sú z edície Hviezdoslav 1948a: 161-170.

neodhadli počasie pri sušení pokosenej trávy: odkazuje im, aby namiesto božích služieb využili jeho „meteorologické“ rady. Keď sa seno „dosúšalo“, prišla silná búrka, zničila prácu koscov a Garazdu takmer zabil blesk. Po zistení, že žije, kľáčiac a vzpínajúc ruky k nebu vysloví vetu: „*Kto poleje, ten oveje* –“, ktorou naznačil, že chce urobiť pokánia a zaradiť sa medzi dedičanov privolávajúcich v ťažkých časoch jedinú skutočnú autoritu – Boha.

Baladicky koncipovaný príbeh *Jedlica* má svoju osobitosť v spôsobe zobrazenia vážneho sociálno-psychického problému človeka z vidieckeho prostredia, ktorého predobraz autor pravdepodobne našiel vo svojej advokátskej praxi pri riešení civilných sporov.<sup>21</sup> Príbehovú líniu začne objektívny rozprávač opisom personifikovanej „jedlice“, ktorá dlhý čas stojí v strede lúky ako symbol slobody, vzdoru a prírodnej krásy. Pokojnú idylickú scénu odpočívajúcej rodiny gazdu pod jedľou naruší nahnevany dedinský „komorník“, ktorý tvárou („*nôž v zraku, odulú hnusne tvár*“) a drsnými slovami („*Practe sa! Zrýkol, to lúka moja* –“) dá majiteľovi lúky najavo, že právo na lúku je jeho. Následne sa ukáže, že problémom „komorníka“, ktorý prišiel pod Choč riešiť právny spor, je jeho zúfalá sociálna situácia vyvolaná závislosťou od alkoholu („*Pipíša si pýta piť*“). Záver príbehu sa odohrá na druhý deň ráno, keď rodina gazdu príde zväzať seno z lúky. Je svedkom hroznej scény: „*na hrubšej [„haluzi“ – poznámka J. G.] za povraz / visí však komorník na jedli*“, ktorý nesplnil svoj vlastný sľub („*Zaujmem poľaň, prv neumrem*“), zato poranil „dušu“ jedle („*cit má i rastlina nemalý*“). Tá pod ťarchou nešťastnej udalosti vyschla: „*Obstála v tisícich nešťastí príboji; / pod obesencom však – podlahla*“ a dedičania „*slziac, ju – vytáli*“.

Hviezdoslav často využíval postavu vdovy, ktorá bola z literárneho pohľadu vhodným námetotvorným objektom: skomplikoval sa jej rodinný a súkromný život a jej postavenie v tradičnom prostredí určoval rad spoločenských konvencií. Príkladom je príbeh Motoličky, mladej vdovy z balady *Mladá vdova*, ktorý rozvíja tému odplaty za previnenie.<sup>22</sup> Problémotvorným prvkom sujetu je previnenie matky-vdovy voči zvykoslovnému pravidlu (držaní smútku za nebohým manželom, zvyčajne jeden rok), ktoré Hviezdoslav uplatnil aj v balade *Matúš Stolár*. Smútok sa netýkal iba účasti na akomkoľvek druhu zábavy, ale aj skoršieho vydaja vdovy za iného muža. Motolicka v čase smútku nevynechá žiadny druh dedinskej zábavy (dôkazom je úvodné motto básne: „*Sotva muža pochovala, / už by sa ti zabávala*“), na ktorej sa nezdrží pitia alkoholu. Chce sa tiež znova vydať, nedbajúc na to, že by mala držať smútok (vyplýva to z ďalšieho motto, ktorým začína druhá časť balady: „*Smútku doba neodstála, / už by sa ti vydávala*“). Zabudla však, že dedina neodpúšťa prehrešky proti spomínaným spoločenským zásadám ani to, ak sa žena-matka viac než výchove detí venuje svojim sexuálnym potrebám a alkoholu.<sup>23</sup> Osobitnú úlohu rozprávača v texte má postava malého Janka, ktorý v čase matkinej neprítomnosti zabáva súrodencov čítaním a vlastným

21 Citáty z balady sú z edície Hviezdoslav 1948b: 72-77.

22 Citáty z balady sú z edície Hviezdoslav 1948b: 7-50.

23 Podľa V. Turčányho možno v postave Motoličky identifikovať Hviezdoslavovu švagrinú, ktorá po smrti svojho muža prepadla alkoholu, nestarala sa o deti, preto si ich manželia Hviezdoslavovci vzali k sebe dôvodiac, že „zolvica sa spravuje špatne, o deti nedbá, majetok mrhá...“ (Hviezdoslav v kritike a spomienkach 1954: 240). Podobnou postavou pijanky je aj matka Gáborn Vlkolinského z rovnomeného básnického eposu.

628 komentovaním známych rozprávkových príbehov o Jankovi Hraškovi, Martinkovi Klingáčovi a Ružovej Aničke. Významovo zatažená je záverečná lyrická reflexia básnika nad „*pohoreliskom*“, zobrazujúca vnútorný nepokoj mladej vdovy: „*Našla som košťalky z dieťaťa, / z Janička?... Z Mišička? / či jak sa menoval / šarvanec druhý? – Žial! / hlúpa som trošička...*“

Osobitosť balady *Studnica* je v tom, že problematizuje základný sociálny rozpor „chalupa – kašiel“ na individuálnej rovine: pôvodný kontrast vyzdvihovania mravnej čistoty ľudových postáv proti mravnému úpadku panstva narúša konceptom postáv z obidvoch sociálnych vrstiev, ktoré sa vyznačujú okrem svojho reálneho sociálneho ukotvenia aj individuálnymi biologicko-psychickými vlastnosťami.<sup>24</sup> Animálne postavy – kone – aktívne nezasahujú do deja, dotvárajú dramatickú atmosféru prírodnej scenérie. Sujet balady obsahuje niekoľko postáv, ktoré sa podieľajú na tvorbe povestového príbehu. Protagonistkou príbehu je Hana, slobodná, mladá a pekná „*okáňa*“, dcéra chudobnej dedinskej vdovy Mary. Obidve ženy pracujú ako slúžky („*čeladníčky*“) na dvore bohatého pána, ktorého rozprávač charakterizuje ako starého mládenca a prefíkaného zvodcu žien. Dôležitú úlohu v balade zohráva postava personálneho rozprávača („*starý koniar*“), ktorý nielen pútavo hovorí príbeh nešťastnej Hany mladým pastierom koní, ale súčasne im implicitne predkladá svoje hodnotiace súdy o mravných posolstvách ženských postáv. Záverečná scéna zápasu Hany s vlastným svedomím, pokus zachrániť smrteľne poranené dieťa v nezvyklom priestore – v tmavej studni a studenej vode, má výrazné znaky monodrámy, ktorá je jedinečným umeleckým počínom v slovenskej realistickej literatúre. V polnočnej, dramaticky exponovanej scéne prináša dieťa k studni, nožom ho takmer usmrť a hodí do studne. Pri tom sa pošmykne, dostane „*závrat*“ a spadne do studne za dieťaťom. Vďaka expresívne poňatému rozprávaniu koniara „počujeme“ jej zúfalé výkriky, plačlivé stony, „*skučanie*“, „*škripot*“, „*vreskot*“ poraneného umierajúceho dieťaťa, „*člupot*“ vody a dlhé ticho (realizované neukončenou autorskou výpoveďou), ktoré uzavrelo zápas mladej ženy s obmedzeniami dedinskej spoločnosti aj so svojím biologicko-psychickým nastavením. Treba pripomenúť, že Hviezdoslav ako tvorca dramatických textov využíval uvedený typ dramaticky vyhrotených scén aj v iných textoch. Azda najznámejším príkladom je baladicky koncipovaný monológ Zuzky v trefom dejstve autorovho dramatického fragmentu *Na Luciu*.

## Záver

Hoci lyriku tvoril Hviezdoslav kontinuálne, vo forme tematických cyklov a žánrov piesňovej a deklaratívnej lyriky, po roku 1899 venoval podstatne viac pozornosti epickým žánrom, osobitne balade. Básnické úsilie uchopiť transcendentno sa u neho vždy spájalo s Božím princípom. Jeho prostredníctvom sa usiloval uchopiť problémovú realitu sveta, osobitne sveta dediny, jeho civilizačné defekty, zakorenenosť v konvenčných kultúrnych stereotypoch, ale aj to, ako uchopiť priestor pre hrdinov vyrovnávajúcich sa s touto realitou. Videnie náboženskej spirituálnosti realizoval na duchovnom princípe kňazského povolania (*U kaplice*). Motív posmrtného života (*Krivoprišažník, Topelci, Pomsta mŕtvych, Smelá Katka*) mu

slúžili na prehodnocovanie ich tradičnej baladickej funkcie: hľadanie racionálnej odpovede na ukončenie iracionálneho úkazu (*Krivoprísažník*), vyjadrenie posmrtnej spravodlivosti medzi bohatými a chudobnými (*Pomsta mŕtvych*), parodické ukončenie sporu medzi prirodzenosťou života a absurdno-iracionálnym územím predstavivosti (*Topelci*), civilizačný vzdor proti poverovej tradícii (*Smelá Katka*).

Vo všetkých baladách uplatnil také zobrazovacie prostriedky, ktorými osobitne vyzdvihol epický rozmer príbehov. Dominantnú úlohu určil autorskému rozprávačovi, pričom v niektorých textoch (*Mladá vdova*, *Studnica*) posilnil autentickosť príbehu personálnym narátorom. Epickú šírku realizoval okrem digresíí (spomaľovanie epického tempa) a parentéz (spomaľovanie epickej narácie) najmä zážitkovým rozprávaním, pestrou modalitou viet a apoziopézami, nepravidelným počtom veršov v strofách, kompozičným členením deja na úrovni strofy a verša, rôznymi typmi rýmovej organizácie verša, veršovými presahmi, „hovorovým“ trinástslabičným veršom s prevahou trochejského rytmu v kombinácii s kratšími sylabickými veršovými radmi a osvedčeným osemslabičným veršom s trochejsko-daktylským rytmických pôdorysom a nepravidelnou rýmovou štruktúrou. Lyrický rozmer príbehov, najmä ich baladickú atmosféru, realizoval jednak funkčnou stavbou veršovej štruktúry, ale najmä prostredníctvom expresívne, respektíve lyricky ladených opisov a komentárov. Vo väčšine svojich realisticky koncipovaných balád funkčne využil aj niektoré zo znakov baladického žánru (najmä princíp „trojitosti“, nadprirodzené javy, nočný a polnočný čas, kontrast, tragické ukončenie príbehu).

Štúdia je výstupom grantového projektu APVV-19-0244 *Metodologické postupy v literárnovednom výskume s presahom do mediálneho prostredia*. Zodpovedný riešiteľ: prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc. Doba riešenia: 2020 - 2024.

### Pramene

- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, 1900a. Anča. *Slovenské pohľady*, roč. 20, č. 11, s. 495-502.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, 1900b. U kaplice. *Slovenské pohľady*, roč. 20, č. 9, s. 401-402.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, 1900c. Zuzanka Hraškovie. *Slovenské pohľady*, roč. 20, č. 10, s. 449-451.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, 1901. Jano Garazda. *Slovenské pohľady*, roč. 21, č. 1, s. 1-7.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, 1948a. *Zobrané spisy básnické. Zväzok 6. Kratšia epika, oddiel prvý*. Tretie vydanie. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, 1948b. *Zobrané spisy básnické. Zväzok 7. Kratšia epika, oddiel druhý*. Tretie vydanie. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, 1948c. *Zobrané spisy básnické Hviezdoslava. Zväzok 8. Kratšia epika, oddiel tretí*. Tretie vydanie. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, 1956. *Kratšia epika zo života dedinského ľudu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.

### Literatúra

- FABIAN, Anton - CHALUPA, Július, 2016. *Studňa a pavučina. I. Úvahy inšpirované evanjeliom*. Trnava: Spolok svätého Vojtecha. ISBN 978-80-8161-215-2.
- FORDINÁLOVÁ, Eva, 1995. Slovenská psychologická balada. *Slovenská literatúra*, roč. 42, č. 2-3, s. 113-126. ISSN 0037-6973.



- 630 GBÚR, Ján – SABOL, Ján, 2014. *Verš v štruktúre básnického textu*. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Šafarikianae 17. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika. ISBN 978-80-8152-220-8.
- GBÚR, Ján, 2021. Topelci – „najfantastickejšia“ Hviezdoslavova balada. *Tvorba, revue pre literatúru a kultúru*, roč. 31, č. 2, s. 32-36. ISSN 1336-2526.
- HUČKOVÁ [KRŠÁKOVÁ], Dana, 1992. Žáner balady v básnickom diele Ivana Kraska. *Slovenská literatúra*, roč. 39, č. 5, s. 378-384. ISSN 0037-6973.
- HUČKOVÁ, Dana, 2014. Modernistické variácie žánru balady. In HUČKOVÁ, Dana. *Kontexty Slovenskej moderny*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 280-302. ISBN 978-80-8101-863-3.
- HVIEZDOSLAV v kritike a spomienkach, 1954. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- HVIŠČ, Jozef, 1975. Genologická interpretácia Hviezdoslavovej balady Zuzanka Hraškovie. In P. O. *Hviezdoslav. Text a kontext*. Dolný Kubín: Literárne múzeum P. O. Hviezdoslava – Nitra: Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky Pedagogickej fakulty, 1975, s. 159-181.
- KOREŠPONDENCIA P. O. *Hviezdoslava so Svetozárom Hurbanom Vajanským a Jozefom Škultéty*, 1962. Na vydanie pripravil Stanislav Šmatlák. Bratislava: Veda.
- KRAUS, Cyril, 1966. *Slovenská romantická balada*. Bratislava: Veda.
- MATIAŠKA, Milan, 2001. Povaha digresie vo Hviezdoslavovej epike. *Slovenská literatúra*, roč. 48, č. 3, s. 185-190. ISSN 0037-6973.
- MIKO, František, 1976. Romantická balada a lyrický subjekt (Pokus o výrazovú analýzu). In *O interpretácii umeleckého textu*. 5. Zborník Kabinetu literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky Pedagogickej fakulty v Nitre. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, s. 269-280.
- MOCNÁ, Dagmar, 2012. Transformace baladického žánru v básnické tvorbě Jana Nerudy. *Slovenská literatúra*, roč. 59, č. 4, s. 312-323. ISSN 0037-6973.
- TURČÁNY, Viliam, 1963. Hviezdoslavova kratšia epika. In *Litteraria VI. Literatúra a jazyk*. Bratislava: Veda, s. 193-251.
- TUREČEK, Dalibor, 2012. Několik předběžných poznámek k proměnám české balady v letech 1860 – 1918. *Slovenská literatúra*, roč. 59, č. 4, s. 297-311. ISSN 0037-6973.

## Internetové zdroje

História kalvárie. Dostupné online: <https://www.farabobrov.sk/kalvaria/historia-kalvarie/>

---

Prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc.  
 Filozofická fakulta UPJŠ  
 Šrobárova 2  
 040 01 Košice  
 Slovenská republika  
 E-mail: jan.gbúr@upjs.sk