

TRNAVSKÁ UNIVERZITA V TRNAVE
PEDAGOGICKÁ FAKULTA



Recenzenti:

prof. PaedDr. René Bílik, CSc.
doc. PhDr. Erika Brtářnová, CSc.

KRISTÍNA PAVLOVIČOVÁ

Eschatológia v slovenskej barokovej poézii



TRNAVA 2014

© Mgr. Kristína Pavlovičová, PhD., 2014
© TYPĽ UNIVERSITATIS TYRNAVIENSIS, 2014

ISBN 978-80-8082-815-8

OBSAH

Predhovor	7
1. Východiská skúmania barokovej eschatológie	14
1.1 Literárnometodologické hľadisko	14
1.2 Štruktúra témy z filozofického hľadiska	22
2. Barok v literatúre ako slohové a vývinové obdobie	31
3. Interpretačný diskurz	42
3.1 Stavovské povstanie ako indikátor eschatológie (Samuel Chalupka – Ach, milostivý Bože náš...)	42
3.2 Turecko-tatárske vpády ako indikátory eschatológie (Štefan Pilárik – Rozjímání)	54
3.3 Ukrotnosť pohanov a osobná tragédia ako indikátory eschatológie (Zábojníkově akrostichy – nárek a útecha) ...	76
3.4 Chilizmus ako indikátor eschatológie (Ondrej Lucae – V ty poslední časy)	87
3.5 Přírodní jav ako indikátor eschatológie (Daniel Sinapius – Težká búrka již povstává...)	94
3.6 Individuálny vek človeka ako indikátor eschatológie (Jonáš Koledánus – Smutní dnové mi nastali)	105
3.7 Rozvažovanie o svete, cesta „prirodzeného rozumu“ ako indikátor eschatológie (Samuel Palumbini – Ach, což jest na tomto svete)	113
3.8 Ján Abrahamffy – Spůsob jak rozvažovati máš, v srdci svém rozjímati ty poslední čtyri věci ať jsou ti vždycky na péči	122

3.9 Hugolín Gavlovič – Valaská škola, mravív stodola a Škola kresťanská	137
4. Záver	161
5. Resumé	175
6. Summary	177
7. Pramene	179
8. Literatúra	180

PREDHOVOR

Baroková duchovná poézia sa vo svojej dobe pokladala za literatúru vysokého štýlu (oficiálna literatúra). Popri nej sa rozvíjala neoficiálna literatúra, ktorej cenzúra, ale aj nedostačujúce možnosti tlačiarenskej techniky neumožňovali šírenie pre širokú verejnosť (ľúbostná, satirická, sociálna, zbojnícka poézia a formy náboženskej literatúry pokladané za nenáležitú).¹

V slovenskej literárnovednej reflexii je baroková tvorba pomerne dobre spracovaná, hoci jestvujú aj výnimky. Jednu z nich predstavuje napr. rozsiahle a dosiaľ nie dostačujúco prebádané dielo Hugolína Gavloviča. Doktoré jeho rukopisné diela sa medzičasom beznádejne stratili, hoci sú o nich zachované informácie ešte z 30. rokov 20. storočia.² Ladom ležalo aj rukopisné dielo Škola kresťanská, ktorá vyšla až po dvestopäťdesiatich piatich rokoch v roku 2012.³ Vydavateľské sprístupnenie poskytuje však len nevyhnutné materiálne východisko na komunikačné sprístupnenie. Literatúra môže začas byť mŕtvym, nedotknutým archívnym materiálom, ale v spoločnosti jestvuje ustavičná disponibilita vtiahnuť ju do svojho života prostredníctvom literárnej komunikácie. Aj keď sa niekedy môže zdať, že literárna hodnota istého textu reziduje v úplnej pasivite, nemôžeme odhadnúť, či doktoré

¹ Porov. KÁKOŠOVÁ, 2005, s. 83. Porov. aj MINÁRIK, 1993, s. 45: „Tlačou (...) vychádzali uznávané ‚vyššie‘ literárne žánre, kým ‚nižšie‘ žánre boli odkázané ustavične na rukopisné spevníky a zborníky.“ Za nenáležitú náboženskú literatúru sa považovalo napr. dielo O. Lucaeho *Orationes rythmicæ* (porov. podkapitulu o ňom), ale aj *Žaltár* J. Abrahamffyho, ktorý nedostal imprimatur, autor bol potrestaný a náklad zhabaný, a preto sa nezachoval ani jeden výtlačok (porov. GAJDOŠ, 2004, s. 231 a 234).

² C. Lepáček disponoval v tomto období prameňmi, z ktorých mnohé sa dodnes nezachovali, ako to uvádza GÁFRIKOVÁ, 1989a, s. 20.

³ Medzičasom sa z rukopisu stratila časť úvodného textu.

„atómy“ jeho bytia nefungujú aj v prítomnosti prostredníctvom metakomunikačných procesov v spoločenskom vedomí. Môžeme iba tušiť, že jeho vplyv, hoci latentný, je v spoločnosti prítomný, hoci vonkoncom nemusí byť v centrálnom umiestnení. Literárne dielo je teda ustavičnou komunikáciou. Naozaj platí, čo povedal František Miko, že dielo je od svojho prvopočiatku komunikáciou a je ňou dovtedy, kým žije a trvá, t. j. navždy.⁴

Pri interpretačnom vtiahnutí staršej, v danom prípade barokovej poézie do komunikácie môže percipient, ktorý je zároveň autorom interpretačného metatextu, mať pocit neobyčajného vzrušenia a pôžitku z náhleho „oživenia“ textu. Veď čo iné pohýna napr. detektíva k vytrvalému skúmaniu starých známych faktov, ak nie nachádzanie nových riešení? Podobne archeológ odkrýva rozložené fragmenty, odhaľuje vzájomnú súvislosť medzi nimi a rekonštruje ich ako celok. A práve toto odkrývanie života je úprimnejším a pravdivejším odôvodnením zmyslu tejto práce, ako by bola azda spoločenská objednávka zaplňovania bielych miest na literárnohistorickej mape. Preto elementárna metodika výstavby tejto knihy sa odvíja z literárneho textu, narastá a uskutočňuje sa v interpretácii.

Spoločenskovedné disciplíny sa čoraz výraznejšie uberajú cestou antropocentrizmu. Badať to tak v teológii, „vede o Bohu“, ako aj vo filozofii, jazykovede, literárnej vede, histórii atď. Tieto vedné disciplíny najskôr prekonali štádium deskriptivizmu – opisov vlastných imanentných systémov, evidencie odborovo vyhranených javov, potom prestúpili do interdisciplinárizmu, až napokon vstúpili do etapy humanizácie, čím sa podstatne zmenili ich ciele. Teológia sa naďalej zameriava na obsah „predmetu“ svojho výskumu, ale jej mystický ponor už viac nesmeruje k približnému, hádankovitému, špekulatívnemu odkrývaniu obrazu transcendentna, preto platí, že „kto sa ponorí do Boha, vynorí sa pri ľuďoch“.⁵ Vynorenie sa pri človeku prirodzene zasmerúva na koinoniu (spoločenstvo, a to nielen cirkevné – v starom duchu – ale inkluzívnocirkevné, zahrnujúce, nie vylučujúce iné cirkevné a necir-

⁴ 1988, s. 10.

⁵ ZULEHNER, NEUNER, 2013, s. 197.

kevné spoločenstvá) a na diakoniu (službu).⁶ Filozofia sa už tak ne-umára otázkami hmoty, ale človeka. Jazykoveda a literárna veda po štrukturalistických výbojoch smerujú k človeku, pri ktorom nie je ani také zaujímavé, čo a ako sa komunikuje, ale s akým zámerom, v akom diskurze, v akom pragmatizme sa uskutočňuje komunikát. A pri jeho dekódovaní sa vyzdvihuje percipient – ako (spolu)tvorca komunikátu; tým, že ho interpretuje, vtlačá doň nový život. Lapidárne vidieť spomínanú zmenu v histórii, ktorá sa akoby vyčerpala skúmaním a opisom vojen, politických prevratov, panovníkov a ich rodov. Záujem sa obracia na človeka: Ako prežíval človek tej či onej doby svoju sexualitu, čo jedol, akú mal hygienu, ako sa zabával, aké hračky dával svojim deťom, čo čítal, na čom sa smial, nad čím plakal... V tomto diskurze humanizácie nachádza súčasník interpretačné opory v starých semiotických textúrach, a tak aj texty staršej literatúry zažívajú interpretačné odkrývanie žiarivých farieb literárnych obrazov spod vrstiev patiny stáročí. Sú to obrazy dobového človeka, v ktorého životnom príbehu si jeho spolučlovek súčasnosti nachádza fylogenetický vývinový priestor kultúrnej pamäti. Literárne dielo ako recipovaná fikcia „žije len v procese čítania, v dotyku s recipujúcim vedomím“.⁷ Baroková náboženská poézia poskytuje interpretovi nielen literárny, ale aj teologický materiál. Tu práve teologické videnie nasvecuje mnohé javy prostredníctvom náboženského mýtu,⁸ ktorý posúva čitateľovo poznanie v porozumení textu.

Zbásnená eschatológia v poézii 17. až 18. storočia, o ktorej sa hovorí v tejto monografii, má ohnisko projekcie v okruhu barokovej literatúry písanej predpisovnou formou slovenského jazyka (v škále od slovaki-zovanej češtiny k bohemizovanej slovenčine), čiže, prirodzene, nosná konštrukcia tejto práce sa odvíja na rovine témy. Je ňou eschatológia ako náboženský fenomén, čiže tematizácia finality ľudského života, tzv.

⁶ Ibidem, s. 68 a 198.

⁷ BÍLIK, 2009, s. 56.

⁸ Výraz *náboženský mýtus* treba úplne očistiť od dehonestujúcich kontextov, rozumie sa ako semiotický termín definujúci modelovú sémantickú štruktúru, presahujúci jazykovú a obrazovú výpveď a zahrnujúci v sebe príbeh.

posledných vecí človeka, pozorovateľných z pozície priebežného života, ako aj reflektovateľných z transcendentálneho hľadiska. Z hľadiska teológie eschatológia ako náuka o posledných veciach je jav chronologický, ale aj kairológický. V podstate tu teda ide o reflexiu cieľa ľudského života, ináč povedané, aj zmyslu individuálneho ľudského života a ľudskej spoločnosti, pravda, v perspektíve daného obdobia.

Základná, t. j. vecná línia tejto práce sa odvíja z barokovej didakticko-reflexívnej a duchovnej poézie z hľadiska axiológie, v ktorej téma eschatológie dominuje, v čom sa zhodujú všetci autori, ktorí sa literárnohistoricky alebo literárnoteoreticky zaoberali barokom. Práve pre túto dominanciu sa tu pozornosť sústreďuje výlučne na barokovú literatúru. Z hľadiska prítomnosti témy eschatológie v „susedných“ obdobiach je z bezprostredne staršieho obdobia nepochybne zaujímavá duchovná poézia Jána Silvána a z neskoršieho zase napr. diela Vojtecha Šimka **O posledných vecách človeka a O príprave k dobrej smrti**. Prvú dôkladne spracovala E. Tkáčiková v diele *Podoby slovenskej literatúry obdobia renesancie*, druhými dvoma sa zase zaoberal M. Vojtech v štúdiu *Nasledovníci Hugolína Gavloviča. O kontinuite eschatologickej tematiky v slovenskej barokovej a obrodeneckej literatúre (V. Šimko a J. Holly)*,⁹ ale aj v monografii *Od baroka k romantizmu*, aj preto sa im tu nevenuje osobitná pozornosť. Veď napokon téma eschatológie sa zjavuje vo všetkých obdobiach literárnych dejín, a to napr. už od Života Konštantína. V tejto súvislosti len skratkovito možno uviesť známy veľmi výrečný motív: Konštantínovi pri obľúbenej detskej zábave uletel krahulec a už nikdy sa nevrátil... Vďaka tejto udalosti si uvedomil pomínutelnosť tohto sveta. Tento motív potom autor textu rozvinul do existenciálne závažných dôsledkov.

Nebolo by nič zvláštne na tom, že pre isté obdobie, resp. pre istý sloh je charakteristická dajaká téma. Pri téme eschatológie však narážame na skutočnosti vyúsťujúce do otázok, ktoré sa už vymykajú bežnému poznaniu z pozorovania či z reflexie prírody, spoločnosti alebo všeobecného kultúrneho horizontu. V tejto dimenzii totiž ide o teo-

⁹ Táto štúdia vyšla aj r. 2004 v zborníku *Literárne dielo Hugolína Gavloviča (1712 – 1787) v súradniciach dobovej duchovnej kultúry a vzdelanosti*, s. 74 – 89.

logickú tému. Máme tu do činenia s interdisciplinárnosťou. Na jednej strane sa nám núka literárne bohato rozvitá baroková tematika a na druhej strane sa pred nami odkrýva perspektíva teologického uvažovania o veciach, ktoré sa v očiach našich barokových autorov vymykali z fyzického sveta a nadobúdali kontúry sveta metafyzického. Až tak sa stali témou ich literárneho textu. Pravda, v období baroka eschatológia ešte nebola samostatnou teologickou disciplínou, a teda ani predmetom v univerzitnom teologickom vzdelávaní. Bola však integrálnou súčasťou teológie. Latentne pôsobila tak v systematických, ako aj v praktických teologických disciplínach.¹⁰

Eschatologické názory sa zjavovali už na dávnom obzore starého Orientu a vyvíjali sa v priebehu dejín, pričom výrazným vývinovým stupňom a zároveň aj živnou pôdou im bol nástup a rozvoj kresťanstva. Aj v historickej perspektíve kresťanskej viery a náuky o nej sa v eschatológii dajú pozorovať zreteľné vývinové stupne, ktoré možno pomerne ľahko a bezpečne odkrývať vďaka nepretržitej dôslednosti v záznamoch náboženskej literatúry všetkých čias.

Problematika eschatológie sa práve v baroku dostala do celkom novej, takpovediac nečakanej situácie. Sama osebe sa totiž trieštila na katolícku a protestantskú, čiže na protireformačnú a reformačnú. Nastal tu dokonca taký výrazný zlom – ako konštatuje P. Dinzelbacher –, že v tomto období sa Európa rozdelila na dve rozdielne „zóny, vyznačujúce sa úplne odlišným postojom voči mŕtvym predkom“.¹¹ Nie je neznáma skutočnosť, že v archeológii a v historiografii sa moment smrti človeka, ako aj bezprostredné úkony s ňou súvisiace, t. j. pohreb, spôsob pochovávaní, balzamovanie, obdarúvanie darmi (vrátane živých osôb), vystrojovanie mŕtveho do očakávaného posmrtného života atď. stávajú kľúčovým miestom porozumenia dobovej kultúry. Ako vidieť, naša téma sa kdesi hlboko dotýka antropológie, teda oveľa širších súvislostí, ako by sa mohlo zdať pri letmom pohľade.

¹⁰ Podľa MÜHLINGA, 2007, s. 39 – 40, môže sa dokonca celá systematická teológia chápať ako eschatológia. Eschatológia je zároveň reflexiou kresťanského života z horizontu očakávania.

¹¹ 2004, s. 125.

Ak by sme o barokovej eschatológii mali hovoriť v kontexte naj súčasnejších dejín, pokojne ju môžeme zaradiť do problematiky európskych štúdií. Výrazný okamih ľudskej smrti sa v baroku stal postulátom nových historických protirečení a napätí. Baroková eschatológia, v ktorej ešte silno pôsobil renesančný obraz sveta, sa vnútorne diferencoval aj na pozadí profánneho a sakrálneho. Nové objavy Mikuláša Kopernika a Giordana Bruna umožnili vznik nového obrazu sveta a baroku nastolili novú úlohu: zjednotiť prírodovedné poznanie a náboženstvo. Tradičná eschatológia stratila dovtedajšie pozície. Starý obraz sveta sa pomaly rozpadal a s následným nástupom osvietenstva ustupoval do pozadia. Prirodzene, posilňovali sa aj tendencie, a to najmä v ľudovej zbožnosti a v ľudových tradíciách, ktoré sa nechceli vzdať vekmi overených predstáv, čím vznikla nová dynamika barokového obrazu sveta.

Slovenská baroková literatúra, okrem toho, že barok na Slovensku sa oproti iným európskym krajinám udomácnil o niečo neskôr,¹² má isté špecifiká, aktuálne aj dnes, a tak na otázku, prečo spracúvať literárnu tému eschatológie v tomto období, možno vyčerpávajúco odpovedať z viacerých hľadísk.

Doteraz chýbajú prehľadnejšie interpretácie teologických a náboženských tém v rámci celej slovenskej literárnej tradície, čo vzniklo tým, že takmer polstoročie až do revolučného roku 1989 boli takéto interpretácie viac-menej zakázané alebo potláčané do pozadia. Až po Nežnej revolúcii nastal čas uviesť ich do života slovenskej spoločnosti.

Okrem toho staršia literatúra je aj menej dostupná, „technicky“ si teda nemohla získať čitateľa tak ako súčasná literatúra, preto poväčšine zostala iba predmetom percepcie uzavretej pre akademickú oblasť. Na tomto mieste treba spomenúť aj smutnoznámu skutočnosť, že daktoré diela dnes už definitívne vnímané ako zlatý fond slovenskej literatúry dlho alebo vôbec neboli znova publikované, a tým sa neobnovovali v čitateľskej pamäti.

Keďže táto práca si zakladá na literárnej interpretácii, žiada sa

¹² V niektorých západoeurópskych krajinách bol barok len krátkou epizódou, prípadne veľmi odlišné črty od stredoeurópskeho baroka, a už v polovici 17. storočia v nich nastupuje klasicizmus. Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 170.

dodať, že aj interpretácia je proces, ktorý podlieha vývoju, veď najintenzívnejšia je tu – so zreteľom na osvedčený model literárnej komunikácie – pravá strana komunikácie, t. j. vzťah medzi textom a jeho príjemcom. Práve percipient si môže kľásť nové a nové otázky, ktoré sú mu vlastné, súčasné, nevyklučujú generačný aspekt alebo aspekt nasmerovania do budúcnosti. Proces interpretácie teda možno nasmerovať na antropologickú integritu, z ktorej nemožno vylúčiť literárne diela najstarších či starších období. Tým by sa porušil princíp jednoty medzi literárnou tradíciou a literárnou realitou.

Dvadsaťe storočie bolo poznačené antropocentrizmom vo filozofii (spomeňme tu napríklad Michela Foucaulta), ktorý sa prenáša aj do umeleckého myslenia. Človek uvažuje o dejinách vesmíru ako o svojich dejinách a zároveň antropologicky určená sebareflexia vstupuje do mikrokozmických zón ľudského života. Technický pokrok, veda i umenie sa veľa ráz zapredali neľudským ideológiám a utilitárnej chamtivosti. Na druhej strane ale je tu stále viac prítomná otázka zmyslu ľudského života, lásky, ľudskej kreativity. Náboženstvo sa v priebehu stáročí pokúša odpovedať na tieto stále otvorené otázky. Baroková eschatológia je jednou z dobových odpovedí, ktorá sa natrvalo stala archetypálnou zložkou vedomia ľudskej spoločnosti. Aj v tom je dôvod na jej odkrývanie.

1. VÝCHODISKÁ SKÚMANIA BAROKOVEJ ESCHATOLÓGIE

1.1 Literárnometodologické hľadisko

Pre staršiu literatúru vôbec je charakteristické, že literárna veda sa ešte v nedávnej minulosti sústreďovala jednak na zosumarizovanie, prípadne vydávanie pramennej textovej základne, alebo na jej literárnohistorické zaradenie a posúdenie. Evidentne tu chýba interpretačný aspekt.¹³ Od neho zaiste odrádzala aj skutočnosť, že témy staršej literatúry väčšinou nie sú vrcholným predmetom čitateľského záujmu z hľadiska dnešného čitateľa. Nové metodologické školy v modernej historiografii však odкрývajú nové obzory pre túto prácu. Napríklad francúzska interpretačná škola všeobecných dejín zoskupená okolo časopisu *Annales* odstupuje od klasických historických kategórií politických a diplomatických tém (politické smerovanie, vláda rodov, vojny atď.) a sústreďuje sa na bežný život spoločnosti. Je tu teda jednoznačný odkaz na také antropologické zameranie, ktoré neodkrýva usporiadanie sveta, ale skôr jednotlivého človeka (napr. intelektuála),¹⁴ ktorý v tomto svete žil.

Eschatológia v skúmaných textoch je literárnym filtrátom úplne bežného praktického života v danom období. Má síce transcendentne zameraný cieľ, ale sama sa aplikuje aj na celý život človeka pred smrťou, najmä v morálnom a etickom zmysle. Okrem toho je aj akýmisi gnozeologickým pilierom všeobecného poznania, ktorým ľudstvo v uvedenom období disponovalo. Prítomnosť, ako aj mieru a intenzitu

¹³ V ostatnom čase ale vyšiel napr. zborník *Slovenský literárny barok* (2005), v ktorom je viacero interpretačne ladených štúdií.

¹⁴ Do tejto školy francúzskych historikov 20. storočia patrí napr. Jacques Le Goff. Reprezentuje ju napr. jeho kniha *Intelektuálové ve stredověku*.

tohto poznania a morálnej aplikácie v skúmaných textoch má odkryť a potvrdiť konkrétna interpretácia.

V tejto interpretácii sú v polarite téma a jazyk (forma), prirodzene, dominujú skôr tematické zložky. Z toho zase vychodí, že akokoľvek je práca zadaná ako literárnovedný projekt, nesmie sa z nej vytratiť štruktúrovanie témy eschatológie v teologickom (systémová teológia) a religionistickom (konfesionálny aspekt) zmysle. Toto štruktúrovanie je v práci pomocnou metodologickou oporou pri interpretácii.

Z rozsahových dôvodov bolo nevyhnutné sa vzdať podrobnejšej charakteristiky jazyka jednotlivých autorov. Ako uvádza J. Skladaná, typickou črtou tohto obdobia je „nekodifikovanosť slovenčiny a z toho vyplývajúca rôznorodosť a hybridnosť písomných jazykových prejavov“.¹⁵ Jazyk sa v tomto období líši od autora k autorovi, dokonca v rámci diela jedného autora od diela k dielu, ba dalo by sa povedať, že dokonca od riadka k riadku. Ide o hybridné texty, ktoré vznikli v oscilácii minimálne dvoch jazykových systémov (čeština – slovenčina), nevynímajúc nárečové pozadie jazykovej kompetencie autorov, ako ani autorský idiolekt.¹⁶ Ani len svoje vlastné meno si autori často nezapisovali rovnako.¹⁷ Azda tu stačí len globálne spomenúť, že ide zväčša o slovakizovanú češtinu (v prípade evanjelických autorov), ale v prípade Jána Abrahamffyho a Hugolína Gavloviča sa už hovorí o (bohemizovanej) slovenčine,¹⁸ v Gavlovičovom prípade konkrétne o podobe kultivovanej slovenčiny s českými jazykovými prvkami¹⁹ (v minulosti

¹⁵ SKLADANÁ, 1989, s. 174.

¹⁶ Napr. v diele Jana Abrahamffyho **Spůsob jak rozvažovati...** na s. 176 v **Knižke modliteb nábožných** sa v jednom riadku vyskytuje ukazovacie zámeno *ten* v akuzatívne množného čísla v tvare *tých*, čo mu nebráni v tom, aby o riadok nižšie bol jeho tvar *těch*.

¹⁷ Porov. napr. GÁFRIKOVÁ. *Literárnohistorická glosa k problému prepisu osobných mien z uhorského obdobia slovenských dejín*. In: GÁFRIKOVÁ, 2006, s. 220 – 221.

¹⁸ Pokiaľ ide o Gavloviča: MINÁRIK, J., 1989, s. 110, a pokiaľ ide o Abrahamffyho porov. GÁFRIKOVÁ. *Ku koncepciám slovenského literárneho jazyka v druhej polovici 17. a na začiatku 18. storočia*. In: GÁFRIKOVÁ, 2006, s. 62.

¹⁹ Porov. DORULA, 1989, s. 168. Tento príspevok je dôkladným rozborom Gavlovi-

sa nie celkom presne označoval aj ako úzus jazyka tzv. trnavského centra,²⁰ resp. ako štádium formovania sa kultúrnej západoslovenčiny).²¹ V tejto práci sa jazykovej stránke vybraných textov venujem v takej miere, aká je relevantná pre pochopenie zmyslu textu pri interpretácii.

Textové pramene, ktoré boli publikované v antológiách, citujem odtiaľ. V prípade prepisu z rukopisov alebo tlačí v švabachu dodržiavam zásady prepisu uvedené v Edičnej poznámke antológie *Já miluji, nesmím povídati...* na s. 429, z ktorých najdôležitejšia je úprava zložkového pravopisu na diakritický.

Práca sa skladá z troch jadrových kapitol. V prvej kapitole stručne naznačujem východiská skúmania eschatológie v literatúre obdobia baroka, pričom v jej členení sa odráža literárno-metodologické hľadisko (komunikačný aspekt, systémová stránka textu z hľadiska výrazovej sústavy, vrátane poetiky, tematizácia a žánrová forma, vrátane jazyka). Do tejto kapitoly zapadá aj reflexia dobovej ideologickej atmosféry a zároveň barokového myslenia.

Druhá kapitola sa začína stručným opisom črt barokovej literatúry a jej poetiky, ktoré sú relevantné z hľadiska témy eschatológie, pričom sa tu vychádza z textovomateriálovej bázy. Tu už ide o konkrétne premietanie profánneho a sakrálneho do textov baroka a o určenie vzťahu medzi senzualizmom a spiritualizmom v literatúre tohto obdobia, ďalej o charakteristiku eschatológie ako tematickej konštanty, ako aj kontextuálnych a situačných črt textového „okolia“. V literárnokomunikačnom modeli, ktorý je akýmsi podvedomým interpretačným podložením jednotlivých interpretačných krokov, sa odkrývajú prvky reality, odrážajúce sa v texte (štyri posledné veci človeka, prítomnosť evanjelického a katolíckeho konfesijného akcentu, teologická a kázňová

čovho jazyka. S názorom, že Gavlovičov literárny jazyk má „všetky príznačné črty predpisovnej slovenčiny s niektorými charakteristickými prvkami češtiny“ a že „ide o literárny jazyk na nadnárečovej úrovni, s výrazným podielom nielen západoslovenských, ale aj severostredoslovenských (...) jazykových prvkov“, súhlasí aj G. GÁFRIKOVÁ, 2004a, s. 286 – 287.

²⁰ K. GRASNOVSKÁ, 1989, s. 199.

²¹ Porov. KUCHAR, 1989, s. 189.

dikcia v transponovaní eschatológie a prvky hororu v hrôzostrašných víziách).²²

Tretia kapitola nazvaná Interpretáčny diskurz obsahuje interpretácie konkrétnych literárnych textov deviatich autorov, ktoré možno zaradiť do dvoch okruhov. Prvý sa zameriava na duchovnú lyriku viacerých autorov (Samuel Chalupka, Štefan Pilárik, Juraj Zábojník, Ondrej Lucae, Daniel Sinapius, Jonáš Koledánus, Samuel Palumbini). Tu predovšetkým zisťujem prítomnosť eschatologických motívov, prípadne ich vzájomne porovnávam. Dominujú tu evanjelickí autori,²³ a preto možno predpokladať, že daktoré eschatologické motívy tu nebudú prítomné, iné zase môžu byť predimenzované (v porovnaní s textami katolíkov). Pokúšam sa teda o akúsi súhrnnú typológiu barokovej duchovnej lyriky z hľadiska eschatológie.

Orientácia na duchovnú lyriku tkvie v tom, že v nej sa barokovosť rozvíjala „včasnejšie a hlbšie“ ako v iných žánroch.²⁴ Okrem toho duchovná poézia spolu s ľubostnou lyrikou boli „najpestovanejšími literárnymi druhmi barokového obdobia u nás“,²⁵ pričom „duchovná poézia zachycuje skutočnosť presvedčivejšie, v podstate veľmi zmyslovo a s hojnou dávkou citového zaujatia, kým ľubostná poézia len veľmi neosobne, konvenčne a štylizovane. Prejavy pozemskej lásky sa poeti usilovali skôr odsenzualizovať a zobjektivizovať, preto niet tu skoro stopy po zachytení individuálnych citov, kým prvky reálnosti v du-

²² O „hýrivom inventári výrazového hororu“ a „hyperbolickom obraze hrôzy“ v barokovej literatúre pozri MIKO, 1971, s. 204, ďalej MIKO, 1995, s. 9 – 20 a KERULOVÁ, 1995, s. 51 – 59.

²³ Je to zaiste spôsobené aj tým, že, ako tvrdí J. Mišianik, slovenská literatúra tohto obdobia bola „takmer výlučne evanjelická“ (MIŠIANIK, 1974, s. 173), resp. „v 17. a 18. storočí majú evanjelickí autori absolútnu prevahu“ (MIŠIANIK, 1974, s. 197), čo nie je prekvapujúce, ak v polovici 17. storočia „Slovensko bolo celé evanjelické“ (okrem desiatich katolíckych šľachtických rodín; MIŠIANIK, 1974, s. 198). Porov. aj UHORSKAI, ALBERTY, 2002, s. 26 a 30 – 31; MRVA, 1998, s. 28 a 43; KÓNYA, 1998, s. 69.

²⁴ MIŠIANIK, 1974, s. 174.

²⁵ MIŠIANIK, 1974, s. 194.

chovnej poézii sa týkajú predovšetkým vnútorného života človeka²⁶. Aj M. Keruľová sa nazdáva, že duchovná lyrika sa stala „najrozšírenejším a umelecky najpôsobivejším žánrom slovenského baroka“²⁷ a E. Tkáčiková konštatuje, že v období protireformácie „sa z duchovnej piesne stáva umelecky najprepracovanejší literárny žáner, akoby rozkolísanosť síl v obidvoch konfesiách nútila autorov usilovať sa nielen o ideologický, ale aj o estetický efekt duchovnej piesne“²⁸.

Najzávažnejší dôvod tohto výberu je v tom, že v duchovnej lyrike je téma eschatológie dominantná, čo azda prirodzene vyplýva z faktu, že takmer všetci barokoví autori mali teologické vzdelanie, boli to takmer výlučne kňazi a kazatelia.²⁹ Keďže doteraz sa najviac pozornosti venovalo hlavným a najznámejším spevníkom **Cithara sanctorum** a **Cantus catholici**, sústreďujem sa na texty z menších a menej známych spevníkov, príp. na také, ktoré v dobe svojho vzniku nevyšli alebo nemohli vyjsť.

Do druhého okruhu patrí poézia katolíckych autorov tematicky zameraná na štyri posledné veci človeka a podľa nich aj kompozične stvárnená. Ide o skladbu Jána Abrahamffyho **Spůsob jak rozvažovati...** a o didakticko-reflexívnu poéziu, ktorú reprezentuje Hugolín Gavlovič. Tu z hľadiska témy pokladám za potrebné porovnať dielo **Valaskú škola, mravov stodola** so **Školou kresťanskou**, lebo aj vo **Valaskej škole**, hoci tradične považovanej za „svetskú“ literatúru, sú výrazne prítomné prvky eschatológie. Intertextová analýza by mohla potvrdiť predpoklad, že v **Škole kresťanskej** sa uplatňuje viac imanentná eschatológia (na základe Zjavenia, od Boha k človeku) a vo **Valaskej škole** viac transcendentná eschatológia (t. j. od človeka k Bohu), získaná z pozorovania.

Ide tu teda o prierezovú interpretáciu textov viacerých autorov, ktorí v období baroka tvorili v domácom jazyku, pričom sa upúšťa

²⁶ Takto zhrnul J. Mišianik príspevok Z. Tichej *K zobrazování skutečnosti v české poezii barokní doby* (porov. MIŠIANIK, 1974, s. 213).

²⁷ KERUĽOVÁ, 1999b, s. 19.

²⁸ TKÁČIKOVÁ, 1988, s. 71.

²⁹ Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 178.

od detailnej interpretácie zo všetkých aspektov. Sústreďujem sa len na interpretáciu vybraných textov z hľadiska témy eschatológie. Z tvorby jednotlivých autorov vyberám vždy len jeden reprezentatívny text, príp. minimálny textový celok.

Záver práce má axiologický charakter. Jednak sa v ňom kryštalizujú jednotlivé typy eschatológie nachádzajúce sa v konkrétnych textoch, explicitnosť alebo implicitnosť eschatologického motívu, jednak sa v ňom potvrdzujú či prípadne modifikujú doterajšie všeobecne známe charakteristiky o literatúre baroka. V tejto časti sa usilujem zhodnotiť postupy prenikania eschatológie v systemizovanej teologickej reflexii do literárneho stvárnenia a určujem mieru jej prítomnosti v slovenskej barokovej poézii vybraných okruhov.

Ťažisko práce sa presúva na interpretačnú časť. Veď kým literárnohistorické charakteristiky, ako aj literárnoteoretické hodnotenia, najmä poetika staršej literatúry, sú v slovenskom kontexte spracované pomerne bohato, chýbajú interpretácie konkrétnych diel, ale aj sprístupnenie ich percepcie dnešnému čitateľovi. Z toho teda prirodzene vyplýva, že v tejto časti je teoretickou oporou literárna komunikácia, najmä literárnokomunikačný model, pričom tak so zreteľom na medzitekstové nadväzovanie, ako aj s ohľadom na chronologickú aproximáciu medzi vznikom barokových diel a ich dnešným čítaním musí sa tu nevyhnutne rátať s metakomunikačným aspektom interpretácie.³⁰ V tejto aproximácii vznikla časová priepasť, v ktorej sa už samy elementárne myšlienkové koncepty transformovali a z dnešného stanoviska ich vnímame ako metakomunikačné. Tak napr. pre eschatologické myslenie barokového chiliastu O. Luceaho bol životne a spoločensky najdôležitejší rok 1670, ktorý vo svojej tvorbe povýšil na semiotický mýtus, pretože preňho nebolo nič reálnejšie ako skutočnosť, že v tomto roku nastane koniec sveta. Realita tohto mýtu sa odráža v jeho tvorbe. Čitateľ po tristo rokoch zákonite hodnotí mnoho ráz pretransformovanú konceptualitu uvedeného mýtu ako metatextovú skutočnosť.

Metakomunikačný aspekt stavia interpretáciu do zložitej situácie,

³⁰ Podrobnejšie o tom z hľadiska recepcnej estetiky pozri A. POPOVIČ v publikácii MIKO, POPOVIČ, 1978, *Tvorba a recepcia*, s. 241 – 246.

pretože medzičasom (a touto príslovkou naozaj označujeme etapu troch storočí) nastali výrazné zmeny vo východiskových modelových pozíciách (t. j. v horizontálnej rovine vo vzťahoch medzi autorom, textom a príjemcom a vo vertikálnej vo vzťahoch medzi tradíciou, textom a realitou, nehovoriac o vzájomnom prepojení jednotlivých pozícií).³¹

Z hľadiska poznania, resp. aspoň hypotetického interpretačného odhadu, je tu iste závažné rozpoznať dobovú reláciu medzi tradíciou a realitou, t. j. vymedziť svetonázorový, kultúrny, spoločenský a religionisticky vyhranený terén, v ktorom text je verným odrazom tejto relácie. Na horizontálnej osi, hoci plne rešpektujem autora, najmä (odkrytú) intencionálnosť, ktorú vkladá do textov, odvažujem sa interpretačne „zadefinovať“ aj dnešného čitateľa, od ktorého sa očakáva, že sa a priori nebude zaoberať dávno zašlými predchádzajúcimi vývojovými štádiami svojho osobného i spoločenského bytia, keďže sústavne rieši problémy svojej doby. Bolo by určite veľmi moralistické a zároveň neúčinné zavracať dnešného čitateľa do starých čias kvôli tradícii, kontinuitnosti procesov, v ktorých sa ocitá atď. Na minulosť sa väčšinou hľadí s istým dešpektom a nadhľadom, čo platí aj o literatúre.

Mojím cieľom nie je opraviť čitateľa v jeho názore, aby sa stal „objektívny“ a aby sa podriadil akejsi literárnej ideológii a stal sa „dobrým“ konzumentom všetkého napísaného, čo by slušalo jeho stavovským mravom. Uspokojujem sa s možnosťou, že baroková literatúra vo svojej prostoduchosti, ale aj špecifickej šifrovanosti, ako aj vo svojom svetonázorovom priezore môže dnešnému čitateľovi poskytnúť moment prekvapenia, údivu, pôvabu,³² zážitku prostredníctvom interpretácie, a to dokonca v intenzívnejšej hodnote, ako mu to môže poskytnúť ono „svoje“ v jeho súčasnej literatúre. Baroková literatúra, hoci kontinuálne identická s domácou slovenskou kultúrou (ako som už uviedla, aj v jazykovom zmysle), sa z dnešného hľadiska jednoznačne polarizuje ako cudzie. Je to domáca literatúra, a predsa je cudzia. V 20. storočí sa však stretáme s brechtovským zámerným odcudzením chronicky

³¹ Systematický prehľad o modelovaní literárnej komunikácie podáva F. MIKO v publikácii MIKO, POPOVIČ, 1978, *Tvorba a recepcia* na s. 15 – 159.

³² Porov. MIKO, 1971, s. 225.

známeho v dráme, aby cez odcudzenie, zneznámenie percipient nadobudol motiváciu znova percipovať.³³ Pri staršej literatúre to možno vidieť tak, že sa tu majú odkryť vrstvy neznámeho v pomere k tradícii a nová čitateľská motivácia sa má poskytnúť v realite, ktorá sa odráža v barokových textoch.

Pri interpretačnom odkrývaní hodnotového systému barokových textov sa pohybujem v polarite jazyka a témy. Sú to kategórie F. Mika, ktorý ich pokladá za jednotný princíp pri určovaní charakteristiky akéhokoľvek textu z hľadiska jeho štylistickej príslušnosti.³⁴ Túto príslušnosť teda necharakterizuje len jazyková forma, ale charakterizujú ju aj obsahové zložky, alebo, lepšie povedané, proporciálna relácia medzi témou a jazykom. Pri barokovej literatúre nemožno očakávať prekvapivé formové, t. j. figuristicky a trópicky exkluzívne postupy v narábaní s jazykom. Ak aj sú exkluzívne, tak skôr v polohe, ktorú Miko nazval úsmevnou.³⁵ Relevantné sú tu skôr tematické zložky, reprezentujúce ľudovosť a zároveň univerzalizmus eschatológie, trendy v pragmatickom spracovaní témy, predstavujúce eschatológiu ako tému antropologického diskurzu, ale aj rozpory doby v ideových parametroch atď.³⁶ Predpoklady väčšiny autorov píšucich o barokovej literatúre, že eschatológia je dominantnou barokovou témou, čiže existenciálne a podstatne charakterizuje barokovú literatúru, by sa mali potvrdiť na vybraných textoch. Z hľadiska literárneho druhu vo výbere tejto práce v princípe ide o lyrické a lyricko-epické texty. Konkrétne interpretácie majú nielen potvrdiť toto ich zaradenie, ale aj odhaliť formové špecifiká, odchýlky, synkretizmus atď. Nevzdávam sa teda na úkor témy jazyka, čiže materiálového a formového aspektu výstavby textu. V tom-

³³ O problematike podrobnejšie pozri PAVIS, 2004, s. 147, heslo *ozvláštnenie, odsudzovací efekt*.

³⁴ Jazyk a téma sú indikátormi výrazovej vlastnosti, pričom nositeľom takejto vlastnosti je – bez ohľadu na jazykovedné alebo literárnovedné poňatie – štyléma. Heslo *štyléma* spracoval J. MLACEK v publikácii POPOVIČ akol., 1983, *Originál/preklad* na s. 75.

³⁵ 1971, s. 225.

³⁶ O problematike medzidimenzionálne (literatúra, výtvarné umenie, hudba) uvažuje MIKO, 1989, s. 183 – 186.

to ohľade vychádzam z presvedčenia, že aj zmysel barokových textov možno odkrývať na princípoch Mikovej výrazovej sústavy, v ktorej sa forma komunikátu utvára v opozíciách ikonického a operatívneho, zážitkového a pojmového so zreteľom na jazykový kód.³⁷

Na tomto mieste by som rada anticipovala možný dojem čitateľa, že tematické rozpracovanie eschatológie vlastne nejako uniká z literárno-vedného rámca do oblasti teológie. Uznávam, že istá interdisciplinárnosť je tu nevyhnutne prítomná, hoci skôr ako literárno-teologická sa prejavuje ako literárno-religionistická, ba som presvedčená, že literárnovedný a religionistický či teologický aspekt predstavujú akoby dve koľaje, po ktorých možno posunúť vpred naše poznanie o barokovej poézii. Upozorňujem tu na formuláciu E. Tkáčikovej, že striktnějšíe oddeľovanie duchovnej a svetskej literatúry nastáva až v 19. storočí,³⁸ čiže pre obdobie baroka jednoznačne platí jednota kultu a kultúry.³⁹

1.2 Štruktúra témy z filozofického hľadiska

V dejinách pozorujeme, že všetky náboženstvá si vyčleňujú oblasť posvätného, ktorá vstupuje do vzťahu s profánnym životom. Vzniká tak istý rytmus medzi prácou, pod ktorú možno zahrnúť všetku ľudskú činnosť zameranú na napĺňanie života jednotlivca, spoločnosti a na reprodukciu, a kultom, ktorý patrí k podstatnému uskutočňovaniu človeka, ktorý sám seba vníma ako stvorenie, ako bytosť závislú od božstva. Kult utvárajú vedomé úkony a vonkajšie činy, ktorých najvladnejším úmyslom je bohopocta a uznanie absolútnej suverenity Stvoriteľa. Preto obradové kultové symboly predstavujú onú sakrálnu oblasť skutočnosti, ktorá je od profánnej oblasti oddelená, ale môže s ňou utvárať dynamickú jednotu. Naproti tomu kultúra, ktorá je síce genealogicky úzko spojená s náboženstvom, sa od kultu odlišuje ako

³⁷ Porov. MIKO, 1970, s. 130 – 136.

³⁸ TKÁČIKOVÁ, 1988, s. 5.

³⁹ V istom zmysle ale možno povedať, že tak náboženskosť, ako aj jej teologická reflexia sú integračnou súčasťou témy v striktno vyhranenom literárnovednom zmysle.

osobitný spôsob, ktorým človek vníma a utvára svoju skutočnosť, teda seba samého, spolublížnych a spoločný svet. Vo vývoji kultúr niekedy vzniká napätie s náboženskou tradíciou (kritika mýtu, presadzovanie istého osvietenstva, ako ho zažila aj kresťanská kultúra západných krajín).

Baroková kultúra v európskych krajinách ešte predstavuje jednotu s dobovým kultom. Barokový svet sa utvára v atmosfére dominujúcej biblickej viery. Možno teda hovoriť o kontinuite niekoľkých tisícročí, ktorej cieľ a zmysel ľudského života sa uskutočňuje v eschatologickej finalite. Pod pojmom eschatológia (z gréc. *eschatos*, t. j. učenie o „posledných veciach“) sa chápu výpovede viery o konečnom údele tak jednotlivého človeka, ako i o konečnej obnove ľudstva a celého vesmíru, ktorú iniciuje Boh. Bohatý napätý vývoj eschatológie možno rozdeliť do troch etáp, pričom jednotlivé etapy možno naznačiť pomocou niekoľkých základných línií.⁴⁰

1. V kresťanskom povedomí najstaršiu etapu možno ohraničiť tisícročím pred naším letopočtom, a to v biblických spisoch **Starého zákona**. Pre toto obdobie je charakteristické, že eschatológia sa viaže na dejiny spásy, ktoré usporiadal Boh. Základná štruktúra viery Izraela spočíva v Božích prisľúbeniach a ich naplneniach. Boh ho vedie, ale človek nepozná jeho plán. Človek má o sebe monistickú predstavu, t. j. chápe sa ako telesno-duchovná jednota. Najstaršia biblická eschatologická predstava spočíva v Božích prisľúbeniach daných Abrahámovi. Človek tu je zodpovedný za stav zeme a má nádej na početné potomstvo a prisľúbenú krajinu, ktorá bude pretekať mliekom a medom. V súvislosti so zavedením kráľovstva sa v starozákonnej eschatológii zjavuje nový prvok. Je to prisľub, ktorý mu dáva nádej na prežitie vďaka príchodu Mesiáša, ktorý vzíde z Dávidovho rodu. V období exilu vstupuje do eschatologickej nádeje očakávanie „dňa Jahveho“. Túto nádej rozširovali vo svojich kázňach proroci, pričom stále častejšie chápali onen deň ako deň súdu a spásy, chápanej univerzálne a kozmicky. Posun nastal pod vplyvom gréckeho učenia o duši a jej nesmrteľnosti.

⁴⁰ Porov. BEINERT, 1994, s. 85 a n.

Odráža sa to v starozákonnej eschatológii obsiahnutej v tzv. múdro-slovnej literatúre. Rozhodujúci eschatologický prvok tohto obdobia je v definitívnej nádeji, že individuálnu smrť jednotlivého človeka môže prekonať Boh. V období ťažkého prenasledovania Izraela sa v apokalyptickej literatúre vynára eschatológia nádeje, že nastane Božia vláda, ktorá zničí nepriateľské ríše. Panovanie a kraľovanie získa do rúk Syn človeka, prichádzajúci na nebeskom oblaku. Budú mu slúžiť všetci ľudia a jeho panovanie bude trvať večne. Nádej na oslobodenie sa v Starom zákone spojila s novým eschatologickým prvkom, a to so vzkriesením mŕtvych (kniha proroka Daniela a druhá kniha Makabejcov). V judaizme sa smrť vysvetľuje ako metafora pohanstva – prepadnúť nepriateľskej pohanskej viere znamená byť v smrti. Eschatologická apokalypsa (napr. Iz 25, 8) však opisuje konečné Božie víťazstvo nad nepriateľmi Boha a Izraela – Boh navždy odstráni smrť, t. j. hebrejsky *ha-mavet*. Ohlasuje sa tu teda smrť smrti a všetkého, čo s ňou súvisí. Bude odstránený prvotný chaos, Boh dokonca usmrtí aj anjela smrti, keďže navždy ruší smrť.⁴¹

2. **Novozákonná eschatológia** sa odvíja od príchodu Krista. V prvej etape raného kresťanstva sa ešte táto eschatológia identifikuje s očakávaniami v Starom zákone. Eschatológia v tradícii synoptikov (autorov prvých troch evanjelií – podľa Matúša, Marka a Lukáša) už odráža prítomnosť Ježiša Krista a spája sa s predstavou Božieho kráľovstva. Toto kráľovstvo už prišlo a je predbežne prítomné v podobe Ježiša Krista, ale dovŕšené bude až vtedy, keď sa Syn človeka zjaví na oblakoch nebies. Keďže uvedený okamih má byť náhly, táto eschatológia sa spája s napomenutiami pre veriacich, aby boli bdelí a stále pripravení. Už tu môžeme badať ideové počiatky neskoršieho chiliazmu. Biblický výraz Božie kráľovstvo ostáva v centre všetkých kresťanských eschatologických náuk, najmä so zreteľom na **sociálnu a kozmickú** eschatológiu.⁴²

Pre Ježišovo poslanstvo je zásadná myšlienka, že terajší život rozhoduje o večnej spáse. Už v ranom kresťanstve, t. j. v dobe apoštolov možno badať dve rôzne formy eschatologického zmýšľania. Vzniká tu

⁴¹ Porov. GILLMAN, 2007, s. 43 – 44.

⁴² Porov. NOCKE, 2005, s. 39.

tzv. **prézentná eschatológia**, t. j. predstava, že spása a súd sa uskutočňujú v stretnutí s Kristom. V tejto línii dosahuje večný život ten, kto verí v Ježišovo posolstvo: Kto verí, nebude súdený, už prešiel zo smrti do života, kto neverí, už je odsúdený a spočinie na ňom Boží hnev (Jn 3, 18). Táto závislosť od aktuálnej viery je v Lutherovom výklade kresťanského učenia takým silným prvkom, že by sme mohli predpokladať, že v literatúre písanej v evanjelickom duchu sa bude zjavovať skôr táto forma prézentej eschatológie. Jej výraznou črtou je „kresťanská sloboda“, ktorú Luther sľubuje všetkým, čo sa dali podmaniť Bohom.⁴³ V tejto slobode sa človek vymaňuje zo všetkého poddanstva a už nemá viac strach zo smrti (v literárnom stvárnení sa to ukazuje najmä v Kolédánusovom texte **Smutní dnové mi nastali**).

Druhá línia, ktorá sa tematizuje predovšetkým v Apokalypse, sa vzťahuje na starozákonné texty o vzkriesení mŕtvych, o všeobecnom súde, o novom nebi a novej zemi. Nazýva sa **kozmičná eschatológia**. Táto forma lepšie zodpovedala katolíckemu duchu, ktorý v tom čase spočíval na predstave, že impérium cirkvi je jediným prostriedkom spásy.

Pravda, konfesionalnosť v slovenskej barokovej literatúre nie je celkom jednoznačný ukazovateľ, pretože v riadení a spravovaní cirkvi vtedy jestvovali vzájomné prieniky, čo sa odrážalo aj na pospolitom veriacom ľude. Konfesionalna príslušnosť celých území sa menila podľa pravidla Cuius regio, eius religio,⁴⁴ čo utváralo podmienky na vznik postupného konfesionalneho synkretizmu. Navyše obidve tradície vychádzajú z Biblie. To, že v evanjelickom prúde je biblický prototyp bezvýhradný, kým v katolíckom je dôležitá tradícia a učenie cirkvi, predurčuje, že v podstate obidve tradície obsahujú v sebe identický invariant, pričom variantné prvky sú vyjadriteľné akcentmi. Ako sa spomína už v predslove, evanjelická a katolícka eschatológia sa radikálne rozišli v názore na elementárnu eschatologickú skutočnosť – na smrť. To je však stále ešte bod, ktorý je vnámateľný zmyslami. Až to, čo nasle-

⁴³ Porov. MOLNÁR, 1982, s. 332.

⁴⁴ Čia je moc, toho je náboženstvo. Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 173; UHORSKAI, ALBERTY, 2002, s. 31.

duje za ňou, je metafyzický rad skutočností. Pri ich opise a výklade sa takisto prejavuje istá evanjelicko-katolícka divergencia, hoci nemožno tu vynechať konvergenciu v obidvoch výkladoch. Tento hypotetický protiklad sa musí overiť v konkrétnych analýzach literárnych textov.

Pavlovská eschatológia (t. j. eschatológia v biblických textoch apoštola Pavla) kladie dôraz na naliehavé očakávanie blízkosti parúzie, teda druhého Kristovho príchodu, čo sa podáva v dramaticky vykonštruovanom apokalyptickom opise. Vzkriesenie tela v Pavlovej eschatológii sa spája s Kristovým zmŕtvychvstaním.

3. V období (západných a východných) **cirkevných otcov** kresťanská eschatológia zotrúva v očakávaní parúzie, ale vstupuje do sporu s antickým gréckym učením o nesmrtnosti duše, v ktorom zdôrazňuje biblické posolstvo o vzkriesení mŕtvych, čo ale vnútri kresťanstva vyvolalo otázku o jestvovaní medzistavu. V modlitbe prvých kresťanských spoločností má miesto spomienka na zosnulých, a to najmä pri slávení eucharistie. Vzniká tak učenie o očistci, do ktorého je okrem spomienky na zosnulých zakomponovaná aj kajúca prax. Očistec je v predstavách cirkevných otcov to isté, čo peklo, ibaže je dočasný, kým peklo je večné.⁴⁵ Možnosť zrušenia tohto stavu viedla kresťanského spisovateľa Origena k myšlienke o **apokatastáze**.⁴⁶ Bol to podľa neho taký druh eschatologického stavu, v ktorom sa na konci vekov zruší aj peklo a všetci pôjdu do neba.⁴⁷ Tento druh eschatológie však cirkev zamietla, ďalej sa nerozvíjal a nepostúpil do baroka. Znova sa objavil až v 20. storočí. Oproti Origenovmu **eschatologickému optimizmu** o možnom zmiernení trestu pekla stoja úvahy **chiliasťov**. Chiliazmu

⁴⁵ Kvôli úplnosti predstáv tu treba uviesť, že v pravoslávii má očistec analogon v cirkevnoslovanskom výraze mytarstva, t. j. colnice, cez ktorú prechádza duša zosnulého.

⁴⁶ Výraz apokatastáza sa napriek jeho zamietnutiu udržal v spisoch východných otcov. T. ŠPIDLÍK, 1983, s. 52 a 176, uvádza, že napr. Gregor Naziánsky rozumel apokatastázu ako konečný stav Kristovho diela a dokladá to citátom: „V ňom (t. j. v Kristovi – pozn. K. P.) všetko dôjde k jednote.“ Ten istý autor hovorí obsiahnejšie o apokatastáze ako druhu eschatológie v knihe zameranej na večný život a eschatológiu. Porov. ŠPIDLÍK, 2007, s 37 a n.

⁴⁷ Porov. aj RATZINGER, 1996, s. 128; DINZELBACHER, 2004, s. 95.

sa šikovne vyhol Tomáš Akvinský, ktorý ho pod vplyvom autority Augustína odmieta ako bludné učenie. Napriek tomu chiliastické bludy našli živnú pôdu v celom stredoveku a veľký rozsah dosiahli najmä u františkánskych duchovných.⁴⁸

V **stredoveku** sú pre eschatológiu charakteristické dve podoby. Jedna je praktický život viery, ktorý vygeneroval množstvo desivých obrazov, príbehov v **katastroficky** štylizovaných eschatologických udalostiach. Druhá podoba sa kontúruje v špekulatívnej teológii, v ktorej sa najčastejšie odráža pochopenie nesmrteľnosti smrťou oddeleného tela od duše a zameranie obidvoch týchto zložiek na vzkriesené telo, s čím súvisela aj otázka o spôsobe a druhu identity vzkrieseného tela s pozemským telom.⁴⁹ Už od čias Augustína sa tu napríklad tradovalo, že vek vzkrieseného človeka bude najbližší veku tridsiatich rokov pozemského života, keď je človek už zrelý a akoby na vrchole svojich životných síl. Okrem toho sa tu aj symbolicky vidia tzv. Kristove roky. Konečný cieľ špekulatívnej eschatológie sa zadefinoval ako blažené nazeranie na Boha „z tváre do tváre“ a oblažujúce užívanie pobytu v nebi v blízkosti Boha, anjelov a svätých. Eschatológia sa, samozrejme, vyvíjala ďalej.

V období **baroka** rozhodujúcim členením starej tradičnej eschatológie môžu byť iba akcenty vierovyznania, ktoré vznikli v reformácii. Po nástupe osvietenstva nastáva okrem tohto trieštenia výrazný vzostup nových názorov, takže tu už možno hovoriť o eschatologických školách. Pre oblasť našej práce je tento vývoj viac-menej irelevantný, pretože v textoch barokovej literatúry, ktoré tu analyzujeme, je prítomná tradičná kresťanská eschatológia. Prirodzene, medzi barokovou a osvietenskou eschatológiou môže, ba musí byť istá kontinuita.

Náčrt vývinu eschatológie z teologického a religionistického as-

⁴⁸ Porov. BEINERT, 1994, s. 87.

⁴⁹ Smrť ako stretnutie s Bohom je známa už v evanjeliových textoch, pričom prototypom je Ježišova odovzdanosť do Otcovej vôle tesne pred smrťou. Porov. SCHMAUS, s. 77 – 85. Tento akcent smrti sa však opäť zvyrazňuje až v teológii 20. storočia, v stredovekej, ale aj v barokovej literatúre sa smrť pertraktuje viac ako následok hriechu.

pektu nám pomôže pri určovaní typológií eschatologických výpovedí v analyzovaných barokových textoch, pričom tu budú prítomné najmä prvky novozákonnej a svätootcovskej eschatológie. Diferencované budú zaiste autorskou intencionalitou, autorskou stratégiou a konfesionálnou príslušnosťou autora, čiže vlastne istým druhom cirkevnej kultúry. Už tu však možno vysloviť presvedčenie, že v období slovenského baroka v podstatných črtách spoločenského a kultúrneho života pretrváva jednota kultu a kultúry, čo sa v myslení konkretizuje ako jednota cirkvi a štátu, pozemského a nebeského, viery a poznania. Z toho vychodí, že riešenie zmyslu života a následne aj kultúra v Európe sa v tomto zmysle vybuodovala na kresťanských základoch. Ideová atmosféra tejto jednoty sa prirodzene odráža aj v dobovej literatúre. Tento odhad potvrdzuje napr. skutočnosť, že barok sa na Slovensku presadil neskôr ako v krajinách západnej Európy a osvietenské úsilie, ktoré sa tam už hlásili o slovo, nemali ešte v slovenskej literatúre baroka výrazný odraz.

Hlavné tendencie v eschatologickom myslení od obdobia scholastiky (teda od 11. stor.) až podnes predstavuje katolícka a nekatolícka línia. Tieto tendencie sa navzájom pomerne výrazne odlišujú. Katolícka eschatológia je **esenciálna**, to znamená, je už daná zhora ako hotový produkt a človek ju má rozpoznať, zatriediť a aplikovať na svoj život. Takto sa katolícka eschatológia dostala do **atomizácie**, takže prezentovala finálne hodnoty existencie v izolácii od ostatných právd viery, začala spredmetňovať, preto „takáto metóda bola nazvaná fyzikou posledných vecí“.⁵⁰ V tomto atomizujúcom, stále viac zvecňujúcom systéme sa napr. očistec a peklo definovali ako miesta,⁵¹ dokonca sa zvlášť vyhradilo aj predpeklie a v ňom miesto pre duše detí, ktoré umierajú

⁵⁰ GRANAT, 1986, s. 5. Porov. aj DINZELBACHER, 2004, s. 128.

⁵¹ Anglický benediktín Ranulph Higden zo 14. stor. vypočítal, že peklo leží 3 245,5 míľ pod zemským povrchom, lebo priemer Zeme je 6 491 míľ a peklo leží presne v jej strede (porov. DINZELBACHER, 2004, s. 92). Anglikán Tobias Swinden mu r. 1714 oponoval, lebo podľa neho bolo vnútro Zeme pre zavrhnutých primalé. Na umiestnenie pekla sa mu zdala vhodná jedine veľkosť a vysoká teplota Slnka (DINZELBACHER, 2004, s. 128).

pred používaním rozumu bez prijatia krstu, nazvané *limbus puerorum* ako analogon k výrazu *limbus patrum*, ktorým sa pomenúval priestor pre celé ľudstvo pred Kristom.⁵² Neudivuje, že Tridentský koncil musel nariadiť vylúčenie z učenia o očistci všetko, čo bolo poverčivé...⁵³

Nekatolícke eschatológie si zachovávajú skôr **existenciálny** než esenciálny ráz. Vychádzajú z ľudskej konkrétnosti, v ktorej človek je na ceste do budúcnosti a hľadá na ňu v kresťanskej nádeji.⁵⁴ Kým katolícka eschatológia je vybudovaná na **Apokalypse**, teda predovšetkým na **katastrofizme**, nekatolícke eschatológie, majúce základ najmä vo východných cirkevných otcoch, nachádzajú oporu v **evanjeliách**, v ktorých sú eschatologické popisy **racionálnejšie**. Tak napr. v pravoslávnej teológii je centrálny prvok Kristus ako „posledný Adam“ a cirkev ako jeho telo.⁵⁵ Podobne aj protestantská eschatológia je inšpirovaná týmto archetypom a hoci viac berie do úvahy zorný uhol „posledných vecí“, predsa len jej najhlbšia identita spočíva v kristológii. Nestavia teda na plodoch systematických špekulácií, ale na osobnom stretnutí s Kristom.⁵⁶

Pre interpretačné potreby tejto práce bude zaiste dostačujúce oddlíšenie prívlastkami evanjelická a katolícka eschatológia. V niektorých prípadoch však úplne vystačí reč len o **eschatológii**, pričom týmto termínom sa rozumie tak teologická reflexia (t. j. vedná disciplína), ako aj ucelený obsah tejto náuky, jestvujúci v istej systematike. Termíny s adjektívom **eschatologický** sú potom derivátmi od základného pomenovania, pričom obyčajne sa k adjektívu pridáva ešte ďalšie pomenovanie (skutočnosť, jav, vízia, cieľ atď.). Naproti tomu termínom

⁵² Porov. DINZELBACHER, 2004, s. 85 – 89.

⁵³ Porov. GRANAT, 1986, s. 72.

⁵⁴ V tejto súvislosti možno uviesť citát z Lutherovej **Kázne o príprave na smrť** (1519): „Aký Spasiteľ alebo Boh by to bol, keby nás nemohol alebo nechcel zachrániť pred smrťou, hriechom a peklom?“ Táto Lutherova nádej sa charakterizuje aj ako radostná trúfalosť. Teológ Bornkamm vyhlásil, že v Lutherových spisoch o smrti sa veľmi často opakuje výraz *radostne si trúfať* z nemeckého *fröhlich wagen* (ALBRECHT, 2007, s. 94).

⁵⁵ Porov. GRANAT, 1986, s. 196.

⁵⁶ Porov. GRANAT, 1986, s. 207.

eschatologizmus sa tu pomenúva skôr čiastkový jav na úrovni motívu (témy) alebo na úrovni formálneho vyjadrenia (jazykový prostriedok). Podobne všeobecnú nadkonfesionálnu platnosť má aj výraz **eschaton**, ktorý má pôvod v gréčtine a pomenúva sa ním finalita, súhrn všetkých skutočností majúcich vzťah ku koncu sveta a dejín.⁵⁷ Jeho paralelou so špecifickým odtienkom je výraz **parúzia** (pri ňom sa akcentuje druhý Kristov príchod) a **pleróma** s variantom **pléromat** (pri ktorom sa akcentuje plnosť všetkého stvoreného bytia).⁵⁸

⁵⁷ H. KÜNG, 2006, s. 247, o tom uvádza, že tu nejde „o číre ‚futúrum‘, ‚čosi budúce‘, čo futuroológia dokážu ľahko odvodiť z minulého alebo súčasného deja, (...) avšak eschaton je ono ‚úplne posledné‘ budúcnosti, ktorá je niečím skutočne iným a kvalitatívne novým“.

⁵⁸ Porov. HERIBAN, 1992, s. 363. Pri termíne *eschaton* treba poznamenať, že s ním úzko súvisí literárnovedný termín *eschatokol*, z gréc. *eschatos* = posledný a *kolláō* = prilepiť, pripojiť, ktorým sa označuje záver dokumentu, napr. biblického listu.

2. BAROK V LITERATÚRE AKO SLOHOVÉ A VÝVINOVÉ OBDOBIE

Pri interpretácii literárnych textov sa dnes všeobecne prijíma komunikačný model, ktorý vo svojej komplexnosti zabezpečuje, aby proces interpretačnej atomizácie, analytického rozkladu neuviazol v samoúčelnosti, ale aby našiel prienik so syntetizujúcimi procesmi, v ktorých sa sám text chápe ako produkt nielen izolovaného jednotlivého textotvorného procesu, ale aj vnútrotextového a medzitextového nadväzovania, ako produkt, v ktorom sa výrazne reprezentuje autor a percipient, tradícia a realita, a to vo fenomenologickom zmysle.

Vinou tradičných poetík sa interpretácia textu dlho chápala ako rozkladajúca analýza, následkom čoho sa vo veľkej miere ocitala v entropii. Straty, ktoré takto vznikli, sa však netýkajú len konkrétneho textu, ale aj celej literatúry, resp. literatúry určitej éry, etapy, skupiny atď. V československej literárnej vede na to poukazoval predovšetkým Dionýz Ďurišin,⁵⁹ ktorý vychádzal zo základnej, fenomenologicky uchopenej kategórie **literárna syntéza**. Zreteľný je tu najmä odstup tohto autora od atomických štruktúr a zároveň silná konvergencia k literárno-fenomenologickému syntetizovaniu v priestore medziliterárnych procesov. Aplikujúc Ďurišinovské názory na tému barokovej literatúry musíme mať na zreteli dve veci: 1. analýza jednotlivých textov podlieha istej všeobecnej kulturologicky definovateľnej paradigmaticke baroka (nevyhnutne musí viesť k zovšeobecneniu), 2. samo obdobie, resp. v zúženom chápaní kultúry literárny barok ako celok vstupuje do istej konjunkúry. Výpožička známeho termínu z oblasti ekonómie vystihuje skutočnosť, že kultúra je súčasťou celosvetovej „oikonomie“,⁶⁰

⁵⁹ 1992, s. 36 a ĎURIŠIN, KROKOŠ, 1993, s. 52.

⁶⁰ Ekonomický termín *ekonomika*, *ekonómia* sa v dotyku so svojím náboženským

že čerpá z minulosti, premostuje budúcnosť a v prítomnosti si kladie podstatnú otázku konjunktúry: kedy nastáva pre „subjekt“ istej literatúry najvýhodnejšia situácia jej existenciálnej komplexity?

Aplikujúc to na obdobie baroka, vidíme v barokovej literatúre invarián minulých ľudských kultúr, z dnešného pohľadu už môžeme reflektovať „budúcnosť“, ktorá sa z perspektívy baroka medzičasom naplnila a stále naplňa (neskromne povedané aj touto prácou...). Konjunkturálny stav barokovej literárnej „prítomnosti“ nastal, keď barok vytvoril také atomické štruktúry, ktoré vládali udržať jeho celostné bytie. Literárnu konjunktúru baroka možno opísať ako systém druhov literatúry, žánrov a poetiky. Tento opis predstavuje v súčasnosti relatívne uzavretú množinu.⁶¹ Máme k dispozícii veľmi presné identifikačné manuály identifikujúce barokové literárne formy a poetologickú výrazovosť. Ak sa v tejto kapitole predsa len dotýkam tejto všeobecne známej systematiky, je v tom zámer porovnať barokový systém so súčasným (post)moderným systémom. Odôvodňujem to dvoma skutočnosťami. Na prvom mieste stojí konjunktúra literatúry z dnešného pohľadu, pričom barok je isté štádium – ucelená uzavretá literárna syntéza, ktorá sa stala pevnou „vrstvou“ vyššie usporiadanej literárnej syntézy. Popritom je tu druhé miesto, ktoré v interpretácii konkrétneho textu prisudzujem percipien-

náprotivkom a archetypom *oikonomia* stretávajú v tom, že v obidvoch je podstatnou črtou „spoločenský systém“. V prvom prípade dominujú materiálne statky, v druhom duchovno (vrátane spásy). Porov. ŠPIDLÍK, 1983, s. 35, 157 a 166.

⁶¹ V kontexte témy tejto práce treba upozorniť na diskusiu o odlišnostiach žánrovej povahy. V slovenskej literárnovednej tradícii vznikol pokus odlišovať *cirkevnú pieseň* od *duchovnej piesne* (pozri o tom v práci T. VRÁBLOVEJ, 1997, s. 8 – 10). Za sporné a do istej miery irelevantné pokladám členenie na *liturgickú* a *mimoliturgickú pieseň*, keďže tu ide skôr o vnútornú disciplínu jednotlivých cirkví (napr. cirkevné schválenie bohoslužobného textu v katolíckej cirkvi). Tu by prišlo do úvahy ešte členenie na *neliturgické* (t. j. cirkevnou autoritou odmietnuté) a *paraliturgické piesne* (ktoré stoja na pomedzí, ašpirujú na zaradenie do súboru liturgických piesní). Ani členenie podľa kritéria určenosti na spev, resp. kantiláciu či recitovanie nie je jednoznačné, lebo daktoré texty možno v bohoslužbe tak spievať, ako aj čítať (porovnajme napr. „spievanú“ a „recitovanú“ katolícku omšu). Za daktorých okolností možno v bohoslužbe spievať takmer všetko (vrátane čítaní perikop). V podstate tu ide skôr o pomenúvaciu (terminologickú) ako vecnú stránku diskusie.

tovi. Psychologizmus dnešného percipienta spolu s jeho literárnym vzdelaním a čitateľskou diskurzívnosťou pri čítaní textu z minulosti automaticky nastavuje analýze možnosť komparácie. Pravda, jestvuje tu určité jej odstupňovanie v súlade s druhom „čítania“. Čím viac sa ono približuje odbornej, literárnovednej forme, tým pregnantnejšia môže byť táto komparácia, ale zároveň aj o to menej psychologicky prítomná, čo je dané mierou odstupe v „profesionálnej“ analýze.

Podľa E. Tkáčikovej pri skúmaní staršej literatúry „nemôže ísť o aplikáciu súčasných estetických kritérií a vkusu na literárnu tvorbu minulosti“, ale má ísť o analýzu „jednotlivých faktov z hľadiska ideovo-estetických požiadaviek daného obdobia“. ⁶² F. Miko potvrdzuje dobovú determináciu literatúry, ale zároveň upozorňuje na aspekt nadčasovosti, keď hovorí, že estetická hodnota diela „je determinovaná dobovými vnútornými a vonkajšími kontextmi literatúry a do istej miery (...) i schopnosťou dobovej estetickej hodnoty daného diela „prežiť“, t. j. schopnosťou prerásť v tzv. nadčasovú hodnotu“. ⁶³ Kategória nadčasovosti však je neukončená, lebo je existenciálne zviazaná s časom – a ten stále plynie. Môžeme však pri nej vytypovať isté vektory, ktoré má doterajšia skúsenosť, pričom čas vnímame v retrospektívnej, obrátenej perspektíve, takže technika komparácie tu môže byť celkom regulárnym metodologickým postupom.

V barokovej, ale vôbec v staršej literatúre dlho nebol dôležitý autor, považoval sa len za sprostredkujúceho, „nástroj“. ⁶⁴ V súčasnosti sa text čoraz častejšie považuje za autonómny, rozlišuje sa medzi jeho zámerom a zámerom autora. Ustupuje sa od skúmania životopisu autora a od jeho vzťahovania na text. Populárne sú aj autorské mystifikácie, pri ktorých si autor okrem diela vytvorí aj vlastnú identitu. ⁶⁵

⁶² TKÁČIKOVÁ, 1988, s. 8.

⁶³ 1971, s. 194.

⁶⁴ Bol anonymný predovšetkým do obdobia humanizmu, ale ešte aj počas baroka v anonymite zostávala najmä literatúra neoficiálneho okruhu. Porov. KÁKOŠOVÁ, 2005, s. 84 a 2007, s. 35.

⁶⁵ Blížšie o problematike pseudonymu a mystifikácie pozri prácu J. Šranka *Pseudonym a mystifikácia v súčasnej slovenskej poézii*. In ŠRANK, 2009, s. 145 – 228.

Podobne aj mnohé tvorivé postupy staršej a postmodernej literatúry sú až prekvapujúco príbuzné.⁶⁶ V staršej literatúre sa skôr ako tvorba originálneho textu uprednostňovali citácie, parafrázy, topické motívy, loci communes a imitácia autorít (Bible), v postmoderne sa pred tvorbou originálneho textu uprednostňuje intertextualita, často sa pochybuje, či vôbec možno vytvoriť „originálny“ text. Nový text sa nezaštituje autoritou prototextu, zväčša naň nenadväzuje afirmatívne, ale skôr kontroverzne. Nadväzovanie má subverzívny charakter. Autor staršej literatúry (hlavne v stredoveku) netvorí „vlastný text“, ale ho vytvára z už hotových fragmentov – recykluje.⁶⁷ Nie je teda demiurg (tvorca), ale bricoleur („domáci majster“). Rovnako postupuje aj postmoderný autor.⁶⁸ Samozrejme, identifikácie „rovnakosti“ nemožno aplikovať mechanicky. V postmodernej literatúre je citácia obyčajne spojená s iróniou a paródiou, takže posúva pôvodné významy, pričom paralelne ponecháva otvorené viaceré výkladové verzie. Citácia v staršej literatúre mala byť presná, lenže autori zväčša citovali spamäti, preto aj oni vytvorili mnoho posunov a hybridizácií, hoci nezámerých. Jej cieľom bolo dodať vlastnému textu autoritativnosť. Okrem tohto opätovného použitia v novom kontexte a prívlastňovania starších textov, recyklácie a ready-madeov (použitia hotových diel alebo fragmentov) možno v oboch literatúrach nájsť palimpsest. V staršej literatúre spod rukopisu často presvitá starší text, v postmoderne autor zámerne „prepisuje“ a spochybňuje proto-

⁶⁶ J. VÁLKA, 1988, s. 185, porovnáva kultúru baroka a procesy v súčasnej kultúre na princípe jej masovosti, ktorú charakterizuje ako jednoduchosť, zrozumiteľnosť, adekvátnosť masového vkusu a strednú alebo nízku umeleckú úroveň prechádzajúcu do gýča. Ide síce o citát z obdobia, v ktorom sa u nás ešte nehovorilo o postmoderne, čo však nevyklučuje jej vecnú alebo aspoň intuitívnu prítomnosť v kulturológických reflexiách.

⁶⁷ Hlavne pre literárne diela náboženských žánrov boli typické kompilácie a výpožičky. „Individualita autora sa často prejavovala v tvorivom využití týchto loci communes“; porov. TKÁČIKOVÁ, 1988, s. 88.

⁶⁸ Napr. P. Macsovszky poskladal básneň **V nemom zúfalstve** z debutu **Strach z utópie** z dvoch už hotových textov – z umenovedného o gotickej architektúre, za ktorý priradil pasáž z románu Brama Stokera **Dracula**. Porov. ŠRANK, 2009, s. 135 – 6.

text, aby zo zrážky prepisu s pôvodným textom vznikali významové napätia a nové významy.

Pre obidve literatúry je typická aj sebareferenčnosť. V staršej literatúre text najmä v úvodnom venovaní často obsahuje ospravedlnenie čitateľovi za svoje nedostatky, uvádza sa, komu a načo je určený. V postmoderne sa niekedy realizuje dokonca výlučne ako „sebakoментujúce gesto“.⁶⁹ Rovnako ako pre barok je typický druhový a žánrový synkretizmus, aj v postmodernej literatúre sa uplatňuje relativizácia vžitých druhových a žánrových konvencií.⁷⁰ Kým však barokovému autorovi nešlo o žánrovú čistotu, prvotná mu bola informácia, súčasný autor zámerne hybridizuje a forma je preň dôležitou súčasťou diela. Autori obidvoch období tematizujú neuchopiteľnosť, nevyvovedateľnosť a mnohoznačnosť skutočnosti.⁷¹ Barokový autor sa ale po strate pozemských istôt obracia na nadpozemské, kým dnešný na svoje otázky nenachádza odpovede.⁷²

Pre obidve obdobia je typická črta sebaíronie (v staršej literatúre až seba pohrdania), hoci ťažko si predstaviť, že by sme v súčasnej literatúre našli vyjadrenie autorského subjektu typu „pytel sem vši nečistoty, / plný psoty, / všecken až naskrz smrdutý“⁷³ alebo že človek je „blato mrzuté“ či „pytel smrdutý“⁷⁴... V barokovej literatúre sa do tejto črty premieta opozícia vysokého a nízkeho. Seba pohrdanie a sebaíronia

⁶⁹ Napr. Macsovszkého básneň **This is a real thing** z tej istej zbierky (ŠRANK, 2009, s. 97).

⁷⁰ ŠRANK, 2009, s. 85 – 6.

⁷¹ Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 180: „Barok predstavuje skutočnosť maskovane, mnohoznačne, nedopovedane, akoby chcel vyvolať dojem, že skutočnosť je nekonečná a že ju nemožno vysloviť a umelecky vyčerpať.“ A o poézii 90. rokov 20. storočia ŠRANK, 2004, s. 80 – 81: „Gesto odvratu od spoločenskej reality vyjadruje vedomie nepatrnosti človeka voči nezvládnuteľne rozporupnej a mnohoznačnej skutočnosti...“

⁷² Na porovnanie z ideového hľadiska pozri štúdiu M. KERULOVEJ *Stredoveké literárne korene a postmoderna*, 2002.

⁷³ Anonymná pieseň **Ach, přeběda mne smutnému** (1674) z Cithary sanctorum.

⁷⁴ Anonymný preklad stredovekého hymnu Jacoponeho da Todi *Cur mundus militat Proč se svět v marnosti* z Cithary sanctorum 1674.

bol záslužný čin, výraz kresťanskej cnosti pokory, ktorá mala autorovi získať zásluhy v nebi. Stretnutie vysokého s nízkym je doménou postmoderných textov, ale aj v staršej literatúre má pomerne široké uplatnenie, čo možno doložiť tvrdením A. Mráza o konkrétnom diele: „Vo Valaskej škole po výpravách za motívmi biblickými, za ohlasmi morálnych výrokov antických autorov a predstáv svätých otcov, čo všetko patetizovalo jeho pomer k svetu a k Bohu, vedel Gavlovič akoby odbočiť k radám, vzťahujúcim sa na dobré a zlé zvyky ľudí, zavše o týchto veciach hovorí i satiricky a nevyhýba sa ani komike.“⁷⁵ Na jednej strane sa tu myslí na „vysoký“ pól, identický s eschatologickými motívmi, na druhej strane na motívy, ktoré predstavujú „nízky“ pól, doložitelný napr. z Gavlovičových „svetských“ rád, ako sa nesprávať pri jedle: *z nosa svojho pred jinými vyberať holuby, nefúkať s celú papulu na pokrm horúci, rihání hlasitého, flusy ku zhnusení pred jiných nepluje, ze zadkem (...) nerihá, soplavý ručník před oči jiným neroztírá,*⁷⁶ *s celú dlaňú masné ústa neutíraj zjevne,*⁷⁷ *zuby s prstem vytírati, s prstami nos vysakovať, gargarizmy*⁷⁸ *pri stole činiti,*⁷⁹ *mlaskotať*⁸⁰ atď.

Prirodzene, už aj len letmé porovnanie časovo odťažitých literatúr odкрýva predovšetkým priepastné rozdiely. Nepokladám za dôležité podrobovať ich akademickej analýze. Veď napr. neopakovateľná baroková emocionálnosť a expresivita sú výrazom istého vývinového štádia v dospievaní fylogenetického človeka.

Obdobím literárneho baroka na Slovensku je 17. – 18. storočie. Literárna veda pomerne dlho polemizovala, či literárny barok vôbec je osobitným vývinovým obdobím, alebo len štýlom. Keďže ho nemožno definovať špecifickými formálnymi kritériami, ale ani ideovými, lebo všetky jeho typické znaky sa v literatúre vyskytujú už v predchádzajú-

⁷⁵ MRÁZ, 1940, s. 8 – 9.

⁷⁶ Prídavek (nóta 22), 7. koncept.

⁷⁷ Prídavek (nóta 22), 52. koncept.

⁷⁸ Význam slova súvisí so slovesom *gargarizovať*, t. j. klokať, vyplachovať si ústa. Porov. HSSJ, zv. 1, s. 376.

⁷⁹ Prídavek (nóta 22), 53. koncept.

⁸⁰ Prídavek (nóta 22), 39. koncept.

cich obdobiach,⁸¹ vyčleňuje sa skôr ako špecifická konfigurácia jeho charakteristických vlastností.⁸² Okrem toho barok mal aj v rámci jednotlivých európskych literatúr odlišné črty.⁸³

Bez ťažkostí nebolo ani jeho časové vymedzenie. Rozhraničenie renesancie a baroka nebolo ostré, navyše bolo zmiernené manierizmom. Poetiky renesancie a baroka majú mnohé štýlové znaky spoločné.⁸⁴ J. Mišianik uvádza, že „v baroku niet ani jediného trópu, ktorý by nebol aj v renesancii“.⁸⁵ Treba sa tu zmieriť s konvenčnou periodizáciou literárnych dejín ako pomocným konštruktom, pri ktorom hranice medzi jednotlivými obdobiami sú určené umelo.⁸⁶ Mnohí barokoví autori sa ocitajú na rozhraní, príp. predbiehajú svoju dobu.⁸⁷ Azda aj preto ten istý text niekedy možno nájsť v renesančnej aj barokovej antológii.⁸⁸ Jeden z najvýznamnejších barokových kancionálov **Cithara sanctorum** po prvý raz vyšiel roku 1636, teda niekoľko rokov pred časovou hranicou, ktorou sa obyčajne vymedzuje nástup literárneho baroka.⁸⁹ Na druhej strane M. Vojtech píše o kontinuite eschatologickej problematiky ešte u V. Šimku a J. Hollého v obrodeneckom období. R. Brtáň konštatuje, že „barok doznieval u nás ešte aj koncom 18. stor., ba presahoval hlboko aj do 19. stor.“⁹⁰ E. Tkáčiková dodáva, že typicky

⁸¹ Porov. MINÁRIK, 1971, s. 127. Porov. aj TKÁČIKOVÁ, 1989, s. 88; MIŠIANIK, 1974, s. 177 a MINÁRIK, 1984, s. 16.

⁸² Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 169.

⁸³ MIŠIANIK, 1974, s. 172; MINÁRIK, 1971, s. 120.

⁸⁴ Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 174.

⁸⁵ MIŠIANIK, 1974, s. 177.

⁸⁶ Porov. ŠMATLÁK, 2002, s. 240.

⁸⁷ MIŠIANIK, 1974, s. 33.

⁸⁸ Všetky texty Jána Silvána a Eliáša Lániho z barokovej antológie Zlatého fondu *Já miluji, nesmím povídati...* sa nachádzajú aj v renesančnej antológii tej istej edície. V oboch týchto antológiách sa nachádzajú aj piesne Juraja Tranovského **Blížif se již věčně léto** a Samuela Chalupku **Ach, milostivý Bože náš**.

⁸⁹ Prirodzene, v ďalších vydaniach sa tento kancionál stále viac „barokizuje“. Barok sa vymedzuje rokmi 1640 – 1770, pričom jeho vrcholné obdobie sa datuje rokmi 1670 – 1740. Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 170. J. Minárik delí barok ešte podrobnejšie na tri obdobia: 1650 – 1680, 1680 – 1750, 1750 – 1780 (MINÁRIK, 1984, s. 50).

⁹⁰ BRTÁŇ, 1971, s. 99.

barokové „úvahy o posledných štyroch veciach človeka, prejavy kajúcnosti a pomínutelnosti (...) v duchovnej piesni siahali hlboko až do 19. storočia“.⁹¹ Barokové normatívne poetiky ešte výrazne reflektujú spôsob renesančnej (humanistickej) tvorby, autori v tom čase už ale tvoria barokovo.⁹² Okrem toho sa barokové literárne prejavy vyznačovali protikladnosťou a rozporupnosťou, jedným z najdominantnejších výrazových prostriedkov bola antitéza.⁹³

Napriek uvedeným ťažkostiam sa dnes akceptujú opisy základných črt literárnych textov a žánrové členenie literatúry barokového obdobia. Základný opis typologických charakteristík barokovej literatúry podal J. Minárik v práci *K charakteru slovenskej barokovej prózy (Pojem, komentáre, analýza)* z roku 1971 a J. Mišianik v kapitole *Úvodom o literárnom baroku* v monografii *Pohľady do staršej slovenskej literatúry* z roku 1974. Nezastupiteľné miesto tu má monografia J. Minárika *Baroková literatúra. Svetová, česká, slovenská* z roku 1984, štúdia *Pokus o typológiu slovenskej barokovej literatúry* z roku 1999 a práca *Nahliadnutie typologicko-historické* z monografie *Nahliadnutia do staršej slovenskej literatúry* z toho istého roku od M. Kerulovej, ako aj kapitola *Baroková literatúra* z diela *Kapitoly zo slovenskej literatúry 9. – 18. storočie. Typológia a poetika stredovekej, renesančnej a barokovej literatúry* Z. Kákošovej z roku 2005.

V interpretačnej báze tejto práce sa potvrdzujú všeobecné charakteristiky barokových textov. Niet pochyb o tom, že barok bol veľmi difúzny (základnou jeho črtou je rozporupnosť)⁹⁴ a diferencovaný, a to jazykovo, konfesiónálne aj žánrovo (literárna historiografia ho dlho delila na náboženský a svetský),⁹⁵ a že v ňom vládol funkčný a výrazový synkretizmus.⁹⁶

⁹¹ TKÁČIKOVÁ, 1988, s. 95.

⁹² Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 179; MINÁRIK, 1984, s. 16 – 17.

⁹³ Porov. MINÁRIK, 1984, s. 13; ŠMATLÁK, 2002, s. 244 a KÁKOŠOVÁ, 2005, s. 105.

⁹⁴ MINÁRIK, 1971, s. 122.

⁹⁵ MINÁRIK, 1971, s. 120.

⁹⁶ MINÁRIK, 1971, s. 132; MINÁRIK, 1984, s. 21; KERULOVÁ, 1999a, s. 106 a 109; MIKO, 1971, s. 212 – 213.

Z hľadiska témy tejto práce však považujem za najdôležitejšie to, že „zachované literárne pamiatky sú hlboko zasiahnuté teologickým nazeraním“.⁹⁷ „Niet pochybností, že obraz človeka v našej literatúre 16. a 17. storočia bol determinovaný náboženským postojom ku skutočnosti“⁹⁸ a „religióznym prvok ako vládnucci princíp doby sa prijímal ako samozrejmy, obligátny, takže „neprekážal“ estetickému vnímaniu textu“.⁹⁹ Evanjelická a katolícka literárna produkcia pritom neboli od seba striktné oddelené, ale sa navzájom v istej miere prelínali (napr. preberanie piesní z *Cithary sanctorum* do *Cantus catholici*). Barokoví literáti boli takmer výlučne kňazi.¹⁰⁰ Aj z konfesijného hľadiska možno teda uvažovať o jednote v rozmanitosti. Kresťanský invariant tak z rôznych strán charakterizujú konfesijné varianty. Neslobodno však zabúdať, že teológia obdobia baroka sa nazýva **teológiou kontroverzií**,¹⁰¹ v ktorých sa stretal reformačný a protireformačný prúd.

Situácia v Uhorsku v tomto období (turecké útoky, stavovské povstania Juraja I. Rákociho, I. Tökölyho, Františka II. Rákociho, Vešeléniho sprisahanie, tridsaťročná vojna, mor atď.)¹⁰² vytvorila podmienky, v ktorých barokový človek sa nachádzal v stave životnej neistoty, prestal dôverovať v ľudské sily a pozemské istoty a obracal sa na nadpozemské.¹⁰³ Pozemský život sa javil ako prchavý a nestály, skutočný život mal nastať až po smrti. Tento životný pesimizmus je pre obdobie baroka typický.¹⁰⁴ V spomínanej situácii mnohí videli biblické znamenia konca sveta, čím podnietili oživenie apokalyptického chiliazmu.¹⁰⁵ Predstavu o súlade sveta poskytovala teológia, renesančný antropocentrizmus sa zmenil na barokový teocentrizmus, literatúra znova nadobudla nábo-

⁹⁷ MIŠIANIK, 1974, s. 31.

⁹⁸ TKÁČIKOVÁ, 1988, s. 60.

⁹⁹ MIKO, 1971, s. 223.

¹⁰⁰ MIŠIANIK, 1974, s. 178.

¹⁰¹ Porov. KASPER, 2009, s. 20 a n., heslo *Barock*.

¹⁰² Podrobnejšie o tom KERULOVÁ, 1999a, s. 91 – 97; WANDYCYZ, 1998, s. 75 a n.

¹⁰³ Porov. MINÁRIK, 1971, s. 119; MIŠIANIK, 1974, s. 180; MINÁRIK, 1984, s. 12.

¹⁰⁴ MIŠIANIK, 1974, s. 171.

¹⁰⁵ Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 186.

ženské zafarbenie.¹⁰⁶ J. Mišianik hovorí, že „barok je steologizovanou víziou sveta“.¹⁰⁷

Je teda prirodzené, že v duchovnej lyrike, ako aj v skladbách o posledných štyroch veciach človeka dominujú obrazy pomínelosti, márnosti a ničotnosti a topické motívy o plynutí času, zmene a nestálosti sveta, ústiace až do „naturalizmu rozkladu“.¹⁰⁸ Pre literárny barok sú však charakteristické antitézy, keďže barokový autor na jednej strane pohrdal pozemským svetom, ale na druhej strane kajúcnosť a preduchovnenosť prekonával senzualizmom a naturalizmom.¹⁰⁹ Základnú barokovú antitézu tak predstavuje spiritualizmus – senzualizmus, ktorý vyústil až do mystickej erotiky a takmer persifláže.¹¹⁰ Autori chceli „poznať Boha“ a preniknúť k metafyzickým hodnotám „skrže tento svet“.¹¹¹ „Najdôslednejší naturalizmus“, ktorý sa nevyhýbal zobrazeniu skutočnosti neestetickými prostriedkami, možno vysvetliť tým, že barok „nepovažoval za najvyššiu úlohu umenia vyvolávanie kladného estetického alebo náboženského citu, ale najsilnejší efekt, vzrušenie, šok“.¹¹² Typickým pre barok je „zosvetšťovanie“ či senzualizovanie transcendentna.¹¹³

Tematická doména tejto práce kopíruje tematickú doménu barokovej literatúry – je ňou eschatológia. Kým v iných obdobiach literárneho vývinu bola eschatológia iba tendenciou, v baroku sa z nej stala konštanta, stala sa centrálnym princípom. Eschatológiu v slovenskej barokovej literatúre po prvý raz spomína M. Hamada roku 1967.¹¹⁴

¹⁰⁶ Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 176.

¹⁰⁷ 1974, s. 176.

¹⁰⁸ Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 184 – 204; MINÁRIK, 1971, s. 131 a ŠMATLÁK, 2002, s. 238.

¹⁰⁹ Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 174 – 175.

¹¹⁰ Porov. ŠMATLÁK, 2002, s. 263.

¹¹¹ KALISTA, 2005, s. 15 a 27.

¹¹² MINÁRIK, 1971, s. 120 – 121. Porov. aj MIŠIANIK, 1974, s. 175 – 176: „Presvedčovanie a prekvapenie, demagogické ohromovanie zmyslov, otras, šok a úžas sú cieľom barokového umenia.“

¹¹³ Porov. ŠMATLÁK, 2002, s. 263.

¹¹⁴ 1967, s. 91 a i., ale aj 1995, s. 182.

Čoskoro na to J. Mišianik¹¹⁵ uvádza, že eschatológia je hlavnou témou baroka, v čom sa zhodujú aj ďalší autori zaoberajúci sa týmto obdobím: A. Mráz (1942, s. 14), C. Lepáček (1942, s. 5), J. Minárik (1982, s. 164), E. Tkáčiková (1988, s. 95), S. Šmatlák (2002, s. 252), Z. Kákošová (2005, s. 88 a 2007, s. 37) a i. V ostatnom období oživil záujem o túto tému M. Vojtech roku 2003 v štúdiu nazvanej *Nasledovníci Hugolína Gavloviča. O kontinuite eschatologickej tematiky v slovenskej barokovej a obrodeneckej literatúre* (V. Šimko a J. Holly).

Prítomnosť daktorých barokových motívov zisťujeme už v tvorbe doznievajúcich renesančných básnikov, napr. u Jána Silvána.¹¹⁶ Eschatologické motívy ako typické barokové motívy sa overujú v tom, že sa stali všeobecným princípom baroka, nachádzame ich nielen v duchovnej lyrike či v iných náboženských žánroch, ale aj v príležitostnej poézii (napr. v básni **Ach, jak velký zármutek** od Jeremiáša Nicletiusa, v epicédiách¹¹⁷ **Nad smrťou Jána Pilárika**, **Nad hrobom Juraja Grudela** od Michala Zimániho, **Nad smrťou Juraja Štrbu** od Mateja Bela atď.), ba dokonca v ľúbostnej lyrike (napr. v básni **Svete marný a podvodný** z tzv. Buocovej zbierky).

¹¹⁵ 1974, s. 205.

¹¹⁶ Porov. Úvod G. Slavkovskej v antológii *Já miluji, nesmím povídati...*, s. 11 – 12 a kapitolu E. Tkáčikovej *Ján Silván a duchovná poézia*. In: TKÁČIKOVÁ, 1988, s. 59 – 98.

¹¹⁷ Epicédie sú skladby vytvorené pri príležitosti úmrtia.

3. INTERPRETAČNÝ DISKURZ

3.1 Stavovské povstanie ako indikátor eschatológie (Samuel Chalupka – Ach, milostivý Bože náš...)

Chalupkova báseň **Ach, milostivý Bože náš...**¹¹⁸ vznikla roku 1644 za pohnutých okolností počas stavovského povstania Juraja Rákociho I. proti Ferdinandovi III. Samuel Chalupka ako evanjelický farár sprevádzal svojich farníkov, obyvateľov Trnovca, pred ničivými vojskami do hôr. Uchýlili sa v doline Javorovô. Tolko sa dozvedáme zo stručnej editorskej poznámky G. Slavkovskej ku knižnému vydaniu tejto básne v antológii Zlatého fondu vo vydavateľstve Tatran.¹¹⁹ Z poznámky možno ďalej interpretačne prostredníctvom implikácie vydeliť konkrétneho expedienta textu, stojaceho v istej sociálnej úlohe pred hromadným percipientom (zhromaždená farnosť). Ďalej tu možno identifikovať autorský subjekt a nepochybne ho identifikovať s uvedeným expedientom, hoci v zložitej sieti vzťahov modernej literatúry sa to neodporúča.¹²⁰ Pri interpretácii barokového, takpovediac „denotatívneho“ textu sa k tomu prinajmenšom prikláňam.

Expedient alebo autorský subjekt je v postavení verného služobníka v službe duchovného pastiera, ktorý v kríze neopúšťa svoje farské spoločenstvo, ale prežíva spolu s ním ťažký osud vyhnanco. V pociete zodpovednosti pastiera (silno identifikačne tu rezonuje evanjelické

¹¹⁸ Text tejto básne podľa diplomatického prepisu Štefana Adamoviča zo Sborníka Matice slovenskej XV – XVIII (1938 – 1939), s. 436 – 441 uverejnil Ján Mišianik v *Antológii staršej slovenskej literatúry* z r. 1964 na s. 376 – 379 (vo vyd. z r. 1981 na s. 357 – 359) a neskôr aj G. Slavkovská v antológii *Já miluji, nesmím povídati...* na s. 59 – 63.

¹¹⁹ *Já miluji, nesmím povídati...*, s. 447.

¹²⁰ Porov. aj PAVLOVIČOVÁ, 2010b, s. 125 – 131.

pomenovanie farára pastor) predstupuje pred ľud, pred farníkov a číta im báseň. Vieme to vďaka poznámke, ktorú po latinsky napísal na začiatok textu.¹²¹

Akokoľvek je táto baroková báseň pre dnešného čitateľa svojim tvarom denotatívna, klišéovitá, nudná,¹²² nemožno v nej ani dnes po takmer štyroch storočiach nečítať existenciálnu hĺbku situácie, v ktorej vznikla, a inšpiráciu, ktorá ju priviedla na svet za mimoriadnych okolností. Stojíme tu pred paradoxom: skupina ľudí zo všetkých spoločenských vrstiev, nevynímajúc ženy v rôznom veku života, ani *dívčičky malé* (porov. verš 42 – 45) stráca všetky svoje sociálne istoty – príbytky a *nábytek* (t. j. čo je nadobudnuté; majetok)¹²³ a utieka sa do voľnej prírody, aby si uchránila holé životy. Rámec tohto oznamu sa z dnešného hľadiska môže vtesnať do jednej televíznej správy z rôznych končín sveta, ale i z bližšie položených európskych miest, napriek veľkolepej humanizácii, ktorou sa chvália dejiny Európy. Len v tomto spravodajskom rámci, pravdaže, obohatenom vizuálnym filmovým šotom, zväčša nenachádzame miesta pre heroizmus účastníka, ako bol v barokovom období Samuel Chalupka. Túto vizuálnu zložku si tu môžeme doplniť, pričom nám pomôže implikácia: Farár poverený Bohom ohlasovať svojim farníkom dobrú zvesť, verný Božiemu slovu uchopuje sa svojej úlohy uprostred najväčšej krízy a pred vystrašenými farníkmi rozťahuje papieriky s textom básne, ktorú pre nich napísal o ich situácii a o východisku z nej. Stáva sa ohniskom spoločenstva, z ktorého musí vyžarovať pocit jednoty, súdržnosti a nádeje. On sám je spravodajca, ktorý vníma to, čo prebieha v ustráchaných myšliach jeho farského spoločenstva. Báseň pripravuje v písanej podobe vopred, je súčasťou scenára, ktorý sa bude realizovať v okamihu zhromaždenia

¹²¹ Znie takto: 8. *Julii Ao. 1644 in valli Javorovo facta et recitata.*

¹²² V negatívnom hodnotení tejto poézie výlučne z hľadiska dnešného čitateľa (čitateľského zážitku) nám rezonuje aj malá vecná poznámka o inej barokovej básni od F. Mika: „Báseň prijímame pre jej problematiku vážne, ale s „úsmevnou zhovievavosťou“ voči jej realizácii“ (1971, s. 225).

¹²³ Porov. aj *Historický slovník slovenského jazyka* (ďalej len HSSJ), zv. 2, s. 365, heslo *nábytek*.

8. júla 1644. V ich myšliach sa premieta obraz chrámu (verš 21),¹²⁴ príbytkov a majetku, ktoré museli zanechať:

*museli sme ustúpiti
z príbytkuv, a jinať jíti (v. 11 – 12)
Domy naše a príbytky,
také zústaté nábytky (v. 23 – 24).*

To sú už hotové, nehnuteľné statky. Sú tu však aj polia, na ktorých ešte len dozrieva požíveň. Aj tie sú zničené:

*Zboží v našej obilnici,
obilí dozírajúci,
živnosť nám zaslúbujúci,
v mnohých miestech pošlapali,
všecko vníveč obrátili (v. 33 – 37).*

Ba prenasledovateľ ide ešte ďalej, až za hranicu úcty k mŕtvym, keď ju z majetníckych dôvodov porušuje:

*hroby pokoje nemajú,
i v nich poklady hľadajú,
ty ven odkopávajúce,
mŕtvým pokoj nedajúce! (v. 38 – 41).*

Na tomto mieste by sme mohli urobiť prvé zhrnutie. V barokovom období, v ktorom ešte nejestvovali moderné médiá, je vrcholným médium živé slovo. Pravda, v katolíckom prostredí ho sprevádza aj výpravňá architektonicko-výtvarná, ale aj liturgicko-dramatická štruktúra.¹²⁵ Evanjelické prostredie zostáva viac v jednoduchosti hovoreného slova. Slovo tu v sebe redukuje tak výtvarný, ako aj dramatický prvok. V Chalupkovom texte sa teda zlučuje horizont prostej informácie,

¹²⁴ Slovo verš ďalej uvádzam skratkou v.

¹²⁵ Porov. KOCH, 1975, s. 43; WAGNER, 1930, s. 199; PIJOAN, 1985, s. 7 – 8.

akýsi opis, faktografické konštatovanie časovej udalosti, danej situácie, akoby správová a informatívna zložka, ďalej je tu silne zastúpený zástož kazateľa, hľadajúceho si v pohnutej situácii primeranú nezvyčajnú formu výpovede. Kým v prvej zložke dominujú epické prvky, vďaka náboženskej, transcendentnej druhej zložke sa generuje v texte tretia, a to lyrická zložka. Lyrický rámec reprezentuje predovšetkým funkčný postup realizácie textu vďaka veršu, ktorý preniká celý text.¹²⁶

V tomto prvom zhrnutí teda nachádzame tri funkčné postupy,¹²⁷ ale všetky tieto funkčné postupy nejakým globálne zjednocuje ráz náboženského štýlu, ktorý dáva základné ideové podložie tak epicko-spravodajsky reflektovaným udalostiam, ako aj lyrickým reflexiám prameniáciom v histórii náboženstva, v skúsenosti veriaceho, cirkevného spoločenstva. Lyrickosť tu vyvíera ako reakcia viery na osud cirkevného spoločenstva. Lyrická impresia: pošliapané polia, znivočené domy, hroby, umŕtvené ženy a dievčence, prenasledovatelia horší ako pohania, hoci sú kresťania, to sú ponuré obrazy, ktoré vytvárajú poetiku atmosféry v básni. Pravdaže, aj ona sa podriaďuje vyššiemu princípu – náboženskému. Tento princíp sa rozkladá do celého situačného podložia básne. Ak by sme toto podložie identifikovali ako epické, dejové, najmä so zreteľom na vlastné autorské poznámky k textu a editorské vysvetlivky, dostaneme určitú podkresbu historickej udalosti exodu evanjelických vidiečanov do skrýše. Ale lyrická farebnosť, ktorá túto podkresbu zdokonaľuje do obrazu básne, sa vyjadruje tiesnivými, ponurými, bolestnými tónmi. Bolestné rozpoloženie tu pramení aj zo skutočnosti, že prenasledovatelia i prenasledovaní sú kresťania a že obidve skupiny, katolíci aj evanjelici sa vo svojich činoch hlásia k tomu istému Bohu. Je tu neodškriepiteľná existenciálna nepravosť, ktorá ešte aj dnes emotívne pôsobí na percipienta, očakávajúceho, že prostredie viery ako také by malo byť skôr šíriteľom ak nie lásky, tak aspoň huma-

¹²⁶ Platia tu rovnaké hodnotiace kritériá ako v interpretácii barokovej básne Š. Korbeľa **Pametné premýšľování o strašlivém zemetreseení..., v kterémž obzvlášte to slavné a spanilé mesto Komárno nadmír velice zbedováno oslavy své zbvaveno jest** od F. MIKA, 1971, s. 198.

¹²⁷ Mikov výraz, porov. 1971, s. 197.

nity, porozumenia, tolerancie..., hoci na druhej strane musíme brať do úvahy aj istý dobový mechanizmus, v ktorom „stvárňovanie osobného prenasledovania bolo typickým motívom najmä v protestantskej duchovnej piesni“¹²⁸.

Keďže rozprávajúci subjekt je presvedčený o svojej náboženskej pravovernosti, musí zároveň, ale so zreteľom na Boha, hodnotiť svoju situáciu ako správnu, v konečnom dôsledku Bohom videnú, dopustenú. V priereze celej básne teda nachádzame simultánny paradoxon. V jeho optike sa napriek všetkej tragickosti dočasné zlo javí ako eschatologické dobro. Bolesť signifikujúca následok epických súvislostí sa tak dostáva do pendantu s istou eufóriou z pocitu viery, z hĺbky presvedčenia, z tenzie generovanej blízkosťou Boha a spásy – a to je poloha lyrická. Osud prenasledovaných síce spôsobujú inoverecky (a dodajme aj politicky) motivované príčiny, ale expedient sa usiluje presvedčiť percipientov, že nad všetkým panuje Božia moc a že ide o Božie dopustenie, ktoré je veľkou príležitosťou na skúšku viery a nádeje, lebo je z neho východisko. Ak nie pozemské, určite bude zadefinovateľné eschatologicky. O tom bude reč neskôr.

Tu treba ešte povedať, že nad tromi funkčnými ťahmi z komunikatívneho hľadiska jestvuje ešte iný model komunikácie, je to model transcendencie, model, v ktorom expedient sa neobracia na ľudí (tu evanjelickí veriaci z Trnovca), ale obracia sa na bytosť náboženskú, na samého Boha. Text básne totiž je popri spomínaných troch funkčných postupoch vložený do rámca ešte iného postupu, a to do modlitby.¹²⁹

¹²⁸ TKÁČIKOVÁ, 1988, s. 74.

¹²⁹ Modlitbový text má klasickú štruktúru vybudovanú na piatich stupňoch: anakléza, anamnéza, epikléza, doxológia, aklamácia. Porov. SEPP, 1998, s. 34 – 35. V teologickom chápaní štruktúry modlitby sa zdôrazňuje myšlienková, obsahová stránka. Náuka o texte a štylistika zdôrazňujú jej formovú výstavbu, keďže jednotlivým prvkom tejto štruktúry zodpovedajú určité jazykové prostriedky. Tak anaklézu čiže volanie charakterizuje oslovenie, a to napr. v tvare vokatívu: *Bože, Ježišu* atď. Anamnéza čiže rozpomienka odkazuje na minulé slávne činy (Boha), preto je pre ňu typický minulý gramatický čas. Epikléza (vzývanie) obsahuje komunikatívnu funkciu (konsekračnej) prosby zameranej na Boha. Doxológia, t. j. chváloreč obsahuje oslavné zvolanie, ako to vyjadruje sám názov. Napokon aklamácia je prísved-

Autorský subjekt tu vystupuje ako súčasť kolektívneho *my* a obracia sa na Boha. V celej básni sa táto anakléza opakuje tri razy (v. 1, 22, 46). Máme tu teda do činenia s dvoma vrstvami: v texte sa znova predvádza „dráma“, ktorú poznajú obidvaja percipienti – kolektívny subjekt *my* ju práve prežil a ocitá sa uprostred nej, a preto ju nepotrebuje znova prežívať, vidieť alebo počúvať, akoby zo sebalútosti; percipient číslo 2, teda sám Boh, vševediaci a vševidiaci zaiste pozná osudy farníkov z Trnovca, netreba mu ich pripomínať, veď on podľa Biblie skúma „ľadviny a srdce“ človeka¹³⁰ a má spočítané všetky jeho vlasy na hlave.¹³¹

A predsa teologicky erudovaný kazateľ inscenuje v jednej doline uprostred prírody zdanlivo sebazničujúcu drámu, v ktorej vo forme prosby prisľubuje návrat do dediny a k majetkom na jednej strane, veď Boh plní prosby svojich verných, ale predovšetkým nástojčivo chce ňou vypovedať o tzv. teológii púte toto: ľud sa v slzavom údolí ocitá na ceste k veľkému cieľu, ktorým je eschaton. Zostáva tu už len pomenovať veci. Celá situácia tohto ľudu je natoľko bezvýhodisková a je tak blízko smrti a zániku, že je preň výhodnejšie postaviť nádej zúčastnených ľudí na pozemskom riešení (návrat domov), vzápätí ho poprieť a nahradiť ho ešte silnejším motívom, ku ktorému je len krôčik (typický kazateľský postup pomocou antitézy alebo prolepsy).¹³² Je to eschatologická skutočnosť. Veriaci sú v tomto slzavom údolí na ceste k cieľu, v ktorom nájdú nový domov a nový majetok, k spáse:

*Uslyš, kterýs pramen
dobrého, spasiž nás, amen!* (v. 96 – 97).

Z hľadiska výstavby teda môžeme konštatovať, že tu ide o text, ktorý podlieha žánrovému synkretizmu. Sú v ňom epické prvky, a to najmä v tematickej rovine, lyrickosť sa demonštruje vo formových zložkách,

čacia či potvrdzujúca formula, ktorú zvyčajne vyjadruje cirkevné zhromaždenie. Porov. PAVLOVIČ, 2011, s. 134.

¹³⁰ Ž 7, 10, Jer 11, 20; 17, 10; 20, 12.

¹³¹ Mt 10, 30 a Lk 12, 7.

¹³² Porov. VRABLEC, s. 107.

nechýba tu kazateľský prístup, najmä ak vezmeme do úvahy, že text bol napísaný na konkrétnu príležitosť – tu by sme mohli hovoriť o príležitostnej kazateľsky sformulovanej básni. Nad všetkým ale dominuje forma modlitby. Až z tejto pozície môžeme teraz ďalej interpretovať denotatívne tematické textové zložky a realitu prvých poslucháčov, pre ktorých bol text určený ako posolstvo nádeje a východiska z danej situácie.

Text sa skladá zo 155 osemslabičných veršov previazaných združeným rýmom, a keď sa odrátajú tri menné a dve zámenné anaklézy (oslovenie prostredníctvom zámena *tys* alebo uvedenie druhej osoby vyjadrenej imperatívnym tvarom slovesa *učiň*), v ktorých sa hovoriaci obracia na Boha mocným zvolaním, oslovením (čo podporuje aj dva razy použité citoslovce *ach* a ódické *ó*), dostaneme počet 150, teda toľko, koľko je žalmov v biblickej Knihe žalmov.¹³³

Po anakletickom oslovení Boha nastupuje uvedenie témy, pričom básnický subjekt sa štylizuje do kolektívneho *my*: *co sme dožili v tento čas* (v. 2) a na ploche dvadsiatich veršov predstavuje už spomínanú situáciu. Výrazy hrôzostrašnosti uvádzajú túto situáciu do apokalyptickej súvislosti: *obklíčení* (v. 4), *prežalostné* (v. 5), *zsúžené* (v. 6); *pred neprátel ukrutnými, / litými a rúhavými* (v. 9 – 10); *Ach beda nám!* (v. 14), *se túláme* (v. 15), *se skrývame* (v. 16); *znášime strach, pláč, zdešení* (v. 17); *bíde konce není* (v. 18), *o tyranství slyšíme* (v. 19), *se desíme* (v. 20), *tmy* (v. 21).

Potom nasleduje obnovenie anaklézy, v ktorej sa už pomenúva Kristus Spasiteľ (v. 22), a po nej sa apokalyptickosť situácie rozvíja do konkrétnych udalostí, ktoré predchádzali terajší stav v skrýši. Sú to činy prenasledovateľov, ktorí, ako sa už spomínalo, porušujú aj pokoj hrobov (v. 38 – 41). Po informácii o zneuctení žien a malých dievčienec nasleduje ďalšia, tretia anakléza. Tu je znova pomenovaný Boh, ale citoslovce *ach* sa opakuje a nasleduje pomenovanie v synonymnej podobe *Jehovah*.¹³⁴ V troch anaklézach sa zračí takmer „zaklínací“

¹³³ Zmysel pre zachovávanie počtu prvkov v náboženskej spisbe je známy aj z katolíckeho prostredia. Napr. pobožnosť ruženca obsahuje 150 zdravasov, čo pôvodne bola náhrada 150 žalmov pre mníchov analfabetov. Porov. PAVLOVIČ, 1991, s. 90.

¹³⁴ Je to dobový prepis, ktorý dnes používajú svedkovia Jehovovi, ale na základe dôslednej biblickej kritiky sa toto hebrejské meno s tzv. punktáciou má čítať ako Jahve.

princíp trinitárnosti, resp. oslavy trojjediného Boha. Tento prvok sa s obľubou používa počas celého kresťanstva a jeho výskyt je mierne šifrovaný, a to najmä pre tých, ktorí nie sú veriaci, ale aj pre veriacich je prvkom mystéria, tajomstva (evidentne tu ide o postupné oslovenie troch božských osôb – Otca, Syna a Svätého Ducha).

Po tretej anakléze nasleduje otázka:

*Dlúho-liž v techto dolinách
budeš nás smutných držeti,
slzavým chlebom krmiti? (v. 47 – 49).*

Ťažko tu určiť, či je táto otázka jednoznačne zisťovacia, alebo rečnícka. Je to skôr otázka profétického hovorca za veriace spoločenstvo, ktorý by rád dostal odpoveď z neba, ale zároveň si je vedomý, že on a ľud nemusia poznať ani tak čas skrývania ako skôr jeho zmysel. Vo viere rozpoznáva, že Boh, ktorý všetko stvoril a všetko spravuje a riadi, je hlavným dramaturgom aj v tejto tragickej situácii. Otázka je stručná a skôr pomenúva vo svetle viery danú situáciu pre počúvajúcich veriacich. Pripomína sa v nej, že ide o doliny smutné, t. j. slzavé údolie, teda miesto pozemského pobudnutia, ktorým musí prejsť každý človek v utrpení. Je tu aj vysvetlenie narážajúce na knihu Genezis, v ktorej sa ľudské utrpenie vysvetľuje ako následok prvotného hriechu. Boh po ňom okrem iného odkrýva človeku víziu námahy: „v pote tváre budeš jesť chlieb“ (Gn 3, 19). Chalupka tu ale použil kontamináciu v podobe *slzavý chlieb*, pričom skrížil výrazy *slzavé údolie* a *jesť chlieb v pote tváre*. Tak vlastne intenzifikuje momentálne utrpenie ľudu, ale odkrýva aj jeho teologický zmysel.

Až po pochopení Božieho nazerania na vec sa odvažuje rozoberať vlastné ľudské videnie: *radi by sme se vrátili* (v. 52). Tvar kondicionálu tu vyjadruje bázeň, zdržanlivosť vo vyjadrení túžby po návrate „na plné ústa“. Pravda, aj v prípade možného uskutočnenia tejto túžby tu autor na prvé miesto kladie návrat ku chrámu, teda uprednostňuje náboženský princíp, a až potom k príbytku:

*K chrámu tvému a príbytku
svému, také i nábytku (v. 50 – 51).*

Po predostretí modlitbového želania nasleduje celkom zjavná anamnetická fáza. Anamnézou je v štruktúre modlitbového celku tá časť, ktorá vyvoláva rozpomienku na dávne činy, ktoré bol Boh urobil v dejinách. Tým sa legalizuje a odobruje prosba ako rozumná a v Božích očiach uznateľná. V anamnéze básnický subjekt pripodobňuje situáciu skrývajúceho sa cirkevného spoločenstva k prorokom, ktorí sa pre nekompromisné ohlasovanie Božieho slova často museli skrývať aj pred spoluveriacimi. Výslovná je tu analógia s prorokom Eliášom a kráľom Dávidom (v. 54 – 57). Meno Eliáša aluduje na udalosť, keď prorok predpovedal hlad v krajine ako výraz Božieho súdu nad bálizmom. Vzápätí sa pre túto víziu musel skrýť pri potoku Karit¹³⁵ a neskôr, keď potok vyschol, v Sarepte Sidonskej¹³⁶ a vrátiť sa mohol až po troch rokoch. Podobne Dávid, ktorého kráľ Saul najprv vyznamenával za jeho úspechy a priazeň ľudu. Zo žiarlivosti ho chcel zabiť, ale Dávid sa zachránil útekem za Jonatánovej podpory.¹³⁷ Keď bol jeho prvý úkryt prezradený, odišiel do Nobe ku kňazovi Achímelechovi.¹³⁸ Odtiaľ do Gátu, kde predstieral bláznovstvo, až napokon sa skrýval v jaskyni Adullám. Pre evanjelického teológa, ale aj laického veriaceho sú biblické obrazy výlučnými orientačnými znakmi. Po uvedenom porovnaní nasleduje ďalšie teologické vysvetlenie príčin. V pôvodnom prvotnom vysvetlení to bol dedičný hriech, teraz sú to konkrétne hriechy subjektu *my*:

*Tak jest, hrozne sme zhrešili,
tyto metly zaslúžili* (v. 62 – 63).

V barokovej poézii často používaný metaforický výraz *metly* má tradíciu najmä v Kralickej biblii, v ktorej sa ním na rôznych miestach pomenúva kyjak, palica, žezlo, teda nástroj trestania v Božích rukách.¹³⁹

¹³⁵ 1 Kr 17, 3.

¹³⁶ 1 Kr 17, 9 – 24.

¹³⁷ 1 Sam 19, 1 – 7.

¹³⁸ 1 Sam 21; porov. aj Mt 12, 3.

¹³⁹ Porov. NOVOTNÝ, 1992, zv. 1, s. 421, heslo *metla*. Tento motív sa vyskytuje aj v piesni Juraja Tranovského **Bože, v své prchlivosti...** (8. strofa), v **Rozjímání** Šte-

Vysvetlenie príčin je odpoveďou na ľudskú túžbu po poznaní svojho stavu, a tak aj východiskom do ďalšieho života. Logiku tohto východiska buduje Chalupka uvedením symbolu kríža. Kríž ako znak spásy je nástrojom mučenia spravodlivého bezhriešneho Ježiša, ktorý vzal na seba hriechy ľudstva, a tak je logickým následkom, že kresťan má prijímať svoj kríž. Preto autorský subjekt už neprosí o jeho bezprostredné odstránenie, ale prosí o trpezlivosť pri jeho znášaní: *daj v kríži trpeli- vosti* (v. 65). Kríž je hlavným eschatologickým znamením, ktoré rozhraničuje dejiny na starú a novú zmluvu medzi Bohom a človekom, na pozemský život v tele a život po smrti v transcendentne. Z biblickej tradície je ale známy test, ktorý si apoštol Pavol, autor viacerých no-vozákonných biblických spisov, vyskúšal sám na sebe: ak cieľom pozemského ľudského života je eschaton, tak potom čím prv sa hrnúť doň! Lenže apoštol uvažuje: „túžim už umrieť a byť s Kristom... ale... je potrebnejšie, aby som zostal v tele...“¹⁴⁰ Aj Chalupka si v tejto dileme pred eschatonom volí pozemské riešenie. Je také naliehavé, že na ploche piatich veršov vždy na začiatku uvádza imperatívne formy slovíes *ukáž, polituj, nedej, navráť, udel*, vyjadrujúce úpenlivé želanie vrátiť sa *do domív našich a časív pokojných*:

*ukáž své laskavé líce,
polituj naše zetreńí,
nedej zlostiným k zahanbení,
navráť nás do domív našich,
udel zas časív pokojných* (v. 71 – 75).

Volí teda nie večnosť, ale čas. Aby mu to teologicky prešlo, rozvíja zámery, prečo volí pre seba a pre veriacich túto formu života: ide o klaňanie a oslavu Boha, *ctnú poklonu* (v. 76; *spíváním (...) modlením* (v. 78), *slova tvého ostríhaním* (v. 79), *ctním životem šlechtným* (v. 80))

fana Pilárika (v. 15 – 16), v básni **Ach, Uherská zeme velmi zavržená** (16. strofa), v **Pametnom přemýšlování o strašlivém zemetrasení...** Štefana Korbeľa (89. strofa) atď.

¹⁴⁰ Fil 1, 23 – 25.

a toto rozhodnutie nazýva charakteristickým náboženským výrazom *predsevzeti: Ó predsevzeti našemu* (v. 82).

Hneď po jeho vyslovení nasleduje epikléza, t. j. vzývanie Boha, aby uskutočnil vyslovené zbožné želanie. Je tu zaujímavé, že táto časť textu z hľadiska výstavby modlitby ako žánru náboženského štýlu obsahuje v troch veršoch anaforický imperatívny výraz *dej, dej, udel* spojený s priamym objektom:

*dej prospech, mocnost i silu,
dej horlivosti v modlení,
udel v prácech požehnáni!* (v. 83 – 85).

Znova sa tu šifruje odkaz na tri Božské osoby. Synonymne sa želanie opakuje výrazom *učň* v 86. verši, pričom tri prosby sa zhrnújú pod zámeno *to* a nastupuje takmer zaklínacia forma s pripomenutím prostredníka Ježiša Krista:

*Učň to pro svého syna,
Jezu Krista, Hospodina* (v. 86 – 87).

Spomenuté šifrovanie v náboženských textoch je bežné už od raneho kresťanstva. Najskôr sa zaviedlo ako tzv. disciplína arcáni na ochranu tajomstva pred prenasledovateľmi kresťanov a neveriacimi. Neskôr sa táto tradícia postupne premenila na literárny postup, ktorý mal za úlohu dodávať mystické sprievodné významy alebo významové odtienky mysterionu, t. j. tajomnej skutočnosti (neskôr zmenenej na sviatostnú skutočnosť). Ich nevýhodou je, že sa zmechanizovali, a tak sa do istej miery aj desémantizovali, takže aj v konkrétnom texte možno v týchto pôvodných šifrách vidieť skôr formalizmus.

Vo veršoch 96 a 97 nasleduje akoby predbežná sumarizácia, ktorá zhrnuje už nie konkrétne prosby, ale takpovediac celý doterajší text, lebo apeluje na zmysel sluchu:

*Uslyš, kterýs pramen
dobrého, spasiž nás, amen!*

Všetko zahrnuje pod pojem spásy, pričom sloveso *spasit'* je v tvare prechodníka, akoby Boh konal od večnosti, v prítomnosti i v budúcnosti to podstatné, a to je eschatologické naplnenie všetkých vecí, teda aj splnených čiastkových pozemských želaní. Potom nasleduje potvrdzujúce slovko *amen*.

Pokračovanie básne po slovku *amen* je dodatok, ktorý autor dodatočne skomponoval už po návrate zo skrýše, ako to uvádza v latinskej poznámke medzi 97. a 98. veršom tejto básne.¹⁴¹ Celý tento dodatok je vlastne vyjadrením vďaky trojjedinému Bohu, ako sa to zhrnújúco vyjadruje v jeho úvodných veršoch:

*Dekujeme Hospodinu
v troch osobách jedinému (v. 98 – 99).*

Ani tu nechýbajú didaktické katechetické pasáže. Napr. vo veršoch 106 – 107:

*Ach, kdyby s námi nebylo
Boha, zle by s nami bylo*

sa všetko podmieňuje existenciou Boha. Evidentná je tu prosba o prijatie chvál a vďakov za uskutočnený návrat, ďalej rozvinutie onoho už spomínaného predsavzatia. Tu sa od v. 130 až do konca rozvíja do hĺbky niekdajší úmysel oslavovať Boha, ale zároveň aj prosby o správne, náležité oslavovanie Boha, takisto podľa biblickej tradície. Posledná a definitívna prosba je motivovaná čisto eschatologicky:

*te budeme ctíti,
po zvrchních vecech túžiti! (v. 154 – 155).*

Adjektívum *zvrchní* tu má význam „nachádzajúci sa hore, na vrchu“. V tejto prosbe aluduje epištolárna výzva apoštola Pavla „hľadajte, čo je

¹⁴¹ *Post reditum ex valii lacrimarum domum publice recitata 17. Julii 1644.* (Verejne prednesená po návrate zo slzavého údolia 17. júla 1644).

hore, kde Kristus sedí po pravici Božej. Myslite na to, čo je **hore**, a nie na to, čo je na zemi“¹⁴² v ktorej sa rozdeľuje svet mravných kvalít na to, čo je dole a čo je hore. Kresťan má hľadať to, čo je hore. V tomto obraze ešte aluduje antická grécka mytológia (zóna bohov a zóna ľudí), ale je to už len čisto jazyková forma, ktorú kresťanstvo naplňa novým obsahom: to, čo je hore, je eschaton.

Eschatologický motív v tejto básni je rozložený do minulosti, a to v anamnetických obrazoch zo Starého zákona (proroci a kráľ Dávid), ktoré prebehli v určenom čase, ale skončili sa eschatologickým happy-edom, resp. jasne signalizovali eschatologický vektor. Eschatologická budúcnosť sa v básni vyslovuje želaním spásy v prvom závere a v druhom závere pomenovaním hodnoty *zvrchních vecí*, teda vecí, ktoré sú hore. Ale eschatológia je aj v priebežnom, prítomnom čase, v ktorom sa farnosť so svojím farárom ocitá v nedobrovoľnom exile v doline Javorovô. Je to situácia konkrétneho nebezpečenstva, v ktorej utečenci môžu byť v ktorejkoľvek chvíli objavení, prepadnutí a zabití (síce potenciálna eschatológia, ale príznaky jej bezprostrednosti sú veľmi tiesnivé), ale aj reálna eschatológia, stále prítomná v prostredí viery, osobitne však v mimoriadnej situácii – v nej sa takmer symbolicky ocitá farár a veriaci sľaby Mojžiš a vyvolený ľud v exode, realizujúc teológiu púte za slobodou vyššieho princípu.

3.2 Turecko-tatárske vpády ako indikátory eschatológie (Štefan Pilárik – Rozjímání)

Nezvyčajný názov Pilárikových rozjímaní nad desiatimi Božími prikázaniami **Nasledují rozjímaní**, uvedený v antológii *Já miluji, nesmím povídati...*, ale aj vo výbere Pilárikovho diela od J. Minárika,¹⁴³ signalizuje, že jeho výpovedná hodnota má charakter prostej technickej poznámky.¹⁴⁴ Tento názov povýšila na názov literárneho diela vo

¹⁴² Kol 3, 1 – 2.

¹⁴³ Z r. 1958, s. 159.

¹⁴⁴ Porov. aj PAVLOVIČOVÁ, 2010b, s. 132 – 146.

vlastnom zmysle slova až editorská činnosť. V každom prípade však jeho intencionalita cezeň naznačuje, že sa tu na niečo nadväzuje. Z lineárneho hľadiska možno konštatovať, že tu ide o nadväzovanie **Rozjímání** na historický spev **Píseň o zemi uherské**. Tento 91-veršový stroficky organizovaný spev so štvorveršovou strofou, osemslabičným veršom a združeným rýmom je záverečnou časťou vari najznámejšieho Pilárikovho epicko-reflexívneho diela **Sors Pilarikiana – Los Pilárika Štěpána** (1666), v ktorom opísal svoje zážitky z turecko-tatárskeho zajatia, do ktorého sa ako senický kňaz dostal roku 1663.

Píseň o zemi uherské je reakciou na dobové vojenské vpády, pričom subjekt si je vedomý národnej a štátnej „príslušnosti“, keď uvádza, o čom ide písať:

*co se jest zbehlo v uherské
zemi naši a moravské (v. 6 – 7)*

a potom vo v. 29 sa znova tematizuje *zem uherská*. Ale i pri tejto čisto pozemskej, takpovediac takmer politickej téme badať autorovo ideové morálnoteologické zázemie vychodiace z viery. Vo veršoch 8 – 11

*Turka, Tatara Bůh vzbudil,
aby nás všechněch probudil,
tvrdo spících v bezpečnosti
na lůžkách ďábelských zlostí*

jednak pomenúva nepriateľov, a to vonkajších (Turek, Tatár), ako aj vnútorného nepriateľa (diabla), ktorý zapríčiňuje *ďábelské zlosti*. Je tu teda prepojenie pozemského a duchovného v jednoliatom textovom tkanive a v týchto štyroch veršoch autor tematizuje najmä kresťanskú cnosť bdelosti, nazývanú aj bedlivosťou. Je to stará kresťanská cnosť, ktorá má človeka obrániť pred prienikom pokušenia do jeho srdca, a teda pred hriechom, ale zároveň má v ňom pestovať ustavičnú pripravenosť na náhly a nepredvídaný koniec sveta, to jest druhý Kristov príchod, resp. osobnú smrť.

Táto báseň sprostredkúva predovšetkým opisy historických skutoč-

ností. Veľmi expresívne vyznieva napr. obraz, ako Tatári prznili panny a počestné (v texte *ctné*) ženy (v. 54 – 55):

*Ruce, nohy roztáhnouce,
že ani hnút nemohli se!
Neplatil křik, nařikání,
nic prosby, odporování* (v. 56 – 59).

Uvedené verše odrážajú stretnutie dvoch náboženských kultúr – kresťanskej a nekresťanskej, pričom skúšobným kameňom ich kvalít je postoj k žene. Pravda, v dobovom kresťanskom poňatí žena sa často pokladá za príčinu hriechu podobne ako biblická Eva, ktorá sa prvá zhovárala s pookúšiteľom hadom a privolila na hriech. Tým by bolo akoby oprávnené ženu trestať tvrdším spôsobom.¹⁴⁵ Nezabúdajme, že v období baroka ešte jestvovalo tak v katolíckom, ako aj v evanjelickom prostredí upalovanie, pričom častejšími obeťami boli bosorky a len zriedkavo bosoráci.¹⁴⁶ V protiklade k tomu dobová žena je už reálnym objektom lásky, čo sa odráža aj v ľubostnej literatúre. Skôr v tejto pozitívnej dikcii sa nesie obraz ženy v tejto básni.¹⁴⁷ Okrem toho sú tu prítomné alúzie na starozákonné udalosti – rozmnoženie žiab, komárov, bodavého hmyzu a kobyliek v Egypte za panovania bohuvzdorného faraóna:

*VIté, kterak po tři leta
chrústy, húsenky, plaz lítá
květ s ovocím zežírali;
praporce po stromích stáli* (v. 76 – 79)

alebo Jerichove trúby označujúce koniec vojny a víťazstvo alebo trúby ako symboly apoštola Pavla pri opise konca sveta:

¹⁴⁵ Prenasledovanie bosoriek, t. j. čarodejníc na území bývalého Uhorska, a tak aj Slovenska, opisuje J. HODÁL, 1928, s. 101 – 125.

¹⁴⁶ Porov. DENZLER, 1999, s. 197 – 203.

¹⁴⁷ O postavení ženy v barokovej ľubostnej poézii bližšie pozri štúdiu Z. KÁKOŠOVEJ, 2009, s. 159 – 164.

*NU, i vy strážní, hlasitě
trúby vaše pozdvihujte,
oznamujte nepravosti,
příklad dejte pobožnosti!* (v. 80 – 83).

Spevu **Píseň o zemi uherské** nevenujem z hľadiska témy eschatológie výraznú pozornosť, lebo eschatológia je v ňom prítomná len implicitne cez eschatologické predobrazy. Tieto starozákonné obrazy nie sú čírym záznamom historickej udalosti, ale prostredníctvom nich sa vyjadruje okamih priedelu medzi dvoma časovými etapami, ale aj medzi dvoma duchovnými kvalitami života. Tak napríklad kobyľky boli trestom za to, že vzdorovitý faraón nechcel prepustiť židov zo zajatia, a tak bol potrestaný on a jeho krajina. Obraz je príznakom konca jeho panovania nad židmi a začiatkom nového slobodného života pre Izraelitov. Jerichove trúby sú na pozadí historickej udalosti zároveň náboženským symbolom. Ľud, ktorý nemá svetskú zbroj, zvíťazí nad mocnými nepriateľskými opevneniami, teda paradoxne slabé sa tu stáva silným a nastáva nová etapa vyslobodenia. Keďže v tradičnej kresťanskej eschatológii definitívnym vyslobodením z pozemského života v slzavom údolí je smrť, tieto predobrazy možno aplikovať aj na etapu pred smrťou a etapu posmrtnú.

Napriek len implicitnej eschatológii bolo treba tento spev aspoň takto rámcovo skomentovať, lebo je textovým východiskom nasledujúcich **Rozjímání**, pričom so zreteľom na historické udalosti vojenských vpádov v týchto rozjímaniach ide o nadväzovanie v epickej rovine, ale so zreteľom na hromadenie poeticky ladených obrazov maľovaných sýtymi expresívnymi farbami, aké majú výtvarnú paralelu azda len v byzantskej ikone Strašného súdu, sa generuje lyrická profilácia celého textu.

Tieto **Rozjímání**¹⁴⁸ čerpajú svoju látku z Biblie, a to zo starozákonn-

¹⁴⁸ Vychádzam z J. Minárikovho výberu z diela J. Pilárika z r. 1958. Text celého diela **Sors Pilarikiana** sa zachoval v jedinom exemplári, ktorý je uložený v OSzK v Budapešti pod sign. RMK II. 1094. Porov. Poznámky a vysvetlivky v spomínanom výbere, s. 321.

ného opisu, v ktorom Boh na vrchu Sinaj diktuje Mojžišovi Dekalóg.¹⁴⁹ Text Dekalógu sa prirodzene dostal aj do katechetických a modlitbových príručiek ako samostatná látka, ktorú najneskôr do katolíckej birmovky či evanjelickej konfirmácie musel ovládať naspamäť každý kresťan. Sám text Desiatich Božích príkazov sa však pre ľud bohato vysvetľoval, a to tak homileticky, ako aj katecheticky. V homilistike poskytoval látku na cyklus tematických kázni a bol súčasťou katechéz, ktoré konkretizovali možné realizácie porušenia týchto príkazov. Z toho potom vznikol žáner tzv. spovedných zrkadiel, ktoré nachádzali východisko v Desiatich Božích prikázaniach (v katolíckej cirkvi aj v iných druhoch, napr. v Päťore cirkevných prikázaní atď.), pričom zrkadlá pomáhali veriacemu penitentovi vo forme otázok osviežiť svedomie, ktoré malo viesť veriaceho k priznaniu hriechu alebo určiť, že daný hriech nespáchal.

Naproti tomu žáner rozjímania je taký náboženský textový útvar, ktorý rozvažovaním istej látky vedie človeka k prehĺbenejšiemu racionálnemu poznaniu istej pravdy viery. Rozjímanie dopĺňa meditácia, ktorá sa síce s rozjímaním často zamieňa, ale v kresťanskej tradícii meditácia vyviera viac z mystického ponoru a z kontemplácie.¹⁵⁰ V každom prípade literárna historiografia zaznamenáva tzv. meditatívnu poéziu, v ktorej sa obidva žánre, meditácia aj rozjímanie, nejakým spôsobom dopĺňajú a pokladajú za akési varianty. Je to celkom možné, lebo prax ukázala, že z rozjímania často vyviera meditácia ako osobitná fáza duchovnej činnosti, v ktorej dohasína uvažovanie a nastupuje mystický ponor.¹⁵¹

Pri pojme rozjímanie treba rozlišovať z textového hľadiska dve veci. Na jednej strane rozjímaním sa nazýva návodový text, ktorý obsahuje rozbor látky, isté smery úvahy o tejto látke, emocionálne motívy pre čitateľa s presahom do lyrickosti, ktoré niekto pripravil pre tých, čo chcú konať rozjímanie, teda samotný proces. Okrem tohto návodového textu na proces rozjímania za rozjímanie v literárnom zmysle možno pokladať aj text, ktorý vznikol ako produkt uskutočneného procesu

¹⁴⁹ Porov. Ex 34, 1 – 26.

¹⁵⁰ Pozri o tom heslo *meditatívni poesie*. In: VLAŠÍN a kol., 1977, s. 224.

¹⁵¹ Porov. aj VRABLEC, s. 5 – 8.

rozjímania. V našom prípade, v ktorom sa zaoberáme Pilárikovými rozjímami, možno usúdiť, že ide o obidvoje v jednom texte. Pilárik sám azda od svojich štúdií musel mať vo svojom životnom programe vydelené miesto pre rozjímanie, čiže produkty svojich niekdajších rozjímaní mohol pretransformovať do návodových textov rozjímaní.

Pilárikove rozjímania o Desatore sú metatextom v dvojakom zmysle. Jednak za prototext tu slúži text Desatora a jednak voľnejšie katecheticko-kazateľské formy (avšak v danej dobe pomerne schematicky usporiadané), ktoré boli súčasťou skúsenostnej komplexity v autorovom literárnom vzdelaní, takže tu možno predpokladať viaceré autoro-ve skúsenosti s danou témou.

Vzniká otázka, prečo zaradiť rozjímania o Desatore do rámca eschatologických tém. Odpoveď je dvojaká. Po prvé: Božie prikázania od ich najdávnejšieho výskytu v prostredí biblickej viery sú akými- si míľnikmi na ceste, resp. dopravnými značkami, ktoré vedú putujúceho po ceste životom k dajakému cieľu. Vo veľkých náboženstvách sa aj menšie čiastkové ciele vždy tematizujú so zreteľom na finálny eschatologický cieľ. Po druhé: Pilárikov text osebe sa začína kontrastom, v ktorom vystupuje na jednej strane Božská spravodlivosť a na druhej strane naša (t. j. ľudská) nepravosť:

*Chvála Božské spravodlnosti,
hana našich nepravostí (v. 1 – 2).*

Božská spravodlivosť je definitívou činnosti Boha v stvorenom diele, ktorá sa raz navždy zrealizuje v poslednom súde. Preto sa v ďalšom 3. a 4. verši ozýva slovo spravodlivosť v adjektívnom deriváte, a to raz v singularí a raz v pluráli, pričom tu nechýba ani typický eschatologický výraz *soudy*:

*Spravedlivý jsi, Bože náš,
spravedlivé soudy konáš!*

Zaujímavé je, že toto dvojveršie sa potom opakuje ešte tri razy. Jeho refrénovitosť sa spája aj s istou gnómicnosťou v sémantike prítomné-

ho tvaru *konáš*, ktorý v sebe zahrnuje činnosť všetkých čias – koná ich stále, v minulosti, prítomnosti i budúcnosti. Prvé tri prikázania, ktoré sa vzťahujú na Boha a na kult, sú týmto refrénom vydelené na začiatku a na konci. Refrén potom je deliacim miestom vždy po troch prikázaniach, teda nachádza sa na konci šiesteho a v záverečnej časti deviateho a desiateho príkazu, ktoré sú uvedené spolu, čiže deväť jednotlivých príkazov je rozdelených do troch skupín po troch, čím sa formálne prezentuje tzv. trinitárny prvok, ktorý má výrazné postavenie v dejinách kresťanského myslenia a často má aj doxologický, t. j. oslavný charakter, lebo sa ním osobitným spôsobom vyjadruje oslava Trojice.

V dogmatickom učení o Bohu sú aj iné témy ako spravodlivosť a v dejinách kresťanstva oveľa závažnejšie, lebo sa dotýkajú samej podstaty existencie Boha (jednosť, jedinosť a trojjedinosť). Téma Boha spravodlivého, stojaca bežne až na treťom mieste v tzv. hlavných pravdách o Bohu, je v tomto rozjímaní dominantná, a to preto, že rámcuje v ňom eschatologický kontext. Spravodlivosť je síce podstatnou vlastnosťou Boha, ale nevyrovná sa jeho jednosti a trojjednosti, pretože je zameraná na stvorenie, a nie na Stvoriteľa. Rozumné stvorenia budú touto Božou spravodlivosťou odlišené a odsúdené. Teda Božia spravodlivosť sa dovŕši na rozhraní času a večnosti. Spravodlivosť sa uskutočňuje aj v čase, ale pri prechode do eschatologickej skutočnosti sa podľa kresťanskej náuky uskutoční v zvrchovanej miere. Dvojveršie o spravodlivosti Boha a jeho súdov pôsobí ako refrén.

Jednotlivé prikázania sú oddelené podnadpisom, a to v krátkych menných vetách s predložkovým výrazom, v ktorých zakaždým na začiatku vystupuje predložka *proti: proti prikázání* I až IX a X. Evidentná je tu elipsa, ktorú presuponujú spomínané výrazy. Vypúšťa sa totiž slovo hriechy, resp. previnenia. Katechetická línia tohto textu je teda vystavaná „per negationem“, to znamená, že podobne ako v tzv. svedných zrkadlách sa tu tematizujú výlučne hriechy. Je to dobový postup, ktorý mal za cieľ jasne pomenovať zlo, aby sa ho ľudia nedopúšťali. Menej sa pestoval pozitívny model, v ktorom by sa odrážali vlastnosti pokojného, dobrého, čnostného života. Táto kresťanská spiritualita

v barokovom období zapadá do tzv. barokového pesimizmu,¹⁵² v ktorom hlavným motívom viery je hriech a pokánie. Zjavujú sa tu síce aj motívy emocionálnej lásky k Ježišovi Kristovi a altruistickej lásky k blíznym, ale prevyšuje ich negatívne morálne-teologické predvädzanie a modelovanie konkrétnych foriem zla. Nie je vylúčené, že tento model pôsobenia cirkvi tým, že pomenúval zlo a vytváral predstavy pôsobenia zla v skazenom svete, mohol mať aj opačný motivujúci účinok. Všeobecne možno konštatovať, že tu vládne tzv. fascinácia zlom, ktorá má nie protiklad, ale komplement v pokáaní.

Pre tieto texty je príznačný častý výskyt negácie: *za nic neměli* (v. 37), *báti sa nechtěli* (v. 38), *nevěrní znesti nemohli* (v. 45 – 46), *nevzývali* (v. 53), *nevzdávali* (v. 54), *nevyznávali* (v. 55), *přisahali krivě* (v. 59 = nie pravdivo), *místo zrna plevy* (v. 71, implikatívna negácia „nie zrno, ale plevy“), *potěšení... potěšení* (v. 75 – 76, potešenie chýba, nie je prítomné), *stůl... vyprázdněn dočista* (v. 80, z lexikálnej bázy slovesa vyplýva, že na stole nič nie je) atď. Negatívny obraz implikujú aj celé vety: *zošklivil svět sobě mannu* (v. 65). Výraz *manna* je tu obrazom nebeského pokrmu, pričom táto archetypová biblická metafora je výrazom dvojakého pokrmu pre kresťanov: kresťania prestierajú stôl chleba a stôl slova. V zástoji autorského subjektu je predpoklad, že svet si mal tento nebeský pokrm zamilovať, ale svet ho neguje, robí opak, lebo sám vo svojej podstate je narušený hriechom a ponorený do zla. Svet a svetské je teda v opozícii voči nebeskému. Podobne je prítomná sémantická negácia, resp. negácia podľa zmyslu vo v. 67 – 68:

*Do chrámu těžké chodníky,
až na nich zrostli bodláky.*

Ťažké chodníky (t. j. metonymický výraz pre ťažko schodné chodníky) sú akýmsi parciálnym prvkom sveta ako totálneho objektu, možno tu teda uvažovať o medziveršovej synekdoche, v ktorej to čiastkové, vo vrstevnatosti sveta určené na pohyb živých bytostí, je prekážkou

¹⁵² Porov. napr. KERULOVÁ, 1999b, s. 15; MIŠIANIK, 1974, s. 171; MINÁRIK, 1984, s. 73.

onoho pohybu. Chodníky určené na chodenie zarástli bodliakmi. Opozíčnosť tejto skutočnosti voči nebeskému svetu sa zosilňuje jednak idiomatickým spojením (zarastené chodníky), jednak prívlastkovou vedľajšou vetou, ktorou sa rozvíja, ale aj s jasnými negatívnymi konotáciami vysvetľuje pomocou gramatického subjektu *bodláky*. Negatívny obraz sveta naznačuje jeho dekadenciu, rozklad, pád a koniec, čím tieto obrazy evokujú eschatologickú víziu, ktorú podľa evanjeliových prísľubov majú predchádzať isté znamenia. Autor tieto znamenia štylizuje do typicky negatívnych obrazov, a čo je zaujímavé, aj z jazykovej stránky sa tu popri formálne vyjadrenej negácii, ako som už uviedla, vyskytuje aj implikatívne negovanie alebo negovanie na lexikálnej báze, t. j. slová, ktoré v texte presuponujú jednak nedostatok, neprítomnosť niečoho alebo svoj antonymický pendant.

Naliehavá negativita naplňuje ikonickosť textu pri enumerácii mených výrazov. Sú to napr. pri opise hriechov proti šiestemu prikázaniu substantíva

*Smilstvo, chlipnosť, cizoložství,
krvoplápaní,¹⁵³ kurevství¹⁵⁴ (v. 99 – 100).*

Uvedené pleonastické menné výrazy najprv naznačujú tému a potom ju na ploche ďalších veršov dynamicky rozvíjajú pomocou sloves-

¹⁵³ Výraz má podľa HSSJ význam *krvismilstvo*, porov. zv. 2, s. 153, heslo *krvoplápanie*.

¹⁵⁴ Pri výraze *kurevství* by dnešný interpret mohol podľahnúť omylu, že ide o štylisticky silné miesto, na ktorom jazykovú expresivitu dotuje štylistická vlastnosť vulgárnosti. Nie je to však tak, táto kvalifikácia uvedeného slova, ako aj jeho derivátov – p. HSSJ, zv. 2, s. 164, heslá *kurevník* a *kurevný*, *kurevský* – sa v minulosti a najmä v ľudovom jazyku nepocitovala ako vulgárna, bolo to regulérne neutrálne pomenovanie. Podobne tieto výrazy môžeme nájsť aj priamo v biblickom texte, napr. v Kamaldulskej biblii. Vulgárnosť jazykových prvkov v minulom stave jazyka nie je iba historickou záležitosťou, ale je tu aj interkulturálny vplyv. Protestantizmus prišiel z Nemecka a v nemčine sa ne vulgarizuje sexualita človeka, expresívne výrazy sú tu motivované skôr exkrementmi. O dnes už vulgárne alebo naturalisticky pocitovaných výrazoch porov. aj GÁFRIKOVÁ-SLAVKOVSKÁ, 1987b, s. 188 – 189 a GÁFRIKOVÁ, 2004a, s. 290.

ných pomenovaní činnosti a stavu, čím uzavretá statika prechádza do dynamických výrazových komponentov (*dávala se, jest odkryta, přesy-cené, pozbavené, museli zněsti*, v. 105 – 112).

Postup sa opakuje aj pri siedmom prikázaní. V štyroch veršoch najprv pleonastické substantívne výrazy sumarizujú hriechy v okruhu tohto prikázania:

*Krádeže, hrozné loupežství,
nesnesitedlné drancířství,
zámysly, obsilování,¹⁵⁵
násilné statků chvátaní* (v. 115 – 118).

Aj tu sa mennosť zosúva do dejovosti, hoci nie je tu zriedkavá nominalizácia verbálnych výrazov, napr. trpné prídavné vo forme atribútu *sfalšované* alebo deverbatívum *trúfalství*. Ide tu jednak o dobové vyjadrovanie, pre ktoré je charakteristická istá knižnosť, ale je tu možný aj vplyv nemčiny, ktorá oproti slovenčine dodnes citelnejšie obľubuje pasívne výrazy.

Z naznačených poznámok o formálnej štruktúre textu vyplývajú predovšetkým dve skutočnosti: 1. Priame substantívne pomenovania hriechov, ktoré sú opakom cesty k Bohu, lebo sú výrazom porušenia Božích príkazov, utvárajú akýsi globálny obraz o svete. Svet si podmaňuje diabol a je to znamenie signalizujúce eschatologické deje. K barokovému mysleniu patrí skutočnosť, že príznaky konca sveta sa hľadali v negatívnych javoch, vo vnútornom rozklade, ktoré mali predchádzať tzv. dňom hnevu.¹⁵⁶

2. Dejové rozvinutie hriechov je z hľadiska textu stále ešte prehl-

¹⁵⁵ Výrazy *zámysly* a *obsilování* sa vzťahujú na ten istý druh hriechu krádeže, ale stoja v istom kontrapunkte z hľadiska charakteru krádeže. Platí teda medzi nimi synekdochický vzťah genus a species. Kým (explicitne nevyslovené, známe však z bezprostredného susedstva) genus predstavuje krádež, species v prvom prípade pomenúva takýto zločin ako premyslený plán, čiže intelektuálne pripravený, ale druhý výraz *obsilování* ten istý čin sprevádzaný násilím.

¹⁵⁶ Porov. napr. Iz 3, 1 – 12; 13, 1 – 22; 24, 1 – 7.

bovanie jeho ikonickosti, len statické hodnoty sa tu dramatizujú, aby živšie pôsobili na percipienta. Táto dramatizácia generuje aj napätie medzi osobami konajúcimi hriech, čo sa prejavuje aj na pomenúvacej rovine, a to v schéme vyjadrenej zámenami – *my*, *oni* a *ty*, pričom *ty* označuje Boha, ktorému sa autorský subjekt prihovára najmä apostrofou v refréne. Zámeno *oni*:

*osočovali pobožné,
vychvalovali bezbožné* (antitetický paralelizmus, v. 135 – 136)
žádali jiných manželky (v. 143)
úlisně připojovali (v. 147) atď.

pomenúva akési monumentálne množstvo hriešnikov, takpovediac zlý svet. Kolektívny subjekt *my* väčšinou označuje kajúcnikov, čo znamená, že síce sa toto *my* v hriechu niekedy stotožňuje s *oni* – a priznáva sa to aj formálne:

Boha sme nevzývali (v. 53)
dáni jsme v prokletí (v. 61)
neměli sme v povážnosti (v. 84) atď.

– ale zároveň sa toto *my* odvracia od dejov onoho *oni* a predstupuje k *ty*, k subjektu Boha spravodlivého sudcu, s priznaním viny. Takto si kolektívny subjekt pripravuje vstup do eschatologickej skupiny požehnaných, ktorých Sudca umiestňuje po svojej pravici. Uvedená schéma má z katechetického hľadiska zorientovať čitateľa, aby sa aj on rozhodol za výhodný eschaton s využitím ponúkanej milosti.

Rozjímání druhé

Uvedené druhé rozjímání, ako ho označuje sám autor, je simultánnym pokračovaním prvého rozjímání, ale radikálne sa mení jeho formálna štruktúra (odhliadnuc od toho, že rovnako ako v prvom aj treťom rozjímání ide o oktosylabický nestrofický združene rýmovaný verš). Kým v prvom rozsiahlom rozjímání sa autor opieral o prototext

Desiatich Božích prikázaní a uvádzal ich do metatextového katecheticko-homiletického, ale aj lyrického tvaru, pričom priamu modlitbovú väzbu s Bohom realizuje iba v dvojveršovom refréne (*Spravedlivý jsi...*), v texte druhého rozjímania, podstatne kratšom, už nemá predlohu, ktorá by ho tematicky držala, ale text je voľnou asociáciou eschatologických javov vo svete a v dejinách, pričom celé rozjímание má formu dialógu, v ktorej autorský subjekt sa obracia na Boha, teda evidentne ide o modlitbovú formu. Nakoniec sám autor to naznačuje v prvých dvoch samostatne vydelených veršoch:

*Díkcínění modlitebné
k časům těmto způsobené* (v. 165 – 166).

Eschatologické príznaky sa naznačujú pomenovaním negatívnych javov: *úzkost, boj, válka, drahota, rozličné bídy, psota* (v. 170 – 173). Až neskôr nachádza čitateľ logické vyplývanie týchto javov z historických okolností vojny (*pokriky vojenské*, v. 191). Ide teda o vysvetlenie v rámci pozemského sveta, v ktorom príčinou sú historické okolnosti. Tieto okolnosti sa priamo pomenúvajú v synonymnom paralelizme prostredníctvom metonymie vo v. 189 *strachy tureckého meče* a epiteta v genitíve vo v. 190 *kuše tatarského strelce*. V týchto štylizáciách vystupujú adjektíva *tatarský* a *turecký* informujúce o vojenskom nebezpečenstve. V nasledujúcich veršoch až po v. 208 sa opisuje tak často opakované vojenské plienenie. Po ňom nasleduje zvrät, autorský subjekt sa znova obracia na Boha s prosbou, aby stál pri *nás* (*my* = kolektívny subjekt kresťanov). Prosba je tu ale implicitná, jej komunikatívna funkcia je vyjadrená nie imperatívom, ale oznamovacím spôsobom s kondicionálom:

*Nebudeš-li sám stát při nás,
neobstojí nižádný z nás* (v. 209 – 210).

Tým, že hovoriaci upustil od imperatívu, vyjadruje sa jeho väčšia pokora. V nasledujúcom verši znova uvádza na scénu nepriateľa, nepriamo ho pomenúvajúci expresívnym výrazom *ta zvěř*. Danú situáciu

komentuje tento subjekt typickým biblickým eschatologickým výrazom v synekdoche na ploche veršov 211 – 214:

*Ta zvěř cirkve tvé vinici,
přeukrutní protivníci,
všecku docela podvrátí,
by hroznů nemohla dáti.*

V nich cirkev je vinica (totum) a jej pozemský cieľ je činnosť prinášajúca hrozno (pars). Eschatológia tohto obrazu spočíva v tom, že hrozno má byť rozdrvené, zničené, aby jeho status prestúpil do podoby vína. Eschatologická téma je tu iba implicitne prítomná, explicitne sa tu vypovedá o stave za vojnového prepadnutia, ktoré reprezentujú *přeukrutní protivníci*, ktorí podvracajú prirodzené procesy v pozemskej cirkvi, a teda aj v spoločnosti.

Motív cirkvi sa opakuje takmer až v závere rozjímania, a to vo verši 251, v ktorom sa metaforicky pomenúva novozákonným archetypálnym výrazom *stádečko to pozustalé*. Ešte pred tým stoja štyri verše s charakteristickým konkluzívnym eschatologizmom:

*Když čas přijde k vykročení
z tohto bídného údolí,
rač nás všech přijíti k sobě,
kde ty bydlíš sám, do nebe (v. 247 – 250).*

V tejto konklúzii dominujú tri charakteristické eschatologické výrazy: *bídné údolí* (t. j. tento svet), *nebe* a prosba *rač nás přijíti*.

Po uvedení eschatologickej konklúzie nasledujú verše s obligátnou doxológiou, ktorá sa formálne prispôsobuje celej lyrickej veršovanej forme, a preto ani nejde o priame vyslovenie oslavy Trojice, ale doxológia vyplýva z vety umiestnenej do verša:

*pro Syna tvého milého,
Ježiše, Pána našeho,
jenž s tebou i s Svatým duchem
v nebesích kraluje. Amen (v. 253 – 256).*

Aj takýto malý formálny detail utvrdzuje v tom, že text si ponecháva príslušnosť k lyrickej forme, hoci z pragmatického hľadiska ide o formu modlitby.

Rozjímaní třetí

Podnadpis tretieho rozjímania v dvoch veršoch naznačuje jednak žánrovú formu, ku ktorej autor tenduje, alebo prípadne ktorá mu je biblickou predlohou (*vykřikování*), ale zároveň sa naznačujú aj tematické zložky, ktoré tu majú rozhodujúce miesto: *strašlivé noviny*.

Výraz *hlasité vykřikování* má pôvod hlboko v Starom zákone. Sloveso *křičať*, *hlasno volať* alebo *vykřikovať* je synonymom pre výraz *úpenlivá modlitba* (najmä v Žalmoch). Kričanie malo význam aj v kultickom živote staroveku. Zaklínanie duchov sa dialo krikom, najmä vykrikovaním určitých formúl.¹⁵⁷ V novozákonných spisoch evanjelií alebo Skutkov apoštolov sa krikom prejavujú aj démoni. Okrem toho Biblia pozná vojenský pokrik.¹⁵⁸ Aj posledné Ježišove slová na kríži sa podľa listu Hebrejom (5, 7) nazývajú krikom. Výrazy *křičať*, *křičanie* sa však v relevantných okruhoch biblického textu nahrádzali zmiernenými výrazmi *volať*, *volanie*. Táto tradícia je u nás známa už od kralického prekladu.¹⁵⁹

Z naznačených použití kričaného textového fragmentu v Biblii sa pre náboženskú oblasť ustálilo, že väčšinou tu ide o úpenlivú modlitbu, pri ktorej sa naozaj aj zvyšuje hlas a vzniká tak kratší textový útvar podobný heslu určenému na skandovanie pri hromadných podujatiach.

Autor rozjímania sám priamo pomenúva tento žáner, ktorý by sa mal identifikovať aj v jeho básni. Má na to právo licencia poetica. Rozsiahly text básne (104 veršov) však podľa číslovania, ako aj verša a rýmu ukazuje nadväznosť na predchádzajúce rozjímania. Zostáva mu veršovaná forma a nemôže byť žánrom „výkriku“ v biblickom zmysle, ale ako sa ukazuje, tento text má prevažne lyrické črty, výrazná je pri-

¹⁵⁷ Porov. 1 Kr 18, 27.

¹⁵⁸ Ex 32, 17; Joz 6, 5.

¹⁵⁹ Porov. NOVOTNÝ, 1992, zv. 1, s. 360, heslo *křičeti*.

tomnosť rýmu, hoci len gramatického: *dalekého – hlubokého* (v. 261 – 262), *noci – moci* (v. 263 – 264), *prudkosti – lítosti* (v. 267 – 268), alebo aspoň homioptota: *paloše – kuše* (v. 265 – 266), *vpouštěli – zehlceli* (v. 269 – 270) atď. Popri tom všetkom nastáva v básni výrazný formový zlom s následkom akéhosi žánrového preklopenia, keď vo veršoch 337 a 338 autor prestupuje z monologickej formy do dialógu, pričom sa obracia na Boha. Tento predel vyznačuje aj samostatné citoslovce *ach* celkom na začiatku, potom nasleduje tzv. performatívne použité sloveso *prosíme*,¹⁶⁰ oslovenie *Pane* a variant klasickej prastarej kresťanskej modlitbovej formy *nad námi zlituj se!*¹⁶¹ Interpretačne obsažná je táto báseň v prvej časti, teda do spomínaného zlomu.

V predstavách človeka obdobia baroka je eschatologická skutočnosť neba a pekla v istom zmysle obrazom pozemskej skutočnosti. Je to totiž miesto. Skôr než sa dostaneme k explicitne vyslovenému eschatologizmu v závere básne, treba odkryť autorskú stratégiu pri výstavbe tejto básne, v ktorej sa takpovediac jedinečne narába s pojmom miesta alebo s pojmom príslušnosti k miestu. Sľúbené *hlasité vykřikování*, teda úpenlivá modlitba je prítomná len na začiatku rozjímania, a to v dvoch slovách, hebraizme *auveh* a v jeho slovenskom ekvivalente *beda*. Všetok ostatný text sa „rozlieva“ do jednotlivých lyrických obrazov, ktoré vo svojej ikonickosti sprostredkujúajú historické udalosti (turecko-tatárske vpády) a náboženské sebaurčenie veriaceho účastníka týchto udalostí, ktorý sa identifikuje ako kolektívny subjekt veriacich kresťanov na ceste do eschatonu. Kým však nastane okamih jeho definitívneho príchodu, v úseku medzi pomenovaným okamihom (*opět na nás hlučí*, v. 259 – 260) a definitívnym eschatologickým cieľom (*věčné radosti*, v. 360 – vôbec aj posledný výraz v texte), predstavuje autor dramatismus *této smrteľnosti* (v. 359), t. j. priestoru tohto sveta, ktorý je ohraničený a konečný.

¹⁶⁰ Z významovej a pragmatickej perspektívy textu vyplýva prirodzene, že ide o prosbu, ale v náboženskom štýle sa oddávna často vyjadrujú daktoré charakteristické úkony aj performatívne – pomocou performatívne použitých slovík – v tzv. performatívnych formulách.

¹⁶¹ Jej prototyp je *Kyrie eleison / Christe eleison; Pane, zmiluj sa / Kriste, zmiluj sa*.

Zmysel pre priestor autor vkladá hneď do prvých rozjímavých veršov, pričom vychádza z globálneho pomenovania svetových strán:

*...valí se z čtyř stran zas:
od východu dalekého
a západu hlubokého,
od poledni i půl noci (v. 260 – 263).*

Po uvedení svetových strán a nepretržitosti času sa v synonymnom paralelizme vynára *Turek* a *Tatár*, pravdaže v synekdoche, singulár zastupuje množstvo:

*Turek brousí své paloše,
Tatar pohledává kuše (v. 265 – 266).*

O niekoľko veršov ďalej stojí ich protiklad: *lid křesťanský* (v. 270). Prudký útok na tento ľud *bez lítosti* (v. 268) *krví zvlažovali* (v. 272) tí, ktorí sú tu pomenovaní synonymným výrazom *jančárové* (v. 273). Táto kvalitatívna citlivosť autora na štylistickú varietu sa ďalej tematicky kvantifikovane rozvíja v enumerácii, čo autor uvádza spojkou *těž*:

*Jsou tež k boji pohotově
Francuozi, Španihelové,
Švédi, Moskvané, Poláci,
k bitvě spůsobní Kozáci,
s mnohou armádou německou
s Vlachy, se vši říši římskou (v. 279 – 284).*

Kvantitatívna zmena nastala v tom, že popri príslušníkoch tureckej armády (*jančárové*) vstupujú do boja aj kresťania z rôznych krajín a národov,

*by se spolu potýkali,
jedni s druhými válčili (v. 285 – 286).*

Zase sa tu uplatňuje synekdocha, hoci v jednom póle trocha exkluzívna, pretože autor medzi pomenovania etnickej príslušnosti (*Francouzi, Španielové, Švédi, Poláci, Vlchy*) zahrnuje aj *Moskvanov* a *Kozákov*, pričom tu používa aj dvojslovné apelatívne pomenovanie *armáda německá*. Všetky čiastkové uvedené výrazy stoja oproti zhrnúcemu výrazu *se vsí říši římskou* (totum). Stále sme tu teda pri zdokumentovaní miesta.

Geografia tohto sveta v Pilárikovej básni však prestupuje aj do hlbšej štruktúry, v ktorej sa zase len zjavujú výrazy topografického členenia sveta, nevynímajúc politické členenie, ale sú to výrazy iného, všeobecnejšieho rangu: *krajiny, vidieky, města (...) pustá místa, království (...) pevnosti* (v. 287 – 290). Náchylnosť sveta bojovať a prelievať krv je jeden z eschatologických príznakov. Tieto príznaky sa v histórii prejavujú dvojako – buď sú to vojny, alebo pohromy. Kým pohromy môžu byť v optike viery skúškou danou od Boha, za vojny je človek zodpovedný sám.

Autor kritizuje nekresťanov, ale aj kresťanov za ich ochotu vstúpiť do vojen. Príčinu tohto globálneho zla nachádza v podľahnutiach pokušeniam, v ktorých figurujú nekresťanskí príslušníci

*jiných národů ukrutných,
co lvů, draků a psů besných* (v. 303 – 304).

Tu je evidentné hnevľivé prirovnanie so zvieratami blízke nadávke. Tu pomenovaní nekresťania sú v intertextuálnom kontexte (transfer s Bibliou) prirovnaní aj k starým izraelským kupcom, ktorí kvôli obchodu sa stretávali so susednými Kanaáncami. Kanaánci mali polyteistické náboženstvo. Významnou bohyňou bola Aštarta (nazývaná aj Ištar), ktorá bol bohyňou plodnosti. Domáci ju uctievali sexuálnymi orgiami. Obchodníci z izraelskej monoteistickej teokracie prichádzali so svojím tovarom, ale nedovolene sa zúčastňovali na týchto orgiách v tzv. templách. Tu dostávali rôzne amulety, ktoré im mali pripomínať príjemný zakázaný zážitok, aby sa znova vrátili, ale aj aby sa zvyšovala miera náboženského synkretizmu. Biblické texty na niektorých miestach ostro kritizujú toto správanie a nazývajú ho ohavnosťou alebo smilstvom. Smilstvo teda pôvodne netkvelo v sexualite, ale v prí-

klone k cudzím božstvám prostredníctvom sexuality. V asyndetonických kumulačných veršoch 305 – 318, ktoré majú biblickú predlohu v texte prorociev proti Júdsku a Izraelu Iz 3, 18 – 23:

*kteří okrasu, ručníčky,
jablká zlatá, spinadlíky,
halže, čepce i biréty,
zápony, tkanice, punty,
naušnice, náčelníky,
prsteny, rúšky, pláštíky,
proměnná roucha i vačky,
zrcadla, věnce, jehličky,
v nichž sobě dcery uherské,
zlehčíc přikázání božské,
zdurna příliš počínali,
všecku neprávost páchali,
sňali, odňali docela,
obnažili jejich těla?*

pokračuje jediná rečnícka otázka, pričom sú naplnené výrazmi pomenúvajúcimi okrasné tovary, všetko aluduje spomínanú biblickú neveru Izraela voči jedinému Bohu. Enumerácia týchto drobností prostredníctvom substantív rozvitých adjektívami, či ináč je výrazom nízkeho v opozícii voči vysokému. Vysoké tu predstavujú *přikázání Božské* (v. 314). Po takejto zámene vysokého za nízke nasleduje *pomsta božská* (v. 319) a trest. Pozemské túžby kresťanov pomstiteľ nahradí strašnými protikladmi, a to aj preto, že už mali *pohrůžky prorocké* (v. 320), ale ich nerešpektovali. Zámena sa realizuje tak, že na začiatku verša sa uvádza genitívna predložka, ktorá sa anaforicke zopakuje šesť ráz, aby sa ňou uviedol kontrapunkt zámeny:

*místo drahých věcí vonných
hnis, lejna, smradů ohyzdných,
místo pásu roztržení,
místo kadeří lysiny,*

*místo širokých podolků
strhaných halen, pytlíků,
místo krásy zohavení,
místo věnců oholení.*

Tieto verše sú parafrázou biblického verša Iz 3, 24. Rovnako ako v Biblii dcéry Siona, aj kresťania si podľa Pilárika chceli zameniť plnenie Božích príkazov za malicherné, takpovediac hračkové ozdôbky. Boh im za to zamenil ich pozemské túžby za *hnis, lejna, smradú ohyzdných...* (v. 322, čisto zmyslové vnemy), ale aj *zohavení, oholení* (v. 327 a 328, oblasť etického sebapomatenia).¹⁶²

Do zlomového dvojveršia, v ktorom sa mení komunikatívna perspektíva lyrického textu na dialogický text modlitby, nasleduje ešte opis rozpadu rodiny, ktorého príčinou sú vojnové straty mužov v boji. Sú tu pomenované všetky generácie a obidve pohlavia: *muži, mladí, starci, manželé, manželky, rodiče, detky* (v. 329 – 336). V kresťanskej sociálnej náuke sa rodina odjakživa pokladala za záruku budúceho pokolenia. Jej rozpad je eschatologickým symptómom, ktorý vyslovil Ježiš v evanjeliu, keď dostal otázku, komu bude vo večnosti patriť žena, ktorá sa v pozemskom živote pre smrť manželov vydala až sedem ráz (biblická hyperbola čísla plnosti). Ježiš odpovedá, že vo večnom živote sa ľudia neženia ani nevydávajú. Už nemusí pokračovať biologický reťazec, lebo nastáva koniec pozemského života a ľudskej spoločnosti. Až potiaľto sú identifikované eschatologické motívy v šifrovanej forme, sú teda len implicitné.

Domnienku, že ide o eschatologické indicie, vyslovuje aj sám autor-ský subjekt, ale zostáva v zdanlivej domnienke, keďže vo forme svojho vyjadrenia siaha za kondicionálom. Neistota, pochybnosť však má či-

¹⁶² Holenie hlavy sa v biblických časoch zakazovalo ako pohanský zvyk. Podobne sa kňazom zakazovalo robiť si akúkoľvek lysinu na hlave (Lv 21, 5), lebo to bolo zvykom pohanských kňazov. Je možné, že popri vysvetlení cez alúziu na biblický text protestantský autor naráža aj na tonzúru katolíckych kňazov, ktorá bola vtedy povinná. V tejto perspektíve by sa potom ťažisko hriechu kolektívneho subjektu *my* prenieslo na „opozičnú“ katolícku cirkev a subjekt *my* by sa vzťahoval na kresťanov ako súhrnnú množinu jednotlivých vierovyznaní.

tateľa skôr provokovať a vyvolať v ňom presvedčenie: áno, takto je to, toto je ten koniec, hoci vnímam iba jeho príznaky. Podmienková veta s obsahom jeho odkrytia sa rozkladá v ôsmich veršoch 339 – 346:

*Jestli poslední sú světa
časové, konečné leta,
v kterých taká pozdvižení
národů, války, soužení
dál lidu, mor, hlad na zemi
zhusta panovati mají,
ty rač voleného stádce
býti sám mocný obhájce.*

Zhrnutie situácie prirodzene vyúsťuje do prosby zasmerovanej k Bohu, v ktorej autor „rafinovane“ narába s výrazom *mocný obhájce*, lebo namiesto by v danej eschatologickej situácii bol skôr výraz *spravodlivý sudca*. Podľa kresťanskej náuky Boh aj je spravodlivým sudcom (formulácia zahrnuje v sebe jednu z hlavných právd kresťanskej náuky), ale autorský subjekt sa mu prihovára ako k mocnému obhajcovi. Zostáva teda v situácii súdu, ale chce, aby hlavné rozhodnutie urobil nie sudca lež obhajca.

Očakáva, že obsah jeho prosieb sa naplní v záchrane, v spáse tak, ako kedysi boli zachránené malé skupinky Bohu verných ľudí. Tento retrospektívny exkurz je zaujímavý v tom, že je v obrátenej časovej perspektíve. Najprv sa uvádza obraz z Nového zákona v názve mestečka Pella (v. 347) v Palestíne, do ktorého sa vo včasnokresťanskom období pred zničením Jeruzalema uchýlili, a tak zachránili prví kresťania,¹⁶³ až potom sa uvádza druhý, starozákonný obraz, ktorý v dejinách biblickej viery je vlastne prvou najväčšou udalosťou raných ľudských dejín, nachádza sa v prvej biblickej knihe Genezis a signalizuje ho *Noe lodička* (v. 348) a vrch *Ararat* (v. 349). Tak ako v predchádzajúcom prípade, aj tu ide o symbol záchrany. Zachránené je iba malé množstvo ľudí. Ten-

¹⁶³ Porov. edičnú poznámku v prameni *Já miluji, nesmím povídati...*, s. 448.

to výraz nízkej kvantity skrytý odkazom na biblické príbehy cez symboly (pozoruhodné je, že znova tu ide o miestne relácie), má čitateľa motivovať, aby sa viac usiloval o svoju spásu, lebo napokon záchranu by chceli všetci. Je to v súzvuku s duchom biblických textov v Starom zákone, napr. Abrahám doslova vyjednáva s Bohom, aby nezničil Sodomu, Boh na túto „hru“ pristúpil a prijal podmienku, že ju nezničí, ak nájde desať spravodlivých. Ľudský vyjednávač postupne znižuje počet, až nakoniec prinúti Boha konať kompromisne: zničí Sodomu, ale zachráni Lóta. V Novom zákone Ježiš hovorí „mnoho je povolaných, ale málo vyvolených“.¹⁶⁴ K nízkemu odhadu spasených mohlo prispieť aj protestantské učenie o predestinácii.¹⁶⁵ Aj prosebník tu „motivuje“ Boha, aby spasil kolektívny subjekt pomenovaný *my/nás*, veď v spásе *tě se stále přidržíce* (v. 352) *budeš ctěn i chválen od nás* (v. 358).

Autor prostredníctvom lyrického subjektu vyslovuje aj istú filozofickú reflexiu. V eschatologicky ladenom závere dáva variantným pleonastickým výrazom

*...věčné
vysvobození, spasení,
pokoj, radost, potešení* (v. 354 – 356)

¹⁶⁴ Mt 22, 14.

¹⁶⁵ Názor, že spasených bude málo, pretrval až do 19. storočia. V **Sume teologickej** ho zastáva Tomáš Akvinský (13. stor.), ale presadzuje ho ešte aj G. W. Leibniz vo svojej **Teodiceji** (1710). V dejinách jestvujú dokonca pokusy presne toto množstvo vyčíslit. Podľa jedného apokryfu z prostredia egyptských Židov okolo r. 100 je pomer počtu prekliatych k počtu spasených 60 000:1. Aurelius Augustinus (5. stor.) tvrdí, že následkom prvotného hriechu sa z ľudstva stala tzv. *massa damnata*, z ktorej Boh omilostí len niektorých. Ostatní sú predurčení „do večného ohňa“. Oblúbený kazateľ Bertold z Regensburgu (13. stor.) túto istotu ilustruje videním jedného svätca, ktorý v pekle videl státisícové zástupy, kým v nebi len tri duše. Kazateľ Johannes Herolt z 15. stor. tvrdí, že „duše padajú do pekla nepretržite, ako keď sa sype sneh z nebies; na každých 30 000 mŕtvych pripadajú dovedna dvaja, ktorí dosiahnu blaženosť, a traja, ktorí smú dúfať v pokánie v očistci – všetci ostatní 29 995 mŕtvi sú prekliati“ (porov. DINZELBACHER, 2004, s. 96). Jezuita Jeremias Drexelius (17. stor.) určil počet zahrnutých na 100 000 000 000 duší (DINZELBACHER, 2004, s. 128).

vyústiť do zhrnujúceho pojmu *poznávat konečne* (v. 353), teda z filozofického hľadiska ide o definitívne existenciálne poznanie. Preto chce Boha ctíť a chváliť *v této smrtedlnosti* (v. 359) i *v večné radosti* (v. 360). V dvoch uvedených výrazoch spresnených prívlastkami (v prvom prípade prostredníctvom zámena *této*, poukazujúceho na čas expedície textu alebo jeho percepcie, v druhom prípade filozofickým atribútom *večný*) sa obraz aktuálneho sveta rozčesol na dve nesúmerateľné roviny, ktoré vo videní autorského subjektu rozdeľuje eschatologický moment. Je to svet pozemský a je to večnosť, ktorá ale takisto je „svetom“ v miestnom význame, hoci tento svet charakterizujú výrazy psychického prežívania *pokoj, radost, potešenie*. Paralelizmus týchto dvoch svetov však zabezpečuje časové členenie v ich protikladnosti (*nýni – potom*). Spájajúcim prvkom tu je antropologický postoj človeka, ktorý ctí a chváli Boha ako príčinu všetkého stvorenia i ako eschatologický cieľ.

Záver z Rozjímaní

Tri Pilárikove rozjímania spája jednak literárna forma a do istého súladu ich uvádza aj téma eschatológie, hoci práve tematické východiská pramena z rozdielnych tém. Prvé rozjímanie vychádza z biblického prototextu (Dekalóg), druhé vo voľnej asociácii rozvíja prvky modlitby *díkčinění*, t. j. vďakyvzdávania, ktoré má pôvod ešte v starozákonnom modlitbovom type Berakot. Takéto vďakyvzdávanie na sviatok Pesachu (židovskej veľkej noci) vykonával v domácom prostredí otec rodiny. Forma tejto modlitby sa dostala aj do modelu kresťanskej omše¹⁶⁶ (dnes nazývaná Pieseň vďaky).¹⁶⁷ Uplatňujú sa v nej voľné lyrické asociácie, ale medzi nimi sa odráža aj historická skutočnosť tureckých vpádov. Tretie rozjímanie vychádza z modlitbovej formy hlasného výkriku, ktorý sa však vyskytuje iba na začiatku tohto rozjímania a ďalej sa tematizuje ťažké rozporenie, v ktorom sa

¹⁶⁶ V rôznych konfesiaciach má omša rôzne pomenovania, napr. v evanjelickom prostredí Pánova večera, hoci štruktúra je identická.

¹⁶⁷ Porov. KASPER a kol., 2009, zv. 2, s. 238 – 239, heslo *Berakha*.

kričiaci modlitebník tradične nachádzal, teda už nie sám text výkriku, ale situácia, v ktorej zaznel. Je to rozpoloženie, v ktorom sa uskutočňuje príznak eschatologického konca sveta – vojna. Eschatologickými príznakmi sú pretkané všetky tri rozjímania, lebo je nimi aj enormné rozšírenie hriechu vo svete, ktoré spôsobuje rozklad a smrť. Sú to prvky tzv. prítomnej eschatológie. V tomto eschatologickom systéme človek môže bezprostredne vnímať ich účinnosť. Ale je tu aj pavlovská eschatológia, obyčajne v logických konklúziách rozjímaní. Tá sa prejavuje v naliehavom očakávaní blízkosti konca sveta a v apokalyptických opisoch parúzie.

3.3 Ukritnosť pohanov a osobná tragédia ako indikátory eschatológie (Zábojníkov akrostichy – nárek a útecha)

V nasledujúcich interpretovaných textoch od Juraja Zábojníka sa stretáme s modifikáciou jednej zaujímavej stredovekej kultúrnej obyčaje, ktorá sa stala súčasťou literárnej tradície.¹⁶⁸ Táto tradícia, a nielen literárna, ale v umení vôbec, spočíva v skutočnosti, že autor neautorizuje podpisom svoje umelecké dielo. Známe je to napr. v byzantskej, ale aj západnej ikonografii. Vo výtvarnom umení, najmä v určenom na bohoslužobné účely, je dokonca bežné viacautorstvo na jednom obraze.¹⁶⁹ Tento zvyk má svoje opodstatnenie v dobovej spiritualite, ktorá vychádza z presvedčenia, že bohoslužobné texty (a všetko, čo k nim patrí, teda aj ich architektonické, výtvarné, hudobné a dramatické variácie), nie sú primárne ľudského pôvodu, ale majú pôvod božský. Na druhej strane umelecká činnosť bola prakticky remeslom. Nejestvovalo ani nijaké autorské právo, ako ho rozu-

¹⁶⁸ Porov. aj PAVLOVIČOVÁ, 2010a, s. 482 – 493.

¹⁶⁹ Porov. napr. publikáciu VSEVOLOZHSKAYA, LINNIK, *Caravaggio and His Followers*, 1975, v ktorej sa Caravaggio ako dominantný autor vždy uvádza v súvislosti s okruhom svojich žiakov. Rovnako P. P. Rubensovi s veľkými zákazkami pomáhali jeho pomocníci, vykonávali objednávky podľa jeho skíc a mnohé jemu pripísované obrazy sú prevažne ich dielom. Porov. MRÁZ, 2001, s. 81.

mieme v dnešnom zmysle, lebo veci viery a jej výrazu v bohoslužbe boli vecami práva božského.

Pri interpretáciách duchovnej lyriky sa sústavne stretáme s týmto napätím medzi božskou iniciatívou a ľudským pričinením v kreatívnom procese tvorby daných literárnych textov. Doteraz som na viacerých miestach upozornila na akúsi vnútornú osciláciu v textoch, ktoré sa zvyčajne polarizujú medzi formou básne a formou modlitby, pričom ale sa môžu vo väčšej alebo menšej miere, prípadne úplne prekryvať. V daktorých prípadoch sa text najprv profiluje ako modlitba, a to napr. v incipite, v ktorom je prítomná anakléza. Sú však aj prípady, že text sa v niekoľkých strofách profiluje ako bežný básnický text, síce s náboženskou tematikou, ale až po niekoľkých strofách nabieha oslovenie nadpozemskej bytosti (anakléza), čím autorský subjekt zvyčajne získava transcendentálneho dialogického partnera, a tým vstupuje do klasického modlitbového žánru. V tomto prípade musíme, prirodzene, odlišiť rôzne povzdychy typu *ó, Bože; Bože* atď., ktoré môžu byť iba expletívami, výplnkovými výrazmi, a nie osloveniami náboženskej bytosti.¹⁷⁰ Našťastie, štruktúra textu v najbližšom okolí vždy jasne ukáže, či išlo o parentetickú vsuvku, sémanticky relatívne nezávislú, alebo o pevnejšiu kontextovú zapojenosť výrazu.

V princípe treba aj v barokovej literatúre rozlišovať – aspoň modelovo – medzi textom duchovnej lyriky a modlitbovým textom. Kým prvý typ má širší záber, pri druhom, teda texte modlitby, musíme rátať napr. so skutočnosťou, že modlitba musela mať cirkevné schválenie v katolíckej praxi, ale aj v praxi protestantov musel mať modlitbový text istú oficiálnu akceptáciu kompetentných cirkevných orgánov, ktoré rozhodujú napr. o tom, čo bude včlenené do tzv. agendy.¹⁷¹ Ak teda sa dajaký text uznávaný ako modlitba dostal do bohoslužobných kníh, nadobudol au-

¹⁷⁰ Anaklézu treba, samozrejme, odlišiť aj od apostrofy, lebo pri nej sa Boh nechápe ako neprítomná, ale ako prítomná bytosť.

¹⁷¹ Zo začiatku sa v luteránskej cirkvi agendou pomenúvali rozsiahle cirkevné nariadenia, ktorých súčasťou boli aj bohoslužobné nariadenia. Neskôr zahŕňala iba bohoslužobné nariadenia a úradné konania, v dnešných časoch sa jej pochopenie znova rozšírilo. Porov. KASPER a kol., 2009, zv. 1, s. 229, heslo *Agende*.

tomaticky charakteristiku takej kresťanskej fenomenológie, v ktorej má on božský pôvod a človek sa stal nástrojom jeho písania. Toto presvedčenie sa vyslovuje už v novozákonných biblických textoch: „nik nemôže povedať ‚Ježiš je Pán, iba ak v Duchu Svätom‘ (1 Kor 12, 3). Čiže hovoriť o Bohu i s Bohom znamená žiť v presvedčení viery, že pri tejto činnosti hovorenia koná Boh. V podobných súvislostiach pisateľ novozákonných listov Pavol z Tarzu vytvára protiklad písania „nie atramentom, ale Duchom živého Boha“ (2 Kor 3,3), v ktorom človek zreteľne vystupuje ako „filter“, cez ktorý prechádza Božia aktivita...

Uvedený prípad stredovekej literárnej tradície nepodpisovania sa autora však súvisí aj s variantom duchovno lyrického textu, ktorý obsahuje vpísanie mena. Akrostich sa pokladá za veľmi obľúbený postup v staršej literatúre vôbec. Spirituálne korene tohto postupu taktiež treba hľadať v duchovnej atmosfére dobového kresťanstva. Tak ako vo výtvarnom umení autor často primaloval do maliarskej kompozície seba, svojich príbuzných, blízkych, objednávateľa maľby, prípadne panovníka, čo aj len do periférie obrazu,¹⁷² aj v literárnom texte sa pri tomto postupe autor pokúša pripomenúť Bohu tak, že mu ponúka šifru svojho mena, príp. mien iných osôb. Tradícia zapisovania mien, ktoré si Boh má „zapamätať“, je v kresťanstve veľmi stará. Jej všeobecný prototyp sa nachádza v typických eschatologicky ladených novozákonných textoch, najmä v Apokalypse. V nej sú dva takéto texty: Zjv 20, 12 a 15¹⁷³ a 21, 27.¹⁷⁴ Ale aj v Liste Hebrejom 12, 23 sa hovorí o tých, ktorí sú zapísaní v nebesiach. Počas celého kresťanstva je známe zapisovanie mien živých a mŕtvych, na ktorých sa spomínalo pri omšiach na tzv. diptychoch.¹⁷⁵

¹⁷² Porov. napr. MRÁZ, 2001, s. 81 a 83.

¹⁷³ „Aj iná kniha, kniha života, sa otvorila, a mŕtvi boli súdení podľa zápisov v knihách, podľa svojich skutkov.“ a „A ak niekto nebol zapísaný v knihe života, zvrhli ho do ohnivého jazera,“ do ktorého bol podľa Zjv 20, 10 zvrhnutý aj diabol.

¹⁷⁴ „nevojde doň (do nového Jeruzalema – pozn. K. P.) nič nečisté, ani kto pácha ohavnosť a lož; (vojdu doň) len tí, čo sú zapísaní v Baránkovej knihe života.“ O knihe života a knihe spravodlivých pozri aj v podkapitole o J. Abrahamffym.

¹⁷⁵ V liturgických textoch Západu sa takéto časti omšových kánonov nazývajú *memóriá* (živých a mŕtvych), v liturgii Východu sa spomienky na mŕtvych označujú cirkevno-slovenským výrazom *pomjanik*.

Hoci v protestantskej tradícii sa nerozvinulo modlenie za zosnulých, biblická myšlienka zápisu mena v nebesiach je aj tu aktuálna. Z textov, v ktorých je výrazne zastúpený eschatologický moment, možno dedukovať, že akrostich podľa zmyslu korešponduje s takýmto zápisom. Od J. Zábojníka rozoberám dva takéto texty.

V prvom z nich **Querela super saevitiam turcicam et tataricam Anno 1663 in autumnno et anno 1664 in vere exercitam** (Nárek nad ukrutnosťami turecko-tatárskymi z jesene 1663 a jari 1664)¹⁷⁶ sú zapísané v iniciálkach štvorveršových strof so šesťslabičným veršom slová KNEZ JIRIK ZABOJNIK. Ide o netypický akrostich, keďže spojenie slov tvoria prvé písmená prvých veršov strof, nie prvé písmená za sebou nasledujúcich veršov, ako je to pri tzv. pravom akrostichu. V barokovej lyrike bol ale takýto akrostich veľmi obľúbený už od čias Jána Silvána.¹⁷⁷ Zaujímavé tu je, že okrem svojho mena a priezviska uviedol autor J. Zábojník aj svoje stavovské postavenie kňaza, takže vlastne meno a priezvisko tvoria substantívny prívlastok a sú teda voči slovu kňaz v gramaticky podradenom postavení.

Z názvu básne možno vyčítať, že tento text, nazvaný ako nárek,¹⁷⁸ je inšpirovaný turecko-tatárskymi ukrutnosťami, teda dobovými historickými spoločensko-politickými udalosťami, ktoré sa odohrávali

¹⁷⁶ Zábojníkovu duchovnú poéziu posmrtno na náklad A. Ujfalussy vydal Štefan Francisci spolu s Danielom Sinapiom v zbierke *Modlitby nábožné... při tom také písničky vnově složené* (Levoča 1686). Exemplár výtlačku bol uložený v Knižnici Maticy slovenskej pod signatúrou SE 503, jeho diplomatický odpis vypracoval R. Brtáň (*Básnik Juraj Zábojník*. Liptovský Mikuláš: Tranoscius, 1946). Texty oboch básní z neho, ktoré som si vybrala na interpretáciu, publikovali aj J. Mišianik v *Antológii staršej slovenskej literatúry*, s. 366 – 368 a G. Slavkovská v antológii *Já miluji, nesmím povídati...*, s. 84 – 88. Porov. edičné poznámky v prameňoch *Antológia staršej slovenskej literatúry*, s. 442 a *Já miluji, nesmím povídati...*, s. 449.

¹⁷⁷ Porov. jeho piesne **Jak jest čistá věc z mladosti...**, **Srozumívám tomu, žeť radosti není...**, **Porážení lid na světě** atď. Porov. aj ŠTRAUS, 2007, s. 10, heslo *akrostich*, ktorý uvádza, že akrostich bol v období baroka „módnym formálnym doplnkom“.

¹⁷⁸ Nárek (žalospiev, elégia) je žáner, známy už v hebrejskej Biblii. Štyri z piatich nárekov z rovnomennej biblickej knihy (v evanjelickej tradícii má názov *Žalospěvy*) majú formu abecedných básní, čiže ide v nich o podobnú hru vo formálnej stránke básne ako v akrostichoch J. Zábojníka.

v bezprostrednej časovej perspektíve. Na prvý pohľad tu teda možno hovoriť o implicitne prítomnom eschatologizme, ktorý vždy evokovali dajaké pohromy, najmä vojny, prepady, plienenie, keďže samy osebe sa stali príznakmi konca sveta. V závere básne, a to v poslednej 17. strofe je však síce konvenčný, ale predsa explicitne vyjadrený eschatologický prídavok:

*Když pak z toho světa
nás ráčíš pojíti,
tam též po vše léta
budemeť slúžiti.*

Predchádza mu tematizácia motívov historicky prítomných udalostí, ktoré sa vinú celým textom, a to najprv v opozičnom vzťahu *my* (kresťania) a *oni* (pohania; Turci a Tatári). Pól *oni* charakterizujú výrazy *zlosti* (v. 3), *lúpežství*, *tyranství* (v. 7), *mnoho mordů* (v. 9), *krev lidskú co vodu (...)* *vylili* (v. 11 – 12), *rabství* (v. 13). Na druhej strane, pól *my* v tej istej pasáži dostáva pokojnú, kajúcu sebakritiku, ktorá nastupuje po tzv. rečnickej koncesii (prípustke):

*Jest síce to pravda
sami vyznáváme
(...)
páchali sme zlosti
nečiníc pokání* (v. zo strofy 5 a 6).

Najmä 7. a 8. strofa obsahujú enumeráciu rozmanitých vín, ktoré na subjekt *my* zaslúžene privalili turecko-tatárske ukrutnosti. Lebo v logike duchovného zmýšľania autora tieto viny

*k tomu nám pomohli
že sme zrabováni
a že nás přemohli
ukrutní pohani* (9. strofa).

V ďalších štyroch štvorveršiach sa opakuje oslovenie Boha, či už priamo, prostredníctvom pomenovania (*ó, Bože* – v. 37; *ach, Bože* – v. 41; *Bože, nehľad'* – v. 45), alebo nepriamo gramatickým tvarom slovesa (*obráť hněv svůj* – v. 49), implikujúceho zámeno *ty*, ktoré označuje subjekt Boha. Celý text je tvorený na pomerne jednoduchých kontrapunktických princípoch: kresťanstvo – pohanstvo, vina – trest, pokánie – záchrana. Jeho štvorveršová strofická výstavba autora núti do istého manierizmu, ktorý cítiť všade tam, kde potrebuje „natahnuť“ text na vyplnenie verša. Na jednej strane často len stroho vymenúva pomocou abstraktne znejúcich substantív zakončených na *-ství* (*lúpežství, tyranství, rabství*), čo do istej miery zablúže skutočnú tragickosť tematizovaných ukrutností, na druhej strane utvára text redundantnými prostriedkami: *lid malý, veliký* (v. 14); *člověče všeliký* (v. 16) atď. Tieto postupy sú autorovi textotvornou oporou pri výstavbe básnickej formy, pre ktorú je typický manierizmus, pretrvávajúci ešte aj v baroku. Sem možno zaradiť aj spomenuté opakované oslovovanie Boha vždy na začiatku strofy, hoci tu možno rovnako badať aj úsilie o intenzifikáciu, zvrúcnenie prosby, či vyjadrenie naliehavosti.

Za tematicky významné miesto, ktoré nasleduje po dvoch fázach *my – oni*, *my – Boh*, prítomný ako *ty*, teda v modlitbovom dialógu, pokladám 14. strofu, ktorá predstavuje vyvrcholenie obidvoch týchto opozícií, ale zároveň aj istý zlom v texte básne, lebo po tomto zlome už nasleduje len záverečný prosebný text. Táto zlomová strofa znie: *Jakový jest Magog*,

*Tatar lýtý, zlostný,
anebo též i Gog,
Turek nemilostný!*

Z citácie jasne vidieť symetriu štyroch vlastných podstatných mien, ktoré vstupujú do komplementárnych dvojíc: Magog – Tatar, Gog – Turek. Význam tohto spojenia spočíva v prirovnaní smerujúcom až do stotožnenia. Mená Gog a Magog (v spojení majú pozíciu *comparatum*) vychádzajú z biblickej tradície, kým Tatár a Turek (v spojení majú pozíciu *comparandum*) z geopolitického poznania, v danom prípade ak-

tualizovaného skúsenosťou pustošivých prepadov. Mená Gog a Magog sú symbolmi nepriateľstva. A. Novotný¹⁷⁹ uvádza, že tieto mená z biblickej knihy Ezechiel nie sú historickou veličinou, ale že sú veličinou apokalyptiky, s ktorou sa stretávame aj v Zjv 20, 8.¹⁸⁰ Tu po tisícročnej mesiášskej ríši (20, 4 – 6) prichádzajú „zo štyroch strán zeme“ Gog a Magog, aby vstúpili do posledného boja proti Božiemu ľudu. Je tu teda jasná chiliastická črta, ale z hľadiska textovej štruktúry je veľmi zaujímavé aj uvedenie týchto vlastných mien. Gog a Magog predstavujú podvojnú meno nepriateľa Božej cirkvi, ako ho pozná neskorá nebiblická židovská literatúra.¹⁸¹ Podvojnú týchto mien sa ešte zvyrazňuje aj zvukovou formou, keďže obidve tvoria rýmové echo. Ale aj mená Turek a Tatár sú v dobovom kontexte takýmto podvojným menom, čo ešte viac ako v latinskom origináli názvu básne vidieť na slovenskom preklade pomocou koordinatívneho kompozita turecko-tatársky. Aj tu by sme mohli uvažovať o zvukovej blízkosti podľa začiatočnej spoluhlásky „t“ v týchto menách. V každom prípade tu ide o prirovnávanie pozemského nepriateľa s nepriateľom náboženskej, duchovnej povahy.

Keby sme mali zosumarizovať všetky vlastné mená v básni, vyjde nám, že v anakleticky ladených veršoch vystupuje meno Boh. Ďalej je tu dvojica mien s významom náboženského symbolu vo vzťahu s menami politického vojnového nepriateľa. Do tretice sa tu v akrostichu šifruje meno autora, stotožneného s autorským subjektom. Tieto tri skupiny mien vytvárajú logickú súvislosť a isté textové napätie. Meno Boha sa vzýva ako meno tvorcu eschatonu a mená nepriateľov majú byť zničené ohňom Božím (Zjv 20, 7 – 10),¹⁸² kým meno modlitbového prosebníka, kňaza „Jiriho Zábojníka“ má byť omilostené a Bohom pri-vlastnené, ako to chce naznačiť aj domáca podoba z oficiálneho mena

¹⁷⁹ NOVOTNÝ, 1992, zv. 1, s. 191, heslo *Gog*.

¹⁸⁰ „a (satan – pozn. K. P.) vyjde, aby zvädzal národy na štyroch stranách zeme, Goga a Magoga, aby ich zhromaždil do boja. Je ich toľko ako piesku v mori.“

¹⁸¹ NOVOTNÝ, 1992, zv. 1, s. 191, heslo *Gog*.

¹⁸² Zjv 20, 9b – 10: „Zostúpil však oheň z neba, pohltil ich a diabol, ich zvodca, bol hodený do ohnivého a sírového jazera, kde bola šelma i falošný prorok, a tam budú mučení dňom i nocou naveky vekov.“

Juraj – Jirik, keďže takáto podoba sa používa v dôvernom, priateľskom styku. Za taký autorský subjekt iste pokladá svoj vzťah voči náboženskej bytosti, keď sa ponára do modlitby, v dôvere ju oslovuje a hneď na začiatku nazýva *Králi vši milosti, / nebe, země Pane* (v. 1 – 2).

Princíp akrostichu sa uplatňuje aj v Zábojníkovej básni **Cantilena composita in solamen M. D. Ostrosith Paulianae** (Pieseň zložená na útechu manželky Pavla Ostrositha). V tomto prípade zložil autor pieseň na útechu manželky Pavla Ostrositha, jej priezvisko a meno UJFALÚŠI EVA utvárajú prvé litery vždy prvého verša strofy v jedenáststrovej kantiléne.¹⁸³ Z obsahu básne vyplýva, že táto osoba ovdovela a Zábojníkova pieseň jej mala poslúžiť ako útecha v žiali. Len v závere básne vysvitá, že definitívnou útechou je skutočnosť, ktorú autor eschatologicky definuje bežným slovným spojením v náboženskej oblasti ako „*večnú radost*“ (v. 44). Z tohto pohľadu aj zapísanie vdovinho mena do básne, ktorá hneď od začiatku vykazuje modlitbovú formu (*pohľad na mne, ó, Bože, s výsostí*, 2. verš), má náboženskomytický význam: všeobecný príslub večnej radosti ako eschatologickej skutočnosti má sa naplniť aj v osude tejto konkrétnej osoby. V tomto zmysle má táto pieseň analogickú štruktúru s predchádzajúcim Zábojníkovým textom.

Dalo sa čakať, že v ďalších podobných textových produktoch autor už nebude opakovať svoje meno, ale bude to meno osoby, ktorá mu je nejako blízka alebo voči ktorej cíti zodpovednosť atď.¹⁸⁴ Z literárneho hľadiska teda táto kantiléna najmä ako akrostich so všetkými nábožensko-duchovnými kontextmi nepredstavuje nič osobité. A predsa má daktoré nezvyčajné črty, na ktoré by som sa rada sústredila. Autor v tomto texte využíva z látky skutočnej udalosti daktoré prvky, ktoré štylizuje ako „svet ženy“. Takejto povahy je skutočnosť, že akrostich

¹⁸³ Zaujímavé je, že táto baroková kantiléna má oveľa väčší rozsah ako klasická kantiléna a nie je zložená z distichov, ale z desatslabičných tetrastichov (1., 2. a 4. verš), pričom 3. verš je vždy výnimkou, lebo ide o oktosylab.

¹⁸⁴ Kantor a kazateľ Juraj Zábojník sa po tom, ako ho počas náboženského prenasledovania r. 1671 jezuiti vyhnali z Bzovíka, uchýlil na majetok Anny Ujfalussy v Krupine, kde aj r. 1672 zomrel. Porov. edičné poznámky v prameňoch *Antológia staršej slovenskej literatúry*, s. 442 a *Já miluji, nesmím povídati...*, s. 449.

patrí ženskej osobe, že táto osoba je vdova, že sa volá Eva a že má dcéru. V evanjelickom prostredí, zdá sa, v minulosti sa venovalo viac pozitívne ladenej pozornosti žene ako v katolíckom prostredí, čo zaiste súvisí aj so skutočnosťou, že evanjelický klérus nebol viazaný celibátom.

Juraj Zábojník prejavuje voči ovdovenej žene Eve Ujfalussy svoju empatiu tak, že v útechovej kantiléne sa jeho autorský subjekt stavia do pozície ženy. Táto žena rozpráva o sebe, vyrozpráva svoj smutný príbeh, ktorý sa začína stratou náprotivku – jej *pána a manžela* (v. 7). Z tohto spojenia by mohlo vyplynúť, že v dobovom pochopení vzťahu ženy a muža sa pokladalo za prirodzené nadradené postavenie muža v role manžela, ktorý je zároveň „pánom“. Nebolo by to nič divné, veď bol by to takpovediac dobový predpis. Na druhej strane však za pošímnutie stojí vyzdvihnutie partnerstva vo veršoch:

*Ach, skúsila sem já toto všecho,
lásku pak manželskú nadevšecko,
v ni sem měla libost, radost* (v. 13 – 15).

Oblasť zmyslovej skúsenosti a psychického šťastia vo výrazoch *libost, radost*, ale aj *zármutku dost* po strate tohto šťastia potvrdzuje verš, že ide o stratu toho, *co sem v světě nejdražšího měla* (v. 6). Nevieme, do akej miery sa tu zračí autorovo osobné poznanie Evy Ujfalussy, a do akej miery sa tu realizuje náboženskomorálny model správnej manželky. Vychádzajme z predpokladu, že autor sa vedel vžiť do jej situácie, veď už „prezlečenie“ jeho autorského subjektu za ženu vyjadruje istú ľudskú blízkosť.

Hneď prvý verš, ktorý vyslovuje autorský subjekt, znie: *Uvadlo mé srdce od žalosti*.¹⁸⁵ Je tu teda skryté vnútorné prirovnanie, že srdce Evy Ujfalussy je akoby kvet.¹⁸⁶ Prirovnanie je aj v sebaidentifikácii *Já*

¹⁸⁵ Smrť blízkeho človeka je vďačným literárnym motívom, čo vychádza zo skutočnosti, ktorú opisuje napr. D. J. DAVIES, 2005, s. 36, na základe opisu pastoračného teológa Spiegela ako štyri fázy prežívania pozostalého: šok, fáza sebaovládnutia, prechodová fáza a napokon fáza budovania nových vzorcov.

¹⁸⁶ Vädnutie kvetu a trávy je topický výraz v eschatologických literárnych prejavoch

jsem ta hrdlička osamělá (v. 5). Žena sama sa tu prirovnáva k osamelej hrdličke, pričom epiteton *osamělá* v postpozícii narúša predstavu hrdličiek ako páru známu tak z Biblie, ako aj z profánnej oblasti ako symbol dvojice a jej lásky. Dva obrazy pominuteľnosti pozemskej lásky (krehký kvet, ktorý vädne, hrdlička ako vták odlieta z dohľadu, ale aj zomiera) stačia na to, aby autorský subjekt vyriekol kritický súd nad týmto (t. j. pozemským) svetom:

*Falešná naděje toho světa,
jak se trháš hned od tvého květa,
jak malé, kratičké cíle máš,
nic jistého, nic stálého nemáš!* (3. strofa).

Tu sa zatiaľ iba per negationem naznačuje nedokonalosť, pominuteľnosť, malosť, krátkosť, neistota, nestálosť. Po vetších obrazoch (kvet a vták) nasleduje ešte pripomenutie silnejšej ľudskej lásky, ktorá ale tým, že je silnejšia ako všetko ostatné, po strate spôsobuje aj väčšiu mieru bolesti: *mám zármutku dost* (v. 16). Po tomto „argumente“ sa už subjekt neobracia dozadu, ale zameriava sa na Boha, oslovuje ho, pripisuje mu biblické výrazy pevnosti v korešpondencii so žalmovými obrazmi *ty jsi má skála, / má bašta, hrad a naděje stálá* (v. 17 – 18). Čiže inak povedané, cez obrazy z minulosti prechádza do vízie budúcnosti – ako sa ukazuje neskôr v 9. a 11. strofe, aj eschatologickej.

V tejto zlomovej situácii však je aj reflexia prítomnosti, v ktorej vdovin autorský subjekt predstavuje Bohu svoju dcéru, *otce zbavenú sirotečků* (v. 22), lebo Boh je *otcem vdov i sirotek* (v. 23) – ide tu o citá-

(porov. napr. poznámku G. Slavkovskej k básni **Smrt** v antológii *Já miluji, nesmím povídati...* na s. 450), prebratý z Biblie (porov. napr. Ž 37,2: „lebo (páchatelia neprávnosti – pozn. K. P.) rýchlo uschnú ako tráva / a uvädnu ako zelená bylina“; Iz 40, 7: „Každé telo je tráva / a všetka jeho nádhera / sťa polný kvet. / Naozaj, ľudia sú tráva. / Usychá tráva, vädne kvet, / keď dych Hospodinov zovanie naň.“). Vädnutie alebo vyschnutie srdca od žiaľu je alúziou na Ž 102, 5a: „Srdce mám zronené / a uschlo ako tráva“.

ciu Žalmu 68, 6.¹⁸⁷ Hovoriaca v prosbe Bohu *neopúšťať nás*, sama seba aj svoju dcéru pomenúva výrazom *dvoje kuřátek* (v. 24). Obraz aluduje evanjeliový obraz, v ktorom Boh sa prirovnáva k sliepke, ktorá pod svoje krídla zhromažďuje svoje kuriatka (Mt 23, 37¹⁸⁸ a Lk 13, 34).

Medzi fázou túžby po vyslovení nádeje v Bohu a jeho konečnou eschatologickou formuláciou v podobe prosby o jej naplnenie sú ešte dve strofy, v ktorých vystupuje a ďalej v prvej osobe hovorí autorský subjekt vdovy – kajúcnice. Je to 8. a 9. strofa. Tu autor nachádza inšpiráciu z reálnej skutočnosti, že vdova sa volá krstným menom Eva, a dáva ju do súvisu s biblickou Evou, ktorá sa v kresťanskej tradícii pokladá za zvodkyňu a matku hriešneho pokolenia. Autor však nepoľavuje ľudovej tradícii, ale drží sa zásad evanjelického výkladu biblického textu, takže principiálne nestotožňuje každú ženu s pojmom hriešnica a Evu ako biblický prototyp uvádza do dvoch súvislostí: 1. Hriešne pokolenie vidí v reťazci otcov:

*I já nejsem lepší od otcův mých
zrodila sem se v nepravostech jich* (v. 29 – 30).

2. Aluduje biblickú interpretáciu samého mena Eva, keď ju spája so životom po vzkriesení:

*Eva jsem, vím to, že živá budu
i zde v křížích, i když vstanem k súdu* (v. 33 – 34).

Meno Eva tu teda spája dva biblické archetypy, hriešnosť ľudského pokolenia a matku všetkých živých, lebo hebrejské meno Chavvá (naše dnešné Eva) znamená „život dávajúca“.¹⁸⁹ Tento motív posilňuje

¹⁸⁷ „Sirotám je otcom, / vdovám zástupcom, / Boh vo svojom svätom príbytku.“

¹⁸⁸ „Jeruzalem, Jeruzalem, ktorý vraždíš prorokov a kameňuješ tých, čo boli posielaní k tebe! Koľko ráz som chcel zhromaždiť tvoje deti, ako si sliepka zhromažďuje kuriatka pod krídla, a nechceli ste.“ Verš Lk 13, 34 je obsahovo identickým variantom tohto textu.

¹⁸⁹ Porov. NOVOTNÝ, 1992, zv. 1, s. 160, heslo *Eva*.

uviedenie paralely k sebaidentifikačnej vete *Eva jsem*, v ktorej je takisto sloveso byť: *Cerka má Elizabet jest* (v. 35). V tomto motíve je prítomný vzťah matka – dcéra, teda život dávajúca a život prijímajúca, sloveso *být* vyjadrujúce existenciu, ďalej zvukovo tu ako identifikačný prvok pôsobí začiatočná samohláska e. Ale aj meno Elizabet (Alžbeta) predstavuje významné biblické osobnosti, najmä ženu Zachariáša a matku Jána Krstiteľa, pochádzajúcu z kňazskej rodiny, ako aj skutočnosť, že toto meno má význam „božia prísaha“ alebo „môj Boh je prísaha“, čiže existenciálna istota, úplná spoľahlivosť.¹⁹⁰

Dve záverečné slohy kantilény prekvapujú náhlou zmenou autorského subjektu, ale aj zmenou dikcie. Už nehovorí subjekt vdovy Evy, ale subjekt, ktorý vdovu Evu pouča a ktorý jej odporúča: *Věr*, pričom ju nazýva *ó, duše milá* (v. 37), z čoho možno dedukovať, že takéto oslovenie vychádza z úst duchovného. Záverečná sloha sa začína aklamačným výrazom *Amen* a vyjadrením istoty prameniacej z viery, že tu spomínaná Eva dosiahne milosť a jej eschatologické naplnenie.

3.4 Chilizmus ako indikátor eschatológie (Ondrej Lucae – V ty poslední časy)

Nie veľmi rozsiahla štyridsaťpäťveršová monostrofická báseň so šesťslabičným veršom vo výbere nazvaná **V ty poslední časy...** zapadá do zbierky Ondreja Lucaeho nazvanej **Orationes rythmiceae – Modlitby rytmické**,¹⁹¹ ktorú napísal roku 1669.¹⁹² Ako to vychodí už zo samého názvu celej zbierky, malo by aj tu ísť o žáner náboženského

¹⁹⁰ Porov. NOVOTNÝ, 1992, zv. 1, s. 20, heslo *Alžběta*.

¹⁹¹ **Modlitby rytmické z Písma sv. a zvlášte z textův evangelitských... s velikú prací vybrané a zložené... zepsané skrz – Léta Páně 1669.**

¹⁹² Túto báseň ako ukážku z rukopisu pripraveného autorom pre tlač, ale nevydaného a uloženého v levočskom archíve pod signatúrou XX.18 publikoval J. Mišianik v *Antológii staršej slovenskej literatúry* na s. 362 – 363. Porov. jeho edičnú poznámku na s. 441. Možno tu spomenúť, že tento rukopis nemal veľkú šancu na vydanie, lebo v tom čase okrem cenzúry jezuitov fungovala aj cenzúra protestantov voči heréze vo vlastných radoch. Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 226 a 232.

štýlu, o modlitbu. Z hľadiska formy textu ju možno hodnotiť ako báseň, ktorá sa na konci každého dvojveršia viaže homoioteleutom, asonanciou alebo gramatickým rýmom. Tento jav je tu výrazne silný, hoci pre dnešného čitateľa skôr rušivý, keďže miestami je priam násilný (*videní / rozprávení, probúří / i starý, z obžerství / k náboženství*). I napriek všetkej infantilite výstavby rýmu (*mesice / více, smutek / skutek, hladem / pádem, Krista / jistá* atď.) možno konštatovať, že z formálneho hľadiska práve vďaka tejto zvukovej organizácii jednotlivé verše sú viditeľnými stavebnými jednotkami, ktorými sa buduje text ako vyšší celok.

Z tematickej stránky je text básne zložitejší a členený oveľa bohatšie. Odráža sa v ňom jednak dobové teologické myslenie, ako aj, ba predovšetkým, akási globálna skúsenosť z čítania Biblie, prirodzene, v pozícii veriaceho čitateľa.

Téma básne je jednotná, smeruje k vyrieknutiu chiliastického presvedčenia autora. Ako chiliastu ho charakterizuje aj autorka edičnej poznámky G. Slavkovská v antológii *Já miluji, nesmím povídati...* vydanéj v Tatrane na s. 448. Tu treba pripomenúť, že chiliazmus¹⁹³ sa svojím obsahom najviac približuje k apokalyptickej eschatológii, ba mohli by sme ho s ňou aj stotožniť, ak by sme mali zostať pri typológii odviatej len z biblických textov. Možno tu totiž uvažovať aj o ďalšom type eschatológie, pravda, museli by sme pripustiť, že v ňom nad biblickou tradíciou viac prevláda cirkevná tradícia. Vtedy by sme mohli hovoriť o chiliastickej eschatológii. Jej jedinečnosť spočíva v tom, že má svojich hlásateľov, obyčajne skupinových, pre ktorých ohlasovanie je významný časový údaj, viac alebo menej konkretizovaný.

¹⁹³ Chiliazmus (gréč. *chílios* = tisíc) je učenie, ktoré sa zakladá na biblickom texte Zjv 20, 1 – 7 a podľa ktorého Kristus na konci sveta vzkriesi najprv len spravodlivých a tí s ním budú na Zemi panovať tisíc rokov. Až potom bude nasledovať všeobecné vzkriesenie (porov. VRAGAŠ a kol., 2006, zv. 1, s. 203 – 204, heslo *chíliazmus* a ŠOKA a kol., 1977, s. 190 – 191, heslo *chíliazmus*).

Lyrický subjekt v Lucaeho básni hovorí, že

*se svet schyluje
k konci, skaze, súdu,
k brzkému príchodu* (v. 22 – 24).

Ide teda o termínovaný, ale tu nie celkom konkrétne vyslovený nástup eschatologických dejov. Konkrétne tento čas Ondrej Lucae vyslovil v liste z 2. 10. 1669 adresovanom grófovi trinástich spišských miest Jánovi Olmutzerovi zo Spišskej Soboty. Tvrdí v ňom, že „je obdarený prorockým duchom a darom zvláštneho videnia, a ohlasuje, že roku 1670 istotne nadíde súdny deň“. Na toto jeho tvrdenie polemicky zareagoval farár Spišskej Soboty Krištof Klesch v spise **Anatomia spiritus profetici**, v ktorom diela Ondreja Lucaeho¹⁹⁴ označuje za „pijanské prorocké spisy“. Nepresvedčil ho ale a Lucae zo svojej lučivnianskej fary 2. 12. 1669 rozposlal okružný list okolitým farárom, že koniec sveta roku 1670 istotne príde, za čo ho na príkaz grófa Štefana Thökölyho zbavili kazateľského úradu.¹⁹⁵

Toto časové vymedzenie z 24. verša zohráva dôležitú úlohu pri výstavbe básne ako modlitby. Ako sa už skôr ukázalo, klasickú modlitbu možno z obsahovej stránky rozdeliť na päť stupňov, ktoré zvyčajne na seba nadväzujú akoby v dramatickom oblúku. Táto báseň porušuje klasický kánon modlitby. Keďže modlitbový text možno identifikovať ako obrátenie sa na náboženskú bytosť – najmä v začiatočnej anakléze, ktorá máva jazykovú formu oslovenia – celú báseň možno rozdeliť na dve časti. Prvá časť, v. 1 – 24, predstavuje prorocký obraz, víziu escha-

¹⁹⁴ Ondrej Lucae svoje chiliastické presvedčenie vyjadril v celej svojej tvorbe: v spise **Zrcadlo spravdnosti** (1650), ktoré odsúdil superintendent Joachim Kalinka za to, že je v rozpore s luteránskou vierou; ďalej v diele **Disticha Latina et Slavica** (1653), v **Arma piorum** (Zbroje pobožných), v **Postile**, ktorú okolití liptovskí kňazi potupovali a „drsným spôsobom“ vysmievali, na čo sa O. Lucae sťažoval v liste z 22. 12. 1659; v **Knihe o poslednom súde** (1666), ktorú Lucae po dohovore K. Klescha hodil do ohňa a za ktorú prosil o odpustenie seniora Filipa Heutscha; ako aj v diele **Orationes rhythmicae** (porov. MIŠIANIK, 1974, s. 188 – 189).

¹⁹⁵ Porov. MIŠIANIK, 1974, s. 188 – 191.

tologických dejov. Druhá časť, v. 25 – 45, v ktorých sa lyrický subjekt obracia na Ježiša Krista, má už takmer klasickú podobu modlitby podľa výstavby, ale zreteľne sa v nej odkazuje na prorockú víziu prvej časti, alebo ináč povedané, druhá časť básne je modlitbou vo vlastnom zmysle slova, kým prvá časť je obrazom, ktorý pohol lyrický subjekt k tomu, aby spomínanú modlitbu vyslovil. Vnútorňá „dramaturgia“ básne potom vyznieva takto: Lyrický subjekt vynesie na povrch svoju vnútornú víziu, zhmotní ju do obrazu pomocou slov, ktoré si vypožičal z biblickej lektúry. Hľadá na tento obraz a sám, pohnutý jeho významným posolstvom, jeho naliehavosťou, obracia sa na Ježiša Krista, koná vo svojom vnútri rozhodnutie, vyslovuje ho nahlas a zveruje sa oslovenému ako Mesiášovi (v. 36).

Teraz sa ešte na chvíľu vrátme k štruktúre obrazu, ktorý lyrický subjekt vystaval do expresívnej formy. Zdá sa, že to nie je len deduktívny obraz na základe načítaných textov z Biblie, ale tento obraz je niečím silnejším, je zázračným, je jedným zo zázračných videní (*zázračná vídaní*, v. 10). Pre autora, ktorý má evanjelickú teologickú formáciu, videnie v danej dobe nie je ničím nezvyčajným, bude to najskôr akýsi vnútorný vhľad veriaceho na veci tohto sveta z pozície kresťanskej teleológie. Musíme si tu uvedomiť, že ešte neboli rozšírené tzv. mariánske videnia, známe z katolíckeho prostredia, ktoré v evanjelickej časti kresťanstva vyvolali skôr dešpekt a opatrnosť práve pre výrazný marianizmus. Biblický kontext vnútorných videní sa spája s videniami mnohých biblických postáv v spánku, pri vystúpení na posvätné miesto (napr. vrch), pri spadnutí z koňa (Šavol) atď.

Napriek tomu O. Lucae nedovolí, aby videnie jeho lyrického rozprávača bolo príliš subjektívne. Objektivizuje ho tým, že v jeho texte aludujú biblické slovné obrazy pripomínajúce koniec sveta, čiže druhý príchod Ježiša Krista. Prvá časť básne, ktorú som nazvala obraz, je aj jazykovo skutočne tvorená ako výtvarný obraz. Prevládajú v nej totiž statické prvky jazykových prostriedkov. Hneď prvé dva verše

*V ty poslední časy,
v nichž se lidé deší*

majú takú výpovednú perspektívu, akoby sa tu syntakticky uvádzala len akási vedľajšia okolnosť, príslovkové určenie času s vedľajšou vetou, ktorá rozvíja výraz *časy*, a teda očakáva sa predikát hlavnej vety, ktorý by mal alebo mohol na seba prevziať dajakú operatívnu komunikatívnu funkciu. Veta sa navrstvuje až po rozsah 8. verša, ale očakávaný predikát (dynamický operatívny prvok výpovede) sa nezjavuje. Celá veta je zložená z nominálnych výrazov, ktoré akoby transparentnou maľbou zobrazujú nesmierne kozmické úkazy, pričom do hry vstupuje nebo, zem, morské vody, slnce, hviezdy, mesiac:

*V ty poslední časy,
v nichž se lidé desí
od divných znamení
na nebi, na zemi,
vod morských zbúření,
hrozných skormúčení,
slunce, hvězd, měsíce,
čím dál, vždycky více.* (v. 1 – 8).¹⁹⁶

Aj nasledujúca veta:

*Hrozná zatmívání,
zázračná vídání
v oblacích se dějí,
na svět prinášejí
strach, bídu, pád, smutek,
mnohý divný skutek.* (v. 9 – 14),

v ktorej kozmický obraz zatmievania (vnímaný človekom) ešte nadväzuje na predchádzajúce deje, zároveň vytvára situáciu, v ktorej môže

¹⁹⁶ Tieto prírodné úkazy, „znamenia“ podľa biblickej predlohy sú predzvesťou konca sveta. Ondrej Lucae svoje presvedčenie o jeho skorom príchode vyslovil už vo svojej knihe *Disticha Latina et Slavica* (1653): „*Když vidíš hrozná znamení, / znej, žeť se blíží spasení / tvé a hrozný den poslední, / žeť ovšem daleko není*“ (list 7b, porov. MIŠIANIK, 1974, s. 190).

do popredia vystúpiť antropologický prvok – dosah týchto dejov na ľudskú spoločnosť (napr. motív strachu alebo smútku v 13. verši). Veta sa skladá z akejsi gnómickej výpovede, reprezentovanej predikátom *se dejí* a juxtapozíciou pripojeným predikátom *prinášejí*, pričom jej mené zložky, najmä objekt, sú zmnožené, takže tu prevláda ikonickosť.

Až ďalšie verše sú bohatšie na slovesá, ale aj ich dynamika sa podriaďuje ikonickosti obrazu. Tu je zaujímavé, že posledný 24. verš sa končí deverbatívnyim výrazom *príchodu*. Je to podstatné meno ako pomenovanie statických príznakov, ale tým, že je utvorené od slovesa, je aj nositeľom dynamických príznakov. V básni je zlomovým miestom, na ktorom sa k nemu pripája meno konateľa deja Ježiša Krista, ale medzi ním je zámeno *tebe*, ktoré dáva význam „tvojmu príchodu“, čím sa text dialogizuje:

*k brzkému príchodu
tebe, Jezu Krista (v. 24 – 25).*

Jednotlivé obrazy prvej časti básne sú vyselektované z viacerých biblických kníh, napr. triáda kozmických telies (*slunce, hvězdy, mesic*) v 7. verši odráža zmienku v Apokalypse (6, 12 – 13).¹⁹⁷ Vo výraze *hrozná zatmívání* v 9. verši sa zračí Jób 3, 5¹⁹⁸ a Jakubov list 1, 17.¹⁹⁹ *Zázračná vídání* aludujú výraz *videnie v posledných časoch* v Skutkoch apoštolov 2, 17,²⁰⁰ ale aj proroka Joela (3, 1).²⁰¹ Popri „globálnych“ kozmických úkazoch sa tu prejavuje aj isté sociálne cítenie (*mladí i starí*), v ktorom sa naznačuje dotyk s ľudskými chorobami (mor) alebo s chu-

¹⁹⁷ „...slnko sčernelo ako srstena vrecovina a mesiac bol celý ako krv; hviezdy nebies padli na zem...“

¹⁹⁸ „Nech si ho nárokuje tma a tieň smrti, / nech spočíva na ňom temné mračno, / nech ho prestrašujú denné zatmenia!“

¹⁹⁹ „Len dobrý údel a len dokonalý dar pochádza zhora od Otca svetiel, u ktorého nieto premeny ani zatienenia (pre) odvrátenie sa.“

²⁰⁰ „V posledné dni – hovorí Boh – / (...) vaši mládenci budú vídať videnia / a vaši starci snívať sny.“

²⁰¹ „Potom vylejem svojho Ducha na každé telo a vaši synovia a vaše dcéry budú prorokovať. Vaši starci budú mávať sny, vaši mládenci videnia budú vídať.“

dobou (hlad). Tieto dva motívy sa potom v 31. verši už v modlitbe opakujú v kontrapunkte: *lakomství – obžerství*. Kým teda mor a hlad sú objektívnymi signálmi eschatológie akoby danými zhora (dopustenie), lakomstvo a obžerstvo, ich protiklad, sú signálmi morálneho úpadku a zároveň sú ale takisto signálmi pre eschatológiu, ktorá vychádza zdola, z ľudskej spoločnosti. Musí prísť eschatológia, ak nastáva úpadok. Pravda, v danej modlitbe je tu kontrapunkt iba na vecnej rovine, lyrický subjekt sa rozhoduje vyhnúť sa pomenovaným skutočnostiam a priľnúť k pobožnosti (= *náboženství*, v. 32).

Kým prvá časť básne je obrazom veľkorozmerných skutočností a dejov, v druhej časti, v modlitbe sa dáva dôraz na pokoru a prosebný postoj modliaceho sa subjektu. Po anakléze, v ktorej sa lyrický subjekt obracia priamo na Ježiša Krista, keďže ho oslovuje, nasleduje anamnetická zložka

*k bedlivému bdení,
k častému modlení (v. 29 a 30),*

ku ktorým sa modliaci hlási, ale zároveň ich vyvoláva aj z minulosti, pretože Ježiš požadoval od svojich blízkych (apoštolov) v perspektíve svojho blízkeho konca, aby s ním v Getsemanskej záhrade bedlili. V tomto kontexte je známe, ako im vyčítuje, že s ním nedokázali bedliť ani hodinu.²⁰² V 35. verši nasleduje ešte duplikácia anaklézy, ale s miernym vystupňovaním v oslovení Ježiša. Súčasťou oslovenia je epiteton *láskavý*. V tomto malom prvku je istý emocionálny apel na Ježiša, aby splnil prosby pokorného modlitebníka, zhrozeného pred eschatologickým obrazom, ktorý sám popísal. Tento modlitebník pridáva k osloveniu zároveň akýsi biblickoteologický dodatok *jakžto k Mesiáši* (v. 36). V ňom je zase prítomný argumentačný apel, ktorý má nakloniť Ježiša k splneniu modlitby „v logike vecí“. Zreteľná je tu ešte epikléza (*pokorne žádáme, / ráč...,* v. 38 – 39). Záverečné zložky zvyčajnej modlitby chýbajú. Ich obsahová identita, formálne pomerne málo variovaná, pripo-

²⁰² Mt 26, 40; Mk 14, 37.

mína formulku, ktorá sa autorovi už nemusela žiadať, pretože jeho text obsahuje akoby dve explozívne a zároveň ucelené časti. V prvej z nich exploduje eschatologická vízia dejov poslednej fázy, v druhej bytostne a emočne zanietená prosba. Zvyčajné záverečné klišé sa tu neuplatňuje, hoci prosba

(nás) *pojmi do večného
bytu nebeského!*

v koncovom textovom postavení naznačuje aj z obsahovej stránky definitívnu hodnotu.²⁰³ Nemá však zvyčajnú formu doxológie. Aj tento formálny znak spolu s anticipovanou anaklézou vo v. 1 – 24 umožňuje konštatovať, že tu nejde čisto o žáner modlitby, ale že naozaj sa pohybujeme na teréne duchovnej lyriky vo všeobecnom zmysle, hoci na druhej strane aj klasická modlitba ako taká môže byť súčasťou duchovnej lyriky. Prekrývajú sa tu teda dve žánrové formy, pre ktoré je v dobovom kontexte na základe vtedajšej ideológie bežné, že sú formálne aj vecne (obsahovo) prelínateľné.

3.5 Prírodný jav ako indikátor eschatológie (Daniel Sinapius – Težká búrka již povstává...)

Báseň **Težká búrka již povstává...** zo zbierky **Hortulus animae piae** (Záhradka dušičky pobožné, Drážďany 1676)²⁰⁴ sa skladá z dvanástich trojveršových strof, pričom zakaždým dve a dve strofy sú zvukovo

²⁰³ Výraz *byt nebeský* sa tu má so zreteľom na celkový kontext básne rozumieť v nábožensko-filozofickom význame „bytie nebeské“ a nie „príbytok“. Porov. aj *Slovník slovenského jazyka*, zv. 1, s. 150, heslo *byt*, význam č. 2 alebo HSSJ, zv. 1, s. 168, heslo *byt*, význam č. 2.

²⁰⁴ Túto báseň publikoval aj B. Tablic vo svojich **Poezyách** (1806), ale v počestenej podobe. Text sa nachádza v Mišianikovej *Antológii staršej slovenskej literatúry* na s. 395 – 396 (vo vyd. z r. 1981 na s. 373) aj v prameni *Já miluji, nesmím povídati...* G Slavkovskej na s. 94 – 95, ako aj v antológii J. Minárika *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva* na s. 40 – 41.

zviazané na úrovni prvého osemslabičného verša. Táto zvuková zhoda však je tu minimálna, pri zvukovom vneme takmer nepostrehnuteľná, skôr sa dá identifikovať v grafike. Iba jediný raz možno hovoriť o rýme, ináč len o homoioteleutone či o náznaku asonancie alebo konsonancie. Viac ako o zvukovú zhodu ide teda len o zvukovú ozvenu: 1 – 2: *povstáva / ozývá*, 3 – 4: *lidé / nelze*, 5 – 6: *krehcí / pomoci*, 7 – 8: *ukrýti / žítí*, 9 – 10: *skrúšeným / činíš*, 11 – 12: *súžení / zavineš*.²⁰⁵ Sedemslabičný druhý a tretí verš zakaždým sa združujú gramatickým rýmom alebo homoioteleutom, pričom v druhej strofe je štepny rým, ak vezmeme do úvahy identický slovtvorný základ slov *rozputnal – zaputnal*.

Popri tomto odkrytí štruktúry vo formálnom členení básne nachádzame tu aj iné znaky členenia, s ktorými sa spája aj významové členenie básne.²⁰⁶ Predovšetkým tu ide o počet strof, ktorých je dvanásť. V kontexte duchovnej lyriky je to symbolické biblické číslo.²⁰⁷ Toto číslo má význam pri odmeriavaní času a stáva sa súčasťou rôznych rituálnych povrávok, zaklínaní a pod. vo folklóre (napr. dvanásť hodina odbila) a ešte aj v literárnom romantizme.

Napriek týmto indiciám mohlo by sa zdať, že počet strof môže byť aj náhodný. Text básne však sám v sebe poskytuje ešte dva argumenty podporujúce predpoklad, že nejde o náhodný počet. Prvý argument spočíva v tom, že báseň je formálne a obsahovo členená tak, že sa rozdeľuje na dve polovice, pričom v prvej polovici sa rozvíja ikonickosť, odrážajúca pozemský svet, kým v druhej časti, t. j. od 7. strofy, sa radikálne mení pozícia rozprávača, keďže tu už nastupuje modlitbový tvar s charakteristickou formou repliky, v ktorej subjekt vstupuje do dialógu s nadprirodzenou bytosťou, tu konkrétne s Ježišom. Druhý argument, svedčiaci za symboliku počtu strof, a teda aj ich nenáhodnosť, je eschatologické univerzum. Číslo dvanásť evokuje časovú hranicu,

²⁰⁵ Zvýraznila K. P.

²⁰⁶ Porov. aj PAVLOVIČOVÁ, 2011, s. 177 – 185.

²⁰⁷ Izrael sa skladal z dvanástich kmeňov, veľkňaz mal dvanásť drahokamov na svojom rúchu, na dvanástich býkoch spočívalo medené more v chráme, dvanásť brán má nový Jeruzalem a je dvanásť apoštolov. Porov. NOVOTNÝ, 1992, zv. 1, s. 104, heslo *číslo*.

pri ktorej sa končí jeden deň a nastáva druhý. Doba eschatonu sa totiž často nazýva (oným/tým/novým) dňom a vychádza zo starozákonného očakávania dňa Jahveho.²⁰⁸

Na uvedenú polaritu v tematickej rovine básnického textu sa teraz pozrime trocha hlbšie. Hneď v 1. strofe autor uvádza motív prírodného živlu – búrku. Búrka sama osebe s hrozivými efektmi je príznakom ešte čohosi väčšieho, čo prevyšuje zmyslové poznanie, čo prevyšuje pozemský rozmer. Pri uvádzaní tohto motívu však je veľmi dôležitá jeho časová aktualizácia. Prebieha v prítomnom čase, vďaka čomu sa obraz sprítomňuje, prebieha akoby pred očami čitateľa, čo sa navyše ešte intenzifikuje príslovkou *již*, významom sa blížiacou k častici a vyjadrujúcou okamžité nastúpenie deja – teraz, v tomto okamihu:

*Težká búrka již povstává
hrozní větrové dují (v. 1 – 2).*

Dramatickosť obrazu sa zosilňuje epitetami *težká* a *hrozní*, pričom ale výraz *větrové* vlastne len synekdochicky rozvíja obraz búrky na princípe pars pro toto ako jeden z jej príznakov.

V 3. verši sa však veľmi rýchlo téma prenáša z oblasti prírodných živlov do spoločenskej oblasti: *zlí lidé zlost svú kují*. Zatiaľ môžeme o zlých ľuďoch na základe tohto obrazu povedať len toľko, že prostredníctvom metonymie *zlost kují* sa tu zámenou nástroja za príčinu signalizuje ešte niečo silnejšie ako je predmet ľudskej zlosti, napr. meč, ktorý je symbolom vojny. Tento očakávaný silnejší motív sa potvrdzuje v 2. strofe uvedením diabla do scenérie obrazu. Stručne možno tento obraz zosumarizovať tak, že ľudia, s prirodzeným sklonom hriešni, sú zlí, ale do ich ľudskej situácie vstupuje stelesnené zlo – diabol:

²⁰⁸ Porov. napr. 2 Tim 1, 18a: „nech mu Pán dá nájsť milosrdenstvo v onen deň u Pána“; 2 Tim 4, 8: „Už mi je pripravený veniec spravodlivosti, ktorý mi dá v onen deň Pán, ten spravodlivý sudca, a to nielen mne, ale aj všetkým, ktorí milovali Jeho zjavenie“; Hebr 10, 25: „Neopúšťajme svoje zhromaždenia, ako niektorí majú vo zvyku, ale napomínajme sa, a to tým viac, čím viac vidíme, že sa približuje ten deň“ atď.

*děbel se již rozputnal
a lid velmi zaputnal* (v. 5 – 6).

Túto sumarizáciu umožňuje pekná polyptotonická syntaktická konštrukcia na začiatku 2. strofy, pri ktorej sa rovnakoznejúce pomenovania *bída – bída* realizujú v syntaktickej pozícii subjektu a objektu (datívny tvar), pričom práve v týchto dvoch výrazoch možno vidieť *bídu* raz ako zlo, nedostatok dobra v stelesnenej podobe, t. j. diabla, a raz ako bežné zlo v ľudskej spoločnosti, t. j. morálne zlo v podobe hriechu. Tieto dva póly si navzájom posluhujú ozvenou, pretože sa vzájomne určujú, ale je tu zachytený aj chronologický význam. Ak *se ozývá / děbel* hriešnym ľuďom, je to aj nástup novej éry, v ktorej diabol má dostať moc skôr, než nastúpi koniec sveta.²⁰⁹ Tretia strofa je preto prirodzenou reakciou v podobe výkriku a formálne aj v podobe rečníckej otázky:

*Kde se máme hříšní lidé
pred týmto dutím skrýti,
mocnú baštu najíti?*

Na túto otázku nejestvuje odpoveď, lebo sama vyjadruje konštatovanie, že *hříšní lidé* sa nemajú kam *skrýti, mocnú baštu najíti*, lebo deje, ktoré sa tu opisujú, presahujú ich svet.

To sa vyjadruje v nasledujúcej 4. strofe, v ktorej autor vytvára tzv. dialogizmus tým, že odpovedá na rečnícku otázku, na ktorú sa zvyčajne neodpovedá, ale ak, je tu už aj intenzifikácia, potvrdenie, a toto potvrdenie tu má dokonca zdvojenú podobu. Najprv sa objektivizuje cez výraz *svet* ako celok, ale stále ešte zmyslami poznateľná hmotná dimenzia (*svetu důveriti nelze*). Potom nasleduje subjektívizácia smerom k človeku prostredníctvom synekdochy v takom zmysle, že človek nenachádza oporu ani v inom človeku:

²⁰⁹ Porov. napr. Zj 20, 7: „Keď sa vyplní tisíc rokov, satan bude z väzenia prepustený a vyjde, aby svádzal národy na štyroch stranách zeme...“

*ľidská ruka nemocná
jest a nedostatečná.*

V 5. strofe sa ďalej rozširuje antropologická a zároveň biblická skúsenosť ľudskej nemohúcnosti a krehkosti, ako aj závislosti od Boha. Autor si na túto zložku celkového obrazu biedy poslužil prirovnaním ľudí s hrncom. Hrnec je tu comparatum, ku ktorému sa prirovnáva celé ľudstvo (comparandum), pričom spoločnou vlastnosťou (tertium comparationis) je krehkosť, rozbitnosť, pomínutelnosť. Odhliadnuc od toho, že hrncom v prirovnaní sa naznačujú nielen bežné morálne vlastnosti ľudí, ale aj hraničný bod dejín, bod eschatologizmu, teda „budúci vek“;²¹⁰ treba sa pri tomto obraze obrátiť aj smerom dozadu do historickej minulosti až k samému pôvodu človeka. Takisto nás k tomu vedie tento obraz, takmer symbol, ktorý v biblickej tradícii stojí na začiatku antropologickej perspektívy. V knihe Genezis sa tento začiatok predstavuje v Adamovi, prvom človekovi, ktorý je „adamah“, teda zo zeme vzatý, utvorený z hliny. V tejto tradícii sa opis stvorenia prvého človeka opiera o bežný obraz zo života nomádskych poslucháčov a neskôr čitateľov. Je to obraz hrnčiara, ktorý z namiesenej hliny utvára na hrnčiarskom kruhu nádoby. V náboženskej aplikácii hrnčiar je tu tvorca, hrniec tvor – človek. Biblický obraz hrnca sa cez stáročia až do obdobia vzniku kresťanstva ďalej rozvíjal, modifikoval a nadobúdal rozmanité interpretácie.

Barokový autor tu už siaha za hotovým produktom biblického obrazu aj s morálnoteologickým výkladom z 19. kapitoly knihy Jeremiáš, ktorá síce nepopiera pôvodný vzťah tvorcu a tvora ako hrnčiara a hrnca, ale vsadzuje skôr na vlastnosť tvora, t. j. človeka a ľudí vôbec, ktorou je krehkosť a rozbitnosť. V knihe Jeremiáš Boh hovorí, že zničí Jeruzalem a júdske kráľov za to, že sa klaňali iným bohom, podobne ako sa rozbieja hrniec, ktorý nemožno opraviť. Daniel Sinapius tento obraz aktualizuje takto:

²¹⁰ Výraz život budúceho veku sa vzťahuje na eschaton a nachádza sa aj v texte Nicejsko-carhradského vyznania viery.

*Lidé jsou co hrnec krehčí,
snadno je bůh rozráží,
když ho zlostí svou dráždí (5. strofa).²¹¹*

Tu vidieť, že základný obraz skazy a zániku sveta sa odvíja z prírodného živlu, ako to je načrtnuté na začiatku v 1. strofe, a postupne sa striedaním motívov v komplementárnosti prírodného a duchovného, nadpozemského rozvíja tento obraz až po 6. strofu. V nej sa nakoniec len konštatuje bezmocnosť človeka v prvom verši *Nemohú, když chcí pomoci* (s významom nič nemôžu, resp. ľudia sú bezmocní, keď chcú pomôcť). Ale táto nemohúcnosť je ohraničená. Končí sa vtedy, keď ľudia žiadajúci pomoc prestúpia hranicu svojho zvyčajného sveta a uchádzajú sa o Božie príslenie. Táto hranica sa však nevyjadruje priestorovo, ale časovo. Explicitne túto časovosť vyjadruje zámenná príslovka *dokudž*, ktorá tu uvádza časovú vetu:

*dokudž bůh neprispeje,
lásku svú nepoveje.*

Zároveň sa tu výslovne potvrdzuje, že jediným riešením opísanej situácie človeka je Boh a jeho láska. Nie je na tom nič nezvyčajné, veď autor ako teológ iba spracúva hotové, takpovediac predpísané myšlienky, prijímajúc ich za absolútne pravdy čo do ich povahy, ale aj za absolútne významné a dôležité pravdy z hľadiska jeho vlastnej existencie. Čitateľovi tu môže vzniknúť dojem, že tento druh poézie len dajako modifikuje – a možno ani nie celkom obratne – už hotovú myšlienkovú paradigmatu a že veršovaná skladba len málom obohatí jej investigatívnosť. V texte je všetko chronicky známe, formálna výstavba je klišéovitá, veľmi mechanická. Obrazy a symboly sa tu opierajú o známe biblické archetypy.

²¹¹ V barokovej poézii ide o topický motív, porov. napr. pieseň z **Cithary sanctorum** **Proč se svět v marnosti...**: „Všeliká nádhernost, / kterou zde okusí / jak hrnčíř nádobu / rozráží, v tu dobu / zahynouti musí“.

Vari jedinou a dúfajme, že aj zámernou štylistickou figúrou je v tomto obraze paralelizmus vyjadrený slovesom *váti* (duť, viať) v expozičii tohto obrazu, ako aj pri jeho dovŕšení v 6. strofe. Je to zaujímavý prostriedok, ktorým sa obraz v 1. strofe otvára a v 6. (zlomovej) strofe uzatvára. Kým totiž na začiatku *hrozní větrové dují* (prírodný živel, príznak zla a eschatologického signálu) v negatívnej polarite, v 6. strofe je ten istý motív v pozitívnej polarite vyjadrený ako prejav bytia Boha (hoci v biblickom vyjadrovaní sa táto forma jeho bytia častejšie označuje slovesom *vyliat*). Autor tu použil kvôli zachovaniu konotácie s prvým obrazom výraz *viať*. Tento výraz už nie je prejavom prírodného živlu, vetra, ale teologickou vlastnosťou Boha, ktorého existencia v zosobnenej láske je Duch Svätý. Keďže Duch vecne súvisí s viatím a výslovne sa tu aj označuje, že Boh *lásku svú nepoveje*, možno tu vidieť alúziu na dogmatickú charakteristiku Boha. Dynamický motív viatia (resp. dutia) vetra na začiatku a lásky na konci prvej polovice básne uzatvára eschatologický obraz, v ktorom sa stretá hriešnosť ľudí s diablom a napokon nad všetkým stojace víťazstvo Boha. V tomto prepojení motívov je zároveň aj operatívny aspekt tejto časti textu, v ktorom rozprávač nepriamo poučuje čitateľa, ako riešiť svoj vlastný život v kresťanskom duchu, dáva mu teda návod, ako sa individuálne pripraviť na univerzálnu skutočnosť nástupu eschatonu. Prirodzene, tomuto poučeniu sa podriaďujú aj ikonické zložky, veď nie sú samostatné a nemajú ani ambíciu tvoriť nejaký ucelený lyrický útvar sám osebe. Dôležitá je tu kazateľsko-katechetická pragmatika.

Po zlomovej 6. strofe nastupuje nová štruktúra textu, štruktúra dialogická, ako sa to naznačuje aj expanziou zámen vyjadrujúcich vzťah: *já, tvých, můj, tys', má*. Je to vzťah, v ktorom sa jednotlivec v básni reprezentovaný autorským subjektom obracia na Ježiša, a teda aktualizuje odporúčanie, radu, návod zo 6. strofy:

*Já se do tvých chci ukrýti
rozpadlin, můj Ježíši,
skála tys' má nejvyšší!* (7. strofa).

Popri expanzii zámen vyjadrujúcich modlitbovú polohu hovoriaceho neviditeľný partner modlitby Ježiš sa zviditeľňuje prostredníctvom biblického obrazu *skála*. Autor je dôsledný pri presadzovaní tohto obrazu, a preto hovorí, že sa chce skryť *do rozpadlin*, tzn. zachováva štruktúru pôvodného obrazu o Ježišovi. Slovo *rozpadlina* podľa HSSJ má význam „čo sa rozpadlo,“ „priepasť, jama, diera, otvor,“ ale aj „hlboká rana, trhlina“. ²¹² Hneď pri výklade prvého významu sa ako prvá interpretačná opora používa výraz „o skale“. Lexikografické spracovanie tu dosvedčuje, že v dobovom vyjadrovaní musela byť pojmová štruktúra slov *rozpadlina* a *skala* veľmi úzko spätá, čo sa odrazilo aj v danom slovnom vyjadrení. Nie náhodou sa venujem tomuto obrazu, ktorý autor uviedol na začiatku druhej polovice básne po prestupe do dialogickej formy. Tento motív sa totiž opakuje aj v poslednej 12. strofe, hoci vo variante (*Já se do tvých chci ukrýti / rozpadlin – mne do tvých ran zavineš*), čo z poetologického hľadiska možno hodnotiť len ako pozitívnu skutočnosť. Popri intenzifikácii tohto motívu nám neuniká, že sa ním evokujú aj biblické súvislosti, najmä obraz, podľa ktorého Ježiš je uholným kameňom, t. j. kameňom, ktorý viaže dve steny v mieste ich pravouhlého spojenia. ²¹³

Siedma a 12. strofa tejto druhej časti majú interpretačne najrelevantnejšie spojenie, takže všetko to, čo je medzi nimi, je len akýmsi klišéovitým rozvitím čiastkových motívov. Napr. Ježiš hneď v 7. strofe metaforicky nepriamo pomenovaný *skála* sa v 8. strofe ako pomenovanie variuje ďalším nepriamym pomenovaním *bašta*. Toto pomenovanie generuje potom súbor výrazov, ktoré v paralelizme vyplňajú celú strofu. *Bašta* sa rovná *mé žití*. Z toho na základe asociácie vzniká takmer až unavujúce rozvíjanie obrazu *v tebeť bydlím bezpečně* (lebo žitie je bývanie na mieste) a *živ sem dostatečně* (lebo žitie je aj kvalita, spôsob života).

Deviata a 10. strofa sú vydelené subjektu človeka, ktorý sa sebadefinuje ako *duch skrúsený* a stavia sa pred božské *ty*, ktoré v 10. strofe (už v prirovnaní) je *dobrý otec*. V obidvoch strofách nasleduje znova re-

²¹² HSSJ, zv. 5, s. 135, heslo *rozpadlina*.

²¹³ Sk 4, 11 a Ef 2, 20.

ťažec motívov v synonymnom paralelizme asociačne koordinovaných do toku biblicko-teologických ustálených spojení až klišé, ale čiastočne aj zvukovou asociáciou, napr. paronomastickým opakovaním na úrovni koreňa slova (*smilovati, milosti*):

*Všaks' nad duchem skrúšeným
slíbil se smilovati,
milosti jim své dáti* (9. strofa).

Podobne je to v 10. strofe, v ktorej prostá jazyková asociácia vyplýva z bežných vzťahov: *otec – dítka*. Pri tomto vzťahu je bežné, že otec dáva na svoje deti „pozor“ a poskytuje im pomoc:

*Jako dobrý otec činíš,
pozor na své dítka máš,
pomoc jim v čas svůj dáváš* (10. strofa).

Tu bude vhodná ešte drobná poznámka o transcendentnom „partnerovi“ modlitbového dialógu. Najprv v 7. strofe je ním Ježiš, ktorý sa nazýva Boží syn, čoskoro však ten istý partner je v 10. strofe *jako dobrý otec*. Teologicky zo je v poriadku, pretože v trinitárnej kresťanskej náuke Boh jestvuje v troch osobách, ale je jeden.

Jedenásta strofa prináša motív kríža, ktorý si hovoriaci subjekt pri-vlastňuje, vzťahuje na seba:

*Ač i mne kríž a súžení
obtočilo v hojnosti.*

Je tu alúzia na pohrebnú pieseň *Circum dederunt me – Už ma obklúčili*,²¹⁴ v ktorej sa o smrti človeka akoby jeho ústami spieva „Už ma obklúčili smrteľné stony, úzkosti záhrobia.“ Kríž je tu symbol biologickej smrti, ale zároveň akousi horizontálou a vertikálou, krížením

²¹⁴ Jej text znie: „Circum dederunt me gemitus mortis, dolores inferni, circum dederunt me.“

pozemského a nadpozemského, to značí smrti, ale aj záhrobného života, a teda je to aj eschatologický znak. Eschatologický motív sa potom v 12. strofe rozvíja radosťou hovoriaceho subjektu, že sa s Bohom zjednotí a bude zbavený *večných trápení*.

Dvanástu strofu však treba čítať nielen v tejto vecnej logike, ale trochu pozornejšie. Táto strofa má dve zaujímavosti intratextového a intertextového nadväzovania. Intratextová súvislosť, ako som už uviedla vyššie, sa zexplicitňuje medzi touto poslednou a 7., teda vlastne začiatočnou strofou druhej šesťstrofovej časti básne. Kľúčovým výrazom v 7. strofe je slovo *rozpadlina*, v 12. strofe *rana*. Je tu odraz mystického uvažovania, ktoré v kresťanskej tradícii predstavuje samostatný tok a neobišlo ani evanjelickú cirkev. Rozbor tejto pomerne zložitej religionistickej stránky veci by zbytočne zaťažil túto interpretáciu. Stačí vari uviesť, že evanjelický autor Daniel Sinapius má zmysel pre tento mystický prúd a tento druh myslenia aplikuje aj v danom texte. Je všeobecne známe, že mystici sa zjednocujú s Kristom trpiacim, v ich pozornosti sú Kristove rany. To len podporuje novo-zákonnú teológiu o vzniku cirkvi z Ježišovho boku. Ako Eva bola utvorená z Adamovho rebra a stala sa jeho partnerkou, tak aj cirkev vypramenila, zrodila sa z Ježišovej rany v srdci, ktorú mu spôsobil kopijou vojak v okamihu smrti, vyšla z jeho boku ako nevesta a stala sa mu partnerkou. Autorský subjekt ako člen alebo úd cirkvi a ľudstva vyjadruje želanie, že sa chce ukryť do Ježišových *rozpadlin* (tu je Ježiš ešte nepriamo pomenovaný ako *skala*) a v závere chce byť zavinutý do jeho *ran* (tu už je Ježiš telo na kríži). Kým pri prvom obraze je hovoriaci subjekt agensom (sám sa chce ukryť), v záverečnej strofe je paciensom a agensom je Ježiš, lebo on ho do svojich rán zavinie. Historická perspektíva vzniku cirkvi v tomto obraze si aj v eschatologickej perspektíve dôsledne zachováva miesto vzniku, ktorým je rana na Kristovom boku. Cirkev z tejto rany vyšla, ale v eschatologickej perspektíve sa do nej vracia, každý jednotlivec v nej nachádza večný domov a odpočinok.

Intratextová súvislosť sa na tomto mieste kríži s intertextovou. Mystické zjednotenie s Kristom v eschatologickej fáze sa v liturgickom živote uskutočňuje v prijímaní eucharistie, ktorá svojou povahou sa

vyníma z bežného času a stáva sa časom kvality kairós,²¹⁵ čo značí, že dajaká udalosť v čase má presah do večnosti. V 12. strofe sa výslovné nehovorí o tomto momente, zachováva si logiku výstavby eschatologického motívu, ktorú preberá z prvej polovice básne a ktorá je istým vyvrcholením celého tohto obrazu:

*těším se tvú milostí,
že mne do tvých rán zavineš,
abych v nich odpočinul,
večných trápení minul!* (v. 33 – 36).

Mystický prvok zavinitia do rán je jasnou alúziou na starodávnou kresťanskú skladbu *Anima Christi, sanctifica me*, ktorá sa nazýva *Vzdychy sv. Ignáca* a jej autorstvo sa pripisuje tomuto svätcovi.²¹⁶ V slovenskom kontexte je to liturgická pieseň *Duša Kristova, posväť ma*, ktorá je dodnes v katolíckych spevníkoch a spieva sa ako omšová pieseň počas rozdávania prijímania.²¹⁷

Na záver treba povedať, že Sinapiov text priam oplýva biblickou obraznosťou, teologickými súvislosťami, ktoré si tu nachádzajú jazykovú reprezentáciu, ale aj inými textotvornými postupmi. To ho niekedy až obmedzuje a priam núti k formalizmu, čo však nijako nezakrýva, pretože dobové písanie si zakladalo na imitácii a na prítomnosti hotových obrazov, šablónovitosti, čo nesvedčilo v jeho neprospech, ale naopak, všetko to bolo znakom elitného cirkevného diskurzu. Tento diskurz by ostal pre dnešného čitateľa v mnohých

²¹⁵ Pôvodom grécke výrazy *chrónos* a *kairós* zodpovedajú slovenskému protikladu čas v bežnom zmysle oproti čas posvätný. Kairós ako posvätný čas sa vníma obyčajne pri sviatkoch, cirkevnom slávení, ale predovšetkým má eschatologický vektor, keďže sa vyníma z lineárne plynuceho času.

²¹⁶ Porov. KASPER a kol., 2009, zv. 1, s. 679 – 680, heslo *Anima Christi, sanctifica me*.

²¹⁷ Jej text znie: „Duša Kristova, posväť ma! Telo Kristovo, spas ma! Krv Kristova, napoj ma! Voda z boku Kristovho, obmy ma! Utrpenie Kristovo, posilni ma! Ó dobrotivý Ježiš, vyslyš ma! Do svojich svätých rán skry ma! Nedaj mi odlúčiť sa od teba a pred nepriateľom zachráň ma! V hodinu smrti mojej povolaj ma a káž mi prísť k tebe, by som ťa so všetkými svätými chválil a velebil na veky. Amen.“

črtách nejasný, ak by sa neodkryli biblicky a teologicky nosné súvislosti.

Na záver uvádzam jednu azda už aj redundantnú, určite naznačenú, ale zhrnújúcu poznámku: báseň v dvoch častiach sa veľmi ponáša na dávnu prax evanjelických kazateľov uzatvárania kázne, platnú dodnes. Kazateľ najskôr rozvinie látku z biblického čítania v kázni, potom sa odmlčí a v antropocentrickej dedukcii aplikuje kázňové východiská do modlitby. Kým v kázni sa obracal na zhromaždený ľud, v tejto záverečnej modlitbe sa s týmto ľudom zjednocuje, hovorí v jeho mene a obracia sa na Boha. Prvá časť rozoberanej Sinapiovej básne teda zodpovedá rozvinutiu obrazu, poučeniu, druhá, dialogická časť deduktívnej modlitbe. Až takto sa stáva interpretácia vyčerpávajúcou, lebo sa tu odкрýva tretí druh textového nadväzovania, čo aj len v paradigmatickej rovine, keďže autor bol evanjelický kazateľ.

3.6 Individuálny vek človeka ako indikátor eschatológie (Jonáš Koledánus – Smutní dnové mi nastali)

Autorstvo tejto piesne sa tradične pripisuje Jonášovi Koledánusovi. Nevedno však, či tento Jonáš (Koledánus môže byť len prímeno podľa činnosti, nemusí to byť skutočné priezvisko, môže znamenať toľko ako koledník alebo zberateľ kolied atď.)²¹⁸ bol skutočným autorom textu alebo ho iba zaznamenal či vsunul do svojej rukopisnej zbierky **Písničky nové v zámku Lednickém v vezení a v okovách od kneze Jonáše Koledánuse roku 1689 zložené**, ktorá tvorí druhú časť kancionála Jána Dlačača **Duchovní písničky nábožné staré i nové z mnohých autorův zebrané a psísané k slavnostem výročným i k jiným všelijak-**

²¹⁸ Je zřejmé, že ku koreňu priezviska je tu pridaná latinská prípona. Prekladanie domácich priezvisk do latinčiny alebo aspoň pripájanie latinskej koncovky k ich základu bolo v najmä v prostredí vzdelancov v 16. a 17. storočí „priam záležitosťou spoločenskej prestíže“ (porov. GÁFRIKOVÁ, 2006, s. 220). Bližšie o tejto téme pozri štúdiu G. Gáfrikovej *Literárnohistorická glosa k problému prepisu osobných mien z uhorského obdobia slovenských dejín*. In: GÁFRIKOVÁ, 2006, s. 215 – 222.

kým časum k užívání potřebné a velice užitečné... 1743.²¹⁹ Už z tejto bibliografickej poznámky cítiť istý chronologický rozpor, keďže Jonáš Koledánus zomrel roku 1701 a kancionál sa datuje rokom 1743. To, prirodzene, nemusí byť dôkaz, že by ich sám prv nebol býval napísal (a či len zapísal). Zostavovateľka antológie *Já miluji, nesmím povídati...* G. Slavkovská však opatrne uvádza, že „patří mu pravdepodobne autorstvo“.²²⁰ Zostavovateľ *Antológie staršej slovenskej literatúry* J. Mišianik zase hovorí: „Škoda, že v zbierke nie je jednoznačnejšie uvedené najmä to, ktoré piesne, odkiaľ pokiaľ sú Koledánove a Palumbiniho,²²¹ lebo je totiž nepochybné, že i posledné piesne z oddielu Koledánových i z oddielu Palumbiniho nie sú od nich, lebo majú akrostichy na osoby žijúce neskoršie (Ján Blasius, Ján Dlabač, Václav Kleych, Ján Petrmann, Daniel Sartoris).“²²² Táto neistota sa ešte zvýši prostredníctvom interpretácie samého textu.

Zisťujeme totiž, že aj v tejto piesni prvý a všetky ďalšie nepárne verše, v grafike sa začínajúce veľkým začiatočným písmenom, sú vertikálnymi nositeľmi informácie akrostichu. Touto informáciou je meno STEPHANUS MARCZIBAN. Prirodzene, teda nie je identické s menom údajného autora. S podobným prípadom sme sa stretli už v textoch od Juraja Zábojníka. Aj tu sa nachádza akrostich v dvoch básňach, pričom v jednej z nich, nazvanej **Querela super...** akrostich dáva vertikálnu výpoveď KNEZ JIRIK ZABOJNIK, teda meno identické s autorom. Ale v duchovnej piesni **Cantilena composita...** akrostich dáva meno UJFALŮŠI EVA, ktoré označuje osobu istej vdovy, autorovej

²¹⁹ Tento 386-stranový rukopis sa nachádza v univerzitnej knižnici v Budapešti pod signatúrou A 101. Prepis mnou vybranej básne uvádza J. Mišianik v *Antológii staršej slovenskej literatúry* na s. 384 – 385, G. Slavkovská v antológii *Já miluji, nesmím povídati...* na s. 109 – 110 a J. Minárik v antológii *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva* na s. 53 – 55.

²²⁰ Edičná poznámka, s. 450.

²²¹ J. Mišianik spomína aj S. Palumbiniho, lebo v kancionáli **Duchovní písničky...** sa okrem piesní zo starších kancionálov po oddiele J. Koledánusa nachádza aj oddiel **Písničky nové v zámku Lednickém v okovách roku 1689 od kneze Samuele Palumbini zložené**, z ktorých jednu interpretujem.

²²² Edičná poznámka, s. 444.

známej. V prvej básni je identifikácia autora a mena v akrostichu potvrdená aj sociálnym postavením v slove *knez*, označujúcim povolanie. V **Cantilene** subjekt, ktorý rozpráva, je v ženskom gramatickom rode, aj sémantika obrazov, ktoré autorský subjekt používa o sebe, odkazuje na ženu. Je to však iba v určitej časti, v posledných strofách zrazu nastupuje iný autorský subjekt, ktorý sa identifikuje s hovoriacim, ktorý má pre vdovu slovo potechy. Z tohto druhého prípadu teda je jasné, že autor sa do ženského subjektu iba štylizuje, a to pre duchovnú potechu, ktorú chce venovať vdove po náhlej smrti manžela. Je tu teda podstatný rozdiel medzi akrostichmi u Zábojníka a u Koledána. V Koledánovom texte nie sú nijaké signály okrem spomínaného mena, ktoré by pomohli prostredníctvom autorského subjektu alebo dajakého venovania, určenia atď. identifikovať autora.

Báseň je vystavaná v osemnástich dvojveršových strofách s častým veršovým presahom, typickým pre barokovú literatúru. Autor sa usiloval spevňovať koncové postavenie verša väčšinou aj pomocou asonancií alebo homoiopot, ale pokúsil sa aj o rým, pravda, väčšinou gramatický, napr. *nocí / pomoci* (9), *utíkám / ohlídám* (10), *prijati / umíratí* (17). Ojedinelé je tu rýmové echo: *stane / zustane* (16). Zdá sa však, že táto zvuková výstavba nie je pre autora primárna. Uspokojuje sa s vkladaním myšlienok sformulovaných čiastočne rétoricky, čiastočne podľa predlohy (prosebnjej) modlitby do distích.

Autor tu dáva prednosť obsahovému členeniu svojho textu, čím sa rozumie istá vnútorná logika myšlienky, ktorú chce vysloviť. Tejto logike v rámci usporiadanosti zodpovedá základná výpovedná línia. Buduje sa postupným uvádzaním troch motívov tak, že vo vyvrcholení tejto línie v 9. strofe nastáva zlom. Iste nebude náhodou, že je to práve v polovici celého textu básne. Verše nasledujúce po tomto zlome majú modlitbovú formu. Kým v prvej polovici (pred zlomom) sa nastolením spomínaných motívov konštatuje istý fyzický a morálny stav, v druhej časti (po zlome) sa tematizuje riešenie tohto stavu, pretože prosebná modlitba, ktorou sa hovoriaci subjekt obracia na Ježiša, je jediným riešením predtým naznačeného stavu.

Vo výstavbe teda možno badať aj určitú gradáciu. Prvá polovica básne, obsahujúca vcelku motívy negatívnej ľudskej situácie jednot-

livca, je len akýmsi návěstím, signalizátorom ďalšieho textu, ktorý vznikol ako pendant, ako odpoveď, ako „plná skutočnosť“. Sama ľudská situácia totiž je v autorskej stratégii iba povrchovým kvalifikovaním javov, ktoré nachádzajú svoju ontologickú hĺbku až v zapojení do transcendentálneho kontextu. Vzniká tu polarita dvoch skutočností. Ľudskú skutočnosť, oddelenú od božského, možno zhrnúť do druhého verša 8. strofy: *avšak kdo by mi spomohel, neni ani jeden*. A predsa motív pomoci nie je márný, neriešiteľný, stáva sa reálnym v okamihu, v ktorom pomoc prichádza z neba od Boha, ako sa to vyjadruje v poslednej strofe prvej polovice básne: *čekajíce jenom z nebe od Boha pomoci*.

Spomenutá gradácia vo výstavbe textu však nespočíva len v polaritnom rozdelení básne na dve polovice a v opozičnej dikcii, pri ktorej sa najprv vyjadruje ľudská nemohúcnosť a potom pomoc z neba. Istú gradáciu badať aj v spôsobe uvádzania motívov v prvej časti. Tieto motívy sa exponujú veľmi expresívne a zároveň sa navzájom striedajú. Tematicky ich možno rozdeliť na tri okruhy, pričom prvý a tretí zapadá do oblasti fyzického života a druhý, ktorý ich rozdeľuje, má povahu morálnych hodnôt.

Začiatočná fáza básne v prvých štyroch strofách je rozvitím motívu životného pocitu starnúceho muža, ktorý na sebe pozoruje úpadok fyzického života, čo mu prirodzene vyvoláva aj čoraz častejšie myšlienky na smrť. Fyzický vek človeka je (z hľadiska smrti ako poslednej veci človeka) prirodzene reflektovateľným javom: *Smutní dnové mi nastali v tomto veku mojem* (1. verš). Autorský subjekt nehovorí o konkrétnom číselnom údaji, ale naznačuje, že je vysoký, a to v protiklade, v ktorom spája určenie reálneho, v čase písania aktuálneho veku pomocou ukazovacieho zámena *tento* v tvare lokálu (*tomto*) veku a uzatvára ho dobovo bežným inverzným pripojením privlastňovacieho zámena *môj* takisto v tvare lokálu (*mojem*). Tento výraz vstupuje do protikladu s výrazom *v mej mladosti* z 2. verša, ktorý umožňuje pripojiť k slovu *mladosť* antonymum *staroba*.

To sa zvyľučňuje aj v ďalšej strofe, v ktorej sa hovorí o ťažkostiach života hovoriaceho subjektu, ktoré sú prirodzeným dôsledkom slabosti v starobe. Porovnáva ich priam hyperbolicky, že sú mu *nade*

vše *kamení* (v. 4), teda comparandum je tu bežná matéria, ktorá sa všeobecne pokladá za ťažkú. Dramatickosť ľudského postavenia sa tu naznačuje aj na čisto jazykovej úrovni, a to slovnodruhovým prechodom na začiatku obidvoch veršov v slovách *ťažkosti* a *ťažší*. Ten istý koreň slova v prvom prípade predstavuje deadjektívne substantívum, v druhom prípade zostáva adjektívum, ale má tvar komparatívu. Po tomto štvorveršovom „opise“ nasleduje ešte expresívnejšie vyjadrenie, akýsi výrazový tromf v podobe povzdychu, ktorý je silnejší ako predchádzajúci obraz. Uvádza ho citoslovce vyjadrujúce pocit smútku a nostalgie za mladosťou a hneď po ňom apostroficky uvedený *vek mladý*:

*Ej, radost veku mladého, kde si se podela,
kdes' ubehla, milá čerstvost, žes mne opustila!* (3. strofa)

V rozsahu dvoch veršov tu máme zvoláciu vetu, v ktorej sa zdvojeným výrazom, v kontexte možno povedať synonymným alebo pragmaticosynonymným, pomenúva predmet nostalgie: *vek mladý* – *milá čerstvost*. Špecifikom apostrofy je oslovenie toho, čo je neprítomné – *kde si se podela, žes mne opustila*. Doteraz text vyvrcholil v tomto povzdychu vyslanom do časopriestoru nenávratnej minulosti, po ktorom sa autorský subjekt znova ponára do seba, hľadiac na seba, reflektujúc sám seba v prítomnosti:

*Patrím-li kdy sám na sobe, ach jak se predesím,
že nejsem sobe podobný, vyznati to musím* (4. strofa).

Autorský subjekt je znova pri sebe slovesným tvarom v kondicionáli *patrím-li* (t. j. keď pozerám) *sám na sobe, nejsem sobe podobný*. Táto personálna identifikácia prostredníctvom zrkadlového obrazu vykazuje zreteľne čas v literárnom texte, ktorý sa polarizuje na čas mladosti a minulosti a čas v prítomnosti, čas staroby. Táto konfrontácia dvoch stavov, či dvoch obrazov vyúsťuje do trpkého poznania i vyznania (*vyznati to musím*): *ach, jak se predesím*. V motíve zdesenia sa z vlastného obrazu možno azda hľadať aj presvedčenie stredovekého človeka v cir-

kevnom prostredí, že diabol je taký hrozný svojím vzhľadom, že keby sa sám uvidel, zdesil by sa a ušiel by.²²³ Je možné, že autor tu naráža na stelesnenie zla a spája ho so zlom telesného života, ktorý je z jeho pohľadu pominuteľný, ťažký a prináša zmeny na telesnom výzore. Na základe tejto možnosti, totiž že pripustíme aspoň v pozadí výpovede týchto veršov existenciu tohto poznatku, možno ľahšie uviesť druhý okruh motívov v strofách 5 a 6.

V tomto okruhu sa totiž ocitáme v morálnom hladisku, v ktorom telesné chátranie sa vystrieda duchovným úpadkom: *sem (...) zhrešil* (v. 9). Ako hriešnik sa hovoriaci subjekt pokorne nazýva výrazom *já, bídny červ* (v. 11). Morálny okruh motívov znova vystriedajú fyzické motívy v 7. a 8. strofe, ale už v istom posune. Kým v prvom okruhu išlo o prirodzené prejavy starnutia, v tomto okruhu sa spomínajú telesné choroby. Tie sú podľa dobového poznania následkom prirodzeného starnutia, ale aj hriechu. Neprichádzajú však samy od seba, ale uvažuje ich na človeka Boh:

*Nezanechal nic zdravého ve všem tele mojem,
zetrel i ty kosti moje hnevem spravedlivým* (7. strofa).

Autoreflexia autorského subjektu je veľmi strohá v dvoch prirovnaniach v 15. verši: *uschlý sem jako ten balsam, černý jako hlaveň*. Zdá sa, že prvé prirovnanie súvisí s biblickým obrazom stromu balzamodendrónu, ktorý sa v Oriente pestoval kvôli živici na výrobu balzamu na balzamovanie tiel. Možno predpokladať, že vyschnutosť organizmu porovnaná s týmto stromom predstavuje istú životnú fázu porovnateľnú s vegetačnou fázou, v ktorej strom zbavený živice už nemôže ďalej vyživovať svoj vlastný organizmus.²²⁴ V každom prípade sila tohto obrazu nemá pôvod iba v porovnaní s istým druhom vyschnutého stromu, ale predovšetkým tkvie v odkaze na význam slova balzam ako

²²³ Porov. KASPER a kol., 2009, zv. 9, s. 1360 – 1370, heslo *Teufel*.

²²⁴ Edičná poznámka G. Slavkovskej k tomuto obrazu nie je dostačujúco jasná, keď sa v nej odkazuje na Jer 20, 9, lebo v tomto texte sa zmienka o balzame vôbec nena-chádza. Treba však súhlasiť s biblickým pôvodom obrazu.

látky (čo je bežný polysémický jav), v ktorej sa balzamovali ľudské telá, čiže je tu nepriamy odkaz na smrť.

Podobne druhý obraz (*sem*) *černý jako hlaveň* predstavuje hlavicu fakle, ktorá je vyhorená.²²⁵ Čas, ktorý predstavuje etapu mladosti a staroby jednotlivca, prechádza do konkrétnej prítomnosti vyjadrenej kumuláciou *ve dne, také v noci* (9. strofa), v ktorej si subjekt pripisuje jedinú činnosť: *slzami tvár svú polévám* a jediná perspektíva, ktorá je v tejto prítomnosti preň reálna, je v čakani na pomoc od Boha, pričom je to tak čakanie na smrť, ako aj na omilostenie. Čiže implicitný eschatologizmus vychodiaci z telesného starnutia, hriechu a chorôb ako jeho indikátorov vyústi do svojho vrcholu, ktorým je prechod zo smrti do večného života.

Po tomto takpovediac citovom výleve, značne rétorizovanom, nadväzuje druhá časť, ktorá má výslovne modlitbový charakter. Ako je to známe už z predchádzajúcich textov, náhle sa tu mení spôsob rozprávania, nastupuje dialogizácia textu, ktorá má formu anaklézy. Ale predchádzajúci citový výlev zachytený v troch motivických okruhoch (starnutie, morálny úpadok, choroby) sa nestlmí, lež pokračuje v kvalitatívne novom výleve, a to v cykle prosieb. 10. – 14. strofa sa nápadne podobajú na staré klasické formy litániovo zoradených ekténií. Tento modlitbový archetyp sa tu aktualizuje vždy slovesom v tvare imperatívu. Po oslovení Boha *Pane* nasleduje konštatovanie, že autorský subjekt sa k Bohu utieka a usiluje sa ho nájsť zrakom:

*Muj laskavý tehdy Pane, k tobe se utíkám,
na tobe očima svýma vždycky se ohlídám* (10. strofa).

Hneď po tomto úvode nasledujú pokorné prosby, v ktorých je želanie variované významom slovesa v gramatickom tvare imperatívu s infinitívom alebo len imperatívu: *rač se zjeviti* (11. strofa), *račiž dáti* (12. strofa), *cukruj* (13. strofa), *zustaň* (14. strofa). Tu sa azda hodno pristaviť ešte pri význame slovesa *cukrovať*, ktorý znie „sladiť, osladzo-

²²⁵ Porov. aj HSSJ, zv. 1, s. 409, heslo *hlaveň*.

vať“ s odkazom na prostriedok, ktorým je *sladkosť nebeská*. Motív cukru a sladkosti je rozšírený najmä v stredovekej kresťanskej spiritualite ako motív sprostredkujúci obraz nadpozemského dobra, ale má aj biblické konotácie, pričom v prostredí biblických textov v denotatívnej zložke ide skôr o sladkosť vody, ovocia alebo medu. Protikladom tu nie je výraz slanosť, ale horkosť.²²⁶ Tento paralelizmus sa zachováva aj v interpretovanom texte: *Cukruj horkosť srdce mého*, pričom nejde tu o pomenovanie prostej vlastnosti, javovej stránky sladkých vecí, ale o uzdravovanie, ktoré spôsobuje Boh, tu oslovený ako *lekári láskavý* (13. strofa).

Po uvedení striedavých prosieb znova nasledujú dve strofy, ktoré tematizujú sebareflexiu autorského subjektu, akési seba povzbudenie, seba posilnenie alebo vyznanie či vyslovenie vnútorného presvedčenia prameniaceho z dôvery v Boha, ktoré sa vzťahuje na motív hraničného eschatonu – na smrť:

*Ja se smrti nic nebojím, ač mne dosti straší,
žádná bolest neskormutí moji milú duši* (15. strofa)
*Byť mne pak i opustila, jak se to i stane,
všecka síla tela mého, buh pri mne zustane* (16. strofa).

Smrť v jeho presvedčení už nebude dovŕšením telesného chradnutia zostarnutého človeka, ktorý je duševne poznačený hriechom a zároveň aj chorý, ale bude vyslobodením,²²⁷ preto sa jej už nebojí, hoci pripúšťa, že ho *dosti straší*. V záverečných dvoch strofách nasleduje už len povzdych a prosba k Ježišovi o prijatie jeho duše vo chvíli smrti, čo sa jazykovo vyjadruje spojením *majíc umíratí*. Pomocné sloveso *majíc* tu má význam podmienky, teda „v prípade smrti“. Po oslovení Ježiša v 17. strofe subjekt v 18. strofe v apostrofe oslovuje aj celý svet – teda v porovnaní s apostrofou v 3. strofe je tu akýsi posun, zo seba ako časti sa prechádza na celok, ktorým je celý svet. Nesprítomňuje sa tu však už nijaký nový motív, je to už iba rozlúčka uvedená časticou *nuž*, zhrnu-

²²⁶ Porov. POTÚČEK, 1985, s. 480, heslo *sladký*.

²²⁷ Porov. aj KALISTA o sladkej smrti, 2005, s. 58.

júcou doteraz vyslovené výpovede do akéhosi pozdravu: *Nuž již vale, svete vztekly* s významom „zbohom, zlý svet“. Latinizmus *vale*²²⁸ v pozdrave naznačuje útek zo sveta, ktorý pestovalo už v začiatkoch kresťanstva novovznikajúce mníšstvo a ktorý sa neskôr rozšíril aj v myslení a spiritualite stredoveku a v barokovom období sa vedome transponuje do eschatologizmu.

3.7 Rozvažovanie o svete, cesta „prirodzeného rozumu“ ako indikátor eschatológie (Samuel Palumbini – Ach, což jest na tomto svete)

Pieseň *Ach, což jest na tomto svete*²²⁹ je z oddielu **Písničky nové v zámku Lednickém v okovách roku 1689 od kneze Samuele Palumbini zložené**, ktorý sa rovnako ako oddiel pripisovaný J. Koledánusovi nachádza v rukopise **Duchovní písničky nábožné staré i nové z mnohých autorův zebrané a spísané k slavnostem výročním i k jiným všelijakým časům k užívání potřebné a velice užitečné... 1743**. O autorstve piesne jestvujú pochybnosti, ale prevažuje názor, že autorom je zrejme S. Palumbini. J. Mišianik o ňom hovorí: „Jeho autorstvo piesne *Ach, což jest na tomto svete* (s. 293 – 294) len predpokladáme,²³⁰ pretože pieseň sa nachádza v oddelení údajných Palumbiniho piesní a pretože nesie stopy otrasného osobného zážitku (väzenie).“²³¹ Podobne sa vyjadruje aj G. Slavkovská: (Palumbini) „Je pravdepodobne“²³² autorom piesne z cit. rukopisného kancionála *Duchovní písničky (...)* *Ach, což jest na tomto svete*.“²³³

²²⁸ Latinský výraz *vale* má význam pozdravu na rozlúčku „buď zdravý, zbohom“. Porov. PETRÁČKOVÁ, KRAUS a kol., 1997, s. 952, heslo *vale*.

²²⁹ Prepis textu piesne uvádza J. Mišianik v *Antológii staršej slovenskej literatúry* na s. 408 – 410 (vo vyd. z r. 1981 na s. 385 – 386) a G. Slavkovská v antológii *Já miluji, nesmím povídati...* na s. 111 – 113.

²³⁰ Zvýraznila K. P.

²³¹ Edičná poznámka v *Antológii staršej slovenskej literatúry*, s. 444.

²³² Podčiarkla K. P.

²³³ Edičná poznámka v antológii *Já miluji, nesmím povídati...*, s. 450.

Pri tejto básni je interpretačne dôležité uviesť, že nemá názov. Incipit je náhradným orientačným názvom, ktorý používajú zostavovatelia novodobej antológie barokovej poézie, je však integrálnou súčasťou celého textu. Táto skutočnosť podporuje predpoklad, že báseň vďačí za svoj vznik východiskovej téze. Východisková téza potom je nositeľkou ústrednej informácie, prechádzajúcej celým textom podobne, ako to býva v nadpisoch umeleckých diel. Táto téza celkom jednoznačne má biblický pôvod. Je identická s veršom „Márnosť nad márnosti, všetko je márnosť“.²³⁴ Štylistické figurálne stvárnenie tohto biblického miesta, ako aj jeho naliehavá sémantika sú také výrazné, že poslúžili autorovi za prototextovú tézu. Z historiografického hľadiska je známe, že táto biblická veta – pravdepodobne pre jej silnú kazateľskú relevanciu – bola inšpiráciou aj v obdobiach pred vznikom tejto básne. Myslím tu najmä na renesančnohumanistickú báseň J. Silvána *Marnost na všem znám a vidím*. Rovnako napr. v Cithare sanctorum sa nachádza pieseň *Proč se svět v marnosti...* a známa je aj skladba z rukopisného notovaného zborníka ľudových skladieb z rokov 1757 – 1762 *Píseň o marnosti sveta* zložená na rovnaký motív.

Východisková téza o márnosti všetkého (pozemského) v dobovom ideologickom duchu a dobovom svetonázore tu však nie je len rutinne bežným tematickým jadrom, ktoré sa rovnako rutinne bežne rozvinie do textu básne. Pre autora je táto téza krytá hodnotou Božieho slova. Čiže pri tejto východiskovej téze nejde tu čisto o tematický argument ako impulz na textáciu, ale ide tu o autoritatívny „superargument“, ktorý v autorovom hlbokom presvedčení sám osebe principiálne nie je pozemského, ale božského pôvodu, takže autorova reflexia pozemského sveta sa ustavične utieka k tejto téze vyslovenej Božím duchom ako k existenčnému prameňu, ktorý ju naplňa pléromatom poznania.²³⁵

Skôr než sa teda podujmem analyzovať jednotlivé motívy tejto

²³⁴ Kaz 1, 2; 12, 8.

²³⁵ Pléromat – grécky výraz znamenajúci plnosť, naplnenie, dovŕšenie v biblickom chápaní označuje sumujúcu veličinu, ktorá presahuje pozemské vývojové štádiá a sama osebe sa uskutočňuje za hranicou pozemského a je prahom k nadpozemskému.

piesne, rada by som podčiarkla skutočnosť, že celá je vlastne meta-textovým tkanivom utkaným v dištančnom prostredí rádiusu, ktorý je realizáciou prototextu, z ktorého sa ustavične radiálne²³⁶ sprítomňuje vzťah tézy a nového obrazu. Pre barokovú štylizáciu je príznačné, že tieto obrazy nemusia byť silno exkluzívne. Barokový autor sa uspokojuje s takmer kazateľskou triviálnosťou, ale náhodne sa mu „podarí“ niečo ako vertikálna metafora – porovnajme tu koncové (sémanticky zaťažené) rýmové postavenie výrazov *svet – kvet*, ktoré sú si v paralele navzájom inkluzívnymi obrazmi pomínutelnosti:

*Ach, čož jest na tomto svete
všecko marnost,
čož jest v tom líbezném kvete,
všecko žalost! (v. 1– 4)*

Kazateľské pozadie pri vzniku tejto básne však nie je len vo výbere lexikálnych prostriedkov, obsadzujúcich ikonickosť lúčovito či radiálne rozvinutej tézy, ale je tu prítomné aj v principiálnej zložke textotvorného procesu na pojmovej úrovni. Pre autora ako čitateľa Biblie, ktorý je povolaním praktickým exegétom a sprostredkúvateľom danej exegézy v homilistickom systéme, má v biblickej téze spomenutého verša Márnosť nad márnosťou... kľúčové postavenie kerygmatický vektor. Až v objavení kerygmy – ako Božieho oznamu – je tu pre autora reálny impulz na ďalšie básnické stvárnenie, pričom tento impulz je tu stále prítomný aj v jeho stvárnení. Autor je teda presvedčený, že Boh k nemu prehovoril v onom biblickom texte a zároveň ďalej prehovára v „jeho“ texte.

Až takto, cez autorovu sebaidentifikáciu ako nástroja sprostredkujúceho Božie slovo, pochopíme niekoľko vecí, ktoré tu možno zhrnúť takto: 1. východisková téza biblického citátu ako prototextu je autoritou pre metatext, t. j. pre celú báseň; 2. autoritatívne Božie slovo z biblického prostredia sa inkorporuje do zložiek jeho básne a je tu

²³⁶ Termín radiácia sa bežne využíva v slovotvorbe, možno ho však aplikovať aj v textológii.

stále prítomné; čiže to, čo sa bežne vníma ako didaktickosť barokovej poézie, má oveľa hlbší základ v samej viere autora, že totiž situácia jeho básne vznikla na základe Božieho poverenia; 3. v poetike materiálovej bázy (tu nazvanej metatextom) sa nepreceňuje jazyková, t. j. formová stratégia, uspokojuje sa s propagandistickou úrovňou rétoriky (anafora *všecko marnost – všecko žalost, všecko hyne – všecko mine – všecko se premeňuje, i tí hynú – i tí minú*, gramatický rým *svete – kvete, hyne – mine, hynú – minú*, asonancia *marnost – žalost*, tautologický rým *marnost – marnost* atď.).

Silové pôsobenie textu v jeho pragmatickej dimenzii zameranej na čitateľa nespočíva teda vo výbere prostriedkov charakteristických pre svet lyrických textov, ako to dnes vnímame v autoreprezentačnej lyrike. Je to lyrika predmetno-popisná, dostávajúca sa až do apelatívnej lyriky, je teda pre ňu príznačné, že aktualizovaný jazyk, ktorý zabezpečuje súdržnosť témy, je až triviálne kazateľský. A predsa tu nechýba v pravom zmysle „lyrické“, to jest sprítomnenie pólu autora, resp. lyrického subjektu z bezprostredného meditatívneho ponoru do existenciálnej hlbiny. Takto videnú lyriku tu totiž sanuje mystická situácia celej veci, pričom vecou tu veľmi zjednodušene nazývam celý komunikačný proces, v ktorom text vznikol. V podstate tu chcem ukázať, že autor hovorí v pozícii Božieho poverenia, v ktorom vlastne hovorí Boh a on sa mu iba prepožičiava ako materiálny nosič (vrátane intelektuálneho ustrojenia tohto nosiča), takže nepokladá za dôležité vygenerovať exkluzívnu poetiku, ktorou by uspôbil kognitívny obsah komunikátu, naopak, pokojne môže zotrvať v cirkevnej rétorike overovanej po stáročia, mimoriadne pozdvihnutej reformáciou a ešte ďalej pietizmom.²³⁷

²³⁷ Pietizmus z lat. slova pietas, t. j. zbožnosť. Označuje sa tak osobitný smer v evanjelickej cirkvi založený v 17. storočí, ktorý sa neuspokojuje ospravedlnením z viery, ale usiluje sa dosiahnuť zážitok znovuzrodenia a uskutočňovania slova Božieho v praktickej zbožnosti a činorodej viere. Zakladateľ nemeckého pietizmu je Philipp Jacob Spener, ktorý kázal najskôr vo svojom vlastnom byte, neskôr vo Fankfurte nad Mohanom počas schôdzok, ktoré nazýval „Collegia pietatis“. Roku 1675 zhrnul svoje učenie v spise **Pia desideria** (Zbožné túžby). Porov. MERELL a kol., 1963, s. 393 – 394.

Predstava, ku ktorej nás v neposlednom rade vedie historická poetika, že baroková poetologická paradigmatica je v úvoze jednoduchosti až banálnosti, je „chytákom“ barokovej literatúry. Môžeme sa tu dostať do mylnej pozície, z ktorej by sme ľahko mohli prehliadnúť dobový evolučný vektor antroposféry. F. Miko tu varovne upozorňuje: „doterajší zaužívaný postoj v skúmaní baroka, spočívajúci v inventarizácii estetických jednotlivostí, nechával väčšinu nastolených otázok nedotknutú“.²³⁸ Antropologický vektor nám Miko²³⁹ pomáha umiestniť do diskurzu, v ktorom sa barokový človek hľadá rovnako, ako sa hľadal renesančný človek, ktorý sám seba postavil do centra, lež čoskoro sa týmto postavením „unavil“ a nespokojný sám so sebou hľadá nový svetonázor.

Interpretovaná báseň je vynikajúcim príkladom na spomínaný barokový proces hľadania, uskutočňujúci sa medzi jazykom a konceptom. Kým v jazyku vďaka historickej „únavy“ zotrávajú rečové mechanizmy známe už v antickom svete, v konceptuálnej zložke sa objavuje semiotický mýtus, denotujúci síce archetypové formy (napr. metamorphosis – premeny, ktoré z gréckej antiky transferovali aj do biblickej spisby a sú prítomné aj v baroku a konkretizujú sa aj v danej básni), ale konotatívne navrstvujúci obsahy, v ktorých znova dominuje princíp božského, ktorý je alfou a omegou antropologického diskurzu diskurzov.

Teraz sa môžeme vrátiť k matérii daného textu, ktorá, ako som už uviedla, má základné východisko v biblickej téze. Tu si všimnime, ako sa toto východisko dômyselne rozvíja do dvoch motívov, rozvetvujúcich sa v dvoch strofách, a to v prvom prípade ako štrukturálny koncept sociatívneho a v druhom prípade subjektívneho.

Biblický motív márnosti sa v prvej strofe konfrontuje na celoplošnej realizácii ohraničenej množinou politického systému. Opakované vymedzovacie zámeno *všetcko* (*hyné, mine, se proměňuje*) má paralelu v subvariantných množinách *pánové – kráľové*. Hovorím o množinách, lebo tento matematický pojem umožňuje porozumieť výrazy *pánové*

²³⁸ 1989, s. 183.

²³⁹ Ibidem.

a *kráľové* aj ako krajiny, štáty. Ak kráľ bojuje proti kráľovi, znamená to, že krajina bojuje proti krajine, pričom výraz *pán* môže tu byť v našich pomeroch vo vzťahu k výrazu *kráľ* hyponymický, ale nevylučuje sa ani hyperonymickosť tohto vzťahu. Pre tento obraz je príznačné, že politické usporiadanie sveta vykazuje mohutnú silu. Báseň ju však spochybňuje až anuluje. Je to slabosť v sile. Jej podstatou je totiž pomínutelnosť, premenlivosť a v konečnom dôsledku *žalost*, *marnosť* a *marnosť nad marnosť*. Predložkový výraz *marnosť nad marnosť* v priestorovom význame predložky *nad* pôsobí ako karta na karte, pričom obidvoje má v kartovej hre rovnakú nominálnu hodnotu, ktorá neprebíja, ale ostáva v tautologickom zovretí.²⁴⁰

Druhá strofa je semiotickým náprotivkom voči prvej strofe, keďže politický motív sa tu vystriedal s motívom ženy. Druhá strofa sa začína variantom obligátneho, pre barok typického topického motívu *ubi sunt* – kde sú,²⁴¹ ktorý je takmer idiomatickým vyslovením sa o ničotnosti. Výraz *Kde jste* má význam rečnickej otázky obsahujúcej odpoveď: nikde, pomínuli ste sa. Autorský subjekt vyvoláva *krásne meštanky* a *červené panenky* na scénu, ktorá je prázdna, lebo kedysi na nej stáli, ale už tu nie sú. Apostrofické *vy*, ktoré oslovuje neprítomné nositeľky pomínutelných túžob, korešponduje s hromadným subjektom *my*:

*My za vami pujdeme,
smrti my neujdeme.*

Pri obraze *krásne meštanky* je reč o ženách, ale dominantná informácia obrazu tkvie nie v epitetone, ale v rozvíjanom výraze *meštanky*, ktorý dáva pociťť istý spoločenský štandard mestských žien, ktoré ako nositeľky a pestovateľky krásy, t. j. špecificky ženskej krásy, vyhraňujú spoločnosť na ženský a mužský svet. Na mužský subjekt, reprezento-

²⁴⁰ Aj v prípade nemetonymického porozumenia výrazov *pánové*, *kráľové*, t. j. na úrovni priameho pomenovania s významom označenia najvyššej politickej kariéry, je tu prítomný príznak márnosti v duchovnom diskurze.

²⁴¹ Ako je známe, tento motív pochádza z vety *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* (Kde sú tí, čo boli pred nami?) a je známy už z mnohých latinských stredovekých básní.

vaný zámenom *my*, sa viažu predikáty z pohybových slovies (*pujdeme, neujdeme*). Pohyb mužského pólu k subjektu vypolarizovanému žensky nemá cieľ v spomínanej kráse, lebo je pominuteľná, zomiera s jej nositeľkami. Pohyb je korunovaný smrťou pre oba póly.

V tejto polarite nefiguruje len motív krásy, ale vo výraze *červené panenky* sa cez epiteton sprostredkúva aj motív zdravia. Atribút *červené* (s možným synekdochickým variantom *červenolíce*)²⁴² je synonymom výrazu *zdravé*. Minulý gramatický čas tu funguje zároveň ako výraz kontrapunktickej etapovitosti, v ktorej *zdravé červené panenky* zbledli – *ach, zbledli jste!* Slovesom *zblednúť* sa tu vyjadruje chorobný príznak.

Motív ženy v druhej strofe pokladám za subjektívny, hoci nie individuálny, lebo je všeobecne prítomný v pohlavne polarizovanej spoločnosti, ale so zreteľom na subjekt rozprávača ide o niveau životného pôžitku a šťastia. V postoji voči ženskému pendantu tu cítiť čosi až z manicheisticky a mníšsky zadaného „úteku zo sveta“. Nad metamorfózou (krása – smrť, červené – zblednuté) ako procesom stojí jej zničujúca apokalyptická a eschatologická finalita, preto subjekt sa nezastavuje pri tomto procese a nevníma ho ako dar od Boha, lež stavia sa voči nemu skepticky.

Tretia strofa je zmiešaním sociatívneho a subjektívneho motívu. Takmer sa tu natíska konštatovanie, že celá báseň odpovedá východiskovej biblickej téze na princípe sylogizmu. Túto interpretáciu umožňuje aj skutočnosť, že dobové teologické vzdelanie vyrastalo na báze logiky ako časti filozofie (známej už v antickom svete). Ak by teda prvá sloha reprezentovala premisu maior (okruh politiky), druhá minor (okruh erotiky), tretia strofa konkluduje oba póly ako premisu medium. Je tu tak svet, uvedený cez reduplikáciu *svete, svete falešný* ako objektivizovaný priestor alebo ako sociatívne zadané ľudstvo, ako aj subjektívny rozmer bežného ľudského vzťahu v polarite mužské – ženské, takisto uvedený reduplikáciou, tentoraz znegovaného modálneho slovesa: *nechcem, nechcem milovati*. Infinitív *milovati* tu celkom jednoznačne nesúvisí s hlavným biblickým príkazom lásky (súvislosť

²⁴² Pomenovanie *červené panenky* je synekdochické, lebo panenky majú červené líca (tvár).

by nedávala nijaký zmysel), ale znova sa tu prinavracia motív erotickej lásky k žene, hoci do istej miery v inotajnej podobe.

V tretej strofe je teda prinajmenšom istá sumarizácia dvoch už predtým nastolených motívov, po ktorej nasleduje výrazovo operatívne, po predchádzajúcej negácii afirmatívne stvárnené vnútorné presvedčenie (*nebo vím*), ktoré sa realizuje nevyhnutnosťou pohybu:

(...) *musím
jinam jíti,
vandrovati.*

Pohyb sa už od antických čias pokladá za elementárnu vlastnosť života. Avšak určenie *jinam* jasne naznačuje odklon od bežného pohybu, celkového a čiastkového, sociatívneho a individuálneho, politického a erotického, mužského i ženského do celkom inej, transcendentnej oblasti, ktorá je ukazovateľom eschatologizmu. Na to poukazuje aj význam slovesa *vandrovati*, v ktorom sa odkrýva tzv. teológia púte. Je to teológia známa už v kultúre Izraelitov, ktorá sa postupne v kresťanstve rozvinula do poznania, že pozemský život je iba prechodným obdobím putovania k životu nebeskému.

Pravda, toto putovanie má poriadok, ktorý autor v texte dôsledne dodržiava, keď poukazuje na prechodný, teraz už explicitne eschatologický cieľ onoho vandrovania, ktorým je súd. Tento eschatologický motív sa tu vyjadruje dvojvrstevnatým výrazom, a to 1. epitetom v inverznej pozícii v tvare typicky barokového elatívu: *prehrozný (k súdu prehroznému)*, 2. metonymickým zúžením alebo prechodom z pojmu súd na pojem sudca, v eschatologickom zmysle sa teda hovoriaci subjekt poberie (*k*) *Kristu Pánu*.

Príslovkové vymedzovacie zámeno *jinam* už svojou zámennou formou vyjadruje všeobecný význam, implikujúci dokonca zápor. Nastolené motívy v prvej, druhej a tretej strofe sa týmto zámenom ako reštriktorom vylučujú, ale tento výraz osebe nevládze vyjadriť pozitívne smerovanie deja vyjadreného slovesom. Preto sa konkretizuje substantívnym pomenovaním, pričom výraz *jinam* sa rovná *k súdu*.

Štvrtá záverečná sloha už nepokračuje v doterajšej textovej výstav-

be, ale obracia sa priamo na čitateľa, poslucháča, resp. percipienta, ktorý je zároveň súčasťou kolektívneho subjektu *my*. Štvrtá strofa je typickou kazateľskou konklúziou, z hľadiska témy antropocentrickou dedukciou, v ktorej sa stručne zhrnie, zosumarizuje obsah povedaného a nasleduje pastoračná výzva na uskutočnenie dajakého rozhodnutia, úkonu, diela atď. Takáto výzva sa zvyčajne uvádza príslušnými časticami.²⁴³ Ani v tomto prípade to nie je ináč. Želacia častica *že* sa vďaka českému slovotvornému systému²⁴⁴ skraca a pripája k slovesnému tvaru v imperatíve v druhej osobe plurálu: *Budměž*.²⁴⁵ Celá výzva v imperatíve je vlastne obligátnou kazateľskou formulou:

*Budměž tedy vždy hotoví
(k) smrti tejto.*

Po komentovanom imperatíve nasleduje priraďovacia spojka *tedy* s dôsledkovým významom (preto, tak), ďalej príslovka *vždy* (veď človek „nevie dňa ani hodiny“²⁴⁶) a súčasť slovesno-menného predikátu k slovesu byť: *hotoví*, t. j. pripravení (na smrť)... Túto jazykovú mikroanalýzu som uviedla preto, že v tejto poslednej štvrtej strofe sa zdá, akoby v závere básne všetko prebiehalo už len v mechanizme takpovediac „hodinového strojčeka“ cirkevného rečníctva. Ale nie je to tak.

Aj v tejto záverečnej slohe sa skrýva koncept, ktorý odráža dobový mýtus štruktúry sveta. Pravda, sveta eschatologického, resp. sveta pozemského prestúpeného do sveta nadpozemského. Ide tu o náznak úseku vonkajšej skutočnosti, objektívneho sveta v dobovom svetonázore. Je to teda zaiste predmetno-popisná črta tohto lyrického textu. S celkom samozrejmovou popisnosťou sa tu narába s vrstvami mysticko-teologicky videného sveta, prirodzene bez ohľadu na jeho pozemskú

²⁴³ Sú to občasne želacie častice typu *kież(by)*, *nech(že)*, *bár(s)(by)* atď.

²⁴⁴ Báseň prirodzene je napísaná v češtine, čo tu nepokladám za dôležité nejako osobitne pripomínať.

²⁴⁵ Ide o slovesný imperatívny tvar s tzv. príklonkovou časticou *-ž*. Porovnaj KAČIC, 2002, s. 28.

²⁴⁶ Mt 25, 13.

či nadpozemskú realnosť. V poslednej strofe sa obraz sveta dovršuje smerom od človeka k vyšším sféram. Sú to typické zástupky štruktúr stvoreného sveta, ktoré sú duchovné: anjeli, archanjeli. V teologickom chápaní sa podáva deväť vrstiev,²⁴⁷ ale v bežnej reči sa používajú anjeli a archanjeli, človeku stojaci najbližšie. Celkove štruktúra sveta v dobovom svetonázore, opierajúcom sa o autoritu Biblie, má vrstvy v neživom svete nerastov (hneď prvý verš – celý *svet*), ďalej nasleduje svet rastlín (*co jest v tom líbezném kvete / všetko žalost!*), živočíchov a človeka (*všecho hyne*), pričom sféra človeka tu má aj sociálne kontúry (*pánové, kráľové, mešťanky, panenky, my*), no a potom nasledujú spomínané anjelské duchovné vrstvy. Schéma obrazu je všadeprítomná a autor si v básni, prirodzene, nepotrpí na jej dôslednom pertraktovaní, je mu len bázou, od ktorej sa odráža, ktorú poetizuje a štylizuje, aby ju pragmaticky konkretizoval pre svojho poslucháča.²⁴⁸

3.8 Ján Abrahamffy – Spůsob jak rozvažovati máš, v srdci svém rozjímati ty poslední čtyri věci ať jsou ti vždycky na péči

Barokový autor Ján Abrahamffy pôsobil ako kazateľ, pričom bol členom rehole františkánov. Je to teda katolícky autor. Poznámka o konfesionalite je tu dôležitá z hľadiska celkového chápania našej témy, ale aj z hľadiska tvorivého prístupu autora k téme, teda ide tu o to, ako autor vníma tematizáciu eschatológie vo svojich umeleckých

²⁴⁷ V 6. storočí ich mystický teológ Dionýzius začlenil do troch hierarchických skupín, z ktorých každá má tri zbory: 1. cherubíni, serafíni a tróny, 2. panstvá, sily a moci, 3. kniežatstvá, archanjeli a anjeli. Porov. VRAGAŠ a kol, 2006, zv. 1, s. 30, heslo *anjel*.

²⁴⁸ Celkom na záver tu možno dodať vari nepodstatnú, ale kulturológicky predsa len relevantnú poznámku o vrstevnatosti stvoreného sveta z konfesionálneho hľadiska. U katolíckych autorov sa tu medzi vrstvou človeka a anjelov nachádza vrstva svätých a ešte osobitne Panna Mária. V evanjelickom konfesionálnom pozadí, ako je to v tomto prípade, sa táto medzivrstva nevyskytuje, čo súvisí s odmietaním náuky o svätých, ako je zaužívaná v katolíckej cirkvi.

textoch s didakticko-katechetickým alebo spirituálno-formačným zameraním.

Vo všeobecnosti možno konštatovať, že pri evanjelických autoroch výrazne prevláda taký prístup, v ktorom sa autor identifikuje ako účastník dialógu s Bohom. Súvisí to s celkovým protestantským chápaním Božieho slova, ktoré sa opiera o najvyššiu autoritu – Bibliu. Biblický motív, či už vo forme východiskovej tézy, alúzie alebo citátu (často fragmentárneho, myšlienkovu neúplného²⁴⁹), autor rozvinul do svojho textu akoby gnómickú, večnú pravdu a potom vstupuje do priameho dialógu s Bohom vo forme modlitby. V tejto modlitbe sumarizuje predtým vypovedané. Je to typický postup, ktorý si evanjelickí autori osvojili pri konaní bohoslužby. Na evanjelickej bohoslužbe sa čítajú biblické texty, potom nasleduje kázeň a kazateľ sám v jej závere, obyčajne po chvíli rozjímavého mlčania, zakľúči všetko modlitbou, v ktorej sa obracia na Boha ako hovoriaceho v biblických textoch. Táto prax sa v základnej schéme prenáša aj do písania duchovnej lyriky. V evanjelickej barokovej tvorbe teda z hľadiska textu možno hovoriť o medzitextovom nadväzovaní na úrovni Biblia – autorský text.

V katolíckom prostredí sa verí, že verejnú Božiu zjavenie Kristus odovzdal do rúk cirkvi ako depositum fidei (poklad viery) a že je obsiahnuté tak v Biblii, ako aj v ústnom podaní či tradícii,²⁵⁰ pričom obidva tieto pramene majú rovnakú váhu, takže v ich rozmanitých interpretáciách sa často zjavujú nielen biblické udalosti, ale aj činy svätých, rozhodnutia pápežov a koncilov, rôzne súkromné zjavenia (najmä P. Márie). Citelne sa to premieta aj do štruktúry textov od katolíckych autorov. Paralelne s textami sa rozvíja dramatika (pašiové hry a pod.), ale aj výtvarná ikonografia na rozdiel od evanjelickej cirkvi, ktorá oživila v minulosti spornú myšlienku úcty obrazov. Prirodzene, v katolíckych textoch sa odráža aj systematika a prvky teologického uvažovania o Bohu, ktoré tým, že sa odvíja tak z Biblie, ako aj z tradície, núti autora tematizovať zároveň biblické archisémy, ale aj teologické paradigmy.

²⁴⁹ Ako je známe, autori v tomto období ovládali celé pasáže Biblie spamäti a spamäti aj citovali.

²⁵⁰ Porov. napr. MERELL a kol., 1963, s. 585.

Autor je v množstve ponúkaných motívov často nútený vychádzať sám zo seba, t. j. z vlastných úvah, a nie z „myslenia Boha“, ktoré je pre evanjelického autora ukryté v textoch Bible.

Na druhej strane však treba povedať, že evanjelické a katolícke myšlienkové pozadie nemusí byť celkom jednoznačne divergentné, naopak, badať tu aj isté konvergentné prúdenie, ktoré vyplynulo zo vzťahu svetskej moci a konfesionality, ktorá sa pomerne často menila podľa zemepána. Možno teda konštatovať, že na Slovensku nebol cudzí jav konfesiónálny synkretizmus. Nakoniec aj sám jazyk, ktorým autori v tomto období písali, bol veľmi podobný pre oba prúdy. Čeština bola isteže z pochopiteľných príčin dôslednejšie „češtinou“ v textoch z pera protestantských autorov, u katolíckych autorov živelne často prevládala hovorená slovenčina, takže v daktorých prípadoch sa už nehovorí o biblickej či slovakizovanej češtine, ale o bohemizovanej slovenčine.²⁵¹

Obidve veci (obsah i forma) možno aplikovať aj na Abrahamffyh text, ktorý som vybrala – **Spůsob jak rozvažovati...** Z obsahovej stránky je síce paralelou rozčlenenou na úvahu a modlitbovú odpoveď, ale v štruktúre tejto úvahy badať silnejšie prítomnú voľnú asociáciu tak na biblické, ako aj tradičné (najmä výtvarné cirkevno-umelecké) stvárnenia témy. Nie je to teda dialóg hovoriaceho Boha a odpovedajúceho človeka, ale je to úvaha rozjímajúceho človeka o Bohu, ktorá vyústi do modlitby k Bohu. Z formálnej, teda z jazykovej stránky sa v Abrahamffyh texte veľmi silno odráža jazyková krajovosť.²⁵² Aj pri povrchnejšom čítaní je tu citelne prítomné západoslovenské jazykové prostredie, v ktorom sa autor od svojho narodenia cez svoju činnosť až po smrť prevažne pohyboval: Nové Mesto nad Váhom, Trnava, Beckov, Hlohovec, Skalica.²⁵³

²⁵¹ Porov. GÁFRIKOVÁ, *Ku koncepciám slovenského literárneho jazyka v druhej polovici 17. a na začiatku 18. storočia*. In: GÁFRIKOVÁ, 2006, s. 62, príp. aj MINÁRIK, J., 1989, s. 110.

²⁵² Nie je úlohou a nepatrí do kompetencií tejto práce podať jazykovednú analýzu Abrahamffyh textu.

²⁵³ Ján Abrahamffy ako kazateľ ale pochodil takmer celé Slovensko, porov. poznámku G. Slavkovskej v antológii *Já miluji, nesmím povídati...*, s. 452.

Teraz niekoľko slov o názve interpretovaného textu. Text vyšiel po prvý raz tlačou v Trnave roku 1693 a uvádza ho nadpísaný štvorriadkový „názov“, pričom prvý riadok je graficky odlišený, je vysádzaný tučnejším a väčším písmom. „Názov“ znie: **Spůsob jak rozvažovati máš, v srdci svém rozjímati ty poslední čtyři věci ať jsou ti vždycky na péči.** Zostavovateľ *Antológie staršej slovenskej literatúry* J. Mišianik čerpá z tohto pôvodného názvu a preformuluje ho v zosťručnenej podobe do svojho nového názvu v súčasnej slovenčine, uvedeného v zátvorke: **Rozjímania o štyroch posledných veciach človeka.**

V štvorriadkovom nadpise sa vyjadruje tak nadpis ako názov, ako aj nadpis ako nadpísaný text, obsahujúci inštrukciu. Inštruktívnosť, percepčná návodovosť, ktorá poskytuje čitateľovi schému a príslušné motívy, napovedá, že čitateľ či používateľ tohto textu vlastne sám bude ešte ďalej vo svojom vnútri rozvažovať, rozjímať o daných veciach. V katolíckom prostredí sú tu prítomné dva pragmatické zretele. Jedným z nich je vecná inštruktáž, akési zhrnutie encyklopedických poznatkov potrebných pri vyčerpaní danej témy v jednotlivých častiach a druhým záruka správnosti, akési prítomnosti cirkevného cenzorstva, aby veriaci čitateľ neskľzol do bludu.

Abrahamffyh text je súčasťou modlitbovej knihy nazvanej **Knižka modliteb nábožných.**²⁵⁴ Autor uvádza svoju dvestostranovú knižku v krátkom úvode nazvanom *K čtenáři*. Sám ju nazýva *modlitebnou knižičkou*, ktorá má byť použitá na pravú pobožnosť a horlivosť. Je to teda praktický text náboženského štýlu, ktorý v sebe obsahuje predovšetkým modlitbový a duchovnoformačný aspekt pôsobenia (pastorácie) duchovného. Didaktický aspekt je v pozadí, keďže ten je relevantný skôr pre katecheticky ladené príručky.

Modlitbová kniha obsahuje takmer výlučne slovné modlitbové formy, ktoré sú ladené do viacerých okruhov.²⁵⁵ Usporiadanie týchto

²⁵⁴ Tlač sa nachádza v Knižnici Matice slovenskej pod signatúrou SD 4731, vybraná báseň je na s. 171 – 177.

²⁵⁵ 1. okruh bežnej modlitby vyplývajúce z chronológie (každý deň, nedele, sviatky, ranné, večerné), 2. sviatosti, 3. omša, 4. okruh práce, 5. rôzne potreby (ovdovenie,

okruhov z tematickej stránky zodpovedá životu človeka v čase, reflektuje vývinovú stránku, čas oddychu a zasvätenia, čas pracovného cyklu a rôznych ľudských postavení, až napokon v závere knižky uvádza tri texty s eschatologickým zameraním, keďže eschatologický moment sa vyskytuje v závere ľudského života. Je pravda, že potom nasledujú ešte štyri piesne, ktoré však možno považovať za akýsi textový prídavok či prílepok, ktorý aj žánrovo (piesne), aj tematicky má pomerne voľné, samostatné postavenie. Umiestnenie eschatologických motívov so zreteľom na obsahovú štruktúru celej knihy jasne potvrdzuje, že eschatológia mala v baroku aj pre katolíckeho autora finálnu pozíciu.

Celý text rozjímaní je členený do štyroch častí označených rímskymi číslicami. V Mišianikovej *Antológii staršej slovenskej literatúry* sa uvádzajú iba texty rozjímaní a modlitby sa vypúšťajú. Je to na škodu pochopenia integrity celého textu. Striedanie rozjímaného veršovaného textu s neveršovaným textom modlitby nie je samoúčelné, veď v texte modlitby zakaždým rezonuje myšlienková aplikácia z práve prebranej „látky“ náboženského poznania. Rozjímania predstavujú lyrický text, ktorý je utvorený v osemslabičnom verši viazanom rýmom (hoci viac-menej gramatickým) či aspoň homoioteleutom alebo asonanciou. Pravdaže, nemožno tu poprieť pragmaticko-persuazívnu stránku, ktorá je vlastná všetkým náboženským textom.

Členenie na štyri časti je tematické, ako o tom informuje aj nadpis o štyroch posledných veciach človeka, ktorými sú smrť, súd, peklo a život večný. Takto sa to cez stáročia predkladá v katolíckej dogmatike. Pravda, v niektorých katolíckych príručkách má tretí a štvrtý prvok trojkomponentovú štruktúru – nebo, peklo, očistec, tak ako je to napr. u Danteho. Motív očistca nenachádzame v evanjelických textoch, a to z konfesionálnych dôvodov. M. Luther vo svojich dielach ešte narába s termínom očistec, ale už zjavne polemicky. Radikálne ho odmieta v Šmalkaldských článkoch.²⁵⁶ Ani vo vybraných textoch katolíckej ba-

pokúšenie, cestovanie), 6. prírodné živly a počasie, 7. rôzne stavy človeka (choroba, smrť), 8. cirkevné sviatky roka, 9. rozjímania a 10. pesničky.

²⁵⁶ V druhom dieli v druhom článku pokladá očistec za istý výraz modloslužby: „očistec so všetkým (čo je s ním spojené), s jeho vzhľadom, jeho bohoslužbou a ob-

rokovej poézii sa očistec výrazne netematizuje.²⁵⁷ V prostredí katolíckeho slovesného a výtvarného umenia je motív štyroch posledných vecí motívom vo všetkých časových etapách. Dobovosť však niektoré črty akcentuje, daktoré potláča. Napr. v osemzväzkovom Lexikóne kresťanskej ikonografie sa len poslednému súdu vo výtvarnom umení venuje pomerne veľká pozornosť.²⁵⁸ Nemôžeme teraz z dejinného hľadiska rozobrať celú túto problematiku, možno iba naznačiť, že v niektorých štádiách tu dominovali veľmi optimistické motívy, napr. vo východnej cirkvi až do 8. – 9. storočia nejestvovalo ani len zobrazenie Kristovho telesného mučenia, krvi atď. Ikonostas v chrámoch predstavoval pozitívne ladenú víziu eschatologickej skutočnosti, t. j. nebeskú hierarchiu. Na Západe sa však podľa spomínanej encyklopédie posledný súd v pestrejšej a čiastočne aj katastrofickej vízii zobrazuje už od 4. storočia.

Pre barokové obdobie je príznačné, že eschatologická vízia tu má vyvolať strach a bázeň, teda má odvrátiť človeka od hriechu a prinavrátiť ho k pokániu a sporiadanému životu preto, aby v posmrtnej budúcnosti netrpel. Základným motívom teda preň je strach a úzkosť z pekelných múk.²⁵⁹ Boschovská fascinácia zlom vo výtvarnom prejave a Danteovská v slovnom podaní sa v barokovej spiritualite a náuke cirkvi dostáva na popredné miesto, takže sa priam kodifikuje.

chodmi treba považovať za diabolské strašidlo, lebo odporuje aj hlavnému článku, že jedine Kristus môže pomôcť duším, a nijaké ľudské dielo.“ Porov. LUTHER, 1983, s. 38.

²⁵⁷ Ani v Gavlovičovom eschatologickom diele **Škola kresťanská** sa očistcu nevenuje samostatný cyklus, Gavlovič ho totiž v zhode s vtedajším všeobecne rozšíreným chápaním považoval za jeden z druhov pekla, ako dočasné peklo, z ktorého sa duša môže vyslobodiť po odpykaní si trestu za svoje hriechy (porov. 3. koncept z cyklu **O pekle**).

²⁵⁸ Porov. KIRSCHBAUM a kol., 1994, zv. 4, s. 513 – 523, heslo *Weltgericht*.

²⁵⁹ Porov. napr. dobový výrok Luisa de Granada: „Neboť obhroublé a pošetilé davy musíme získať dlhými promluvami: a k tomu, aby nejenom viedli a chápali, nýbrž aby i činili to, čo chceme, je musíme dšit a otrást nimi...“ (In: VILLARI a kol., 2004, s. 130). F. RAPP, 1996, s. 232 – 233, vysvetľuje: „Když se učené elity křesťanstva snažily o srozumitelnost, museli také hovořit jazykem, který by byl srozumitelný širokému publiku. Snaha o účinnost s sebou nesla vulgarizaci.“

Negatívna polarizácia obraznosti sa prejavuje aj v našej básni, a to aj v kvantitatívnom meradle. Jednotlivé pasáže totiž nie sú rozdelené symetricky: okruh Smrť obsahuje 47 veršov, Súd 37 veršov, Peklo a Večný život po 23 veršov, čiže ak by sme zosumarizovali texty v pomere negatívneho a pozitívneho efektu, treba uviesť, že iba posledná 23-veršová časť je opisom vízie neba, všetko ostatné je postavené na stratégii transponovania strachu.

1. časť – Smrť

V prvom okruhu o smrti sa smrť ako jav vysvetľuje hneď v prvých veršoch. Najprv sa však uvádzajú jej vlastnosti (*špatná, strašlivá, nelitostivá*, v. 1 – 2), až potom jej podstata, ktorá tkvie v nestálosti a v tom, *jak se všecko proměňuje* (v. 5). Od všeobecného motívu, v ktorom je aj ozvena antickej metamorphosis, sa prechádza k motívu tela. Takisto sa najprv uvádzajú adjektívne atribúty s príputkou (signalizuje ju neurčité príslovkové zámeno *jakkoli*), ktoré sú zrejme akýmisi konštantnými epitetami, dobovo charakterizujúcimi štandardné vlastnosti tela: *pyšné, / nádherné, silné a krásne* (v. 7 – 8). Dočasnosť trvania týchto vlastností zavŕši ich pominutie, ktoré sa uskutoční tak, *že tělo (...) musí (...) v prach, popel se obrátiti* (v. 10). V texte aluduje verš z knihy Genezis 3, 19, v ktorom sa hovorí, že človek sa obráti na prach. Tento biblický citát sa cez stáročia používa v osobitnom obraze nazývanom popolec, podľa ktorého sa nazýva deň – Popolcová streda, začiatok Veľkého pôstu. Výraz *prach* si v katolíckej tradícii konkuruje s výrazom *popol*. Kým prach je prirodzený rozpad celku na čiastky, popol je rozpad celku na čiastky horením. Tento jemný odtienok vnáša do vedomia človeka, ktorý prijíma od kňaza kríž zobrazený popolom na čele, motív ohňa, t. j. pekelného ohňa, ktorý pohltí nekajúceho človeka. Je tu teda synkretická metódika, v ktorej má obrad vyvolať uvedomenie si premien a smrť, ale zároveň aj prípadný trest.²⁶⁰

²⁶⁰ Podrobnejšie o tom pozri KASPER a kol., 2009, zv. 1, s. 1058 – 1059, heslo *Aschermittwoch*.

Motív nestálosti nachádza autor v rozmanitých prírodných úkazoch, ku ktorým prirovnáva smrť. Obracia sa pritom na svojho čitateľa a pobáda ho, aby sa pozrel na obraz pominuteľnosti na oblohe, teda aby si ho predstavil:

*kdy oči k nebi obrátiš
tak mnohú nestálost spatříš (v. 11 – 12).*

V tejto prvej výzve je objektom pozorovania slnko, jeho jas, ale aj zatmievanie. Potom nasleduje prirovnanie, že *tělo (...) časem svým co světlo hasne* (v. 16).

Ďalšie výzvy sú k prvej výzve vo vzťahu perifráz. Kým v prvej je obrazné prirovnanie – oči k nebu obrátiť, nasledujúce štyri sa obsadzujú priamym pomenovaním v slovesnom tvare s kondicionálom: *vidíš-li*. Potom nasledujú štyri obrazy z prírody: voda, tráva, kvet, pavučina ako statické príznaky, ktoré symetricky dopĺňajú dynamické príznaky: plynutie, usychanie, vädnutie, roztrhnutie. Jednotlivé obrazy sa napokon znova združujú do prirovnania s telom a s jeho nestálosťou.

Z logiky veci vyplýva potom konkluzívna výzva: *protož na svú smrt pamatuj* (v. 37). Táto výzva je zároveň heslom, ktoré si kresťanstvo osvojilo v procese inkulturácie z antického sveta. Výzvu *memento mori* vyslovoval v starovekom Ríme služobník sprevádzajúci cisára na ceste po víťazstve, aby cisár nepodľahol eufórii z vrcholu slávy. Kresťanstvo si heslo natoľko obľúbilo, že napr. medzi kamaldulskými mníchmi, trapistami a kartuziánmi sa stalo jedinou povolenou vetou v ich komunikácii.²⁶¹

Po tejto výzve už nasledujú bežné odporúčania, všetky v imperatívnej podobe, podľa ktorých sa má kresťan správať. Motív smrti sa tu prehodnocuje a dostáva sa do istej polarity s predchádzajúcimi obrazmi smrti vzatými z prírody. Toto prehodnotenie badať v týchto veršoch: *aby jsi umrel vesele* (v. 40), *za dobrú smrt vždycky vzývej* (v. 46). Čiže umreť vesele a dobrá smrť sú proces a jeho výsledok, ktoré už majú morálnoteologický akcent. Najmä výraz *dobrá smrt*²⁶² je v cirkvi

²⁶¹ Porov. VRAGAŠ a kol., 2008, zv. 2, s. 56, heslo *memento mori*.

²⁶² Ako je známe, od stredoveku vznikali z pôvodných obrázkov o dobrej smrti pre

známy ako istá hodnota ponúkaná veriacim, aby si ju získali. Dobrá smrť sa v katolíckej cirkvi získava predovšetkým modlitbami, ktoré majú svoj kánon, svoju tradíciu.²⁶³ V celej časti teda, ak porovnáme jej začiatok a záver – *smrť špatná, strašlivá / velice nelitostivá* oproti *dobrá smrť* – je prítomný kontrast, ktorý však v kresťanskom chápaní možno zmeniť, lebo tak ako sa všetko premieňa na smrť, aj smrť sa môže premeniť na dobrú smrť, ak za ňou bude nasledovať spása.²⁶⁴

Po veršovanom texte nasleduje modlitba, v ktorej sa slovo smrť vyskytuje štyri razy, a to v dvoch rozdielnych paralelách. V prvých paralelných spojeniach *na smrť pamatovať* a *v ustred smrti se šíkovať* je smrť ako jedna z posledných vecí človeka časovým bodom, v ktorom sa končí pozemský život, ale za ním by malo nastať stretnutie so Ženíchom, ako sa to v modlitbovom texte vyslovene uvádza. Kým prvá paralela je usadená v perspektíve pozemského života vyúsťujúceho do smrti, druhá paralela je vsadená do perspektívy nebeského života, a to

negramotný ľud a tanečných predstavení o smrti celé príručky o dobrej smrti – *ars moriendi* a tzv. bratstvá dobrej smrti, ktorých príslušníci sa schádzali na spoločnú modlitbu a konanie dobrých skutkov. Usilovali sa v každom okamihu žiť v takom stave, v akom by si želali zomrieť. V dobovom chápaní jestvovali tri druhy smrti: 1. kto zomrel v stave milosti, teda mu boli odpustené všetky hriechy, šiel priamo do neba, 2. komu zostalo niekoľko hriechov, šiel do očistca, odkiaľ sa po očistení dostal do neba, 3. kto mal v hodine smrti ťažký hriech (tzv. smrteľný), bol navždy zatratený v pekle. S očisťujúcimi sviatosťami sa čakalo čo možno najdlhšie, aby človek po ich prijatí už nestihol zhrešiť. Ešte za Lutherových čias mala každá domácnosť vzdelaných ľudí popri Biblii a spevníku aj exemplár príručky o dobrej smrti. V období baroka sa do týchto príručiek dostávali čoraz moralizujúcejšie tóny a peklo, diabol a očistec sa časom stali dôležitejšími ako Božia milosť a dobrá zvesť Kristovej spasiteľskej vôle (porov. BREFIN, 2004, s. 175 – 176). Medzi príručky o tom, ako sa pripraviť na smrť, patrili aj **Kunšt dobre umriti** od Benigna Smrtníka (1697), spis **Qualis vita, mors est ita** od Hugolína Gavloviča (1749) či **O príprave k dobrej smrti** od Vojtecha Šimka (čas vzniku nie je známy). Porov. BRTÁŇOVÁ, 2004, s. 45.

²⁶³ Za patróna dobrej smrti sa pokladá sv. Jozef, a tak aj modlitbové kánony s touto témou sú často venované tomuto svätcovi.

²⁶⁴ Kresťanský život nachádza v smrti svoje naplnenie. Porov. KASPER a kol., 2009, zv. 1, s. 1035, heslo *Ars moriendi*.

po stretnutí so Ženíchom. Tu sa pripomína Ježišova smrť ako cena za večný život ľudí, ktorá je v priamom vzťahu so „smrťou blahoslavenou“, t. j. jednoznačne charakterizovanou epitetomom obsahujúcim priaznivé, kladné hodnotenie: *pro smrt tvú nevinnú / dej mi smrt blahoslavenú*.

2. časť – Súd

Pri tematickom stvárnení súdu – v prvom verši sa hneď uvádza obligátne spojenie *súd poslední* – autor tematizuje jednak sudcu, ktorým je Ježiš Kristus, a jednak súdených, ktorými sú hriešnici, ale túto eschatologickú udalosť drammatizuje aj pomocou času, ktorý gramaticky vyjadruje budúcim časom. Sudca Ježiš sa vykresluje pomocou rôznych atribútov, ktoré väčšinou odkrývajú hrôzu zo sudcu. Iba raz je Ježiš pomenovaný ako *Ježiš milostivý* (v. 69): je *nejvyšší* (v. 50), má *hrmotný hlas* (v. 52), *vyleje svúj hnev prchlivý* (v. 70), *ortel vyhlásí hrozný* (v. 72). Evidentne tu prevládajú negatívne vlastnosti. Sám akt súdu je prirovnaný k účtovníkovi, ktorý listuje v knihách, aby ukázal dlžníkom ich dlhy:

*Tu on otevre své knihy,
ukáže každému dlhy,
jak se kdo v svete zadlužil* (v. 62 – 64).

Tento obraz čiastočne asociuje evanjeliové podobenstvo o hospodárovi, ktorý účtuje od svojich sluhov zisk.²⁶⁵ Otvorenie kníh na súde vychádza z knihy proroka Daniela 7, 10 – Boh otvorí Knihu života alebo Knihu spravodlivých a kto v nej nebude zapísaný, na toho nebude pamätať a zatratí ho.²⁶⁶ Najvýraznejšie sa tu však odráža ranokres-

²⁶⁵ Mt 18, 23 – 35.

²⁶⁶ Dan 7, 10: „Ohnivá rieka prúdila a vychádzala od neho (od Starca dní – pozn. K. P.); tisíce tisícov mu slúžili a desaťtisíce desaťtisícov stáli pred ním: započal súd a otvorili sa knihy.“ Kniha spravodlivých a kniha života: porov. napr. 2 Sam 1, 18; Ž 69, 9; Ex 32, 33; Ž 139, 16; Fil 4,3; Zjv 3, 5; Zjv 20, 12. O knihe života pozri aj v kapitole o J. Zábojníkovi.

ťanské chápanie hriechu, ktoré sa nachádza aj v prosbe modlitby Otče náš za odpustenie hriechov. Kľúčovým slovom, ktoré odkrýva túto ranokresťanskú súvislosť, je slovo dlh. Tento výraz sa totiž dodnes zachoval v cirkevnoslovanskom texte Otčenáša (i ostavi nam dolgy našja). V ranokresťanskom vyjadrení dlhom nie je len dajaký spáchaný hriech, ako je krádež alebo vražda atď., ale aj to, čo človek mal splniť, ale nespľnil.²⁶⁷

Čas súdu sa rozumie ako deň: *Ó, deň hrozný, zarmúcený* (v. 56), *Ó, deň velice strašlivý* (v. 68). Ako vidieť z prívlastkov, aj čas súdu sa uvádza v negatívnych hodnoteniach. Podobne autor vyberá opis posledného súdu z evanjeliového textu podľa Matúša.²⁶⁸ Biblický text obsahuje alternatívu. Sú tu zlorečení a požehnaní, odsúdení a spasení,²⁶⁹ ale v tejto barokovej básni je iba uvedenie negatívneho pólu:

*Tu ortel vyhlásí hrozný:
Jděte v peklo, zlorečení,
jďte do ohně večného,
všem hríšným připraveného!* (v. 72 – 75).

V pravom zmysle slova tu nejde o citáciu, hoci text je obsahovo zhodný, ale iba o parafrázu, lebo je uspôsobený do veršového tvaru. Dôležitý je tu pre nás poznatok, že pri opise súdu autor využíva stratégiu fascinácie zlom, zdôrazňuje iba líniu smerujúcu k pekle, a to aj pri preberaní eschatologického opisu z Biblie, aby v recipientovi vyvolal strach a aby ho povzbudil na zmenu. Až v závere mu dáva didaktické poučenie, aby žil pobožne, a tak aby sa vyhol *horlivému* (tu vo význame plamennému, horiacemu) *súdu* (v. 81), na čo mu ponúka dva prosťriedky: pokánie a žiadanie milosti (v. 82 – 83).

V modlitbe sa autorský subjekt obracia na Ježiša ako náboženskú

²⁶⁷ Porov. KASPER a kol., 2009, zv. 9, s. 276, heslo *Schuld*.

²⁶⁸ Mt 25, 41: Potom povie aj tým, čo budú zľava: „Odídte odo mňa, zlorečení, do večného ohňa, ktorý je pripravený diabľovi a jeho anjelom!“

²⁶⁹ Mt 25, 34: Potom Kráľ povie tým, čo budú po jeho pravici: „Podďte, požehnaní môjho Otca, zaujmite kráľovstvo, ktoré je pre vás pripravené od stvorenia sveta.“

bytosť a predkladá mu prosbu, ktorá je akousi konklúziou z predchádzajúceho rozjímania. Keďže témou je súd, Ježiš sa tu oslovuje *Ježiši (...)* *sudce živých a mrtvých*. V modlitbovom texte tomuto sudcovi kladie modlitebník slová *vstaňte mrtví, podte k súdu* a želá si *tak aby strídmě živý byl / lampu srdce mého olejem víry naplnil / tak svému Ženíchovi s moudrými pannami vústřed šel*. V tejto replike sa ozýva podobnosť o desiatich pannách, ktoré sa opisuje v 25. kapitole Matúšovho evanjelia. Tu už je z neho prevzatý motív múdrych pannií, ktoré mali lampy a zásobu oleja na ceste k ženíchovi. Múdre panny tu predstavujú spasených ľudí a výraz *Ženich* je typický eschatologický obraz Krista, ktorý si má zobrať cirkev za nevestu.

3. časť – Peklo

Tretia a štvrtá časť obsahujú výlučne eschatologický materiál, pretože z časového hľadiska sa ich existencia kladie za hranicu pozemskej chronológie. Tieto časti sú výrazne chudobnejšie, ako keby sa nimi chcelo naznačiť, že sú empiricky neprebádané, že jestvujú v duchovnej oblasti, kým so smrťou má človek skúsenosť²⁷⁰ a posledný súd si vie predstaviť analogicky podľa pozemských súdov. Teologicky sa to tak aj vnímalo, hoci obrazy, pomocou ktorých sa peklo alebo jeho konštruovali, boli pozemské. Tak to však je už v biblických textoch.

Na charakterizovanie pekla sa tu uvádzajú klasické archetypálne spojenia: *hrozná trápení* (86), *zubův škřípení* (87), *smutné, zlostné vzdychání, / ouvě!*²⁷¹ *běda, narikání!* (v. 88 – 89). Vykonávateľmi ukrutností sú *zlí diablové* (v. 90), vnútorne prirovnaní ku katom: *nelítostiví katové* (v. 91). Vízia pekla sa nesie v pomerne abstraktných kategóriách vy-

²⁷⁰ Smrť v barokovom období je zviazaná s morovými epidémiami a bojmi, napr. povstania, turecké prepady atď. O tejto skúsenosti píše W. KASPER a kol., 2009, zv. 1, s. 1036, heslo *Ars moriendi*.

²⁷¹ Porov. povzdych *auveh* v renesančnohumannistickej duchovnolyrickej básni **Auveh, běda mně hřišnici**, ale aj v barokových básňach **Rozhneval se na mne; Kdy, ach, kdy se jen ukáže** od J. Lednického a **Pamětné přemýšlování o strašlivém zemetreseání...** od Š. Korbela atď.

znievajúcich príliš všeobecne: *trápiti* (v. 92), *mučiti* (v. 93). Len dakto- ré z uvedených všeobecných kontúr pekla sa rozvíjajú do obrazov. Diabli budú hriešnikov v priestore (keďže pekle je v dobovom poňatí priestor) rozťahovať (akoby na škripci): *sem tam je rozťahujúce* (v. 94). Podobne je to aj s výrazom *síru a smolu pálice* (v. 95), lebo tento obraz je zmyslovo vnímateľný. Motív diabolského smradu v pekle je v barokovej poézii takisto topický, vychádzajúci z biblického miesta Joel 2, 20. Nejde tu o smrad hriechov, teda v prenesenom, duchovnom zmysle – ako náprotivok príjemnej vône obety alebo modlitby, ktorú Boh prijme, s variantom vône kadidla,²⁷² ale o fyzický, zmyslami vnímateľný smrad z horiacej síry alebo smoly. Potvrďuje sa tým, že pre barok je charakteristická vlastnosť zmyslovosti.

Pobyt v pekle sa vyjadruje paronomáziou *na večné večnosti* (v. 98), čím sa naznačuje časová stránka trvania. Zhrnúcim výrazom je *zno- va* (rovnako ako v 1. verši tejto časti) všeobecné pomenovanie *muky* – najprv sa spomínajú po ódickom povzdychu, ešte raz zhrnúcio uvádzajú na scénu pekla a potom nasleduje rada, v ktorej čitateľ dostáva povzbudenie *hľad' se tých múk vystríhati* (v. 103).

Nasledujúca modlitba obsahuje vlastne dve roviny prosby. Začnime druhou, lebo tá má trvalú perspektívu. Je to prirodzene prosba o vyhnutie sa pekle: *Z milosti tvej pekla ujdem*. Prvá prosba sa síce dotýka pekla, ale vzťahuje sa na pozemský život. Prosebník v nej prosí Ježiša, aby mu dal *ať na každom mieste / rozvažujem tých hrozných / a strašli- vých múk pekelných / a těch se bojíce / pobožný život vedem* – orant si želá, aby mal stále pred sebou víziu pekla a pekelných múk a aby mal strach.

4. časť – Život večný

V štvrtej, záverečnej časti sa predstavuje život večný. Je to krátka časť a nečudo, veď podľa apoštola Pavla „ani oko nevidelo, ani ucho nepočulo, ani do ľudského srdca nevystúpilo, čo Boh pripravil tým,

²⁷² Porov. Ex 29, 18; Sir, 35, 8; Ez 8, 11 atď.

ktorí ho milujú“.²⁷³ V tomto biblickom texte sa zároveň poukazuje na hranicu ľudskej fantázie, ktorá nie je schopná opísať nebeskú blaženosť preto, že nemá na ňu vlastne nijaký zmyslový impulz. Text parafrázuje aj autor vo v. 115 – 117:

*Radost nová všem nastane,
kterú nemůž vymluviti,
žáden jazyk vysloviti.*

Neschopnosť človeka, ktorá sa tu uvádza, núti veriaceho prosto iba veriť a vlastne do istej miery veriť v prekvapenie, keďže jeho zmyslové poznanie v tomto čase nemôže obsiahnuť eschatologickú skutočnosť neba, spásy. Absolútnu bezfarebnosť nebeského priestoru (večného života) však do istej miery sanuje autorita biblických obrazov. V Novom zákone sa večný život prirovnáva k svadobnej hostine. Svadobná hostina v orientálnom svete netrvala tak krátko ako dnes, v Ježišových časoch trvala celý týždeň. Preto autor večný život parafrázuje výrazom *veselí*, ktorý sa v západoslovenských nárečiach dodnes rozumie ako svadobná hostina: *kdež bude vždycky veselí* (v. 108), a tento motív rozvíja, nevynechávajúc ani *rozkoš* (v. 109), ktorá k svadbe patrí. Svet svadobnej zábavy sa odráža predovšetkým v hudbe:

*slyší se krásné zpívání,
mnohé nástroje hudební* (v. 110 – 111).

Pozitívne vyjadrený obraz sa dopĺňa aj negáciou, ktorá je v akomsi pragmatickom protiklade k hudbe:

*nebude pláče žádného,
ani nic žalostivého.
Tam kvílení již prestane* (v. 112 – 114).

²⁷³ 1 Kor 2, 9.

Nebeské šťastie však autor spája ešte aj s motívom akéhosi dobového luxusu, ktorý spočíva v prechádzke. Motív prechádzky tu má viac dimenzií: 1. bude to prechádzka *s Ježišom milým Pánem* (v. 118), 2. v biblickom podaní svadobní hostia dostanú osobitné rúcho, večný život teda bude prechádzka *v rúše krásnom, krumplovaném* (v. 119).

Naša historiografia sa veľmi nezaujíma o zábavu, všedný život, oddych, relax v minulosti. Predmetom historikov sú väčšinou vojny a politické pomery. Nemáme teda doklady na to, aby sme mohli rekonštruovať obraz relaxu, ktorý použil barokový autor v aplikácii na život večný. Môžeme sa však domnievať, že po celý týždeň pracujúci človek mal v nedeľu zákaz komerčných aktivít. Hromadne navštevoval bohoslužby a nedeľná prechádzka v nedeľných šatách bola najpravdepodobnejšie reálnym podkladom na vznik metaforického sprístupnenia večného života.²⁷⁴ Slávnosť sviatočného rúcha, v ktorom sa prechádzka koná, sa zdôrazňuje prídastím *krumplovaném*. Nárečové pomenovanie *krumpla*, bežné v západoslovenskom kontexte, je zemiak, z ktorého sa vyrábala škrob. A sviatočné šaty sa škrobili dokonca ešte v 20. storočí. Čiže je tu opozícia vysokého a nízkeho – vysoké predstavujú sviatočné nedeľné naškrobené šaty oproti všednému, nízkemu oblečeniu.

Ďalej sa Ján Abrahamffy pridáva biblického podania – večný život nebude mať konca a radosť v ňom bude trvalá: *bez konce se radovati* (v. 121). Prísľub večného života sa u neho rovnako ako v Biblii pertraktuje cez zmyslové, zrakové poznanie videnia Boha z tváre do tváre: *na jeho tvár svatú hľadíc* (v. 122) a spasení budú mať podiel na Ježišovej sláve: *a slávy s ním užívajíc* (v. 123). Záver strofy aj celej básne je už len záverečnou obligátnou výzvou udržiavať túžbu po nebi, pobožne žiť a modliť sa:

*kdo chceš tam prijíti,
hľad' po tom vždycky túžiti* (v. 124 – 125).

²⁷⁴ Motív prechádzky sa nenachádza v žiadnom biblickom opise nebeskej blaženosti. A jednak je v súlade s biblickým podaním, veď napr. podľa Gn 3,8 sa Boh v raji za denného vánku *prechádzal* po záhrade.

V modlitbe, ktorá sa viaže na tento rozjímavý veršovaný text, sa *nebeská vlasť* dáva do protikladu so *svetskou marnosťou*. Je to charakteristický dualizmus, ktorý sa v rozmanitých podobách odráža vo všetkých druhoch náboženských textov.

3.9 Hugolín Gavlovič – Valaská škola, mravív stodola a Škola kresťanská

Gavlovičova **Škola kresťanská**, dopísaná roku 1758, kompletne dlho dostupná len v rukopise,²⁷⁵ je rozsahom najväčším barokovým dielom, ktoré je vybudované vyslovene eschatologicky, a to na tzv. štyroch posledných veciach človeka. Už z tohto dôvodu si v kontexte našej práce toto dielo zaslúži osobitnú pozornosť, hoci na druhej strane treba úprimne povedať, že vyše šesťstostranové dielo²⁷⁶ poskytuje materiál prinajmenšom na jednu samostatnú prácu.

V doterajších analýzach, ktoré som predstavila, vystupujú okrem Jána Abrahamffyho autori z evanjelického konfesijného zázemia. Gavlovič ako františkánsky katolícky kňaz by tu nemal chýbať nie tak kvôli dajakému mechanickému „vyvažovaniu“ konfesijnosti autorov, ale predovšetkým preto, že prítomnosť konfesijnosti v texte je konfrontačnou prezentáciou na rovine témy, na rovine jej spracovania, ale aj na rovine jazyka. Prirodzene, istú úlohu pri začlenení uvedených Gavlovičových textov do pramennej bázy tejto práce má aj skutočnosť, že sa všeobecne považujú za „vrcholný a záverečný prejav našej barokovej kultúry a literatúry“.²⁷⁷

Valaská škola

Gavlovičov prínos do eschatologickej literatúry však nie je ohra-

²⁷⁵ Tlačou vyšli ukážky v literárnych antológiách, dielo ako celok r. 2013. O problematike nevyjdenia Gavlovičových diel tlačou pozri KOLLÁROVÁ, 2013, s. 125 – 136.

²⁷⁶ Gavlovičom opaginovaných strán v čistopise je 576, ale nepaginoval všetky.

²⁷⁷ Porov. HAMADA, 1989a, s. 63.

ničený len na **Školu kresťanskú**. V záverečnej časti **Valaskej školy, mravív stodoly**, ktorú autor dopísal roku 1755, sa totiž nachádzajú pomerne rozsiahle veršované „spevy“ s nadpismi **O smrti** a **O súde posledném, který je konec veku**, ktoré sú vytvorené v odlišnom (dvanástslabičnom) rozmere sylabického verša ako zvyšok skladby.²⁷⁸ Teda explicitne sa tu pertraktujú dve zo štyroch posledných vecí človeka, ako ich predstavuje tradičná katolícka vierouka. Tu hneď treba uviesť to isté, čo pri J. Abrahamffym (z hľadiska proporcionality jeho skladby), a síce, že autor do **Valaskej školy** zahrnuje zo štyroch posledných iba dve veci,²⁷⁹ ktoré tematicky poskytujú viac motívov, lebo v nich dominuje svetská konkrétnosť (*Konec Života* a *Konec Veku*), kým ostatné posledné dve veci (nebo a peklo) sú viac abstraktné, pretože si ich treba iba predstavovať a vysvetľovať len analogicky, keďže sú z oblasti nadpozemského sveta. Ale aj pragmatická zložka je pri prvých dvoch častiach eschatologickej témy prítomná zreteľnejšie ako pri obraze neba, lebo inventár negatívnych obrazov skonkrétňujúcich zlo je účinnejším nástrojom na vyvolávanie strachu, ktorý bol v baroku dobovým katalyzátorom života spoločnosti a spoločenského pohybu, ako som to už spomínala.

O **Valaskej škole** máme väčšinu literárnovedných poznatkov z minulého storočia. Prirodzene, aj tieto poznatky a charakteristiky postupne zastarávajú a je celkom možné, že daktoré hodnotenia boli aj poplatné politickým pomerom, najmä do revolučného roku 1989. Valaská škola sa totiž takmer sústavne charakterizovala ako svetské dielo,²⁸⁰ zdôrazňovala sa jej ľudovosť a jazyková živelnosť.²⁸¹ Je celkom

²⁷⁸ Marián P. Minárik zistil, že aj ilustrácie pred týmito časťami (ako aj na frontispise) sa líšia od ostatných a majú iných autorov (autorom ostatných bol Juraj Intibus). Porov. MINÁRIK, M. P., 1989, s. 211 – 212.

²⁷⁹ Ako som už ukázala, J. Abrahamffy venuje rozsiahlejší priestor práve týmto dvom posledným veciam.

²⁸⁰ Porov. GÁFRIKOVÁ, 2004b, s. 90 alebo GÁFRIKOVÁ, *Duchovná dimenzia Gavlovičovej Valaskej školy*. In: GÁFRIKOVÁ, 2006, s. 142. Škola kresťanská sa zväčša označuje za eschatologickú, kým Valaská škola za „prevažne didaktickú“ – tak to robí napr. HAMADA, 1989a, s. 74.

²⁸¹ Porov. MRÁZ, 1940, s. 4 – 7; LEPÁČEK, 2005, s. 114.

pochopiteľné, že literatúra v akomkoľvek dotyku s náboženstvom sa v socialistickom školskom systéme vytlačala na okraj a podľa možnosti sa predkladala na základe takých motívov, ktoré by rezonovali v požadovanom ideologickom súzvuku.²⁸²

Valaská škola sa tradične považuje, ako to ukazuje aj jej názov, za tematicky spätú s pastierskym živlom. Z biografie autora je známe, že H. Gavlovič po ochorení na pľúcnu chorobu často vychádzal na vzduch do prírody, pozoroval život pastierov a zároveň aj písal. Táto skutočnosť je doložitelná aj zo samého diela, pretože sú doň zakomponované rôzne spoločenské a výrobné motívy, pastierske zvyky atď.²⁸³

Pri pozornejšom čítaní však môžeme zistiť, že táto „svetská“ literatúra je silno pretkaná náboženskými poučeniami. Pri niektorých „konceptoch“²⁸⁴ to vidieť už z nadpisu, pri niektorých nadpis signalizuje svetskú tému, ale vnútri textu často pristúpi aj duchovná téma. Zdá sa – a je to doložiteľné aj zo samého textu – že tu je prinajmenšom ambivalencia medzi dvoma významami slova valaský, t. j. pastiersky. Ako vieme, pastier je nielen ten, kto sa stará o dobytok, ale v prenesenom a už aj lexikalizovanom význame je to aj duchovný, ktorý „pasie“ stádo veriacich, a to podľa vzoru, ktorým je Dobrý pastier Ježiš. Je nemyšliteľné ďalej prehliadať stranu 13, zaradenú v knihe po **Predmluve** a vysvetlení dobrých mravov v citátoch veľkých filozofov, na ktorej je citát z Jánovho evanjelia Ego sum Pastor bonus, dobová perokresba Dobrého pastiera a rozšírená parafráza mikrokontextu tohto citátu v živom jazyku. Kým filozofi v citátoch predstavujú svetský pól, Ježišov citát, v ktorom sa podľa Jánovho evanjelia nazýva Dobrým pastierom,

²⁸² Je známe, že v tzv. pokonsolidačnom období sa povedzme z diela Jána Stanislava *Dejiny slovenského jazyka* nesmel predávať tretí zväzok nazvaný *Texty*, hoci išlo len o ukážky, na ktorých sa mal demonštrovať historický vývin slovenčiny ako jazyka. Pamiatky sú totiž z tematickej stránky výrazne náboženského rázu. Kniha vyšla r. 1967 a ak sa neskôr po potlačení Dubčekovej éry dostala do antikvariátov, nesmela sa vykladať na pult.

²⁸³ Príspevok o nich napísal PETRÁŠ, 1989, s. 226 – 232.

²⁸⁴ Koncept je textový tvar, v ktorom Gavlovič našiel východiskovú formu na budovanie spomínaných dvoch diel, pričom ide o duchaplný prejav s poslaním poučať a zabávať. Podrobnejšie vysvetlenie podáva GÁFRIKOVÁ, 1989b, s. 96.

je ich sumarizujúcim náprotivkom duchovného. Náležitý popis a interpretáciu tejto ilustrácie, ako aj frontispisu s citátom z predchádzajúceho verša Jánovho evanjelia *Ut vitam habeant* podala G. Gáfriková.²⁸⁵

Ďalej nasledujú ešte dve venovania. Jedno venovanie je Kristovi (nazýva sa **Obetování k chvále Krista Pána**) a nechýba v ňom zmienka aktualizovanej pastierskej tematiky:

*Tobe, Kriste Spasiteli, já člověk úbohý
túto knižičku pastýrskou oddávám pod nohy.
(...)
Ty si jiste dobrý Pastýr, neb' s zemrel za Ovce,
privédel' s jich skrz zásluhy do lásky u Otce (v. 1 – 2 a 7 – 8).*²⁸⁶

Druhé je venovanie čitateľovi a je nazvané **Darování ku užitku tvému**. V čom vidí autor skutočný úžitok z tejto pastierskej zbierky? Zase možno odpovedať citátom:

*S Bohem, s bližním, i ze sebu musíš pokoj míti,
jak chceš Bohu, a i lidem utešený býti (v. 55 – 56).
Alebo iný citát, ktorý je myšlienkovým variantom:
Když víš podle tvej regule před Bohem dobře žít,
abys' z částky se naučil též s bližním dobře byt' (v. 59 – 60).*

Autorova životná situácia duchovného pastiera medzi pastiermi dobytka sa celkom prirodzene odráža aj vo **Valaskej škole**.

Je pravda, že v diele sa zjavujú celkom všedné svetské témy z rôznych oblastí, napr. zbytočné žarty (s. 679), rôzne typy žien, muž a žena, záhaľčivosť atď., niektoré vyznievajú z dnešného pohľadu až bizarne, napr. mliaskanie pri jedle (s. 716). Ako ináč však možno celé toto dielo pochopiť, ak nie tak, že hlavným jeho cieľom je náboženské formovanie

²⁸⁵ 2004b, s. 93 – 94, ako aj *Duchovná dimenzia Gavlovičovej Valaskej školy*. In: GÁFRIKOVÁ, 2006, s. 146 – 147.

²⁸⁶ Citácia je z akademického vydania z r. 1989, ktoré pripravila G. Gáfriková.

čitateľa, do ktorého sa integruje svetská dokonalosť?²⁸⁷ Aj E. Tkáčiková tu upozorňuje, že „k striktniejšiemu oddelovaniu duchovnej a svetskej literatúry dochádza až v 19. storočí“.²⁸⁸ Autor sám prezentuje vo Valaskej škole svoje existenciálne sebaepochopenie duchovného pastiera v poslaní kňaza, napr. keď tu spomína stavy (kňazský, vojenský, sedliacky) a hovorí, že *knez (robí) s jazykom, (se stará) o naučení..., knez porádek v obci činí všech vyučujícíe* (s. 255).

V tejto všeobecnej charakteristike možno isto hľadať aj Gavlovičovú osobnú identifikáciu, skrze ktorú v celej **Valaskej škole** poučuje čitateľa nielen v svetských, ale aj, ba predovšetkým v duchovných veciach. Veď aj v **Predmluve** ku knihe umiestňuje úplne do stredu medzi dobré mravy a čnosti Boží príkaz:

*Prví múr sú dobré mravy, druhý múr sú čnosti,
príkaz Boží medzi nimi stojí jak v pevnosti* (v. 9 – 10).

Jedným z ťažiskových princípov kompozičnej a významovej výstavby textov **Valaskej školy**, ako i **Školy kresťanskej**, je biblická číselná symbolika.²⁸⁹ Podľa J. Šelepeca „Hugolín Gavlovič prejavuje znalosť požiadavky Aurelia Augustina, podľa ktorého vzdelaný teológ má sa vyznať v hermeneutike vrátane číslvej symboliky. Znalosť číslvej symboliky u Hugolína Gavloviča (...) nijako neprekvapuje.“²⁹⁰ Kompo-

²⁸⁷ Už A. MRÁZ, 1940, s. 8 – 9, konštatuje: „Vo Valaskej škole po výpravách za motívami biblickými, za ohlasmi morálnych výrokov antických autorov a predstáv svätých otcov, čo všetko patetizovalo jeho pomer k svetu a k Bohu, vedel Gavlovič akoby odbočiť k radám, vzťahujúcim sa na dobré a zlé zvyky ľudí, zavše o týchto veciach hovorí i satiricky a nevyhýba sa ani komike, ale to je jednak štrukturálny znak literatúry týchto čias, v ktorých sa miešajú predstavy a motívy veľmi rôznorode a z protichodných sfér, ale zároveň i tieto prvky vypointúva súhlasne s pocitom a presvedčením o jedine vážnej veci na svete, a to je plnenie vôle Božej.“

²⁸⁸ TKÁČIKOVÁ, 1988, s. 5. Synkretizmus náboženskej a svetskej tvorby potvrdzuje aj M. KERULOVÁ, 1999a, s. 106.

²⁸⁹ Porov. GÁFRIKOVÁ, 2004b, s. 92 – 93 alebo GÁFRIKOVÁ, *Duchovná dimenzia Gavlovičovej Valaskej školy*. In: GÁFRIKOVÁ, 2006, s. 144 – 146.

²⁹⁰ ŠELEPEC, 1989, s. 248. V Gavlovičovej **Valaskej škole** aj **Škole kresťanskej** sa

ziciu **Valaskej školy** Gavlovič vysvetlil v už spomenutom **Darování ku užitku tvému** – skladba sa skladá z 21 nót, z ktorých každá sa začína príbehom starozákonnej biblickej postavy (*pastýriúv*) a po ňom nasleduje 59 konceptov pozostávajúcich z dvanástich združene rýmovaných štrnásťslabičných veršov. G. J. Sabo zistil, že po vynásobení počtu nót (21) počtom 60 (úvodný pastiersky príbeh + 59 konceptov) je výsledkom číslo 1260, ktoré v Zjavení apoštola Jána²⁹¹ symbolizuje obdobie pred narodením Krista.²⁹² G. Gáfríková dodáva, že posledné dva koncepty 21. nóty sú zapísané na s. 630 (toto číslo je polovicou z 1 260) a každá nóta ja zapísaná na 30 stranách, pričom Gavlovič paginoval iba strany, na ktorých sú zapísané koncepty.

Gavlovič nepočíta **Prídavek** čiže 22. nótu, neobsahujúcu úvodný pastiersky príbeh, ani „epilóg“ – pridané „spevy“ **O smrti** a **O súde posledném** písané v dvanásťslabičnom verši. G. Gáfríková pochopenie ich zmyslu vidí „v transparentne ozrejmenom ‚jadre‘ skladby, ale aj v jednotlivých častiach premyslene vybudovaného ‚prológu‘“ – vo frontispise a ilustrácii Dobrého pastiera.²⁹³ Starozákonné pastierske biblické postavy z úvodného príbehu každej nóty sú predobrazom Dobrého pastiera Krista, ktorého narodenie sa opisuje v úvodnom príbehu 21. nóty. G. Gáfríková tak vo **Valaskej škole** identifikuje eschato-

zreteľne odráža „snaha o prehľadné usporiadanie, harmonickú stavbu, vyváženosť všetkých častí celku, snaha, ktorá je vyškolená matematikou a v nej taktiež našla svoj najzreteľnejší výraz, hoci nespočíva len v matematike“ (MICHALOV, 2004, s. 132). Výraz tejto snahy nachádza J. Michalov v období baroka „nielen vo filozofii, ale vo všetkých oblastiach kultúrneho života, v štátnickom a vojenskom umení, v architektúre, básnictve a hudbe“. T. VRÁBLOVÁ, 2004, s. 51, tvrdí, že pre Gavlovičovú tvorbu všeobecne je „typická premyslená štruktúrovaná kompozícia“.

²⁹¹ Zjv 11, 3 a 12, 6. V texte Zj 11, 3 je 1260 dní počet, koľko budú prorokovať Boží svedkovia, a v Zj 12, 6 je 1 260 počet dní, počas ktorých Boh živil na púšti ženu odetú slnkom. 1260 dní je 42 mesiacov, čo je 3 a pol roka. Toto číslo ako opak čísla 7, ktoré značí plnosť, značí neplnosť. Číslo 7 je božské a číslo 3 a pol ľudské (porov. NOVOTNÝ, 1992, zv. 2, s. 861, heslo *sedm*).

²⁹² Porov. GÁFRÍKOVÁ, 2004b, s. 93 alebo GÁFRÍKOVÁ, *Duchovná dimenzia Gavlovičovej Valaskej školy*. In: GÁFRÍKOVÁ, 2006, s. 145.

²⁹³ *Ibidem*, s. 93 a 146.

logickú koncepciu dejín.²⁹⁴ Uvádza taktiež, že počet nôt 21 je identický s počtom kapitol Jánovho evanjelia, ktorého dôraz na vykupiteľský význam vtelenia považuje za „najdôležitejšiu, ak nie programovú osnovu pri výstavbe významového duchovného plánu Valaskej školy.“²⁹⁵

Ak úvodný príbeh 21. nóty tematizuje vtelenie, v 22. nóte sa pod pastierskym mottom *Pasce oves meas* z Jn 21, 16 nachádza ilustrácia tohto biblického verša, na ktorej vzkriesený Kristus odovzdáva pastiersky úrad apoštolovi Petrovi. Úvodný pastiersky príbeh sa vynecháva a hneď nasleduje prvý koncept s mottom *Povinnosť pastýře*:

*Kristus poručá své ovce Petrovi k pasení.
By všech podle svej možnosti privádzal k spasení (v. 1 – 2).*

G. Gáfríková pripomína, že adresátmi **Valaskej školy** sú príslušníci tretieho františkánskeho rádu, ktorým Gavlovič dielo venoval, a preto povinnosť privádzať iných aj seba k spaseniu vzťahuje predovšetkým na nich.²⁹⁶ V nasledujúcich veršoch ju ale Gavlovič na rozdiel od tradičnej cirkevnej interpretácie tohto biblického miesta (odovzdanie pastierskeho úradu kňazom a v katolíckej cirkvi aj pápežského primátu) v súlade s františkánskym zameraním na ľud rozširuje na prakticky všetkých ľudí:

*Každý vrchní na poddaných musí starost' míti,
aby nedal od spasení žádnému blúdití.
Otec dítkám, pán poddaným, gazda svej čeledi
z poručení Kristového nech užitek hledí (v. 3 – 6).*

Dvojica navzájom sa asociujúcich slov *pasení* (dušpastierske vedenie, v. 1) a *spasení* (dosiahnutie stavu blaženosti po smrti, v. 2) sa nepriamo odráža aj v štruktúre celého diela. Autor ako duchovný pastier svoje ovečky najprv vychováva, poučuje v 22. nótach, pričom im pred-

²⁹⁴ Ibidem, s. 94 – 95 a 148.

²⁹⁵ Ibidem, s. 98 a 152.

²⁹⁶ Ibidem, s. 99 a 153.

kladá, čo je správne a čo nesprávne, čo je dobré a čo zlé, ktoré mravy (vo význame zvyky) treba odporúčať a ktoré zavrhovať. V „epilogických“ častiach, ako ich označila G. Gáfríková,²⁹⁷ je už prítomná téma finality ľudského života a svetových dejín, teda je tu skutočnosť, ktorú možno zahrnúť pod pojem *spasení*. Neskôr ešte ukážem, že viac ako spasenie sa tu tematizuje zatratenie, ktoré sa utvára v intenzívnejšej predstavivosti a dáva sa mu ostrejšie vyhranenie. Samozrejme, možno to interpretovať ako princíp kontrapunktu, ktorý *pastýr* využíva na to, aby čitateľ negatívny pól odmietal a aby sa obracal k jeho náprotivku.

O smrti

Prvá táto „epilogická“ časť je nazvaná **O smrti** a má podnadpis *Konec*. Slovo *Konec* sa opakuje aj po záverečnom verši v spojení *Konec Života*. Ide tu o opis ukončenia ľudského života jednotlivca. Na začiatku „spevu“ je motto – dvojveršová výzva čitateľovi, aby počúval rozprávania o smrti, ktoré pripodobňuje k valachovej hudbe na gajdách,²⁹⁸ pričom pomenúva aj novú, úspornejšiu dvanásťslabičnú veršovú formu (*dvanáct syllab*), v ktorej bude pomenovanú tému rozvíjať. Kým v prvých dvoch veršoch sa nabáda konkrétny čitateľ na počúvanie, v nasledujúcich veršoch sa autor tematicky rozbieha v zóne gnómických vyjadrení. Hneď ďalšie dvojveršie

*Nešťastlivý člověk, jak nepamatuje
na smrt, která nad ním ukrutně panuje* (v. 1 – 2)

je paradigmatickým vyhlásením nešťastia každého jednotlivého človeka, ktorý sa nezaobera smrťou. Podobnú dikciu má nasledujúca rečnícka otázka, v ktorej sa skrýva oxymoron (*osoh – marnosti*) a ktorá potvrdzuje presvedčenie, že vo svete márnosti nejestvuje pre človeka žiaden *osoh*. Gnómicky všeobecne platný charakter výpovede si za-

²⁹⁷ GÁFRÍKOVÁ, 2004b, s. 92 – 93 alebo GÁFRÍKOVÁ, *Duchovná dimenzia Gavlovičovej Valaskej školy*. In: GÁFRÍKOVÁ, 2006, s. 146.

²⁹⁸ Každú z nót dáva spievať biblickej postave z úvodného pastierskeho príbehu.

chovávajú aj verše *Nic není stálého, všecko časem mine* (v. 5), *Jest ustanoveno...* (v. 9). Najmä v tomto poslednom verši sa vyjadruje neodvolateľnosť, nevyhnutnosť a zákonitosť smrti a konca sveta, ktorá prevyšuje ľudskú skúsenosť.

Po 10. verši nastáva zlom, v ktorom sa rozprávač obracia na svojho poslucháča, zastúpeného zámenom *ty*, ktorého vecný obsah sa tu však, prirodzene, vyjadruje inými jazykovými prostriedkami, ako by bolo jeho explicitné uvedenie. Túto osobu svojho poslucháča rozprávač konkretizuje pomocou gramatického tvaru imperatívu *neubezpečuj se*, pričom nechýba varovný signál, ďalej *nic nevíš o zrade* (v. 11) – znova signál výstrahy. V nasledujúcich veršoch sa potom tematizuje všadeprítomná smrť. Až po jej uvedení sa subjekt znova vracia k náprotivku v čitateľovi a z perspektívy smrteľnosti ho pomenúva v dotyku s biblickou tradíciou: *Si červíček zeme, si popel a blato* (v. 21).²⁹⁹ Za pomoci obligátneho výrazu *ubi sunt* až s ironicky vyznievajúcou karhavosťou zahrnuje medzi smrteľníkov aj najvyššie postavených ľudí:

*Kde sú, kteří byli králi, cisárové?
Ach, pomínuli se mnozí monarchové* (v. 27 – 28).

Ďalej sa znova tematizuje smrť, ale už z pozície teologického poznania, v ktorom smrťou sa odlučuje duša od tela: *Telo tvé do hrobu, duch půjde k večnosti* (v. 33).

Smrť sa charakterizuje aj v antitetickom paralelizme na pozadí protikladu časných a večných vecí:

²⁹⁹ V barokovej literatúre sú to topické motívy, pochádzajúce z Biblie. Červ: „o čo menej človečik, ten chrobák, človeka syn, tento červíček!“ (Jób 25, 6), „No ja som červ, a nie človek, ľuďom som na posmech a davu na opovrhnutie“ (Ž 22, 7); popol: „opovážil som sa rozprávať s Pánom, hoci som len prach a popol“ (Gn 18, 27), „rovný som ja prachu, popolu“ (Jób 30, 19), „všetci ľudia sú iba zem a popol“ (Sir 17, 31); blato: „Rozprášil som ich ako prach zeme, šliapal som po nich ako po blate uličnom“ (2 Sam 22, 43), „Rozprášil som ich ako prach unášaný vetrom, šliapal som po nich ako po blate uličnom“ (Ž 18, 43), „rozdlávi kniežatá ako blato a ako hrnčiar rozšliapava hlinu“ (Iz 41, 25), „vtedy ju pošliapem ako blato ulice“ (Mich 7, 10) atď.

*Všecké veci časné musíš opustiti,
chtíc neb nechtič musíš do večnosti jíti* (v. 39 – 40).

Motív času sa tu ďalej rozvíja vo výraze *poslední hodina* (v. 43), ale aj vo význame doba, éra: *nepomúže přítel žádn tenho času* (v. 46), aj ako výraz životného rytmu: *čas tvého života jako voda beží* (v. 49). Vo výstavbe týchto veršov funguje špirálovitá tautológia. Smrť sa definuje rozpadom tela, pomiteľnosťou vecí, priebehom času, ale na druhej strane jednotlivé atribúty smrti sa znova vynárajú a generujú ďalšie jej obrazy. Napr. v 53. verši sa kategória času vníma ako premenná ľudského života so zreteľom na starnutie organizmu: *Nebyl si tak starý včera jako si dnes*. Z takéhoto konštatovania ihneď vychodí aj konzekvencia: *juž si bližší smrti, ruky jej nemineš* (v. 54).

Posúvanie kruhovej definície do špirálovitého progresu umožňuje autorovi vynášať nové a nové motívy, ktoré kompletizujú obraz smrti: *postel, nemoc* (v. 55), *doktori* (v. 56), *lekárstva* (v. 57), *medicína* (v. 59). Úvaha sa ukončuje gnómickým vyslovením všeobecne známej pravdy: *Smrti nepremóže žádná medicína* (v. 59), ktorá vychádza z poznania, že medicína (vo význame liek) môže človeka oslobodiť od choroby, ale nepomôže mu od smrti. Smrťou sa tu teda nazýva istý fyziologický stav. V ďalších veršoch sa tento stav rozvíja pomocou motívov, ktoré autorovi poskytuje anatomicko-fyziologický inventár príznakov: *nos, tvár* (v. 63), *oči* (v. 64), *jazyk* (v. 65). Najmä v súvislosti s nosom sa tu skrýva starodávny prostriedok identifikácie smrti: *nos se zakončí* (v. 63).

Po vyčerpaní škály fyzických obrazov nastupujú metafyzické príznaky. Na scéne sa ukazuje *diabel* ako partner či súbežec smrti, pričom smrť sa tu už nejaví ako fyziologický jav, ale je personifikovaná:

když te smrt' ku Súdu bude oddávati (v. 72).³⁰⁰

³⁰⁰ Smrť je natoľko výrazná antropologická skutočnosť, že sa personifikuje už v literatúre starého Orientu. GILLMAN, 2007, s. 44, uvádza, že v Starom zákone sa smrť personifikovala ako pohanský Boh.

Z metafyzického rozmeru sa subjekt znova preklenie do pozemského sveta, v ktorom zachytáva spoločenský aspekt smrti jednotlivca:

*Bude v ošklivosti všem lidem tvé telo,
do zeme ho vložá, aby nesmrdelo (v. 73 – 74).*

„Spev“ **O smrti** vyúsťuje do morálnoteologickej roviny, ktorú reprezentuje výraz *skamenené srdce* (v. 77). Tento výraz je paralelou biblického obrazu zatvrdnutého srdca.³⁰¹ V dejinách Izraela výraz *zatvrdnuté srdce* reprezentoval faraóna, ktorý bol pre vyvolený ľud symbolom záhuby rovnako ako je pre kresťanský ľud záhubou diabol a večná smrť. V tejto súvislosti sa vynára posilnenie eschatologickej vízie smrti prostredníctvom charakteristického tvrdenia, že spasených bude málo, a to cez implikáciu: *života večného mnohých pozbavuješ* (v. 86).³⁰² Pomocou slovesa *pozbauiť* sa tu totiž implikuje opak večného života, ktorým je zatratenie. Morálnoteologické hodnotenie sa v závere presúva do katechetickodidaktickej polohy, v ktorej lyrický subjekt čitateľa povzbudzuje *Ach, milý človeče, otvri tvé oči* (v. 91), aby o smrti rozjímal a aby na ňu často myslel: *o smrti budeš rozjímať s pilnosťou* (v. 94), *pamätku smrti v myšli držieť budeš* (v. 98).

³⁰¹ Najstarší biblický obraz reprezentovaný výrazom *zatvrdiť srdce* sa nachádza v 2. Mojžišovej knihe (4, 21; 7, 3; 8, 15; 9, 12; 10, 1, 20 a 27; 11, 10; 14, 4 a 8). Tento archetyp sa potom znova objavuje aj v mladších biblických spisoch, novozákonné nevynímajúc (Ef 4, 18).

³⁰² Barokový človek bol fascinovaný číslami, mal zmysel pre symetriu a pravidelnosť, čo vidno napr. aj z pravidelnej štruktúry Gavlovičovej **Valaskej školy**. Táto fascinácia, ktorá pretrváva aj v období baroka, je dedičstvom stredoveku. Mnohí autori určovali dokonca presné čísla zatratených a vyvolených (porov. poznámku pod čiarou č. 165). Jeden kazateľ hovorí o 6 600 ranách, ktoré vytrpel Kristus pri bičovaní, iný vie presne, koľko tisíc hviezd sa objavilo na nebi pri Kristovom narodení, ďalší dokáže spočítať anjelov oslavujúcich dajakého svätca pri jeho odchode z pozemského do nebeského života. Z. KALISTA, 2005, s. 92, tu hovorí o „adjektívnom“ chápaní čísla, pre ktoré nejestvuje žiaden objektívny doklad ani pravdepodobnosť.

O Súde posledným, ktorý jest koniec veku

V eschatologickej náuke sa koniec ľudského veku, ináč povedané koniec dejín, spája s posledným súdom. Zodpovedá tomu aj druhá „epilogická“ časť **O Súde posledným, ktorý jest koniec veku**. Formálne (dvanásťslabičným veršom a združeným rýmom) aj obsahovo sa tu nadväzuje na predchádzajúci „spev“. Obsahovo sa nadväzuje tak, že sa vyberá najtypickejší prvok charakterizujúci tak smrť, ako aj koniec dejín, ktorým je kategória času: *Prijde čas* (v. 1). Po uvedení motívu tohto tajomného okamihu autor hneď opisuje začiatok posledného súdu, pričom sa drží biblickej predlohy, podľa ktorej sa tento súd začne hlaholom anjelovej trúby (v. 3)³⁰³ a uskutoční sa v doline Jozafat pri Jeruzaleme (v. 11).³⁰⁴ Tento geografický prvok poskytuje priestor pre synkretizmus pozemského a nadpozemského sveta, keďže do tejto doliny prídu jednak všetci na zemi žijúci, ale aj *z neba vyvolení* (v. 13), *i z pekla všeci zatracení* (v. 14).

Najdramatickejší okamih a zároveň akt súdu vo vlastnom zmysle sa vyjadruje animizovaným obrazom knihy,³⁰⁵ ktorá sa otvorí: *knihá se otevre* (v. 21). K súdu patrí taktiež obraz váh a váženia, ktorý je symbolom svetského súdu, ale prešiel aj do náboženskej oblasti:

*I dobrí skutkové budú se vážiti,
reči, skutky, mysel, i všecko tvé žití* (v. 23 – 24).

V tomto texte sa celkom jednoznačne odrážajú biblické prototexty

³⁰³ „On pošle svojich anjelov za mohutného zvuku poľnice a zhromaždia jeho vyvolených zo štyroch strán sveta, od jedného kraja neba až po druhý“ (Mt 21, 31), „... zvuk poslednej poľnice. Lebo keď zaznie, mŕtvi budú vzkriesení“ (1 Kor 15, 52), „Na hlas archanjela a zvuk Božej poľnice sám Pán zostúpi z neba a tí, čo umreli v Kristovi, vstanú prví“ (1 Sol 4, 16).

³⁰⁴ „Zhromažďím všetky národy, zavediem ich do Jozafatského údolia a budem sa tam s nimi pravotiť“ (Joel 4, 2), „nech vystúpia národy do Jozafatského údolia, lebo tam si zasadnem súdiť“ (Joel 4, 12).

³⁰⁵ Biblický obraz tejto knihy so zápismi dobrých i zlých skutkov sa v eschatologickej literatúre zjavuje častejšie, ako sa to ukázalo už v predchádzajúcich textoch.

a miestami ich autor aj explicitne uvádza, ako je to za veršami 26, 28, 30, za ktorými cituje biblické súradnice k citátom inkorporovaným do textu. Nevedno, či pritom išlo o jeho osobnú pomôcku technického rázu, alebo o uvedenie biblickej súradnice so zreteľom na autoritatívnosť a závažnosť biblického textového fragmentu prítomného v jeho texte.

Miestami sa zdá, akoby autor nerozlišoval medzi kategóriou osobného a hromadného súdu, hoci na druhej strane treba uznať, že posledný súd podľa katolíckej náuky sumarizuje osobné sudy jednotlivcov v okamihu smrti.

Vo v. 31 sa pôvodný motív knihy ocitá v pluráli a hovorí sa tu o predchádzajúcom živote jednotlivca, ktorý sa celý ukáže:

*Otevrú se knihy svedomí každého,
aby zjevné bylo, čo bylo skrytého.
Predešlý tvůj život všecek se ukáže (v. 31 – 33).*

Na tomto postupe vidieť, že autor vsadzuje na účinnejšiu morálnu údernosť, ktorá je v apele na jednotlivca. Ďalej sa už tento súd tematizuje pred očami jediného človeka, teda zo subjektívneho hľadiska: *uvidíš (v. 35), si činil (v. 36), čas života tvého utratil si (v. 37), tys' všecko zmrhal (v. 42), zanedbal si (v. 44)* atď. Týmto veršom nechýba odtienok výčítiek podobne, ako ich implikujú texty spovedných zrkadiel určené na tzv. spytovanie svedomia. Po tomto celku výčítiek zameraných na jediný subjekt nasleduje povzdych, v ktorom sa oslovený subjekt znova ocitá v množine celého ľudstva. Ľudstvo, keďže je hriešne, je tu pomenované výrazom *hrišníci*, oproti nemu stoja anjeli ako duchovné bytosti, ktorí na seba pri poslednom súde preberajú antropologickú vlastnosť strachu:

*Anjelé se tresú, i svatí se boja,
ach, jakž na tem Súde hrišnici obstoja (v. 59 – 60).*

Keďže všetci prítomní na súde sú *hrišníci* a je to celé ľudstvo, autorský subjekt znova môže obrátiť perspektívu svojho rozprávania na

jednotlivca. Už však svoj text neformuluje z pozície prísneho kárateľa, ktorý v predchádzajúcich častiach akoby v dialógu má pred sebou partnerský subjekt *ty*, ale subjektívne vnímanie sa prehlbuje do formy *ja*, ktorá reprezentuje rozprávača predchnutého strachom pred hrozným sudcom:

Jakž se tam ukážem já hříšnik mizerný? (v. 61).

Jakož se ustavím před Sudce hrozného (v. 63).

Kým objektívnu príčinou strachu pre spomínaný subjekt je hrozný sudca a jeho súd, subjektívnu príčinou sú hriechy tohto subjektu. Na označenie ich množstva používa autor prirovnanie z Biblie: *Víc jest hráchův mojich než písku morského* (v. 65).³⁰⁶

Jednostranne negatívne sa tu polarizuje aj stav ľudského subjektu: *Nic dobrého nemám všem zlým naplnený* (v. 62) a rovnako aj sám Boh, ktorého rozprávajúci subjekt oslovuje v povzdychu *Ach, nevchádzej se mnú v hrozný Súd, ó Bože* (v. 73), lebo tento Boh je *Sudce hrozný* (v. 63) a *Prestraší každého tvár jeho prchlivá* (v. 71). Znova sa tu vynára otázka o množstve spasených, ako aj pochybnosť, či vôbec niekto bude spasený: *snad spasený žádn nebude žijící* (v. 78). Uvedené negatívne obrazy korešpondujú s fascináciou zlom, známou už v stredoveku a pretrvávajúcou aj v období baroka. Kým v spomínanej fascinácii rezonuje jedno zo základných lyrických východísk tejto poézie, zlo tematizované v texte má aj inú, katechetickú úlohu, a to napomenúť veriaceho čitateľa a upraviť jeho postoj k smrti. Pravda, na úkor týchto katechetických zložiek sa potláča lyrický výraz textu a miestami prevláda kárajúce náboženské kliše.

Autor dôsledne zavádza do svojho tematického plánu bežné otázky, ktoré vznikali a vznikajú v súvislosti s eschatologickými dejmi. Jednou

³⁰⁶ Týmto výrazom Boh prisľubuje Abrahámovi, že bude mať veľké potomstvo (Gn 22, 17), označuje sa ním množstvo ľudu (Joz 11, 4), tiav (Sdc 7, 12), Filištíncov (1 Sam 13, 5), múdrosti (1 Kr 5, 9), biedy (Jób 6, 3), synov Izraela (Oz 2, 1), veľkosť egyptského vojska (1 Mach 11, 1), počet vtákov (Ž 78, 27), ale aj množstvo v abstraktnom zmysle (Sir 1, 2).

z nich je vek človeka v okamihu, keď bude na poslednom súde. Autor odpovedá vo veršoch 93 a 94, že všetci ľudia budú mať rovnaký fyzický vek, a to podľa modelu, ktorým je sám Ježiš Kristus (Kristove roky, t. j. vek 30. roku života, v ktorom Ježiš začal verejne pôsobiť), pričom toto svoje tvrdenie opiera o dobovú exegézu biblického citátu Ef 4, 13:³⁰⁷

*Všecko lidské telo před trůn se představí,
každý v tricet rokův oběho pohlaví.*

Táto veková unifikácia lepšie umožňuje unifikovať aj celé ľudstvo, ba aj konkrétne tu využiť synekdochu, v ktorej sa vymedzujúci výraz *všetok, všetci* zamieňa s jednotlivcom (hriešnikom): *Všeckých súdiť bude; k hříšníkovi poví* (v. 105). Takto môže vzniknúť dialóg medzi celým ľudstvom akoby jediným hriešnikom a jeho sudcom, ktorým je Boh. Takýto myšlienkový postup celkom prirodzene vyústil do rozsiahlej repliky tohto sudcu, v ktorej v priamej reči vyslovuje svoj odsudzujúci výrok:

*Ach, ty zlorečený zhanils' mú dobrotu,
od tvári mej pújdeš na večitú psotu.
Tys' tupil můj příkaz... (v. 107 a n.).*

Táto replika súdneho výroku sa rozvíja najmä pomocou slovies: *nenávidels* (v. 111), *za sebes' zahodil* (v. 113), *úklady si činil* (v. 119), *poddanýs byt' nechtel* (v. 120), *sáms' zlý byl* (v. 121), *zlé si činil* (v. 123) atď., ktoré sú evidenciou ľudských hriechov. Zo súdneho výroku tak vznikla monologická časť textu (v. 107 – 136). Po ukončení priamej reči nasleduje persuzívne odporúčanie autorského subjektu, ktorý sa obracia na čitateľa nazvaného tvarom vokatívu človeče: *Považuj, človeče...* (v. 137), *Pováž sobe nyní...* (139). V tomto odporúčaní je taký silný didaktizmus, že autor vytvoril grafickú, ale aj intonačnú a sémantickú pauzu. Až po nej nasleduje afektívny výlev v podobe

³⁰⁷ „Kým nedospějeme všetci k jednote viery a poznania Božieho Syna, k zrelosti muža, k miere plného Kristovho veku.“

ódického zvolania s apostrofofou: *Ó, deň hrozný, smutný, strašlivá hodina!* (v. 149).

Tu sa znova začína rozvíjať akoby vo filmovom predstavení, akoby v scénickej konkretizácii vnútorné citové rozpoloženie súdeného človeka, do veľkej miery aj psychologizované. Psychologickú stránku tu zabezpečuje opakované ódické zvolanie *ó* a simulovanie citového hnutia hriešnika. Ale už vo v. 167 celkom spontánne, bez logického dôvodu nastupuje opisné vyjadrovanie, hoci ešte stále je súčasťou onoho citového výlevu. Nemožnosť udržať afektívnosť formy vyjadrenia tkvie aj v tom, že autor podriaďuje dôvody citového pohnutia subjektu istým objektivizovaným poznatkom. Takto uvádza napr. tri živly, pričom ich jednotlivo vymenúva: *proti mne povstanú zem, oheň i voda* (v. 174). Podobne prekážkou uvoľneného citového výlevu je tu aj náboženská terminológia, ktorá autora drží v pozícii doktríny, od ktorej sa nemôže odpútať: *prílišná Prchivosť* (v. 160), *zlé svedomí* (v. 167), *hríchy skrz pokání zmazať* (v. 178).

Logickým následkom vyčerpania emotívnosti je citoslovce *ach* na začiatku v. 179, ktoré vzťahuje na seba a zhrnuje v sebe všetku doterajšiu emocionálnu bolesť. Zároveň sprítomňuje dobrého pastiera napomínajúceho veriacich čitateľov, keďže ako autorský subjekt ich povzbudzuje: *probuď se* (v. 179), *zanechaj* (v. 180). Subjekt *ja* vykoná rozhodnutie a opakuje po tomto prvom *ach* svoje pohnuté *ach*, v ktorom autor modeluje odpoveď s príznačným odkazom na biblického márnوترatného syna, ktorý sa v okamihu spamätania rozhodne povstať z hriešneho života a vrátiť sa k svojmu otcovi³⁰⁸: *Ach, povstanem, Pane, z hrobu hríchúv mojich* (v. 185).

Tento návrat alebo obrátenie sa tematizuje až po v. 216 a jeho súčasťou je vyznanie hriechov a sformulovanie úmyslov. Pri tom sa tento subjekt, ktorý je nositeľom podsunutého rozhodnutia čitateľovi, keďže má modelovať aj čitateľovu odpoveď hriešnika Bohu, už priamo obracia na Ježiša, jeho meno sa tu opakuje tri razy a zakaždým má formu oslovenia v tvare vokatívu *Ježiši* (v. 196, 214 a 215). Aj v tejto pasá-

³⁰⁸ Je to alúzia na podobnosť o márnوترatnom synovi z Lk 15, 11 – 32.

ži má autor ambíciu pôsobiť na city čitateľa. Výpoveď, ktorú mu ako hriešnikovi ponúka, má byť predchnutá pokorou a oddanosťou, preto sa v uvedenej časti koncentrujú výrazy pokory a intímne vinutie sa k Ježišovi.

Po v. 216 znova nastáva pauza, ktorá je aj graficky vyznačená. Taktiež sa tu mení perspektíva rozprávania. Hriešnikovo citové „confiteor“ je ukončené a lyrický subjekt sa znova ujíma didaktizujúcej formy, v ktorej oslovuje všeobecného čitateľa *Pohlédni, človeče* (v. 217) a volí si novú stratégiu ovplyvňujúcu čitateľa. Pri argumentácii o závažnosti a nevyhnutnosti súdu argumentuje biblickými osobnosťami, ktoré stelesňujú isté všeobecne platné ľudské vlastnosti: Šalamún stelesňuje múdrosť, ale *v hlúposti ku Súdu prichádzá* (v. 222); Absolón stelesňuje krásu, ale ju stratil (v. 224). Popri týchto biblických osobách pomenovaných krstným menom sa tu zjavujú ešte Jonatas i Saul (v. 225), Herodes (v. 229), Mifibozeth (v. 230), Kain (v. 230), ale sú tu aj bezmenné postavy ako boháč (v. 227).

V uvádzaní biblických postáv tu jednotlivé platí za všeobecné. Zmysel pre logiku jazyka na princípe jednotlivého a celkového sa ukazuje pri opise tých, čo sa poberajú na súd. *Húfy lidu* sa charakterizujú priestorom podľa svojho pôvodu v antiklimaxi: *z mest, z mesteček, z dedín do malej doliny* (v. 234). Táto antiklimax sa potom ešte opakuje a zmnožuje vždy so zmenou východiskového pojmu, napr. stavy:

*Idú cisárové, králi i vojáci,
idú i knížatá, páni, i sedláci.
Idú nemeškajíc rozliční stavové* (v. 235 – 237).

So zreteľom na *húfy lidu* je tu ešte prítomná antiklimax aj na pozadí všeobecného pojmu duchovný stav, ktorá ale má sama osebe v izolovanej podobe štruktúru klimaxe: *knezi, rehoľníci, i ctíni biskupové* (v. 238), lebo cirkevné hodnosti sa menujú od nižšieho k vyššiemu. Ďalej nasleduje paralelizmus vyjadrený antonymami alebo pragmatickými antonymami: *bohatí, chudobní, mocní i žebráci* (v. 239). V tejto časti, ako to naznačuje aj pomerne bohatá štylizačná dynamika, vzniká istá poetizácia, ktorá ale čoskoro ustrnie do rétorickej manieri, a to až po v. 254.

V nasledujúcich veršoch treba štruktúre textu pripísať výraznú zmenu. Dikcia subjektu je síce tá istá, permanentne prebieha, ale v pasáži od v. 255 začínajú silno aludovať biblické texty. Do poslednej fázy teda autor vstupuje s najsilnejšími „tromfmi“, ktorými sú preň autoritatívne citáty z evanjelií. V. 259 – 264 sú parafrázou na známy eschatologický text Mt 25, 31 – 33 o poslednom súde.³⁰⁹ Výraz o všeobecnej obnove vo v. 265 – 266 zodpovedá Mt 17, 11 a Mk 9, 12.³¹⁰

Vo v. 267 – 269 sa tematizuje zverejnenie hriechov, v ktorom je zmysel všeobecného súdu a má odraz v evanjeliových textoch Mk 4, 22³¹¹ a Lk 8, 17.³¹² V téme zverejnenia autor pravdepodobne vidí veľmi silný motív, keďže je známe, že sociologická reflexia dajakého hriechu, prečinu alebo zlého skutku jednotlivca je dobrým dôvodom na to, aby sa mu vyhýbal. Na druhej strane za predpokladu, že všetci sú hriešni a hriechy všetkých budú zverejnené, by mohla vzniknúť otázka, či zverejnenie samo nie je zľahčujúcou okolnosťou, v ktorej si hriešnici navzájom uvedomia, že sú vlastne rovnakí, a tým vznikne akoby odobrenie ich stavu. Autor rieši túto tému v rámci psychologického subjektivismu, v ktorom sa hriešnik má obávať hanby pred spoločnosťou, ktorej budú jeho činy zverejnené:

*Hľadal tajné miesta k svojej bezbožnosti,
aby nik nevidel, čo činil v skrytosti.
Tu ho Búh vyvede a svetu predstaví,
všecké jeho hríchy všem lidem vyjeví (v. 271 – 274).*

O tomto zverejnení hovorí, že to bude *divadlo predtým nevidané* (v.

³⁰⁹ „Až príde Syn človeka vo svojej sláve a s ním všetci anjeli, zasadne na trón svojej slávy. Vtedy sa pred ním zhromaždia všetky národy a on oddelí jedných od druhých, ako pastier oddeľuje ovce od capov. Ovce si postaví sprava a capov zľava.“

³¹⁰ „Eliáš príde a všetko obnoví.“

³¹¹ „Lebo nič nie je skryté, čo by sa nemalo vyjaviť, ani utajené, čo by sa nemalo dostať na verejnosť.“

³¹² „Lebo nič nie je skryté, čo by sa nevyjavilo, a nič utajené, čo by sa neprezvedelo a nedostalo na verejnosť.“

289). Výrazom *divadlo* sa tu rozumie úkaz, jav, zrakový zážitok alebo dokonca názorný príklad.³¹³

Téma zverejnenia hriechov pri poslednom súde má motivovať človeka už na tomto svete prostredníctvom spoločenskej hanby. Autor jej venuje pomerne rozsiahlu pasáž od v. 267 prakticky až po v. 328. Tému zverejnenia ešte modifikuje aj tak, že z činov prechádza na oblasť myslenia. Najprv tento nový prvok tematizuje na základe biblického odkazu:

*Bůh který všecko ví, představí před oči,
čo skrytého bylo v nejtajnějším srdci* (v. 299 – 300).³¹⁴

Vo v. 305 – 308 sa táto biblická alúzia skonkrétňuje prostredníctvom enumerácie:

*Tajné predsevzetí, zrady, falešnosti,
zlé rady, nenávisť, i skryté chlipnosti.
Krádeže, mordárstva, čary, i podvodnost,
zjevná bude světu kdejaká nepravost.*

Zverejnenie skrytého *všej Zemi a celému Nebi* vo v. 310 naznačuje takisto socializáciu vecí, spoločenský aspekt, ale so zreteľom na spoločenstvo anjelov a svätých, ako sa to v nasledujúcom verši aj uvádza: *uvidí Mária, i svatí anjelé* (v. 311). Čiže výrazy *Zem, Nebo* ako propriálne pomenovania sú tu jednoznačne spoločenstvá veriacich a spoločenstvá anjelov a svätých v teologickom zmysle. Socializácia sa tu ďalej ukazuje aj na opozitnom princípe priatelia – nepriatelia:

*Prítelé zármutek budú z tebe míti,
nepřítele radost z tvého zahynutí* (v. 313 – 314).

³¹³ Porov. tieto tri významy v HSSJ, zv. 1, s. 258.

³¹⁴ V týchto veršoch aluduje text Ž 44, 22: „či Boh na to nepríde? On predsa pozná tajnosti srdca“ a 1 Kor 14, 25: „vyjdú najavo tajnosti jeho srdca.“

Vo vecnej súvislosti odkrývania tajných vecí pri súde je aj alúzia biblických textov Oz 10, 8³¹⁵ a Lk 23, 30:³¹⁶

*Budú volať k lesúm, prikryjte nás, hory,
neb tu juž ku skrýti nemáme komory.
Nakloňte se, vrchy, a spadnite na nás,
skryjte nás pod sebu v tento odporný čas (v. 321 – 324).*

Akoby stručnou exegézou k túžbe, v ktorej sa hriešnici chcú schovať pod lesy a hory v predchádzajúcich veršoch, je apostrofa vo veršoch nasledujúcich, v ktorej sa priestor pod vrchmi a horami nazýva *peklo*. Vnútoraná logika obrazu má teda takéto fázy: 1. na poslednom súde bude všetko zverejnené, 2. hriešnici sa budú chcieť ukryť, 3. ukryjú sa, ale bude to v pekle:

*Otvri se, peklo, chtej nás v sobe skrýti,
by sme mohli Sudce hrozného minúti (v. 325 – 326).*

Pravda, táto logika je antropomorfizovaná, a tak silno poznačená priestorovým videním. V teologickom zmysle sa nedá uplatniť, pretože podľa teológie všadeprítomný Boh je prítomný aj v pekle, čo sa nakoniec naznačuje aj vo v. 327 – 328:

*Ach, čož máme činiť, zúfati musíme,
když proti nám Boha bojovať vidíme.*

Týmto veršom sa končí ucelená pasáž, vzniká znova grafická a sémantická pauza. Nasleduje záverečná časť textu uvedená oslovením *ach človeče*. V nej je evidentná prítomnosť kazateľskej polohy autorského subjektu, ktorý sa obracia na čitateľa s otázkou s komunikatívnou funkciou výstrahy: *jakož pred Súdem obstojíš?* (v. 329).

Tu sa naznačuje, akoby autor nebol spokojný so všetkými prvkami,

³¹⁵ „Vtedy povedia vrchom: ‚Prikryte nás!‘ a kopcom: ‚Padnite na nás!‘“

³¹⁶ „Vtedy začnú hovoriť vrchom: ‚Padnite na nás!‘ a kopcom: ‚Prikryte nás!‘“

ktoré mohol vo svojom pastierskoteologickom myšlienkovom priezore vziať na veľkú tému posledného súdu. Priam encyklopedicky sem vnáša výrazy, v ktorých rezonuje súd a ktoré majú biblickú oporu, napr. *Nesúď iných nyní, nebudeš súdený* (v. 330).³¹⁷ Na tejto záverečnej ploche textu sa nachádzajú aj ďalšie zmienky len akoby vo forme kľúčových slov, ktoré sa opierajú o evanjeliá a je v nich priamo alebo nepriamo prítomná téma súdu. Takmer sa zdá, akoby autor nebol spokojný s doterajším prerozprávaním mohutného eschatologického obrazu či eschatologickej vízie a akoby si v závere tohto rozprávania urobil ešte významné poznámky, ktoré by sem mohol zahrnúť. Prirodzene, o takomto uvažovaní na tému možných autorových zámerov nejednajú žiadne historické doklady. Skutočnosť však je, že v záverečnej časti, t. j. vo v. 329 – 353, sú alúzie na rôzne evanjeliové miesta, ktoré majú súvislosť s posledným súdom. Vari najzávažnejšou indíciou autorovej nespokojnosti s „vyčerpaním“ eschatologickej látky, ktorú by azda ešte mienil spracovať, je nezvratná skutočnosť, že po **Valaskej škole** sa naozaj k téme vrátil a napísal takmer rovnako rozsiahlu samostatnú **Školu kresťanskú**, ktorá je tematicky úplne založená na kresťanskej eschatológii.

Škola kresťanská

Škola kresťanská už v samom názve obsahuje informáciu o tom, že v centre pozornosti by mala byť suma kresťanského učenia ako bohatý inšpiračný zdroj na poetizované prerozprávanie, ktoré možno ukotviť v dimenziách pozemského myslenia. Možno tu teda predpokladať opačný postup (zhora nadol), kým vo **Valaskej škole** sa vychádza od pozemského smerom nahor. Tento rozdiel medzi obidvoma **Školami** Gavlovič v **Darování tretímu rádu serafínskemu** v **Škole kresťanskej** uvádza takto:

*Dal sem ti Valaskú školu k mravom, k statečnosti,
a táto Kresťanská škola bude ti k svatosti* (v. 45 – 46).

³¹⁷ Lk 6, 37.

Sama štruktúra **Školy kresťanskej** tento predpoklad potvrdzuje. Dielo je totiž rozdelené na štyri časti, ktoré predchádza **Predmluva o peti ranách sv. Františka Serafínskeho**, ďalej **Obetování k uctivosti sv. Františkovi Seraf.** (výraz *obetování* má tu náboženský význam, teda predstavuje pól „vysokého“) a už spomenuté **Darování tretímu rádu serafínskemu** (vo význame venovanie), čiže cirkevnej štruktúre, do ktorej patria aj laici.³¹⁸ Štyri časti tohto diela sú tematicky rozdelené podľa náuky cirkvi o posledných veciach, teda na vysokom princípe, ktorý je „zhora“.

O výstavbe textu tu aspoň v stručnosti možno uviesť, že každá časť má na začiatku svoju **Predmluvu**. V jednotlivých týchto **Predmluvách** autor podáva rozpravy vo veršoch na dané témy. Výrazne v nich cítiť medzitextové nadväzovanie, najmä na biblické, teologické a filozofické pramene. Všetky alúzie a citáty autor dokladá v margináliách, ale daktore zaznievajú aj priamo v texte. Čiže znova tu ide o vysoký princíp, a to aj vrátane odkazov na diela filozofov. Najväčšie množstvo citátov vyčerpáva, prirodzene, z Biblie. Ďalej z diel teológov, najmä cirkevných otcov (Ján Chryzostomos, Augustín atď.), ale sú tu zastúpení aj filozofi (napr. Seneca, Sokrates, Cicero). Metodika dokladania citátov však pokračuje aj v jednotlivých strofách – konceptoch, ktorých je v každej zo štyroch častí 288 a ktoré sú zapísané vždy na 144 stranách. Sám Gavlovič toto číslo vysvetľuje symbolicky ako počet dĺžkových mier obvodových múrov Nového Jeruzalema, pričom vychádza z biblického miesta Zjv 21, 17.³¹⁹ Dvanásťveršová strofa, 14-slabičný verš a združený rým sú rovnaké ako vo **Valaskej škole**.³²⁰

³¹⁸ Príslušníkmi tretích rádov sú laici, ale môže k nim patriť aj diecézne kňazstvo. V 17. storočí nastala obroda terciárstva a stalo sa z neho masové duchovné hnutie.

³¹⁹ „Zmeral aj jeho hradby; mali stoštyridsaťštyri laktov podľa ľudskej miery.“ Číslo 144 vzniklo vynásobením symbolických čísel 12 x 12. Hradby nového Jeruzalema majú podľa biblického opisu 12 brán, na nich 12 anjelov a napísané mená 12 kmeňov Izraela. Okrem toho majú 12 základných kameňov a na nich 12 mien dvanásť Baránkových apoštolov (porov. Zjv 21, 12 – 14). O symbolickom význame čísla 144 pozri aj GÁFRIKOVÁ-SLAVKOVSKÁ, 1987a, s. 203.

³²⁰ Z tejto pravidelnosti sa vymykajú monostrofické „epilogické“ časti **Valaskej školy O smrti** a **O Súde posledném, který je konec veku**, písané dvanásťslabičnikom. Štrnásťslabičným veršom previazaným združeným rýmom sú písané aj ostatné

Tak ako vo **Valaskej škole**, aj v **Škole kresťanskej** sa každý koncept uvádza arabskou číslicou, ale aj dvojveršovým nadpisom vo forme mota. Slabičná početnosť mota tu nie je jednotná. Avšak v každom prípade je štruktúrne symetrická na úrovni dvojveršia (sú to izosylabické dvojveršia). Už len sama problematika týchto nadpisov z hľadiska textácie stojí za osobitnú pozornosť. Keďže jednotlivé mottá majú z obsahovej stránky väčšinou formu až vtipného aforizmu alebo epigramu,³²¹ no autor tu zároveň forsíruje najvážnejšie témy ľudského života a existencie sveta v eschatologickom zmysle, teda v takom, ktorý sám v sebe prevyšuje všetko pozemské, čitateľa do istej miery prekvapuje spojenie žartovnej polohy (nízke) s princípmi vysokej náuky božského pôvodu. Zjavná je tu istá hybridizácia na axiologickej rovine, ktorú možno pripísať komunikatívno-pragmatickej stratégii autora, pri ktorej má ustavične pred sebou na zreteli percipienta ako svoj pastoračný objekt. Tento čitateľ, príslušník tretieho františkánskeho rádu, ktorému je **Valaská škola** venovaná, je zameraný na živú a neživú prírodu (ovce a pasienky), ale pastoralista, t. j. pastier duchovný, má ho povzniesť k „nad-prírode“.

V obidvoch Gavlovičových školách je zhromaždený bohatý jazykový materiál, ale aj pestré tematické zložky,³²² ktoré vedno ukazujú, že autor napriek istej zviazanosti formou a istej schéme, ktorú mu poskytujú biblické a katechetické presupozície, dokáže tieto vysoké prvky viazať s videním a názormi prostého človeka, s jeho očakávaniami a vôbec s pulzovaním vtedajšej spoločnosti.³²³

(monostrofické) časti **Školy kresťanskej** – **Predmluva**, **Obetování** a **Darování**, ako aj všetky štyri **Predmluvy** k jednotlivým štyrom častiam.

³²¹ Podrobnejšie o tom pozri: MINÁRIK, 1989, s. 106 o **Valaskej škole**, čo platí aj o **Škole kresťanskej**. J. Minárik tu hovorí, že motto sa vo **Valaskej škole** vyjadruje formou proverbí, aforizmu, gnómy a najmä sentencie. GÁFRIKOVÁ, 1989b, s. 97 – 98 zase identifikuje rozličné žánrové útvary v konceptoch: reflexívnu úvahu, bájku, anekdotu, facéciu, humoresku, nápodobu žartovných ľudových popevkov atď. a uvádza, že koncepty sú obyčajne postavené na paralelizme, ale aj na antitíze, paradoxe, prísloviach a porekdlách.

³²² Tieto pestré tematické zložky zodpovedajú barokovému úsiliu „obsiahnuť život v celej jeho mnohotvárnosti“, porov. KALISTA, 2005, s. 149.

³²³ Veľmi výrečná v tomto zmysle je Gavlovičova interpretácia víťazstva biblickej po-

Je paradoxné, že také rozsiahle dielo, ako je **Škola kresťanská**, tak dlho nemohlo knižne vyjsť ani v ére po Nežnej revolúcii, v ktorej sa ustavične tematizuje a potvrdzuje kresťanskosť slovenskej kultúry. Možno dúfať, že **Škola kresťanská**, vydaná pričinením G. Gáfríkovej roku 2012, bude jedinečným objektom hlbších interpretácií tohto textu,³²⁴ veď toto dielo na jednej strane je principiálne eschatologické, ale zároveň sa jeho nosný eschatologický plán súbežne uvádza do antropologického diskurzu slovenského barokového človeka.

stavy Dávida nad kráľom Saulom v jaskyni, ako na to upozorňuje G. Gáfriková, pričom autor spája vysoké biblické s nízkym spoločenským: „Saul (...) musí sa kvôli telesnej potrebe uchýliť do jaskyne, kde sa skrýva ozbrojený (...) Dávid aj s vojakmi. (...) vznešenému vládarovi spôsobila túto nečakanú situáciu návšteva ‚salaša‘. Jeho útroby ‚zbúrila‘ žinčica, ktorou ho tamojší ‚bača‘ podľa zaužívaného zvyku ‚snad‘ počastoval.“ Porov. GÁFRIKOVÁ, 1989b, s. 95.

³²⁴ Dosiaľ existuje o tomto diele monografia Andreja Mráza *Gavlovičova Škola kresťanská. Príspevok k slovenskému literárnemu baroku*. Bratislava: Slovenská učená spoločnosť, 1940, 60 s., a dizertačná práca Ingrid Babikovej *Škola kresťanská Hugolína Gavloviča. Kultúrnohistorický rozbor*. Školiteľ prof. M. Hamada. Katedra dejín a teórie umenia. Filozofická fakulta Trnavskej univerzity, 2010.

4. ZÁVER

Už z predbežných teologicky ladených úvah v časti *Štruktúra témy z filozofického hľadiska* jasne vyplýva, že eschatologizmus nie je nejaká výnimočná exkluzívna náboženská, tobôž nie literárna skutočnosť, ale že je integrálnou súčasťou kresťanskej náuky, poznania obsiahnutého v kresťanstve. Ak by sme tu predsa len mali hovoriť o exkluzivite, tá je daná v neznámom, ktoré sa očakáva vo viere, v neznámom, ktoré sa veriacemu človeku naznačuje predobrazmi alebo „predchuťou“ večnosti. V integrite kresťanského myslenia je eschatológia z historického hľadiska finálnou, záverečnou fázou všetkého bytia. Zároveň ale je už teraz v tomto čase prítomná, anticipovaná, a to tak vývojom sveta k istému cieľu, ako aj v morálnom zmysle (odmena a trest). Takto je eschatológia vlastne všadeprítomným fenoménom vo fenomenológii kresťanského náboženstva a kultúry. Na eschatologický obsah nadabíme v modlitbe Otče náš (príd' kráľovstvo Tvoje)³²⁵ aj vo všetkých textoch vyznania viery (viera v život budúceho veku, viera vo večný život). Z toho vychodí dôležitý predbežný záver, že eschatológia nie je ničím príležitostným a výnimočným (napr. pamiatka zosnulých, všetkých svätých, výročie pohrebu v rodine atď.), ale že vo svete kresťanskej viery bez ohľadu na konfesiu je permanentne prítomná. Ako teda môžeme hovoriť o eschatologickej literatúre alebo aspoň eschatologických motívoch v literatúre istého obdobia?

Je to v zložitosti štruktúrovania témy, ale aj v samej veci, ktorá sa tematizuje – v dynamike permanentne prítomnej eschatológie. Pri čítaní

³²⁵ LUTHER, 1987, s. 156 – 157, interpretuje eschatológiu v tejto modlitbe dokonca ešte širšie. Nachádza ju aj v siedmej prosbe „ale zbav nás zlého“, ktorú vykladá tak, že „týmito slovami súhrnne prosíme, aby nás nebeský Otec vyslobodil od každej úhony tela a duše, (...) až nastane naša posledná hodina, aby nám doprial pokojný koniec a milostivo nás z tohto údolia plaču vzal k sebe do neba“.

barokových poetických textov zisťujeme, že eschatológia, resp. eschatologizmus, je v nich vyjadrená buď **implicitne**, takže eschatologická finalita iba vyplýva z kontextu a situácie, iba sa naznačuje, ďalej **explicitne**, keď v texte je prítomný eschatologický motív alebo typický výrazový prostriedok, napr. relevantné pomenovanie alebo dajaký obraz atď. Pri viacerých textoch, najmä pri tých, ktoré sú aspoň sčiasťky skĺbené s formou modlitby, nachádzame **konkluzívny eschatologizmus**. Je to obligatórny záver, akési takmer eschatologické kliše, ktoré sa obyčajne prekrýva s predposlednou časťou modlitbovej štruktúry – s doxológiou.

V tomto minimálnom členení z hľadiska prítomnosti motívu sa potvrdzuje Míkova téza, že elementárnu mikroštylistickú jednotku charakterizujúcu akýkoľvek text na úrovni štylémy predstavuje jazykový alebo tematický prvok, ktorý je nositeľom výrazovej vlastnosti.³²⁶ Eschatológiu v barokovej literatúre teda možno charakterizovať mierou predimenzovanej prítomnosti v texte. Je teda štylémou par excellence. Významové prvky, signalizujúce eschatologickú charakteristiku textu, sú zastúpené v hojnom počte slovných pomenovaní, bezprostredne odrážajúcich eschatologickú skutočnosť v jazyku. Mohli by sme tu hovoriť o kľúčových slovách, ktoré odrážajú tzv. posledné veci človeka, sú rozvítené do nových a nových obrazov a prekrývajú sa so synonymickými výrazmi. Tieto výrazy možno zo sémantickej stránky zatriediť do istých vecných okruhov, ako je Kristov príchod v sláve, súd živých i mŕtvych, vzkriesenie v tele, večný život a trest, smrť ako následok Adamovho hriechu, posledný súd, hľadanie na Boha, videnie Boha, blaženosť duše, posledný deň, miera zásluh, miera previnenia (rôzne tresty), oheň (smola a síra) atď.

Eschatologizmus sa niekedy v textoch zexplicitňuje už na jazykovej úrovni, či už cez priame alebo prenesené pomenovanie, ale prítomný je aj v typických štruktúrach náboženského štýlu, ktoré majú obyčajne úroveň textového fragmentu (napr. kazateľská konklúzia, antropocentrická dedukcia, doxológia atď.), ale môže byť prítomný aj v podaní tematických prvkov rozložených v sémantike textu.

³²⁶ Porov. POPOVIČ a kol., 1983, s. 75.

Základný problém, ktorý sa črtá pri skúmaní eschatologickej barokovej literatúry, tkvie v napätí, v akomsi **centrálnom parodoxe**, ktorý vzniká na úrovni eschatologickej skutočnosti a skutočnosti reálneho pozemského života. Kým to prvé reprezentuje večnosť, druhé reprezentuje čas. Z hierarchického hľadiska je teda na prvom mieste ono prvé, ale zo psychologického hľadiska sa sem stále natíska reálny čas. Tak to vidíme napr. v lyrickom texte **S. Chalupku Ach, milostivý Bože náš...**, v ktorom síce autorský subjekt nachádza absolútne východisko zo zlého polohenia v eschatologickej skutočnosti, ako kazateľ a duchovný vodca dvíha myseľ svojich ovečiek zhromaždených v doline Javorovô smerom nahor k eschatonu, ale podvedome sám cíti existenciálnu späťnosť s obcou, z ktorej museli ujsť, s domovmi, ale aj s opusteným majetkom. Napriek vysokému štandardu eschatologického myslenia v barokovej dobe môžeme konštatovať, že pripútanosť k zemi a k času sa tu mimovoľne alebo vedome tematizuje. Potvrďuje sa tu spomínaný centrálny paradox na myšlienkovvej úrovni, ktorý sa zároveň premieta aj do psychologickéj a emocionálnej roviny vo výpovedi. Autorom je viac povedomý pozemský svet a jeho vlastnosti. Svet záhrobný, nebeský, posmrtný vie rozpoznať cez morálne kategórie dobro – zlo, odmena – trest, blaženosť – nešťastie, ale nemôže ho uchopiť, veď napokon súčasťou samej kresťanskej náuky je tento svet chápaný ako mystérium, ako neprebádané tajomstvo, ktoré svojou povahou prevyšuje všetky ľudské predstavy. Autori sú preto nútení vytvárať **transfer medzi protikladmi**, spájať nespojitelné. Ak hovoria o pekle, charakterizujú ho fyzikálnymi javmi (oheň, smola, naťahovanie tela na škripci atď.), pričom z didakticko-katechetických príčin často vstupujú do extrémne naturalistickej roviny.

Tu som zámerne uviedla motív pekla z negatívnej antropologickej skúsenosti. Prirodzene, v analyzovaných textoch nachádzame aj pozitívne obrazy, ktoré sú súčasťou vízie nebeskej blaženosti. Spomeňme si tu na Abrahamffyho prechádzku spolu s Ježišom v *rúchu krumplovanej*. Autorom presuponovaný veriaci čitateľ sa tu iste naplní pocitom blaženosti, že sa môže prechádzať so zakladateľom svojho náboženstva v jagavom naškrobenom rúchu a že táto prechádzka v konečnom dôsledku bude súčasťou čohosi, čo možno prirovnať k svadobnej hostii-

ne (veselie). Keď však máme porovnať negatívnu a pozitívnu polaritu jednotlivých motívov a jazykového sprostredkovania, zisťujeme, že v barokových textoch viac prevláda **pesimistické ladenie**. Pesimizmus v eschatológii je základnou črtou tzv. **katastrofickej eschatológie**,³²⁷ založenej na apokalyptickej literatúre. Katastrofická eschatológia vygenerovala v priebehu dejín fascináciu zlom, ktorá sa premieta tak do výtvarného umenia, ako aj do literatúry.

Jednou z prirodzených príčin tejto tendencie je okrem spomenutého didakticko-katechetického, výchovného pragmatizmu aj kvantitatívny ukazovateľ. Ľudská fantázia nie je schopná vygenerovať dostatočné obrazy o nepredstaviteľnom svete večnej blaženosti, vyjadrenia o nej zostávajú v abstraktnej rovine. Na druhej strane pekelné tresty sa konkretizujú cez fyzikálne obrazy a už v samej Biblii je ich kvantitatívne viac ako pozitívne vypolarizovaných obrazov. Veď už novozákonná biblická vízia večnosti sa utvárala z pozemskej situácie chudobných rybárov a mestskej a vidieckej chudoby, z ktorej spontánne vznikali skupiny prvých kresťanov. V danej historickej situácii prežívali židokresťania pod nadvládou rímskeho impéria skôr negatívne životné skúsenosti a šťastie sa v biblických obrazoch apoštolských čias prejavovalo väčšinou v rodinnom živote (svadobná hostina, narodenie nového človeka, dobrá úroda, nájdenie strateného, znásobenie majetku). Pravda, aj tu badať, že priestor nenaplneného šťastia danej spoločnosti sa vyplňa očakávaním a uskutočňovaním zázraku (premena vody na víno, zázračný rybolov, rozmnoženie chlebov, uzdravenie, vzkriesenie atď.). Samozrejme, v porovnaní polarít nejde o zrušenie či popieranie daktorého z pólov, ale o kvantifikáciu. V Origenovom chápaní ranokresťanskej eschatológie dominuje **optimizmus** založený na nádeji vo večný život.³²⁸ Zaiste však veľký vplyv na ďalší vývoj kresťanskej eschatológie v negatívnej, pesimistickej artikulácii má útek zo sveta v prvotných mníšskych komunitách, ktorý vygeneroval pohrdanie pozem-

³²⁷ Porov. ŠPIDLÍK, 2007, s. 39 – 40.

³²⁸ Kým v židovstve bola základom nádeje na Božie vzkriesenie Božia spravodlivosť, v novozákonných spisoch vystupuje do popredia Božie zľutovanie. Porov. POKORNÝ, VESELÝ, 1991, s. 99.

ským svetom a sexuálny pesimizmus (ktorý sa postupne z mníšstva prenášal aj na vrstvy laikov),³²⁹ ale aj myšlienkové hnutie manicheizmu a jeho ďalšie triedenie i rozvíjanie, v princípe založené na predstave, že hmotný svet pochádza od diabla a je teda zlý.

V tejto fáze našej úvahy o barokovej eschatologickej poézii možno zovšeobecniť dve jej výrazné tendencie: 1. Eschatologická literatúra z antropologického hľadiska je zostrojená z negatívnych (pesimistických) a pozitívnych (optimistických) signálov, znakov, príznakov, predobrazov, znamení a tematických symptómov, čo sa priamo úmerne odvíja z kresťanskej vízie a dualisticky poňatého večného života, v ktorom finalita individuálneho života sa stane buď blaženou odmenou alebo večným trestom. 2. Akýkoľvek literárne stvárnený eschatologický prvok vždy v sebe nesie istý variant neeschatologického, pozemského, čisto fyzikálneho pojmového stvárnenia, lebo v ľudskej predstavivosti, ktorá je zviazaná so zmyslami, nie je možné vytvárať nadzmyslové pojmy a obrazy, možno ich iba antropomorfne sprostredkovať, približovať sa k nim a len čiastočne ich dosahovať poznaním.

Pri čítaní barokovej eschatologickej poézie sústavne narážame na eschatologické symptómy, ktoré sprítomňujú teologicky spracovanú skutočnosť, prítomnú v štruktúre literárneho diela. Na teologické stvárnenie som už upozornila viac rás, najmä však v časti, v ktorej je teologicky, resp. religionisticky rozvrhnutá eschatologická systematika.³³⁰ Sama osebe je témou, ktorá sa prostredníctvom dobovej poetiky premieta do literárneho stvárnenia. Vo väčšine prípadov tu ide o priame použitie už hotových výrazov a motívov. Barokový autor si nerobí nijakú námahu s ich originalitou, naopak, rád sa pokorne podriaďuje pojmovému arzenálu zjaveného poznania, pravdám daným zhora, lebo ony sú preňho neprekonateľnou autoritou.

Pri skúmaní jednotlivých symptómov eschatologizmu prítomných v literárnom texte možno zistiť, že pri daktorých z nich sa barokoví autori inšpirovali určitými indikátormi, ktoré im poslúžili na reflektovanie eschatologického. Tieto indikátory sú odrazovými kategóriami,

³²⁹ Porov. RANKE-HEINEMANN, 2004, s. 204 – 217.

³³⁰ V podkapitole *Štruktúra témy z filozofického hľadiska*.

ktoré majú pendant buď v **hotových textoch**, ako sú staré modlitby (napr. kánon Bazila Veľkého), alebo v tzv. ekténiách, litániových prosbách, prirodzene, nehovoriac o relevantných biblických obrazoch. Tu ide o metatextové spracovanie. V textotvornom procese sa však autori opierajú aj o také indikátory eschatológie, ako sú konkrétne **historické udalosti** (stavovské povstania, turecko-tatárske vpády), **individuálne osudy** (osobná tragédia, náhla smrť, následné odovolenie, vysoký vek, choroba), **prírodné javy** (búrka, zemetrasenie) atď. Tieto indikátory nachádzame u všetkých autorov, rozličná je však ich aplikácia. V niektorých prípadoch sa kombinujú s hotovými biblickými a vieroučnými konceptmi a obrazmi či semiotickými mýtmi, v iných prípadoch, najmä pri úsilí o emocionálnu účasť, majú dominantné postavenie (napr. v akrostichu **J. Zábojníka Cantilena...** alebo v piesni **Smutní dnové mi nastali J. Koledána**). Aj pri nich však možno počítať s istým mechanizmom prevzatým z rôznych **kazateľských aplikácií**. V kazateľskej praxi sa kerygmatická informácia z prečítaného biblického textu totiž vždy aplikovala na konkrétny život, pričom kazateľ musel kvôli účinnosti svojej argumentácie siahnuť za obrazmi z reálneho života, ktoré pomáhali poslucháčom ukotviť náboženské poučenie do osobnej životnej praxe. V prípade analyzovaných diel v tejto práci všetci autori mali kazateľskú prax. Každý z týchto autorov disponoval istým systematickoteologickým a biblickým vzdelaním. Čiže literárne vzdelanie pre tento druh literatúry bolo jednoznačne prevažne teologické. Okrem toho má každý autor svoje vlastné subjektívne videnie a svoju vlastnú prežívanú **skúsenosť**, tá však je vo väčšine prípadov už sformulovaná v starších textoch.³³¹ Mohli by sme tu teda povedať, že autor čerpal aj zo svojho skúsenostného komplexu, do ktorého zapadá aj indikátor hľadania **ľudským poznaním** podobne, ako je to v tzv. fundamentálnej či filozofickej teológii, takže v tomto prípade indikátor eschatológie nemusí byť autorovi vopred „zjavený“ prostredníctvom

³³¹ Formálny signál subjektívnosti v takzvanej ich-forme, ako ho bežne vnímame v novej literatúre, v období baroka nemusí byť jednoznačne výrazom subjektívneho vyjadrenia, ale schematicky sa ním môže typizovať ľudská situácia. Podrobnejšie o tom KÁKOŠOVÁ, 2005, s. 89. Porov. aj ŠMATLÁK, 2002, s. 261.

náboženského mechanizmu viery, ale sám sa k nemu dopracuje prirodzeným poznaním.

Indícia tragického, náhleho, prekvapivého, brutálneho, hororu, ako aj indicia neúprosnosti času nie je nič nové pod slnkom. Preto autori preberajú, parafrázujú, citujú, imitujú a siahajú za topickými motívmi, ktoré síce sú nejako „príznačné“, výnimočné, nápadné, ale ich umenie spočíva najmä vo vhodnej situačnej aktualizácii. Ponúkajú sa im tu nečakané udalosti a mimoriadne javy (náhla smrť, búrka, zemetrasenie a iné prírodné živly, vojna, politické udalosti), ale aj celkom bežné javy v prírode (odlet vtáka, ale aj odumieranie, kvet, ktorý sa zlomí alebo zvädne) – všetky môžu poslúžiť za literárne obrazy. Každá z týchto udalostí má svoj symbol (tak to bolo už vo ranokresťanskom období – vojnu symbolizuje meč, požiar oheň, búrku signalizuje mocný vietor atď.). Doktoré z prírodných a spoločenských javov sa samy stávajú symbolmi, napr. mor ako hromadná epidémia. Výnimočné javy sa v literárnom stvárnení stávajú pravidelnými paradigmami eschatologického, cez ktoré Boh z času na čas upozorňuje na univerzalitu eschatologickej skutočnosti.

V nazeraní na svet eschatológia je vrchol pyramídy. Kým stvorenie je alfa, akési východisko budovania dejín v čase, ktoré sa rozvíja do mnohosti (porov. biblické „rozmnožte sa a naplňte zem“), od začiatku je tu prítomný aj centralizačný vektor smerujúci k bodu omega, ktorý sprevádza hriechnosť a omilostenie, následky hriechu, ako sú vojny, ale celkove aj akékoľvek zlo vo svete. Vysvetlenie všetkého nachádza barokový autor v eschatologickej perspektíve, ktorá je definitívnym a objektivizovaným riešením, vychádzajúcim zo soteriologickej koncepcie Boha, ale človek na ňom môže vedome participovať a spoluuskutočňovať svoj eschatologický happyend.

Pravda, na rozdiel od rozprávkových happyendov alebo šťastných koncov v romantickej próze nemôže byť v dobovom chápaní nijakého šťastia na pozemskom základe bez účasti eschatonu. Pozemský svet môže byť kladne alebo záporne ladenou indíciou, ale iba indíciou eschatologického naplnenia. Pre obdobie baroka tu celkom jednoznačne platí **teocentrické porozumenie sveta**. M. Hamada uvádza, že až do 18. storočia „sa naša literatúra opierala prevažne o nábožensko-mora-

lizačné sujemy, o politické a historické idey, (...) v základe jej sujetu bol rozhodujúci vzťah života a náboženských noriem (platí to ešte v značnej miere aj o Hugolínovi Gavlovičovi), (...) postupne sa tieto normy prelamujú, literatúra sa oslobodzuje spod cirkevnej nadvlády a rozhodujúcim prvkom sa stáva zaujímavosť a tzv. zábavnosť sujetu³³². Pre barokovú literatúru osobitne platí, ako sa to ukázalo aj na konkrétnych analýzach, že autori len v minimálnej miere investujú do svojich literárnych textov svoje osobné subjektívne prežívanie sveta, lyrickosť v nich generuje často iba vonkajšia forma (rým, rýmové echo, veršové usporiadanie), takže možno konštatovať, že na prvom mieste tu je náboženská funkcia literatúry a estetická funkcia sa jej plne podriaďuje, čiže vo väčšine prípadov tu platí bežný **funkčný synkretizmus**.

Pri posudzovaní literárno-estetických kvalít barokovej literatúry, najmä poézie, v ktorej by sa azda najmarkantnejším spôsobom mali prejavíť umelecké kvality, vzniká istá diskusia aj medzi odborníkmi 20. storočia. Nejednoznačnosť v posudzovaní barokovej literatúry spočíva zaiste vo veľkom časovom odstupe, v nedostatočnom poznaní reality, ktorú umelecká literatúra odrážala, ale aj spoluutvárala, ale aj v tom, že súčasní autori sa niekedy nedokážu celkom odpútať od svojich predstáv o axiologickom systéme literatúry. Tak sa môže stať, že na dobový produkt chcú aplikovať hodnotiace kritériá poznačené vývojovo vzdialeným, celkom iným kritickým aparátom.

V slovenskej literárnej historiografii však treba upozorniť aj na biele miesta v poznaní barokovej literatúry. Pri jej interpretácii dosiaľ chýba predovšetkým adekvátne interdisciplinárne posúdenie jej existenciálneho podložia. Predovšetkým tu ide o teologicko-religionistickú reflexiu. Veď ak lyrika popri svojich bežných inherentných vlastnostiach má byť najvzrušujúcejšou reflexiou vnútorného, často len intuitívne a obrazne popísateľného sveta, či nie je pre barokového človeka najvzrušujúcejším okamihom záblesk záhrobného sveta v jeho barokovej liturgii a barokovom spôsobe života? Pri budovaní axiológie musíme rátať s tým, že to, čo dnes utvára v poézii vrcholnú čitateľskú katar-

³³² HAMADA, 1971, s. 407.

ziu, čo privádza do najextrémnejšej tenzívno-detenzívnej percepcie, mohlo byť rovnako intenzívne, ale celkom ináč poeticky stvárnené v barokovom svete.

Možno predpokladať, že barokový človek holdujúci náboženskému zážitku a dobovej mystike mohol dosahovať rovnaký percepčný pôžitok ako postmoderný človek dosahuje prostredníctvom svojej literárnej tvorby. Ako klasický príklad istého dešpektu voči barokovej poézii, konkrétne voči **Škole kresťanskej**, možno uviesť tvrdenie A. Mráza, že „hlbší a zákonitejší odraz dobových faktov v diele Gavlovičovom nachádzame veľmi skromne. U neho túženie a vzpínanie sa k transcendentnu nevyrastá z bolestných reakcií na žiaľ a biedy svetské, ale je konzekvenciou jeho náboženskej výchovy a pravovernosti“³³³ „redukuje celú problematiku života na základné princípy náboženského učenia a jeho práca vyznačuje sa iba rozsiahlym zhromaždením dát a motívov“³³⁴ a súvis Školy kresťanskej „s dobovou problematikou je veľmi skromný“³³⁵. O vyše polstoročia neskôr nachádza Gavlovičovo dielo v hodnotení M. Hamada objektívnejšie posúdenie ako dielo neobyčajnej básnickej sily. Tento autor síce pripúšťa prítomnosť všeobecne prítomného didaktizmu, konkrétne vo Valaskej škole, ale práve so zmyslom pre odstupňovanie dobovosti presvedčivo odкрýva hodnoty rukopisnej Školy kresťanskej: „V súvislosti s Gavlovičovou eschatologickou skladbou Škola kresťanská by som chcel podčiarknuť jej neobyčajnú básnickú silu, ktorou prevyšuje prevažne didaktickú Valaskú školu.“³³⁶

V Hamadovom hodnotení sa aj eschatologizmus v literatúre javí už nie ako axióma, ale skôr ako hypotéza, takže možno ju vidieť z rôznych uhlov a z rozmanitých časových aspektov, a tak aj porovnávať. Výraznou črtou, ktorú Hamada vyzdvihol v barokovom eschatologizme, je jeho naliehavosť, ktorá signalizuje istú vnútornú dynamiku, čo môže byť veľmi pozitívnym prvkom v hodnotenom literárnom texte:

³³³ S. 37.

³³⁴ S. 38.

³³⁵ S. 38.

³³⁶ HAMADA, 1995, s. 182 alebo HAMADA, 1989b, s. 73.

„Baroková eschatológia je iná ako stredoveká (...) má totiž naliehavosť, životnosť biblickej zvesti, a nie teologickou scholastikou zdogmatizovanú podobu.“³³⁷

Barokovej literatúre nemusí chýbať ani lyrický esprit, ako by sme boli často náchylní konštatovať, je tu prítomný, len sa realizuje v osobitných výrazových dimenziách, ako to ukazujú aj analýzy konkrétnych textov. Lapidárne to možno zhrnúť J. Minárikovým označením barokovej tvorivej metódy „sprítomňovanie nadzmyslových vecí podľa analógie pozemských, ľudských vecí“ a jeho výrokom „Mystické náboženské city, myšlienky a predstavy sa stvárnňovali štylistickými prostriedkami zo zmyslovej, ba neraz erotickej oblasti“.³³⁸ Nie je tu nezvyčajná ani **antiestetika**, ktorá prenikla dokonca do bohoslužobného života. Je to estetika foriem sprítomňujúcich záľubu v smrti, ktorá napokon v eschatologickej perspektíve predstavuje pre veriaceho človeka prvý krok do posmrtného života.

Tu možno spomenúť obrad *Libera me, Domine, de morte aeterna*, ktorý je známy už od prelomu 9. a 10. storočia a v katolíckej cirkvi bol zrušený až v 60. rokoch na základe impulzov 2. vatikánskeho koncilu.³³⁹ V tomto obrade sa po zádušnej omši v strede kostola inscenovala rakva pokrytá čiernym súknom, obklopená sviečkami s krížom a veľmi často na vrchu aj s ľudskou lebku a kosťami. Celebrant začínal tento obrad spevom *Pater noster* v hľbokej molovej tónine. Na obrad sa používala osobitná bohoslužobná kniha.³⁴⁰ V barokovom kazateľstve rečník na kazateľnici často drží v jednej ruke ľudskú lebku ako symbolický prostriedok ustavičného ohlasovania smrti, príp. s ňou vedie rozhovor.³⁴¹

³³⁷ HAMADA, 1995, s. 184 alebo HAMADA, 1989b, s. 74.

³³⁸ MINÁRIK, 1971, s. 133 a MINÁRIK, 1984, s. 22.

³³⁹ Porov. KASPER a kol., 2009, zv. 6, s. 884, heslo *Libera*.

³⁴⁰ Porov. napr. *Missae pro defunctis* z r. 1898.

³⁴¹ V duchu tohto vysvetlenia podľa VILLARIHO, 2004, s. 151, by v prvom prípade išlo vlastne o paralelne prebiehajúcu líniu kázne (popri línii slova) prostredníctvom extralingválneho kódu. Z hľadiska našej témy je zaujímavé, že „téma“ tejto druhej línie ustavične rámcuje všetky témy prvej línie do eschatologizmu. Pripomínam tu však aj vysvetlenie v diele *Christliche Ikonographie in Stichworten* (SACHS a i., 1988, s. 340), v ktorom prítomnosť ľudskej lebky v barokovom zobrazení

Ako uvádza J. Mišianik, aj „tlačená produkcia dobre vyjadruje (...) životný pesimizmus a zahľadenosť do záhrobia“.³⁴² Zodpovedá tomu aj inšpirácia barokovej poézie, ktorá predstavuje rozhodujúci impulz na písanie diela.

Barokoví autori väčšinou siahajú za negatívnymi obrazmi, ktoré sa im stávajú indikátormi eschatologizmu. Tak napr. stavovské povstanie ako indikátor eschatológie nachádzame u **Samuela Chalupku** v básni **Ach, milostivý Bože náš...**, ktorá v sebe sústreďuje **sociálnu** eschatológiu (ide o celý kolektív), **prézentnú** eschatológiu (aktuálna viera v danom čase rozhoduje o vykúpení či zatratení) a napokon je tu aj **katastrofická** eschatológia, ktorá je vlastne totožná so stavom utečencov, pričom prenasledovatelia i prenasledovaní sú kresťania. V niektorých prípadoch však postačí na tematizáciu **prézentnej** eschatológie aj čisto prírodný obraz, možno hrozivý, ale vo svojej podstate ešte nemusí byť pre človeka škodlivý. Tak je to napr. v prípade **Daniela Sinapiusa**, ktorý v texte **Težká búrka již povstává...** tematizuje prírodný jav búrky.

Podobne je **eschatologický katastrofizmus** prítomný aj v texte **Štefana Pilárika**, ktorý sa skladá zo spevu **Píseň o zemi uherské** a troch **Rozjímání**, ktoré sú pripojené k jeho autobiografickej básnickej skladbe **Sors Pilarikiana – Los Pilárika Štěpána**. Tento evanjelický autor nachádza východisko pre svoje eschatologické sentencie v **pavlovskej** eschatológii, v ktorej je osobitnou črtou naliehavosť, časová aktualizácia v prítomnosti, krátkosť času,³⁴³ hoci na druhej strane komponuje do svojho textu aj historické motívy, ako sú napr. turecko-tatárske vpády, ktoré sa mu stávajú tematickým indikátorom eschatologizmu.³⁴⁴ Na tieto motívy sa viaže aj sekundárna inšpirácia z biblických escha-

je atribútom svätosti pustovníkov, resp. tých, čo „utiekli“ zo sveta. Hamletovskému motívu lebky z tohto hľadiska možno prisúdiť skôr príslušnosť ku kazateľskému (moralizátorskému) typu. Táto dvojaká typológia si však neprotirečí, lebo v oboch prípadoch je lebka symbolom smrti ako eschatologickej skutočnosti. Porov. BIEDERMANN, 1992, s. 297 – 298.

³⁴² 1974, s. 171.

³⁴³ HAMADA, 1995, s. 39, u neho identifikuje vplyv chiliazmu a pietizmu.

³⁴⁴ Porov. aj KÁKOŠOVÁ, 2005, s. 96 – 97.

tologických predobrazov, takže eschatológia je uňho v začiatočnom speve prítomná iba v **implicitnej** forme, **zexplicitňuje** sa až v troch nasledujúcich rozjímaniach, čím vzniká istý poriadok, určitý logický ťah v usporiadaní motívov a napokon aj stupňovanie. Autor však nenarába s eschatologickým motívom mechanicky len v smere tohto naznačeného stupňovania. Aj on sa musí konfrontovať s tzv. **centrál-ným paradoxom** eschatológie, t. j. na jednej strane inklinácia k pozemskému, na druhej k nebeskému. Mohli by sme tu hovoriť dokonca o **deeschatologizácii motívu**, ktorý sa zjavuje v jeho modlitbovom texte. Nežiada večné zmierenie, ale dočasný mier, ukončenie tureckotatárskych vpádov a nastolenie slobodného života.

Motív eschatologického **katastrofizmu** je základným východiskom aj pre analyzované texty od **Juraja Zábojníka**, ale tu sa stretáme navyše aj s **individuálnou** eschatológiou (na rozdiel od sociálnej). Rovnako ako v predchádzajúcich spomínaných textoch, aj tu možno identifikovať **existenciálnu** eschatológiu (na rozdiel od esenciálnej a kozmickej), v ktorej intenciách sa autor neusiluje o opis mimopozemskej budúcnosti (nebo, peklo, súd atď.), ale kladie dôraz na terajšiu ľudskú situáciu, ktorá sa rozvíja do budúcnosti. Existenciálna eschatológia je typická pre evanjelických autorov.³⁴⁵ Individuálnosť eschatológie však v tomto prípade vychodí aj z akrostichovej formy, keďže v akrostichu sa tu zakaždým šifrujú mená konkrétnych osôb.

Do radu **individuálnej** eschatológie zapadá aj analyzovaný text **Jonáša Koledánusa Smutní dnové mi nastali**, ktorý sa odvíja z individuálneho veku človeka, resp. z istej fázy ľudského života, v ktorej zrelý človek je prirodzene náchylný uvažovať o konci svojho života a o príslušných konzekvenciách.

Osobitným prípadom inšpirácie a spracovania eschatologického motívu je **Ondrej Lucae**, ktorý v texte **V ty poslední časy** aktualizuje **pavlovske** poňatie a zároveň sa inšpiruje učením **chiliazmu**. Toto učenie, založené na dezinterpretácii biblického textu Zjv 20, 1 – 7, má výrazné črty fanatizmu, a preto sa v dejinách často odsudzovalo

³⁴⁵ Porov. GRANAT, 1986, s. 5.

ako bludné.³⁴⁶ Ani autor Lucae sa nevyhol kritike cirkevných predstavených a napokon ani všeobecnej kritike, ktorú priniesol čas, keďže ním predpovedaný koniec sveta v roku 1670 sa neuskutočnil. Možno však práve preto sa jeho myšlienky inkorporovali do lyrickej formy, takmer kvíliacej naliehavej výpovede s úsečnou enumeráciou výrazov, označujúcich víziu posledných čias, a tak aj s viac alebo menej náhodnou zvukovou stavbou, v ktorej je veľmi často prítomná samohláska *i*, í v daktorých častiach, pričom verš sa nerozvíja na veľkú plochu, ale na úrovni väčšinou dvoch – troch slov generuje akýsi zrýchlený pulz, signál strachu a úzkosti.

Za variant inšpirácie eschatologizmu v dajakej náuke možno pokladať **Samuela Palumbiniho** pieseň **Ach, což jest na tomto svete**, ktorú inšpiruje prirodzený rozum, pričom rozvažovanie o svete sa stáva indikátorom eschatológie, prevažne **prézentnej** a **existenciálnej**, čo je typické pre evanjelických autorov.

Atomizácia eschatologických javov, ktorá sa odvíja z autoritatívnych biblických textov a rovnako autoritatívneho učenia cirkvi, je charakteristická pre katolíckych autorov. V texte **Jána Abrahamffyho Spůsob jak rozvažovati máš, v srdci svém rozjímati ty poslední čtyři věci ať jsou ti vždycky na pěči** nachádzame pomerne ucelený výpočet až fyzikálne sprítomnených obrazov, ktoré charakterizujú **esenciálnu** katolícku eschatologickú náuku, rozloženú do štyroch posledných vecí človeka a ich sémantických podmnožín. U tohto autora je citelne didaktickovýchovné násilie, ktorým, využívajúc nástroj zastrašovania, chce donútiť čitateľa k eschatologicky správne morálnemu postoju. Donucovacie prostriedky, ktoré sa v dejinách katolíckej cirkvi praktizovali či už pri misijnej alebo pastoračnej činnosti, sa legalizovali výkladom evanjeliového podobenstva o veľkej večeri, v ktorom sa pozvaní hostia postupne vyhovárajú a ospravedlňujú hospodárovi, že nemôžu prísť. Rozhnevaný hospodár napokon povie sluhovi: „Vyjdi na cesty a k ohradám a donúť vojsť všetkých, aby sa mi naplnil dom.“³⁴⁷

³⁴⁶ Katolícka cirkev ho úradne odsúdila r. 1944. Porov. ŠOKA a kol., 1977, s. 191, heslo *chiliazmus*.

³⁴⁷ Lk 14, 23.

Tento text slúžil ako ospravedlnenie alebo výzva dokonca na križiacke výpravy, boj proti pohanom atď. Nemôžeme sa teda diviť, že katolícki autori používajú ako pastoračnú metódu literárne „donucovanie“.

Ale aj katolícka eschatologická literatúra, hoci nemá také početné autorské zastúpenie ako evanjelická, sa vnútorne diferencuje. **Hugolín Gavlovič** síce s plnou vážnosťou preberá **rozatomizovaný** katolícky eschatologizmus, ba pokúša sa ho aj obohatiť o obrazy z bežného života, alebo aspoň aktualizovať ho v bežnom živote, no na druhej strane, na rozdiel od J. Abrahamffyho, svoju autorskú stratégiu vyvažuje anekdotizmom a humorným odľahčením. Diferencovať však možno aj eschatológiu v dielach jediného autora. Kým eschatológia vo **Valaskej škole** vychádza z prírody a spoločnosti, organizuje sa **transcendentne**, teda zdola nahor, v **Škole kresťanskej** prevláda **imanentný** princíp organizácie – zhora nadol. Eschatológia vo Valaskej škole je len podružne prítomným motívom, kým v Škole kresťanskej predstavuje centrálny tematickoštruktúrny princíp. Preto sa v tomto diele premieta dôkladne rozpracovaná **esenciálna** eschatológia.

Rozličné typy eschatológie, premietajúce sa v analyzovaných textoch, sa v literárnom stvárnení realizujú v jeho tematických a jazykových zložkách, ktoré sú tu často prítomné v istej symbióze. Až konkrétne interpretácie týchto textov ukázali, že spomínané zložky nemusia byť jednoznačne eschatologicky motivované v každom druhu literatúry. Jedinečným spôsobom však charakterizujú barokovú duchovnú poéziu. Vychodí to z dominantnej platnosti náboženského svetonázoru a zo všeobecne platnej kresťanskej náuky pre barokového človeka. Vysoká miera sakrálneho v barokovej literatúre zaiste vysvetľuje aj sporadickú prítomnosť interdisciplinárneho diskurzu, v ktorom sa literárnovedný, najmä komunikačný a interpretačný aspekt, dopĺňa religionisticko-teologickými vstupmi.

5. RESUMÉ

Práca sa skladá z literárnohistorickej a interpretačnej časti. Prvá časť obsahuje filozoficko-metodologické východiská skúmania eschatológie v literatúre obdobia baroka a vymedzenie črt barokovej poézie, ako aj príslušnej poetiky, ktorá je relevantná najmä z hľadiska témy eschatológie. Materiálovým východiskom druhej časti sú vybrané texty duchovnej lyriky protestantských autorov (Samuel Chalupka, Štefan Pilárik, Juraj Zábojník, Ondrej Lucae, Daniel Sinapius, Jonáš Koledánus, Samuel Palumbini) a poézie katolíckych autorov, ktoré sú tematicky zamerané na štyri posledné veci človeka a podľa nich sú aj kompozične stvárnené (Ján Abrahamffy, Hugolín Gavlovič). Cieľom tejto monografie je analyzovať textový materiál a odкрыť barokovú eschatológiu ako jednu z dobových odpovedí na otázku o zmysle života, zároveň však ide aj o jej vplyv na stvárnienie dobového literárneho komunikátu.

Implicitnou súčasťou interpretačných analýz, ktorým sa v knihe venuje najviac priestoru, je odkryvanie antropologického diskurzu. Nejde teda o čítanie denotatívne, postavené na klasifikácii javovej stránky textov, ale o čítanie – interpretovanie, ktoré rešpektuje všetky „vrcholy“ komunikačného modelu, t. j. tak autora, jeho zámery, bytostné výpovede, vízie, možnosti, ako aj jeho partnera – percipienta. Ten je v súčasnosti vývinovo „posunutý“ o niekoľko storočí. Má preňho zmysel vážne sa postaviť k barokovému textu? Je preň ešte nejako pragmaticky a praxeologicky výrečný? Prihliadajúc na simultánne pôsobiacu tradíciu, ale aj v texte odrážanú realitu (vecne smrť človeka a eschaton, v reflexii však idey s nimi spojené), sa v interpretácii ponúka viac ako čirý text, ako tkanivo z dobových slov a motívov či poetických postupov. Je tu komunikát, ktorý zahrnuje tak minulosť, v ktorej text vznikol, ako aj situáciu dnešného percipienta, pre ktorého text nie je len svedeckým dokladom doby, ale živým médiom človeka a ľudstva. Človek

ako fenomén, v ktorom celok má vždy rovnaké – a práve tým výsostne antropologické – túžby, ale aj otázky... Je to túžba po láske a trvalom zdraví, predĺžení života, túžba veriť a túžba po naplnení verenia. Náboženské neracionálne odpovede sa tu pokúšam racionalizovať v ich štruktúre, čiže na výpovednej rovine. Interpretácie barokových textov duchovnej poézie s prihliadaním na prítomnosť témy eschatológie (finalita ľudského bytia) pomáhajú vybudovať scénu oživenia pre text, na ktorej sa prostredníctvom pôsobenia dobového semiotického mýtu, ale aj racionalizovanej teologickej reflexie odкрývajú dôležité detaily ich posolstiev. Kým nosné témy sa javia ako mnoho ráz „obrozprávané“, práve nepovšimnuté detaily sú akýmisi živo, hoci skryto tlejúcimi miestami, z ktorých môže vzplanúť nový život textu. A tu zdanlivo akcidentálny detail môže nadobudnúť substanciálny rozmer. Takže poslanie tejto knihy spočíva v čitateľskom „spríťažlivení“ textov staršej literatúry.

6. SUMMARY

This work consists of a literary-historical and an interpretational parts. The first part contains the philosophical and methodological basis for the research of eschatology in the literature of the baroque period, as well as the characteristics of baroque poetry and its poetic relevance from the view of eschatology. The basis of the second part consists of the chosen spiritual lyrics written by protestant authors (Samuel Chalupka, Štefan Pilárik, Juraj Zábojník, Ondrej Lucae, Daniel Sinapius, Jonáš Koledánus, Samuel Palumbini) and the poetry of catholic authors thematically oriented to the four last things of a human being and also composed according to them (Ján Abrahamffy, Hugolín Gavlovič). The goal of this work is to analyse the text material and to show the baroque eschatology as one of the then answers to the question regarding the meaning of life, and at the same time to show its influence upon the expression of the baroque literary utterance.

The implicit part of the interpretative analysis, which holds the most space in this book, is the reveal of anthropological discourse. So it's not a denotative reading, build on the classification of the phenomenological side of texts, but interpretative reading which respects all the „peaks“ of the communication model, i.e. the author, her/his goals, existential utterances, visions, possibilities, as well as her/his partner – the recipient. The recipient has now evolutionally „shifted“ a few centuries. Does it make any sense for her/him to take a baroque text seriously? Is it still somehow pragmatically and praxeologically meaningful for her/him? With regard to the simultaneously operating tradition, but also reality reflected in the text (objectively the death of a person and eschaton, but in its reflection the ideas connected with them), the interpretation offers more than only a bare text, more than a texture of the then words and motives or poetical methods. It is the

communicated content which involves the past from which the text originated, as well as the situation of the contemporary percipient, who takes the text not only as a witness account of the era, but also as the live medium of a person and humanity. The person as a phenomenon, in which the whole has always the same – and that's why eminently anthropological – desires and questions... It is the desire for love and permanent health, prolongation of life, desire to believe and for the fulfilment of the believed. I am trying to rationalise the religious irrational answers in their structure, that is on the level of utterance.

Interpretations of the baroque texts of spiritual poetry with specific regard to the presence of the eschatological topic (the finality of human being) help build the scene of revival for the text, in which important details of their messages are revealed via the influence of the then semiotic myth, but also in the rationalised theological reflection. Whilst main topics seem to be „told“ many times, the unnoticed details have a lively – even if secretly smouldering – quality, from which the new life of text can strike. Seemingly accidental detail can acquire substantial dimension. So the role of this book lies in making the texts of older literature more attractive to the readers of our era.

7. PRAMENE

- ABRAHAMFFY, Ján. 1693. *Knižka modliteb nábožných*. Trnava.
- Antológia staršej slovenskej literatúry*. 1981. Bratislava: Veda. 872 s.
- Biblia. Písmo sväté Starej a Novej zmluvy*. 2000. Liptovský Mikuláš: Tranoscius; Banská Bystrica: Slovenská biblická spoločnosť. 882 + 299 s. ISBN 80-7140-070-X.
- GAVLOVIČ, Hugolín. 1989. *Valaská škola, mravív stodola*. Bratislava: Veda. 1000 s. + 24 obr. príloh.
- GAVLOVIČ, Hugolín. *Škola kresťanská s veršami svázaná...* Rukopis z Literárneho archívu Matice slovenskej v Martine so sign. MJ 331.
- GAVLOVIČ, Hugolín. 2012. *Škola kresťanská*. Bratislava: Kalligram. 804 s. ISBN 978-80-8101-682-0.
- Já miluji, nesmím povídati...* *Antológia zo slovenskej barokovej poézie*. 1977. Zost. G. Slavkovská. Bratislava: Tatran. 469 s.
- PILÁRIK, Štefan. 1958. *(1615 – 1693). Výber z diela*. Ved. red. J. Minárik. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. 396 s.
- Sväté písmo Starého i Nového zákona*. 1995. Rím: Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda. 2624 s.
- Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. 3. Antológia barokových literárnych textov. I. (Poézia)*. 1989. Zost. J. Minárik. Bratislava: Tatran. 408 s. ISBN 80-222-0047-6.

8. LITERATÚRA

- ALBRECHT, Michael J. 2007. *J sme žebráci. Martin Luther o umírání a smrti*. Praha: Lutherova společnost. 100 s. ISBN 978-80-903632-3-6.šř
- BEINERT, Wolfgang. 1994. *Slovník katolické dogmatiky*. Olomouc: Matice cyrilometodějská. 479 s.
- BIEDERMANN, Hans. 1992. *Lexikón symbolov*. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor. 375 s. ISBN 80-215-0217-7.
- BÍLIK, René. 2009. *Interpretácia umeleckého textu*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis. 156 s. ISBN 978-80-8082-289-7.
- BREFIN, Matthias. 2004. Das langsame Sterben oder der plötzliche Tod – aus seelsorgerlicher Sicht. In: *Wenn Eltern sterben*. Ed. P. Fässler – Weibel. Freiburg: Topos, s. 174 – 180. ISBN 3-7867-8522-8.
- BRTÁŇ, Rudo. 1971. Artizmus a manierizmus v barokovej poézii. In: *Literárny barok. Litteraria XIII*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, s. 60 – 116.
- BRTÁŇOVÁ, Erika. 2004. Gavlovičov spis *Qualis vita, mors est ita*. In: *Literárne dielo Hugolína Gavloviča (1712 – 1787) v súradniciach dobovej duchovnej kultúry a vzdelanosti. Zborník zo seminára*. Ed. G. Gáfriková. Bratislava: Serafín, s. 43 – 50. ISBN 80-88944-85-6.
- DAVIES, Douglas J. 2005. *Stručné dějiny smrti*. Praha: Volvox globator. 188 s. ISBN 80-7207-628-4.
- DENZLER, Georg. 1999. *Zakázaná slast. Dva tisíce let křesťanské sexuální morálky*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. 248 s. ISBN 80-85959-48-8.
- DINZELBACHER, Peter. 2004. *Poslední věci člověka. Nebo, peklo, očistec ve středověku*. Praha: Vyšehrad. 152 s. ISBN 80-7021-693-X.
- DORULA, Ján. 1989. Gavlovičov jazyk v dobovom kontexte. In *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici)*. Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 159 – 173. ISBN 80-7090-016-4.
- ĎURIŠIN, Dionýz. 1992. *Čo je svetová literatúra?* Bratislava: Vydavateľstvo Obzor. 214 s. ISBN 80-215-0241-X.
- ĎURIŠIN, Dionýz, KROKOŠ, Ludwik. 1993. *Svetová literatúra perom a dlátom*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV. 80 s. ISBN 80-900-444-8-4.
- GÁFRIKOVÁ, Gizela. 1989a. Kritické zhrnutie a interpretácia základných údajov o Hugolínovi Gavlovičovi. In: *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici)*. Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 19 – 37. ISBN 80-7090-016-4.

- GÁFRIKOVÁ, Gizela. 1989b. Literárne naplnenie zásady „poučať a zabávať“ v Gavlovičovej Valaskej škole. In: *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici)*. Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 93 – 103. ISBN 80-7090-016-4.
- GÁFRIKOVÁ, Gizela. 2004a. K jazykovým vlastnostiam Gavlovičovho textu a k jeho úprave. In: GAVLOVIČ, Hugolín. *O dobrých mravoch. (Výber z diela)*. Zost. G. Gáfríková. Bratislava: Slovenský Tatran, s. 286 – 290. ISBN 80-222-0522-2.
- GÁFRIKOVÁ, Gizela. 2004b. K otázke duchovnej dimenzie Gavlovičovej Valaskej školy. In: *Literárne dielo Hugolína Gavloviča (1712 – 1787) v súradniciach dobovej duchovnej kultúry a vzdelanosti. Zborník zo seminára*. Ed. G. Gáfríková. Bratislava: Serafín, s. 90 – 102. ISBN 80-88944-85-6.
- GÁFRIKOVÁ, Gizela. 2006. *Zabúdané súvislosti. (Štúdie o slovenskej literatúre 17. – 18. storočia)*. Bratislava: Slovak Academic Press. 274 s. ISBN 80-8095-002-4.
- GÁFRIKOVÁ-SLAVKOVSKÁ, Gizela. 1987a. Etické a literárne poslanstvo Hugolína Gavloviča. In: GAVLOVIČ, Hugolín. *O dobrých mravoch*. Zost. G. Gáfríková-Slavkovská. Bratislava: Tatran, s. 192 – 204.
- GÁFRIKOVÁ-SLAVKOVSKÁ, Gizela. 1987b. Poznámky ku Gavlovičovmu textu a k jeho úprave. In: GAVLOVIČ, Hugolín. *O dobrých mravoch*. Zost. G. Gáfríková-Slavkovská. Bratislava: Tatran, s. 186 – 189.
- GAJDOŠ, Věslav Jozef. 2004. Abrahamffyho Fakule horící. In *V tichu kláštorov a knižníc*. Bratislava: Lúč; Vydavateľstvo Serafín. s. 231 – 238. ISBN 80-7114-491-6.
- GILLMAN, Neil. 2007. *Vzkříšení a nesmrtelnost v židovském myšlení*. Praha: Vyšehrad. 256 s. ISBN 978-80-7021-871-6.
- GRANAT, Wincenty. 1986. *K člověku a Bohu v Kristu. 5. Nástin katolické dogmatiky*. Rím: Velehrad. Křesťanská akademie. 266 s.
- HAMADA, Milan. 1967. *Od baroka ku klasicizmu. Príspevok k výskumu literárneho baroka, najmä z hľadiska vzťahu umelej literatúry a ľudovej slovesnosti*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV. 125 s.
- HAMADA, Milan. 1971. Hugolín Gavlovič a jeho Valaská škola. Doslov. In: GAVLOVIČ, Hugolín. *Valaská škola*. Zost. R. Krajčovič. Bratislava: Tatran, s. 407 – 421.
- HAMADA, Milan. 1989a. Hugolín Gavlovič – vychovávateľ, mysliteľ a básnik v kultúrnohistorickom pohľade. In: *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici)*. Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 60 – 82. ISBN 80-7090-016-4.
- HAMADA, Milan. 1989b. K zrodu novodobej slovenskej kultúry (Hugolín Gavlovič). In *Slovenské pohľady*, roč. 105, č. 3, s. 61 – 77.
- HAMADA, Milan. 1995. *Zrod novodobej slovenskej kultúry*. Bratislava: SAP a VEDA. 344 s. ISBN 80-88746-05-1.
- HERIBAN, Jozef. 1992. *Príručný lexikón biblických vied*. Rím: Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda. 1348 s.

- Historický slovník slovenského jazyka*. 1991 – 2008. Zv. 1 – 7. Ved. red. M. Majtán. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV. ISBN 80-224-0378-4.
- HODÁL, Juraj. 1928. *Z minulosti Slovenska. Rôzne historické rozpravy*. Bratislava: Nákladom Slovenskej Ligy na Slovensku. 134 s.
- KAČIČ, Ladislav a kol. 2002. *Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe*. Bratislava: Slavistický kabinet SAV. 184 s. ISBN 80-967722-8-7.
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana. 2005. *Kapitoly zo slovenskej literatúry 9. – 18. storočie. Typológia a poetika stredovekej, renesančnej a barokovej literatúry*. Bratislava: Univerzita Komenského. 132 s. ISBN 80-223-2037-4.
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana. 2007. *Príručka k dejinám staršej slovenskej literatúry*. Trnava: Univerzita sv. Cyrila a Metoda. 210 s. ISBN 978-80-89220-64-9.
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana. 2009. *Obraz ženy v staršej slovenskej literatúre*. In: *Studia Academica Slovaca*. 38. *Prednášky XLV. letnej školy slovenského jazyka a kultúry*. Bratislava: Univerzita Komenského, s. 145 – 165. ISBN 978-80-223-2667-4.
- KALISTA, Zdeněk. 2005. *Tvář baroka. Poznámky, které zabloudili na okraj života, skicár problémů a odpovědí*. Praha: Garamond. 208 s. ISBN 80-86379-90-6.
- KASPER, Walter a kol. 2009. *Lexikon für Theologie und Kirche*. Zv. 1 – 11. Freiburg; Basel; Wien: Herder. ISBN 978-3-451-22100-2.
- KERULOVÁ, Marta. 1995. *Etická normovanosť brutality v starej literatúre*. In: *O interpretácii umeleckého textu 16. Drastickosť a brutalita výrazu*. Nitra: Vysoká škola pedagogická. 286 s. ISBN 80-88738-87-3.
- KERULOVÁ, Marta. 1999a. *Nahliadnutia do staršej slovenskej literatúry*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. 189 s. ISBN 80-8050-218-8.
- KERULOVÁ, Marta. 1999b. *Pokus o typológiu slovenskej barokovej literatúry*. In: *Slovenská literatúra*, roč. 46, č. 1, s. 15 – 33.
- KERULOVÁ, Marta. 2002. *Stredoveké literárne korene a postmoderna*. In: *Kresťanstvo a kultúra na Slovensku I*. Nitra: Konferencia biskupov Slovenska, s. 47 – 54. ISBN 80-968-584-6-7.
- KIRSCHBAUM, Engelbert a kol. 1994. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Zv. 4. Rom; Freiburg; Basel; Wien: Herder. 674 s. ISBN 3-451-22568-9.
- KOCH, Wilfried. 1975. *Malý lexikon architektúry*. Bratislava: Tatran. 209 s.
- KOLLÁROVÁ, Ivona. 2013. *Prečo Hugolín Gavlovič nevydal svoje diela? In: Hugo-lín Gavlovič a jeho dielo v dobovom literárnom kontexte. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie 12. – 13. novembra 2012 v Bratislave*. Zost. G. Gáfríková. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 125 – 136. ISBN 978-80-88746-21-8.
- KÓNYA, Peter. 1998. *Konfesijné ciele posledných protihabsburských povstaní a ich realizácia (na príklade Prešova)*. In: *Obdobie protireformácie v dejinách slovenskej kultúry z hľadiska stredoeurópskeho kontextu (z príležitosti 300. výročia úmrtia Tobiáša Masníka)*. Zost. J. Doruľa. Bratislava: Slavistický kabinet SAV, s. 69 – 92. ISBN 80-967722-4-4.

- KRASNOVSKÁ, Elena. 1989. Jazyk Hugolína Gavloviča z hľadiska expresivity. In: *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici)*. Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 199 – 208. ISBN 80-7090-016-4.
- KUCHAR, Rudolf. 1989. Cudzia lexika v Gavlovičovom diele Valaská škola mravov stodola. In: *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici)*. Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 189 – 198. ISBN 80-7090-016-4.
- KÜNG, Hans. 2006. *Věčný život?* Praha: Vyšehrad. 304 s. ISBN 80-7021-836-3.
- LE GOFF, Jacques. 1999. *Intelektuálové ve středověku*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. 186 s. ISBN 80-7184-256-7.
- LEPÁČEK, Celestín Alojz. 1942. *Vojtech Šimko, spisovateľ Bernolákovej školy*. Martin: Matica slovenská. 176 s.
- LEPÁČEK, Celestín Alojz. 2005. Obrana Gavlovičovej ľudovosti. (Na okraj monografie A. Mráz: Gavlovičova Škola kresťanská). In: *Františkánsky prínos do slovenskej kultúry. Výber z diela*. Zost. J. Pašteka. Bratislava: Serafín. s. 113 – 118. ISBN 80-8081-038-9.
- LUTHER, Martin. 1987. *O dobrých skutcích*. Zost. A. Molnár. Praha: Kalich. 160 s.
- LUTHER, Martin. 1983. *Výber zo spisov*. Zost. J. Michalko a R. Košťal. Liptovský Mikuláš: Tranocius. 228 s.
- MERELL, Jan a kol. 1963. *Malý bohovédny slovník*. Praha: Česká katolícká charita. 597 s.
- MICHALOV, Jozef. 2004. *Filozofia renesancie a baroka*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa; Lúč. 250 s. ISBN 80-8050-671-X.
- MIKO, František. 1970. *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie*. Bratislava: Smena. 189 s.
- MIKO, František. 1971. Funkčný a výrazový synkretizmus v barokovej literatúre. In: *Literárny barok. Litteraria XIII*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, s. 194 – 231.
- MIKO, František. 1988. *Umenie lyriky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 284 s.
- MIKO, František. 1989. *Aspekty literárneho textu*. Nitra: Pedagogická fakulta. 206 s. ISBN 80-85183-00-5.
- MIKO, František. 1995. Brutalita výrazu v kontexte diela. In: *O interpretácii umeleckého textu 16. Drastickosť a brutalita výrazu*. Nitra: Vysoká škola pedagogická. 286 s. ISBN 80-88738-87-3.
- MIKO, František, POPOVIČ, Anton. 1978. *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava: Tatran. 386 s. + 4 prílohy.
- MINÁRIK, Marián P. 1989. Ilustrácie rukopisu Gavlovičovej Valaskej školy mravov stodoly. In: *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici)*. Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 209 – 216. ISBN 80-7090-016-4.
- MINÁRIK, Jozef. 1971. K charakteru slovenskej barokovej prózy (Pojem, komentáre,

- analýza). In: *Literárny barok. Litteraria XIII*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, s. 117 – 193.
- MINÁRIK, Jozef. 1984. *Baroková literatúra. Svetová, česká, slovenská*. Bratislava: SPN. 392 s.
- MINÁRIK, Jozef. 1989. K estetike Gavlovičovho veršovania. In: *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici)*. Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 104 – 122. ISBN 80-7090-016-4.
- MINÁRIK, Jozef. 1993. Anonymná latinská rukopisná poézia (14. stor. – druhá polovica 19. stor.). In: *Slavica Slovaca*, roč. 28, č. 1 – 2, s. 43 – 49.
- MIŠIANIK, Ján. 1974. *Pohľady do staršej slovenskej literatúry*. Bratislava: Veda. 416 s.
- MOLNÁR, Amedeo. 1982. *Pohyb teologického myslenia. Přehledné dějiny dogmatu*. Praha: Kalich. 442 s.
- MRÁZ, Andrej. 1940. *Gavlovičova Škola kresťanská. Príspevok k slovenskému literárne-mu baroku*. Bratislava: Slovenská učená spoločnosť. 60 s.
- MRÁZ, Bohumír. 2001. *Dějiny výtvarné kultury. 2*. Praha: Idea servis. 211 s. ISBN 80-85970-37-6.
- MRVA, Ivan. 1998. Politické a náboženské pomery na Slovensku v dobe T. Masníka. In: *Obdobie protireformácie v dejinách slovenskej kultúry z hľadiska stredoeurópskeho kontextu (z príležitosti 300. výročia úmrtia Tobiáša Masníka)*. Zost. J. Doruľa. Bratislava: Slavistický kabinet SAV, s. 26 – 47. ISBN 80-967722-4-4.
- MÜHLING, Markus. 2007. *Grundinformation Eschatologie. Systematische Theologie aus der Perspektive der Hoffnung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 352 s. ISBN 978-3-8252-2918-4.
- NOCKE, Franz-Josef. 2005. *Eschatologie*. Düsseldorf: Patmos. 160 s. ISBN 3-491-69422-1.
- NOVOTNÝ, Anton. 1992. *Biblický slovník*. Zv. 1 – 2. Praha: Kalich; Česká biblická společnost. 1406 s. + 64 s. obrazových príloh. ISBN 80-7017-528-1.
- NÜNNING, Ansgar a kol. 2006. *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno: Host. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.
- PAVIS, Patrice. 2004. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav. 543 s. ISBN 80-88897-24-5.
- PAVLOVIČ, Jozef. 1991. Slová ruženec a pátričky. In: *Kultúra slova*, roč. 25, č. 3, s. 88 – 90.
- PAVLOVIČ, Jozef. 2011. *Prednášky zo štylistiky slovenčiny*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis. 160 s. ISBN 978-80-8082-494-5.
- PAVLOVIČOVÁ, Kristína. 2010a. Akrostichy Juraja Zábojníka z hľadiska eschatológie. In: *In honorem Gheorghe Mihăilă*. București: Editura Universității din București, s. 482 – 493. ISBN 978-973-737-851-4. Dostupné aj online: <http://ukfpt.truni.sk/epc/9258.pdf>.
- PAVLOVIČOVÁ, Kristína. 2010b. Reflexie dobových napätí Uhorska v barokovej poézii. In: *Romanoslavica*. ISSN 0557-272X. Roč. 46, č. 2 (2010), s. 123 – 146.

- PAVLOVIČOVÁ, Kristína. 2011. Interpretácia básne Daniela Sinapiusa Težká búrka již povstává... z hľadiska eschatológie. In: *Romanoslavica*. ISSN 0557-272X. Roč. 47, č. 4 (2011), s. 177 – 185. Dostupné aj online: <http://ukftp.truni.sk/epc/9260.pdf>
- PETRÁČKOVÁ, Věra, KRAUS, Jiří a kol. 1997. *Slovník cudzích slov*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. 991 s. ISBN 80-08-02673-1.
- PETRÁŠ, Milan. 1989. Realie zo slovenského salašníctva v diele Hugolína Gavloviča. In: *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry*. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici). Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 226 – 232. ISBN 80-7090-016-4.
- PIJOAN, José. 1985. *Dejiny umenia*. 7. Bratislava: Tatran. 352 s.
- POKORNÝ, Petr, VESELÝ, Josef. 1991. *Perspektiva víry. Úvod do eschatológie*. Praha: Kalich. 208 s. ISBN 80-7017-360-2.
- POPOVIČ, Anton a kol. 1983. *Originál/preklad. Interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran. 367 s.
- POTŮČEK, Juraj. 1985. *Biblická konkordancia*. Bratislava: Cirkvev bratská na Slovensku. 720 s.
- RANKE-HEINEMANN, Uta. 2004. *Eunuchen für das Himmelreich. Katholische Kirche und Sexualität*. München: Wilhelm Heyne Verlag. 576 s. ISBN 3-453-16505-5.
- RAPP, Francis. 1996. *Cirkvev a náboženský život Západu na sklonku stredoveku*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. 344 s. ISBN 80-85959-15-1.
- RATZINGER, Joseph. 1996. *Eschatologie – smrt a věčný život*. Brno: Barrister & Principal. 184 s. ISBN 80-85947-19-6.
- SACHS, Hannelore, BADSTÜBNER, Ernst, NEUMANN, Helga. 1988. *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig: Koehler & Amelang. 384 s. ISBN 3-7338-0095-8.
- SEPP, Peter. 1998. *Die Epiklese in der Benedictio fontis in den liturgischen Büchern nach dem Vaticanum II unter besonderer Berücksichtigung der Geistepiklese. Diplomarbeit*. Katholisch-Theologische Fakultät der Universität Wien. 96 s.
- SCHMAUS, Michael. Bez vročenia. *Viera cirkvi. Časť V. Eschatológia*. Cyklostyl. 141 s.
- SKLADANÁ, Jana. 1989. Frazémy v diele Hugolína Gavloviča Valaská škola. In: *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry*. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici). Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 174 – 188. ISBN 80-7090-016-4.
- Slovenský literárny barok. Venované 340. výročiu smrti Petra Benického*. 2005. Ed. Z. Kákošová a M. Vojtech. Bratislava: Univerzita Komenského. 220 s. ISBN 80-223-2016-1.
- Slovník slovenského jazyka*. 1959. Zv. 1. Ved. red. Š. Peciar. Bratislava: Vydavateľstvo SAV. 832 s.
- ŠELEPEC, Jozef. 1989. K poetike Gavlovičovho diela a k jeho ohlasu v ukrajinskej literatúre. In: *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry*. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici). Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 247 – 253. ISBN 80-7090-016-4.

- ŠMATLÁK, Stanislav. 2002. *Dejiny slovenskej literatúry I. (9. – 18. storočie)*. Bratislava: Literárne informačné centrum. 360 s. ISBN 80-88878-70-5.
- ŠOKA, Silvester a kol. 1977. *Malý teologický lexikon*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha. 512 s.
- ŠPIDLÍK, Tomáš. 1983. *Spiritualita kresťanského Východu*. Rím: Velehrad. Kresťanská akadémia. 437 s.
- ŠPIDLÍK, Tomáš. 2007. *Věřím v život věčný. Eschatologie*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma. 252 s. ISBN 978-80-86715-93-3.
- ŠRANK, Jaroslav. 2004. Rukopis nechaný vo vani IV (Problémy mladšej poézie, problémy s mladšou poéziou 20. storočia). In: *Slovenské pohľady*, roč. IV. + 120, č. 6, s. 63 – 82.
- ŠRANK, Jaroslav. 2009. *Nesamozrejmá poézia*. Bratislava: Literárne informačné centrum. 239 s. ISBN 978-80-89222-73-5.
- ŠTRAUS, František. 2007. *Slovník poetiky*. Bratislava: Literárne informačné centrum. 280 s. ISBN 978-80-89222-27-8.
- TICHÁ, Zdeňka. 1968. K zobrazování skutečnosti v české poezii barokní doby. In: *O barokní kultuře. Sborník statí*. Red. M. Kopecký. Brno: Universita J. E. Purkyně, s. 87 – 95.
- TKÁČIKOVÁ, Eva. 1988. *Podoby slovenskej literatúry obdobia renesancie*. Litteraria XXVI. Bratislava: Veda. 109 s.
- TKÁČIKOVÁ, Eva. 1989. Vývin literárnohistorických názorov na Gavlovičovú tvorbu. In: *Hugolín Gavlovič v dejinách slovenskej kultúry. (Zborník z vedeckej konferencie 3. – 4. júna 1987 v Považskej Bystrici)*. Zost. I. Sedlák. Martin: Matica slovenská, s. 83 – 92. ISBN 80-7090-016-4.
- UHORSKAI, Pavel – ALBERTY, Július a kol. 2002. *Evanjelici v dejinách slovenskej kultúry*. 3. Liptovský Mikuláš: Tranoscius. 504 s. ISBN 80-7140-175-7.
- VÁLKA, Josef. 1988. Bytí a zdání v baroku. (Poznámky k interpretaci barokní kultury). In: *Kontexty českého a slovenského umenia. (Zborník referátov z konferencie)*. Bratislava: Správa kultúrnych zariadení MK SR, Kruh priateľov českej kultúry, s. 184 – 187.
- VILLARI, Rosario a kol. 2004. *Barokní člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad. 328 s. ISBN 80-7021-683-2.
- VLAŠÍN, Štěpán a kol. 1977. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel. 472 s.
- VOJTECH, Miloslav. 2003a. Nasledovníci Hugolína Gavloviča. O kontinuite eschatologickej tematiky v slovenskej barokovej a obrodeneckej literatúre (V. Šimko a J. Hollý). In: *Slovenská literatúra*, roč. 50, č. 2, s. 134 – 145.
- VOJTECH, Miloslav. 2003b. *Od baroka k romantizmu. Literárne tendencie a smery v slovenskej literatúre v rokoch 1780 – 1840*. Bratislava: Univerzita Komenského. 148 s. ISBN 80-223-1902-3.
- VOJTECH, Miloslav. 2004. O kontinuite eschatologickej tematiky v slovenskej barokovej a obrodeneckej literatúre. In: *Literárne dielo Hugolína Gavloviča (1712 –*

8. Literatúra

- 1787) v súradniciach dobovej duchovnej kultúry a vzdelanosti. Zborník zo seminára. Ed. G. Gáfriková. Bratislava: Serafín, s. 74 – 89. ISBN 80-88944-85-6.
- VRABLEC, Jozef. Bez vročenia. *Pozvanie k zenovej meditácii*. Bratislava: Genezis. 117 s. ISBN 80-85220-63-6.
- VRÁBLOVÁ, Timotea. 1997. *Žánrové podoby duchovnej piesňovej tvorby 17. storočia. (Tvorba Juraja Tranovského v Cithare Sanctorum z r. 1636). Kandidátska dizertačná práca*. Školiteľka G. Gáfriková. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV. 160 s.
- VRÁBLOVÁ, Timotea. 2004. Hugolín Gavlovič a téma Antikrista. In: *Literárne dielo Hugolína Gavloviča (1712 – 1787) v súradniciach dobovej duchovnej kultúry a vzdelanosti*. Zborník zo seminára. Ed. G. Gáfriková. Bratislava: Serafín, s. 51 – 61. ISBN 80-88944-85-6.
- VRAGAŠ, Štefan a kol. 2006 a 2008. *Teologický a náboženský slovník. I. a II. diel*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha. 352 + 439 s. ISBN 80-7162-620-1 a 978-80-7162-734-0.
- VSEVOLOZHSKAYA, S., LINNIK, I. 1975. *Caravaggio and His Followers*. Leningrad: Aurora Art Publishers. Počet strán neuvedený.
- WAGNER, Vladimír. 1930. *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha. 212 s + 26 s. príloh.
- WANDY CZ, Piotr S. 1998. *Střední Evropa v dějinách od středověku do současnosti. Cena svobody*. Praha: Academia. 303 s. ISBN 80-200-0657-5.
- ZULEHNER, Paul M., NEUNER, Peter. 2013. *Cirkev v dnešnom svete. Potreba alebo prežitok*. Bratislava: Kalligram. 244 s. ISBN 978-80-8101-700-1.
- ŽILKA, Tibor. 1984. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran. 376 s.

Mgr. KRISTÍNA PAVLOVIČOVÁ, PhD.

**Eschatológia
v slovenskej barokovej poézii**

Zodpovedný redaktor PhDr. Jozef Molitor
Grafická úprava a zalomenie Jana Janíková
Obálka Olga Svetlíková

Pre Pedagogickú fakultu Trnavskej univerzity v Trnave
vydalo vydavateľstvo TYPUS UNIVERSITATIS TYRNAVENSIS,
spoločné pracovisko Trnavskej univerzity v Trnave
a VEDY, vydavateľstva Slovenskej akadémie vied, ako 157. publikáciu.
Vytlačila VEDA, vydavateľstvo SAV.

ISBN 978-80-8082-815-8