

SMIECH, SLZY A SVET KOMIKY



**ERUDITIO
MORES
FUTURUM**

**Univerzita Mateja Bela
Fakulta humanitných vied**

Smiech, slzy

a svet komiky

Banská Bystrica 2011

**Editor Ivan Jančovič
Banská Bystrica 2011**

Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
Fakulta humanitných vied

SMIECH, SLZY A SVET KOMIKY

MONOGRAFIA ŠTÚDIÍ O KOMIKE

Editor
Ivan Jančovič

Banská Bystrica 2011

Publikácia vznikla v rámci riešenia grantového projektu Vedeckej grantovej agentúry Ministerstva školstva SR a Slovenskej akadémie vied 1/0505/08
Varianty komiky v slovenskej literatúre.

Recenzenti: doc. PhDr. Milada Písková, CSc.
doc. PaedDr. Jozef Tatár, PhD.
Za jazykovú správnosť textov zodpovedajú ich autori.

© Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici 2011
ISBN 978-80-557-0147-9

OBSAH

Ivan Jančovič

Smiech, slzy a svet komiky 5

„AKO SA PESTUJE RADOSŤ“

Martin Golema

Invázia komických prvkov do stredovekej liturgickej drámy. (Možný) príbeh jednej smrteľne vážnej legendy v ľudovom prostredí u západných Slovanov 17

Nadežda Zemaníková

Nemecké teoretické koncepty komiky a literárna prax 52

Martina Petříková

Ako sa pestuje radosť. O komickej stránke skutočnosti v súčasnej slovenskej literatúre pre deti 75

Eva Pršová

Humor v próze s detským a dospievajúcim chlapčenským hrdinom 112

Martina Kubealaková

„Iný svet a iný život“ alebo Humorom a iróniou proti kánonu starších poetík 140

Ľubomír Kováčik

Komika a romantická poézia 170

„SMIECH A SLZY“

Roman Mnich

Смех и слёзы в художественной концепции
Анны Ахматовой 199

Ludmila Mnich

Горькая ирония Вероники Долиной 222

Jakub Chrobák

Smích, který se zarývá pod kůži. Nad jednou z možných
vývojových linií české literatury 19. a 20. století 237

Agnieszka Janiec-Nyitrai

Smích jako sebeobrana v dílech vybraných
středoevropských autorů
(Karel Čapek, Witold Gombrowicz, Frigyes Karinthy) 257

Zuzana Bariaková

Problém relativity slova
alebo Zápas so slepými silami života
(Na vybraných textoch Petra Karvaša a Karla Čapka) 283

Anna Kobylińska

Śmiech i melancholia. Przypadek Jonáš Záborský 311

Henrich Jakubík

Do smiechu a do plaču. Varianty komiky v prózach
autorov prechodného obdobia od romantizmu
k realizmu 336

Zoznam autorov štúdií 366

SMIECH, SLZY A SVET KOMIKY

Ivan Jančovič

Odborné úvahy o komike, humore či smiešnom často začínajú pripomenutím ťažkostí s definovaním pojmov, s presnejším určením ich podstaty a neraz sa pridá aj ďalšie známe konštatovanie, že teoretická analýza týchto javov je obvykle záležitosť neveselá, navyše samotný fenomén komického, smiešneho alebo humorného umŕtvujúca. Napriek tomu sa problematike komiky venuje široko interdisciplinárne rozložený výskum, vychádzajú o nej práce v rámci rôznych vedných odborov. Rozsiahle súpisy odbornej, najmä cudzojazyčnej literatúry, uvádzané v syntetizujúcich publikáciách, svedčia o úsilí obsiahnuť ju prostredníctvom racionálnych, kognitívnych operácií, čo predpokladá vytvorenie a využitie funkčnej pojmovej sústavy. Kvalifikovaný prehľad o doterajšom výskume nájde záujemca napríklad v knihe Vladimíra Boreckého *Teorie komiky* (Praha: Hynek, 2000), v ktorej autor približuje a hodnotí významné zahraničné a české publikácie zaoberajúce sa komikou, resp. príbuznými javmi z hľadiska viacerých vedeckých disciplín. Z jeho prieskumu vyplynulo – na pozadí konštatovaného extenzívneho publikačného záujmu – zaujímavé zistenie, že pohľady na smiech a komiku z perspektívy estetiky, teórie umení a zvlášť literárnej vedy sú prevažne všeobecného rázu a že monografické štúdie o komike a smiechu alebo diela, v ktorých by bola komika reflektovaná ako ústredný problém, sú v rámci uvedených odborov zriedkavé. Neveľký záujem umenovedy a literárnej vedy o kategóriu komického je v istom zmysle prekvapujúci – nielen vzhľadom na neprehliadnuteľnú prítomnosť a dôležitosť rozličných prejavov a foriem komického v ľudskom živote, ale aj s ohľadom na rozsah a významnosť, s akou oddávna preniká do textov slovesného umenia.

Jednou z príčin istej opatrnosti literárnovedného výskumu vo vzťahu ku komike môže byť vzpierajúca sa a unikajúca podstata toho, čo je odvekou súčasťou života ako protiváha vážneho, tragického, ustáleného, statického alebo zväzujúceho. Tento problém sa prejavuje aj v nejednotnosti

terminologického inštrumentária, vo výklade pojmov a v chápaní vzťahov medzi nimi. Príslušné heslá v slovníkoch literárnovedných termínov, encyklopédiách estetiky, ale aj monografické práce dosvedčujú, že rozdielne hierarchizovanie a usúvzťažňovanie termínov je bežným javom. Ide predovšetkým o vzťah medzi komikou a humorom, pretože tieto dva termíny si najčastejšie konkurujú pri obsadzovaní centrálnej, zastrešujúcej pozície v pojmovej sústave. Na nižších úrovniach sa potom rozmiestňuje celý komplex pojmov vyjadrujúcich buď diferencované obsahové konfigurácie vrcholového pojmu, alebo rozličné spôsoby textových realizácií komiky.

Ďalší aspekt teoretického skúmania predstavujú pokusy o vysvetlenie vzniku komiky, resp. komického účinku, ktoré sa postupne vyprofilovali do troch známych makroteórií komiky (teória založená na nadržanosti, na odľahčení a na nezhode). Pri osvetlení podstaty komiky sa ako najrozšírenejšia a najdôležitejšia javí tretia z nich, teória inkongruencie (nezhody, ambivalencie, kontrastu). Akýkoľvek komický efekt možno totiž previesť na modelový vzťah medzi dvoma prvkami, ktoré sú za normálnych okolností nekompatibilné, alebo sa nevyskytujú v rovnakom kontexte.

Osobitnú problematiku, dôležitú na pochopenie viacvrstvového recepčného účinku komiky, jej kognitívnej a emocionálnej rezonancie u prijímajúceho subjektu, predstavuje proces prenosu komickej „správy“. Zvláštnu pozornosť si zasluhuje aj špecifikácia významových konštant kategórie komického, ktoré vyjadrujú osobitosti disharmonického výrazu vyvolávajúceho komický efekt, pretože nie každá disproporcía vedie automaticky k vzniku komického účinku.

Naznačené okruhy sú len nepatrnou vzorkou rozsiahleho výskumného poľa obklopujúceho komiku a dali by sa extenzívne dopĺňať aj minuciózne rozčleňovať, nehovoriac o priam neohraničených možnostiach, ktoré sa otvárajú, keď sa z teoretickej reflexie komiky presunie pozornosť na jej konkrétne podoby napríklad v textoch umeleckej literatúry. Práve táto otvorenosť, umocnená významnosťou komického aspektu v ľudskom živote, jeho ambivalentnosťou, analogicky sa prejavujúcou aj v literárnych podobách komického, no i unikanie tohto fenoménu pred jednoznačným

racionálnym obsiahnutím stimulovali kolektív literárnovedne zameraných pracovníkov Katedry slovenského jazyka a literatúry Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici sformulovať v rámci Vedeckej grantovej agentúry Ministerstva školstva Slovenskej republiky a Slovenskej akadémie vied projekt sústredený na prieskum kategórie komického v slovesnom umení. Prítomná publikácia je jedným z výstupov projektu a nie náhodou sa register jej autorov oproti pôvodnému riešiteľskému kolektívu rozšíril o prispievateľov z domácich aj zahraničných univerzitných pracovísk. Účastníci grantového projektu mali od začiatku zámer vytvoriť pre taký univerzálny jav, akým komika nesporne je, širšiu bádateľskú platformu. Početnejšia autorská zostava znamená nielen rozmnoženie pohľadov na skúmaný jav, ale predovšetkým jeho diferencovanejšiu a podnetnejšiu odbornú reflexiu. Všetci, ktorí prijali pozvanie k spoluautorstvu publikácie, vložili do nej svoju osobnostnú dimenziu, špecifickú metodologickú vybavenosť a zo strany pozývateľov vopred nijako neregulovanú autorskú intenciu. Domnievam sa, že viachlasné vyznenie publikácie, v plnej miere zhodnocujúce reálnu koexistenciu rozličných možných prístupov ku kategórii komického, je adekvátnou reakciou na konštatovanú obťažnosť jej kognitívneho uchopenia.

Zjednocujúcou platformou autorov je ich primárne literárnovedné zameranie. Preto – v súlade so zámerom projektu – z rozľahlej oblasti komického, pokrývajúcej celý rozsah ľudských aktivít a prejavov, vystupuje v tejto publikácii do popredia zúžená oblasť komického v slovesnom umení. Inak povedané, dominuje orientácia na komickosť ako jednu z estetických kategórií, sledovateľnú v umeleckej sfére, metodicky jasne odlišenej od nearteficiálneho, životného sveta. Vo viacerých prípadoch sa funkčne uplatnil aj prístup, ktorý kategóriu komického neizoloval výhradne pre oblasť estetiky a literárnej vedy, ale komiku usúvzťažnil s prieskumom širších aspektov života jednotlivcov aj spoločentiev. Spoločnou koordinátou niekoľkých príspevkov je záujem o prejavy komiky z hľadiska ich výrazovo identifikovateľnej a analyticky opísateľnej podoby. Ide o viac i menej detailné pokusy zachytiť jej utvárania vo výstavbe literárneho diela. Azda najvýraznejšou spájajúcou

črtou jednotlivých častí publikácie je záujem o *funkcie* komického jednak vo vnútri textovej štruktúry, jednak v referenčnom presahu mimo nej, teda smerom k autorovi, dobovej literárnosti či spoločenskému kontextu.

Trinásti spoluautori monografie ukázali podoby komického v dvoch základných funkciách: 1. ako prejavenie radostnej, veselej, harmonizujúcej perspektívy, 2. ako zreteľnú obranu pred ťaživosťou života, prostriedok premáhania jeho tragiky, dokonca ako spôsob vyjadrenia tejto stránky. Pravda, oba aspekty komiky sú v ich spoločnej súhre aj napätí dávno konštatované a opísané. Zároveň platí poznatok, že táto zjednodušená abstrakcia sa málokedy napĺňa v jej čierno-bielej platnosti. V monografii však nadobudla dostatočne zreteľné kontúry na to, aby sa uplatnila ako vhodné kritérium rozvrhnutia obsahu publikácie. Spomenuté funkcie komického sa priezračne prejavili najmä v dvoch textoch monografie: štúdie Martiny Petrikovej (*Ako sa pestuje radosť*) a Romana Mnicha (*Smiech a slzy v umeleckej koncepcii Anny Achmatovovej*) vytyčujú krajné póly sveta komiky, medzi ktorými sa rozkladá priestor rekognoskovaný ostatnými autormi. Pretože uvedené štúdie zachytávajú dve zásadne odlišné „tváre“ komiky, stali sa orientačnými bodmi v kompozícii publikácie a ich názvy sú použité v pomenovaniach oboch častí. Dvojpolovosť komiky, obopínajúca nezmernú medziplochu, metonymicky rezonuje cez príznačné fyziologické reakcie (smiech, slzy) aj v názve celej publikácie.

Ako sú oba abstrahované polohy komického konkretizované v tematickom zameraní a interpretačnom vyústení jednotlivých príspevkov? Martina Petriková sa v spomenutom texte sústredila na komickú stránku skutočnosti vsúčasnejslovenskej autorskej rozprávke. Všíma si, ako komika tlmí protirečenia života. Nie (životne ani umelecky) nepravdivou idealizáciou, ale napríklad samotnou možnosťou chápať svet aj ako svet s komickou stránkou, v ktorom smiech oslobodzuje, možnosťou zvládnuť prekážky, ktoré bránia radostnému bytiu, či zmierňovať presilu protirečivosti reality, alebo možnosťou vnímať smiešne i vážne stránky života prostredníctvom láskavého smiechu. Komický účinok smeruje k *pestovania radosťi* napriek neodstrániteľnej problémovosti životného sveta, presnejšie ponad ňu. Takáto intencia tvorcov a ich textov má

svoje osobitné odôvodnenie v literatúre pre deti, ale zároveň reprezentuje jednu z podstatných funkcií komiky, ktorá je v umeleckej literatúre a v jej formatívnom pôsobení nesmierne dôležitá. Ide o disponovanosť kvalitného slovesného umenia – ako výsledku aktivity pretvárajúcej a poznávajúcej životný svet prostredníctvom jeho tvorivej interpretácie – umožniť recipujúcemu subjektu spoluúčasť na tomto presahu, rozšíriť mu šance premáhať presilu reality.

Podstatne odlišným autorským riešením je uplatnenie motívov súvisiacich so smiechom a komikou takým spôsobom, že o komike v pravom zmysle slova nemožno hovoriť. Je to bod, v ktorom už komika stráca väzbu s radostnou stránkou života. Presne ho zameral Roman Mních v analýze a interpretácii poézie Anny Achmatovovej. Poetka využíva taký aspekt kultúry komiky, ako je smiech a jeho rozličné varianty, ktoré však slúžia na vyjadrenie dramatickej a tragickej lyrickej situácie. V tomto prípade teda nejde o smiech v obvyklom zmysle slova, ale o funkcie motívu smiechu, o jeho sémantiku v systéme básnickej obraznosti. K prehodnoteniu motívu smiechu dochádza na pozadí bachtinovskej smiechovej paradigmy, keď centrálnne semémy karnevalu a masky sú symbolicky exponované v súvislostiach s tragikou dobovej politickej situácie. Namiesto oslobodzujúceho, radostného smiechu sa ozýva jeho protiklad – to, čo v presnom obraze vyjadruje metafora „mŕtveho smiechu“.

Medzi naznačenými pólmi sa nachádzajú rozmanité podoby komiky, zachytené jednotlivými štúdiami, pričom „smiech“ a „slzy“ sú v nich zmiešané v rozličných pomeroch, potvrdzujúc známu dialektiku vážneho a nevážneho a jej mnohokrát zdôraznený regeneračný potenciál. V úvodnej štúdií (*Invázia komických prvkov do stredovekej liturgickej drámy*) Martin Golema rekonštruuje cestu od „mrazivo vážneho“ žánru ranokresťanskej legendy k jej ľudovým kontinuantom – textom tzv. jarného vynášania smrti. Abdukčnou metódou vyvodzuje preukázateľnú súvislosť folklorne tezaurovaných textov vynášania smrti s konkrétnou byzantskou hagiografiou a všíma si, ako do pôvodne vážneho útvaru prenikal karnevalový živel. Liturgický pôvod východiska ho neuchránil pred inváziou komických prvkov, pred inverznými,

parodizujúcimi modifikáciami. Vyjadrenie bujnej radosti (aj prostredníctvom motívov telesnosti, „dolných“ telesných partíí atď.) však neprekryva *funkciu* a *zmysel* komických modifikácií. Vďaka nim sa účinne mení strach (zo smrti) na smiech; húževnaté udržiavanie textov jarného vynášania smrti v ľudových spoločenstvách poukazuje na ochrannú a blahodarnú funkciu rituálu ako súčasť kolektívnych predstáv a symbolov.

K „veselému“ inklinujú aj nasledujúce príspevky. Nadežda Zemaníková v druhej časti svojej štúdie (*Nemecké teoretické koncepty komiky a literárna prax*) interpretáciou vybraných textov potvrdzuje konštatovanie, že komické sa objavuje vtedy, keď vážne prostriedky na vyrovnanie sa so zložitými, rozpornými javmi skutočnosti nepostačujú, resp. keď zlyhávajú. Tak aj v nemeckom prostredí sú rozmanité prejavy komickej perspektívy (ironizovanie, paródia, fraškovitá hyperbolizácia, groteskná karnevalizácia, čierny humor atď.) reakciou na nemožnosť podať vierohodný „vážny“ výklad protirečivosti a zložitosti „veľkých dejinných udalostí“. V tejto súvislosti nie je zanedbateľný vzťah medzi textovo prezentovaným prejavmi inkongruencie a látkovou skutočnosťou, ktorú texty tematizujú. Ide o pád Berlínskeho múru, politické zjednocovanie Nemecka a o špecifickú životnú situáciu obyvateľov jeho východnej časti. Kontextovú viazanosť komiky ostro zviditeľňuje napríklad odmietavý postoj k uplatneniu komickej perspektívy pri tematizovaní politického prenasledovania, zločinov štátnej bezpečnosti, väznenia či iných drastických represíí. Je pochopiteľné, že zvýšenú citlivosť prejavilo východonemecké prostredie, tí, ktorí mali s nedávnymi praktikami osobnú skúsenosť. N. Zemaníková týmto príkladom z literárnej praxe nastoľuje univerzálnejšiu problematiku adekvátnosti/legitímnosti/akceptovateľnosti komických foriem a ich hraníc. Jej konštatovanie, že komickosť pri stvárnení hrôz, násilia či utrpenia nemusí znamenať ich zľahčenie, je nepochybne správne, no recepčná citlivosť na takto kontextovanú komickosť predstavuje v rozlične skúsenostne disponovaných spoločenstvách aktuálnu a neraz i kontroverznú záležitosť.

Po štúdiu Martiny Petříkovej, podnetnej popri priezračnej evokácii radosti aj identifikáciou zdrojov komického účinku vo výstavbe textu,

nasleduje príbuzne tematicky zameraný text Evy Pršovej (*Humor v próze s detským a dospievajúcim chlapčenským hrdinom*). Orientáciou na humor ako jednu z konfigurácií komiky sa i tentoraz rozvíja predovšetkým jej úsmevná, chápací poloha; autorka si všíma aj niektoré špecifiká komického uchopenia témy súvisiace s osobitosťami detského recipienta. Ďalšie štúdie sa zameriavajú na obdobia slovenskej literatúry, v ktorých síce komika neabsentovala, ale nebola ani príliš preferovaným javom. Martina Kubealaková vyberá zo staršej slovenskej literatúry tri textové súbory, všíma si v nich prejavy komiky, uvažuje o jej funkciách v dobovom kontexte a zaujíma ju aj estetická hodnota vybraných textov. Štúdia Ľubomíra Kováčika dotvára obraz slovenskej romantickej poézie zachytávajúc v rámci nej nevýraznú, no o to zaujímavejšiu líniu, v ktorej sa uplatnila komickosť, pričom si všíma aj dôvody jej okrajového zastúpenia vyplývajúce z estetického kánonu romantizmu. Interpretačná sonda do Hodžovej Matory okrem iného ukazuje zaujímavý jav: ľudovým prejavom blízke vulgárne expresívne prostriedky dosahovania komického účinku, ktoré pripomínajú obrazy tzv. groteskného tela stredoveku a renesancie, sú u Hodžu uplatnené s odlišnou funkciou. Zatiaľ čo Bachtinov výklad „groteskných obrazov tela“ ich spája s veselým karnevalovým smiechom, Hodžov text je orientovaný na iný účinok (superiorita).

Druhá časť publikácie obsahuje popri spomenutej otvárajcej štúdii Romana Mnicha šesť textov. V texte Ludmily Mnichovej (*Trpká irónia Veroniky Dolina*) sa dostáva do popredia mnohovrstevný fenomén irónie; sonda do európskej kultúrnej tradície a analýza vybraných ukážok z tvorby súčasnej ruskej poetky ukazujú ironický postoj ako reakciu na bolestivý kontakt lyrického subjektu so skutočnosťou, ktorú odmieta prijať, ale ktorú nemôže ani zmeniť. V postmodernej atmosfére rozpadu tradičných istôt je trpká irónia výrazom ľútosti nad neprítomnosťou nádeje, nad obťažnosťou projektovať ju na horizonte ľudského života. Očisťujúce pôsobenie smiechu (až rehotu) človeka, stojaceho tvárou v tvár existenciálnym problémom vrátane faktu vlastnej smrteľnosti, na materiáli českej literatúry rozkrýva Jakub Chrobák (*Smích, který se zarývá pod kůži*). Jeho prieskum českej

smiechovej kultúry založenej na materiálne telesnom princípe, na dolných partiách ľudského tela, zviditeľňuje túto líniu smiechu oproti iným podobám komiky a vyúsťuje do zámeru vyčleniť ju ako jednu z vývojových línií českej literatúry. Podobnú dimenziu má smiech i v štúdiu Agnieszky Janiec-Nyitrai (*Smích jako sebaobrana*) – je reakciou na vážne ohrozenia, je to smiech „smutný“. Pretože disproporčný kontrast je vo vybraných prozaických dielach formulovaný rozlične (ohrozenie zasahujúce spoločnosť ako celok, ohrozenie jednotlivca spoločnosťou, ohrozenie plynúce z interiéru samotného zasiahnutého subjektu), mohla autorka analýzou a interpretáciou textov predstaviť značne rozdielne podoby a funkcie smiechu. Spoločným menovateľom zostáva blízkosť smiechu k ťaživým, až tragickým životným polohám a schopnosť človeka prostredníctvom smiechu aspoň čiastočne neutralizovať bolesť, až neznesiteľnosť svojho údely. Zuzana Bariaková uchopila vyrovnávanie sa individua s tlakmi života prostredníctvom žánru apokryfu (*Problém relativity slova alebo Zápas so slepými silami života*). Viaceré jeho invariantné charakteristiky súvisia s problematikou komiky, v základoch apokryfu býva prítomná inkongruencia medzi východiskovým textom a jeho rozlične transformovanou variáciou. Popri súvislostiach s komikou sa autorka zaoberá osobitosťami apokryfných textov Petra Karvaša v komparácii s apokryfmi Karla Čapka. Zmiešanie komického s tragickým v dielach Jonáša Záborského dostalo v štúdiu Anny Kobylińskiej (*Smiech a melanchólia. Případ Jonáš Záborský*) rozmer vypätej, ľudskou situáciou a osobnostným ustrojením dotovanej aktivity spisovateľa, ktorá neraz vedie k tomu, že komický výraz je v potenciáli svojho účinku anulovaný. Namiesto oslobodzujúceho smiechu premáhajúceho zlo sa potom cez Záborského texty ozve smiech „démonický“. Krajný pól sveta komiky, v ktorom komické opúšťa svoje vlastné územie, je tu viditeľný zvlášť ostro. Príspevkom k poznávaniu rozpornej osobnosti Záborského a jeho diela je aj záverečná štúdia Henricha Jakubíka (*Do smiechu a do plaču. Varianty komiky v prózach prechodného obdobia od romantizmu k realizmu*). Autor však svoj záujem sústredil na komplexnejšie zmapovanie zriedkavých prejavov komického v slovenskej próze 19. storočia a zachytáva diferencované podoby komiky v textoch

troch autorov.

Monografia ako celok potvrdila otvorenosť a parciálnosť každej teórie komickosti. Platí poznanie, že „hotová“, všeobecne akceptovaná a komplexná teória komiky nielenže neexistuje, ale samotné projektovanie takejto idey je iluzórne. Najviac priestoru naznačenej problematike venovala v prvej časti svojej štúdie Nadežda Zemaníková, keď sprostredkovala výsledky nemeckých výskumov komiky najmä v druhej polovici 20. storočia. Tie sú podnetné z viacerých stránok. Poskytujú napríklad jedno z možných vysvetlení unikavosti a ambivalentnosti komiky, vysvetľujú komiku ako relativizovanie platných normatívnych štruktúr (J. Ritter), ako prostriedok subverzívne rozkladajúci oficiálny diskurz, umožňujúci hoci len dočasné prekročenie platných hraníc, čím dochádza nielen k oslobodzujúcemu efektu, ale vytvára sa aj možnosť nanovo sa zorientovať a stabilizovať hranice (R. Lohse). Pretože tento nejednoznačný charakter komiky je viazaný na historicky sa vyvíjajúce normy spoločenských pravidiel ľudského konania, na meniace sa myslenie, musí sa nutne meniť a vyvíjať aj komickosť, jej formy a napokon aj teórie. Ako centrálny termín sa i v nemeckom prostredí uplatňuje pojem komika, označujúci vzťahový, kontextový, na kultúrnych kódach stavajúci fenomén (W. Preisendanz).

Monografický súbor štúdií bol pripravený so zámerom prispieť k celistvejším zhodnoteniam komiky v slovesnom umení, ukázať jej rozličné uplatnenia ako prejavy dynamického, často kritického, veselého postoja k problémovosti života. Ukázalo sa, ako často stojí vážne, tragické blízko komického, ako sa oba fenomény v umení – v súlade s nejednoznačnosťou životného sveta – prelínajú. Je potešujúce, že pozvania k spolupráci sa stretli s pozitívnym prijatím, a tak sa na stránkach tejto publikácie môže v rámci medzinárodnej literárnovednej komunity reflektovať problematika komiky v jej rozmanitých prejavoch, z rôznych stránok a diferencovanými spôsobmi. Iniciátori projektu si túto spoluprácu vážia a vyjadrujú nádej, že výsledný publikačný počin nebude pre čitateľa nudným „umŕtvovaním“ objektov výskumného záujmu.

„AKO SA PESTUJE RADOST“

**INVÁZIA KOMICKÝCH PRVKOV
DO STREDOVEKEJ LITURGICKEJ DRÁMY
(MOŽNÝ) PRÍBEH JEDNEJ SMRTEĽNE VÁŽNEJ LEGENDY
V ĽUDOVOM PROSTREDÍ U ZÁPADNÝCH SLOVANOV¹**

Martin Golema

„... aby se hloupost (bláznovství), která je naší druhou přirozeností a je člověku vrozena, mohla aspoň jedinkrát v roce svobodně vyžít. Bečky s vínem praskají, jestliže se čas od času neotevrou a nepustí se do nich vzduch. My všichni lidé jsme špatně sbité soudky, které puknou od vína moudrosti, bude-li toto víno v stálém kvasu pokory a zbožného strachu. Je třeba dát vínu vzduch, aby neskyslo. Proto také v sobě povolujeme v určité dni bláznivinám (hlouposti), abychom se pak s tím větší horlivostí vrátili k službě boží.“

*Apológia sviatku bláznov z 15. storočia
(citované podľa: Bachtin, 1975, s. 66)*

Postoj stredovekej cirkvi ku komickému živlu nechával otvorené viaceré možnosti od rigorózneho odmietania smiechu až po jeho blahovoľné strpenie. Nadväzoval tak na antickú tradíciu, ktorá sa prostredníctvom tragédie prvá pokúsila realizovať pojem plnej a neporušenej vážnosti s vylúčením smiešneho ako menejcenného, „*a tím se vědomě vzdálila životu – bios – a primitivním smíšeným formám*“ (Curtius, 1998, s. 455). Antika však tiež vypracovala a zdôvodnila zmiešaný štýl vážne-smiešne, kde žart slúžil, podobne ako v kázňach neskorého stredoveku, cieľu v smiechu hovoriť pravdu.

Pre hagiografiu ako žáner ranokresťanskej biblickej epiky je typické niečo, čo M. Bachtin výstižne nazval mrazivo kamennou vážnosťou. Jej odtieňmi a prejavmi sú strach, zbožná pokora, poníženosť; iní, týmto antropologickým stavom (a teologicky podloženým modelom sveta) žičlivejšie naklonení bádatelia hovoria skôr o zmiešaných pocitoch smútku, jemnosti a radosti,

¹ Kapitola je výsledkom riešenia projektu VEGA 1/0583/08 – *Predhistória literatúry u Slovanov (pokus o archeológiu literárnej komunikácie s akcentom na duchovnú kultúru stredo európskych Slovanov)* a príspevkom k riešeniu projektu VEGA 1/0505/08 – *Varianty komiky v slovenskej literatúre*.

ktoré pramena z úprimného pokánia (Milko, 2005, s. 56). Žáner je veľmi blízky myšlienkam konštantinopolského patriarchu Jána Zlatoústeho (+ 407), ktorý učil, že Kristus sa nikdy nesmiel (Curtius, 1998, s. 452), a kresťanom preto odporúčal trvalú vážnosť, hlboké pokánie a ľútosť nad vlastnými hriechmi (Bachtin, 1975, s. 65). Dodajme však, že ani hagiografia nebola vždy a všade hermeticky uzavretá pred prenikaním komických prvkov.

Nás teraz bude zaujímať veľmi konkrétna byzantská hagiografia a jej, ako sme sa to už pokúsili detailnejšie zdôvodniť inde (Golema, 2009), ľudové kontinuity u západných Slovanov, v ktorých je intenzívne prítomný práve komický živel. Hojný výskyt komických fragmentov v skúmaných textoch tzv. „jarného vynášania smrti“ na 5. nedeľu Veľkého pôstu odporúčime čítať trochu paradoxne – ako dôkaz ich liturgického pôvodu, ako výsledok invázie komických prvkov (mimoriadne výstižný metaforický termín *invázia* preberáme z pojmového inštrumentária V. Černého) do zľudovenej pololiturgickej drámy.

Geografické rozšírenie zvyku jarného vynášania smrti zahŕňa (domnievame sa, že vôbec nie náhodou) práve tú časť strednej Európy v 9. až 11. storočí zasiahnutú grécko-slovanskou kultúrou, ktorú Dvorník (2008, s. 142) nazýva *Sclavinia*; zahŕňa teda západných Slovanov, z časti aj susediace nemecké oblasti, J. Grimm (1968, s. 629 – 658) ho však považuje za slovanský zvyk. Medzi Maďarmi južná hranica výskytu zvyku „*kiszehajtás*“ – vynášania kyselá (Moreny) prevzatého od Slovanov – siahala na juhu skoro až po čiaru Budapešti (Manga, 1956). Uvažuje sa o presnejšie nedatovanom stredovekom pôvode zvyku, ktorý predstavuje syntézu „*ľudovej mágie a rustikalizovanej kresťanskej ideológie*“ (Slivka, 1992, s. 56). Na tento názor sme sa pokúšali nadviazať a bližšie ho spresniť, sformovanie rituálu datovať už do čias Veľkej Moravy a jeho šírenie, etablovanie a pretrvávajúce vysvetliť dočasne birituálnym prostredím českého biskupstva, Poľska i Uhorska (podrobnejšie Golema, 2009).

Už najstarší známy zákaz českej synody z roku 1366 zmieňujúci sa o účasti kňazov pri vynášaní smrti podporuje domnienku, že tento zvyk už dávnejšie alebo ešte i v čase zákazu prináležal alebo bol blízky cirkevnej liturgii. Ďalší

výskum ustrnul pri podobných konštatovaniach a z tohto „mŕtveho bodu“ sa zatiaľ neposunul (aspoň nám to nie je známe) k žiadnym evidentne „podozrivým“ partiám dobovej západnej (rímskej) liturgie, z ktorých by boli texty vynášania smrti priamo odvoditeľné. Nazdávame sa, že sme identifikovali hlavnú príčinu tohto ustrnutia: doterajšie úvahy chybné predpokladali nepretržitú dominanciu rímskej, latinskej cirkvi v skúmanom priestore stredovekej Sclavinie a zabúdali na to, že uvedený priestor bol v 9. až 11. storočí biliturgický, že teda bol pod významným byzantským vplyvom, a že je nutné nanovo prezrieť a zohľadniť aj dobové byzantské liturgické zvyklosti. Ak to spravíme, otvorí sa možnosť hľadať liturgické korene aj v (odlišných) liturgických zvyklostiach byzantskej cirkvi a tu môžeme vzápätí naraziť na už spomenutý veľmi nádejný zdroj textov jarného vynášania smrti, na byzantskú legendu *Život Márie Egypťskej*, a tiež na (túto legendu rozsiahlo komentujúci a s touto legendou doslova do svojrázneho diptychu zrastený) *Veľký kánon* (*Μέγας Κανών*) sv. Andreja Krétskeho.

Legenda (opakovane čítaná a rozsiahlo komentovaná v liturgii 5. týždňa Veľkého pôstu) *Život Marie Egypťské, někdejší nevěstky, konající přísné pokání v Jordánské poušti* (Byzantské legendy, 2007, 83 – 95) bola napísaná v 7. storočí, autorstvo je pripisované Sofróniovi I. (634 – 644), jeruzalemskému patriarchovi. Autorom *Veľkého kánonu* – pozoruhodnej „homílie vo veršoch“, v pravoslávnej liturgii stále živého diela a skvostu byzantskej hymnografie – bol sv. Andrej Krétsky, biskup na Kréte (660 – 740). Spoločné čítanie a spievanie obidvoch liturgických textov počas 5. týždňa Veľkého pôstu ustálil VI. všeobecný cirkevný koncil v r. 680 v Konštantinopole, Trióda z 11. storočia (byzantská liturgická kniha) predpisuje spievať *Veľký kánon* v 5. nedeľu Veľkého pôstu².

² „ВЕЛИКИЙ КАНОН – Богослужбное употребление В. к. впервые зафиксировано в памятниках студийской традиции, в Ипотипосисе (Дмитриевский. Описание. Т. 1. С. 235) и др.; они предписывают петь канон в четверг 5-й седмицы Великого поста (см. ст. Мариино стояние). Текст В. к. встречается уже в древнейших известных греч. и слав. рукописях Триоди. В греч. Постной Триоди X в. (Sinait. gr. 734-735) канон отделен от рядового дневного последования четверга 5-й седмицы заголовком: «В тот же день седальны, поемые на Великий канон» - это, возможно, указывает на то, что он не так давно был добавлен к корпусу песнопений Триоди. В Триоди XI в. (Vatop. 315-949) В. к. предписано петь по частям на 5-й седмице с понедельника по пятницу. Подобное разделение канона (неясно, относящееся ли к 5-й или 1-й седмице) указано соответственными пометами на полях в слав. Триоди XII-XIII вв. (РГДА. Тип. 137). Триодь

Je dôležité upozorniť, že sv. Mária Egyptská (lat. *Maria Aegyptica*, gr. *Μαρία Αιγυπτία*) bola a stále je rozdielne vnímaná, hodnotená a liturgicky „používaná“ západnou a východnou cirkvou; v systéme východných svätcov a svätíc, premietajúcom jej kult až do troch sviatočných dní, sa teší podstatne väčšej úcte ako jej západný náprotivok. Kým západná Mária Egyptská je len radová, až periférna svätica, kult prepodobnej matky Márie Egyptskej je u východných kresťanov liturgickou dominantou nielen 5. týždňa Veľkého pôstu (v súčasnosti dva dôležité sviatky – štvrtok *Veľkého kánonu* a Nedeľa prepodobnej matky Márie Egyptskej), ale podľa mienky teológov dokonca najlepšie odráža náboženskú psychológiu pôstnych dní na Východe. Patrí teda, čo sa týka multimediálneho „veľkopôstneho textu“ (ako ho v hlavných rysoch liturgicky definuje byzantská liturgická kniha *Pôstna trióda*), nepochybne k jeho ústredným zložkám. Pre veľmi pôsobivo poeticky stvárnený východný kult Márie Egyptskej úplne platí Jakobsonova definícia textovej dominanty, pretože tento skutočne vo výraznej miere (spolu)zakladá štruktúrnú jednotu východného veľkopôstneho textu a jeho špecifický charakter, (spolu)ovláda, determinuje a transformuje ostatné zložky a tak zaisťuje jednotu a súdržnosť celej jeho textovej štruktúry. Zároveň sa spolupodieľa, domnievame sa, že značnou mierou, i na fenoméne, ktorý býva označovaný aj ako „*paschacentrismus byzantskej liturgie*“ (Bugel, 2009, s. 61).

K prevzatiu dialogizovanej liturgickej hry o Márii Egyptskej zbožnými laikmi, k jej úniku mimo chrám, mohlo dôjsť za dramatických okolností, ktoré nastali po cirkevnej schizme v polovici 11. storočia, po ktorej už predtým tolerovaná birituálnosť nebola možná a Nedeľa prepodobnej Márie Egyptskej (a zároveň tiež nedeľa – alebo štvrtok? – *Veľkého kánonu*) odrazu vypadla z liturgického kalendára západných Slovanov. Táto zmena nebola všeobecne prijatá z dôvodov, ktoré určite nastali po úplnom zákaze východnej liturgickej praxe.³ Predpokladáme, že časť zbožných laikov i kňazov zmenu liturgických

XI в. (Vat. 771) предписывает пять В. к. в 5-е воскресенье поста. Т. о., первоначально В. к. был привязан к 5-й седмице поста, но не обязательно к четвергу.“ (Лукашевич, online).

³ Pápežská politika po rozdelení cirkvi roku 1054 v oblastiach, kde dominancia latinskej kultúry a orientácia na Rím boli jednoznačné (teda napr. v Čechách a na Morave), bola taká, že kúria neváhala potláčať akékoľvek prejavy iných rítov ako bol rímsky a likvidovať akékoľvek reziduály iných kultúr, než bola latinská (Avenarius, 1992, s. 134).

zvyklostí neprijala, a naďalej mimo chrámu bez kontroly cirkevných vrchností pokračovala v starej (polo)liturgickej praxi, vo „vynášaní smrti“. Išlo totiž o sviatok, ktorý sa už pevne etabloval v kolektívnej pamäti. U ľudových vrstiev, vzdialených od subtílnych teologických polemík, nepochopiteľný zákaz takéhoto predtým dôležitého sviatku (sviatkov) musel vyvolať úzkostnú tenziu. Sviatok teda, ako sa nazdávame, začali sláviť „ilegálne“, bez cirkevnej kontroly a mimo chrámu. Takýto vývoj možno predpokladať iba u Slovanov najprv obradovo silno ovplyvnených byzantskými misiami, neskôr istý čas birituálnych, ktorí sa po cirkevnej schizme ocitli na západnej, latinskej strane „železnej opony“, teda práve a len u Slovanov stredovekej Sclavinie. U južných a východných Slovanov, používajúcich naďalej byzantský obrad, podobne načasovaný a takto rozvinutý „ľudový sviatok“ nemohol vzniknúť jednoducho preto, lebo východiskový text sviatku neopustil priestor chrámu a zostal (dodnes) v podobe živej liturgie inscenovaný v jeho vnútri, pod kontrolou cirkvi, nemohol sa teda kontaminovať ani spájať do hybridných útvarov.

Nedeľa prepodobnej Márie Egyptskej ako „*muriénová nedeľa*“ (Zelinová, 1992, s. 205), „*marmariénová ňeďelä*“ (Habovštiak, 1983, s. 228), „*smrtná nedeľa*“ v ľudovom podaní na Slovensku či „*niedziela marzania*“ v Poľsku prežila s príslušnými rituálmi napriek opakovaným cirkevným zákazom ako ľudový sviatok do 19., dokonca miestami až do 20. a 21. storočia, kedy bola popísaná etnografmi. Títo však „zahodili kľúče“ od jej interpretácie chybným apriórny (a plošne prijímaným) predpokladom, že byzantsko-slovanská etapa stredovekých dejín tzv. Sclavinie nemohla zanechať v ľudovej kultúre také výrazné, pomerne komplexné a dokonca živé reziduá.

Pevné usadenie (načasovanie) rituálu jarného vynášania smrti v liturgickom roku – teda predovšetkým 5. nedeľa Veľkého pôstu – odkazuje tiež práve na dávnu spojitosť s liturgiou.⁴ Len u západných Slovanov zaužívaný ľudový názov „smrtná nedeľa“ nie je bez interpretačného násillia priamo odvoditeľný z latinského názvu tejto nedele *Dominica passionis*, ide

⁴ Korene stredovekej drámy treba hľadať „*miestne v chráme a vecne v určitých presne vymedzených partiách liturgie*“ (Černý, 1964, s. 14).

celkom zrejme o regionálnu anomáliu, domnievame sa, že aj o datovateľnú terminologickú fosíliu z čias pred cirkevnou schizmou. Napríklad Maďari používajú iný, tiež ľudový variant názvu tejto pôstnej nedele – *feketevasárnap*, teda čierna nedeľa (odvodený od zvyku zakrývať v tomto čase v kostoloch kríž čiernou látkou – volá sa to aj „pôst očí“), možno práve vďaka tomuto jazykovo determinovanému odstupu si mohol maďarský etnograf Manga (a my spolu s ním) všimnúť: „*Túto nedelú Česi a Moravia*“ (dodávame, že nielen oni) „*volajú smrtnou nedelou*“ (Manga, 1956, s. 433).

Navrhujeme alternatívny výklad vzniku názvu „smrtná nedeľa“ (< Nedeľa prepodobnej matky Márie Egypťskej). Jeho podstatou chce byť to, že názov predstavíme ako možný (logický, konzistentný a možno až takmer nutný) výsledok chodu inak dobre známych mechanizmov transformácie textu, pôsobiacich na paradigmatickej či syntagmatickej osi jazyka, teda ako produkt procesov, ktorými bežne vznikajú nepriame (obrazné) pomenovania. V poeticky (či rétoricky) sformovaných textoch sa často vyskytuje nahradenie sémanticky užšieho vlastného mena apelatívom v štýle: Homér – knieža básnikov, Komenský – učiteľ národov. Poetické slovníky takéto obrazné pomenovanie nazývajú antonomáziou a definujú ju ako druh synekdochy používajúci namiesto vlastného mena osoby jej charakteristickú vlastnosť. Antonomázia je svojho druhu „generalizujúca“ synekdocha podobného typu ako napr. obrazné pomenovanie „smrteľníci“ namiesto „ľudia“. Centrálnou udalosťou *Života Márie Egypťskej* je, ako v každej legende, smrť tejto svätice, ktorá je však zároveň aj *dies natalis*, teda dňom jej zrodzenia do pravého života. Logiku predpokladaného transformačného procesu možno preto schematicky zachytiť nasledovne: Prepodobná matka Mária Egypťská > Muria, Maria, Marej, Mara, Morena, Mařena, Marzana > antonomázia: české a moravské Smrtholko, Smrtonoško-Velkonočko, Smrtničko; slovenské Šmertka, Smrť; lužickosrbské Smerdniza > z toho následne odvodená „smrtná nedeľa“.

Práve na „smrtnú nedelú“ si východná cirkev pripomína pamiatku spomínanej sv. Márie Egypťskej, vo východnej tradícii mimoriadne významnej kajúcničky (hrdinky prechádzajúcej víťazne „bojiskom pôstu“

ako to formuluje sv. Andrej Krétsky vo *Veľkom kánone*), pred odchodom do púšte sa **umývajúcej v rieke Jordán, zázračne prechádzajúcej** na Zelený štvrtok **po hladine rieky Jordán** z pustého brehu na breh obývaný ľuďmi, po prijatí eucharistie sa rovnako zázračne **vracajúcej po hladine rieky naspäť do púšte** (s riekou-vodou teda bytostne spojenej) a navyše v ten istý deň **zomierajúcej** (to by mohlo uspokojivo osvetľovať už citované názvy topenej figúry typu Smrtholko, Smrtonoško-Velkonočko [Čechy], Smrtničko [Morava, v tomto znení ich uvádza Veselovskij – 1880, s. 97], Šmertka, Smrť [Slovensko] či lužickosrbská Smerdniza [Grimm, 1968, s. 645]). Iné frekventované pomenovania možno tiež vyložiť ako antonomázie, napr. slovenské Kysel, maďarské kiske, pôvodne názov bezmliečnej pôstnej kyslej polievky a zároveň vhodné obrazné (synekdochické) pomenovanie Veľkého pôstu či jeho ľudských stelesnení⁵.

Svätec býva definovaný svojimi atribútmi rovnako, ako hrdinu eposu charakterizuje jeho prívlastok: sv. Katarína má svoje koleso, sv. Juraj draka, sv. Martin plášť, meč a žobráka, sv. Mária Egyptská má starca Zosimu, nahotu, prísny pôst, napučané hrachy (šošovice?), rieku, víno a chlieb, smrť, pohreb. Všetky tieto kľúčové atribúty sa objavujú veľmi frekventovane i v textoch

⁵ Už najstarší zákaz pražskej synody z roku 1366 „cituje“ (pololiturgickú?) vetu odrážajúcu, domnievame sa, kresťanský paradoxné chápanie smrti ako narodenia do večného života, ku ktorej možno nájsť v liturgických textoch početné paralely (pre náš výklad významné segmenty sme zvýraznili): „...Item v mnohých městech, městečkách a vesnicích zachovávají klerici i prostý lid zvrácený zvyk: uprostřed Velkého postu figurínu v podobě smrti nosí za zpěvu a pověřených her městem až k řece, kde tu samu figurínu prudce vhodí do vody a **ve své nevědomosti prohlašují, že smrt jim již nemůže více uškodit, protože je zcela a dokonale vyhoštěna z jejich hranic.** Proto se nařizuje všem i jednotlivě, aby farní správci, kteří se společně se svým lidem něčeho podobného účastní, byli okamžitě zbaveni svatých úřadů tak dlouho, dokud řečení narušitelé a pověřenci nepřijmou od pana arcibiskupa náležité a uzdravující pokání za provinění, jejichž rozhršení si ctihodný otec zvláště pro sebe ponechává...“ (citované podľa: Těra, 2009, s. 142). Najstarší zachovaný cirkevný zákaz jarného vynášania smrti hovorí teda o **účasti kňazov** a o praktikovaní zvyku v politických a kultúrnych centrách (hradoch, mestách) – teda nie na periférii, vidieku. Domnievame sa, že českej cirkvi v roku 1366 nešlo o likvidáciu pohanských povier, ale aj o likvidáciu, zdá sa, veľmi populárnych a tvrdošijne odolávajúcich pozostatkov grécko-slovanskej kultúry, ktoré už v zmenených pomeroch nemali liturgickú oporu. K citovanej „pololiturgickej“ vete uvedieme aspoň dve liturgické paralely: „*Psalite regi magno, devicto mortis imperio.*“ („Spievajte žalmy veľkému kráľovi, **vítaznému premožiteľovi smrti**“; *Resurrectio – Hra o vzkriesení Pána*, 10. storočie; citované podľa: Černý, 1964, s. 17); „*Zmiluj sa nado mnou, Bože, zmiluj sa nado mnou. Získal som teba, **vítaz nad smrťou**, a v tebe prameň života.*“ (*Veľký kajúci kánon svätého Andreja Krétskeho*, 8. storočie, online).

jarného vynášania smrti.

V rituáli vynášania smrti často spoluúčinkuje mužský protipól Moreny, na Slovensku označovaný ako Dedko, Ďatko, v Čechách a na Morave Mařák, Mařoch, Smřták; v Poľsku Marzak (všetky varianty mena môžu byť interpretované ako antonomázie „starca Zosimu“ z textu oficiálnej legendy).

Podľa účastníkov rituálu z Nižnej na Orave je Morena „*prezodedze*“, čo vraj znamená, že „*nemá kabáta*“ (logickejší výklad by bol, že je „bez odedze“, teda nahá; to, prečo v princípe nedôverujeme „etiologickému mýtu“ účastníkov rituálu, vysvetlíme nižšie).

Mária Egyptská je hrdinka „*vítazne prechádzajúca bojiskom pôstu*“ (ako to vo *Veľkom kánone* obdivne konštatuje sv. Andrej Krétsky), na ortodoxných ikonách je štandardne zobrazovaná ako na smrť vychudnutá starena s bielymi vlasmi (ťažko si predstaviť, že by si byzantskí misionári medzi Slovanmi nepomáhali ikonami). Pôst je jej (i Zosimov) kľúčový atribút, obidvaja sú skutočnými virtuóznymi pôstu, spolužijú s hladom (vidieť to na ich výtvarnom zobrazení), dobrovoľne ho znášajú a každodenne nad ním víťazia. Pripomeňme, že stredoveká cirkev prostredníctvom liturgického kalendára vnášala istú pravidelnosť do spolužitia s hladom, vyhľadovaní askéti prostredníctvom hladu dosahovali zmenené stavy vedomia a približovali sa takto cielene na dosah k inak nedostupnému sakrálnu. Rituálne hladovanie mal povinne okúsiť každý kresťan, okolo 150 dní v roku vrátane Adventu a Veľkého pôstu bolo pôstnych, východný úzus, na rozdiel od menej prísneho západného, zakazoval v pôste navyše jesť i mlieko a vajcia. Za nedodržanie pôstu hrozili prísne tresty, Karol Veľký pre porazených a násilne pokresťančených Sasov ustanovil dokonca trest smrti (Hägermann, 2002, s. 782), poľské kniežatá v 11. storočí trestali nedodržanie pôstu „miernejšie“ – vytrhávaním zubov (Montanari, 2004, s. 86).

Legenda *Život Marie Egyptské* sa hneď v úvode obsiahlo zmieňuje o zvláštnych pôstnych praktikách palestínskych mníchov (úvod možno čítať aj ako akúsi mníšsku regulu vo forme rozprávania⁶). Mnísi na začiatku Veľkého

⁶ Najstaršia uhorská legenda *Život svätých pustovníkov Svorada vyznávača a Benedikta mučenika, napísaná od Maurusa, päťkostolského biskupa* (vznikla v r. 1064 – 1070, Svorad zomrel

pôstu prešli riekou Jordán a rozptýlili sa po púšti zásobení malým množstvom potravy zodpovedajúcej (podľa prísnejšieho východného úzu zakazujúceho nielen mäso, ale aj vajcia a mlieko) obdobiu pôstu (vymenúva sa tu chlieb, sušené ovocie – figy a datle, máčané a naklíčené bôby/šošovice? hrachy?), niektorí si vzali iba potrhaný odev a svoje telo sýtli iba trávami rastúcimi na púšti.

Pri dĺžke Máriinho kajúcneho pobytu v púšti a pri jej pôstnom „jedálničku“ (a jeho, ako sa domnievame, v karnevalovom duchu revidovaných ľudových dotvoreniach) sa pristavíme detailnejšie. Oficiálna legenda nám časové a priestorové súradnice Máriinho dlhého pôstu predstavuje v dialogických (a teda ľahko zdramatizovateľných) segmentoch takto:

*Zósimas jí řekl: „Kolik let, paní má, žiješ na této poušti?“
Žena odpověděla: „Zdá se mi, že je to čtyřicet sedm let, co jsem opustila Svaté město.“*

(*Život Marie Egyptské, 7. storočie.*)

Ľudové podanie tvrdošijne uchováva základnú štruktúru otázky: „*Hej Maria, hej, Maria, kaj si dluho byla?*“; „*Muriena, Muriena, kde si prebývala? Marmuriena, kde si bola?*“; „*Ej, Marej, Marej! Ďe si prebývala?*“; *Muria, Muria! Ďe si prebývala?*“ (texty jarného vynášania smrti, 19. – 20. storočie).

O Máriinom jedálničku sa z oficiálnej legendy dozvedáme toto:

*Zósímás pravil: „Čím se živíš, má paní?“
Žena řekla: „Dva a půl **chleba** jsem mněla s sebou... Když jsem snědla ty chleby, o kterých jsem Ti říkala, sedmnáct let jsem se živila **trávami** a vším, co jsem mohla na poušti najít...“*

(*Život Marie Egyptské, 7. storočie.*)

Ľudové podanie už tento jedálniček trochu modifikuje: „*Cos Mařeno,*

okolo r. 1031) dokazuje, že pustovník, nitriansky benediktín Svorad, inšpirujúci sa v mnohom asketickými praktikami palestínskych pustovníkov, **dôverne poznal neskrátenú (byzantskú?) verziu textu Život Mária Egyptskej a veľmi pravdepodobne teda i s ňou do úzkeho diptychu spojený Veľký kánon**. Pridržiaval sa totiž dôsledne pôstnych zvyklostí detailne priblížených práve v *Živote Márie Egyptskej* (teologicky zdôvodnených vo *Veľkom kánone*), text jeho legendy sa na ne priamo odvoláva a nazýva ich „regula Zosimi“ (*Legendy stredovekého Slovenska*, 1997, s. 33 – 43, 345 – 348). Sv. Svorad je v tejto legende nasvietený ako ten, kto tiež víťazne prechádza „bojiskom pôstu“ – určite nie náhodou rovnakým spôsobom a z rovnakých dôvodov ako starec Zosimas či Mária Egyptská.

*cos Mařeno, cos v postě jídala? (O mila Mařeno, cos ty v postě jedla? Mořana, Mořana cos v pošče jodala? Marzanna, marzanna, což v pošcie jadata? Mařeno, Mařeno, co si obědvala?); Chlyb ze **slaninami** miły Panbug z nami. (Groch ze **stoninami**, Miły Pan Bóg z nami. Zele s kopřivami, hrách se **slaninami**, kašu s **oškvarkami**. Ach jidavala sem ja zeli s kopřivama)*“ (texty jarného vynášania smrti, 19. – 20. storočie).

Morena si teda, spolu s povolenými potravinami (kapusta, žihľava) a v rozpore s pôstnymi pravidlami, až brutálne „gargantuovsky“ zajedá i oškvarky či slaninu, čo mohlo (a iste i malo) u ľudových (nie vždy dobrovoľných) aktérov rituálneho hladovania a znalcov pôstnych zvyklostí vyvolávať smiech. Svätica, ktorá si „*pôstom vysušila telo*“ a stala sa vďaka tomu „*anjelom v tele*“ (*Veľký kánon*), sa tu neúctivo paroduje, napchávajúc sa práve zakázanými jedlami. Sú to vážne signály, že máme do činenia s inverznou, parodujúcou kultúrou, ktorá cielene ruší uznávané hierarchie.

Pre texty jarného vynášania smrti vo viacerých ohľadoch platia konštatovania V. Černého týkajúce sa stredovekej pololiturgickej drámy. Skutočne nad slušnú mieru sa v nich rozbuje živel svetský, komický a neslušný. Zbožní stredovekí laici (i niektorí klerici) v snahe recepčne zatriktívniť text a priblížiť ho vkusu publika, recenzovali a adaptovali, druhovo a žánrovo prispôbovali východiskový textový materiál, pridávajúc na vhodných miestach komické pasáže. V našom prípade ešte navyše oficiálna písaná textová podoba ako stabilizujúci činiteľ bola po schizme odvrhnutá (asi podobne ako napr. byzantské obetné kvasené chleby, tzv. prosfory, či iné zreteľne byzantské symboly a zvyklosti – západných Slovanov bolo potrebné po schizme „*odhelenizovať*“). Text, impregnovaný pôvodne do hĺbky mrazivou vážnosťou a pevne stabilizovaný kanonizovaným písomným podaním, odrazu už nebol chránený pevným druhovým a žánrovým obalom a začali ho riadiť iné pravidlá. Prostredie, v ktorom sa (po odvrhnutí písanej výstuže byzantského pôvodu) ocitol (bol v ľudovej orálnej pamäti uskladnený), nebolo už sterilne vážne, naopak, bolo presiaknuté vysoko infekčným karnervalovým smiechom. Ako uvádza Černý, keď zväzok hry s liturgickou príležitosťou a liturgickým obradom je už nesmierne uvoľnený,

vzniká tzv. pololiturgická dráma, liturgická súvislosť jej síce navždy ostane, no takáto dráma už nie je povinná riadiť sa liturgickými náležitosťami ani cirkevnými zvyklosťami (Černý, 1964, s. 27). Cirkev v takomto prípade mohla už iba „kázat, varovať, zavrňovať, dovolávať sa štátnej moci, cirkevne trestať; zamedziť nemohla nič“ (Černý, 1964, s. 28); ak sa nedarilo zvyk vykoreniť trestaním, mohla zmeniť stratégiu a zvyk „zadusiť v objatí“, reinterpretovať – napr. poľská stredoveká (špekulatívna a nekorektná) nadinterpretácia v ňom „identifikovala“ pamiatku na topenie pohanských modiel v riekach na úsvite kresťanskej éry v Poľsku – a takto novým etiologickým mýtom ospravedlnený, predefinovaný, prípadne od karnevalových výstrelkov očistený ľudový sviatok už pravdepodobne bolo možné tolerovať. Cirkev po takejto „reinterpretácii“ mohla usilovať navyše o dozor alebo pomocnú a poradnú účasť.

Ako zisťuje Bachtin: „*smích, vytlačený ve středověku z oficiálního kultu a pohledu na svět, vystavěl si neoficiální, ale téměř legální hnízdo pod střechou každého svátku. Proto měl každý svátek vedle své oficiální – církevní a státotvorné – stránky zároveň ještě druhou stránku, lidově karnevalovou a pouliční, jejímž organizujícím principem byl smích a materiálně tělesné dole.*“ (Bachtin, 1975, s. 72). Skúmaný prípad ľudového sviatku – jarného vynášanie smrti – je, ak je naša hypotéza pravdivá, unikátny aj tým, že u západných Slovanov sa uchovala už iba jeho „pouličná“, vidiecka, karnevalová verzia (a v nej si, naopak, uchovala či postavila nové „hniezdo“ vážnosť – o tom sa však zmienime nižšie).

Vstúpime (lebo musíme) teraz, bachtinovsky povedané, do jazyka materiálno-telesných nížin (Bachtin, 1975, s. 75). Počas stretnutia Márie a Zosimu sa tento pomodlí, keď skončí modlitbu, Mária „*podle obyčeje políbila starcova ústa*“ (Byzantské legendy, 2007, s. 93). Ľudové podanie ide v stvárnení tejto epizódy trochu ďalej: „*V obci Rózsaszentmárton dievčatá pripravili ženskú a chlapci mužskú figúru, s ktorými sa dali na cestu z dvoch koncov dediny. Stretli sa uprostred dediny, kde dali ženskej a mužskej figúre **pobozkať sa.***“ (Manga, 1956, s. 446). „*Děvčata vyjdou s Mařenou z jedné strany vsi, chlapci s Mařochem z druhé strany, aby se setkali prostřed dědiny, kdež se chce Mařoch s Mařenou **rozloučiti a ji políbiti.***“ (Zíbrt, 1893, s. 467).

Toto stvárnenie epizódy je ešte pomerne decentné, čisto duchovné stretnutie hanblivej starency-kajúcničky v deň jej smrti a starca-mnícha mohlo byť nadinterpretované či dointerpretované aj v drsnejšom štýle, napr. v 1. polovici 20. storočia zhotovovali dolnozemskí Slováci v Rákoskeresztúre „*dve slamené bábkys kyselá, jednu obliekali za mladuchu a druhú za ženícha. Do rázporku ženíchových nohavíc – ako jednoznačný symbol plodnosti umiestňovali mrkvu. Spievajúc obchádzali s oboma bábkami chotár a medzitým ich spolu prikrývali, akoby sa bozkávali a párilili.*“ (Krupa, 1998, s. 122).

Súčasťou vynášania smrti v slovenských Kameňanoch bolo napr. aj charakteristicky „šťavnaté“ prekárание s dievčatami zo susednej dediny:

*Naše krajšie ako vaše,
naše cicky ako gence (teda súdky – pozn. M.G.)
naše ritky ako hrnki...*

ktoré ďalej pokračovalo:

*... kebi to náš mlinár
Sto sinov mal, žebi nám každému, jednoho dal.
Hé, Hana, hé!*

(Elscheková, 1976, s. 260).

Vyjadrenie bujarej radosti z vlastných tiel a ich sexuálnych kvalít i túžby po vydaji nachádza otvorený priestor v rámci týchto textov. Mladé aktérky rituálu môžu celkom legitímne upozorniť prizerajúcich sa mládencov na svoje anatomické danosti či nabúrať sebavedomie svojim rivalkám zo susednej dediny. Ťažko nazvateľný hybridný žáner (Černého termím „pololiturgická dráma“ je v našom prípade trochu zavádzajúci, možná liturgická súvislosť je už aktérmi rituálu i rituálu neprajúcimi cirkevnými vrchnosťami dávno neuvedomovaná) dokáže bezproblémovo absorbovať a v texte rozmiestniť aj takýto materiál.

Na Orave si zase aktérky rituálu robili v podobnom štýle napr. posmech z novomanželov:

*Šuvadovie mladí tak sä malí radí,
od veľkej ľúbosti postel' polámali.
(Habovštiak, 1983, s. 229).*

Ako vo svojej známej interpretácii románu *Gargantua a Pantagruel* poznamenáva Bachtin, moč a výkaly sú „veselá matéria“ účinne meniaci strach na smiech, premieňajúca des z kozmu na veselé karnevalové strašidlo (Bachtin, 1975, s. 262). Obrazy moču a výkalov sú ambivalentné, znižujú, umŕtvujú i obrodzujú, obnovujú, nesú v sebe požehnanie i urážku, je v nich nerozlučne prepletená smrť so zrodením, pôrod s agóniou. „*Smrt i zrození jsou v obrazech moči a výkalů prezentovány ve veselém smíchovém aspektu*“ (Bachtin, 1975, s. 123), to možno v plnej miere vzťahovať i na našu podľa ľudového karnevalového vkusu transformovanú sväticu – Smrť („rodiacu“ sa smrťou, paradoxne, do pravého života), jej neviazane gargantuovské vyprázdňovacie aktivity totiž môžeme dokumentovať na konkrétnych textoch:

Gizelica, gizela (< Kyseľ, pozn. M.G.)
štiri roky visela
a na páti rok odrisla..
šeckich chlapcov oščala.
(osada Kestúc, Krupa, 1998, s. 123)

Kiselica, kiselá
štiri roky visela,
až na páti odvisla,
šeckich chlapov odrisla (ohnusila).
(osada Šarišáp, Krupa, 1998, s. 125).

V Šámšone si 85-ročná starénka pripomína text príznačne miešajúci vysoké a nízke (kňaza a prasiatko):

Tavo, Kiseľ, tavo, na to čierno právo
dě sa kňazovo prasiatko visralo.
(Krupa, 1998, s. 119).

Etnológ Krupa (v podtexte azda aj trochu moralizujúco) konštatuje na adresu ľudových informátorov, že podobne ladené texty len zriedkavo zamieňajú jemnejším variantom.

V slovenskej obci Rákoskeresztúr (dnes časť Veľkej Budapešti) opäť nachádzame obvyklú otázku týkajúcu sa stravovacích zvyklostí, no s dosť prekvapivým vyústením:

*Hob diouča čo ti jest,
Hovno zjedz, jeden, dva, tri, štyri
Murjéna za koho si umrela...*

(Manga, 1956, s. 439).

K textom tohto typu ostáva už len, po počiatočných rozpakoch a hľadani vhodného interpretačného rámca, priložiť skvelý a chápvavý Bachtinov komentár: aj uvádzané príklady totiž jednoznačne „*svědčí o tom, že ohazování výkaly a polévání močí je tradiční snižující gesto... Jeho snižující význam je obecně známý a srozumitelný. V kterémkoli jazyce se lze patřně setkat s výrazy jako ,na ... na tebe'(či s paralelními výrazy ,naplivat' nebo ,nachcat na tebe').*“ (Bachtin, 1975, s. 120). Všetky podobné gestické i slovné obrazy sú organickou súčasťou karnevalového celku, ovládaného jednotnou obraznou logikou. „*Tento celek je smíchové drama smrti starého světa a současně zrození nového*“ (Bachtin, 1975, s. 121), je to skutočne paradigmatické, karnevalovou kultúrou zvlášť obľúbené „veselé pochovávanie“, v rámci ktorého sú obrazy moču a výkalov bežnou a nutnou rekvizitou. „*Takové obrazy nesnižují jen umírajícího, ale dekonozují a ,uzemňují' samu smrt, mění ji ve veselé strašidlo.*“ (Bachtin, 1975, s. 123) – presne takto možno popísať i z veľkej časti (nie však úplne a vo všetkom) „veselé“ pochovávanie, teda jarné vynášanie smrti – Márie u západných Slovanov. Z nášho pohľadu vulgárne či obscénne (ale nápadne frekventované) elementy textov jarného vynášania smrti nemožno pri skúmaní jednoducho „taktne“ a prudérne odfiltrovať a odignorovať – často totiž tvoria práve „chrbtovú kosť“ lokálnych variantov rituálu. Užitočné bude skôr prijať Bachtinov metodologický postulát: „*Kultura smíchu a smíchového cynismu naprosto nemůže být označována jako naivní a vůbec si nežádá naší shovívavosti. Potřebuje být pozorně studována a pochopena.*“ (Bachtin, 1975, s. 123).

V rámci takto smiechovo zacieleného rituálu vyznieva potom zrozumiteľnejšie a aj menej surovo a bezcitne (možno dokonca aj zo strany „obetí“ veselo recipované) strašenie starčekov a stareniek, ktorého obsahom je symbolicky „hodiť“ smrť na najstaršieho človeka v dedine, ktorý je smrti najbližšie. V Koceľovciach tento symbolický úkon doprevádzal

napr. nasledovný text: „*Nesemo smrť, nesemo na starího Komela, šva mu brada obtlela. Nesemo smrť, nesemo na starího fajsa, šva má veľkie vajcia.*“ (Elscheková, 1976, s. 261).

Kultúra smiechu vitálne bujnejšia v tkanive skúmaných textov však nebola (lebo nechcela byť?) taká expanzívna, aby úplne prekryla mrazivú vážnosť starého liturgického textu, aby ju úplne a bez stôp zrušila. Pri zrode dnešnej podoby textov nestál len programový zámer ironicky, úplne a celoplošne sa dištancovať od vážnosti východiskového textu (ako to vo svojej chápavej a sympatizujúcej apoteóze „pokrokovej“, revolučnej karnevalovej kultúry, stojacej v opozícii voči monologickej vážnosti „nepokrokových“ vládnuccich kultúr, vyhmatal Bachtin). V skúmaných textoch sa po komických pasážach (pre nás na čisté žánrové formy zvyknutý vkus asi dosť prekvapivo a nečakane) bežne objavujú aj veľmi vážne segmenty, účastníci rituálu akoby celkom „nebachtinovsky“ a nerevolučne vôbec netúžili bezbranný text dôsledne a v celku sparodovať. Po opisoch veselej zábavy odrazu účastníčka rituálu z Oravy (nar. 1908) konštatuje: „*aj pobožne zme spievali!*“:

*Mária Magdaliena sveťe sa kochala
Bola veľká hriešnica, dlhý čas trvala
(Habovštiak, 1983 232);*

odajme len, že to platí aj o inej „hriešnici“, tiež Márii, spomenutý „dlhý čas“ sa azda aj lepšie viaže na jej dlhé, v legende zdôraznené 47 ročné pokánie v púšti. V gemerskom Rybníku po vynesení Moreny účastníci rituálu chodili z domu do domu, pričom najprv vždy zaspievali pôstnu nábožnú pieseň. V Lehôtke po pôstnej nábožnej piesni nasledoval veselý text: „*Išla nevesta cez pole, roztrhla si sukňu na kole. Dajteže jej masla, aby sa jej zrástla.*“ (Bednárík, 1943, s. 86). V Honte maďarské dievčatá prv, než sa sprievod so slamenou bábkou pohol, (maďarsky) zvolali: „*Ježišu, pomôž!*“ Prítomné ženy odpovedali: „*S pomocou Ježiša neste.*“ (Manga, 1956, s. 444).

V Rožňavskom Bystrom dievčatá, miešajúc opäť vysoké a nízke, spievali: „*Klaňajte sa, klaňajte, našej starej handre*“ (Elscheková, 1976, s. 246, 278); autorka komentára a fundovaná etnologička to interpretuje ako klamanie démona predstieraním úcty, aby ho v závere rituálu dievčatá ovládli a utopili.

My sa skôr domnievame, že hľadať kódy k tomuto textu treba inde, text je nielen transformatívna paródia (handra), ale aj imitatívny pastiš (klaňajte sa). Pokyny k slúženiu už spomenutého *Veľkého kánona* predpisujú po každom z 234 tropárov spievať „*Zmiluj sa nado mnou, Bože, zmiluj sa nado mnou.*“ („Ελέησόν με ó Θεός, ελέησόν με“) a urobiť tri zemné poklony (tzv. veľké metánie, pri ktorých sa kľaká a hlavou dotýka zeme) – spolu teda veriaci musel vykonať počas služby *Veľkého kánona* viac ako 700 (!) týchto zemných poklôn (Milko, 2005, s. 56). Išlo o každoročne sa opakujúcu vysilujúcu námahu, na ktorú si účastníci rituálu určite dlho pamätali. Rituál sa po schizme pravdepodobne z chrámov rýchlo vytratil, no mohol byť, ak bol vnímaný ako dôležitý, blahodarný, pre chod sveta neopomenuteľný (v karnevalovom rúchu) imitovaný naďalej mimo chrámu. Medzi pravoslávnyimi veriacimi je rituál ako každoročná súčasť liturgie aj dnes známy pod názvom „*Utiereň s poklonami*“ alebo „*Poklony*“⁷ (počet predpísaných poklôn však dnes klesol na 1/3). Drobný relikť práve tohto každoročného klaňania v biliturgickej stredovekej Sclavinii sa mohol ako neurčitá spomienka uchovať v Rožňavskom Bystrom.

Veľký kánon obsahuje deväť krátkych modlitieb, adresovaných prepodobnej matke Márii Egyptskej, slovenský preklad jednej z nich uvidieme:

Prepodobná matka Mária, pros Boha za nás.

Žila si netelesný život v tele, Prepodobná, a tak si prijala skutočne

⁷ Ruský ľudový názov tejto služby je „*Мариино стояние*“ – aj tu použitý tvar privlastňovacieho prídavného mena „*Мариино*“ mohol spolupôsobiť pri vzniku variantov mena Mária typu Marena, Marina, podobnou príponou v slovenčine bežne vznikajú hovorové varianty ženských mien typu Evina, Dážena, ale napr. i mamina – „*На пятой седмице Великого поста совершается утренняя, которую в народе принято называть «Мариино стояние». Обычно она совершается в среду вечером. Это по-настоящему продолжительное богослужение. Во время этой службы единственный раз в году прочитывается целиком Великий канон святого Андрея Критского, который читался по частям в начале Великого поста (первый раз Великий канон, разделенный на четыре части, читают в понедельник, вторник, среду и четверг первой седмицы Великого поста). Также на этой службе прочитывается житие Марии Египетской. Житие преподобной Марии составил св. Софроний, патриарх Иерусалимский, а св. Андрей Критский, посланный Иерусалимским патриархом Феодором на VI Вселенский Собор (692 г.), представил это житие вместе со своим каноном. Чтение канона св. Андрея и жития Марии Египетской на 5-й седмице совершается Церковью со времени VI Вселенского Собора.*“ (*Мариино стояние*, online).

veľkú milosť zastávať sa u Boha tých, čo si ťa verne ctia. Preto ťa prosíme: Svojimi modlitbami vysloboď i nás zo všetkých nástrah. Bola si zvedená do hlbiny veľkých nemiestností, ale neudržali ťa. Najlepšou myšlienkou si sa rozbehla nahor k dokonalej čnosti, ktorú si preslávnne ukázala skutkami, čím si, Mária, vzbudila údiv anjelov.
(Veľký kánon, online).

Následne chceme upriamiť pozornosť čitateľa na ľudové zarietanie (tvoriace antikomický segment inak skôr komicky ladeného jarného vynášania smrti v obci Šára), obracajúce sa vážnym modlitbovým tónom na vynášajú Kiselicu ako na evidentne blahodarnú silu (teda vôbec nie ako na „démona“):

*Kiselica, kiselica, vodička svatá,
odňes od našej dediny šecké chrasti,
šecké rani, šecké mrchavé nemoce,
abi šeci ľudá boli zdraví.*

(Krupa, 1998, s. 127).

Štýl i celkové vyznenie zarietania sa podobá modlitbe z *Veľkého kánona* v takom rozsahu, ktorý umožňuje legitímne uvažovať minimálne o typologickej a azda i genetickej príbuznosti obidvoch textov. Ľudové zarietanie opäť charakteristicky pracuje s antonomáziami (kiselica, vodička svatá).

Výrazne antikomické prvky obsahuje tzv. nočné vynášanie Murieny, doložené v Turci i na Liptove. V Turčianskej Štiavničke a v Podhradí Murienu vynášali v noci (Zelinová, 1992, s. 205). V Podhradí vynášali dvakrát, prvý raz v noci približne medzi polnocou a treťou hodinou rannou to bola skupina mladších dievčat, druhý raz ráno okolo 7. – 8. hodiny. Aktérky nočného rituálu boli 12 – 13 ročné dievčatá (cirkevne nepotrebatelné?), ktoré sa ešte iba chystali „gu spovedí“. Zhotovili figúru v dome jednej z nich, po skončení príprav sa uložili na symbolický spánok – všetky v jednej miestnosti na slamu rozloženú na zemi. O polnoci prechádzali s nočnou Murienou po dedine. Medzi 7. – 8. hodinou ráno vyniesli staršie dievčatá druhú Murienu, dennú alebo veľkú. Cestou spievali nábožnú pieseň *Podĕkujmež Kristu Pánu*. Niesli „košík mladému“ (košík s eucharistiou a pôstnymi pokrmami – sušeným ovocím a napučanými bôbmi – je Zosimov atribút), do ktorého vyberali výslužku –

„múčky na púčky“⁸. Po hostine išli dievčence (podobne ako v nedeľu týždeň pred rituálom) spievať určené nábožné piesne na vrch Hrádok (ustálená syntax segmentov rituálu bola takáto: spievanie nábožných piesní nad obcou – vynesenie nočnej Murieny – prinesenie letka – hostina – spievanie nad obcou (Zelinová, 1992, s. 209)). Podobný jav bol evidovaný v Pribyline a v Kokave na Liptove. V liptovskej obci Dovalovo v noci okolo druhej hodiny sa mládenci a dievčatá zišli na hornom konci dediny, z jedného snopka urobili babu, obliekli ju do starých ženských šiat a z vyšného konca niesli ju cez dedinu spievajúc (Húska, 1956, s. 505). Potom ju roztrhali a hodili do vody, „každý mládenec a dievča usilovali sa uchytiť a domov odniesť kúšтик slamy alebo handričku.“⁹ *Doma potom ten kúšтик podložili pod kvoku alebo hus, aby*

⁸ Pri poslednom stretnutí, po ktorom Mária Egyptská odchádza po hladine rieky Jordán do púšte, kde v ten istý deň aj zomiera, Mária i Zosimas prijímú „životodarné sviatosti“. Následne Zosimas nalieha, aby Mária zjedla niečo z pôstnych pokrmov, ktoré doniesol spolu s eucharistickým chlebom a vínom vo svojom košíku: „*Ale splň aspoň jedinou prosbu starcovu a ochutnej z toho, čo jsem ti zde přinesl. A při těch slovech jí ukázal svůj košík. Svěťice se jenom konečky prstů dotkla fazolů, tři z nich si vzala a nesla je ke rtům, řkouc, že jí postačí duchovní milost, zachovávající duši člověka v čistotě.*“ (Byzantské legendy, 2007, s. 93). Nazdávame sa, že práve táto pasáž legendy predstavuje paradigmu charakteristickej rituálnej pôstnej „hostiny“, ktorá sa nie náhodou práve na smrtnú nedeľu ako súčasť vynášania smrti praktizovala v Čechách a na Morave a na ktorú upozornil Zíbrt. Konzumovala sa vtedy tzv. „pučálka“ – vo vode napučaný (naklíčený) a na sucho upražný hrach pripravovaný za starých čias ako obľúbené pôstne jedlo a „*podnes známá pochoutka, obvyklá zvláště na neděli smrtnou na Moravě a v Čechách*“ (Zíbrt, 1910, s. 43). So staročeskými zvykmi sa zhoduje aj „*obyčej moravský, posavad užívaný, jídati na smrtnou neděli smažený hrách, pučálku. Na Zábřežsku již týden před smrtnou neděli děvčata prosila po dědině hrachu na pučálku: „Děte nám trochu hrachu na pučálku, budem strojit Smrt.“ Když se mládež z obchůdky vrátí, jídá v tom domě, kde se smrt strojila, společně pučálku.*“ (Zíbrt, 1910, s. 58). Do nášho výkladu výborne zapadajúce nápadné syntagmatické spojenie Smrti (Moreny) a tohto pôstneho jedla (pučálky), majúce asi nie náhodou oporu v texte legendy, je skutočne evidentné. Púčky sa spomínajú aj v slovenských textoch: „*potom zme robili takie púčky v datorom dome*“; „*Dajte jej múčky na púčky*“ (Habovštiak, 1983, s.229, 230); v Turci sa pre „murienovú nedeľu“ používal aj variantný názov „púčková“ (Zelinová, 1992, s. 205). Dodajme, že na Slovensku sa termínom „púčky“ označovalo obradové pečivo – názov sa však mohol metonymicky posunúť aj na za sebou nasledujúce pôstne jedlá. Skonzumovanie troch napučaných fazúl (alebo šošovic, ak veríme viac latinskému a anglickému prekladu legendy či gréckemu filmovému spracovaniu ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ΑΙΓΥΠΤΙΑ (dostupnému na <http://www.youtube.com/watch?v=5hZBHstUMGU>), povýšené na sakrálny úkon, presne načasovaný v rámci liturgického roka, sa mohlo pokojne stať paradigmou stredoeurópskych pôstnych hostín.

⁹ Upozorňujeme na analogické narábanie s mŕtvym telom svätíc a svätcov, ktorého cieľom bolo získanie relikvií do osobnej držby. Pri smrteľnej posteli sv. Alžbety Durínskej zbožní laici s napätím očakávali, kedy táto odovzdá svoju dušu Bohu, ihneď po smrti začali kúskovať jej telo i šaty, odrezávali jej hroty prsníkov i články prstov.

im tieto dobre sedeli." (Húska, 1956, s. 506).

Tento veľmi zvláštny nočný nedeľný rituál môže byť, domnievame sa, že dokonca celkom uspokojivo a vyčerpávajúco, vyložený ako ľudový kontinuant tzv. celonočného bdenia, tzv. „vsenočnej“. Celonočné bdenie v predvečer nedeľí a sviatočných dní zjednocuje vo východnej cirkvi služby veľkej večierne, sviatočnej utrene a 1. hodinky, liturgicky podchytené a definované je v byzantskej liturgickej knihe *Horologion* (Časoslov). Praktizovanie celonočného bdenia prešlo zložitým vývojom,¹⁰ kým sa vo východnej cirkvi

¹⁰ „*Всенощное бдение (Всенощная), богослужение православной церкви, совершаемое накануне воскресений и отдельных праздников. Возникло в первые века христианства, с IV в. распространилось в Византии и на православном Востоке, с конца XIV в. на Руси. Объединяет службы великой вечерни, утрени и первого часа... ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ (всенощная, агрипния) (греч. агурνια, букв. — бессонное, бодрствование), в византийском обряде торжественное богослужение, совершающееся в канун воскресных и праздничных дней в вечернее время суток. Представляет собой соединение великой Вечерни, праздничной Утрени и 1-го Часа. Практика Всенощного бдения возникла в среде монахов, которые жили в отдельных кельях в отдалении друг от друга и собирались вместе раз в неделю, в канун воскресных и праздничных дней для совместной службы, продолжавшейся всю ночь. Древние монашеские Типиконы предписывали начинать богослужение во время захода солнца и заканчивать при его восходе, при этом молитвы и песнопения Вечерни и Утрени строго соотносились с конкретными часами суток. В основе обычая совершать всенощное бдение лежала заповедь Христа: «Бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий» (Евангелие от Матфея 25:13). Наиболее раннее упоминание о всенощном бдении содержится в Деяниях апостолов. Всенощное бдение получает особое развитие в 4 в., когда благодаря Иоанну Златоусту оно приобретает чинопоследование, близкое к современному. Однако в 4 в. Всенощное бдение совершалось преимущественно в канун субботы, а не под воскресенье. От начала 7 в. сохранился рассказ о посещении (около 606) воскресного бдения у сирийского аввы Нила иноками Иоанном Мосхом и Софронием (см. СОФРОНИЙ (патриарх Иерусалимский)), будущим патриархом Иерусалимским. Схема общей службы была сходна с современной, однако по строгому уставу монахов-отшельников, на Всенощном бдении не полагалось пения стихир и тропарей, которые были принадлежностью соборных церквей и менее строгих монастырей, полагалось лишь одно сальмопение прочитывалась полностью за одну ночь), чтение Священного Писания, молитв «Отче наш» и «Господи, помилуй». Всенощное бдение составляет отличительную черту Иерусалимского богослужебного Устава; Студийский устав не предполагает Всенощного бдения ни для одного дня года и предписывает отдельно совершать Вечерню, Утрени и 1-й Час. В памятниках позднейшего времени число ежегодных всенощных бдений достигает 68. В его состав входят молитвы, чтение Ветхого Завета, псалмов и поучений, песнопения и антифоны. В Русской Православной Церкви Всенощное бдение появилось только в конце 14 в. — со введением на Руси Иерусалимского Устава.*

В латинском обряде всенощные бдения чаще всего устраиваются в ночь на некоторые из праздников (особенно, Рождество и Пятидесятницу) или в последние дни Страстной

ustálilo na 68 celonočných bdení v roku.

Osobitný exkurz si žiadajú chlieb a víno ako vážne atribúty prepodobnej matky Márie Egypťskej a zároveň aj nápadne bežné rekvizity pri jarnom vynášaní smrti. *Život Márie Egypťskej* na dvoch prelomových miestach jej príbehu (na počiatku a konci pokánia) opakovane zaraďuje motív prijímania svätých darov – eucharistie. Ide o významovo nabitú dominantu textu, ktoré sa, ako sa domnievame, museli dočkať (ak naozaj máme do činenia s transformovanou legendou ilustrujúcou pôvodne zmysel eucharistie v spojitosti s významom pôstu a pokánia) a aj sa skutočne dočkali dramatického ľudového stvárnenia. České a moravské textové komentáre rituálu vynášania smrti sa pravidelne zmieňujú vo veršovo ustálených formulách o zvláštnych veľkonočných koláčoch, kvasených pšeničných chleboch okrúhleho tvaru – mazancoch, pomazancoch (Žibrť cituje desiatky dokladov, zaznamenáva aj technológiu ich prípravy, ide vždy o **kvasené** okrúhle koláče z bielej (pšeničnej) múky, na vrchu ktorých býva nožom narezaný kríž; dodávame, že takmer rovnakou technológiou sú pripravované východné obetné chleby, tzv. profsory, na rozdiel od západných oplátok – hostíí vždy kvasené).

Staročeské mazance (nižšie sa pokúsime aj cez motiváciu názvu ukázať, že asi nejde o obyčajné pečivo) veľmi pravdepodobne majú podľa nás svoj pôvod v obradových zvyklostiach východnej cirkvi. Byzantská cirkev vždy používala pri liturgii **kvasený chlieb**, vychádzajúc pritom z evanjelia (v Biblii sa totiž spomína, že Kristus pri ustanovení eucharistie použil kvasený chlieb; gréčtina rozlišuje medzi $\alpha\rho\tau\omicron\varsigma$ (čo je kvasený chlieb) a $\acute{\alpha}\zeta\upsilon\mu\omicron\varsigma$ (nekvasený chlieb)). Pri správach o ustanovení eucharistie je v evanjeliách všade použitý termín $\alpha\rho\tau\omicron\varsigma$ (Škoviera, 2007, s. 163). Ak v eucharistickom chlebe chýba kvas (teda niečo v ňom chýba), je vo východnom ponímaní neúplný. Západ,

недели и состоят из серии действий, не предписанных какими-либо правилами, избираемых по усмотрению пастырей и общин или исходя из уже сложившегося обычая: в их число могут входить богослужения суточного круга, Месса, литании, Розарий, Крестный Путь, отдельные молитвы, чтение Священного Писания и других благочестивых книг, размышления, сопровождаемые молитвой и беседованием в кругу общины, и т. п. В последние годы всенощные бдения получают в Католической Церкви все большее распространение, особенно в монашеских орденах и конгрегациях и в харизматических общинах, а также в некоторых приходах, где осуществляются, как правило, силами молодых прихожан.” (Энциклопедический словарь, online)

počnúc od 8. storočia, začal používať výlučne **nekvasený chlieb**. Následný (minimálne potenciálny) obradový spor okolo kvasených a nekvasených eucharistických chlebov mohol tlmene tlieť niekoľko storočí,¹¹ mimoriadne sa však vyostřil v polovici 11. storočia a stal sa jedným z vážnych dôvodov schizmy v roku 1054, po ktorej v Čechách určite prestala byť birituálnosť (teda aj kvasené chleby pri liturgii) tolerovaná.

Významný etymologicky užitočný argument v prospech hypotézy považujúcej mazanec za ľudový kontinuant byzantského obetného chleba (prosfory) možno nájsť aj pri analýze najstarších významových dimenzií staročeského slova mazanec (pomazanec), v prevzatí do nemčiny aj *masanze*, *mosanze*. Slovo mazanec (veľmi frekventované v českých a moravských variantoch jarného vynášania smrti) má totiž v starej češtine viacero významov; neoznačuje len druh veľkonočného pečiva, jeho význam je aj „*Pomazaný (o Kristovi), česky mazaný neb mazanec*“ (Bělič – Kamiš – Kučera, 1978, s. 83); „*Pomazanec*“ je v staročestine „*(člověk) pomazaný; Kristus*“ (Bělič – Kamiš – Kučera, 1978, s. 209). Slovo môže mať pôvod už v staroslovenčine, ktorá prekladala grécke χριστός ako pomazaník, teda pomazaný (Staroslavjanskij slovar, 1994, s. 474).

Možno teda ponúknuť odpoveď na pri jarnom vynášaní smrti veľmi frekventované dvojveršie-otázku typu: „*Jaký je to mazanec, bez koření, bez vajec?*“ Je to zľudovená byzantská prosfora pevne etablovaná v birituálnych stredovekých Čechách, ktorej paralelných dobrodení sa po cirkevnej schizme ľud odmietol vzdať a naďalej ju hlavne vo veľkonočnom čase pripravoval (a dodnes rovnakým spôsobom pripravuje!), označoval narezaným krížom a rituálne konzumoval v domácom prostredí, zároveň si ju však v chráme nechával vo veľkonočnom čase aspoň posvätiť spolu s vajcami, syrom a mäsom (o posväcovaní viac Zíbrt, 1889, s. 73 – 75).

Ľud v chráme síce prijímal nekvasené pšeničné oblátky, doma si však neodoprel ani folklórny kontinuant prosfor – veľkonočné mazance,¹² dávna

¹¹ Sú náznaky, že vyvolával napätie medzi byzantskou misiou a latinským franským klérom už v 9. storočí na Veľkej Morave (Škoviera, 2007, s. 163).

¹² V stredoveku u zbožných žien túžiacich po každodennom prijímaní eucharistie museli spovedníci doslova krotiť hlad po eucharistii (Schmitt, 2002, s. 449).

birituálnosť sa teda premietla, uchovala a petrifikovala v rámci ľudových veľkonočných zvykov. Mazance sa v analyzovaných textoch dávali do nápadne úzkeho súvisu s Mařenou – Velikonočkou (pokriky typu „*Něsemy Mařenu na poly smaženu, s vajci, pomazanci.*“). Druhý komponent eucharistie – víno-krv (niekedy nahradený aj pivom, pálenkou) sa v analyzovaných ľudových textoch tiež pravidelne pripomína na Morave a v Čechách v na prvý pohľad svetsky, ba až pijansky či karnevalovo znejúcich štvorveršiach typu: „*Svatý Petr z Říma dal nám flaši vína, abychom se napili, Pána Boha chválili.*“ Evidentne podobný textový materiál sa uchovával aj medzi dolnozemskými Slovákmí, napr. v Santove (prvá ukážka) a v Kestúci (druhá ukážka):

*Ide dedo pri ma
ňese flašu vína,
abi sme sa napili,
pána boha zivali,
šejhaj, zelení máj!*
(Krupa, 1998, s. 145)

*Ide Peter z Rímu,
Nese flašu vína,
Abi sme sa napili
Pána Boha chválili.*
(Krupa, 1998, s. 146).

Drsnnejšie, až „korheľsky“ rozvinutý motív vína sa vyskytoval pri vynášaní smrti v obci Vanyarc:

*A keď sa napijem
Aj si zatancujem,
Íreš, kurva, íreš,
Rada vínko piješ.*
(Manga, 1956, s. 437).

Sarvašský informátor hovorí o „*opojim-járásról*“, t. j. o „*chodeni s opojimom*“ (Krupa, 1998, s. 130) (s obojím??), ktoré praktizovali už len cigánske deti.

Pokúsime sa teraz upozorniť na niektoré dlhodobo pretrvávajúce faktory, vďaka ktorým sa skúmané texty mohli uchovať stáročia (aj bez pomoci písma)

v ľudovej pamäti. Svätí mučeníci (neskôr vyznávači), ktorí boli najprv len výnimočnými mŕtvymi, ktorých pamiatku spoločenstvo uchovávalo tým, že dávalo slúžiť zádušné omše v deň výročia ich smrti (dies natalis – deň zrodzenia do pravého života), sa pre svoju blízkosť bohu stali postupne orodovníkmi, sprostredkovateľmi a mocnými ochrancami, získali titul patrón a plnili funkcie analogické tým, ktoré zastával rímsky patrón voči svojim klientom – obciam i jednotlivcom. Svätec bol „neviditeľným spoločníkom ľudí“, ktorí žijú v dobe kríz a potrebujú nadviazať upokojujúci dôverný vzťah k nejakému zosnulému (Boesch Gajano, 2002, s. 755). Práve rezíduami tejto vážnej potreby, teda neochotou vzdať sa dôležitej „neviditeľnej spoločníčky“ – prepodobnej matky Márie Egypťskej – možno vyložiť ľudové zdôvodňovanie potreby a priam aj nevyhnutnosti rituálu jarného vynášania smrti. V Modrovke na Považí odmietol richtár Morenu odkúpiť (čo bol podľa starého zvyku povinný). Dievky ostali zahanbené a na druhý rok ju už nevyniesli. V tom roku bolo mnoho pohrebov a babky v existenciálne motivovaných obavách nahnali dievky, aby dodatočne „utopili smrť“. Dievky poslúchli a v čase žatvy vynášali Morenu. Potom „*sa už toľko neumieralo*“ (Bednárík, 1924, s. 138). V obci Vinohrady sa dozvedáme: „*to sa muselo chodiť, lebo ľudia by boli nešťastní*“ (Elscheková, 1976, s. 249). Frekventované sú i dôvody typu: keby kysel' ostal dnu, dievčatá by sa nevydali, kysel' sa vynášal aj preto, aby ľadovec nezbil chotár, aby nekapali ošípané, aby v siatinách nerástla burina atď. Pravidelné vykonanie rituálu jarného vynášania smrti jednoducho dodávalo ľudovým spoločenstvám istotu, že vegetačné rytmy, tvorba manželstiev či zdravie ošípaných sú rituálne (magicky) podporené.

Je známe, že stredoveká cirkev ako na monopol ašpirujúca „*agentúra na tvorbu obradov*“ (Schmitt, 2002, s. 447) nebola vždy schopná pokryť dopyt po ochranných a blahodarných rituáloch v celej jeho šírke: „*kromě toho, nehledě na nároky kleriků, nebyly církevní obřady nikdy samy o sobě schopny zajistit výlučně a absolutně komunikaci mezi lidmi a posvátnými mocnostmi. Samotní klerikové přiznávají, že církvi se nikdy nepodařilo vykořenit ,magické' obřady, vykonávané přímo laiky či dokonce kleriky pohybujícími se spíše na okraji církevní instituce a jejich norem. Příčinu této trvalé konkurence, která*

byla na konci středověku pocíťována jako určitá hrozba pro rovnováhu církevní instituce a společnosti, bychom neměli hledat v přežívání pradávnej magie nebo starobylého, předkřesťanského čarodějnictví, ale spíše v neschopnosti církevních obřadů uspokojit poptávku v celé její šíři, například když se zdálo, že tradiční vzývání oficiálně uznávaných světců nestačí k navrácení zdraví nějakému blízkému člověku, k oddálení blesku nebo k odvrácení kleteb zlomyslného souseda.“ (Schmitt, 2002, s. 449).

Ochota vzdať sa už etablovaného sviatku (Nedele prepodobnej Márie Egyptskej) bola v tradičných spoločnostiach určite minimálna, v tradičných agrárnych spoločenskách ľudia „žijú v spomienkach na jednu slávnosť a v očakávaní ďalšej“ (Burke, 2001, s. 194). Po schizme vzniknutú „diery“ v liturgickom kalendári bolo preto potrebné nejako svojpomocne zaplátať – napríklad aj pomocou osvedčených a obľúbených karnevalových prostriedkov.

Ako upozorňuje Jiří Šubrt (2000, s. 31 – 33), vychádzajúc z téz Émila Durkheima, kalendár u predmoderných spoločností nikdy nevyjadruje priamo a nesprostredkovane iba a hlavne prírodné rytmy, ale **predovšetkým časovú dimenziu náboženstva, kolektívnych predstáv a symbolov**, predstavuje teda usporiadanie sviatkov, ktorého **základnou úlohou nie je merať čas, ale zaistovať rytmus náboženských úkonov**. V kalendári, ktorý je náboženského pôvodu (to pre stredoveké liturgicky rozfázované kalendáre nepochybne platí), hrajú významnú úlohu tzv. kritické dátumy (*les dates critiques*), ktoré majú kvalitatívnu povahu, a tým, že sú vyzdvihnuté z ostatného času v roku, prerušujú jeho kontinuitu. Ich význam býva podčiarknutý rituálmi, intervaly medzi dvoma kritickými dátumami predstavujú homogénnu, nepretržitú periódu. Takto kódovaný kalendár je v princípe nie prírodný, ale „sociálny fakt“, vyjadrujúci rytmus kolektívneho náboženského života, „*vystupuje jako neosobní, objektivní, nutný, obecně platný a závazný; jako vnější tlak, jemuž je nutné se podříditi*“. Je teda, pochopiteľne, aj nezrušiteľný a nezmeniteľný. Vzťahuje sa predovšetkým k symbolickému univerzu danej kultúry a až druhotne k meteorologickým a vegetačným „reáliám“. Prípadné akokoľvek motivované zmeny takto utvoreného kalendára musia narážať na odpor.

V náboženskej oblasti nebývajú novoty vítané, môžu totiž vyvolať napr. hnev boha alebo duše predka. Ako uvádza Max Weber, „*strach z toho, že by sa tučet svätých nebezpečne urazil, ak by im raz odpadli sviatky, bránil v Rusku donedávna prijatiu gregoriánskeho kalendára*“ (Weber, 1998, s. 126); podobne motivované dôvody mohli komplikovať i zrušenie Nedele prepodobnej matky Márie Egyptskej (a jej nahradenie rímskym sviatkom *Dominica passionis*) v čase po cirkevnej schizme u západných Slovanov.

Primárne sociálny (náboženský) rozmer predmoderného kalendára sa až následne, druhotne premieta do iných, čisto prírodných sfér. „*Shoda kritických dat s určitými prírodnými úkazy môže budiť domnënku, že o uspořádanosti sociálního času rozhodlo pozorování těchto fenoménů; vývoj kalendářních systémů však nasvědčuje tomu, že přes roli, kterou v určování kritických dat sehrávají astronomické a přírodní jevy, rozhodující slovo patří sociálním a náboženským faktorům. Na sociální povaze času nic nemění ani to, že kritická data obvykle spadají v jedno s určitým přírodním fenoménem, např. s pohybem hvězd. Tato skutečnost slouží pouze k jeho objektivnímu značení v rámci sociální organizace.*“ (Šubrt 2000, s. 33). „Vynášanie zimy a prinášanie leta“ (často sa tak skúmané texty interpretujú bádateľmi i ľudovými aktérmi rituálu¹³) je postavené práve na takejto domnienke, na podinterpretácii starej Nedele prepodobnej matky Márie Egyptskej, nepatrične (následkom amnézie, zabudnutia na starý liturgický kód) a skôr z núdze akcentujúcej prostý „fyzikálny“ fakt, že spomínaná nedeľa je lokalizovaná práve v tom období roka, ktoré v rámci stredoeurópskej klímy môžeme vnímať ako koniec zimy a počiatok jari, ignorujúcej však nápadne pevnú pozíciu sviatku medzi pohyblivými sviatkami liturgického roka. Ak sa s touto interpretáciou (ako s dodatočne utvoreným etiologickým mýtom) uspokojíme, v pozadí ľudového sviatku potom už, samozrejme, nehľadáme starú, zakázanú a zabudnutú liturgickú prax (ako možný kód), popierame teda (nereflektovane a určite chybné) v stredoveku platný primát liturgického kalendára pred prírodným,

¹³ Na Orave účastníci rituálu pri hodení Marmurienu do vody silno zakričali: „*Dolu zima, hore leto!*“ (Habovštiak, 1983, s. 229). Podľa komentára jedného z nich: „*Pekní zvuk to bou, teraz ho ňehali. To bolo ako znak, že ide jar.*“ (Habovštiak, 1983, s. 223).

astronomickým, „fyzikálnym“ časom.

Neexistuje obrad, ktorého aktéri by neponúkali nejaké vysvetlenie jeho domnelých prapočiatkov a prapríčin, akýsi „etiologický mýtus“ (Schmitt, 2002, s. 444). Lévi-Strauss však varoval pred pokušením zužovať význam obradu na komentáre informátorov, na to, čomu hovorí implicitný mýtus obradu (v našom prípade implicitný mýtus v zhode s dominujúcim etnologickým vysvetlením hovorí o Morene ako o prostej a priamej personifikácii zimy-smrti). Štrukturalizmus však oprávnene akcentuje zistenie, že význam klíči skôr zo vzťahu znaku k iným znakom a spravidla ho nemožno redukovať iba na takéto prosté a nekomplikované „zrkadlenie“ mimojazykovej reality. Snažíme sa preto, v zhode s týmto upozornením, v našej interpretácii vychádzať viac z obradu samotného, z toho, ako bol prevádzaný, ako a kedy bol vklinený medzi iné obrady, a nie z toho, ako ho chápú a komentujú pamätníci. Snažíme sa zúročiť aj upozornenia postštrukturalistov, že význam je vždy „odkladaný“ a „nahrádzaný“, teda v princípe nestabilný, „klzajúci“ po reťazci označovaných (teda citovaných etiologickým mýtom v čase zdokumentovania zvyku len prechodne fixovaný v polohe zima (< smrť < Morena < Mária Egyptská)).

Pri vyššie navrhovanom interpretovaní výrazne karnevalizovaných textov jarného vynášania smrti nechceme teda vystačiť s prostým „dekódovaním“ v zaužívanom „meteorologickom“ štýle, pokúšame sa skôr o abdukciu (hypotézu),¹⁴ tento štýl podozrievavo odmietajúcu, upozorňujúcu na niektoré veľmi zvláštne (a zatiaľ nepovšimnuté) okolnosti. Tie môžu byť vysvetlené domnienkou, že ide o prípad určitého všeobecného pravidla (byzantského vplyvu v stredovekej Sclavinii). V závere takto opísateľného abdukčného úsilia navrhujeme zhromaždeným atribútom typu pôst, stavec, nahota, rieka, chlieb, víno, košík, smrť, pohreb + karnevalový smiech prideliť dosiaľ nekódovanú denotáciu „sv. Mária Egyptská v ľudovom karnevalovom rúchu“. Tým, že sme

¹⁴ Abdukcia je úsudok „vytváren z pravidiel a záveru: Všetchny fazole z této tašky jsou bílé – dané fazole jsou bílé – Dané fazole pocházejí z této tašky (pravděpodobně)“ (Eco, 2009, s. 164). Analogicky: atribúty Márie Egyptskej z textu oficiálnej legendy sú rovnaké – ako atribúty smrti/Moreny z textov vynášania smrti – texty vynášania smrti vznikli transformáciou legendy o sv. Márii Egyptskej.

pridali a pri interpretácii akcentovali dosiaľ ignorované okolnostné selekcie, sme zámerne skomplikovali kód – dosiaľ sa používala ako hlavná okolnostná selekcia pri interpretácii trochu naivne aplikovaná „pohanská slovanskosť“ obradu, my chceme akcentovať nepovšimnutú, no možnú „byzantsko-slovanskosť“ obradu, opretú o jeho nie náhodné rozšírenie **iba a len medzi západnými Slovanmi**, ovplyvnenými najprv byzantskou misiou, neskôr istý, nie nevýznamný čas biliturgickými. Zmocňujeme sa teda významu nie prostým dekódovaním na základe dnes plošne prijímanej konvencie, ale operáciou nadkódovania¹⁵ – teda, ako dúfame, v princípe inováčnej aktivity obohacujúcej kód, „*ktará postupně ztrácí svou provokativní sílu, a tím podněcuje sociální akceptaci*“ (Eco, 2009, s. 168). Ponúkame teda novú hypotézu, v rámci ktorej sa nevysvetľované (len opisované a konštatované) „anomálie“ v textoch vynášania smrti (napr. prečo musí mať personifikovaná „zima“ mužského protihráča, prečo nám tak úporne približuje svoje pôstne zvyklosti, prečo má taký dôverný vzťah k vode-riek, umývaniu, hrachu, chlebu (mazancom), vínu, košíku, smrti a pochovávaniu) odrazu stávajú očakávaným a dokonca až predpovedateľným výsledkom.

Predstavili sme možný (hypotetický, prostredníctvom abdukcie zrekonštruovaný) príbeh textovej „ruiny“, neodborne reštaurovanej, prestavanej a „zobytnenej“ (z nášho „vzdelaneckého“ pohľadu skutočne „amatérsky“) podľa pravidiel ľudového karnevalového vkusu. Mária z takto transformovaného príbehu by už vzbudila skôr pohoršenie ako údiv anjelov. V skúmaných textoch sa totiž zvláštnym spôsobom zlúčila hrubozrnná komika a mrazivá vážnosť, text zastal kdesi na polceste medzi legendou (liturgickou hrou) a bujarým ľudovým karnevalom. Adaptovaný text prežíval stáročia v prostredí, ktorého ochota tradovať bola obrovská, zmysel pre prijímanie

¹⁵ Ikonologická (teda hĺbková, na rozdiel od ikonografickej, teda povrchovej) analýza obrazov svätých identifikuje konkrétne zobrazenie spravidla prostredníctvom nadkódovania: „*Budeme-li předpokládat, že existuje kód, který člověku umožní rozpoznat jako takové zobrazení ženy upírající své oči k misce, pak operace ikonografického nadkódování ustanoví korespondenci mezi ženou a sv. Lucíí.*“ (Eco, 2009, s. 167) – podľa legendy si totiž sv. Lucia vylúpila oči, aby sa nemusela vydať za pohanského ženicha, za čo ju Panna Mária obdarila ešte krajšími očami, miska (obvykle s vylúpenými očami) je tradične hlavný atribút na výtvarných zobrazeniach sv. Lucie.

novôt chabý, miešanie smiešneho a vážneho úplne prirodzené, toto prostredie urobilo z byzantskej svätice (asi preto, aby si ju ľahšie pamätalo) veselé karnevalové strašidlo.

Texty jarného vynášania smrti u západných Slovanov prežili schizmu (a následné imperiálne ťaženie západnej cirkvi proti byzantským zvykom) ako veľmi populárny a tvrdošijne odolávajúci relikv byzantsko-slovenskej kultúry. V prvej, nezdokumentovanej fáze zakazovania zvyku cirkevné vrchnosti iritoval pravdepodobne jeho zrejmy byzantský pôvod (kým tieto vrchnosti boli ešte schopné rozoznať, čo je vlastne byzantské). Neskôr už cirkev iritovali viac karnevalové či „pohanské“ prvky¹⁶. Zvyk prežil príchod nových etník, aj tých na dominanciu ašpirujúcich, infikoval aj susedov, prenikol do ľudového repertoáru Maďarov i Nemcov. Protestantizmus (luterský i kalvínsky) v ňom identifikoval „katolícke črty“, osvietenci tiež väčšinou nejavili porozumenie pre ľudový karnevalový smiech. Napriek viacmenej kontinuálnemu zakazovaniu zvyk zostal jedným z vážnych podmetov zloženého súvetia zvaného ľudový (polo)liturgický rok. Domnievame sa, že v budúcnosti by sa azda mohol a mal uchádzať aj o čestné miesto v katalógu byzantských reliktov. Nežnej štátnej opatere, ktorá inak reliktom z tejto doby (nielen na Slovensku) prislúcha, sa však asi tešiť nebude, nemá totiž tú vznešenú vážnosť, ktorou disponuje *Proglas* či jazdecké sochy, umiestňované obvykle na hlavných námestiach v národných metropolách, ide totiž iba a len a hlavne o veselé karnevalové strašidlo.

¹⁶ Proti analogickému karnevalovému „znetvoreniu“ kvetnej nedele (6. nedele Veľkého pôstu) horlí napr. známa postava českého stredoveku, Ján Hus, inak v mladosti tiež aktér tohto karnevalového podujatia: „*Copak činie zjevné nekázni v kostele, strojíce krabošky – jakož i já v mladost byl jsem jednu pohřiechu kraboškú – kto by vypsal na Praze! Učiniece žáka potvorného biskupem, posadie na oslici tváří k uocasu, vedú ho do kostela na mši a před ním mísu polévky a konev neb čbán piva, i držíe před ním, an jie v kostele. A viděch, an kadí oltáře a zdvih nohu nahoru, i vece hlasem velikým. Bú! – A žáci nesiechú před ním veliké pochodně místo svěc a chodie oltář od oltáře, tak kadě. Potom uzřech, ano žáci vše opak kukly kožišné obrátili a tancují v kostele a lidé se dívají a smějí a mnějíe, by to bylo by vše svatě neb právě, že to mají v své rubrice, to jest v svém ustanovení... Dokud sem byl mladý v letech i rozumu, také sem byl z té rubriky bláznivé; ale když mi dal pán Buoh poznání v písmě, již sem tu rubriku, to jest ustanovenie toho zabylstvie z své hlúposti vymazal. A svatě paměti kněz Jan arcibiskup, ten jest pod kletbú ty hry a nekázni zapověděl a velmi dobře; neb jest křesťanské ustanovenie, že k řádu kněžskému nemá dopúšteno býti, ktož ty hry a svátky strojí.*“ (citované podľa: Zíbrt, 1889, s. 84).

LITERATÚRA

ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ΑΙΓΥΠΤΙΑ. [online, citované 2010-11-20]. Dostupné z WWW: <
<http://www.youtube.com/watch?v=5hZBHstUMgU> >

AVENARIUS, Alexander. 1992. *Byzantská kultúra v slovanskom prostredí v VI. – XII. storočí*. Bratislava : VEDA, 1992.

BEDNÁRIK, Rudolf. 1924. Jarné zvyky podtematínskeho ľudu. In: *Český lid*, roč. 32, 1924, s. 136 – 138.

BEDNÁRIK, Rudolf et al. 1943. *Slovenská vlastiveda II*. Bratislava : SAVU, 1943.

BĚLIČ, Jaromír – KAMIŠ, Adolf – KUČERA, Karel. 1978. *Malý staročeský slovník*. Praha : SPN, 1978.

BOESCH GAJANO, Sofia. 2002. Svatost. In: *Encyklopedie středověku*. Ed. Jacques Le Goff – Jean-Claude Schmitt. Praha : Vyšehrad, 2002, s. 754 – 765.

BUGEL, Walerian. 2009. Hlavní teologické důrazy paschálního kánonu Jana Damašského a byzantské velikonoční jitřní. In: Vít Hušek, Petr Kitzler a Jana Pilátová (eds.): *Antické křesťanství: liturgie, rétorika, antropologie*. Brno : CDK, 2009, s. 53 – 68.

BURKE, Peter. 2001. *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha : Argo, 2001.

Byzantské legendy. Výběh textů ze IV. – XII. století. 2007. Přeložili Emilie Bláhová, Zoe Hauptová, Václav Konzal, Ilona Páclová. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2007.

ČERNÝ, Václav. 1964. *Stredoveká dráma*. Bratislava : SVKL, 1964.

DUBY, Georges. 2007. *Rok tisíc*. Praha : Argo, 2007.

DVORNÍK, František. 1970. *Byzantské misie u Slovanů*. Praha : Vyšehrad, 1970.

DVORNÍK, František. 2008. *Zrod střední a východní Evropy. Mezi Byzanci a Římem*. Praha : Prostor, 2008.

ECO, Umberto. 2009. *Teorie sémiotiky*. Praha : Argo, 2009.

GOLEMA, Martin. 2009. Kresťanské hagiografie (Život Márie Egypťskej, Život Margity/Mariny Antiochijskej) a texty tzv. jarného vynášania smrti (Moreny, Mařeny, Marzany) u západných Slovanov: Pokus o paralelné čítanie. In: *Studia mythologica Slavica XII*, 2009, s. 87 – 104.

GRIMM, Jacob. 1968. *Deutsche mythologie. II Band*. Graz : Akademische druck- u. VERLAGSANSTALT, 1968.

HABOVŠTIAK, Anton. 1983. *Oravci o svojej minulosti*. Martin : Osveta, 1983.

Here beginneth the life of Mary of Egypt. In: *Medieval Sourcebook: The Golden Legend (Aurea Legenda)*. Compiled by Jacobus de Voragine, 1275, Englished by William Caxton, 1483, [online, citované 2009-04-07]. Dostupné z WWW: <<http://www.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/GoldenLegend-Volume3.htm#Mary%20of%20Egypt>>

HORVÁTHOVÁ, Emília. 1986. *Rok vo zvykoch nášho ľudu*. Bratislava : Tatran, 1986.

HROCHOVÁ, Věra. – TŮMA, Oldřich. 1991. *Byzantská společnost (Soubor byzantských reálií)*. Praha : Karolinum, 1991.

HURTAJOVÁ, Zuzana. 2007. Legendy staršej medzinárodnej proveniencie v knižkách ľudového čítania na Slovensku a dimenzie ich „outsiderstva“. In: *Človek z okraja uprostred literatúry*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2007, s. 58 – 69.

ИВАНОВ, Вячеслав Всеволодович – ТОПОРОВ, Владимир Николаевич. 1988. Марена, Марана, Морена, Маржана, Маржена. In: *Мифы народов*

мира 2. Москва : Советская энциклопедия, 1988, s. 111.

JANČOVIČ, Ivan. 2007. Tematizácia outsiderstva v prozaickom texte a možnosti jej literárnovedného výskumu. In: *Človek z okraja uprostred literatúry*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2007, s. 7 – 57.

KOŽIAK, Rastislav. 2009. *Cyrilometodské misie a počiatky kresťanstva v Poľsku*. [online, citované 2009- 05-01]. Dostupné z WWW: < <http://www.fhv.umb.sk/app/user.php?user=koziak&ID=28> >

KOŽIAK, Rastislav. 2009. *Christianizácia Avarov a Slovanov na strednom Dunaji: príbeh svätcov-misionárov, svätá vojna alebo kultúrny šok?* [online, citované 2009-05-01]. Dostupné z WWW: < <http://www.fhv.umb.sk/app/user.php?user=koziak&ID=39> >

KOŽIAK, Rastislav. 2009. Misionári, gentes a christianizácia. In: *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis : Studia Historica VI.*, roč. 43, 2007, č. 6, s. 11 – 31.

KRUPA, Ondrej. 1998. *Kalendárne obyčaje III*. Békéšska Čaba : Slovenský výskumný ústav, 1998.

Legenda na dzień św. Marii Egypcjanki. 1983. In: VORAGINE, Jakub de: *Złota legenda. Wybór (Tłumaczyła z języka łacińskiego Janina Pleziowa)*. Warszawa : Instytut wydawniczy PAX, 1983, s. 201 – 206.

Legendy stredovekého Slovenska. 1997. (Vybral, zostavil, poznámkami, komentármi a registrom doplnil a úvodnú štúdiu napísal Richard Marsina.) Budmerice : Rak, 1997.

Life of St. Mary of Egypt. In: *Holy Women of Byzantium: Ten Saints' Lives in English Translation*. [online, citované 2009-03-02]. Dostupné z WWW: < <http://www.fordham.edu/halsall/sbook1c.html> >

ŁUCZYŃSKY, Michał. 2008. Kognitywna definicja Marzanny – Próba rekonstrukcji fragmentu tradycyjnego obrazu święta Słowian. In: *Studia*

mythologica Slavica XI, 2008, s. 173 – 197.

ЛУКАШЕВИЧ, А.А. 2010. ВЕЛИКИЙ КАНОН. In: *Православная энциклопедия* [online, citované 2010-11-11]. Dostupné z WWW: < <http://www.pravenc.ru/text/150105.html> > Мариино стояние. Пост. In: *Православие и Мир*, [online, citované 2010-11-20]. Dostupné z WWW: < http://www.pravmir.ru/article_3975.html >

MANGA, János. 1956. Morena a jej maďarské obmeny. In: *Slovenský národopis*, roč. IV., 1956, č. 4 –5, s. 421 – 454.

MARINČÁK, Šimon. 2005. Slovanská liturgia – liturgické dedičstvo byzantskej misie z 9. storočia. In : *Slavica Slovaca*, roč. 40, 2005, č. 1, s. 34 – 62.

MILKO, Pavel. 2005. Služba Velkého kánonu sv. Ondřeje Krétského z perspektivy hesychizmu. In: *ANNALES HISTORICI PREŠOVIENSIS ANNO 2005*. Zostavili Martin Pekár, Patrik Derfiňák, Peter Zmátlo. Prešov : UNIVERSUM, 2005, s. 43 – 66.

MOJZEŠ, Marcel. 2006. Eucharistia pre život večný v byzantskej tradícii. In: *Studia theologica* 8, č. 3 (25), podzim 2006, s. 62 – 72.

MONTANARI, Massimo. 2004. *Hlad a hojnosť. Dejiny európskeho stravovania*. Bratislava : Kalligram, 2004.

MÚCSKA, Vincent. 2004. *Uhorsko a cirkevné reformy 10. a 11. storočia*. Bratislava : Stimul, 2004.

NÚNNING, Angsar (ed.). 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.

OLEXÁK, Peter. 2007. Matky púšte. In: *Ružomerský historický zborník I*. Zostavil Peter Zmátlo. Ružomberok : Filozofická fakulta Katolíckej univerzity, 2007, 51 – 81.

RAPP, Francis. 1996. *Církev a náboženský život západu na sklonku stredoveku*. Brno : CDK, 1996.

SCHMITT, Jean-Claude. 2002. Obřady. In: *Encyklopedie středověku*. Ed. Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt. Praha : Vyšehrad, 2002, s. 442 – 453.

SLIVKA, Martin. 1992. *Slovenské ľudové divadlo I. Genéza a vývoj hier*. Bratislava : VŠMU, 1992.

Старославянский словарь (по рукописям X – XI веков). 1994. Под редакцией Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. Москва : Русский язык, 1994.

ŠKOVIERA, Andrej. 2007. Obradové spory medzi byzantskou a latinskou misiou na Veľkej Morave. In: *Cyrilské a latinské pamiatky v byzantsko-slovanskom obradovom prostredí na Slovensku*. Ved. redaktor doc. PhDr. Peter Žeňuch, PhD. Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Slovenský komitét slavistov, 2007, s. 129 – 171.

ŠKOVIERA, Andrej. Tretí slovanský život Nauma Ochridského a dátum vyhnania Metodových žiakov. In: *Slavica Slovaca*, roč. 42, 2007, č. 2, s. 111 – 123.

ŠVAGROVSKÝ, Štefan. 1998. Grécko-byzantský rítus na území Slovenska. In: *Slavica Slovaca*, roč. 33, 1998, č. 2, s. 97 – 108.

TÉRA, Michal. 2009. *Perun – bůh hromovládce. Sonda do slovanského archaického náboženství*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2009.

ТОПОРОВ, Владимир Николаевич. 1998. *Предистория литературы у славян: Опыт реконструкции. Введение к курсу истории славянских литератур*. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1998.

Triodion und Pentekostarion nach slavischen Handschriften des 11. – 14. Jahrhunderts. 2004. Teil I. Vorfastenzeit. Mit einer Einführung zur Geschichte des slavischen Triodions von M. A. Momina. Herausgegeben von M. A. Momina und N. Trunte. Paderborn, München, Wien, Zürich : Verlag Ferdinand Schöningh, 2004.

TURČAN, Vladimír et al. 2007. *Byzantská kultúra a Slovensko*. Bratislava : Slovenské národné múzeum – Archeologické múzeum, 2007.

WEBER, Max. 1998. *Sociologie náboženství*. Praha, 1998.

Veľký kajúci kánon svätého Andreja Krétskeho. [online, citované 2009-05-01
Dostupné z WWW: < <http://www.grkat.nfo.sk/Texty/index.html>>

ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н. 1880. Разысканія въ области русскихъ духовныхъ стиховъ. Санктпетербургъ, 1880, s. 97.

Vita Sanctae Mariae Egyptiacae. In: *The Legend of Mary of Egypt in Medieval Insular Hagiography*. Edited by Erich Poppe & Bianca Ross. Dublin : Four Courts Press, 1996, s. 51 – 99.

Всенощное бдение. In: *Энциклопедический словарь*, [online, citované 2010-11-20]. Dostupné z WWW: <<http://dic.academic.ru/dic.nsf/>

ZÍBRT, Čeněk. 1927. *Staročeské umění kuchařské*. Praha : Nákladem „Staré gardy mistrů kuchařů“, 1927.

ZÍBRT, Čeněk. 1889. *Staročeské výroční obyčeje, pověry, slavnosti a zábavy prostonárodní*. Praha : Tiskem a nákladem Jos. R. Vilímka, 1889.

ZÍBRT, Čeněk. 1910. *Veselé chvíle v životě lidu českého. Smrt nesem ze vsi ... pomlázka se čepejří*. Sv. III. Praha, 1910.

ZÍBRT, Čeněk. 1893. Vynášení „smrti“ a jeho výklady, starší i novější. In: *Český lid*, roč. 2, 1893, s. 453 – 472.

SUMMARY

Invasion of comic elements into medieval liturgical drama. The (eventual) story of one deadly serious legend in folk surroundings among the Western Slavs

The author of the chapter analyses texts of so-called “death carrying-out in spring” among the Western Slavs; they are understood as folk continuants of the Byzantine legend *The Life of Mary of Egypt*. The author recommends reading the presence of many comical and carnival fragments in texts under research in a bit paradoxical way as proof of their liturgical origin.

NEMECKÉ TEORETICKÉ KONCEPTY KOMIKY A LITERÁRNA PRAX

Nadežda Zemaníková

Neuchopiteľný fenomén?

Nemecký filozof a sociológ Helmuth Plessner opisuje vo svojom texte *Lachen und Weinen* [Smiech a plač] (1941) veľmi názorne otvorenosť každej teórie komickosti: „*Pretože o pokroku v teórii tohto fenoménu sa nedá hovoriť. Pre každý aspekt sa ponúka vhodný štruktúrny vzorec, ktorý nám podstatu komického preloží do viac či menej výstižných výrazov, prinajmenšom ju v nich zachytí. Ak sa však aspekt zmení, potom vyblednú aj výrazy a z vyhasnutých foriem unikne život.*“¹ (Plessner, 1950, s. 107). Nielen v nemecky hovoriacich krajinách do dnešného dňa skutočne chýba teória komickosti, ktorá by v sebe neskrývala rozpory. Diskusia o množstve rozličných teórií tohto mimoriadne komplexného fenoménu tiež ešte ani zďaleka nie je ukončená. Navyše ani po viac ako troch desaťročiach nemožno celkom odmietnuť radikálnu skepsu literárneho vedca Wolfganga Preisendanza v súvislosti s teoretickou zdôvodniteľnosťou komickosti a analytickou verifikovateľnosťou vnímania komiky: „*Predpoklady a podmienky toho, že niečo vyzerá komicky, vníma, akceptuje a kvituje sa ako komika, sú kvôli historickým, sociálnym, kultúrnym, psychickým, situačným faktorom také komplexné a problematické, že všeobecne záväzný a platný pojem komického je v nedohľadne.*“ (Preisendanz, 1976, s. 156). Napriek množstvu príkladov dosiahnutej empirickej zhody považuje Preisendanz principiálne za nevypočítateľné a nepredvídateľné, čo všetko sa dá pokladať za komické.

Naviac sa iba vo výnimočných prípadoch podarí zosúladiť vedecké zameranie teoretických publikácií a komickú prax. Jednou z výnimiek je kniha nemeckého satirika Roberta Gernhardta *Was gibt's denn da zu lachen?* [Čo tu je na smiech?] (1988), koncipovaná s alúziou na Immanuela Kanta ako tri

¹ Všetky pasáže citované z nemeckých prameňov uvádzam vo vlastnom preklade do slovenského jazyka bez explicitného označenia autora prekladu.

kritiky – Kritika komikov, Kritika kritikov a Kritika komiky. „*Niet nič komickejšie ako teória komickosti*,” týmito slovami začína záverečná Kritika komiky (Gernhardt, 1988, s. 449). Gernhardt v nej očakáva od teoretika komiky predovšetkým pohyblivosť myslenia, rešerš má byť pre neho dôležitejšia ako nález, myšlienkový pohyb dôležitejší ako cieľ, výsledkom jeho skúmania rozhodne nemá byť text podľa vzoru: „*Komika je, keď po prvé...*” (Gernhardt, 1988, s. 452).

Ambíciou nasledujúcich úvah je v podobnom duchu podať prehľad inšpiratívnych teoretických konceptov nemecky hovoriacich autorov usilujúcich o explikáciu komickosti. Pozornosť sa pritom neupriamuje v prvom rade na významné a aj v medzinárodnom kontexte známe teórie z histórie komiky, ale ťažiskom sa stáva náčrt teoretických modelov z druhej polovice 20. storočia.

Nemecké výskumy komického

Immanuelovi Kantovi býva pripisované prvé filozofické zdôvodnenie teórie inkongruencie v podobe často citovanej formulácie, že „*smiech je afekt náhlej premeny napätého očakávania na nič*” (Kant, 1974, s. 273). Kantov prístup neskôr nachádza pokračovateľa napríklad v Schopenhauerovi a jeho záujme o inkongruenciu medzi zmyslovým vnímaním a abstraktným pojmom. Kant vo svojej tretej kritike *Kritik der Urteilskraft* [Kritika súdnosti] konštatuje, že človek sa proti nepriazni života môže chrániť tromi spôsobmi: nádejou, spánkom a smiechom. Filozof tiež podáva zdôvodnenie zdraviu prospešnej funkcie smiechu, ktorý vytvára v tele rovnováhu životných síl (Kant, 1974, s. 273).

Medzi menej známymi nemeckými teóriami je prvým konceptom hodným predstavenia epochálny výskum humoru a vtípu, ktorý vo svojej *Vorschule der Ästhetik* [Prípravná škola estetiky] publikoval nemecký romantický autor a teoretik Johann Paul Friedrich Richter, známy ako Jean Paul. Paul proti Kantovmu názoru namieta, že nie každé nič je smiešne a často sa človek smeje práve vtedy, „*keď sa očakávanie ničoho premení na niečo*” (Paul, 1990, s.102). Humor Jean Paul vysvetľuje ako „*romantické komické*” (Paul, 1990,

s. 125). Hoci kritizuje obvyklú explikáciu komického postavenú na princípe kontrastu, pokúša sa sám o charakteristiku humoru pomocou konečnosti ako subjektívneho kontrastu a nekonečnosti idey. V komickom stvárnení sa reálne a konečné dá transcendovať do ideálne nekonečného. Humor, ktorého určujúcim príznakom je zmyslosť, dokáže podľa Jeana Paula relativizovať a znižovať vznešené, autor ho nazýva „*prevráteným vznešeným*“ (Paul, 1990, s. 125). Pod pojmom humor chápe spôsob vnímania, ktorý prezentuje vzťah medzi ideálnym ja a empirickou existenciou ako komickú interferenciu. Humorista stvárňuje realitu skreslene, aby demonštroval celú jej ničotnosť v porovnaní so sférou ideí. Vo vtipе vidí Paul jazykovo-štylistickú formu realizácie humoristických princípov, pričom diferencuje neobrazný a obrazný vtip. Rozum má prevahu pri neobraznom, fantázia pri obraznom vtipе.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel schopnosť spoznať komický kontrast spája vo svojich estetických predstavách s prevahou, superioritou. Ak svojim dôvtipom odhalíme to, čo smiešnej postave zostáva skryté, alebo rozpoznáme iróniu postavy, cítime sa v racionálnej prevahe, ktorá prispieva k pôžitku z komického (porov. Hegel, 1970, s. 528). Predovšetkým pre Bretonov koncept objektívnej náhody sa stáva podnetným Heglove rozlíšenie medzi subjektívnym a objektívnym humorom. Kým subjektívny humor, ktorý Hegel spája predovšetkým s romantickou iróniou, zotráva pri nezmierlivej subjektívite, skutočnému, objektívnemu humoru sa darí zdôrazniť skutočnú substanciu zdanlivo subjektívneho a náhodného.

K najznámejším prácam teórie relaxácie patrí štúdia Sigmunda Freuda z roku 1905 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [Vtip a jeho vzťah k nevedomiu], v ktorej Freud využíva podobný prístup ako pri svojom výklade snov, pretože objavuje pri utváraní sna a vtipu podobné mechanizmy. Vedomie človeka, ktoré je v úzkom spojení s pravidlami jazyka, prekrýva sféru nevedomia. Smiech môže byť vyvolaný momentálnym porušením pravidiel vedomia, keď sa prejaví nevedomie. S tým súvisí uspokojená psychická energia, ktorá sa uvoľňuje v smiechu a prináša úľavu, odľahčenie, uvoľnenie. Tak napríklad v slovnom vtipе sa znefunkčnia jazykové pravidlá a vedomiu sa tým ušetrí energia, ktorú by inak muselo vynaložiť, čo človeku spôsobí potešenie.

Špecifickú kvalitu komického potešenia získava táto diferencia energie však iba v prípade, že u recipienta vyvolá porovnanie medzi detským a dospelým ja a pripomenutie „nálady“ detstva, „*keď sme ešte nepoznali komiku, neboli schopní vtipu a nepotrebovali humor, aby sme sa mohli cítiť v živote šťastní*“ (Freud, 1987, s. 249). Freud pritom upozorňuje na rozdiel medzi telesnými a duševnými výkonmi. Ako komický sa nám javí ten, kto v porovnaní s nami vynakladá vzhľadom na svoje telesné výkony priveľa, ale vzhľadom na svoje duševné výkony primálo úsilia. V opačnom prípade sa však nesmejeme, ale žasneme a obdivujeme (Freud, 1987, s. 208).

Kým v predchádzajúcich teóriách relaxácie išlo pri odľahčení o fyziologický fenomén, Freud zdôrazňuje najmä oslobodenie od sociálneho a kultúrneho tlaku. Vidí v smiechu možnosť vysporiadať sa s rôznymi, predovšetkým sexuálnymi, ale aj politickými, sociálnymi a náboženskými tabu. Radosť z vtipu vzniká z odbúrania zábran a uspokojenia pudu, pretože vo vtipе sa obchádzajú normované predstavy a rôzne tabu, ktoré z nášho vedomia vylúčila výchova. Rovnako ako sen plní vtip funkciu ventilu tabuizovaných myšlienok a pocitov a dokáže odbúravať agresiu. Smiech má funkciu istej katarzie, odvádza nadbytočnú psychickú energiu, čo vedie k psychickému odbremeneniu. Freudove poznatky, že to, na čom sa niekto smeje, pomáha sprostredkovať podstatné informácie o vnútorných a vonkajších mechanizmoch cenzúry a zábranách, ktorými výchova, spoločnosť či kultúra určuje ľudské subjekty, pôsobili inšpiratívne pre mnohých jeho nasledovníkov v 20. storočí.

Predovšetkým filozoficko-estetická práca Joachima Rittera *Über das Lachen* [O smiechu] z roku 1940 neskrýva príbuznosť s Freudovým spôsobom uvažovania. Ritter vychádza zo sociálnopsychologického poznatku, že kontrola zmyslu vždy cenzuruje a tabuizuje určité oblasti života. Smiech však dokáže oslobodzovať od sociálne vynúteného vyčleňovania tým, že ukazuje príslušnosť vyčleneného k vyčleňujúcemu systému. Ritter odvodzuje komické z dialektického vzťahu, v ktorom sa po zmene perspektívy objavia doterajšie hodnoty vo vzájomne sa relativizujúcom svetle. Morálka, konvencia, norma či vážnosť vyčleňujú nepodstatné, nezmyselné, nezrozumiteľné. Práve v komickom vnímaní, keď človek v symbolickom geste smiechu dokáže

normami vyčlenené konfrontovať s oficiálne stabilným, získava smejúci sa subjektívnu prevahu nad podobnými racionálnymi reštrikciami. V pozitívnom zážitku smiechu odhaľuje človek normu ako vyčleňujúci princíp a uvedomuje si obmedzenosť systému noriem (porov. Ritter, 1993, s. 101 – 119).

Smiech sa zároveň dotkne aj platných noriem a meradiel hodnôt, ktoré vyčlenené kvalifikovali ako smiešne. Obidve oblasti sa v momente smiechu dostanú do ambivalentného vzájomného vzťahu. Na jednej strane smiech utvrdzuje poriadok v jeho postoji, že vyčleňovanie je nevyhnutné. Na druhej strane sa negatívna príznačnosť, s ktorou sa ničotné spájalo, v smiechu stáva irelevantnou. Platné sa stáva relatívnym, v smiechu sa demonštrujú jeho hranice. „*Komickým je a rozosmieva nás to, čo ukazuje ničotné v oficiálne platnom a v oficiálne ničotnom to platné*“, formuluje o desaťročia neskôr Odo Marquard tézu svojho učiteľa Rittera (Marquard, 1976, s. 143 – 144). V smiechu sa ukáže príslušnosť tých, čo sa cítia vylúčení, preto smiech môže pôsobiť ako integračný mechanizmus. Ritterovu teóriu možno hodnotiť ako model relativizovania platných normatívnych štruktúr subverzívnymi prvkami komického. Týmto sa do makroteórie kontrastu dostáva dôležitý dialogický moment (porov. Schwind, 2001, s. 381).

V nemeckom teoretickom priestore sa súvislosťou medzi komickým a normou zaoberali viacerí vedci. Z rovnakého obdobia ako Ritterova štúdia pochádzajú pozoruhodné výskumy jedného zo zakladateľov filozofickej antropológie Helmutha Plessnera usilujúceho o spojenie empirických a filozofických pozícií. Plessner vo svojom často citovanom diele *Lachen und Weinen* [Smiech a plač] z roku 1941 opisuje konflikt, ktorý vznikne konfrontáciou s niečím nezvyčajným a ktorý človek dokáže vyriešiť iba smiechom. Smeje sa, pretože sa nedokáže vyrovnáť so spojením zmyslu a nezmyselnosti. Fenomén komického vytvára ambivalentnosť, nevyznačuje sa síce protikladnosťou, ale paradoxnosťou. Jediná cesta, ako sa s komickým vyrovnáť, je smiech, ktorý Plessner rovnako ako plač interpretuje ako osamostatnenie tela. Keď človek nie je schopný intelektuálne reagovať, prevezme odpoveď na hraničnú situáciu jeho telo. „*Excentrická pozícia*“ umožňuje človeku vnímať seba a svoj svet „*ako ohraničený a otvorený zároveň, dôverne známy a cudzí, zmysluplný*

a nezmyselný. V tomto „zároveň“ spočíva jadro komiky.“ (Plessner, 1950, s. 122). Ak sa smežeme z rozpakov alebo dokonca zo zúfalstva, paradoxnosť spočíva v tom, že sme si vedomí nutnosti a zároveň nemožnosti zvládnuť danú situáciu. Paradoxnosť komického musíme akceptovať, pretože ju máme názorne pred sebou, ale kvôli nemožnosti názorne zažitého neberieme komické vážne, zostávame nezúčastnení, a preto schopní pociťovať veselosť. Náš smiech v komickej situácii pramení z veselej bezradnosti. Plessner pritom rozlišuje dva typy smiechu – výsmech a humoristický smiech. Vo výsmechu sa hranice zatvárajú, v humoristickom smiechu ich človek otvára, v ňom sa smiechom ničoho nezbavuje, ale, naopak, niečo si smiechom osvojuje. Podľa Plessnera hrá komické s normou istú dialektickú hru, možno ho uchopiť iba cez normatívny poriadok, pričom však súčasne vnímame demontáž poriadku. Recipient vnáša do textu normu vo forme svojich očakávaní, ale aj v tomto prípade sa norma sa prejaví často až pri jej porušení. Normy samotné pritom podliehajú zmene: „*Čo spoločnosť považuje za komické, na čom sa smeje, to sa v priebehu dejín mení, pretože to patrí k zmene normatívneho vedomia.*“ (Plessner, 1950, s. 117).

Ešte pred Freudom a štyri desaťročia skôr ako Ritter a Plessner opísal nemecký psychológ a estetik Theodor Lipps vo svojej psychologicko-estetickej teórii *Komik und Humor* [Komika a humor] (1898), ako človek najskôr berie paradoxnosť komického vážne. Komické nás zarazí, robí bezradnými, ale predsa len mobilizujeme svoju vnímavosť, aby sme sa s ním vyrovnali. Keď však pochopíme nezmyselnosť nášho konania, komické prestávame brať vážne. Naša mobilizovaná vnímavosť zostáva nevyužitá a tento fyziologický zisk nám prináša potešenie. Práve z tohto ušetreného psychického vypätia pramení aj podľa Sigmunda Freuda energia smiechu. Lipps ponúka vo svojom koncepte tiež podnetné rozlíšenie komiky a humoru. Komiku situuje do sféry myšlienok, imaginácie, humor do sféry emócií, afektivity.

V druhej polovici 20. storočia rozvíja mnoho nemeckých vedcov načrtnuté teórie ďalej. Viacero podnetných, prevažne literárnoteoretických modelov zozbieral vo svojej publikácii *Das Komische* [Komické] z roku 1976 významný literárny vedec tzv. kostnickej školy Wolfgang Preisendanz. Komickosť je v nej

chápaná ako strešný termín a ako vzťahový, kontextový, na kultúrnych kódoch stavajúci fenomén. Spomeňme aspoň niektoré z množstva teoretických konceptov obsiahnutých v monografii.

Wolfgang Iser (1976, s. 399) vo svojej štúdii odporúča nahradiť otázku, čo je to komickosť, otázkou, aká je funkcia komickosti. Vychádza z toho, že v komickosti sa pozície navzájom negujú alebo aspoň spochybňujú, takže tento vzťah spôsobuje vzájomné zrútenie pozícií. Každá pozícia spôsobí prevrhnutie tej druhej. Kolaps jednej pozície nemusí síce nevyhnutne znamenať triumf druhej, ale vzniká reťazová reakcia. Na jej konci je už spochybnená akákoľvek istota hodnotenia. Prevrhnutá pozícia umožní totiž vidieť na tej druhej niečo, čo zdanlivo triumfujúcu pozíciu dostane do rovnako vratkej polohy, „pretože jej triumf bol možný iba dovtedy, kým negovaná pozícia bola tým, čím bola“ (Iser, 1976, s. 400). Pre recipienta sa tým stráca prehľadnosť pozícií, čo sa prejaví ako zarazenie a nakoniec smiech. Kognitívne a emotívne schopnosti recipienta, pomocou ktorých sa zvyčajne vyrovnáva so situáciami, sú v tejto situácii preťažené a zlyhávajú, telo preto reaguje smiechom, ktorý má zahnať strach z nezvládnutej situácie. Smiechom nadobúdame stratený odstup naspäť. Rôzne formy komickosti sa pritom odlišujú stupňom preťaženia kognitívnych a emotívnych schopností recipienta a teda aj intenzitou smiechu (Iser, 1976, s. 400–402). Iser vo svojej koncepcii vlastne opisuje mechanizmus podobný bachtinovskej smiechovej kultúre, vnímanej ako kultúra ambivalencie, teda ako perspektíva, v ktorej sa protikladnosť protikladov stáva irelevantnou (porov. Bachtin, 1987).

Koncept solidarizovania pomocou komických prostriedkov nájdeme v modeli Wolfa-Dietera Stempela. S odvolaním sa na Freudove myšlienky opisuje Stempel funkciu irónie ako solidarizovanie medzi prvou osobou (rozprávač) a treťou osobou (publikum) proti druhej osobe, ktorá je objektom ironického zosmiešnenia. Druhou osobou pritom môže byť aj skupina, inštitúcia atď. (Stempel, 1976, s. 213). Tretia osoba funguje ako partner, ktorý v tomto „neúprimnom“ rečovom akte musí byť vždy prítomný, prvá a druhá osoba sa však môžu spájať do jednej (v prípade sebaíronie). Sociálna funkcia smiechu spočíva podľa Wolfa-Dietera Stempela v solidarizovaní prvej

a tretej osoby ex negativo, v procese ktorého rozprávač získa publikum na svoju stranu tým, že ho „podplatí“ smiechom. Ironická výpoveď je spojená s väčšou či menšou agresiou, ktorú nedokáže zakryť ani vtip. Ako tretia osoba preto podľa Stempela prichádza do úvahy iba ten, kto nie je s druhou osobou solidárny a ani natoľko spojený, aby ho práve agresia podnietila k solidarite s ňou (Stempel, 1976, s. 219).

Podobne Hans Robert Jauß (1976, s. 361 – 371) rozlišuje medzi „smiechom s hrdinom“ a „smiechom z hrdinu“ a postuluje tri funkcie komiky: oslobodenie od platných noriem, protest proti týmto normám a solidarizovanie so stojacim mimo normy.

Sám Wolfgang Preisendanz v monografii predovšetkým rozvádza myšlienky Joachima Rittera, podľa ktorých smiech síce zviditeľňuje jednotlivcov vylúčených z určujúceho životného poriadku, zároveň však odhaľuje obmedzenosť vylučujúceho princípu. Práve v smiechu sa prejavuje súvislosť vylúčeného s poriadkom, založeným na vylučovaní (Preisendanz, 1976, s. 163). Preisendanz tiež skúma komickosť v spojení s historickou skúsenosťou. Komickosť v stvárnení dobových udalostí je podľa neho nenahraditeľná, ak má literárne dielo uchopiť nesúrodosť medzi bezprostrednou, osobnou skúsenosťou a historiografickým chápaním dejinných udalostí. Stredobodom komického stvárnenia dobovej histórie teda nie je to „oficiálne platné“, to, čo sa očakáva od historika, naopak, je ním to „oficiálne ničotné“.

Na konci 20. storočia sa spektrum teoretických výskumov v Nemecku ďalej diferencuje. Susanne Schäferová (1996) vychádza vo svojich teoretických úvahách o kultúrnych špecifikách komického a o možnostiach komického v interkultúrnej komunikácii z recepcnej estetiky, pričom využíva explikačné vzorce psychológie vnímania a pragmalingvistiky. Pojmy „cudzie“ a „komické“ usúvzťažňuje Schäferová pomocou logických, sémantických a pragmatických kritérií. Komické nevníma ako jednopólový, monocentrický fenomén, ale opisuje jeho štruktúru ako interferenciu dvoch pólov pomocou pojmového páru z celostnej psychológie „figure“ a „ground“ (Schäfer, 1996, s. 93 – 99). Komické v autorkinom vnímaní nie je lingvisticky opísateľný fenomén, ale forma interakcie, ktorú možno vnímať ako „komunikatívnu anomáliu“

(Schäfer, 1996, s. 110).

Dieter Lamping sa vo svojej štúdií *Ist Komik harmlos?* [Je komika neškodná?] (1996) vracia k jednej z elementárnych otázok teórií komiky, k otázke vlastností predmetu komiky. Lamping odmieta Aristotelovu a Platónovu podmienku bezbolestnosti a neškodnosti toho, na čom sa smežeme. Ak sa nejaký objekt javí ako komický, nie je takým objektívne – pre každého, v každom čase, v každej situácii. To iba jeden subjekt považuje v určitej situácii za komický určitý objekt, ktorý iný subjekt na tento účel vyprodukoval alebo zmanipuloval (Lamping, 1996, s. 93 – 94). V literárnych textoch to nie je v prvom rade objekt umeleckej tvorby, ale najmä spôsob sprostredkovania, stvárnenia, odkiaľ sú vysielané komické signály. Ale aj ak chápeme komickosť ako výsledok istého princípu spracovania, nesmieme nechať nepovšimnutým poznatok, že komika je fenoménom vnímania a je viazaná na historický, kultúrny, sociálny a individuálny kontext recipienta, čo ju robí zároveň skupinovým fenoménom, ako to zdôrazňujú tiež rakúski literárni vedci (Schmidt-Dengler – Sonnleitner – Zeyringer, 1996, s. 13). Komickosť sa teda musí „osvedčiť“ v procese recepcie.

Bonnský romanista Rolf Lohse (1998) sa pokúša postaviť svoj model komickosti na jej transgresívnej štruktúre, komickosť vníma ako prekračovanie hraníc bez rizika hroziacich sankcií alebo konzekvencií. Lohse vychádza z toho, že existuje toľko prejavov a podôb komického, koľko existuje narušiteľných hraníc. Ak komické prekročí neprekročiteľné hranice, napríklad v prípade čierneho humoru, musí signalizovať, že ide o neškodnú, nevinnú transgresiu. Komickosť môže človek využívať ako možnosť kontrolovať a znevýznamňovať normy všetkého druhu a súčasne zaujať tabuizované alebo v oficiálnom diskurze nežiaduce pozície. „*Veci, ktoré protirečia aktuálnym vládnucim diskurzom, sa pod ochranným štítom nevážnosti dajú vysloviť.*“ (Lohse, 1998, s. 38). Tým, že komickosť ukazuje hoci iba dočasné prekročenie platných hraníc, môže pôsobiť oslobodzujúco až subverzívne a iniciovať dlhodobjšie spochybnenie obmedzujúcich noriem. Na druhej strane si podľa Lohseho práve prekročením hraníc uvedomujeme, kadiaľ hranice prebiehajú, a môžeme sa nanovo orientovať, teda aj stabilizovať hranice. Preto má

komickosť ambivalentný charakter. Môže slúžiť ako orientačný prostriedok v aktuálnej situácii, ale môže byť aj fenoménom prispôsobovania sa (Lohse, 1998, s. 39). Lohseho model má tiež ambíciu vysvetliť enormnú premenlivosť komickosti. Tak, ako sa historicky vyvíjajú hranice, normy, pravidlá ľudského konania, myslenia a jazyka, tak sa vyvíja aj komickosť, jej formy aj teórie.

Komická reflexia minulosti v literatúre po roku 1989

Podoby nemeckej literatúry po roku 1989 ponúkajú množstvo podnetov pre uvažovanie o úlohe a funkciách komiky v literárnej praxi. Predovšetkým rôzne teórie inkongruencie a teórie relaxácie sa dajú aplikovať pri konkrétnych analýzach literárnych textov, ktoré reflektujú spoločenské zmeny.

„Oficiálne platným“ je pritom bezpochyby historicky významný pád Berlínskeho múru a politické zjednotenie Nemecka, ako aj náročný proces vnútorného zjednocovania štyri desaťročia rozdelenej krajiny. Na jednej strane nachádzame historiograficky dôležité a významné udalosti, na druhej strane osobnú historickú skúsenosť v celej svojej difúznosti a heterogénosti. Ak v súlade s teóriami inkongruencie predpokladáme, že disproporcie a neprimeranosť sú predmetom i výrazovou formou komickosti, otvára práve pohľad na proces nemeckého zjednotenia komické perspektívy. Pre nesúlad a disproporciu sa komické javí vlastne ako prirodzené prostredie. *„Komickosť sa v literatúre vysúva do popredia vtedy, keď sa v spoločnosti, resp. v istých sférach spoločenského života neustále proklamuje, propaguje ideálny stav, no reálna situácia je celkom iná“*, pripomína Tibor Žilka (1995, s. 57). Človek si s ambivalentnými javmi nedokáže poradiť vážnymi prostriedkami, preto siahla po rôznych formách komickosti. Najmä groteska sa často chápe ako dôležitý prostriedok vyjadrenia neistoty vyplývajúcej zo zlomových krízových situácií.

S istým časovým odstupom je možné konštatovať, že literárna reflexia nemeckej minulosti zo zmenenej historickej perspektívy je dominujúcou tendenciou literatúry po roku 1989 a že pri tematizovaní minulosti rozdeleného Nemecka sa odlišuje kultúra spomínania západonemeckých a východonemeckých umelcov. Časový zlom v polovici deväťdesiatych rokov

prináša nezanedbateľný kvantitatívny nárast diel so skúmanou problematikou a zároveň signalizuje istý obrat v estetických prístupoch k téme zjednotenia, najmä obrat k rôznym podobám komickosti. Komický obrat možno vnímať tiež ako súčasť odklonu od výlučnej vážnosti a súčasť prekračovania hraníc medzi „vyššou“, „vážnou“ a „zábavnou“, „nižšou“ literatúrou, približovania sa literatúry k čitateľovi či prispôsobovania sa mediálnym podmienkam.

Obrat ku komickosti, pochopiteľne, nemohol nastať „paušálne“ a nemožno ho generalizovať. Je iba prirodzené, že východonemeckí autori, ktorí v NDR zažili situácie, ohrozujúce ich život a existenciu, ako väznenie alebo drastické represie, nedokážu ani po rokoch nájsť odstup potrebný na satirické či parodické literárne spracovanie minulosti. Analýzy ich textov pomáhajú naznačiť, kde komické formy zlyhávajú a kde sú ich hranice.

Komické spracovanie minulosti rozdeleného Nemecka podnietilo diskusie o legitímnosti komických prostriedkov pri tematizovaní politického prenasledovania, činnosti tajnej služby či zločinov na prísne stráženej hranici znepriatelených blokov. Podľa kritikov v takýchto prípadoch zraňuje komika nedotknuteľné hodnoty a zľahčuje závažnosť zobrazeného. Fakt, že komickosť v stvárnení hrôz nemusí znamenať zľahčovanie hrôz, ale často vyvoláva polemiky a výčitky, by mohli potvrdiť rôzne príklady komického umeleckého stvárnenia fašizmu (Brechtov *Arturo Ui*, Beckerov *Jakob der Lügner*, Taboriho *Mein Kampf*). Tam, kde sa komickosť spája s násilím a zdesením, je jej pôsobenie „*difúznejšie, bizarnejšie, povážlivejšie, pochybnejšie a pohoršlivejšie*“ (Vancea, 2000, s. 143 – 144). Ak je však komika skutočne oslobodzujúca, zostáva nevyhnutne vo vzťahu k tomu, od čoho oslobodzuje, a ťaží z vedomia toho, čo už neplatí (Henrich, 1976, s. 389). Takto možno vnímať aj komické stvárnenie činnosti východonemeckej tajnej služby a jej spolupracovníkov. Smiech a hrôza sa tu často prelínajú, čím sa umocňuje provokatívny kontrast.

Romány komického obratu

Najsignifikantnejším textom komického obratu sa stal román Thomasa Brussiga *Helden wie wir* [Hrdinovia ako my] (1995). Žiadny iný literárny text

nebol takým výrazným signálom zmeny v nazeraní na minulosť NDR a v jej spracovaní ako práve Brussigov román. Vo svojej radikálnosti je román *Hrdinovia ako my* bezpríkladným textom. Všetky hodnoty, na ktorých bola NDR založená, sú tu už iba predmetom ironizovania a paródie, navyše v hyperbolizovanej forme, ktorá sa už ťažko dá ďalej stupňovať.

Komickosť je v románe určujúcim štruktúrotvorným prvkom. Prezentuje sa v románe v mnohých variáciách – od drsno komického zosmiešňovania v štýle burlesky cez karikatúrnu a fraškovitú hyperbolizáciu až po grotesknú karnevalizáciu v záverečných scénach. Satira, dobre mierený výsmech, šťavnaté prirovnania, zlomyseľné prekrútenia, bláznivé nápady, absurdné pointy, hrubé až oplzlé opisy potláčanej sexuality, veselé, ale precízne detaily, absurdná situačná komika, obscénnosti opisované bez zábran vo všetkých detailoch nie sú Brussigovi cudzie. V jeho arzenáli nechýba ani do grotesknosti zveličený čierny humor s drastickým podtónom, pri ktorom mrzne úsmev na perách. Brussig kombinuje príťažlivé a odpudivé, komické a hrôzu vzbudzujúce momenty a miestami zabieha až do brutálneho cynizmu. Komickosť sa v románe nezastaví pred žiadnym tabu.

Protagonista románu a zároveň rozprávač v ich-forme s takmer nevysloviteľným priezviskom Klaus Uhltscht diktuje na kazetu korešpondenta novín New York Times svoj životný príbeh od narodenia – narodil sa 20. augusta 1968, tanky Varšavskej zmluvy sa práve rútili na Prahu – až po pád Berlínskeho múru, pri ktorom Klaus prekvapivo zohral rozhodujúcu úlohu.

Klaus najskôr kabaretným štýlom podáva príbeh vlastnej socializácie v časoch reálneho socializmu. Brussig opisuje dospievanie zakríknutého a zakomplexovaného chlapca s grotesknou hyperbolickosťou, ktorá sa dá vnímať ako pokus vysmiať sa deformáciám celej spoločnosti. Rodičia, prezentovaní ako karikatúry, sú personifikáciou sústavného sledovania ducha a tela. Otec má dôležitú pozíciu vo východonemeckej tajnej službe, mama, profesionálna hygienička, „bohyňa hygieny“, úzkostlivo stráži Klausovo telo. Klaus sa cíti byť predurčený na vyššie ciele, predstavuje si, ako plní titulky novín, vo svojom megalomanstve vidí v sebe budúceho nositeľa Nobelovej ceny. Toto velikášstvo ho nakoniec privedie aj do radov spolupracovníkov

Ministerstva pre štátnu bezpečnosť NDR, známej Stasi. Strach zo zlyhania na jednej strane, na druhej strane prehnaná túžba po uplatnení vytvárajú napätie, ktoré je zdrojom komickosti. Bežná prax spolupracovníka tajnej služby je v románe vystavená nemilosrdnému výsmechu. Komickosť vzniká, keď Klaus vo svojej prostoduchosti a dezinformovanosti všetko číta a chápe doslova, polysémiu, narážky či metafory interpretuje priamo. S komickou dôslednosťou poslúcha všetky ideologické heslá, viaže ich pritom s obscénnosťami, a tak odhaľuje ich zvrátenosť.

S opísaným postupom úzko súvisí aj ďalší zdroj komiky – prehnané plnenie požiadaviek a noriem, ktoré Klaus dovádza až do krajnosti. Na autoritatívne prostredie nereaguje odporom, naopak, okamžite premieňa prázdne floskuly na činy, čím demaskuje spoločenskú komunikáciu ako pretváрку a faloš. Vo svojej preexponovanej lojálnosti a vo svojom dôslednom vykonávaní príkazov je švejkovským hrdinom. Klausova socializácia v NDR sa prirodzene prejavuje aj v jeho slovnej zásobe a výrazových prostriedkoch. Byrokraticko-stranícky žargón či absurdné socialistické novotvary však Klaus svojvoľne prekrúca, presúva lexikálne významy, a tým podvracia ich zmysel.

Román končí sarkastickou persiflážou Christy Wolfovej, najvýraznejšej predstaviteľky tzv. budovateľskej generácie. Prostredníctvom napodobňujúceho zveličenia a citačného parodizovania sa zosmiešňuje poetická metóda tejto významnej nemeckej autorky a karikuje jej jedinečný štýl. Prostredníctvom „nízkeho“, pomocou spájania abstraktného a citového z Wolfovej textov s telesnou rovinou sexuálnosti Brussig znevažuje spisovateľkine texty. Paródia zasahuje autorkin spôsob vyjadrovania, jej hĺbavá vážnosť sa tu interpretuje ako signál ustrnutia, ako forma myslenia, ktorá nepripúšťa ambivalentnosť. Brussigov smiech tu nie je zhovievavý, naopak, zraňuje, vysmieva sa z dovedy nedotknuteľného. Priaznivcov literárnej tvorby Christy Wolfovej nepochybne provokuje neúcta, s ktorou Brussig na záver románu rúca z piedestálu literárnu kráľovnú bývalej NDR a zároveň posúva jej dielo do nedôstojných polôh.

Posadnutosť sexom, utiekanie k telesnosti, keď inde nie sú zmysluplné záchytné body, možno v románe vnímať ako črty karnevalizácie. Grotesknou

karnevalizáciou dochádza predovšetkým v záverečných kapitolách k prevráteniu hodnôt, k obratu hierarchií. „Hore“ a „dole“ sa vymenia, výsledkom je inverzia spoločenského postavenia. Z trónu je zosadená nielen nedotknuteľná literárna kráľovná Christa Wolfová, ale degradovaný je aj najvyšší predstaviteľ štátu Erich Honecker. Klaus musí pre Honeckera vyskúšať záhadné sérum a podstúpiť nebezpečnú transfúziu krvi, ktorou zachráni generálnemu sekretárovi život. Kým však Klaus procesmi látkovej výmeny získa nebývalú potenciu, Honecker sa už len bezmocne prizera prelomovým udalostiam a počúva obohratú platňu. Na vrchole karnevalu dochádza k výmene úloh medzi vládcom a poddaným – hlupák z ľudu prevezme moc, zhodí Berlínsky múr a je uctievaný ako kráľ. Pri pohľade na Klausovo prirodzenie, ktoré sa po páde zo schodov a následnej operácii zväčšilo do gigantických rozmerov, zostanú už beztak zneistení pohraničníci takí ohromení, že ako v hypnóze otvoria bránu do západného Berlína.

Zveličený, preexponovaný záver robí svojou antiluzívnosťou a obrátením hodnôt z *Hrdinov ako my* travestiu dlho očakávaného epochálneho románu o historickej zmene. Mýtus o hrdinskom, oslobodzujúcom sa národe sa tu spochybňuje. Práve ten najpriemernejší, neohrabaný a ťažkopádny predstaviteľ starej spoločnosti zmení politické pomery. Pád múru je vlastne následkom nehody a nadobúda podobu falickej grotesky. Keby nebol Klaus spadol zo schodov, možno by múr stál ešte dnes, pretože ľud sám bol pasívny.

Nízkym štýlom sa ešte umocňuje diskrepancia medzi dejinným významom historickej udalosti a jej zosmiešňujúcim literárnym spracovaním, ktorému chýba pátos akéhokoľvek druhu. Rozprávač svojvoľne prekrúti fakty a ponúka čitateľovi legitímnu umeleckú „lož“ o dejinnej udalosti. Vzniká nesúlad medzi sociálnou závažnosťou vysokej témy a jej karikatúrnym stvárnením. „Vysoké“ je tu prevádzané na rovinu telesného bez ohľadu na vznešenosť. Komickou, grotesknou deformáciou sa „vysoké“ sprízemňuje, „znižuje“, sakrálna sa profanuje, profánne sakralizuje (Bachtin, 1987, s. 415). Miešaním „vysokého“ a „nízkeho“ sa vážnosť relativizuje, ale pritom nepopiera. Groteska tu preberá funkciu istého korektívu ustrnutých významov, nestriedmy pátos môže byť

vyvážený. Smiech tu stojí skutočne proti patetickosti akéhokoľvek druhu. Brussig totiž parodizuje aj revolučný pátos občianskych hnutí. Obmedzujúcu dimenziu vážnosti, túžbu po nadčasových významoch a nemeniteľných postojoch narúša smiech, ktorý spochybňuje tradičný pohľad a stereotypnosť kultúrnych hodnôt.

Brussig sa usiluje o demýtizáciu prelomových udalostí a odtabuizovanie mnohých tém života v NDR nabúraním myšlienkových klišé a konvencií. Aj preto zámerne znemožňuje identifikáciu čitateľa s rozprávačom, ide mu o dištancovanie sa a oslobodenie sa. Pomocou komickej dištancie voči všetkým politicky korektným hraniciam sa stáva komickosť autonómnejšou a môže pôsobiť oslobodzujúco.

Thomas Brussig groteskným mýtom a parodickým zosmiešnením „konkuruje“ zdanlivej autentickosti medializovaných spomienok. Autor využíva všetky prostriedky literárnej grotesknosti: hyperbolizáciu, groteskné modelovanie postavy, inverziu všeobecne uznávaných hodnôt, spojenie kontrastných prvkov. Necháva rozprávať páchatela, ktorý je však zároveň obeťou, čím sa perspektívy relativizujú.

Smiech, ktorý tu vzniká, má ambivalentnú povahu, ako ju vo svojej teórii opisuje Helmuth Plessner. Akokoľvek nezaťaženým dojmom tento smiech pôsobí, nie je len produktom rozmarnej hry, ale vyrastá z vedomia tragických súvislostí, preto často uviazne v hrdle. Recepcia románu potvrdzuje, že obraz historickej reality, prezentovaný formou preexponovanej komiky ako fraškovitá karikatúra, sa nevníma ako menej autentický, ale skôr naopak, ako veľmi presný. Zveličenie nie je chápané ako samoučelné, pretože má reálny základ. Profanujúci, znižujúci charakter karnevalistických postupov nemá simplifikujúce dôsledky.

Recepcia i interpretácia Brussigovho textu je do značnej miery determinovaná znalosťou sociálno-kultúrneho kontextu. Román musí nevyhnutne pôsobiť rozličným spôsobom na čitateľské publikum na východe a na západe Nemecka, rôzne ho prijali aj rozdielne generácie. Satira vždy stavia na čitateľovej dôvernej znalosti predmetu jej výsmechu. Čitatelia socializovaní v NDR mohli objaviť mnohé pointy, zreteľné iba pre

informovaných recipientov. Vo východných spolkových krajinách mohol byť účinok románu na čitateľov, ktorých už názov románu pozýva do spoločenstva „hrdinov ako my“, práve pre rôznorodé formy komickosti a grotesknosti obohatený o katarzné prvky. Smiech nad absurdnosťou osudu fiktívnej postavy dokáže uvoľniť negatívne pocity spojené s podobnými momentmi vlastnej biografie. Komickosť umožňuje takéto afektívne prekonanie negatívneho skôr, ako môže prebehnúť intelektuálne spracovanie. Množstvo čitateľských konkretizácií dokladuje skutočnosť, že čitatelia nad Brussigovým stvárnením trivialít minulosti NDR, celej jej zadubenosti a obmedzenosti zažívali niečo ako blasfemický smiech. Nezriedka to však bol smiech cez slzy.

Spolu s Wolfom-Dieterom Stempelom by sme mohli tiež predpokladať, že spoločný smiech dokáže solidarizovať. Pri aplikovaní Stempelovho modelu na záver románu *Hrdinovia ako my* musíme však očakávať, že v prípade čitateľa spriazneného s generáciou Christy Wolfovej použité komické prostriedky zlyhávajú. Rozprávačovi sa nemôže podariť získať na svoju stranu ako tretiu osobu publikum naklonené autorke, pretože ho agresia Brussigovej komiky motivuje práve k solidarite s kritizovanou autorkou.

Brussigov román demonštruje paralely k viacerým nemeckým teóriám inkongruencie, ale výrazne korešponduje tiež s Bachtinovou „smiechovou kultúrou“ groteskného realizmu, ktorý Michail Bachtin objasňuje na diele François Rabelaisa ako dominantnosť hmotno-telesného princípu v zobrazovaní človeka (Bachtin, 1987, s. 68). V Brussigovom románe je jedným zo základných princípov karneval, ktorý poskytuje značný priestor obscénnym obrazom i výrazom. Obscénnny jazyk profanuje nielen „sakrálnosť“ komunistických rituálov v bývalej NDR, ale pokúša sa narušiť aj paradigmy súčasných diskurzov. Komickosť by sme tu mohli vnímať ako prostriedok spochybňovania stereotypov oficiálnej kultúry, teda oficiálneho diskurzu, ale aj mýtov hovorového diskurzu, najmä mýtu o hrdinskom, oslobodzujúcom sa národe.

Charakteristika komickosti ako „*dynamického a inovatívneho fenoménu vnímania, ktorý náhlou zmenou pozornosti otvára nové polia a uhly vnímania; tým nás vyháňa z našich istôt a spôsobuje zvýšenú kritickú bdelosť a mobilitu*“

ducha“ (Vancea, 2000, s. 145), neplatí však v prípade Brussigových textov bezvýhradne. Autorove texty sa od začiatku veľmi ľahko podrobovali multiplikačným mechanizmom mediálneho trhu zjednoteného Nemecka a v nich akoby strácali schopnosť mobilizovať kritickú bdelosť.

V prvých krokoch popádem úrusa odohráva román *Der Zimmerspringbrunnen* [Izbová fontána] od Jensa Sparschuha z roku 1995. Sparschuhovho literárneho hrdinu Lobeka možno tiež vnímať ako postavu pikara, ktorá vytvára komickú textúru a pomáha zobraziť spoločenskú nerovnováhu po zjednotení. Lobek je podobne ako Klaus z *Hrdinov ako my* antihrdinom, obeťou a outsiderom. Aj jemu sa predovšetkým naivitou a neskúsenosťou podarí dosiahnuť nesmierny úspech a zároveň vystaviť prax západonemeckých obchodných zástupcov i východonemeckú nostalgii satirickému výsmechu. Jeho vynález, model izbovej fontány ATLANTIS, stelesňuje útek východonemeckých obyvateľov pred trhovými mechanizmami a dôsledkami transformácie. Keďže Sparschuh pre tento symbol zvolil práve taký gýčovitý predmet, akým je izbová fontána, stáva sa nostalgické cítenie Lobekových zákazníkov absurdným a komickým.

Celý príbeh je vyrozprávaný v ich-forme s burleskným humorom a slapstickovými elementmi, bez melanchólie či sentimentality. Komickosť ani v tomto románe nevyrastá z témy, ale je výsledkom stvárnenia, diskrepancie medzi realitou východného Nemecka po zjednotení a jej zveličením, deformáciou a redukciou v Lobekovom rozprávaní. Lobek napríklad často používa byrokratické výrazy východonemeckého režimu, ktoré v nových súvislostiach dosahujú komické efekty. Navyše má podobne ako Brussigov Klaus sklon brať slová a výrazy doslovne a tým odhaliť protirečivosť výpovede. Mnohé situácie však nesprávne hodnotí, a tak sa napríklad v tragikomicknej situácii pokúša osvojené verbálne stratégie získavania nových zákazníkov aplikovať pri partnerskom rozhovore so svojou ženou.

Román Annett Gröschnerovej *Moskauer Eis* [Ruská zmrzlina] (2000) sa tiež vyznačuje komickou tonalitou. Gröschnerová kombinuje dobovú dokumentáciu s komickým odstupom, ktorý dosahuje groteskne stupňovanými detailmi, čiernym humorom a bizarnými obrazmi.

Príbeh rodiny expertov na chladiacu techniku, „ktorých jediným

handicapom bolo, že žili na nesprávnej strane sveta“ (Gröschner, 2000, s. 94), rozpráva v ich-forme dcéra, Annja Kobeová. Keď príde v roku 1991 k zomierajúcej starej mame do Magdeburgu, nájde svojho otca ležať s usmiateou tvárou vo veľkej mrazničke. Dozvie sa, že Inštitút chladiacej techniky, ktorý založil Annjin starý otec a jej otec bol jeho posledným vedúcom, zrušili v dôsledku transformačných procesov po zjednotení, otec túto likvidáciu sám riadil a potom zostal bez práce. Annja sa domnieva, že otec chce v hlboko zmrazenom stave počkať na lepšie časy. Zvláštne je, že na jeho stave sa nič nemení napriek nulovému prísunu energie do mrazničky. Možno ide o experiment využívania termoregulačných možností organizmu, uvažuje rozprávačka. Čierny humor nájdeme nielen v tejto naratívnej rovine románu.

Pohľad rozprávačky je často mrazivý, Annja všetko pozoruje s chladnou hlavou a necháva bez komentára, aj jej humor je „podchladený“. Ironický až sarkastický pohľad rozprávačky narúša naivne detská, ale pritom neúprosná perspektíva dieťaťa, na ktorú si spomína. Senzitívna detská pamäť fixuje zvuky, vône, farby, rodinné rituály, ale aj vyprázdnenú rétoriku hesiel totalitnej spoločnosti. Zážitky sa v zúženom detskom nazeraní usporadúvajú do iných súvislostí ako u dospelých a sú zdrojom komickosti. Pri téme detstva, spájajúcej sa často s melanchóliou, majú komické prostriedky, najmä ironická perspektíva a hyperbolizácia, predovšetkým zabrániť sentimentálnej tonalite.

Gröschnerovej sa v románe darí vytvoriť zmes komiky a vážnosti, v ktorej si postavy zachovávajú svoju dôstojnosť, spomienky však neskĺznu do sentimentálnosti. Komickosť tu diskredituje, ale nezraňuje. Spomienky sa komickým posunom relativizujú, ale neznehodnocujú.²

² Gröschnerovej komickosť pripomína postupy slovensko-švajčiarskej autorky Ireny Brežnej v románe *Die beste aller Welten* [Najlepší zo všetkých svetov] (2008), ktorý vyšiel v roku 2007 najprv v slovenskom preklade pod názvom *Na slepačích krídlach*. Autorka sa v ňom vracia do svojho detstva v Trenčíne v časoch socialistického Československa. Obidve diela oscilujú medzi vážnosťou a grotesknosťou, zvyrazňujúc tak ambivalentnosť prezentovaných literárnych obrazov.

Záver

Zdrojom komickosti v nemeckej literárnej praxi po roku 1989 je najčastejšie prekvapivá inkongruencia s normou, kolízia s očakávaním a vecná alebo vzťahová disproporcia. Nemožnosť monolitného pohľadu na dejinné procesy a definitívneho výkladu minulosti otvára miesto rôznym formám komickosti, pričom v popredí stojí komickosť stvárnenia, nie komickosť stvárneneho. Komický účinok naračnej techniky, perspektívy, štýlu a kompozície sa javí ako dominantný. O vhodnosti komického spracovania pritom nerozhoduje téma. Sú to predovšetkým konkrétne konštelácie, paradoxné vzťahy a udalosti látkovej skutočnosti, ktoré podnecujú výber komických foriem a podmieňujú voľbu komických stratégií. Literárna prax potvrdzuje tiež zlučiteľnosť vysokých i nízkych tém s komickými prostriedkami.

Komický účinok literárnych textov súvisí však tiež s rezignáciou ich autorov na očakávané formy „primeraného“ spracovania látkovej skutočnosti. *„Kontrast stvárnenia s bezprostrednými názorovými normami čitateľa a s domnelými normami primeraného sprostredkovania je profilujúcim pozadím nášho vnímania komiky.“* (Preisendanz, 1976, s. 160). Nesúlad medzi témou a spôsobom stvárnenia môže pôsobiť na čitateľov iritujúco, ale aj aktivujúco. Smiech nie je popretím, ale doplnením a očistením vážnosti, ktorá inak môže ustrnúť a skostnatieť. Podľa Bachtina smiech oslobodzuje nielen od vonkajšej cenzúry, ale predovšetkým od vnútorného cenzora, od strachu pred autoritatívnym zákazom, pred minulým, pred mocou (Bachtin, 1990, s. 38 – 39). Môže mať preto katarzné účinky, znížiť či uvoľniť napätie, pomôcť oslobodiť sa od požadovaných postojových konvencií. Komické slobody sú nakoniec duchovnými slobodami. Ak komické formy v sebe skrývajú psychicky regenerujúci potenciál, potom by sme mohli predpokladať, že komický obrat v nemeckej literatúre po roku 1989 bol predovšetkým terapeutickým obratom.

LITERATÚRA

BACHTIN, Michail. M. 1987. *Rabelais und seine Welt : Volkskultur als Gegenkultur*. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von R. Lachmann. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987. 546 s. ISBN 3-518-04708-6

BACHTIN, Michail. M. 1990. *Literatur und Karneval : Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1990. 150 s. ISBN 3-596-27434-6

BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8

BREŽŇNÁ, Irena. 2008. *Die beste aller Welten*. Berlin : Edition Ebersbach, 2008. 164 s. ISBN 3-938-74072-8

BRUSSIG, Thomas. 1995. *Helden wie wir*. Berlin : Verlag Volk und Welt, 1995. 322 s. ISBN 3-353-01037-8

FREUD, Sigmund. 1987. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt am Main : Fischer, 1987 (= Gesammelte Werke, Bd. 6). 285 s. ISBN 3-10-022707-7. (Orig. 1905)

GERNHARDT, Robert. 1988. *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik*. Zürich : Haffmans Verlag, 1988. 487 s. ISBN 3-251-00127-2

GRÖSCHNER, Annett. 2000. *Moskauer Eis*. Leipzig : Gustav Kiepenheuer, 2000. 288 s. ISBN 3-378-00628-5

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1970. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970 (= Werke 15). 577 s. (Orig. 1835)

HENRICH, Dieter. 1976. Freie Komik. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik

und Hermeneutik VII), s. 385 – 389. ISBN 3-7705-1426-2

HORN, András. 1988. *Das Komische im Spiegel der Literatur : Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 1988. 311 s. ISBN 3-88479-345-4

HÖRHAMMER, Dieter. 2001. Humor. In: BARCK, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe : Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Stuttgart; Weimar : Metzler, 2001, s. 66 – 85. ISBN 3-476-01657-9

ISER, Wolfgang. 1976. Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 398 – 402. ISBN 3-7705-1426-2

JAUSS, Hans Robert. 1976. Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 361 – 371. ISBN 3-7705-1426-2

KANT, Immanuel. 1974. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974 (= Werkausgabe, Bd. 10). 461 s. ISBN 3-518-09243-X. (Orig. 1790)

LAMPING, Dieter. 1996. *Literatur und Theorie : Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1996. 139 s. ISBN 3-525-01217-9

LIPPS, Theodor. 1898. *Komik und Humor : Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*. Hamburg, Leipzig : Voss, 1898. 264 s.

LOHSE, Rolf. 1998. Überlegungen zu einer Theorie des Komischen. In: *Philologie im Netz*, [online], 4/1998, s. 30 – 42. [Citované 20. júl 2010]. Dostupné na: <http://web.fu-berlin.de/phin/phin4/p4t2.htm>

MARQUARD, Odo. 1976. Exile der Heiterkeit. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 133 – 151. ISBN 3-7705-1426-2

PAUL, Jean. 1990. *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg : Meiner, 1990 (= Philosophische Bibliothek 425). 538 s. ISBN 3-7873-0950-0. (Orig. 1804)

PLESSNER, Helmuth. 1950. *Lachen und Weinen : Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. München : Lehnen, 1950. 226 s. (Orig. 1941)

PREISENDANZ, Wolfgang. 1976. Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 153 – 164. ISBN 3-7705-1426-2

RITTER, Joachim. 1993. Über das Lachen. In: DIETZSCH, Steffen (Hg.): *Luzifer lacht: Philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori*. Leipzig : Reclam, 1993, s. 92 – 118. ISBN 3-379-01480-X. (Orig. 1940)

SCHÄFER, Susanne. 1996. *Komik in Kultur und Kontext*. München : Iudicium, 1996 (= Studien Deutsch, Bd. 22). 222 s. ISBN 3-89129-132-9

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin – SONNLEITNER, Johann – ZEYRINGER, Klaus (Hg.) 1996. *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin : Erich Schmidt, 1996. 308 s. ISBN 3-503-03752-7

SCHNEIDER, Norbert. 2002. *Dejiny estetiky od osvietenstva po postmodernu*. Bratislava : Kalligram, 2002. 344 s. ISBN 80-7149-482-8

SCHWIND, Klaus. 2001. Komisch. In: BARCK, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe : Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Stuttgart; Weimar : Metzler, 2001, s. 332 – 384. ISBN 3-476-01657-9

SPARSCHUH, Jens. 1995. *Der Zimmerspringbrunnen: Ein Heimatroman*. Köln : Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1995. 159 s. ISBN 3-462-02440-X

STEMPEL, Wolf-Dieter. 1976. Ironie als Sprechhandlung. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 205 – 235. ISBN

3-7705-1426-2

VANCEA, Georgeta. 2000. Humor und Komik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 2000, 119, s. 133 – 145.

ŽILKA, Tibor. 1995. *Text a posttext : Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Vysokej školy pedagogickej, 1995. 137 s. ISBN 80-88738-58-X

SUMMARY

German theoretical comic concepts and literary practice

This chapter focuses on German theoretical concepts of comic and the adoption of various comic forms in recent literary narratives. As its starting point this paper provides an overview of the most important comic theories of German speaking authors since the nineteenth century and looks at the way in which the concepts were developed in the last century. With regard to these theoretical models the paper then examines some selected examples of comic literary texts after 1989.

AKO SA PESTUJE RADOŠŤ
O KOMICKEJ STRÁNKE SKUTOČNOSTI
V SÚČASNEJ SLOVENSKEJ LITERATÚRE PRE DETI

Martina Petříková

Dá to dosť práce:/ treba veľmi starostlivo plieť, / vyhadzovať z prsti burinu a kamienky, / kľačať na zemi, / skláňať sa, ryť v pôde, / zalievať, / zbierať húsenice, / hubiť vošky, / kypriť pôdu a slúžiť zemi: / keď už tá potom od toho bolí chrbát/ a ty sa narovnáš / a pozrieš k nebu, / máš tie najkrajšie oblaky.

Karel Čapek (*Ako sa pestujú oblaky*)¹

O komickej stránke skutočnosti v rozprávkach Jaroslavy Blažkovej

Rozprávky z červenej ponožky Jaroslavy Blažkovej boli vydané v roku 1969. Súbor piatich rozprávok tvoria *hrdinská* rozprávka čatára Palca o dvoch maľovaných generáloch, *poučná* rozprávka pána učiteľa Pršteka Ukazováčika o kozliatkach, ale poslušných, *dobrodružná* rozprávka Pršteka Prostredníka o veľkom boji trpaslíkov Makovníkov so zlými Piži, *trochu smutná a trochu veselá* (Blažková, 1969, s. 56) rozprávka malej dvornej dámy Prstienky Palculienky o kráľovi, kráľovnej a kráľovničkách a *malá* rozprávka maličkého Malíčka o malom chlapcovi a malej farbičke. Ako to už vyplýva z názvov jednotlivých rozprávok, Jaroslava Blažková prináša prostredníctvom rozprávačov, prstov vytŕčajúcich z deravej ponožky škôlkara Mareka, päť typologicky rôznorodých rozprávok. Autorka prehodnocuje tradičné ustálené sužety, využíva hru so slovom, prvky nonsensu, parodizuje folklórny model rozprávky, transformuje zvieraciú animovanú rozprávku, tvorí rozprávky-miniatúry, ale znovuobnovuje aj prvky známe z folklorizovanej rozprávky. Ponúka (praktické, ako aj „teoretické“) návody na aktualizáciu žánru, ale aj postrehy o tom, ako to má v rozprávke vyzerať, teda *poznanie o rozprávkovom žánri*:

– *A bol raž jeden malý chlapeď a bol, kričal Malíček.*

¹ Textom Karla Čapka *Ako sa pestujú oblaky* uviedol svoj *Pravdivý príbeh o Pačovi* Dušan Dušek.

– *Viem, a ten mal malé auto a hral sa s ním, kým ho nepokazil. A to je koniec. A mal malý balón a ten sa mu rozpučil. A to je koniec. A mal malého šarkana a ten uletel. A to je koniec. Nechcem ich! To žiadne rozprávky nie sú, pravda pán učiteľ?*

– *V správnej rozprávke majú byť dobré príklady, aby sa deti učili a poučili. A keď sa poučia, je rozprávka správna, – povedal pán učiteľ Ukazováčik.*

– *V rozprávke majú byť dobrodružstvá a zvieratá a lesy a polia, – povedal pán poľovník.*

– *V rozprávke majú byť krásne dámy a hrdinovia, – volal čatár Palec a díval sa pritom na malú dvornú dámu.*

– *V rozprávke majú byť krásne dievčiny a krásni mládenci, krásne slová a krásne skutky, – tvrdila jemne dvorná dáma a pôvabne sa usmiala na čatára.*

(Blažková, 1969, s. 75).

Výber netradičných rozprávačov a rozprávkarov, prstov z červenej ponožky, ktoré sú „príčinou“ Marekovej nespavosti a ktorých rozprávačstvo je jej dôsledkom, tvorba ešte netradičnejších rozprávok, rozprávanie, podmieňujú (rozvíjajú) Marekovo bdelé snenie a naopak, v rámci súboru rozprávok rozrušujú hranice medzi fiktívnym a pravdepodobným, medzi fantastickým a reálnym. Posuny po hraniciach dvoch svetov sa prejavia v *optimistickom (vznení) videní (obrazu) sveta (rozprávok)*, lebo v ňom aj učiteľka, aj mama malého Mareka, spisovateľka Blažková, participujú na „hre“ vymedzujúcej fiktívny svet a rozohranej z pomedzia medzi problémovou životnou skutočnosťou a prežívanou skúsenosťou, bdelým snením. Tým sa nielenže potvrdzuje blíženosť dospelých (učiteľky zo škôlky a mamy spisovateľky pre deti) s detstvom, ale zmierňuje sa aj (potenciálne) negatívne (kritické, hanlivé) vyznenie situácie, v ktorej učiteľka označí prsty „vydubané“ z ponožky za vinníkov Marekovej nespavosti a v ktorej Marekova mama vyjadrí ľútosť nad nezašitou ponožkou, čím obe priznajú „problému“ viac subjektívnu hodnotu ako objektívnu nehodnotu (nevhodnosť). Dieťa prežíva skutočnosť a jeho (ne)skúsenosť sa nepreveruje a nerelativizuje konfrontáciou s návodmi dospelých na objektívne riešenie problému (vydubaných prstov), lebo sa presadzuje subjektívne (láskavé) riešenie a hodnotenie (komunikačnej) situácie, Marekovej hádky s jedným z prstov,

s maličkým Malíčkom. Optimistická koncepcia sveta v rozprávkach z červenej ponožky je sýtená aj *zo zdrojov komickosti*, z videnia a chápania sveta rozprávky aj ako *sveta s komickou stránkou*, v ktorom sled udalostí a vývoj vzťahov vedie k zmierlivému záveru, k oslobodzovaniu človeka, ľudského života smiechom.

Podľa Zajaca (1993, s. 51) vzniká komickosť tam, kde sa *„disproporcía medzi vecnými vzťahmi a postojmi postáv hodnotí subjektívne ako zvládnutie situácie. Práve z tejto subjektívnej predstavy o zvládnutí situácie, a to práve napriek tomu, že objektívne ostáva situácia nezvládnutá, nedoriešená, vzniká uvoľňujúci moment, ktorý sa spája s komickým vyznením základnej tematickej disproporcie. Na vznik komickosti je potom nevyhnutný rozpor v životnej a prežívanej skutočnosti, ale aj predstava subjektu o jeho zvládnutí či zvládnuteľnosti a zároveň – a to je podstatná podmienka vzniku komickosti – objektívna evidencia a identifikácia toho, že daný rozpor či problém nebol vyriešený objektívne, ale len vo vedomí komického aktéra.“*

Subjektívne zhodnocovanie problémovej situácie, teda rozporu medzi dvomi bratmi, medovníkovými vojakmi v prvom z príbehov, je spojené s kladením hádaniek ako manifestácií bratskej hry. Hádanky majú podobu návratných (variantných) otázok („*Čo je na svete najfarebnejšie?*“, Blažková, 1969, s. 12; „*Kto je na svete najsladší?*“, s. 12; „*Kto je na svete najsmelší?*“, s. 13). Spôsob riešenia hádaniek ako hier o prvenstvo (no nie o život) medzi bratmi, ktorí sú (nie hviezdičkami na výložkách) navlas rovnakí, lebo sú z jedného cesta, vyznieva schematicky a potvrdzuje *mechanické* (Bergson, 1993), a preto komické prijímanie skutočnosti. Automatizmus ako príznak hry na život a súperenia o prvenstvo („*Kto je na svete najsmelší?*“, Blažková, 1969, s. 13; → „*Smelosť sa ráta na to, kto vyššie vyskočí.*“, s. 13; „*Na to, kto silnejšie reve.*“, s. 14; „*Ráta sa na to, ako rýchlo vie kto utekať.*“, s. 14; „*Na to, kto lapí väčšie zviera.*“, s. 19; „*Smelosť sa ráta na to, kto má najkrajšiu nevestu.*“, s. 20), prejavov procesu antropomorfizácie, vyústi do sledu náhod a spájania antropomorfizovanej a pravdepodobnej skutočnosti.

A v tej trme-vrme vbegli do kostola dvaja generáli, aby sa zachránili pred kocúrom. Organista zazrel čapice, zlaté šnúry, čižmy, ostrohy

a hviezdy a pomyslel si: Ženísi sú tu. A začal hrať svadobný pochod. Vtedy generál Pif zazrel nevestu a rýchlo povedal: – Smelosť sa aj tak neráta na lapené zvierat!

– A na čo sa ráta?

– Smelosť sa ráta na to, kto má najkrajšiu nevestu.

A rýchlo sa postavil vedľa nevesty s korunkou. Pafsa poobzeral a rýchlo sa postavil vedľa nevesty s venčekom. Odzadu ich ktosi postrčil a už stáli pred oltárom. Svadba sa začala, tá veľká, slávná.

Hudba hrala, zvony zvonili, fotografi fotografovali, rodičia sa radovali, nevesty plakali, pre plač ani nezbadali, že sa vydávajú za iných krásavcov, než vlastne chceli.

(Blažková, 1969, s. 20 – 21)

A to vedie k možnosti zámény týchto skutočností, teda k potvrdeniu a umocneniu preferencie kvality sladkosti a krásy („*Na zjedenie boli príliš krásni.*“, Blažková, 1969, s. 12) medovníkových vojakov v ľudskej sfére a v doslovnej interpretácii, ako aj v ľudskom živote v metaforickej interpretácii vyjadrenia „*Nevesty len teraz zbadali, že sa vydali za generálov, ale pretože to boli mládenci maľovaní a sladkí, nepovedali nič*“ (s. 21). Dôsledkom uplatnenia stratégie (Blažkovej) textu, prostredníctvom ktorého „*metaforické vyjadrenie dosahuje svoje výsledky, je absurdita*“ (Ricoeur, 1997, s. 72). A práve tá súvisí s možnosťou „interpretovať vyjadrenie doslovne“ (s. 72). Výsledný komický efekt vzniká z (nenaivného) vedomia dievčatka, ktorému medovníkovi vojaci patria, a čitateľa, podľa ktorého medovníkovi vojaci zostávajú medovníkovými vojakmi a iba v rozprávke to tak nie je. Takže ak nevesty z tematizovanej životnej skutočnosti nerozpoznajú svojich ženíchov, presadzujú subjektívnu interpretáciu a hodnotenie svojej situácie, veď, zopakujme, medovníkovi mládenci boli „*maľovaní a sladkí*“ (Blažková, 1969, s. 21), bez ich objektívnej identifikácie, čo je podmienkou komickosti, ale zároveň sa tým zmierňuje rozdiel medzi fiktívnym a životným svetom, objavuje sa „*príbuznosť tam, kde bežné vnímanie nijaký vzťah nevidí*“ (Ricoeur, 1997, s. 73).

Tradičná zvieracia rozprávka o troch kozliatkach a vlkovi je podrobená svojej *komickej imitácii* (Valček, 2003, s. 164), teda paródii. Pozitívny komický efekt poučnej rozprávky plynie z riešenia základnej tematickej disproporcie (tradičná vĺčia funkcia v rozprávke je aktualizovaná momentom vlčej

samoľúbosti a preverená vo vzťahu ku kozliatkam). Očakávané ohrozovanie života kozliatok nestupňuje ich strach, ale vyvoláva smiech. Mamou poučené („učenejšie“) kozliatka rozoznávajú na základe inštrukcií a vlastných skúseností či poznania vlkov pokus imitovať pesničku pani kozy, pesničku ako „kľúč“ do domu kozliatok.

Milé kozliatka, / otvorte vrátka! / Tu je vaša mamička, / tu je dobrá trávica, / zelená, / vitamín cé, / mé, mé, mé... Kozliatka moje, / otvorte vrata, / ja som vaša mámička, / na parohoch trávica, / vitamín bú, dúdlaj, dúdlaj dú.

(Blažková, 1969, s. 24 – 25)

Tým odkrývajú komický, teda (opakovane sa presadzujúci) vlčí spôsob (ne) zvládania situácie, neschopnosť oklamať kozliatka, neschopnosť objektívneho (z)hodnotenia svojich speváckych kvalít, teda korekcie (nevedomosti) presvedčenia, že „*spieva ako sláviček, že jeho spev je čistá krása*“ (Blažková, 1969, s. 32). No napriek tomu a v súlade s ambíciou rozprávača (poučiť čitateľa hravým spôsobom) sa vlk nechá presvedčiť (poučiť) učiteľom spevu a v protiklade s tradičnou vlčou rolou v rozprávke „*Nosí ľudom kufre. (...) Za to, čo si zarobí, kupuje si v bufete párky a je veľmi spokojný.*“ (s. 33).

Zápas dobra so zlom sa odohráva v dobrodružnej rozprávke Pršteka Prostredníka, v ktorej sa stvárnjuje veľký boj trpaslíkov Makovníkov so zlými Piži, ale vlastne slovné súboje ako výraz zrážky Piži, zveličujúcich svoje danosti a možnosti, s mierumilovnými Makovníkmi. Konfrontujú sa hyperbolizované slovné prejavy zlosti (založené na hre so slovom a slovnej hypertrofii, na hyperbolizácii na pláne postáv a ich jazyka), ktoré majú zastrašiť, ba zničiť Makovníkov, so svojskou (dobromyseľnou) interpretáciou a chápaním týchto zveličených výrazov a ich významov (slov, gest...).

– My sme Piži. Strašní Piži. Ostri Piži. Zlostní Piži. Kto pred nami neutečie, toho rozpižlíkame, dopižlíkame, upižlíkame. Húúúú!

– Výborne! Dobre! – zatlieskali trpaslíci. – Aj my vám zaspievame!

(Blažková, 1969, s. 37)

– Neodchádzajte, – zakričal Makovník Adamko. – Hej, Piži, počkajte! Zostaňte! Keď chcete, budeme zápasíť!

Piži zrýchlili krok, takže pochodovali, akoby utekali. Aj pesnička

*utekala: My sme Piži./ Obri Piži./ Kobri Piži./ Hrozní Piži./ Boj sa Piži./
Všetko Piži./ Zničia Piži./ Žiži Piži./ Žiži Piži./ Žiži Pižíííí...*

(Blažková, 1969, s. 39 – 40)

Komickosť tematickej disproporcie, zápasu dobrého so zlým, plynie zo stretu zlorečiaceho vedomia (bez svedomia) o nepremožiteľnosti zla s nepochopením (slovných) útokov na Makovníkov, útokov ako útekov pred priamou konfrontáciou, ale tiež z jeho interpretácie. Tá vedie k nevedomému zosmiešneniu Piži, lebo hyperbolizácia ich prejavov nachádza svoje následky v redukcii ich dosahov.

V tradičnejšej folklorizovanej rozprávke o kráľovi, kráľovnej a kráľovničkách je komický efekt málo zreteľný a plynie z vedomia o vývoji vzťahov medzi postavami, ktoré boli stelesnením vonkajších kvalít pred vnútornými hodnotami. Premeriavanie hodnoty zlata vedie k znehodnoteniu jeho významu, materiálnej hodnoty drahého kovu, ale aj k jeho zhodnocovaniu hrou s jedným z jeho významov, ktorým nadobúda pomenovanie vnúčaťa citový príznak („*dedkovo zlato*“, Blažková, 1969, s. 70).

Malá rozprávka maličkého Malíčka o malom chlapcovi a malej farbičke už svojim názvom predznamenáva nielen rozsah rozprávky, ale aj využívanie (vtipného) *zmenšovacieho efektu* (pozri Susuni-Anastopoulosová, 2005, s. 232) pri tvorbe jednej z jej analógií. Tá sa odhaľuje prostredníctvom podobností incipitu a explicitu rozprávok, prostredníctvom korešpondencií medzi *mechanickým* (Bergson, 1993), a preto komickým vyfarbovaním obrázkov (na)kresleného sveta (zelenou farbičkou), ale aj vyfarbením farbičky či uskutočnením iných činností a dorozprávaním rozprávok (vyfarbená farbička... = koniec rozprávky) ako návratným (opakujúcim sa) riešením ich drobných „zauzlení“, čím sa zaiste prehodnocuje konvencia žánru:

– Bol raž jeden malý chlapedž, – rozprával trpaslík, – a ten mal zelenú farbičku. Nakrežil trávu, žtromy, zelenú žabu, zelené žlnče, želeného pžídžka a malú želenú myž. Na viadž mu farbička nestadžila. Vyfarbil ju čelú, takže už nemám o čom rožprávať. To je rožprávky koniedž.

(Blažková, 1969, s. 74).

O komickej a lyrickej stránke skutočnosti v rozprávkach Ľubomíra Feldeka a Milana Rúfusa

Modrá kniha rozprávok (1991) Ľubomíra Feldeka z roku 1974 je súborom niekoľkých textov – *Úvodnej rozprávky o tom, prečo sa táto kniha volá Modrá kniha rozprávok*, *Zvieracích báji* (1970), *Rozprávok na niti* (1970), *Rozprávok o nás*, *Rôznych rozprávok a Zlatúšika* (1965) –, teda aj textov, ktoré vychádzali pôvodne samostatne. Pod výsledný „tvar“ knihy – ocenený v roku 1974 Cenou vydavateľstva Mladé letá za spoločný podiel na vynikajúcej súhre literárnej, výtvarnej a grafickej zložky v Modrej knihe rozprávok a v roku 1976 zápisom na Čestnú listinu H. Ch. Andersena – sa podpísali okrem Ľubomíra Feldeka Albín Brunovský a Ľubomír Krátky. *Eстетизация вседности* (pozri Bílik, 2000, s. 113), ktorá tlmí rozdiely medzi literatúrou pre deti a mládež a literatúrou pre dospelých, je jedným zo znakov feldekovskej poetiky v rámci generácie tzv. detského aspektu, ktorú Ľubomír Feldek pomáhal uvádzať do života nielen v rámci Trnavskej skupiny. Zmyslovo-konkrétne videnie sveta *udivenými a trocha detskými očami* (Válek, 2005, s. 368), teda tvorivá tematizácia sveta, *rozprávkovosť*, *absurdita*, *hra s jazykom*, *kontakt so svetom zvierat a humornosť*, ako aj *atmosféra priazne a porozumenia*, *dialogickosť* sú príznaky Feldekovej koncepcie detského sveta, ako ju odкрýva v nadväznosti na Pavla Plutka René Bílik (pozri Bílik, 2000, s. 120 – 121).

Lupienky z jabloní (2000) Milana Rúfusa z roku 1993 sú súborom básnických interpretácií či transformácií ľudových rozprávok a riekanok, ktoré – z rozhrania detskej poézie a literatúry pre dospelých – sú odleskom spomienok na „*stratený zázračný detský zrak*“ (Rúfus, 1998, s. 38) a ktoré (podobne ako v prípade tvorby Miroslava Válka a Ľubomíra Feldeka pre deti) *rušia rozdiel medzi lyrickým a epickým* (pozri Rúfus, 1998, s. 42), lebo epika je podľa Rúfusa „*metaforou pre vnútornú slobodu a priestor*“ (s. 42) (a k *statickej hlbine lyriky* (s. 42) zas dieťa treba doviest, čo Rúfus zaiste vo svojich veršovaných rozprávkach robí). Rúfusove básnické transformácie majú svoju predzvesť už v prekladateľskom kontakte s Hrubínovými textami, ktoré boli vydané v knihe *Dvakrát sedem rozprávok* a vo výbere z Hrubínovej tvorby *Ako sa chytá radosť*, čo potvrdzujú slová z Hrubínovej korešpondencie

s Rúfusom: „So všetkými zmenami, ktoré ste urobili, súhlasím, tie zmeny iba svedčia o Vašej poctivej práci. Kedysi som prekladal Maršakovu hru *Mačací dom* a tiež som postupoval podobne: mnoho veršov som upravil na základe českej ľudovej poézie a národných riekaniek. Myslím, že je to jediná správna cesta, ak sa preklad nemá stať len mechanickou záležitosťou“ (Rúfus, 2002, s. 176), ale aj (časť za celok) veršované rozprávky (*Prvá rozprávka, Červená čiapočka...*) z knihy *Ako sa chytá radosť*. Básnické rozprávky Milana Rúfusa nadväzujú na ľudové rozprávky Pavla Dobšinského, na ich filozofiu a etiku, pričom etické je v jeho tvorbe takmer totožné s estetickým (pozri Rúfus, 2002, s. 132), ale viažu sa aj na žáner riekanky či detskej hry a ľudovej piesne, ktorá sa pretavila do charakteru (štruktúry) rozprávky.

V súvislosti s ambíciou pripraviť manifest nastupujúcej generácie vstupujúcej do literatúry v roku 1956 navrhuje Ľubomír Feldek pojem „metafora“ (chápaná ako myšlienkou stvárnená téma) – totožný s pojmom „tvar“ (pozri Feldek, 2007, s. 72) –, čo však z básne (širšie tvorby), do ktorej vyústilo „utrpenie pre metaforu“, nevyklučuje etos a tým sa v jeho tvorbe stane „básnická fantázia“ (Feldek, 2007, s. 51). V opačnom garde uchopil problém tvorenia básne jeden z oneskorených debutantov, Milan Rúfus, ktorý k rúfusovskému etosu prikladá nový tvar: „Práporom umeleckého činu je nový tvar“ (pozri Feldek, 2007, s. 30) a dopovedá: „A ak sa jazýček *Básne* predsa len na niektorú stranu prechyluje, verte mi, nie je to smerom k dokonalosti, ale smerom k pravde.“ (Rúfus, 2002, s. 138). Z Feldekovho príklonu k nezvalovskej asociácii a metafore, ale aj z polemického postoja oboch básnikov (rozprávkarov) k skutočnosti (porovnaj Feldekovovo „utrpenie pre metaforu“ a jeho dopady v realite – zošrotovanie programovej básne *Hra pre tvoje modré oči* –, a Rúfusovo *Slovo vrstovníkom*: „Hovorím, vyrastal som osamele a osamele som viedol polemiku so skutočnosťou.“ Pozri Feldek, 2007, s. 38) možno vybadať aj *lyrický tón* (príznač Feldekovho „básnického pôvodu“, pozri Bílik, 2000; rúfusovskej „aliancie pravdy a krásy“, pozri Rúfus, 2002, s. 19), ktorý sa čiastočne prejaví vo Feldekovej *Modrej knihe rozprávok*, no v Rúfusovom prípade zaznieva ako dominantný tón v básnických rozprávkach z *Knihy rozprávok* či v *Lupienkoch z jabloní*. Vo Feldekovom prípade je lyrické

najmarkantnejšie prítomné v Úvodnej rozprávke o tom, prečo sa táto kniha volá *Modrá kniha rozprávok* – využívajúcej princíp asambláže (doplnenej týmto princípom – náhodným stretaním sa vecí – aj vo svojej výtvarnej zložke) –, ale aj zo symbolickej prózy *Zlatúšik* – neodhaľujúcej, len naznačujúcej tajomstvo (života v spolupatričnosti) opakujúcich sa zvolaní „*Zlatúšik!*“ –, ktorá *Modrú knihu rozprávok* uzatvára. Epický plán Rúfusovej rozprávky zúročuje sujet svojho prototextu, ráta s jeho poznaním, zachováva „iba“ jeho fragmenty (dejové segmenty, motívy, časti riekanky a pod.), no prevrstvuje sa lyrickým plánom, aby básnický subjekt v epicko-lyrickom a lyrickom tvare básne zjednotil „*individuálne a tradované tak precízne, splývavo, jednotne, celostne, že necítiť rozdiel jedinečného a všeľudového*“ (Liba, 1991, s. 107). Kondenzovanejšia (epicko-)lyrická výpoveď básnika v sebe uzatvára širší či rozľahlejší priestor pre fantáziu, vzíde z väčšieho potenciálu spájať (zdanlivo) nespojiteľné, *premostovať* individuálnu skúsenosť a ľudovú múdrosť. Nemožnosť riešiť (objektívny) problém (dobro – zlo, pravda – lož, spravodlivosť – krivda...) sa v nej odreagúva subjektívne (v lyrickom druhu skúsenosti a poznania), rozrušovaním a utlmaním epického sujetu prototextu, ktorý prichádza s kolektívom odobreným (tradovaným) a racionálnejším riešením problému. Rúfus uvádza do života (a v pomere k pravdepodobnejšiemu mechanizmu životných riešení) *spravodlivejšiu (láskavú) mieru* (prijíma či zmieruje sa s obmedzením schopností a možností riešiť problém iba racionálne, iba z aspektu dospelého, iba „múdro“) zrkadliacu sa v jeho autoportréte: „*Boh ma pridržal u detí./ Tam je môj vláčik/ do Osudu.*“ (Rúfus, 2002, s. 140).

Okrem lyrizmu (pozri Miko) ako iracionálnej reakcie na obmedzovanie sujetu možno vo Feldekovej a (zriedkavejšie) Rúfusovej knihe rozprávok vybadať prítomnosť komiky, komickosti, humoru (*relativizácie neodôvodnenej vznešenosti*, pozri Valček, 2000, s. 240), vo Feldekovom výbere je citeľné aj zastúpenie paródie (*imitácie výrazových charakteristík skutočnosti*, pozri Valček, 2003, s. 164). Pars pro toto a v nadväznosti na tézu, podľa ktorej je komickosť ako *prejav slobodného subjektu* (Zajac, 1993) spôsobom obrany pred strnulosťou života (nielen v umení), chceme uvažovať o možnostiach

čitateľskej realizácie umeleckých textov (Feldekových rozprávok *O komárovi Kolomanovi*, *O pomalom predavačovi* a Rúfusových *Kubkových príhod*) a prostredníctvom ich interpretácií odkryť mechanizmus vzniku komického efektu, ako aj ich komický účinok.

Spontaneita života tematizovaná v umení a prejavujúca sa v ňom i ním, tvorivá činnosť ako výraz slobodného ducha, Feldekova hra s jazykom i s fantáziou, hra na život (sebaprezentácia autora, seba projekcia v textoch), Rúfusova o (humanizujúcu) mieru (plynúcu z programu „*na bytie s mravným a duchovným imperatívom*“, Žemberová, 2004, s. 235) vážnejšia literárna hra (lebo od nej „*očakávame, že bude plnšia, spravodlivejšia v miere, ako je život*“, Miko, 1969, s. 208), *zdvojovanie medzi realitou a ilúziou* (pozri Borecký, 2005, s. 147) ako spoločný znak imaginácie, hry a komiky a komickosť ako *zvláštny katalyzátor zdvojovania* (s. 147), teda okrem údivu ďalšia z reakcií na neriešiteľnosť inkongruencie, dotvárajú (obohacujú) či pretvárajú (polemizujú s tradíciou alebo na ňu nadväzujú), no predovšetkým „*obývajú*“ (vnútrotextový) priestor Feldekových a Rúfusových rozprávok.

O komárovi Kolomanovi (Zvieracie báje)

Základná tematická kontrastná disproporcija rozprávky je v texte pomenovaná deťmi, ktoré deň čo deň štípe komár (v čižmách) a kazí im kúpanie počas letných prázdnin, teda oberá ich o radostný čas, takto: „– *Vy ste spisovateľ, viete vymýšľať, vymyslíte, čo máme s tým komáriskom v čižmách² urobiť! – požiadali ma*“ (Feldek, 1991, s. 26). A keďže v atmosfére porozumenia a chápania detského dospelým, ako autor prezentujúci seba v pozícii spisovateľa hovorí: „*Mám deti rád, sám som bol kedysi dieťaťom*“ (Feldek, 1991, s. 26), sa dospelý (aspekt) prejaví tvorivo a vynachádzavo, potvrdzuje očakávanie detského (aspektu) a prinesie svojské subjektívne riešenie nastolenej situácie. Prírodný a fyzikálny čas merateľný hodinami a hodinkami, ktorých ručičky počas prázdnin „*pridali do kroku*“ (s. 25), sa

² Prítomnosť paródie – ako jedného z prostriedkov konfrontácie s tradíciou – možno vybatáť z porovnania postavy komára Kolomana v čižmách vo Feldekovej rozprávke, pomenovaného tradičnejším menom, s kocúrom v čižmách s neobmedzenými možnosťami prekonávať prekážky.

v disproporcii (či inkongruencii) k subjektívne prežívanému času, času tvorivosti a radosti, teda bergsonovskému „živému času“ spomaľuje vo vedomí detí, lebo jeho ubiehanie „ostošesť“ (s. 25) sa neguje v prejave ponúknutého feldekovského (tvorivého) riešenia – uzatvorením komára (metafora či symbol oberania detí o čas hravosti, širšie o čas detstva) do hodínok – symbolu merateľného fyzikálneho času. Neočakávane sa nastoľuje analógia medzi prírodnými dejmi a mechanickou činnosťou hodínok: „*Videl z vás už niekto takú vec – otvorené hodinky na brehu rieky? Po oblohe ide slnko, po zemi rieka a v otvorených hodinkách na brehu rieky idú ozubené kolieska. Prekrásny pohľad. Všetky deti sa zbehli a dívali sa. A – ako som správne tušil – prilákala zvedavosť aj komára v čižmách.*“ (Feldek, 1991, s. 27). Prekvapivé a humorné zrovnoprávňovanie (zdanlivo) nekompatibilných dejov a činností, ba aj detského (detské zuby a sladká krv) a mechanického (zuby hodínok a ešte sladšia krv) vyústi do komickej pointy pod podmienkou vedomia slobody, vedomia či intuície zmyslu situácie a skutočnosti, aj tej tematizovanej. S presvedčením o možnosti zmôcť deje, ktoré bránia tvorivému radostnému bytiu. A toto presvedčenie je tematizované aj v rozprávke a bergsonovsky napovedá, že život triumfuje predovšetkým v tvorbe a tvorbou (či v hre a hrou). Komické teda vyrastá z neočakávanej premeny hodnotového reliéfu (a „interpretácie“) situácie, keď komár – figliar, ktorého nápad (myšlienka obuť si čižmy, aby ho rozpálená detská koža pri pití krvi nepálila) jeho (každo)dennú činnosť zautomatizuje, vo svojej naivite podľahne spisovateľovmu figliarstvu (humorného až absurdného rázu):

– Čo je to za stvorenie, do toho ťa, bratku, nič, – odvetil som komárovi Kolomanovi. – Ale jedným si buď istý: čo má zuby, má aj krv. Mnoho zubov, krvi ešte viac. Zuby stokrát pevnejšie, než bývajú obyčajné zuby. A krv tisíckrát sladšiu! – Neverím, kým si nesosnem! – zvolal komár Koloman a skočil do hodínok sossnúť si z ich krvi. A ja som čakal iba na to. Klap! – zaklapol som viečko, hodinky sa zatvorili a komár Koloman bol zatvorený v nich. – Tak, deti! – povedal som. – A teraz sa môžete ísť veselo kúpať. Komár je v hodinkách. Zaradovali sa deti a zvolali: – Len či vám komár nebude teraz hodinky brzdiť? – Akože by nie! – zvolal som. – Pravdaže bude. Hodinky pôjdu pomalšie a vám budú pomalšie ubiehať prázdniny. A keď sa prázdniny skončia, komára

Kolomana zas z hodiniek vypustím, hodinky sa rozbehnú, a vám bude rýchlejšie ubiehať školský rok.

(Feldek, 1991, s. 27).

A spisovateľovo figliarstvo premáha ubiehajúci čas svojsky, oproti jeho mechanicky odmeriavanému trvaníu postaví tvorivý (produktívny) „čas so svojou nepredvídateľnosťou, čiže slobodou ako podmienkou tvorby“ (Vanovič, 1999, s. 58), neustávajúcej seberealizácie (osobnosti) autora (totožnej s jej literárnymi prejavmi) a detí (totožnej s ich hernými prejavmi). A tu sa ukazuje, že rozprávkár Ľubomír Feldek je z rodu básnikov, že v jeho rozprávkovej próze sa simultánne konfrontuje (využíva sa princíp asambláže), rozširuje sa priestor pre neobmedzenú hru fantázie, ktorá asimiluje skutočnosť s komickými dôsledkami a s ambíciou zmierňovať *presilu protirečivosti reality* (pozri Miko, 1980), navodzovať harmóniu medzi subjektom a objektom, zmierňovať vážnosť situácie, relativizovať, ba rozvíjať paradigmatické myslenie. Takže v druhom (metaforickom) pláne potom možno chápať tvorbu a invenciu, schopnosť odhaľovať analógie ako vec chvíle. A stratégiou diskurzu, „*ktorým metaforické vyjadrenie dosahuje svoje výsledky, je absurdita*“ (Ricoeur, 1997, s. 72) – odkrývajúca sa v doslovnej interpretácii objavených analógií.

O pomalom predavačovi (Rozprávky na niti)

Tematická disproporcía rozprávky tkvie v rozpore (nesúlade) medzi dvomi interpretáciami tej istej kategórie. Kategória pomalosti (nenáhľivosti až ťarbavosti či dôslednosti a opatrnosti pri práci) ako ne-kvalita predavača vyvolávajúca smiech je v priebehu deja konfrontovaná a relativizovaná svojou reinterpretáciou vzbudzujúcou úžas či údiv. Predavač Matej Naponáhlo v rozpore so svojím menom pracuje príliš pomaly, (trebárs) cukor váži po kockách:

Opatrne potriasol lopatkou nad vrecúškom a z lopatky cup! – cupla do vrecúška jedna kocka cukru. Matej Naponáhlo počkal, kým sa váha, ktorá sa trošku rozkolísala, zase ustáli, a potom sa pozrel, koľko jedna kocka cukru váži. A čo videl? Videl, že veru váži málo. A tak zas opatrne potriasol lopatkou nad vrecúškom a z lopatky cup! – cupla do vrecúška druhá kocka cukru. – Vari len nechcete to jedno kilo cukru

vážiť po kocočkách? – zvolala predesená tetka Anna Pustovková.
(Feldek, 1991, s. 50).

Neočakávané rozrušovanie miery či proporcie (dynamiky predaja) v tematizovanej situácii vyvolá nielen smiech, ale aj rozhorčenie a sťažnosť obyvateľov Rozprávka na pomalého predavača. Zistenie, že pomalý predaj má za následok aj pomalé mŕňanie sa cukru, vedie k údivu a k hľadaniu riešenia vzniknutej (inkongruentnej) situácie (túžba – realita), obyvatelia Rozprávka po pomalom predavačovi začnú pátrať. Avšak postava predavača Mateja je taká pomalá, že do širšieho sveta vyšla „až vtedy, keď už ani v Rozprávke ani v širom svete nikto po ňom nepátral“ (s. 52). A tak sa túžba vyjadrená inventárom pomaly sa mŕňajúcich pochutín, túžba *po večnom d'umbieri, večnej káve, večnej ríbezľovej šťave, večnej soli a hrozienkach* (s. 52) vo vzťahu k nepredvídateľnej žitej realite s jej nedostatkami javí ako nenaplniteľná (s vypätou mierou utilitarizmu), no prehodnocujúca predavačovú pomalosť ako ľudskú (automaticky pôsobiacu, a preto komickú) ne-kvalitu: „*Pomalosť sme ti odpustili, ba dodatočne sme si ju i obľúbili! Tvoji občania Rozprávka.*“ (s. 52). V druhom pláne možno čítať rozprávku O pomalom predavačovi ako príbeh, v ktorom – vybudovanom na vzdialených asociáciách a analogických, nemeniacich sa a simultánne konfrontovaných prejavoch predavača Mateja – nemožno zahatať spontaneitu života, ľudské udalosti, aj keď sú výsledkom prejavu komickej stránky osobnosti (strnulosti či pomalosti napodobujúcej mechanizmus vecí, porovnaj Bergson, 1993).

Kubkove príhody (Lupienky z jabloní)

Súbor Kubových príhod Pavla Dobšinského, ale aj inšpirácia, ktorá vzišla z „rúfusovských“ dotykov s prekladmi Hrubínovej tvorby, zanechali *ľahučkú, krehkú stopu (Kubkove príhody, In: Rúfus, 2000, s. 13)* v pamäti Rúfusových básnických príbehov, a teda aj v Kubkových príhodách. Hrubínova *Prvá rozprávka* (z knihy *Ako sa chytá radosť*) spracúva podobný námet, ktorý využil neskôr aj Milan Rúfus, námet ľudovej proveniencie a prostredníctvom sujetovej skratky a dynamizujúceho dialógu v šiestich dvojveršových strofách „príbeh“ Prvej rozprávky vyústil do prekvapivej pointy: „*Princeznička na*

bále,/ potratila korále.// Nahneval sa tatko kráľ,/ Kuba k sebe zavola.// „Kubo, Kubo, beda ti,/ ak sa s nimi nevrátiš.“// Kubo, ten sa nezľakol./ Naryl v poli zemiakov.// Rozsypal ich po sále:/ „Tu máte tie korále.// Väčšie tam už neboli!“/ Zjedli ich aj bez soli.“ (Hrubín, 1978, s. 88). Pointa básne, vyslovená v poslednom verši, so vzbudením komického efektu prehodnotí „príbeh“ (za textom) básne. Konfrontácia vysokého a nízkeho (korále – zemiaky), Kubovo nájdenie (neadekvátnej) analógie, relativizuje tému tradičného (fragmentu) sujetu rozprávky (skúška – hľadanie pod hrozbou a múdro nemúdre riešenie problému). Rúfusove *Kubkove príhody* sa už názvom konfrontujú s ľudovým prototextom. Rúfusov hrdina nie je Kubom, ale je (pomenovaný hypokoristikom) Kubkom a jeho osem veselých príhod zo spretáhanej reťaze (Dobšinského) prototextu je vyslovených básnickým (lyrickejším) spôsobom (redukcia príbehu, sujetová skratka, metaforizácia a návratnosť motívov, veršová forma, cit pre rytmus, rytmické zložky verša – rým, rytmicko-syntaktická organizácia, opakovacie figúry, ale aj humor až nonsens...).

Kubkove príbehy, vyrastajúce z problémového zázemia prototextu, sú zmierlivejším výrazom tematizovaných životných protirečení, intenzívnejšie pripomínajú, že svet rozprávky môže zmôcť krivdy, bolesti a nepravosť, že môže byť spôsobom prehĺbenia senzibility človeka a v nadväznosti na rozprávku aj prehĺbenia viery v dobro, viery zrodenej z otvorených koncov „rúfusovských“ rozprávok. Základná tematická disproporcía, presnejšie jej „náznak“ zakódovaný v epicko-lyrickom tvare, vychádza z poznania epického (proto)textu, avšak umocňuje sa a esteticky zúročí načrtnutím neukončiteľnosti, teda zautomatizovania mentálnej činnosti, procesu rátania vriec raže – prostredníctvom epizeuxy – („*Ráta, rata, ako vie,/ pot sa z neho rinie*“, Rúfus, 2000, s. 13) ako predpokladu pre(-z-)hodnoteného problému textu: „*Bičisko mu pustilo/ korene v tej hline*“ (s. 13), lebo ten sa adaptoval z hyperbolizovaného fantastického ľudového rozprávania („... *kým on z voza poskladal, ale páčte len zase, čo sa tu stalo! Bičisko vyrástlo mu zatiaľ na vysokú osíku a bič triasol sa tam na vrchu na nej zasídlený... chytil sa za šticu, vymrštil sa hore do povetria a odlomil si vrštek osíky aj s bičom*“, Dobšinský, 1990, s. 194). Doslovná, a preto absurdná interpretácia spojenia „*Vošiel*

si náš Kubíčko/ rukou do pačesov.// Vytiahol sa za vlasy/ na vrcholček vĺby./ Odlomil si z neho bič,/ už ho v dlani svrbí“ (Rúfus, 2000, s. 14) sa v básnickom tvare rozrastá o metaforický význam, ktorý zmierni drsné riešenie situácie, utlmí Kubkov údiv, naznačí úsilie zamyslieť sa („vyrásť“), „rozumne“ vyriešiť problém a v duchu rozprávky, ktorá umožní realizovať aj nemožné, presvedčí, že svet sa dá chápať aj metaforicky, že sú realizovateľné detenzívne (fantastické a humorné) riešenia slobodného subjektu (ako subjektu či objektu komiky) s rovnakými právami na sebarealizáciu, na vlastné riešenia, lebo totožnosť možno nachádzať aj v inakosti (zaiste, len s dostatkom citu a skúsenosti či z „múdrosti srdca“), lebo možno redukovať medzeru medzi doslovnou a metaforickou interpretáciou, medzi prototextom a jeho filozofickým presahom či životným dosahom.

O radosnej stránke skutočnosti v prózach pre deti a v rozprávkach Dušana Duška

Ak sa budeme dobre pozerieť, budeme vidieť, objavovať a vedieť, teda odkryjeme to, čo je ukryté, tajné, „stajomnené“, zastreté alebo neviditeľné (tajomstvo lásky, túžby...) vo svete a pred svetom, v ktorom sa práve preto musí „spriadať“ čo najpravdivejší príbeh, videný spoza *hraníc* (plotov, obmedzení kľúčovou dierkou alebo druhej strany ulice...), ale pritom *zblízka*, z dotykovej vzdialenosti zaznamenávanej do *mapiek neznámeho pobrežia* (Dušek, 2001) alebo na *glóbus z tekvice* (Dušek, 1980a, s. 8), lebo odtiaľto *vyzerá svet ináč* (Dušek, 1980b, s. 46).

Vnímavý pozorovateľ a objaviteľ, ktorý svojimi objavmi prekvapuje, Dušan Dušek, je senzuálno-empatickým typom spisovateľa, ktorý nielen zrakom, ale aj sluchom, čuchom a hmatom zakúša svojské dotyky (duše) so svetom a tým druhým alebo tou druhou (dušou), aby z príznaku (lásky) – *Zimomriavok*, z tajomstva (medzi ženami a mužmi) *Dverí do kľúčovej diery* (1987), z posunu v čase a v priestore alebo mudrovaním a načúvaním (v *Pravdivom príbehu o Pačovi*, 1980), pod vplyvom sna a túžby alebo „iba“ z nadbytku invencie, či preto, aby nám „*bolo lepšie na duši*“ (Dušek, 1980b, s. 49), tvorí *pravdu príbehu*.

Vnímavosť a empatia sú predpokladom Dušekovho tvorenia (objavovania), hra, fantázia, imaginácia i humor sú jeho nástrojmi a podľa všetkého aj *potrebami* (Dušek, 1980b, s. 48) a kreatívizácia, emocionalizácia i socializácia sú následkami Dušekových tvorivých stratégií, jeho *výskumných ciest* (Dušek, 2001, s. 133) k druhému, k dušiam ľudí i vecí, jeho výprav do svetov, aby tieto svety oživoval, ozvlášťňoval prostredníctvom farieb, vôní či zvukov, lebo úplnosť jeho svetov je podmienkou ich existencie a pretrvávania: „*Čím viac farieb videl, tým bol zdravší. Už vedel, kde urobil chybu. Musí maľovať všetko, hľadať zimu v jeseni a jar už v zime, ničomu sa nevyhýbať, ale naopak, byť otvorený všetkým farbám sveta, rozmýšľať o nich a nájsť si medzi nimi vlastný chodníček, nikdy však nepoužívať len jednu farbu a maľovať len jednu vec.*“ (Matejov obraz, Dušek, 1980b, s. 100). Avšak autorský záujem Dušana Duška spájame predovšetkým s *hľadaním možnosti (esteticko-etického) približovania sa k estetickému objektu ľudského záujmu (blízosti) pozorovateľa (z odstupe)*.

Aj preto budeme hovoriť o objavoch, tvorení a znovuobnovovaní vzťahov a nových súvislostí pri „rozuzľovaní“ (riešení) (potenciálnych) vzťahových konfliktov a situačných zauzlení, teda priesečníkov alebo priblížení „rovnobežiek a poludníkov“ na mapách, mapkách a glóbusoch tematizovaných svetov zo súborov próz Dušana Duška pre deti a dospelujúcich: *Pišťáčik* (1980a), *Dvere do kľúčovej dierky* (1987) a *Pravdivý príbeh o Pačovi* (1980). Zdôrazňovať budeme komickú, presnejšie radostnú či láskavo smiešnu stránku Dušekom tematizovanej skutočnosti, pretože, ako sám v jednom z rozhovorov uviedol, „*konfliktom sa nevyhýbam, ale najmä v knižkách pre deti som sa aj pomocou humoru pokúšal od nich dospieť k akejsi pohode alebo aspoň drobnej nádeji. Šťastní ľudia akoby predchádzali konfliktom vytváraním harmónie vo vnútri človeka aj v okolitom prostredí, akoby sa vždy venovali niečomu, čo má znamienko plus*“ (Hádam na tú strechu ešte vyleziem. Rozhovor s Dušanom Dušekom. In: Bibiana, 2001, č. 4, s. 52).

Už názov poviedky *Zimomriavky* zaradenej do súboru *Dvere do kľúčovej dierky* je príznakový. Zimomriavky sú vonkajším (fyziologickým) prejavom, reakciou na chlad alebo vnútorné (citové) vzrušenie a v príbehu sú

poznávacím znamením, vonkajším príznakom zaľúbenosti chlapčenského protagonistu. Motívom, ktorý v sujetovo skromnom príbehu iniciuje detské skúmanie („obzeranie sa“) nového životného prejavu (menej zvnútorneného citu lásky), je motív dotyku (rúk). Snaha naplniť očakávania, zaľúbiť sa, vedie k úsiliu rozpoznať, vizualizovať alebo prostredníctvom zmyslových skúseností iného druhu (motív teplých rúk, zimomriavok) identifikovať vlastné vonkajšie prejavy zaľúbenosti. Detské úsilie poučiť sa z priateľských rád a podriaďiť sa „overeným“ podmienkam zaľúbenosti (zaľúbenia?) sa spája so snahou prekonať (noeticko-etické) hranice („sveta za plotom“) a vstúpiť do sveta za nimi, teda presiahnuť doterajšiu detskú skúsenosť, následky videnia, doterajšieho poznania o láske, čo prirodzene vedie ku komickej a nesmierne invenčnej, pretože naivne detskej zámene vnútorného prejavu a hodnoty lásky za hodnotu jej vonkajších prejavov. Naznačené posuny vzbudzujú láskavý smiech, ktorého zdrojom sa stáva aj zmarenie lásky, lebo vyplynie z vonkajšieho ohrozenia (prekážkou v láske priateľa Maťa je Gabikin pes), a následné poučenie z konfrontačne získaného poznania: *„A teraz si predstav, že ideme k Adele! O koľko je Hasan väčší ako tento žltý pinčel? Tomu by sme neutiekli! Počuješ, čo robí tento. A teraz si predstav ich Hasana! No! Ten by nás zjedol, ba aj zožral, najprv teba, potom mňa! Vidíš, ako som ti dobre poradil?“* (Zimomriavky, Dušek, 1987, s. 11). Z toho vyplýva, že dištancované (nezainteresované), ale nie neosobné vnímanie („sveta za plotom“), ktoré súvisí s existenciou chlapčenského záujmu, presnejšie predstavy o láske, tkvie vo vedomí o možnosti poučiť sa, ktoré predbežne umožňuje (nezvnútornené) poznanie vonkajších súvislostí a hodnotenie nastolenej tematizovanej situácie, takže dieťa emocionálne nezraní.

Ešte poetickejšie sú stvárnené starosti dospievajúceho chlapca s tajomstvom lásky, ktoré možno poodhaliť pootvorením *dveri do kľúčovej dierky*, teda pohybom v čase a v priestore detstva smerom k ich hraniciam, z ktorých možno zviditeľniť *„tajomstvá medzi ženami a mužmi“* (*Dvere do kľúčovej dierky*, Dušek, 1987, s. 14), teda pozorovaním z odstupu, ale vlastne z dosahu (znakov telesnej alebo citovej povahy) tajomstva lásky. Príbeh je vybudovaný na znepokojení tajomstvom a jeho potláčaní hľadaním

a zviditeľňovaním neviditeľného:

Všetko som už mohol vedieť... Ba aj vidieť... Najprv vidieť, potom vedieť, mohol som Kikuša s Pukom prevkapiť... Už sme mohli mať kľúč, ktorý sme tak dlho hľadali, už sme mohli vedieť aj tú najtajnejšiu maličkosť... Prespal som ju... Ukryli sa do tmy stodoly... Neviditeľné sa stalo ešte neviditeľnejším... Ale keby som sa tam priplazil a schoval, videl by som čoraz lepšie, čoraz viac... Oči by si zvykli... Neviditeľné by sa stalo viditeľným... Bolo by po tajomstve – a po všetkých tajomstvách... Ale zaspal som...

(Dušek, 1987, s. 21).

Dištancované vnímanie tentoraz nadobúda povahu dôsledného bádania, pozorovania s následkom radostného poznania, videnia-vedenia estetickej povahy z pomedzia svetov detstva a dospelosti, poznania plynúceho z odpozorovaných náznakov (tajomstva lásky – očakávania jeho naplnenia, narodenia dieťaťa): „*Teta Zuzka opeknela. A keby len to: čakala aj malého, až teraz som zistil, prečo sa tak usmievala, keď hádzala zemiaky. Mala dobrú mušku. Odhalili ju mokré šaty prilepené na telo. Najprv som sa pozrel na ne a potom aj na Tonka: videl som, že vidí, čo som zbadal – a tak na mňa žmurkol, usmial sa a prikývol.*“ (s. 24).

Predchádzajúce pýtanie sa na možnosti prekračovať hranice medzi Ja a Druhým, ako aj hranice detstva sa rozširuje o autorské pýtanie sa na hranice medzi fikciou a realitou, pýtanie sa na pravdivosť fikcie a fiktívnosť pravdy, čo je ústredným problémom *Pravdivého príbehu o Pačovi* (1980b): „(Pačo, dopln. M. P.) *Hovorí, že nemá rád spisovateľov, že si len vymýšľajú a nikdy nehovoria pravdu. Nevie, či som spisovateľ, hoci naozaj rád píšem a usilujem sa písať pravdivo. Pačo hovorí, že také príbehy sú pre škôlkarov a že keby on bol spisovateľom, písal by také dobré a pravdivé príbehy, až by sa zelenalo.*“ (*Pravdivý príbeh o Pačovi*, Dušek, 1980b, s. 11). V poviedke sa relativizujú hranice medzi fikciou a realitou, prekračujú sa hranice zmyslovej a neodvodenej skúsenosti, aby sa problematizovali vzťahy medzi autorom a hrdinom i ich svetmi, medzi autorom a jeho čitateľom. Tematizovanie aktu písania totiž rozširuje priestor pre dialóg s čitateľom a spriepustňovanie hraníc medzi fiktívnou a reálnou skutočnosťou vedie k spriepustneniu

životnej reality pre *imaginatívne momenty* (Welsch, 1993, s. 36), ako aj k narastaniu nárokov na čitateľské kompetencie. Platí totiž, že vnímanie zmyslu tematizovaného sveta vo vzťahu k nepoetickej skutočnosti „*je späté s nárokmi na pravdu*“ (s. 36). Konfliktné situácie – odohrávajúce sa v čase minulosti, v čase detstva – sú opätovne tematizované poetickým spôsobom, ktorý vychádza zo zhládúvania a oprašovania spomienok po čase, z hľadania či znovunastoľovania harmónie, z prevrstvovania osobitých uhlov pohľadu vtedy a teraz – „*Na všetko sa dá pozerat' všelijako – raz sa na to pozeráte ako desaťročný chalan a raz ako tridsaťročný chalan*“ (Rodina z jedného kolena, Dušek, 1980b, s. 47) –, z osobitého spôsobu zvládania každodenných problémov (aj s písaním) „pre radosť“: „*Hovoria si: jeden spisovateľ v rodine úplne stačí, keby sme ho nemali, tiež by sa nič nestalo. No spisovateľovi to nikdy nepovedia. Ten zatiaľ píše o jednom bratovi, o druhom, potom o sestre, o strýkoch a tetkách, o celej rodine – a pritom rozmýšľa, o kom ešte nenapísal, komu ešte neurobil radosť. A rodina sa smeje. Bratia so sestrou si hovoria: Ten náš brat! Strýkovia a tetky šomrú: Ten náš spisovateľ! No nech len píše, nebudeme mu kaziť radosť. Zdá sa im, že všetci jeden druhému robia radosť – a je im dobre.*“ (Ten náš spisovateľ, Dušek, 1980b, s. 38).

„Problémovosť“ *Pišťáčikovho* rozprávkového sveta, ktorý osciluje medzi svojím skutočným a neskutočným pólom, vyrastá z napätia medzi konvenčnými Marcelovými priestupkami a ich invenčným (a často komicky vyznievajúcim) *Pišťáčikovým* naprávaním v priebehu situačných zápletiiek z tematického plánu s prejavmi pozitívnej *Pišťáčikovej* tvorivosti. Jeho invenčný potenciál je výrazom fantazijných a herných postupov, ktoré rozširujú horizonty skúsenosti a poznania v modelovanom svete a znovuobnovujú zmysel pre emocionálne presahovanie skutočnosti, komplementárne s myslením. Presahovať hranice objektu totiž znamená tvoriť prostredníctvom imaginácie. Avšak tvorivosť predpokladá (autorský zámer) stanovenie estetickej dištancie medzi subjektom a ním pretváraným objektom, dištancie, ktorú vyplní (autorský záujem) fiktívne autorské prebývanie v modelovanom svete, ktoré vzbudzuje vedomie o potenciáli zmierniť tematické napätie, o potenciálnom zásahu autora – hrdinu, čo pravdepodobne zodpovedá za udržanie (krehkej)

estetickéj rovnováhy (fiktívne – reálne) a za *harmonizáciu* v modelovom svete. Komickosť Pištáčika pramení nielen z jazykovo-štylistických zdrojov³, zo situácií, ktorých problémovosť sa rieši aj prostredníctvom fantázie, sna a túžby, ba nonsensu, ale aj z osobitosti záhoráckého priestoru v blízkosti Šaštína s príslovným humorom, ako o tom hovorí Dušan Dušek: „*Ten ich humor nie je nijako pripravený, strojený, je spontánny, nečakaný, nie je ani láskavý a zhovievavý, často je pichľavý, ostrý, ale neublíži.*“ (*Hádam na tú strechu ešte vyleziem. Rozhovor s Dušanom Dušekom*. In: Bibiana, 2001, č. 4, s. 52). Tam nachádza aj meno pre svoju postavu: „*môj otec mal v Šaštíne kamaráta Pištu, teda Štefana, a keďže to bol drobný človek, otec ho volal Pištáčík. (...) Ja vlastne ani neviem, aký je starý, v trilógii sa nakoniec žení, ale keby mal konkrétny vek, bol by ním limitovaný. Osciluje medzi chlapcom, ktorý môže urobiť detský nezmysel, a dospelým, ktorý sa už nad svetom aspoň trochu zamýšľa.*“ (s. 53).

Komická až nonsensová, ak nie groteskná koncepcia sveta v rozprávkach o Pištáčíkovi vyrastá z takého videnia a chápania, ktoré sled udalostí a vývoj vzťahov posúva od disproporcie k harmónii prostredníctvom šibalského riešenia každodenných i nekaždodenných konfliktov. Zlo alebo neprávosť sú zákonite naprávané aj prostredníctvom subjektívnych fantastických možností Pištáčika (v príhode *Na futbale „Pištáčík zabehol aj s loptou k čiare a odtiaľ ju z celej sily napálil do kríka, kde sa skrýval Marcel; lístie opadlo, lopta však letela ďalej, na nej sedel Marcel a kričal od strachu; preletel nad celou dedinou a spadol do rybníka medzi kačice.*“, Dušek, 1980a, s. 22), hoci objektívne – za bežných, teda reálnych okolností – by pravdepodobne preknané neboli. Pištáčík zmierňuje problémovú skutočnosť svojsky, hľadá invenčné cesty z kolíznych situácií. Všetné veci tohto sveta nadobúdajú nevšednú funkciu (v príbehu *Maškrtné včely* Pištáčík okabátil včely, „*zamkol*

³ Dušan Dušek odkrýva aj „metódu“, ktorá mu pomáha zúročovať detský aspekt v jeho knižkách: „*Rozprával som sa o koňoch s malým Petrom. Má šesť rokov. Povedal, že najkrajší je ,chvostový kôň’. ,To je aký?’ ,Chvostový kôň’, povedal ešte raz. Konečne mi svitlo – sú to všetky kone, lebo všetky majú chvosty a všetky sú krásne. Nikdy by mi niečo také nezišlo na um. Ale práve tak by som mal písať: používať iba také slová, ktoré presne vystihujú veci, zvieratá a krajiny. A ľudí. Potešiť seba i čitateľa objavením nových spojení a obrazov. Učiť sa viac od detí.“ (podč. M. P., *Učiť sa*, Dušek, 1980b, s. 58).*

dvere a na vrch komína dal pokrievku zo svojho najväčšieho hrnca“, Dušek, 1980a, s. 14), kolízne situácie a životné prejavy, ktoré ich sprevádzajú, sú zveličené („*Vzápätí už letel Marcel – a za ním aj všetky včely, hnali ho cez dvor na ulicu až na koniec dediny, v behu zrazil dve-tri tetky, vyliezol na buk a rýchlo z neho zliezol, prebehol cez fúru sena, zachytil sa trakmi o stĺp lampy a krútil sa ako kolotoč.“*, *Maškrtné včely*, s. 14).

Vedľa seba koexistuje realita a irealita, prírodný a ľudský svet, skutočnosť prerastá do sna a sen do skutočnosti (príbeh *Dva cirkusy* začína takto: „*Mlieko v modrej kanvičke si hovorilo: rado žblnkocem – a žblnkotalo v modrej kanvičke. Tolko radosti! Pištáčikovi zvonilo v uchu. Taký krásny deň! Lenže nevedel: v ľavom? v pravom? Obzrel sa – nezvoní to náhodou zvon na veži? Ešte aj mlieko žblnkotalo a Pištáčik nevedel, či sa mu to sníva, či je ráno a či ešte noc. Hovoril si: Možno sa ja snívam modrej kanvičke.“*, Dušek, 1980a, s. 55). Dušek hyperbolizuje a antropomorfizuje, zaplňa svoj svet svojiskými figúrkami a humanizuje ho prostredníctvom ich fantázie i humoru, vypĺňa ho zvieracími postavami, ktoré, poľudštené, participujú na živote človeka (v príbehu o *Čujkovi* sa prostredníctvom simulovaného dialógu rozprávača s recipientom dozvedáme: „*A čo robil Pištáčik? Hladkal Čujka. A čo robil Čujko? Dal sa Pištáčikovi hladkať.“*, Dušek, 1980a, s. 41), ale personifikuje aj predmety v Pištáčikovom svete, čím ho pretepluje („*Dom sa trasie, komín s ním, už ho dáko zobudím. Ale dnu je zatiaľ ticho. Tuším iba ktosi vzdychol. Vankúše a perina – ako dobrá rodina, ležia spolu na posteli, snívajú o lepšom perí. A čo robí Pištáčik? Potichu si hovorí: Rád by som si ešte pospal, ešte jeden sníček dostal, ale ako?“*, *Hodinkovci*, s. 22). Rytmické usporiadanie slov vo vetách svedčí zároveň o kreovaní poetického sveta z rozhrania medzi realitou a jej rozprávkovou verzou, lebo len v nej možno dohovoriť aj budíku, keď si *Hodinkovci* vezmú dovolenku. Polysyndeton je zas výrazovým prostriedkom, ktorý sa podieľa na zdramatizovaní tematizovanej situácie, na stupňovaní napätia v príbehu o Marcelovom plienení Pištáčikovej záhrady, aby v závere pravda vyšla najavo. Pričom má tento syntaktický prostriedok aj emocionálnu funkciu. Takto organizovaná výpoveď pôsobí komicky, lebo vyjadruje citový príznak, nespokojnosť rozprávača so stavom vecí, a tú možno

rozpoznať z jeho (zámernej) jazykovo-štylistickej nedôslednosti ojedinelej v kontexte súboru rozprávok. K príznakom groteskného modelovania textovej reality možno zaradiť predovšetkým neúmerne, hyperbolizované zobrazenie Pištáčika a Marcela a obdobné stvárnenie životných situácií, v ktorých sa ocitnú. Marcelovo neustávajúce rozduchavanie konfliktov býva zosmiešnené, spôsoby podnecovania a riešenia kolíznych udalostí sú chvíľami až drastické: „*Pištáčík sedel vo veľkom pekáči. Triasol sa od zimy. ‚Marcel, a nepopálím sa?‘ Marcel nadvihol pekáč. Preniesol ho aj s Pištáčíkom na dvierka... Vtlačil Pištáčika do pece. Zavrel dvierka. Pištáčík kýchol. ‚Hap-čííí!‘ Dvierka sa otvorili a zavreli. Marcel k nim priskočil a buchol po závore. Už sa nedali otvoriť. Pomädli si ruky; zasmial sa.*“ (Hap-čííí!, Dušek, 1980a, s. 53). Pištáčíkova postava na rozdiel od Marcela („*Ale Marcel sa len mračil a nič nepočul. Taká škoda! Vlastne ani nemohol: do uší si vopchal dva korkové šúľky.*“, *Dva cirkusy*, s. 56) je otvorená vonkajšiemu hmotnému svetu. Je to bizarná postavička: „*Pištáčík je bývalý zmrzlinár, zápasník mušej váhy, neprekonateľný rybár a víťaz cyklistických pretekov Okolo Šaštína.*“ (s. 8). Fantastické, bizarné, komické sú prirodzenou súčasťou tematizovaného Pištáčíkovho sveta.

Dušekovo umenie umožňuje priblížiť sa takmer na dosah k fiktívnemu hrdinovi a k jeho svetu, teda k hraniciam duše, umožňuje dívať sa → čudovať sa → obľúbiť si → temer „sa dotknúť“ a trebárs i „pohladit“ (vystúpiť spoza hraníc tematizovaného sveta prostredníctvom personifikácie alebo vlastným zásahom zo záujmu o tento svet) → nechať (objekt záujmu) vystúpiť zo zorného poľa → potom chvíľu nevymýšľať a nepremýšľať → znovuoobnoviť odstup (pozri ukážku), pretože „*výraz hrdinu je aj výrazom autorovho tvorivého vzťahu k nemu*“ (Bachtin, 1988, s. 94), no nezabúdajme, že Pištáčík je tiež „*pravý umelec*“ (Dušek, 1980a, s. 58) zodpovedný za fantazijné, a preto slobodné kreovanie skutočnosti. A aj smiech oslobodzuje, takže vedno s hrou fantázie môže prestupovať radostnú nekaždodennú skutočnosť.

Vrabce skoro pukli od smiechu, začali čvirikať a potom vzlietli; a za nimi sýkorky a za nimi holuby; a za nimi hýle a za nimi hrdličky. Spolu s Pištáčíkom leteli nad domami. Plachtili a vznášali sa vo vetre. Pištáčík letel. Všetličo na svete lieta, krásne lieta, poletuje vo vzduchu

– ako krásne letí moja bublinka. Srdce sa mu radovalo, okolo leteli vtáci a bublinka letela. Pišťáček mával čiapkou. Zmenšoval sa v diaľke: najprv bola jeho bublinka veľká, potom menšia a menšia, už z nej bolo iba zrnko maku – a potom už ani to.

(Dušek, 1980a, s. 72)

O grotesknej stránke skutočnosti v rozprávkach Stanislava Rakúsa

Mačacia krajina (2005) Stanislava Rakúsa bola prvýkrát vydaná v roku 1986. Ide o súbor rozprávok rozdelených do dvoch častí – *Kocúr Paniberko* a *A iní obyvatelia*. Prvý celok je zviazaný s centrálnou postavou kocúra Paniberka a pozostáva z rozprávání o tom, *Ako chcel kocúr Paniberko robiť dobré skutky na stanici, Ako chcel Paniberko pomôcť s uhlím*, ďalej sú to *Topánky pre mačku Galamandu* a *Ako opúšťal Paniberko obuvnícku dielňu*. Druhý z celkov knihy sa z tematického hľadiska viaže na ďalšie bizarné postavičky *Mačacej krajiny* – *Kto druhému jamu kope, sám do nej padne*, *O vzornom sprievodcovi Kebenkovi*, *Ako sa skúpy kocúr Penecír chválil svojou sporivosťou* a *Dobrodružné záľuby kocúra Radošovského*, pričom druhý súbor uzatvára *Mačacia rozprávka*.

Bizarná postava kocúra Paniberka je groteskne modelovanou postavou, ktorá sa vyznačuje vznešenou a nikdy neutíchajúcou túžbou „*vykonať nejaký mimoriadny mačací skutok*“ (Rakús, 2005, s. 10), pričom incipit textu predznamená, že „*Málo z toho, po čom kocúr Paniberko túžil, sa mu splnilo*“ (s. 9). A tak sa bude premeriavať Paniberkovo túženie so súžením z nemohúcnosti dokonať tie *najobyčajnejšie dobré skutky* (s. 10) v pozitívnom duchu: „*Keď si unavený z cesty a z dobrých skutkov ľahol do posteľe, bolo už po polnoci, a predsa nemohol zaspáť. Zarmucovalo ho, že sa mu máločo vydarilo tak, ako si predstavoval. No potom si povedal, že niektoré jeho dobré skutky sa mohli skončiť aj horšie.*“ (s. 24). Z uvedeného vyplýva, že ide o antropomorfizovanú postavu, ktorá sa svojimi veľkými túžbami či snami („*nevedel v prvom okamihu rozoznať, či to, čo vidí, je skutočnosť, alebo sen*“, s. 17) konfrontuje s každodennou skutočnosťou a vo svojom márnom hrdinstve, keď sa vysoké a ideálne prelomí do nedokonalého a prízemného (pozri Pokrivčáková, 2002), vyznieva komicky: „*A s upokojujúcou myšlienkou,*

že sa nič také (horšie, dopl. M. P.) nestalo, napokon tvrdo zaspal“ (s. 24). Ide totiž o postavu jedinečnú vo svojom chcení, neustávajúcu vo svojich ambíciách, no s obmedzenými „ľudskými“ možnosťami. Antropomorfizovanie mačacích postáv a ich zasadzovanie do ľudského sujetu spôsobuje, že Stanislav Rakús prostredníctvom hyperboly nastavuje zrkadlo ľuďom rôznorodých, „iba“ ľudských, a preto aj smiešnych vlastností a charakteristík i pováh: „Sú rozličné povahy. Jeden dáva svoju radosť najavo zrýchlenou chôdzou, druhý žmurkaním, ale sú i takí, na ktorých radosť dlho nevidieť. Tvária sa skôr namosúrene ako veselo, no zrazu, v najnečakanejšej chvíli buchnú od šťastia po chrbte dajakého svojho priateľa.“ (s. 28). Paniberkova slušnosť a úslužnosť, nepriamo i túžba po ocenení sú málokedy a len máločím limitované, ani dobrotu a zhovievavosť majstra Firčuka nemožno ľahko zahatať, podobne je to so zlomyseľnosťou a lenivosťou učňa Čarpaňa, so škodoradosťou kocúra Bunkáša, s Fikiho samochválou, Galamandinou samofúbosťou či Jé Er Em Vindúzovou záľubou v „detektívstve“ (Rakús, 2005, s. 76). V druhom súbore rozprávání si vzal Stanislav Rakús pod drobnohľad také vlastnosti a povahy vo svojich prezentáciách v „príbehu života“, ktoré sa ustálili v čase a zachovávajú sa v podobe frazeologizmu, pričom s jeho sémantickou stránkou aj polemizujú prostredníctvom doslovnej, a preto humornej interpretácie. Ide o frazeologizmus *kto druhému jamu kope, sám do nej padne*. V mačacej krajine kocúr Beniček „*Kope rýchlo a šikovne, aby ho nikto nezbadal. Svoju prácu preruší len vtedy, keď ho pochyťí smiech pri predstave, ako vyhlíadnutá obeť padá do jamy.*“ (Rakús, 2005, s. 97). Doslovná interpretácia a realizácia činnosti podľa základného významu slov v slovnom spojení nie je v príbehu len spôsobom, ako stupňovať napätie, zauzľovať fabulu, ale je to aj cesta, ako potrestať zlo či rozuzliť zauzlený, lebo doslovný význam frazeologizmu použitého v názve rozprávky. Metaforický či prenesený význam môže totiž vytušiť aj detský recipient, keď sa prostredníctvom hravého spôsobu demaskovania skutočnosti dozvie, že ide o vzájomnú hru významov, o *konflikt medzi dvoma interpretáciami* (pozri Ricoeur, 1997, s. 72) skutočnosti, doslovnou a metaforickou. Jeho dôsledkom je „*zvrat slov a rozšírenie významu, vďaka ktorým môžeme nájsť zmysel*

tam, kde by do detailov presná interpretácia bola doslova nezmyselná“ (Ricoeur, 1997, s. 73). Absurditu odôvodňuje rozprávkový textový priestor, ale význam nadobúda až vtedy, keď odkryjeme, že nie je samoúčelná, ale použitá s ambíciou spôsobiť *otras* (s. 73), teda v súlade s možnosťami detského príjemcu odhaliť viaceré z možností interpretácie textu a overenia i ustaľovania poznania o „frazeologizmoch života“. Schopnosť odkrývať podobnosti a jej rozduchovanie má pre život a toľž pre život literatúry zmysel, tvorí novú (i)realitu, pomáha ju metamorfovať i dekodovať. A to nie je jediný zisk tohto spôsobu zmocňovania sa, ale vlastne umocňovania textovej (i)reality, lebo jej humorného, hyperbolizovaného, ba groteskného modelovania. Zisk späť s povahou Rakúskej vízie sveta možno zviazať aj s kategóriou literárneho humoru, o ktorom v prípade Stanislava Rakúsa uvažujeme ako o zmierlivom a pozitívnom postoji k disproporciám života s ambíciou vnuknúť čitateľovi nádej (ako návod) na *pozitívnu víziu* či koncepciu *života* (porovnaj Pokrivčáková, 2002).

Ďalšie portretované figúrky z *Mačacej krajiny* sú nositeľmi pozitívnych i negatívnych charakteristík, počnúc od škriepivosti Kripolíny a Chňapkovcov, *sprievodcovského nadania* (Rakús, 2005, s. 103) a dôslednosti kocúra Kebenka, lakomstva a sporivosti kocúra Penecira, závistivosti kocúra Zuzáňa, končiac dobrodružnými a čitateľskými záľubami kocúra Radošovského a rozmazanosťou princa Horkobúra. Znovu sa obnovuje inovačný postup oživovania mŕtvych metafor alebo objavovania nových významov, pri ktorom sa „v toku príbehu“ rozrastá emotívna a kognitívna hodnota metafory o komický aspekt. Vysvetliť to možno aj tak, že v pláne postáv dochádza k subjektívnym interpretáciám situácií a vzťahov. Tieto interpretácie odkrývajú doslovný význam situácií, no ich prenesený význam nebýva objektívne odhalený. Dekódovanie posunu významu sa pri čitateľskej realizácii textu prezentuje už ako uvoľňujúci moment zviazaný s kategóriou komickosti. V tejto súvislosti uvedieme niekoľko príkladov za všetky. Keď kocúr Paniberko potajomky prefarbí bránu Cibejovcov zelenou farbou, aby *potešil každého milovníka krásy* (Rakús, 2005, s. 79), Cibej, ktorý tento *zlý dobrý skutok* (s. 53) považuje za zneváženie rodiny, obleje Paniberka fialovou farbou. Ide o variáciu významu frazeologizmu

vyjst' s farbou von a neskôr o obmenu významu frazeologizmov hrdzavieť či byť vo svojej koži. „(Paniberko, dopln. M. P.) *Vidí, že je celý, od hlavy až po pazúriky na nohách, obliaty fialovou farbou. Vľavo od neho ležia papuče. Nuž čo, krásnym kúpeľom sa mu odmenil Cibej. Márne sa umýva, sprchuje, drhne kefou a mydlom, farba z jeho srsti nechce pustiť.*“ (s. 88). „– *Na druhej strane a celkove, – začal zmierňovať svoju predchádzajúcu prísnosť* (Firčuk, dopln. M. P.), – *to vlastne ani nie je zlý skutok, veď farbenie brán a iných vecí prináša osoh, bez neho by mačacia krajina veľmi hrdzavela.*“ (s. 89). A napokon: „*So všetkým sa dnes ráta, chodil mu po rozume šampón, vôbec netušil, že taká skvelá vecička existuje. Znamenite sa teraz cíti vo vlastnej farbe.*“ (s. 91).

Iný príklad, ktorého humorný náboj vychádza zo zrážky doslovného a preneseného významu, možno prevziať z rozprávky o *Vzornom sprievodcovi Kebenkovi*: „*Cesta ich (deti, dopln. M. P.) spočiatku veľmi zaujíma, na všetko sa vypyujú, no zrazu sa začnú mrviť a z ničoho nič si zažiadajú čosi zvláštne, napríklad buchty s trojmarhuľovým lekvárom, zbytočne im vysvetľujú, že trojmarhuľový lekvár nejestvuje, ony trvajú na svojom a každý buchtový lekvár sa im zdá jednomarhuľový.*“ (s. 104). Význam slova, novotvaru sa prostredníctvom slovotvornej predpony umocňuje, teda rozširuje a znamená vyššiu, nesúmerateľnú a nikdy nedosiahnuteľnú kvalitu. O „oprášení“ významu slova zas môžeme hovoriť v súvislosti s taktickým (*detektívkym*) *Jé Er Em Vindúzovým* spôsobom odkrývania, teda napĺňania tajomstva „sladkého“ spánku: „*Tesne pred spánkom si dá do úst kocku cukru, aby mal sladké sny*“ (s. 76). Inverzný spôsob vnímania skutočnosti ako jeden z indikátorov grotesky je príznačný aj pre mačku Galamandu. Jeho prejavom je také vnímanie sveta („*Čo je to za bosoráctvo?*“, s. 65), pri ktorom všetko „*vychádza opačne. Na ulici, keď na ňu hľadí plno mačacích očí, sa prehýba, div nespadne, a u lekára, ktorý má jej záhadnú chorobu vylicíť, kráča rovno a bezchybne*“ (s. 65). Vznik komického efektu je zviazaný so subjektívnou interpretáciou, samoľúbou optikou postavy v procese riešenia problému knisavej chôdze:

Ulica je krivá, pomyslela si v zúfalstve, veď len tam ju to postihuje, a hneď vzala do labiek telefónny zoznam. Zavolá na zememeračsky

úrad, nech ešte dnes premerajú chodníky a vystavia jej potvrdenie, že za všetko, čo sa stalo, nesie zodpovednosť ulica. (...) Pravú príčinu svojich ťažkostí objavila až popoludní, keď šla na nákup v iných topánkach. Nechala nákup nákupom, rýchlo pribehla domov, premerala opravené opätky, a len čo zbadala, že je medzi nimi desaťmilimetrový rozdiel, náhlivo sa pustila do obuvníckej dielne.

(s. 65).

V kontrapunkte k rozprávkam z Mačacej krajiny stojí *Mačacia rozprávka*, ktorá má zjavnejší poučavý tón a prostredníctvom podobenstva upozorňuje na to, že rozprávka či rozprávania môže byť tiež školou (nie iba mačacieho) života.

Dopovedzme o Rakúsovom spôsobe modelovania textovej skutočnosti v rozprávkach z *Mačacej krajiny*. Je to cesta odhaľovania smiešnych i vážnych stránok života prostredníctvom láskavého či zmierlivého smiechu bez ostňov satiry či ironie, je to spôsob zvolený s ohľadom na detského recipienta, ale aj s dôrazom na jeho dorastanie na druhoplánový význam textu o živote smiešno-vážnom, v ktorom možno rozpoznať odlesky či záchvevy quijotovskej duše, ako o nej vypovedal José Ortega y Gasset: „*Mal dušu príliš veľkú, aby rodila vtipy. Bol smiešny – svojou vážnosťou.*“

O komickej stránke skutočnosti v rozprávkach Štefana Moravčíka

V roku 2006 vydal Štefan Moravčík vo Vydavateľstve Matice slovenskej knihu príbehov, ktoré sa zo žánrového hľadiska nachádzajú na pomedzí rozprávky a povesti, ba v niektorých prípadoch sú prestupované žánrom ľudovej piesne. Folklorný tón textov je dopĺňaný, ba i ozvlášťňovaný hrou s jazykom, rytmizovanou rečou, prítomnosťou fantastických, ale aj nonsensových prvkov, ktoré sa v štruktúre textov podieľajú na budovaní tajomstva a na dosahovaní komického rázu textov. Moravčíkovský rozprávač je majstrom slovnej hry a jeho spôsob písania vychádza z možností (viacvýznamovosti či zvukomalebnoti) slova, širšie jazyka, zo sprítomňovania udalosti rozprávania.

Už prvý z textov knihy *Ako klobúk stratil hlavu*⁴ je príbehom o možnostiach rozprávania, o metóde rozprávača knihy: *Husárske kúsiky alebo Keď prestanem klamať, zapískam*. Introdukcia textu s oslovením potenciálneho čitateľa je príznaková, využíva hyperbolu ako prostriedok na upútanie pozornosti neobvyklou subjektívnou interpretáciou tematizovanej skutočnosti, ale i slovnú hru, rým a rytmizovanú reč ako prostriedky na dynamizovanie, ba gradovanie *husárových* či *figliarových* životných príbehov: „Čože vy viete, moji milí! Vy ste sa malí na svet narodili. Ja som však bol valibuk. Chytím metlu, metla puk!“ (Moravčík, 2006, s. 5). V rozprávaní plnom *husárskych kúsikov* v metaforickom význame slovného spojenia vo vzťahu k príbehovej línii textu, ako aj vo vzťahu k metóde písania, hry so slovom, si rozprávač vyberá zaujímavé udalosti, vychádza z viacvýznamového slova *husársky* (podľa KSSJ aj riskantne odvážny čin, dopĺňame aj *huncútsky*), aby vykreslil čas detstva s jeho príznakovou hyperbolizujúcou a poetizujúcou optikou, jeho spôsobom nazerania na svet. A ten preberá pohybom medzi realitou a irealitou aj rozprávač v prejave radostnej jazykovej hry slobodného a humorom oslobodzujúceho subjektu:

A keď som mal tri roky, hej-hop cez plot vysoký! Pridal som sa k husárom, presláveným vrabčiarom, že sa s nimi poveziem a batoh si ponesiem. Ja sa trikrát nepýtam – hneď som bol ich kapitán! Čo sme vtedy robili? Na lúčnych koňoch sme sa nosili. A šablíčky ako meče, trochu tupšie, ale väčšie. Vŕby raz-dva padali, keď sme do nich dva-tri razy zaťali. A drevené skaly len tak zaprašťali, keď sme na ne bez kriku namierili motyku.

(Moravčík, 2006, s. 5 – 6).

Detstvo je chápané ako čas radosti optimalizujúci skutočnosť v prospech jej optimistickej (nehatanou fantáziou a hrou konštruovanej) verzie. Základná tematická disproporcía textu súvisí so spomínaným spôsobom nazerania na skutočnosť a jej prislúchajúcim (herným) prejavom v životnej skutočnosti

⁴ Kniha *Ako klobúk stratil hlavu* je určená pre detského čitateľa a v súvislosti s prózou pre deti Štefan Moravčík hovorí: „*Hravo a veselo bolo treba robiť vážnu robotu, dvíhať k slnku deti, rodný kraj, celé Slovensko. Lyrika neznáša slovné hračky, preto sa mohli ľahko presťahovať do textov pre deti, tam sú vždy vítané.*“ (*Dvíhať deti k slnku. Rozhovor so Štefanom Moravčíkom*. In: Bibiana, 2001, č. 4, s. 55).

dieťaťa, ale ukazuje sa aj v rozprávačskej taktike, lebo ňou sa ohláša taký rozprávač, ktorý má právo, ba povinnosť *klamať*, teda zveličovať skutočnosť v prospech dosahovania výsledného komického efektu: „*Pánbožkove kravičky vykúkali z trávičky, po paši sa tmolili, myšie chvosty holili. Moja sedem stebiel spásla. Jaj, to bolo potom masla! Jaj, to bolo potom mlieka! Ako Dunaj veľká rieka.*“ (s. 6). Aj snové a fantazijné postupy umocňujú do krajnosti možnosti a následky tvorivého vedomia: „*Skončilo to, ako treba, sen mi zniesol modré z neba.*“ (s. 6). Kombinovateľnosť prvkov sa nimi totiž v tematizovanom svete rozduchava a je sýtená aj zo zdrojov jazyka, aby bola uzavretá v súlade s očakávaním, so signálom (ohláseným názvom) o konci vymysleného príbehu: „*Modré z neba – ako z Modry, všade žijú zlí aj dobrí. Tí stvárajú iné kúsky! Naozaj i po huncútsky. Uvidel som chvíle milé, kráľov, obrov v plnej sile, rusalky i trpaslíka, páva, Turka, Jánošíka, mudrcov i šaša šaľa, ktorý sa od smiechu váľa. (...) Muselo tak byť... FIÚ-FIÚ FIŤ! (Už som zapískal.)*“ (podč. M. P., s. 6).

Za všetky zo súboru príbehov Štefana Moravčíka pri pýtani sa na kategóriu komickosti vyberáme texty *Ako čert Kulifaj hľadal modré z neba*, *Oženil sa Hačapaťa* a *Ako klobúk stratil hlavu*. Rozprávka *Ako čert Kulifaj hľadal modré z neba* vychádza zo známeho frazeologizmu. Jej výstavba je založená na hre s významom frazeologizmu, na metamorfózach jeho (doslovnej – metaforickej) interpretácie, teda na sukcesívnom kompozičnom princípe (opakovane využívajúcom a obmieňajúcom motív *modrého z neba*), ako aj na princípe cesty do sveta. Problém textu je zviazaný s Kulifajovou prekážkou v láske k čertici Frndulici: „*Vodilo sa čertom v pekle ani v raji, kým sa čert Kulifaj do čertice Frndulice nezamiloval. Peklo si urobili malé, pohodlné, aby doň nefúkalo. Nežilo sa tam zle. Jedlo si varili bez vody, špinu pod koberce zametali a iba o samých čertovinách húťali.*“ (Moravčík, 2006, s. 13). Kulifaj, ktorý „*si svedomito robil, čo treba*“ (s. 13), má Frndulici doniesť „*modré z neba. Aspoň kúsok na obrúsok.*“ (s. 14). Kulifaj, rozprávkový „čertovský“ hrdina, sa snaží naplniť Frndulienkino želanie a po prvotnej prekážke, Luciferovom zákaze – v texte realizovanom v komickom tóne, späťom s Luciferovým prepočutím Kulifajovej prosby a s charakterom Kulifajovho trestu, prekonáva

ďalšie prekážky. Pohybuje sa pritom po spojnici peklo – ľudský svet – nebo, aby svoju cestu dokončil v súlade s frazeologizmami *každému, čo mu patrí*, ako aj *kto vysoko lieta, nízko padá* a opätovne absurdným (komickým), lebo rozprávkovým spôsobom doslovného napĺňania svojho osudu:

Ó, všemocné čiernomocné knieža pekiel, dovoľ svojmu oddanému služobníkovi, aby šiel na svet modré z neba hľadať. Aspoň kúsok na motúzok. – Na zákusok? – opýtal sa nahluchlý Lucifer. – Dobešla ťa Frndulica? Tá má jazyk ako brúsok! Prepchávať sa nebude, Frndulka akási! (...) – Dám ti ja modré z neba, Kulifajisko! Stráže! Posadte ho do najľadovejšej pekelnej chladničky! – reval kráľ pekla.“ (s. 14); „Kulifaj capol do pekla, až na samé dno. Ešte si aj pochvaloval: – Brrr! V tých výškach je strašná zima. Mal pravdu ten skalný orol, v pekle mi bude predsa len najlepšie. (...) Odvtedy radšej v pekle sedia a do ohňa hľadia, na modré z neba ani len nepomyslia. Len Frndulici sa to všetko nepozdáva. Dávno sa z nej stala pani Kulifajová a má už celý zástup neposedných Kulifajčeniec. Stále iba hromží, čertovská robota!

(s. 17).

Konvencia žánru rozprávky je ozvláštnená prienikom moderných prvkov do textu. Štefan Moravčík pracuje s významom slov a slovných spojení, predovšetkým ustálených, aby ich pre potreby žánru určeného detskému recipientovi prehodnocoval a zhodnocoval. Jeho jazyková hra v komicom sujete – opierajúcom sa o postavu čerta, skôr dobráka a hlupáka, ktorý hľadá a naplňa zmysel svojej cesty, skúšky v prvom pláne, a preto stroskotá – je nedidaktizujúcim spôsobom poznávania sveta, teda jazykového obrazu reality, a preto nie je samoučelná, ale práve naopak.

Jeden zo známych piesňových sujetov tvorí podložie príbehu s dobrým koncom *Oženil sa Haťapaťa*. V tomto prípade sa rozprávka stala žánrovou formou určenou na metamorfózu a zmierňovanie komických dosahov žartovnej piesne. Výrazne rytmizovaná až rýmovaná reč incipitu je výrazom invencie rozprávača, ktorý v štruktúre textu aktualizuje známe frazeologizmy: *„Začalo sa to celkom nevinne, až potom z toho bolo haló v dedine. Toľko bolo o tom rečí ako dierok v riečici: – Haťapaťa nechal oči na šikovnej dievčici! Také drevo, taký drúk! Ale teraz počúvajte, ani muk!“* (Moravčík, 2006, s. 47). Sám autor v súvislosti s identifikovaním svojho napojenia sa na ľudovú slovesnosť hovorí:

„Stačí len citlivo počúvať, zamyslieť sa občas nad etymológiou, žartovnosťou či údernosťou patričného slova, spojenia. A aké máme pesničky, príslovia, ozajstné zrná draho zaplatenej múdrosti. Patrí nám skvelé dedičstvo minulosti – a pritom všetko je pred nami! Preto sa nedá nepísať pre deti, nečarovať so slovami, projektmi a fabulami.“ (Dvíhať deti k slnku. Rozhovor so Štefanom Moravčíkom. In: Bibiana, 2001, č. 4, s. 57). Moravčíkova hra so slovom je tentoraz výraznejšie zviazaná s ľudovou piesňou, prirovnaniami, prísloviami s charakterizačnou funkciou, širšie s frazeológiou, pričom komickosť vzniká predovšetkým kumulovaním subjektívnych nelogických akcií krásnej Heleny pri plnení si svojich povinností, pri riešení „problémov“ na gazdovstve, teda v štruktúre a pri danom tematickom zameraní ľudovej piesne. Ide o ľudovú interpretáciu životnej skutočnosti nemúdrym Haťaťaťom, ktorý sa oženi a chce vyskúšať svoju ženu, „aká je gazdiná“ (Moravčík, 2006, s. 49), pričom text vyznieva komicky. Problémovosť jednotlivých piesňových strof tkvie v Heleninom zamieňaní si javov a vecí („Nevedela, čo sú kravy,/ dala prasaťu otavy“, s. 49) či v znehodnocovaní majetku („A keď kravu dojila,/ mlieko do hnoja dala“, s. 50), v zrážke pozitívneho hodnotenia manželky a gazdinej („Mám ja ženu šikovnú,/ robotnicu robotnú!“, s. 49) s lamentáciou manžela a gazdu Haťaťaťu („ach, ja človek úbohý!“, s. 49). To znamená, že objektívny zisk zo ženby, starostlivá a dôsledná opatera gazdovstva sa nedostaví, dej a Haťaťatovo zúfalstvo sa stupňuje, tematická disproporcía sa piesňovým sujetom neustále znovuobnovuje a prehlbuje. Jej zmiernenie sa uskutoční až v rámci žánru rozprávky, keď Helena objasní motiváciu subjektívneho napĺňania svojich povinností, teda vôľu vytrestať Haťaťatú za to, že veril klebetám. Tým sa potvrdzuje pôvodné múdre Helenino konanie z úvodnej časti textu („Krásnej Helene sa zunovali daromné reči lichotníkov-nápadníkov. Iba očkom hodila na milého Haťaťatú – a už bol jej! Chytil sa na udicu, ale ani sa veľmi netrepa!“, s. 48) a Helena sa prezentuje ako postava múdrej ženy a gazdinej, ktorá sa vydala nie v súlade s očakávaním ľudových múdrostí („Ber sebe roveň! Nerovní – nezhodní. Nerovný záprah zle ťahá.“, s. 48), ale v súlade so zdravým rozumom, podľa ktorého v manželstve vyvažuje niektoré negatívne stránky Haťaťatovho myslenia a konania. Môžeme teda uzavrieť

uvažovanie o príbehu so žartovným sujetom a pririeknuť komický charakter postave Hařapařu, lebo „len“ jeho vedomie bolo natoľko otvorené *babským klebetám* (s. 49), že im načas aj podľahlo v podobe vedomia o „objektívnej nevyhnutnosti“ (pozri Zajac, 1993), v prejave lamentujúceho subjektu. Oproti nemu sa zas formuje vedomie „prítakávajúce životu“, ktoré stereotypné myslenie a klebety relativizuje, teda zosmiešňuje a tým presadzuje „životnú koncepciu radostného sveta“ (Zajac, 1993).

Príbeh spätý s postavou baču Fekiača, rezbára z Detvy, a s postavou známou z histórie, s Máriou Teréziou, je vystavaný na hre s významom slovného spojenia z názvu textu – *Ako klobúk stratil hlavu*. Ide o absurdnú, lebo doslovnú interpretáciu frazeologizmu *stratiť hlavu* rozšíreného o fantastický moment, vyvolávajúci zdanie o personifikovaní klobúka. V skutočnosti však dochádza k stupňovaniu napätia medzi očakávaním v súlade s konvenciou žánru rozprávky, čiastočne aj povesti (personifikovanie postáv), doslovným, absurdným naplňaním významu slov v ustálenom slovnom spojení a medzi metaforickou interpretáciou spojenia aplikovanou na ľudskú sféru:

– Páčil by sa ti kráľovský život, majster? Vezmem si ťa za muža! – vyhrĺkla zrazu Mária Terézia. – Ešteže čo! Žiť taký život, to je ako ustlať si na meči, – zasmial sa majster Fekiač. – Hocikedy môžeš dolu spadnúť.

Hop a bum, koč sa prevrátil. Osud dal majstrovi rezbárovi za pravdu. Fekiač schytil klobúk a bác ho o zem. Klobúk bol už starý, stokrát opravovaný, nuž sa rozletel na kusy. Vietor ich schytil a odniesol za sedem kopcov a tri jarčeky. Tak sa stalo, že majster hlavu nestratil, ale klobúk áno.

(Moravčik, 2006, s. 85).

Riešenie problému príbehu, schopnosť nestratiť hlavu v metaforickom zmysle slova a riadiť sa zdravým rozumom v situácii vymedzenej nástrahami alebo lákadlami, nielenže potvrdzuje tradičnú ľudovú múdrosť, tentoraz reprezentovanú majstrom Fekiačom, ale aj utvrdzuje v presvedčení, podľa ktorého ľudská múdrosť môže tlmieť protirečenia života, môže (z dôvtipu) oslobodzovať. Metaforická interpretácia názvu textu nemá nulový význam len preto, že odkazuje na ľudskú sféru. Prekvapujúci komický zvrät, pointa

príbehu tkvie v odkrytí možnosti interpretovať ustálené slovné spojenie doslovne. To, čo je odvodené od ľudského, čo je personifikované názvom, v tomto prípade pôsobí smiešne, lebo je zasadené do ľudského sujetu, no bez dôvtipu človeka a bez dosahov na tento ľudský sujet.

Dopovedzme o spôsobe odkrývania komickej stránky skutočnosti v príbehoch Štefana Moravčíka z knihy *Ako klobúk stratil hlavu*. Moravčíkova hra so slovom je napojená na zdroje ľudovej múdrosti, no využíva ich premyslene, s veľkou dávkou invencie a schopnosti vtipne interpretovať skutočnosť aj vďaka zhodnocovaniu možností jazyka.

Uzatvárame naše uvažovanie o komickej stránke skutočnosti v súčasnej slovenskej literatúre pre deti, presnejšie a predovšetkým v rozprávkach. Ak prijmeme Černého (ba bergsonovskú) koncepciu kritiky s *otázkou otázok* (pozri Vanovič, 1999, s. 88): „*zdali, do jaké míry a čím zvětšují* (umelec a jeho dielo, dopln. M. P.) *míru životní svobody*“, potom môžeme dopovedať o Blažkovej, Feldekovom, Rúfusovom, Dušekovom, Rakúsovom a Moravčíkovom spôsobe písania rozprávok, o ich spôsobe *pestovania radosti*. O ich tvorivej interpretácii sveta, lebo neopakujú život, ale pretvárajú ho, poznávajú ho a hľadajú (pýtajú sa na) jeho zmysel nie „*pomimo ľudských hraníc*“ (Ortega, podľa Vanovič, 1999, s. 78), ale rozširujú ich slobodnou hrou (fantázie a jazyka) – *spravodlivejšou v miere* (Miko, 1969, s. 208) – subjektu s vôľou premáhať *presilu reality* (Miko, 1980), lebo zmyslom tvorivej interpretácie sveta (v umeleckom diele) je vniesť do „*interpretace své vlastní představy*“ (Černý, podľa Vanovič, 1999, s. 87). A to sa týka autora i jeho čitateľa a čitateľskej realizácie umeleckého textu, lebo kultúra (umenie i jeho interpretácia) „*není přece opakovaním života*“ (Černý, podľa Vanovič, 1999, s. 40).

LITERATÚRA

BACHTIN, Michail. 1988. *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava : Tatran, 1988.

BERGSON, Henri. 1993. *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993.

BÍLIK, René. 2000. *Ľubomír Feldek*. Bratislava : Kalligram, 2000.

BLAŽKOVÁ, Jaroslava. 1969. *Rozprávky z červenej ponožky*. 1. vyd. Ilustroval J. Schmid. Bratislava : Mladé letá, 1969.

BORECKÝ, Vladimír. 2005. *Imaginace, hra a komika*. 2. vydanie. Praha : Triton, 2005.

DOBŠINSKÝ, Pavol. 1990. Kubove príhody. In: *Zakliata hora*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 192 – 195.

DUŠEK, Dušan. 1987. *Dvere do kľúčovej dierky*. 1. vyd. Bratislava : Mladé letá, 1987.

DUŠEK, Dušan. 1980a. *Pišťáčik*. 1. vyd. Bratislava : Mladé letá, 1980.

DUŠEK, Dušan. 1980b. *Pravdivý príbeh o Pačovi*. 1. vyd. Bratislava : Mladé letá, 1980.

DUŠEK, Dušan. 2001. *Mapky neznámeho pobrežia*. 1. vyd. Bratislava : Slovart, 2001.

Dvíhať deti k slnku. Rozhovor so Štefanom Moravčíkom. In: *Bibiana*, roč. VIII., 2001, č. 4, s. 55 – 59.

FELDEK, Ľubomír. 1991. *Modrá kniha rozprávok*. Ilustroval A. Brunovský. Typograficky upravil Ľ. Krátky. Bratislava : Columbus, 1991.

FELDEK, Ľubomír. 2007. *Prekliata Trnavská skupina*. 1. vydanie. Bratislava : Columbus, 2007.

GERMUŠKOVÁ, Marta. 1995. *Literárny text v didaktickej komunikácii (na 2. stupni základnej školy)*. 1. vydanie. Prešov : Pedagogická fakulta UPJŠ, 1995.

Hádam na tú strechu ešte vyleziem. Rozhovor s Dušanom Dušekom. In: *Bibiana*, roč. VIII., 2001, č. 4, s. 51 – 54.

HRUBÍN, František. 1978. *Ako sa chytá radosť*. Preložil Milan Rúfus. Bratislava : Mladé letá, 1978.

Krátky slovník slovenského jazyka. Red. J. Kačala a M. Pisárčiková. 3., doplnené a prepracované vydanie. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1997.

LIBA, Peter. 1991. *Literatúra a folklór*. Nitra : Pedagogická fakulta, 1991.

MIKO, František. 1969. *Estetika výrazu*. Bratislava : SPN, 1969.

MIKO, František. 1980. *Hra a poznanie v detskej próze*. Bratislava : Mladé letá, 1980.

MIKO, František. 1973. *Od epiky k lyrike*. 1. vydanie. Bratislava : Tatran, 1973.

MORAVČÍK, Štefan. 2006. *Ako klobúk stratil hlavu*. Ilustrovala D. Moravčíková. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. 2007. *Meditace o Quijotovi*. 1. vydanie. Brno : HOST, 2007.

PETRÍKOVÁ, Martina. 2006. K aproximácii duší. In: *Komunikace s dětmi v zrcadle času*. (Zborník materiálov z 10. okrúhleho stola KCD a Kabinetu literatury pro mládež, jazykové a literárni komunikace na Pedagogické fakultě v Ostravě, konanej v dňoch 9. – 10. 11. 2006). Ostrava : Katedra českého jazyka a literatury s didaktikou, Pedagogická fakulta Ostravskej university v Ostrave, 2006, s. 64 – 69.

PETRÍKOVÁ, Martina. 2008. Medzi komickým a lyrickým v dvoch rozprávkach Jaroslavy Blažkovej. In: *Teória umeleckého diela 3*. ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS PREŠOVIENSIS. Literárnovedný zborník 26 (AFPh UP 204/286). 1. vyd. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2008, s. 97 – 108.

PETRÍKOVÁ, Martina. 2009. O spontaneite života v umení. In: *Slovo a obraz v komunikaci s dětmi*. (Zborník materiálov z 12. okrúhleho stola KCD a Kabinetu literatury pro mládež, jazykové a literární komunikace na Pedagogické fakultě v Ostravě, konanej v dňoch 5. – 6. 11. 2009). Ed. R. Šink. Ostrava : Katedra českého jazyka a literatury s didaktikou, Pedagogická fakulta Ostravskej university v Ostrave, 2009, s. 270 – 276.

POKRIVČÁKOVÁ, Silvia. 2002. *Karnevalová a satirická groteska*. 1. vydanie. Nitra : Garmond, 2002.

RAKÚS, Stanislav. 2005. *Mačacia krajina*. 2. vydanie. Levice : vydal Koloman Kertész Bagala, člen L. C. A. Publishers Group, 2005.

RICOEUR, Paul. 1997. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava : Archa, 1997.

RÚFUS, Milan. 2000. *Deťom. Lupienky z jabloní. Kniha rozprávok*. 1. spoločné vydanie. Bratislava : Mladé letá, 2000.

RÚFUS, Milan. 1998. *Rozhovory so sebou a s tebou I. (z rokov 1965 – 1991)*. 1. vydanie. Bratislava : Vydalo Národné literárne centrum, 1998.

RÚFUS, Milan. 2002. *Život básne a báseň života. Úvahy o umení*. 1. vydanie. Bratislava : Vydalo Literárne informačné centrum, 2002.

SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ, Francoise. 2005. *Fragmentárne písanie. Definície a prínosy*. 1. vyd. Bratislava : Kalligram, 2005.

VALČEK, Peter. 2000. *Slovník literárnej teórie A – J*. 1. vydanie. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000.

VALČEK, Peter. 2003. *Slovník literárnej teórie K – Ž*. 1. vydanie. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003.

VÁLEK, Miroslav. 2005. *Básnické dielo*. 1. vydanie. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

VANOVIČ, Július. 1999. *Osobnosť Václava Černého. Personalistický portrét*.

Bratislava : Kalligram, 1999.

WELSCH, Wolfgang. 1993. *Estetické myslenie*. Bratislava : Archa, 1993.

ZAJAC, Peter. 1993. *Pulzovanie literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.

ZUSKA, Vlastimil. 2001. *Estetika. Úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny*. 1. vyd. Praha : TRITON, 2001.

ŽEMBEROVÁ, Viera. 2004. *Kontinuita a kontext textu*. 1. vydanie. Prešov : Náuka, 2004.

SUMMARY

How to cultivate joy. About comic feature of reality in present Slovak literature for children

In paper we deal with the interpretation of fairy tales of Jaroslava Blažková (*Rozprávky z červenej ponožky*), Ľubomír Feldek (*Modrá kniha rozprávok*), Milan Rúfus (*Lupienky z jabloní*), Dušan Dušek (*Pišťáčik, Dvere do kľúčovej dierky, Pravdivý príbeh o Pačovi*), Stanislav Rakús (*Mačacia krajina*) and Štefan Moravčík (*Ako klobúk stratil hlavu*). The interpretation is supposed to lead to the understanding of artistic writing and it can be supported by genre awareness. "The form of seeing and conception of a world" (P. Zajac), the genre aspect of writing will be basis for identification of comic features of reality in stories of Jaroslava Blažková, Ľubomír Feldek, Milan Rúfus, Dušan Dušek, Stanislav Rakús, Štefan Moravčík.

HUMOR V PRÓZE S DETSKÝM A DOSPIEVAJÚCIM CHLAPČENSKÝM HRDINOM

Eva Pršová

Humor ako súčasť detského aspektu

Humor a rôzne podoby komiky sú dôležitou súčasťou tematického univerza a výrazového aparátu literatúry pre deti a mládež. Súvisí to aj s ontogenetickým ustrojením, ktorým je čitateľ v mladšom, prepubescentnom a pubescentnom veku determinovaný. Detskí čitatelia obľubujú žánre, témy a spôsob zobrazovania s pre nich prístupnejším optimistickým nazeraním na svet a predovšetkým s humorným zobrazovaním situácií, nálad a príbehov, ktoré môžu byť kedykoľvek aj súčasťou ich života. Väčšina žánrov, s ktorými sa detský čitateľ stretáva, počnúc žánrami ľudovej slovesnosti, autorskými rozprávkami, veršovanou epikou, nonsensovou poéziou, humornou poviedkou, novelou, obsahuje vo väčšej či menšej miere prvky tematickej alebo jazykovej komiky. V ďalších žánroch, s ktorými sa detský čitateľ postupne zoznamuje, je humor využitý ako cieľový alebo podporný komunikačný prostriedok: vo fejtóne, epigrame, anekdote, aforizmoch, bájkach a pod.

V priestore literatúry pre deti a mládež je teda humor samozrejmosťou a zdá sa celkom prijateľné vymedziť ho ako *„jednu z forem komična, jejíž doménou je úsměvné a chápaní hodnocení směšné situace nebo objektu, oproti adresné a výsměšné satíře. Humor nezatrácuje, v jeho způsobu hodnocení reality je přítomna jak radost z vědění a převahy, tak tesknota a bolest z pochopení.“* (Vlašín a kol., 1984, s. 140). Humor ako forma emocionálneho hodnotenia skutočnosti odlišuje kladnú, milú a utešujúcu komediálnu polohu od výsmechu, satiry, irónie či sarkazmu. Humor však môže prameniť aj z náhody, nápadu, prekvapenia, odkrytia čohosi strnulého, stereotypného či tajomstva. Komické sa prejavuje v konfrontáciách, evokuje radosť z uvoľnenia aj zo slobody, lebo vyrastá z pamäti dospelého na detstvo

a detskú hru, na ktorú sa viaže imaginácia a tvorivosť, ako to pred časom výstižne napísal D. Dušek v závere jednej zo svojich kníh pre deti: „*Rád by som ostal chlapcom až do smrti, rád by som do svojich knižiek prepašoval samé prekvapenia, ohňostroje, lety v zápalkovej škatuľke až na Mesiac, trochu smútku, trochu muziky.*“ (1980, s. 112).

Charakteristiku komického uchopenia témy v literatúre pre dospelých možno analogicky uplatniť aj v detskej literatúre, potrebné je však pripomenúť, ako to zdôrazňuje aj J. Toman (1999, s. 13), že deti prežívajú a hodnotia humor v literatúre inak ako dospelí a odlišné sú aj hranice humoru. Ako komickú deti chápu postavu (detskú, animovanú i dospelú), ktorú intelektovo prevyšujú, v zmysle uplatnenia teórie superiority. Podľa tejto makroteórie V. Boreckého (2000, s. 46 – 47) komické vzniká získaním prevahy detského čitateľa nad konaním hrdinov. Hrdinovia sa zosmiešňujú svojím správaním, nevedomosťou alebo môžu znevažovať ďalšie postavy v príbehu, dokonca sa správať k nim povýšenecky či útočiť na niekoho, čo má za následok komický účinok. Najčastejšie spôsoby vyjadrenia takejto komiky sú satira alebo irónia, výnimočne aj paródia.

K obľúbeným prvkom v literatúre pre deti a mládež patrí aj nonsense a absurdita a ďalšie situácie, ktoré vybočujú z mravných noriem a spoločenských konvencií, pričom možno analogicky s literatúrou pre dospelých chápať uplatnenie týchto prvkov v intenciách teórie inkongruencie. Komické tak ako v literatúre pre dospelých aj v literatúre pre deti vyplýva zo situácií založených na kontraste, prekvapení, nečakanom zvrate, narušení harmónie, na spojení čohosi nesúrodého, nepatričného, nonsensového. Na dosiahnutie komického efektu sa často využívajú jazykové prostriedky.

Komické v detskej literatúre však vo veľkej miere vychádza jednoducho len z uvoľnenia napätia, prebytku energie, ktorá si hľadá cestu humornými prostriedkami, je prejavom radosti z existencie, slobody a plnosti života a jeho prežívania. S takýmto chápaním komiky je spájaná teória relaxácie (podrobnejšie: Gejgušová, 2003, s. 4). Reakcia dieťaťa na humorné, komické zobrazenie je oveľa intenzívnejšia ako u dospelého, čo spočíva v jeho otvorenosti, bezprostrednosti, ale aj jednoznačnosti. S. Šmatlák sa domnieva,

že jeden zo základných rozdielov vnímania humorného obsahu dospelých a detí sa prejavuje v intenzite zážitku (1963, s. 104).

Podľa výskumov (Lederbuchová, 2004; Toman, 1999; Pršová, 2007) raní pubescenti lepšie rozumejú komike situačnej, horšie jazykovej, a to najčastejšie preto, lebo „*prístup k textu ako nositeľovi vecnej informácie detským recipientom bráni v chápaní jazykovej komiky vytvorenej na báze intelektuálneho vtípu, slovnej hrozky, obrazného, obzvlášť metaforického pomenovania*“ (Toman, 1999, s. 14)²³, ale za komický považujú napr. hovorový či tabuizovaný výraz alebo jazykovú skomoleninu. S vekovou hranicou sa predpoklady na chápanie mnohoznačnosti jazykovej komiky zvyšujú.

Premenlivý humor, zväčša dobrosrdečný, lebo neohrozuje jednotlivca či ľudskú pospolitosť, ale veľakrát aj úsečný, zohráva dôležitú úlohu v próze s detským či mládežníckym hrdinom (spoločenskej próze), ktorá tvorí „*žánrovo-tematický podsystem*“ (Stanislavová, 1995, s. 6) literatúry pre deti a mládež. Tematizuje detstvo so spoločenskými situáciami, vzťahovými rámcami a ich peripetiami a v centre diania sú hrdinovia vo veku príjemcov príbehov (referenční hrdinovia). Táto próza a jej recepcia priamo korešponduje so stavom spoločnosti, s celospoločenským hľadiskom hodnotenia detí a dospievajúcej mládeže a podľa Stanislavovej „*býva citlivým indikátorom ideologických, kultúrnych, sociálnych, pedagogických a iných názorových dimenzií spoločnosti a sprevádza dieťa v jeho čitateľskom vývine vo všetkých štádiách ontogenézy...*“ (s. 6). Autenticnosť postáv, prostredia či príbehov je obsiahnutá v reálnej fikcii, ale aj v tejto próze si autori často vypomáhajú ireálnou fikciou. Vstup fantastiky do deja potom otvára priestor na vytváranie snových predstáv, ilúzií, únikov z reálneho sveta, ale môže sa prejavovať aj vzburou proti mechanizmu reality a princípom deformujúcim detstvo. Detskí protagonisti sa často ocitajú v problémoch, problematických vzťahoch, nevšedných aj celkom všedných situáciách, v ktorých orientovať sa nie je vždy jednoduché. Na cestu spoznávania vlastnej identity a zoznamovania sa s rôznymi podobami života si hrdinovia často priberajú dostatočnú zásobu

¹ Komika v knihe Roalda Dahla *Kamoš obor* je vystavaná predovšetkým na jazykovej komike, z ktorej dominujú jazykové skomoleniny, nesprávne výrazy aj defektná syntax.

humoru, satiry, irónie, paródie a dokonca aj sarkazmu.

Žánrovo sa táto próza profiluje ako spoločenský román, rodinný román, spoločensko-kritická novela, spoločensko-psychologický román, denníková novela či poviedka s tematikou orientujúcou sa na detstvo a dospievanie. Ťažko by sme identifikovali čistú humoristickú prózu, ale prvky humoru možno nachádzať s väčším či menším uplatnením vo väčšine próz s problematikou detstva a dospievania, lebo v takejto podobe je čitateľom ľahšie prijímaná. V slovenskej spoločenskej próze ešte stále cítiť šikulovsko-dušekovskú chuť úsmevu malého mesta a dediny s celou plejádou postáv smiešnych aj menej smiešnych, ozýva sa pamäť detstva, ktorá často reflektuje život v trojgeneračnej rodine a jej tradíciu blkotajúcu v humore ako horúci vzduch nad asfaltom počas letného dňa. Táto próza (v zmysle poetiky a výrazu) zanechala takú silnú stopu, že písať o humore v detskej literatúre a nespomenúť Dušana Duška, je nemožné.

„Z detstva som priletel až sem a o chvíľu sa poberám ďalej...“

Tieto slová raz napísal Dušan Dušek v *Pravdivom príbehu o Pačovi*, keď sa priznal k trvalej inšpirácii detstvom. Aby vo svojich prózach našiel východisko z napätia medzi detským a dospelým videním, zblízuje autorský tvorivý subjekt so subjektom detského percipienta. Jeho humor spočíva v uhle pohľadu, v detskom videní vecí, preto je to humor jemný, štekľivý a určite nie výsmešný či sarkastický. Vo všetkých Dušekových dielach pre deti je prítomná dvojjednosť autorského subjektu, stotožňuje sa s detským hrdinom a zároveň si nad ním udržuje nadhľad. Tak je to aj v poviedke *Zimomriavky* z knihy poviedok *Dvere do kľúčovej dierky* (1987), v ktorej sa zažitá a skúsenostná z detstva pretavilo do tematizovania chlapčenského erotického prebúdzania, ktoré môže byť aj skúmaním a rozprávaním o láske: „*Si alebo nie si? ‚Zamilovaný?‘ Vopchal som ruky pod tričko a skúsil, či mám teplé brucho: hrialo ako pahreba. ‚Asi som.‘*“ (Dušek, 1987, s. 6).

Prvá veta poviedky *„Zamiloval som sa do Adelky, ale keby mi to Maťo nepovedal, ani by som o tom nevedel,“* úsmevne vyjadruje stretnutie s láskou, ktorou chlapca – rozprávača trochu sebavedomejšie sprevádza kamarát Maťo

a vysvetľuje mu jej príznaky: „Hreje ťa to? ... Keď ťa to hreje, si zamilovaný.“ Rozprávač si detsky naivne vysvetľuje prejavy lásky personifikovaním prírody, aby pochopil, čo znamená „hriať od lásky“ („Vrany dost často závidia... holubom na komíne, že sa vedia zohrievať; aj mačky sa vedia, aj psy a tuším aj sliepky, iba vranám býva zima – a každému závidia.“) či mať sojky v hlave („Sojky si zabúdajú pierka za stuhami poľovníckych klobúkov.“) Naivnému vysvetleniu podliehajú aj niektoré prejavy spoločenského správania či životné situácie, napríklad „každý má brata“, „musíš vedieť, či si starší“, „musíš o nej všetko vedieť“, „musíš mať kvety“, „vyliezli sme na stĺpy, ktoré iba na to čakali, dávno na nich nikto nesedel“. Tretím príznakom zamilovanosti sú studené ruky: „Musíš mať na nich zimomriavky... alebo husiu kožu.“ Byť zamilovaným však podľa skúsenejšieho Maťa nie je žiadna slasť, lebo môže priniesť aj pár pätiiek a doma bitku, a zamilovanosť treba udržiavať v norme: „Musíš si dať zmrzlinu, ináč sa ti v bruchu spraví dierka. Od horúčavy!“ (s. 8).

Dej poviedky je oslabený, lebo je založený predovšetkým na vtipných dialógoch a myšlienkach na Adelku, má však aj dynamickú a akčnú pasáž, keď sa chlapci vyberú navštíviť Maťovu „kamarátku“ Gabiku. A keďže byť zamilovaný naozaj nie je jednoduché, túto cestu im prekazí žltý pes, ktorý „bežal tak rýchlo, že som ani nezbadal, kedy sa mu (nohy) stretli pod bruchom“, kvety pre Gabiku skončia v jeho papuli a chlapci sú radi, že „boli dvaja a mali štyri nohy, keby som tam bol sám, na dvoch by som neutiekol.“ Komika tu vstupuje tak do situácií, ako aj do vtipných komentárov. Žltý pes je nakoniec ten pravý dôvod, prečo treba dať dievčatám pokoj, Adelka má totiž vlčiaka, oveľa väčšieho psa, ako je Gabikin: „Hovoril som ti – s babami si nezačínaj! Nič jej nehovor! ...A teraz si predstav ich Hasana! No! Ten by nás zjedol, ba aj zožral, najprv teba, potom mňa! Vidiš, ako som ti dobre poradil?“ (s. 11).

Detský aspekt sa u Duška prejavuje aj v kategórii času. Ako vo väčšine jeho príbehov, aj tento sa odohráva v lete koncom júna, keď všade kvitnú kvety a možno jesť zmrzlinu, čo podporuje zmyslosť, farebnosť a predstavivosť. Výnimočným časovým údajom sa stáva streda, lebo vtedy sa protagonista dozvedel, že je zamilovaný a viackrát to zdôrazňuje: „Od stredy som sa často

obzeral. Predtým som sa neobzeral, až v stredu som zistil, že je dobre, keď mám medzi hlavou a plecami krk." (s. 5).

Katégoria priestoru je tiež jednou z konštánt v Dušekových prózach. Rozprestiera sa na dvore, na plote („za dlhým plotom s bránou; ešte som nevidel plot bez brány“), za plotom, v záhrade, na streche, prípadne na strome a komíne, ktorý v tejto poviedke okupujú holuby a vrany. Spojenia viažuce sa na priestor, ale aj na opis situácií sú podávané z pozície dieťaťa, práve preto sú to spojenia poetické a úsmevné zároveň: „*svet je mliečny ako zuby*“, „*stromom v záhrade závidia orechy*“, „*bol som rád, že mám krk*“, „*počuli sme, ako smúti (pes), že nás nechal utiecť.*“ Humorné sú aj Dušekove dialógy chlapcov o láske: „*Ešte ťa to neprešlo?*“, „*Čo?*“, „*Že na ňu myslíš?*“, „*Na jej ruku?*“, „*Na Adelu! Na celú!*“, „*Čo ja viem.*“, „*Tak jej to povedz!*“, „*Ale čo?*“ „*Maťo iba mávol rukou.*“ (s. 8).

Dušekovi hrdinovia majú dvanásť rokov, súčasnému dětskému čitateľovi sú však okolnosti zamilovania jasné už trochu skôr, čo je ovplyvnené zvýšenou akceleráciou vývinu pod vplyvom spoločenského vývoja, mediálneho tlaku aj situácie v rodine. Možno sa dětský čitateľ usmieva nad naivnými predstavami chlapcov v ich veku o láske, ale je to úsmev zhovievavý a vyvoláva ho predovšetkým poetické stvárnenie takého dôležitého zážitku, ako je prvá láska.

„Ty si ja, lenže zmenšený“

Ak píšeme o dvojedinosti autora a dětského rozprávača v kontexte komiky, jedným z citlivých a nevšedných príspevkov je prvá kniha pre deti a mládež Petra Holku – *Leto na furmanskom koni*, ktorá si na svoje vydanie musela počkať, lebo cenzúra jej spočiatku nebola naklonená. Vyšla približne v tom čase (1986) ako Dušekova kniha *Dvere do kľúčovej dierky*, ale tematikou a poetikou je bližšia skôr Dušekovej prvotine *Najstarší zo všetkých vrabcov*. Aj Holka sa vracia do svojho detstva a s patričným nadhľadom a miernou dávkou nostalgie vyťahuje z pamäti príhody prežité u starých, rodičov na

dedine v Horných Krškanoch pri Nitre, v literárnom Kereškýne²⁴.

Hlavná postava, desaťročný Janko, je síce mestské dieťa, ale v huncústvach, výmysloch a neraz aj klamstvách v nijakom prípade nezaostáva za svojimi dedinskými bratancami a ostatnými vrstovníkmi. Raz vymení kožkárovi reťaz starého otca, o ktorej si myslí, že ju nepoužíva, za dúhovú guľôčku a spôsobí pád starého otca do studne z inej, tenšej, reťaze, inokedy dolámu spolu s bratancami nový bicykel, keď ho všetci traja testujú jazdou z kopca. Pri každom kúpaní v prírodnom jazierku na rozhraní dedín riskujú výprask od chlapcov zo susednej dediny či späť do dediny bez oblečenia, ale aj tak im to kúpanie za to stojí. A aký by to bol chlapec, keby pre dievča neskočil hlavičku trebárs aj z mosta. Smolu má vtedy, keď v momente dopadu ide popod most plť. Odnesie si to nielen hlava, ale aj zlomená ruka.

Každé prázdniny trávi Janko u svojho dedinka a babky, aby sa po zvyšok roka opäť na ne tešil. Vrúcny vzťah a tichý súlad medzi Jankom a jeho dedinkom je jedno z najkrajších zobrazení vzťahu vnuka a jeho starého otca v slovenskej literatúre pre deti a mládež: „*Och, ty horňáčisko! Ty môj horňáčisko!*“ *Viem: dedinko tým hovoril, ako veľmi ma má rád.*“ (Holka, 1986, s. 10). Aj babka je súčasťou rodiny, ale jej úloha nie je v Jankovom ponímaní taká dôležitá ako dedinkova. Objavuje sa len v spojení s jedlom, spánkom či chorobou, keď babka chýba obidvom „mužom“ v rodine pre hospitalizáciu v nemocnici. Namiesto nej totiž príde z mesta „falošná babka“, akási Jankova prateta (to však v texte nie je prezradené).

Rozprávačom je chlapec, ale príbeh nie je vyrozprávaný len cez prizmu malého Janka, ide z veľkej časti o autobiografické rozprávanie autora z odstupom. Tento odstup umožňuje hlbšiu psychologickú kresbu, hodnotenie sveta, ktoré zodpovedá skúsenostiam a zážitkom malého chlapca, ale je v ňom už aj vedomie dospelého muža. A ten si zapamätal práve to, čo bolo preňho z neskoršieho pohľadu zaujímavé, čo ho formovalo, čo bolo výnimočné

²⁴ K literárnemu Kereškýnu sa vracia P. Holka aj v próze pre dospelých *Nezabudnutelná vôňa zrelej pšenice* a spolu s knihou poviedok *Leto na furmanskom koni* patria k autorovým najmilovanejším, pretože ho „odkliali“ ako snívateľa. Autor v jednom rozhovore priznáva, že ho prekvapil úspech tejto knihy u detských čitateľov, keďže sám o jej intencionalite pre detský vek neuvažoval (Slobodníková, 2002, s. 15).

atmosférou a situáciou, keď „*reč emócií je výrečná*“ (Slobodníková, 2002, s. 22). Spomienky neplynú teda chronologicky, ale tak, ako sa rozprávačovi vynárajú v pamäti. Priestorovo sa rozprávanie viaže ku Kereškýňu a Nitre, okrem poviedky *Eržika*, ktorá je ukotvená v škole, po návrate z prázdnin. Aj tu však prostredie školy a hodina slohu iba rámcuje spomienky na leto a počas neho intenzívne prvé citové vzplanutie k dospelej tete Eržike z Čiech.

Príbehy deviatich poviedok na seba nenadväzujú, hoci sa všetky viažu na letné prázdniny, spomienky toto obdobie dvoch mesiacov vo fragmentoch rozširujú na niekoľko rokov. Príznačný je len čas, ktorý chlapec trávi v lete u dedinka a babinky.

Príbehy odohrávajúce sa na dedine sú plné situačného humoru a paródie. Opis situácií miestami prechádza do grotesky, keďže detský protagonista sa často čuduje, väčšine záležitostí dospelých ani nerozumie, na svet sa pozerá detsky naivne, ale úprimne a s patričným nadšením: „*Však v takej dedine s necelou tisíckou duší sú si všetci rodina. Tak mal každý na ihrisku toho svojho, každý mal koho povzbudzovať. Výkriky, huriavk, smiech. Ba od sudov sa už ozýval chrapľavý spev.*“ (s. 21). Jedna z vtipných epizód sa odohrala na miestnom ihrisku, keď proti sebe nastúpili tímy slobodných proti zadaným či ženatým a pri tejto príležitosti prišli aj Jankovi rodičia. „*Návšteve som sa nevelmi potešil. Rodičia. Znamenie blízkeho konca radostných dní prázdnin. Opäť ma mama bude ustavične obliekať, obúvať a umývať. Nejde jej do hlavy, že behám celé dni len v trenírkach a bosý... Otcovi je to na smiech. Tvrdí, že konečne je zo mňa naozajstný trogár.*“ (s. 20). Ako to zvyčajne býva pri takých dôležitých dedinských zápasoch, keď ide o česť, strhne sa bitka, kde sa bije každý s každým nielen na ihrisku, ale aj v hľadisku: „*Po ňom sa už nedalo s istotou tvrdiť, kto stojí a kto leží. Nad zápasiskom sa týčila len dedinkova postava uväznená v nedeľnom obleku. Pískal z plných pľúc. Daromne. Menšia bitka sa strhla aj medzi divákmi. Pobili sa dedovia, čo celé dni vedno vysedávajú u Kondelu a derú mariášky. Starý Šabík palicou ovalil Dogáňa. Báči Andel zas odtrhol golier z košele báčeho Michaličku. Po desiatich minútach sa všetko upokojilo.*“ (s. 22).

Terčom dobromyseľného smiechu sa počas zápasu stáva aj Jankov otec,

ktorý nielenže dostane facku od dedinka, ešte musí aj po niekoľkých rokoch bez tréningu nastúpiť v priebehu zápasu do brány, aby zachránil ženáčov:

*„Tata, veď chod' chytať,“ podporil som dedinka.
„Ty sa do toho nestarej,“ odvrkol a odstrčil ma.
Dedinka to nahnevalo. Z ničoho nič otcovi vyfal zaucho. A nazlostene doložil, vraj deti sa biť nesmú. Skoro som spadol z nôh. Dedinko na mňa jakživ nepoložil ruku. A teraz otcovi takú vylepi! Radšej som sa rozbehol za bránku, kde si ženáci hasili smäd pivom.*

(s. 24)

Autor vidí väčšinu situácií humorne a s nadhľadom, sústreďuje sa predovšetkým na tie, v ktorých môže vyniknúť veselá dedinská povaha a pestrý jazyk okorenený nárečím a hovorovými slovami (baňár, trogár, hornáčisko, hnida, čak, zbrínať, prasári, slížari...). V komickej polohe sa ozrejmujú aj pedagogické zručnosti matky či predstava starých rodičov o pionierskom tábore ako mieste, kam zatvárajú neposlušných a nepolepšiteľných chalanov. V knihe nechýba ani konvenčný motív klebetných a rozhádaných susediek, ktoré sa pretekajú nielen v hádke, ale aj v materinskej láske a výchove prútom.

P. Holka v jednom z rozhovorov povedal, že túto knihu nepísal v intenciách detského čitateľa, písanie je preňho *„istá forma bytia, forma zastavovania a záračného vracania času“* (Slobodníková, 2002, s. 21) a zároveň mohol splatiť dlh literárnemu Kereškýňu, ktorý ho stvoril ako spisovateľa. Možno preto sa dostali do príbehu o falošnej babke aj magické prvky²⁵ v podobe jej nevysvetliteľného zmiznutia, lebo sa po sedemdesiatich dvoch hodinách spánku vyparila.

*„Zapál“, povedal. Miestnosť zalialo prudké svetlo od nezatienenej žiarovky. Dedinko dlho mlčal a nechápavo zíal na prázdne lôžko. Bolo ešte teplé. „Kde je?“ opýtal som sa. Babka sa rozplakala a vyšla na dvor. „Zmizla,“ povedal dedinko. „Ako zmizla?“ Dedinko pokrčil plecami. Nevedel. „Asi vyletela do neba,“ povedal som. „Ťažko,“ riekol dedinko. „Skôr do pekla. Celý život nič nerobila, teraz bude čertom prikladať pod kotol.“
Po falošnej babke viac nebolo ani chýru ani slychu. Ešte dlhý čas ju*

³ V tvorbe pre dospelých sú často súčasťou poetiky jeho próz a autor sa priznáva k inšpirácii magickým realizmom.

pripomínali kožené kufre, háby, voňavé fľaštičky, obrázky a šperky, čo ostali v prístavku. Medzi nimi aj tá nesmierne vzácna parížska pamiatka na vojvodu, ktorého falošná babka až do svojho zmiznutia nosila v srdci.

(s. 54)

Dôležitú pozíciu zaujímajú v príbehoch Holkove postavy a postavičky reprezentujúce najrozmanitejšie ľudské typy a vidiecke vrstvy: ujec Dunajec, ktorý je zručným mechanikom a zároveň nepochopeným dedinským umelcom, Galo-Hurkár, dedinský pastier kôz a komik, záhadná falošná babka, ktorá prišla z Komárna, neustále fajčila, pila kávu, nakupovala a spala, robustná a nebojácna poštarka Ila bežiacia rýchlejšie ako futbalisti, keď ide o jej syna, krásna a zmyselná teta Eržika, pre ktorú malý hrdina skáče z mosta, a ešte mnoho iných dedinčanov, ktorí vedia tak húževnato pracovať, ako sa vášnivo zabávať a biť sa. Nad všetkými však dominuje postava dedinka, ktorá v pamäti autora rezonuje najsilnejšie. Jeho láskavé oko chlapca pozoruje vždy, jeho ruky sú pripravené kedykoľvek chlapca objasť, vyložiť ho na koňa, či vsunúť mu do ruky peniaz na kolotoč. Nehovorí veľa, aj karhá stručne, aj chváliť vie náznakom: „*Horňáčisko, ty si zlomil bicykel? opýtal sa dedinko. Prikývol som. „A sám si sa priznal? „Sám. Však krstný vie všetko opraviť. Dedinko, krstný i báči Slanina sa rozosmiali.“*“ (s. 38).

Z chlapcovho rozprávania cítiť obdiv, vrúcny vzťah k starému otcovi a rešpekt voči dospelým, ale v jeho myšlienkach možno občas identifikovať aj nedostatky, ktoré títo dospelí majú: keď si nevedia rady, riešia konflikty bitkou, často aj vlastných detí (ujec Dunajec zbil bratancov Vila a Števa), že dokážu ublížiť zvieratám, aj keď neradi, že si občas vymýšľajú, len aby pred deťmi nezlyhali, a keď tomu deti uveria, samy sú potom považované za klamárov. Takto to dopadlo aj s príbehom o pôvode priezviska Holka.

*V ušiach mi dunela ozvena: Holek, Holka, Holek. A zasa: Holek posratý! Holek slížarský! Nič len Holek a Holka, akoby som bol bralo, do ktorého ustavične dorážajú zlostné vlny mora.
„Teda Holka,“ filozofoval ryšavec. „To znamená po česky dievča. Je to tak?... Keď si dievča, prečo máš pipíka?“ Takto ma potupil!*

(s. 63)

Bitku a potupu, ktorú hrdinovi uštedrili chlapci zo susednej dediny, ho vyprovokovala k úvahe o etymológii priezviska (otázky zaoberajúce sa nielen pôvodom priezviska, ale aj históriou vlastného rodu, sú typické pre vekovú kategóriu pubescentov všeobecne).

Bratanec aj krstný majú pekné mená. Každý hneď vie, že sa volajú podľa rieky, čo je klúkatou modrou čiarou vyznačená na mape. Sused je Šindler. Akiste jeho predkovia vyrábali kdesi na horniakoch šindle. Dubákovci ukradli meno hríbu. Futbalová rodina Hrnčárovcov... aj malé decko vie, že vyrábali hrnce. V dedine žije aj Slováč. Aj Pták. V susednej môj kamoš Ivan Hudec, čo sa chodí s bratmi kúpať do Dríku. Ten mal vydarených predkov. Celé noci vyhrávali na gajdách. Radí sa zabávajú. A čo ja? Bolo mi z toho úzko. Že by som bol naozaj dievča? Pod perinou som si nahmatal pipíka. Je tam. Som chlapec. To je dobre. Prečo mám také čudné meno? Také hlúpe meno. Červenale som sa aj v tme.

(s. 66)

Príbeh, ktorý dedinko vyrozprával vnukovi o pôvode priezviska, siahal až do čias husitov k akémusi vymyslenému hajtmanovi Holkovi. Chlapca natoľko zaujal a uspokojil, že ho musel vyrozprávať aj ďalej, a to sa mu v prípade umelca ujca Dunajca nevyplatilo.

V spomienkach na detstvo sa nevynárajú len veselé príhody, autor mieša komické s tragickým. Aj keď komické prevažuje, v závere si mladý hrdina spomína na tragickú nehodu v bani a s trpkým pocitom znova precituje smútok, ktorý prežívala po smrti muža dedina a ktorý cítil aj on sám. „A muselo sa to pritrafiť práve Janovi Slížkovi, ktorý mi neraz-nedva kúpil u Kondulu čokoládu, cukríky či krachelku. Vlastné deti nemal, tak kupoval iným. Nešlo mi to do hlavy. Práve jeho musel trafiť kameň. Akiste bol poriadne veľký. A ťažký.“ (s. 122). Chlapec sa zamýšľal nad zmyslom života a poslaním ľudí, preto položí svojmu dedinkovi otázku, či sa niekedy môžu zmenšiť aj ľudia. „Pravdaže... len sa na seba kukni do zrkadla. Ty si ja, lenže zmenšený.“ (s. 124).

Piráti z Marka Twaina

Knihu *Piráti z Marka Twaina* z roku 1992 už P. Holka písal s anticipáciou

detského čitateľa, možno aj s konkrétnou predstavou svojho syna, ale čiastočne s vlastnými spomienkami. Opúšťa priestor vidieka a pôdu vlastných koreňov a presúva sa do mesta. Ponecháva však istú kontinuitu s predchádzajúcim príbehom v knihe *Leto na furmanskom koni*, a to v niekoľkých reáliách a postavách. Rozprávačom je chlapec v 1. osobe, ktorému autor zmenil meno. V predchádzajúcej knihe bol Peter otec a teraz sa tak volá hlavný hrdina. Do mesta preniesol autor aj archeologické náleziská mamutov a pravekých ľudí z priestoru nad Kereškým. Postava starého otca je v príbehoch z mesta len spomenutá, zato však ožívajú postavy z epizódy Eržika z predchádzajúcej knihy, spolužiak a kamarát Berco zo školy a nenávidená slovenčinárka Šulavica. „*Žiakku knižku mám poznámkami už nabitú. Raz mojim rodičom s potešením oznamuje, že sa vrtím, potom, že našepkávam alebo vyrušujem... Vraj zaručene rastiem pre kriminál. To znamená, že keď budem dospelák, strčia ma do väzenia alebo ešte predtým do polepšovne. Pritom som jej nič neurobil. Jednoducho ma neznáša.*“ (Holka, 1992, s. 88).

Rámec deja poviedok tvorí príchod rodiny protagonistu do nového paneláku v meste a odchod po približne dvoch rokoch do väčšieho bytu a za lepšie platenou prácou. Pri obhliadke bytu sa hlavný protagonista stretne so skupinou chlapcov a len náhodou unikne výprasku bratov Červencovcov. Jeden z nich, Berco, sa stane Petrovým susedom a neskôr najlepším priateľom, s ktorým prežíva všetky príjemné, menej príjemné aj nebezpečné situácie. V týchto príbehoch je primárnym zobrazovacím prostriedkom humor, ale autor je v opisoch situácií aj v jazyku oveľa drsnejší a naturalistickejší ako v predchádzajúcej próze.

Vtom ohlušujúco tresklo. Z revolvera vyšľahol krátky plamienok a zacítil som spálený pušný prach. Mačka vyprskla a vyletela z podobločnice ako strela. ... Stvrdli sme. S vytreštenými očami sme hľadeli na deravé sklo. Zabudol som aj dýchať, aj potiť sa, aj utekať. Len sme všetci traja stáli a zízali na chvostík v okne.

(s. 46)

Berco vyskočil a vrhol sa do húštie. Utekali sme dolu serpentínami, až sme si nohami kopali do zadkov. Berco je lepší bitkár, zato ja som lepší bežec. Čoskoro som bol krok za ním... Kopol som Bercovi do

päty. Natiahol sa dolu nosom a od bolesti skríkol. Ale neobzrel som sa, preskočil som ho a trielil domov.

(s. 54)

Rozprávanie je dynamické, plné dobrodružných momentov a neočakávaných zvrátov. Už tu nie je večne striehnuci dedinko s láskavým a chápacím pohľadom. Deti sú odkázané samy na seba a podľa toho sa aj správajú. Naučili sa udierať, aby neudreli ich, neodolajú pokušeniu kradnúť, keď sa im páči nôž s nápisom Sarajevo, aj keď nakoniec skončí ten nôž zo strachu pred sedliakom Revúckym na dne rieky. Za každú cenu musia chlapi preskúmať jaskyňu, hoci je to nebezpečné a skončia na záchranárskych nosidlách, sú ochotní tvrdo trénovať beh, lebo sa chcú podobať svojmu bežeckému idolu a chcú si zaslúžiť obdiv a knihu o Zátokovi od kamarátky Kristínky, do ktorej sú obaja kamaráti zaľúbení: „Ešte dvadsať metrov, ešte desať. Vtedy Berco spomalil, obzrel sa na mňa a žmurkol. Viem, dáva mi signál, že sa mám k nemu zaradiť, aby sme dobehli spoločne. Ešte tri metre. Preletel som okolo Berca, sotva som zbadal jeho prekvapenú tvár. A je tu cieľ. Zvíťazil som! Ale knižku Emil Zátok rozpráva dala Kristínka aj tak Bercovi.“ (s. 38).

Títo Holkovi hrdinovia z mesta sú možno dravejší, zákernejší a živelnejší ako chlapi na vidieku z jeho predchádzajúcej knihy, ale určite sú rovnako citliví a každá nespravodlivosť sa ich bytostne dotýka. Peter a Berco uveria svojmu nekonvenčnému učiteľovi prezývanému Šlimanko, že raz budú slávni, keď objavia pozostatky predkov. Nepočítajú s tým, že dospelí majú svoje vlastné zákony a peniaze (za vykopávky) sú dôležitejšie ako nejaký zápis v múzeu. A keď ich sklamanie dovedie k rozhodnutiu odísť na plť ako ich slávne idoly z knihy Marka Twaina, sú to opäť dospelí, ktorí sú oveľa chamtivejší a drevo na plť, ktoré vyplavila rieka, im jednoducho zhabú:

„To je naše drevo!“ brzdil som ho. „Practe sa, sopliaci!“ zručol. „Vy sa practe! My sme ho vylovali, tak je naše!“ „Ja vám dám, vaše! Obaja ste zrelí do polepšovne, zbojníci mizerní!“ Revúcky schmatol bičisko, zapráskal ním a rozbehol sa k nám. Zvrtli sme sa... Náš pirátsky sen zhorí v peci! Ani neviem, ako sa mi v dlani ocitol kameň. Zahnal som sa, ale Berco mi zadržal ruku. „Nechaj ho tak, smrada, nech sa s tým drevom zadrhne!“ precedil pomedzi zuby. „More si do voza

nenaloží...“

V obidvoch Holkových knihách sa objavil aj motív priesvitnej gule, v Kereškyni to bola dúhová guľôčka a teraz je to sklená guľa so zaliatymi fialkami. Ak dúhová guľôčka predstavovala v prvej knihe pokušenie, v kontexte druhého príbehu to môže byť symbol veľkého sna či nerozbitnosti, preto je hodná minimálne toľko ako poklad. Kamarátstvo je viackrát skúšané, ale aj tak nakoniec vyhrá. Hrdina sa rozhodne guľou trafiť a zabiť svojho najlepšieho kamoša a zároveň soka v láske. Je plný nenávisti a guľa s fialkami má ukončiť život zradcovi. Peter nakoniec nikomu neublíži. Nenávisť tak rýchlo vyprchala, ako sa objavila. Guľa je nerozbitná, aj priateľstvo vydrží.

Vyzrel som. Berco je akurát pod naším balkónom. Ledva sa vlečie. Tak aj on je doriadený. Namieril som guľu. Teraz! pomyslel som si. Ale vykrikoval som: „Bercóóó!“ Vyvrátil tvár a aj z tretieho poschodia som videl, že som mieril presne.

„Idem po mlieko,“ povedal, akoby som bol slepý.

„Čakaj ma, idem s tebou!“

Próza *Piráti z Marka Twaina* patrí výberom postáv aj vekovým kritériom do osobitného okruhu spoločenskej prózy s referenčným hrdinom. Hlavný hrdina a jeho kamarát sú vo veku príjemcov knihy so všetkými detskými prejavmi a vlastnosťami prepubescentov, ale aj oni si už všimajú morálne problémy, pokrytectvo, nezujem dospelých, prekonávajú cestu od nepoznaného k poznanému, rozprávajú o všedných záležitostiach, ale s hlbším ponorom do vzťahov detí k dospelým, ktorí sa niekedy aj voči deťom správajú zákerne. Hlavný protagonista sa vôbec netají, že je sklamaný. Našťastie, najviac mu pomáha humor a optimistický pohľad na svet, preto sú príbehy veselé, okorenené často šťavnatými výrazmi detského rozprávača:

Nechápal som, veď nijakú trúbu nemáme. „Nesmieme prdiť!“ ťukol si Berco do čela. Šlimanko sa zasmial... Berco rozbalil spací vak. Po štyroch preliezol k hlave, aby si tam podložil rucksak namiesto vankúša. Rach! A vzápätí: Rach! Rach! Zrazili sa nám oči a rozrehotali sme sa na plné ústa. Potom sa to podarilo aj mne, ale iba raz. Opatrne sme vyliezli a stan zazipsovali, aby z neho neunikli vzácne plyny.

Lexika súvisí s vekom protagonistu, čerpá z viacerých rovín jazyka, dokonca aj subštandardných, objavujú sa hovorové, slangové slová, dialekt aj expresívne výrazy.

„Aspoň že som počítačový maniak. Takto je všetko znesiteľnejšie.“

S novelou Petra Andruška²⁶ *Nechýba mi otec* (1997) sa nestretlo veľa čitateľov, pretože vyšla abonentne v nevelkom náklade, čo je určite škoda. Ako autor hneď s nadpisom čitateľom prezrádza, kniha je „*O svete dospelých očami štrnásťročného chlapca*“. Autor reflektuje rodinu a situáciu v nej prostredníctvom zorného uhla pubertiaka Patrika – rozprávača, ktorý ešte mnohým veciam v živote nerozumie. Živiteľkou rodiny so štyrmi deťmi je matka Jasna, majiteľka módného salóna a výnosného obchodu, dvakrát rozvedená žena, momentálne v partnerstve s ďalším mužom, ktorého Patrik nemá veľmi rád, ale rešpektuje ho: „*Marek je cvok a mamina ho má rada. Možno len mala, neviem. Marek nie je náš. Iba mamin. Ak.*“ (Andruška, 1997, s. 7). To, že Marek žije s jeho matkou a stal sa aj súčasťou jeho života, je vlastne dôvod, prečo sa Patrik zveruje so svojimi pocitmi a postojmi. A nie sú to len pocity z existencie cudzieho muža v byte, Patrik monitoruje aj každodenné dianie v sociálnom mikropriestore rodiny. Mimovoľne tak oboznamuje čitateľa s predchádzajúcimi matkinými manželstvami, jej výchovnými metódami, prácou, názormi, históriou rodiny: „*Moja mamina je rada pyšná. Na seba. Na mojich bratov. Na moju malú sestričku. I na mňa. Najmä. Vraj, veď iba ja som maniak. Počítačový.*“ (s. 7).

To, že je Patrik počítačový maniak, opakuje viackrát a je to vlastne jeho obrana aj ospravedlnenie. Je maniak s nadpriemernou inteligenciou, tak sa mu mnohé veci tolerujú. Oveľa viac ako ostatné postavy Patrik reflektuje matku a udalosti týkajúce sa jej života. Nesnaží sa ich analyzovať, nerozmýšľa

⁴ Peter Andruška (1943), pôvodným povoláním učiteľ, neskôr pracoval ako redaktor a šéfredaktor Slovenských pohľadov, tajomník spisovateľských organizácií, v súčasnosti pôsobí na univerzite v Nitre. Je autorom dvoch básnických zbierok a desiatok prozaických kníh pre dospelých (*Cesta pod borovicami, Pamäť srdca, Nočná jazda, Meritov prípad, Nebola to Hirošima...*), ale píše aj pre mládež (*Nepoviem nikomu, Dvaja zo strieborného lesa, Nechýba mi otec*).

nad príčinami, jednoducho len komentuje dianie, pričom emocionálne zaujatie zväčša absentuje, akoby hlavný hrdina ani necítil. Trochu sebecky si zdôvodňuje správanie sa matky k Marekovi, lebo pri ňom Patrik stráca predchádzajúcu istotu. Matkin citový život je predmetom Patrikovej irónie až sarkazmu: „*Nikdy si ma nemiloval, povie mama Markovi a potom sa nechá oblizovať ako nanuk. Pred nami. Teda akože bozkávať. Baba bláznivá. Bez metly. Naša mamina! Zaľúbená!*“ (Andruška, 1997, s. 8). Spôsob, akým na Mareka žiarli a prisvojuje si matku, pôsobí detinsky a často aj úsmevne:

Ten Marek je naozaj romantický čudák. Má rád hudbu, knihy a maminu. A dobré žrádlo a pijatiku a statočný spánok. Vraví: férový, ale mamina to slovo neznáša. Mamine kadečo lezie na nervy. A na telo, neodpustí si Marek. Keby mlčal, vyvalí mu bok. Mne je to jedno, keďže ja som počítačový maniak.

(s. 11)

Hral som sa s deckami, aby som sa na tých dvoch nemusel pozeráť. Olizovali sa ako pubertiaci.

(s. 16)

Dominujúci aspekt v Patrikovom pohľade na svet je irónia. Tá má viac polôh – od ľahkej irónie v pohľade na matku, cez ironizovanie Mareka, maminých partnerov aj vlastného otca, starej mamy či ironizovanie skutočnosti ako takej: názory na vzdelanie, životný štýl, výchovu detí, náboženstvo (*Starý boh svojho syna vlastne zneužil... dovolil, aby Krista ukrižovali, potom ho vzkriesil, aby dokázal, aký je mocný – a teda vlastne zlý...*). Iróniu strieda sarkazmus a úsečný humor, ktorý sa prejavuje aj v stavbe vety: „*Nevedela, čo je to ohnisko a iskerky. Zahrabol Marek a boli. Iskerky. V ohnisku.*“ (s. 17). Patrik často ironizuje aj výpovede ostatných, hoci s nimi neraz súhlasí:

Na ulici sa správal ako med a doma to bol obyčajný kripeľ. Hlava ako melón. Mútil mamine mozgové závitky (Marek), oblboval ju rečami (stará mama), ale napokon sa z toho našťastie dostala. Ako sa ľudia dostávajú z lepy... Juno nás strašieval božím synom. Kristom. A Bibliou. Tváril sa, že je pobožný. Nechápal, že nás nemá otravovať s tým, čomu aj tak neveríme.

(s. 27)

Takto Patrik hodnotil maminho bývalého partnera a otca svojej najmladšej sestry. Irónia a často aj sarkazmus sú prítomné aj v komentároch týkajúcich sa školy („*Porozprávať toto všetko našej triednej, nezaspí dva týždne... Kukučín by sa zapotil a Rysavá jalovica by prestala dávať mlieko. Adam Krt by nadobil slivovice, Marek by sa opil a Juno by sa mohol tešiť, že mamina si zavesila na krk väčšieho bastarda, ako je on...*“ – s. 33), spolužiakov či konvenčného motívu rómskej spolužiačky.

Matka je síce dcérou lekárky a nesie si so sebou všetky malomeštiacke aj snobské vymoženosti, oproti Marekovi má však vo vzdelaní veľké medzery, ale za žiadnu cenu by to nepriznala: „*Jasienka, ty tu máš, nehnevaj sa, samý literárny odpad. Limonády. Nemôžem mať samých Dostojevských, bránila sa mamina. Nemáš tu ani jedného, bodoval Marek, a ja ho mám kompletného.*“ (s. 27) .

Z Patrikovho rozprávania cítiť negatívny postoj aj k Marekovmu prostrediu – južnému Slovensku, ktoré evokuje gazdovský dvor s kopou zvierat, tradície a odlišné hodnoty, a naopak, pozitívny vzťah k severu, odkiaľ Jasienka, matka, pochádza. „*Marek pitval žaby a vrabce a teraz ho to mrzí. A vytíkal obloky a kradol filmové plagáty. A nerád chodil do kostola a myslí si, že je to pre nás zaujímavé. Nie je, ale počúvame, lebo nič iné sa s ním nedá robiť. Len počúvať.*“ (s. 50). Marek má južanský temperament s kvapkou cigánskej krvi a keď sa k tomu hlási, Patrikovu matku to dráždi a cíti sa ponížená, akoby sa jej znížil spoločenský status. Patrik to síce len komentuje, ale zjavne sú mu nepríjemné matkine malomeštiacke názory. „*Iba som spieval, Jasienka! S primášom, ktorému tvoje mesto môže byť ukradnuté, lebo hral vo Viedni, v Prahe, Mnichove, Hamburgu, v Budapešti! A tam vedia, čo je to muzika. A primáši! Čo vedia vo vašom meste? Ohovárať! Načo je to dobré?... Prečo ti záleží na mienke obyčajnej krčmy?*“ (s. 98).

Patrik síce zdôrazňuje, že má 14 rokov, je nad vecou, počítačový maniak s mimoriadnymi schopnosťami, často sa však cíti bezradný a nerozumie dospelým a ich vzťahom: „*Rád by som jej poradil, ibaže čo, čo jej poradiť?... Aj v maminých očiach som iba decko... Lenže ako mám rozumieť tomu, s čím si nevedia poradiť ani dospelí?*“ (s. 86).

Jazyk v novele autor prispôsobil mládeži, časté sú aj vulgarizmy a slangové slová. Spôsob, akým Andruška člení a ukladá vety, nie je bežný v próze pre mládež, hoci mal pravdepodobne imitovať reč a myšlienky pubertálneho hrdinu. Text je pomerne hutný, priamu reč nevyčleňuje, prepája ju s vnútorným monológom rozprávača. Pôsobí ako tok rieky, ktorá len sem-tam spomalí a umožní čitateľovi vydýchnuť si. Vetná syntax je často defektná, keďže autor rozdeľuje jadro výpovede od východiska, člení aj slovesá, veta je rozkúskovaná, čo pôsobí už v prvej kapitole rušivo a unavujúco („*Vraví Marek. Vravíme. Všetci. Voľačo. To sú len slová. Vraví mamina... Máme počítač. A mám izbu. A stôl.⁵ A hračky. A knihy.*“ – s. 107).

Lepšie byť smutný v mercedese ako veselý na bicykli

V románe Juraja Šebestu²⁷ *Keď sa pes smeje* je zmysel pre humor dôležitou súčasťou, ak nie základnou črtou sprevádzajúcou dejové dianie a príťažlivého tínedžera, ktorý sa pokúša pochopiť samého seba aj okolie. Autor každodenné a všedné ozvlášťňuje a predstavuje prostredníctvom humoru, irónie, zveličenia, karikatúry a sarkazmu cez postavu hlavného hrdinu, Tomáša. Ten rozpráva o rodine, o konfliktoch s rodičmi, o ich manželskej kríze takmer končiacej rozchodom, o kamarátoch a prvých láskach, o jeho prastarých rodičoch z matkinej strany, ale aj o rodinnom psovi, najdúchovi Žofii. „*Je to ťažké, keď vaši rodičia sú zo strednej vrstvy. Keď majú hypotéku na dvojizbový panelový byt, pôžičku na práčku a lízing na Fabiu Combi. Keď otec podniká s realitami a vaša mama učí na vysokej škole psychológiu. To vás musí poznačiť.*“ (Šebesta, 2009, s. 8).

Hlavná dejová línia je vyrozprávaná Tomášom v 1. osobe, ale rozšírená je aj o ďalšie línie, ktoré tvoria Tomášove spomienky na detstvo a epizódy odohrávajúce sa v minulosti. V retroscénach prechádza v rozprávaní

⁵ Juraj Šebesta (1964) vyštudoval estetiku a divadelnú vedu na Filozofickej fakulte UK a VŠMU v Bratislave (1988). Vystriedal rôzne zamestnania, pracoval na Ministerstve kultúry SR, v Slovenskom rozhlase, v Divadelnom ústave v Bratislave, prednášal na Divadelnej fakulte VŠMU (1994 – 2004). Od roku 2005 je riaditeľom bratislavskej Mestskej knižnice. Žije v Bratislave s manželkou, dvoma deťmi, a ako on sám zdôrazňuje, aj so psom. Knižne mu vyšiel súbor poviedok pre dospelých a čiastočne aj pre mládež *Triezvenie* (2005) s dominujúcim čiernym humorom a sarkazmom a kniha *Keď sa pes smeje* (2008, 2009).

z minulého času do historického prezentu, čo posilňuje autenticitu hrdinovo rozprávania a dojem bezprostredného diania: „*Desivá potupa, ale desivá. Pokorne sa ospravedlním profke v kabinete. Stojím tam stuhnutý, kukám tak bokom, akože sa už-už rozplačem. Vidím, že sa v tom vyžíva... Slámová zruší moje tri gule. Spolužiaci sa mi strašlivo rehocú. Mama nabehne s dvoma sadami Nescafé Gold, k profke aj k riaditeľovi.*“ (s. 100).

Dejové udalosti dopĺňajú autentické vsuvky – krátke rozhovory rodičov o banalitách, rozhovory strýkov a tiet, rozhovory spolužiakov. Úryvky z četu, oznamy z bytového podniku o nadstavbe, zápisy zo žiackej knižky, prababičkiné listy, otcov list na rozlúčku pred odchodom z domu, jeho SMS, zápisky Tomášových detských výrokov tvoria dokumentárnu rovину textu. Viaceré roviny tak vytvárajú pestrú textovú mozaiku a prispievajú k dynamickosti, humornosti (pretože rozhovory rodičov sú väčšinou v dialekte), ale aj zauzlenosti deja. Dej románu sa odohráva v našej súčasnosti a Tomáš je veľmi dobrým pozorovateľom a komentátorom. Tento 15-ročný „pubertiak“ s nadpriemerným IQ je druhák na evanjelickom gymnáziu s vynikajúcimi počítačovými schopnosťami a mimoriadnou fotografickou pamäťou, pochádzajúci zo vzdelanej rodiny (matka psychologička na VŠ, otec bývalý pracovník SAV). Do textu akoby vstupoval pohybom počítačovej myši, ktorá riadi kameru a ňou si približuje planétu, Európu, Alpy, Karpaty, až sa dostane do Bratislavy a v nej zaostruje na sídliskový panelák. Otvorením strechy objavuje sám seba, až sa dostáva do vlastného mozgu. Jeho rozprávanie je šťavnaté a vecné zároveň, bez prílišného emocionálneho zainteresovania. To, že sa volá Tomáš, nie je náhoda. Autor menom odkazuje na jeho biblického nositeľa, preto ani náš hrdina neverí všetkému, čo sa mu povie, pochybuje o hodnotovej orientácii dospelých a ich dobre mienených radách, prehodnocuje ich konanie a podrobuje kritike aj vzťahové relácie či spôsoby komunikácie (alebo lepšie nekomunikácie) svojich rodičov:

Vojdem do kúpeľne a tam otec. Normálne sa vydesil, ruka s mobilom sa mu trase. Pozerám naňho, asi má fakt nervy v ťahu. Je v poslednom čase taký divný, stále taký zadumaný. „Dostal som esemesku od klienta, musím ešte na chvíľu vypadnúť,“ vraví.

Keď odíde, priplichtím sa k mame a dávam nenápadné reči. Nechcem otca nejako obviňovať alebo čo, chcem len, aby si ho viac všímala. Mama si listuje vo francúzskom časopise o domoch a chalupách, fotrik jej ho občas kúpi v Carrefoure.

„Mne nevadí, že je otec nervózny,“ začal som, „práveže sa mi zdá, že sa trochu upokojil. Možno sa mu viac darí v práci. Aj si kúpil nové spodky a každé ráno si zacvičí. Teda... takmer každé... každé druhé... takmer každé druhé...“

(s. 50 – 51).

Rozprávanie sa viaže predovšetkým na rodinu a Tomáš v nej nešetrí kritikou a iróniou na nikom, je to jeho momentálny životný postoj. To hlas v hlave mu neustále čosi našepkáva, ako sa to dozvedáme v Prológu: *„Znovu jasne počujem svoj hlas, ako hovorí túto vetu. Všetko počujem. V jednom kuse sa počujem. Nedokážem umlčať ten hlas... Ďalší hlas, ktorý mi niečo prikazuje, do niečoho ma núti? A nechce pochopiť, že mám už pätnásť rokov?“* (s. 7). Vnútorňý hlas, ako sa neskôr dozvedáme od Tomášovej matky Alice, nie je ničím iným ako dozrievaním mozgu a priestorom na rozhovory s Bohom.

Dianie v rodine, ktoré tvoria hádky a spory Tomáša s rodičmi týkajúce sa vreckového, voľného času, domácich povinností či náboženstva, tvorí základné dejové pásmo. Druhé rodinné pásmo tvorí napätie a hádky rodičov, ktoré končí odchodom otca z domu. Tomášov vzťah s otcom je pevný, ale často sa podobá skôr zápasu, ako je to napr. po hádke o kúpeľňu, ktorá sa mení na pretláčanie rúk. Vyhráva otec, čo znamená, že má ešte dostatok fyzických síl, ale je to aj spôsob, ako dať synovi najavo prevahu a moc. Bývalý pracovník SAV pracuje v súčasnosti ako realitný maklér a vehementne sa snaží zarobiť na nový byt a konečne byť úspešným. Opakované márne snahy, stiesnený priestor v rodine a komunikačné prázdno si neskôr kompenzuje mladou študentkou, do ktorej sa zalúbi a načas odíde z domu. Na otcov románik s mladou študentkou nazerá Tomáš s riadnou dávkou irónie a karikuje ho aj pri pokuse nabrať kondíciu behaním. Matku síce ľutuje, ale pri jej pokusoch zvieť nejakého muža a pomstiť sa otcovi tiež nechýba irónia a sarkazmus.

Tomášovu rodinu tvoria ďalšie dve generácie, pracovne vyťažení

intelektuáli René a Lujza (matkini rodičia) a Dědo Arnošt s Babičkou Libuškou (matkini starí rodičia). Prarodičia v príbehu zohrávajú dôležitú úlohu, Tomášovi aj jeho matke sú v živote veľkou oporou. V príbehu sa práve s nimi viažu viaceré humorné situácie. Pochádzajú z Moravy, preto sa v knihe možno stretnúť aj s češtinou a prvkami moravského nárečia. Dom v Hrabyni predali a presťahovali sa do Bratislavy do panelákového bytu. U oboch sa prejavuje Alzheimerova choroba a strata pamäti sa často stáva zdrojom jazykovej aj situačnej komiky. Dědo vtedy býva agresívny a jeho agresivita sa prejaví aj v momente babičkinej smrti. Tomáš ho má rád a hoci sa ho ku koncu života aj bojí, Dědovo chradnutie a strata pamäti ho trápi, dokonca je ochotný podieľať sa na starostlivosti oňho. Na jednej strane autor využil stretnutia Tomáša s Dědom na filozofické úvahy o zmysle života a duševnom úpadku v starobe, na druhej strane mu románové hľadisko tieto vážne veci a problémy umožnilo posunúť do literárnej hry s komickým účinkom. Brilantne rozohral „stretávku“ Děda na Morave, kam ho spolu s otcom priviezli a ako pozorovatelia boli na nej aj účastní. Hoci sa hlavný hrdina vnútorne baví, nejde o výsmech, skôr o láskavý humor:

Ako hosť vystúpi pani Vlasta Klimentová, dáma s veľkou sivou parochňou a fialovou šálou na pleciach. ... Neverím vlastným očiam, ona vstávala od stola asi päť minút, fakt nekecám, kokos. Trochu začudovane sa obzerá okolo seba a zrazu sa jej tak rozjasní, akože si spomenie, kde je, a pri tom všetkom sa trase, človeče. Keby tak nejako naraz, ako sa ľudia zvyčajne trasú, ale ona sa trase každou časťou tela inak. Hlavou, rukami, telom i pleciami a pritom sa jej podlamujú kolená, každé v inom rytme, a palička, o ktorú sa opiera, do toho divoko džemuje.

(s. 106).

Literárna hra je prítomná aj v rodinných sporoch o Dědovo dedičstvo za dom, ktorý síce predal, ale nechce povedať a napokon si už ani nepamätá, kam dal peniaze. Poloha literárnej hry je aj v ďalšom kľúčovom pásme románu, v tzv. psích kapitolách. Fenka Žofia pribudne do rodiny náhodou, je to miešanka jazvečíka, „kombinácia púštnej líšky s netopierom: uši priveľké k hlave, ktorá je zasa priveľká k telu“. Stáva sa štvrtým členom rodiny, mení

v nej atmosféru a kolobeh, lebo prevažnú väčšinu času venujú domáci jej. A Žofia vie veľmi dobre vycítiť, čo sa v rodine deje. Reprezentuje nielen obľúbené zvieratko všetkých, ale autor ho používa aj vo funkcii akéhosi „zázraku“, lebo pomáha likvidovať všemožné krízy postáv a funguje ako harmonizujúci konštrukt takmer sa rozpadajúcej rodiny.

V románe je tematizovaná aj Tomášova škola s jeho priateľmi aj spolužiakmi a dôležité miesto patrí láske, erotickému zobúdzaniu, či skôr chaotickým pokusom nadviazať citové puto aj s telesnými prejavmi. K Tomášovi prichádza prvá láska síce nečakane, ale rozhorí sa tak prudko, ako rýchlo pracuje jeho obrazotvornosť:

A Paula, tá škodoradostná buхта, čo vždy dávala, že som kockáč, sa na mňa pozrela... tak nejako inak. ... Zrazu som si uvedomil, že sa mi páči. Prelom, ty kokos? Organ dunel a žalmy sa vznášali a my sme sa modlili, aby nás pánbožko ochraňoval po celý školský rok, a profáci sa modlili, aby sa ešte jeden rok z nás nezbláznili. A ja som si zrazu bol istý, že som do nej. Ten organ mi nejako stúpol do hlavy a kým sa skončili služby Božie, boli sme zobrať a mali päť detí. Na psej farme sa preháňam na čiernom mustangovi, kým ona sype zrno morkám. Deti sa mi hádzu na nohy, a tak ich radšej zdvihnem do sedla a cválam, obsypaný nimi, ďaleko do prérie. Tam spolu ulovíme bizóna, najstarší syn ho zasiahne šípom pod lopatkou a ja ho dorazím kopijou, pekne ekologicky.

(s. 11).

Autor túto mimoriadnu situáciu bizarne dopĺňa výjavmi z obrazu o významných kultúrnych predstaviteľoch, ktoré v kontexte prvej lásky pôsobia až parodicky:

Znovu sa nám stretli pohľady. Pre istotu som pozeral na veľký, pozalžný obraz vedľa oltára. Závídím im, že to majú za sebou. Tú povinnosť byť vodcami. Všetci tam sú, Ježiš pekne hore, v Jordáne, a svätý Ján ho krstí, a pod ním Luther číta z Biblie, v pozadí nemecké domky s drevenými rímsami, a potom pod nimi už štíty Tatier, a Bernolák a Hollý a Kollár a svätá trojica Štúr/Hurban/Hodža a ďalší, celé zástupy, hľadia na nás, hrdí na národ. (Sú tam všetci, evanjelici aj katolíci. Aj Záborský, to ma upokojí.)

(s. 12).

Tomáš v škole dostatočne uplatňuje svoje inteligenčné vlohy, ale pri stretnutiach s dievčatami zároveň prejavuje nedostatok skúsenosti a nápadnú okúňavosť. Šebesta túto črtu svojej postavy pretiahol až do karikatúry, najmä v časti Helenka v scéne na zamknutom záchode v kine. Paule prekážalo, že je Tomáš mladý a neskúsený, ale pri Helenke jeho túžba vždy skončila hnačkou. Karikatúru využíva aj v časti, keď sa študent prvýkrát opije. V týchto scénach priznáva Šebesta techniku filmového záberu, jeho hrdina „*sa obracia na kameru a rozpráva štýlom reality šou*“ (Stanislavová, 2009b, s. 19). On sa smeje všetkým, ktorí sa opili, ale neuvedomuje si, že on je ten, na kom sa smejú ostatní. Grotesknosť tejto scény podporuje pri odchode slovami: „*Ludia nemajú morálku. Ani tí slušní.*“ (Šebesta, 2009, s. 68).

Šebestovi prostredie viacgeneračnej rodiny umožnilo rozpracovať aj témy, ktoré zaujímajú viac dospelých, napr. spôsob, akým členovia v rodine komunikujú, ako si navzájom ubližujú, lebo si nevedia rady, ako si jeden druhého nevšímajú a citové ochladenie zistia vtedy, keď je väčšinou neskoro. Veľmi interesantným spôsobom sa dotkol autor témy životných hodnôt a hodnotovej orientácie. Rodičia, ktorí síce vieru nepraktizujú, dali Tomáša do cirkevnej školy a otec mu neustále pripomína, aké dôležité je veriť v Boha a byť evanjelikom, aj keď sa ním stal náhodou pri otcovom pracovnom pobyte v USA. Otázky, ktoré si dospelí často kladú sami pre seba a neodvážia sa ich vysloviť nahlas, predostiera Tomáš a často nimi provokuje:

Aj Ježiš sa občas našťval, tak čo... Vykrikoval, že celé ľudské pokolenie zahynie, ak nebude dodržiavať Božie prikázania. (A sme tu.) Najviac ma prekvapilo, ako odrovnal sluhu, ktorý nevedel podnikat' s cudzími prachmi. (s. 82) Sledujem uznanlivé pohľady spolužiakov. Robí mi to dobre. Celé roky som sa koril, ale od druhého polroka sa pokojne ozvem, hocikedy. Mohol by som sa spýtať, čo s pedofilom, ktorý tridsiaty raz znásilní dieťa, ale k tomu sa predsa neznižim... Keď mi nejaká gorila len tak pre radosť vrazí s boxerom, nastavím jej druhé líce...

(s. 111).

Peniaze a narábanie s nimi je v príbehu častým zdrojom hádok a zbytočných gest, ktoré napokon tiež prinášajú komický účinok: hádka s otcom pre vysoký

telefónny účet („viem, že peniaze neserieš...“), pre zbytočne vyhodené peniaze za posilňovňu, za jedlo v reštauráciách (v *Mekáci*). Tomáš si neodpustí ironické poznámky na adresu otcových deravých ponožiek, vyšúchaných trenírok či prehnaného šetrenia na potravinách. Mohli by sme pokračovať ďalšími témami a podnetmi, ktoré v knihe oslovia aj dospelého čitateľa a ponúknú mu podnety na reflektovanie morálneho a hodnotového stavu v spoločnosti, dokonca aj na sebareflexiu (politika, návrat k Československu, do minulosti, očarenie Amerikou, pyramídové hry...).

Dôležitou súčasťou románu je jeho jazyková stránka. Šebesta využil materiál z viacerých rovín jazyka, ktorý dodáva románu nevšedný kolorit a napriek lexikálnej pestrosti a príznakovosti nepresahuje mieru únosnosti. Mládež hovorí súčasným slangom, hovorovým jazykom s miernou dávkou vulgarizmov (fuč, džemovať, tričenko, fotrík, kokos, asiže, haluz, žere, trase, posratý snob, nechutné pérečko...), čo sa odráža aj v syntaxi, rodičia hovoria vo vyčlenených dialógoch bratislavským aj záhoráckym dialektom, starí rodičia češtinou. Okrem dialógov v češtine sa bohemizmy nachádzajú aj v pásme rozprávača, autor využíva dokonca aj slová, ktoré sám vytvoril spojením slovenčiny a češtiny na posilnenie autenticity prostredia (mrťe, Dědo Babi). Jazykovú komiku vhodne reprezentuje aj žiacky aforizmus pripomínajúci frazeologický zvrät, ktorý sa nachádza na prebale knihy a tvorí ku knihe motto: „*Lepšie byť smutný v mercedese ako veselý na bicykli.*“

Predmetom komického zobrazenia v románe sú predovšetkým dospelí, hlavný hrdina neberie ohľad na vzťahy ani na vek. Vlastne si ani neuvedomuje, že jeho „pohľad“ môže mať komický účinok, pretože sám sa považuje len za pozorovateľa a komentátora, možno s väčšou dávkou irónie či sarkazmu, ktorý však jeho veku prináleží. Blahoslonný úsmev či niekedy aj hlasný smiech v čitateľovi vyvoláva preto, lebo hrdinov pohľad a hodnotenie skutočnosti rezonuje v čitateľovej skúsenosti, teda – bergsonovsky chápané – apeluje na náš rozum, lebo potrebuje ozvenu (Bergson, 1966, s.12). A keďže pubescentov – čitateľov láka dynamickosť príbehu postavená na konflikte provokujúcom dejové napätie, bez ohľadu na pohlavie výrazne preferujú explicitne šťastné zakončenie príbehu. Bonusom Šebestovho románu je

takéto harmonické zakončenie, ktoré vôbec nevyznieva sentimentálne.

Podľa V. Boreckého smiech sa v živočíšnej línii objavuje až na najvyššom stupni u človeka a spolu s ostatnými ľudskými črtami je považovaný za znak odlišujúci človeka od zvieratá. V prípade tohto fyziologického prejavu zvieratá nemajú analogický spôsob reagovania (Borecký, 2000, s. 28). Prečo sa potom pes, ktorý je hrdinom románu pre nástročných (aj dospelých), smeje? Pes zohráva dôležitú úlohu vo viacerých situáciách a rodinu zachraňuje aj na konci, i keď s miernou dávkou Tomášovej réžie. Pes je spokojný vtedy, keď cíti dobrú atmosféru v rodine a má pri sebe všetkých členov rodiny. Olizuje im uši a „vybruší sa“. Je šťastný. Vtedy sa dokonca smeje. A pri čítaní tohto románu sa určite nesmeje iba pes.

Všetky spomínané diela akceptujú morfológické aj hodnotové trendy v spoločenskej próze, pretože okrem komického efektu vytvorili vhodnú živnú pôdu aj pre generačné a zásadné mravné konflikty. Prózy hovoria ľahko, s nadhľadom, ale predovšetkým s úsmevom o vážnych veciach – kamarátstvach, prvých vzťahoch, ktoré skončia skôr, ako sa začali, erotickom prebúdzaní, medzigeneračných vzťahoch, kríze stredného veku, rozpade manželstva, strate ľudskej dôstojnosti, dokonca aj o zomieraní. Kým v prózach D. Duška a P. Holku dominuje situačná komika s výraznou podporou jazykových prostriedkov, v Andruškovej novele a Šebestovom románe sú protagonisti pubescenti, ktorí sú už schopní analyzovať javy a vzťahy prostredníctvom irónie, sarkazmu či paródie, lebo intenzívne prežívajú pocity neusporiadanosti sveta, ale aj neusporiadanosti vlastného života.

LITERATÚRA

ANDRUŠKA, Peter. 1997. *Nechýba mi otec*. Senica : Arkus, 1997. 111 s. ISBN 80-88822-25-4

BERGSON, Henri. 1966. *Smiech*. Bratislava : Tatran, 1966. 152 s.

BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000.

BRAT, Roman – FUTOVÁ, Gabriela. 2010. *Chlapci padli z višne, dievčatá z jahody*. Forza Music, 2010. 135 s. ISBN 978-80-89359-21-9

DUŠEK, Dušan. 1980. *Pravdivý príbeh o Pačovi*. Bratislava : Mladé letá, 1980. 115 s.

DUŠEK, Dušan. 1987. *Dvere do kľúčovej dierky*. Bratislava : Mladé letá, 1987. 112 s.

GEJGUŠOVÁ, Ivana. 2003. *Úvod ke studiu literárnej komiky*. Ostrava : Pedagogická fakulta Ostravskej univerzity v Ostravě, 2003. 40 s. ISBN 80-7042-271-8

GLOCKO, Peter ml. 1995. Detský smiech v kontexte humoru Dušana Duška. In: *Žánrové hodnoty literatúry pre deti a mládež III*. Nitra : Vysoká škola pedagogická v Nitre, 1995, s. 231 – 239. ISBN 80-8050-072-X

HOLKA, Peter. 1986. *Leto na furmanskom koni*. Bratislava : Mladé letá, 1986. 125 s.

HOLKA, Peter. 1992. *Piráti z Marka Twaina*. Bratislava : EGMONT, 1992. 125 s. ISBN 80-7134-475-3

KRŠÁKOVÁ, Daniela. 2002. *Dušan Dušek*. Bratislava : Kalligram, 2002. 157 s. ISBN 80-7149-447-X

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. 2004. *Dítě a kniha. O čtenářství jedenáctiletých*. Plzeň : Aleš Čeněk, 2004. 179 s. ISBN 80-86898-01-6

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. O pubescentním čtenářství II. In: *Český jazyk a literatura*, 1996 – 1997, roč. 47, č. 5 – 6.

NOGE, Július. 1987. Slovenská literatúra pre deti a mládež 1982/1986. In: *Zlatý máj*, 3/1987, roč. XXXI, s. 139 – 151.

SLOBODNÍKOVÁ, Kveta. 1996. Hádám na tú strechu ešte vyleziem. Rozhovor so spisovateľom Dušanom Dušekom. In: *Bibiana*, 2/96, roč. IV, s. 14 – 19.

ISSN 1335-7263

SLOBODNÍKOVÁ, Kveta. 2002. Tomu, čo robím, aj verím, hoci často pochybujem. Rozhovor s Petrom Holkom. In: *Bibiana*, 1/2002, roč. IX, s. 15 – 23. ISSN 1335-7263

STANISLAVOVÁ, Zuzana. 2009a. V znamení dospievania. In: *Bibiana*, 2/2009, roč. XVI, s. 1 – 12. ISSN 1335-7263

STANISLAVOVÁ, Zuzana. 2009b. Nielen pes sa môže smiať. Rozhovor s Jurajom Šebestom. In: *Bibiana*, 2/2009, roč. XVI, s. 13 – 25. ISSN 1335-7263

STANISLAVOVÁ, Zuzana. 1995. *Priestorom spoločenskej prózy pre deti a mládež*. Prešov : Pedagogická fakulta UPJŠ, 1995. 98 s. ISBN 80-88697-15-8

ŠEBESTA, Juraj. 2009. *Keď sa pes smeje*. Bratislava : JUGA, 2009. 223 s. ISBN 978-80-89030-44-6

ŠMATLÁK, Stanislav. 1963. *Básnik a dieťa*. Bratislava : Mladé letá, 1963.

TOMAN, Jaroslav. 1999. *Dětské čtenářství a literární výchova*. Brno : Akademické nakladatelství CERM, 1999.

TOMAN, Jaroslav. 2001. Literární humor v recepcii dětského čtenáře. In: *Slovo a obraz v komunikaci s dětmi*. Ostrava : Pedagogická fakulta OU, 2001. ISBN 80-7042195-9

VALČEK, Peter. 2006. *Slovník literárnej teórie*. Bratislava : Literárne a informačné centrum, 2006. 351 s. ISBN 80-89222-09-9

VLAŠÍN, Štěpán a kol. 1984. *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1984. 468 s.

http://sk.wikipedia.org/wiki/Juraj_%C5%A0ebesta [Cit. dňa: 4. 10. 2010]

<http://kultura.sme.sk/c/4914273/juraj-sebesta-doma-nemam-sancu-nic-maskovat.html> [Cit. dňa: 5. 10. 2010]

SUMMARY

Humor in current prose with child and young boy figure

The study called *Humor in current prose with child and young boy figure* discusses in its first part about humour and comedy in literature for children and young as an important element of the “child aspect” of this literature. It also focuses on ways of its usage in context of superiority, incongruity and relaxation theory of V. Borecky. The other part introduces stories of Dušan Dušek (*Goose bumps*), Peter Holka (*Summer on carter’s horse* and *Pirates of Mark Twain*), Peter Andruška (*I don’t miss my Dad*) and Juraj Šebesta (*When the dog laughs*) with emphasis on young boys, who are main characters. The article also considers thematic areas of the stories and types of humorousness used (irony, satire, parody, sarcasm and grotesque), which represent an important aspect of the poetry of the stories.

„INÝ SVET A INÝ ŽIVOT“ ALEBO HUMOROM A IRÓNIOU PROTI KÁNONU STARŠÍCH POETÍK

Martina Kubealaková

Už po niekoľkýkrát bude úvod tvoriť kliše o temných a svetlých obdobiach. Ako sa hovorí, viackrát opakovaná lož sa stáva pravdou. I keď v tomto prípade nejde o klamstvo vo svojom pravom zmysle slova, skôr máme na mysli zjednodušovanie, ktoré však – podobne ako oná lož – optiku kriví a deformuje. Na osi temné – svetlé – temné, alebo ak chceme stredovek – renesancia – barok sa nám v súčinnosti s pojmom komické vytvorí analógia vážne – radostné – vážne. Tento úvodný brainstorming je určite predpokladateľný. Stačí sa napríklad oprieť o jednu zo základných črt starších poetík, primárne stredovekej a barokovej – o teóriu nemenlivosti, vychádzajúcej z predstavy, že všetko na svete je dané Bohom, preto dokonalé, nespochybniteľné a človekom nemeniteľné, čo následne znemožňuje (minimálne predpokladá nemožnosť) relativizáciu, ba priam výsmech. Iným dokladom takejto úvahy je postavenie kresťanstva. Veď, ako pripomína V. Borecký (2000, s. 52), „*křestanství ve své fascinaci utrpením si [...] drželo odstup od smíchu a komiky*“. Nakoniec, mohli by sme sa vrátiť až ku knihe kníh, Biblii a pokúsiť sa v nej nájsť obraz smejúceho sa Krista. Bola by to len márna strata času, pretože samotný Kristus sa nikdy nesmial. Do tretice pripojme ešte úsilie moralizovať a v duchu kresťanských zásad vychovávať a máme ideálny základ pre „umítnutie“ komického. I humanizmus vo svojej intencii na ľudskosť a racionalizmus má v sebe prediktabilitu antismiešneho. Pri takomto náhľade zákonite vyčnieva iba renesancia, negujúca asketickosť a transcendentálnosť stredoveku zameriavaním sa na človeka v jeho podstate ľudskej bytosti s jeho senzuálnym cítením i pozemskými túžbami.

Druhým úvodným klišé je zaostávanie slovenských literárnych fáz za tými európskymi. Nie je to však iba časový nesúlad, ale aj mnohoraká odlišnosť priestorová (a teda sociálna, skúsenostná, hodnotová...), podpisujúca sa

pod diferencované prejavy jedného aspektu v rôznych krajinách. Naša zjednodušujúca abstrakcia potom konfrontačne naráža na prax čítaného a z momentu sklamaní a očakávaného vyvierajú pochybnosti, znepokojenie a otázky. Nie je stredovek ako stredovek a nie je barok ako barok. Pretože sú iné v Anglicku, vo Francúzsku, v Nemecku i u nás.

Vo svojej podstate sú uvedené tézy správne. Tvoria však iba jednu stranu mince. V rozmanitých teóriách komiky, v mnohom rozbiehavých a protirečivých najmä pokiaľ ide o usúvzťažnenie relevantných pojmov, sa spojovacím momentom stáva identifikácia vzniku komického. Komické potrebuje niečo vážne, aby reakciou na vážnosť vážneho umocnila presný opak. Kde inde ako v temnom potom nájsť širší repertoár inšpirácií pre smiešne? Problémom týchto starších čias je nakoniec skôr otázka zachovanosti a dostupnosti, ako samotnej existencie. Nie je preto paradoxné, že napríklad pijanskú lyriku máme v kódexoch a rukopisoch zachovaných zo stredoveku i baroka, ale absentujú pamiatky z fázy renesančnej? To je jedna z rozopier predpokladaného a skutočného.

Nielen pri úvahách o komike, ale aj pri snahách analyzovať ju je nutné operovať so systémom relevantných pojmov. I keď sú dejiny tohto aspektu stáročné a pútajú pozornosť viacerých vied, dodnes sa vedú diskusie o prijatí všeobecnejšie uznávanej teórie, ale predovšetkým sa nedarí uspokojivo usúvzťažiť pojmový aparát. Najbližšie k tejto abstrakcii má pravdepodobne Vladimír Borecký s monografickou prácou príznačného názvu *Teorie komiky* (Praha, 2000), i keď pravdepodobne čas a výskumná prax odhalia slabšie miesta i tohto konceptu. Inšpiratívne sú nepochybne aj názory francúzskeho filozofa Henriho Bergsona, jeho *Smiech* s podtitulom *Esej o význame komična* (Bratislava, 1966) patrí k najprekladanejším a často vydávaným titulom, a to aj napriek tomu (či možno vďaka tomu), že časť jeho záverov rozohrala dynamické diskusie o ich vhodnosti. Odporuje mu napríklad Vladimír Pevný v sérii časopisecky publikovaných štúdií o humore. Predovšetkým odmieta Bergsonovu tézu, že „smiešne je iba to, čo je ľudské“¹. V Pevného štúdiách,

¹ Podrobnejšie: PEVNÝ, Vladimír. 1995b. Humoristické efekty a tradované omyly. In: *Slovenské pohľady*, roč. IV+111, 1995, č. 5, s. 30 – 37.

vskutku systematických, možno nájsť veľa hodnotného, avšak od väčšiny názorov sa odlišuje kvalitatívnym vymedzením pojmov. Kým Bergson (1966), Borecký (2000), ale aj teoretici literatúry Harpáň (1994), Štraus (1995), Vlašín (1984), Žilka (1984), Timofejev – Turajev² a iní vnímajú ako strešný pojem komiku, Pevný uvažuje o nadradenosti humoru. Opiera sa pritom o *La grande Encyklopedie* (Paríž, 1974), podľa ktorej „humorom možno vyjadriť ľubovoľný druh komiky“³. Sám autor konštatuje, že postavenie humoru ako pojmu podradeného komike je v teórii humoru relatívne zriedkavý jav (Pevný, 1995a, s. 36). Zdá sa, že vychádzajúc z novších názorov a slovníkov literárnej teórie⁴ bude vhodnejšie prikloniť sa k pojmu komika ako k pojmu nadradenému.

Komické je vnímané ako estetická kategória a ako druh smiešneho sa konfrontačne vymedzuje oproti vznešenému a tvorí protipól tragickosti. Ide o typ sociálne či kultúrne polarizovaného javu, vyvolávajúceho smiech či už náhlým, neočakávaným narušením proporcie alebo miery, alebo nechceným vyústením či neočakávaným hodnotovým zvratom navodenej i všednej udalosti alebo situácie (Valček, 2003, s. 37). Priestorom realizácie komického je konfrontácia dvoch javov, pričom jeden je ideálnym obrazom, druhý predmetom kritiky a jeho nedostatky sú komické (Štraus, 2005, s. 160). Vzhľadom na skutočnosť, že nie každý jedinec identifikuje ten istý jav ako komický, priznáva sa komike aj povaha sociálna. Znamená to, že ak percipient nevníma prvok ako komický, komika ostáva iba v rovine objektu a v skutočnosti sa nerealizuje. Komikou sa môže vyjadrovať aj nesúhlas s určitými javmi, rozpor „mezi životnými okolnosťmi a logikou ľudského jednaní, rozpor spoločensky pociťovaného nesouladu, upozorňuje na nedostatky a podílí

² In: *Slovník literárnovedných termínů* (Bratislava, 1981). Zaujímavé je, že v tomto slovníku autorský tandem nemá osobitné heslo humor, pri ňom je uvedený odkaz na komickosť. Avšak v staršom *Stručnom slovníku literárnovedných termínů* (Bratislava, 1956) v inej autorskej dvojici Timofejev – Vengrov absentuje termín komickosť a je definovaný iba pojem humor – a označovali sa ním „diela, v ktorých sa odráža to, čo je v živote smiešne a komické“ (1956, s. 88).

³ Podrobnejšie: PEVNÝ, Vladimír. 1995a. Humor ako nadradený pojem. In: *Slovenské pohľady*, roč. IV+111, 1995, č. 35 – 39.

⁴ Diskutabilnejšie sa k tomu stavia Peter Valček v *Slovníku literárnej teórie*, podľa ktorého je „humor významovým aspektom niektorých typov grotesky, irónie a komiky [...], humor teda nie je iba výsmech či komika, ale naopak, relativizovaná vážnosť“ (2003, s. 240; zväzok v origináli).

se *aktivně na vytváření společenského mínění*“ (Vlašín, 1984, s. 178), a tým komika nadobúda funkciu spoločenskú. Bergson (1966) ešte zdôrazňuje anticitovosť komického, pozorovaný kontrastný vzťah myšlienok musí byť vnímaný rozumovo. V podobných súvislostiach na akceptáciu kognitívnych procesov upozorňuje aj Milan Nakonečný (1997, s. 301).

Ustanovením komiky do pozície strešného pojmu sa však problém vymedzovania kvalitatívnych vzťahov nekončí. Podľa Boreckého (2000, s. 40 – 41) môžeme rozlišovať štyri konfigurácie komiky, a to naivitu, iróniu, humor a absurditu, ktoré sa, ako pripomína aj autor, iba zriedka objavujú vo svojej čistej podobe. Naivitu pritom Borecký stotožňuje s nevedomosťou komického, vníma ju ako produkujúcu sa vlastnosť u detí, primitívov alebo prostých jedincov, ktorí síce vytvárajú komiku, ale bez toho, aby si toho boli vedomí. Iróniu charakterizuje ako vedomé zameranie sa na predmet, proti nemu, na druhú osobu či proti nej. Cieľom irónie sa potom stáva výsmech, posmech, ktorým subjekt dosahuje pocit superiority. Pri takomto vymedzení automaticky irónia vylučuje sebaíroniu, pretože tá má podľa Boreckého ráz humoru. Preto humor je ironickým výsmechom, ktorý prešiel sebareflexiou, a humorom sa vysmieваме druhým iba sekundárne, pretože sa primárne viaže na subjekt. Až prekročením humoristického seba výsmechu a pri zámernom narábaní s nezmyslom vzniká absurdita.

Podľa Štrausovho *Príručného slovníka literárnovedných termínov* (2005, s. 160 – 161) a *Slovníka literární teorie* (Praha, 1984) je situácia oveľa pestrejšia. Medzi druhy komickosti sú zaradené pojmy ako humor, satira, paródia, tragikomickosť, čierny (šibeničný) humor, grotesknosť a absurdnosť. Vtip, paradox, iróniu, sarkazmus, karikatúru, persifláž a paškvil považujú tieto slovníky za výrazové prostriedky, ktorými sa realizuje komickosť. Kľúčový pojem humor definujú ako „*úsmevné, láskavé hodnotenie situácie prechádzajúcej z jednej významovej roviny do druhej*“ (Štraus, 2005, s. 130; rovnako aj Vlašín, 1984, s. 140), spája sa teda s pozitívnym emocionálnym ladením, čím sa kvalitatívne vymedzuje oproti irónii⁵. Tú Štrausov slovník

⁵ Toto hodnotenie humoru vychádza z M. Eastmanovej teórie (1937), na ktorú sa odvoláva aj V. Borecký (2000, s. 39 – 40).

charakterizuje ako „*nepriame pomenovanie, pri ktorom dochádza k posunu významu – kladný výraz či súd má pejoratívny zmysel*“ (2005, s. 146; rovnako aj Vlašín, 1984, s. 159). Podľa *Slovníka literárnej teórie A – J* irónia predstavuje „*všeobecný výsmech ukrytý za predstieranou vážnosťou; výrok, ktorý zámerne vyjadruje opak mysleného a myslené takýmto náznakom, indexom alebo inotajom emfaticky zdôrazňuje, akcentuje vedomie ambivalencie, paradoxnosti a protikladnosti hodnôt, vyjadrené inotajom, zámlkou alebo mystifikáciou v reči alebo správaní; keďže v rovine signifikát-signifikant zamlčuje irónia skutočný denotovaný objekt, a to nápadným prenesením významu na nejaký konotovaný objekt, patrí do oblasti trópop*“ (Valček, 2000, s. 269; zvýraz. v origináli). Osobitným typom irónie podľa neho je sarkazmus, t. j. otvorená, zlostná, nekompromisná a skeptická irónia (Valček, 2005, s. 225) a irónia tvorí základný výstavbový princíp satiry – literárneho diela, „*kritizujúceho spoločenské javy alebo osobnostné vlastnosti výsmešnou iróniou*“ (Valček, 2003, s. 226). Takéto vymedzenie by korešpondovalo so Štrausovým chápaním irónie ako výrazového prostriedku budovania komiky. Do tretice Borecký (2000, s. 30) iróniu charakterizuje ako „*umění říci něco, aniž by to bylo skutečně vysloveno. Spočívá v tom, že se říká opak toho, co je míněno. Za vážností se skrývá výsměch, žert, pohrdání, za okázalou chválou zničující kritika*“. Pokračuje, že „*ironie nemusí být nutně komická, ale je jí často ke komickým efektům využíváno*“ (Borecký, 2000, s. 30). Podľa uvedeného je možné aj v tomto prípade chápať iróniu ako výrazový prostriedok komiky. Rozporným bodom ostáva napríklad umiestnenie humoru, a to aj napriek tomu, že ho vo svojom obsahu všetky menované zdroje vymedzujú rovnako.

Situáciu vo vymedzovaní vzťahov medzi pojmami zahmlievajú aj Timofejev – Turajev, podľa ktorých má komickosť iba dva základné typy, a to satiru a humor. Medzi nimi existuje spektrum odtienkov – žart, výsmech, irónia, sarkazmus (1981, s. 102), pričom irónia môže mať totálne odmietavý význam, čím tenduje k satirickému zobrazeniu, alebo korektívny význam, čím smeruje k humoristickému zobrazeniu.

Už tento minimalistický exkurz potvrdzuje, aké veľké problémy majú

literárni vedci pri zoskupovaní predmetných pojmov. Zaujímavým ostáva, že samotné izolované vymedzenie pojmov sa vo všetkých uvádzaných zdrojoch zásadným spôsobom nerozchádza, výklady sú rozbiehavé vtedy, keď sa usilujú pojmy medzi sebou usúvzťažniť a hierarchizovať.

Menšia intenzita napätia je badateľná pri troch makroteóriách⁶ sústredených okolo pojmov superiorita, relaxácia a inkongruencia (s tradičnou poznámkou o ich neexistencii v čistej podobe). Teória relaxácie zastrešuje formy zdôrazňujúce slobodu alebo koncepcie napätia a uvoľnenia. Ak sa za príčinu alebo podstatu komiky považuje získavanie prevahy nad druhým, ktoré prebieha formou zosmiešnenia protivníka a spája sa s agresiou, pohrdaním, nepriateľstvom, pretože prevaha jedného implikuje podriadenosť druhého, hovoríme o teórii superiority, t. j. prevahy, nadradenosti. Za jej zakladateľov sa považujú už Platón a Aristoteles. Mladšia teória inkongruencie (ambivalencie, kontrastu alebo tiež konfliktu), vytvorená I. Kantom, vníma podstatu komiky v nesúrodosti prvkov, ktoré ju vytvárajú.

Z Boreckého teórie (2000, s. 102 – 104), ak by sme sa rozhodli prijať ju za fundament našich úvah o podobách komiky vo vybraných textoch staršej slovenskej literatúry, sú zaujímavé štyri prístupy k tvarovaniu komických tematických prvkov. Prvou je polarita humanity voči animalite, v nej ide o proces personalizácie zvierat alebo animalizácie človeka ako východisko inkongruencie v komickom mode zobrazovania. Ak sa komická diferenciacia realizuje na nižšej, biologickej úrovni a tematizujú sa intímne prvky sexuality s presahom do vzťahov sociálnych, uvažujeme o polarite pohlavných diferencií. Treťou skupinou je polarita sociálnej stratifikácie, ktorá zahŕňa nezmieriteľne protirečivé vzťahy medzi spoločenskými vrstvami, sociálnymi skupinami či profesijnými odlišnosťami. V tomto prípade ide o personálne konflikty príslušníkov rôznych sociálnych skupín. Posledná polarita tzv. kultúrnych tém sa zakladá na disproporciách odvodených z jazyka ako nositeľa kultúry a s jazykom súvisiacich diferencií medzi rasovými, etnickými a národnostnými skupinami.

⁶ Podľa V. Boreckého (2000, s. 45 – 46), ktorý sa odvoláva napr. na Berlyna (1968), Keith-Spiegla (1972), Morrealla (1987), Kulku (1993) a iných.

Vráťme sa ešte k vymedzeniam pojmov komickosť, komické a pripomeňme si ich sociologickú povahu a spoločenskú funkciu. Uvedené implikuje nutnosť komunikačného aspektu komiky, realizovaného v spoločensko-sociálnych štruktúrach. Vychádza z toho predovšetkým teória inkongruencie, podstata ktorej sa odráža v kontrastnosti či rozpornom zobrazení nesúrodých prvkov, ale determinuje aj ostatné dve makroteórie – relaxáciu a superioritu. Ak komické ostane iba v rovine objektu, t. j. ak sa nerealizuje, percipient ju neodhalil pravdepodobne z toho dôvodu, že si nie je vedomý jej protikladnosti k nejakej sociálnej skupine, že neidentifikoval komicky komunikovaný jav ako odmietanie zautomatizovaného – či už ide o hodnotové paradigmy, regulatívne nástroje, alebo formálnu organizovanosť. *„Komické neguje konvergentné tendencie v prospech divergencie a pluralizmu, odmieta pravidlá, predpisy, schémy a stereotypy, ktoré smerujú k statike, stabilite a jednote. Hoci z pozície spoločenského zriadenia je komický postoj anarchický, môže komické postupy aj pragmaticky využívať. Dynamickosť komického napomáha vývinovým zmenám v rámci formálne stanovených spoločenských útvarov, a tak umožňuje ich zdokonaľovanie a upevňovanie.“* (Kendra, 2006, s. 393 – 394). Subjekt, u ktorého sa komika nerealizuje, teda nevníma spoločenskú formáciu, v ktorej je ukotvený, ako stereotypnú, schematickú, konvergentnú a totalitnú. Aj preto je práve spoločenská formácia referenčným rámcom komunikovania komického (podrobnejšie: Kendra, 2006, s. 392 – 393). Podľa Boreckého (2000, s. 41) je širším referenčným rámcom smiech, avšak túto kategóriu, dnes vnímanú už len ako fyziologický prejav, ponechajme pri našich úvahách bokom. Drahomíra Vlašínová (2000, s. 415), ale aj iní, správne zdôrazňuje, že *„zatímco projevy smíchu se ve své fyziologické podobě téměř nezměnily, sama podstata humoru, tedy to, čemu se smějeme, proměnou prochází“*.

Je teda zřejmé, že ak staršie literárne formácie sú od súčasnej recepcie časovo vzdialené, aj dekodovanie komického v súvislosti s identifikáciou referenčného rámca vo význame rozpoznania sociálno-kultúrneho kontextu si vyžiada zvýšené úsilie. Komické sa totiž obsahovo vzťahuje k reálnym kultúrnym i sociálnym skutočnostiam, preto je prvým krokom

najskôr spoznanie kvality javu zosmiešňovaného a následne môže dôjsť k vyhodnoteniu spôsobu jeho zosmiešnenia.

S istými očakávaniami teda pristúpme aj k prieskumom vytypovaných textov staršej slovenskej literatúry z komického aspektu. Pokúsime sa prejavy komiky identifikovať a analyticky opísať. Zauvažujeme aj o jej funkciách v dobovom kontexte, ako aj o súvislostiach medzi komickosťou a estetickou hodnotou textu. Predmetným korpusom sú pre nás lyrické texty vagantov, pijanská a ľúbostná, resp. satirická a humorná lyrika a veršované dialogické scény.

Očami vaganta

Problematika nielen dobového šírenia slovesnej tvorby súvisí aj s jej medializáciou a všeobecnou dostupnosťou. Kým proklamované umenie sa šírilo prepismi a neskôr aj tlačou, texty, ktoré sú predmetom tejto časti kapitoly, ostali uchované v rukopisných zborníkoch. Mnohé z nich sú nenávratne stratené. Iné čakajú na zverejnenie, čo je vzhľadom na jazyk, ktorým bola zväčša latinčina alebo dobové varianty národných, obyčajne ešte nekodifikovaných jazykov, úlohou dlhodobou a nie jednoduchou. Vychádzame z rôznych antológií a súborných prekladov, ktorých autorom je primárne Jozef Minárik, v kontexte vagantskej poézie sa oprieme o preklad dvojice Rudolf Mertlík a Radovan Krátký. Títo autori pod názvom *Pisně žáků darebáků* s podtitulom *Výbor ze středověké latinské poesie žákovské* (Praha, 1948) predložili čitateľom symbolických 33 básní.

Fáza stredoveku si v rámci bádania vyslúžila už viacero atribútov. Pre nás je zaujímavé poznanie, podľa ktorého vrstva študentov disponovala privilégium slobodného pohybu. Príčina tohto práva súvisí s dobovými podmienkami vo vzdelávaní sa, dôsledok sa okrem iného prejavuje aj vo vagantskej poézii. Tá je charakterizovaná pestrosťou reflektovaných tém, ako aj rozmanitými spôsobmi ich spracovania. Preto je zřejmé, že našu pozornosť nebude pútať celá dostupná produkcia, mimo záujmu ponecháme texty vážneho a smutného obsahu (napr. báseň *Zrozená, Zmírám láskou, Pomoz mi!, Vytrvám, Píseň pohřební při pohřbování školy prešporské,*

Mníška a klerik etc.), ktoré stoja v protiklade k výpovediam, zrkadliacim rôzny stupeň komickosti. Špecifický spoločensko-sociálny status študentov v súčinnosti s privilegiom slobodného pohybu, s prístupom k vzdelaniu i do vyšších kruhov (mnohí pôsobili ako dvorní básnici), so silnou väzbou smerom k ľudovej kultúre vytvára bázu osobitej optiky zachytenia látky a jej transferu na tému.

Očami súčasníka sa pozrieme predovšetkým na dve vagantské básne: *Rád vagantov* a *Spoved' Archipoetova*, ktorých spoločnou osou sú indicie v názvoch – rád a spoved'. Pod označením rád vo všeobecnosti chápeme združenie ľudí spojených určitými pravidlami, najčastejšie sa spája s cirkevnými pravidlami (napr. františkánsky rád, rád jezuitov etc.). Spoved' pomenúva náboženský akt vyznania sa z hriechov a ich oľutovanie. Obidva pojmy sú primárne konotačne ukotvené v cirkevnom priestore a ich prítomnosť v názvoch zvolených básní odkazuje na postupy paródie.

Z názvu *Rád vagantov* v priamej úmere k pomenovaniu františkánsky rád, benediktínsky rád a pod. vyplýva obsahové zameranie textu. Ide o formuláciu stanov, ktorými majú byť spojení ľudia tohto „cechu“ („*řád náš můžem nazvati / cechem po všem právu*“ (Mertlík – Krátký, 1948, s. 19)), podobne, ako sú stanovené spoločné pravidlá pre príslušníkov náboženských zoskupení. Autor, pravdepodobne Archipoeta, pracuje s postupom analógie, na pozadí ktorej nástojčivejšie vyznie nielen paródia, ale aj irónia, priam absurdnosť dobovej situácie.

Úvodný verš „*Jděte ke všem národům!*“ (Mertlík – Krátký, 1948, s. 17) je priamym odkazom na evanjelium podľa Matúša „*Chod'te teda, učte všechny národy a krstite ich v mene Otca i Syna, i Ducha Svätého.*“ (Mt 28, 20), ktorému predchádza veta: „*Daná mi je všetka moc na nebi i na zemi.*“ (Mt 28, 19). V citovaných príkladoch ide o záverečné slová evanjelia, v ktorých Ježiš určuje program činnosti apoštolov – ohlasovať evanjelium, krstiť tých, ktorí uveria, a spravovať ich v jeho Cirkvi. V zmienenej básni Archipoeta, kráľ básnikov, určuje program činnosti – ale vagantov. Ide o družinu, ktorá je zdrojom radovánok a ktorú musia podporovať všetci, inak im hrozí trest. Je spojením ľudí bez ohľadu na pôvod (vznešení aj prostí), majetok (bohatí

i chudobní), spoločenské postavenie (mnísi, farári, učitelia, žiaci), národnosť (Česi, Nemci, Taliani, Slávi), vzhľad (stredná postava, obri, trpaslíci, krvájúci, starí), správanie (zlí aj spravodliví, skromní i chvastúni, slušní a hrubí, bojovní či vlúdni). V druhej časti básne evidujeme opis cechových pravidiel. Tie stoja v priamom protiklade k základným stanovám cirkevných rádov: odmieta sa navštevovanie ranných omší, striedmosť je nahradená vyhľadávaním pohostinstiev a nemiernym konzumovaním jedál počas hostín, pokoru strieda hra kariet, uzavretosť a rozjímanie túlanie sa svetom. V istom momente by sme za uvedenou paródiou mohli hľadať humorno-ludickú motiváciu, avšak v kompozícii básne sú identifikovateľné tri „sémantické výhybky“ (Karvaš, 1980, s. 47), ktoré narušia vytváranú prediktabilitu.

Prvá „sémantická výhybka“ je umiestnená za podrobný výpočet potenciálnych členov, ktorý symbolizuje rovnosť medzi ľuďmi, jedno zo základných etických pravidiel súžitia v spoločnosti ako takej. Avšak Archipoeta zdôrazňuje, že ide o ľudí, ktorým „zbožní mníši pred nosom / dveře zavírají“ (Mertlík – Krátký, 1948, s. 17), čím jeho porušenie nadobúda tragický efekt a výpoveď má výrazne satirický akcent, odkrývajúci kritiku nehodnej podstaty cirkevných predstaviteľov, konajúcich v rozpore so svojím poslaním, definovaným v Písme.

Druhým motívom je symbol chleba konfrontovaný s omasteným obedom v strofe:

*Žijem si jak knížata,
sladce, pro útěchu;
potěší nás mnohem víc
oběd omaštěný,
nežli krajíc z bochníku
silně ukrojený.*
(Mertlík – Krátký, 1948, s. 19).

Chlieb predstavuje jeden z najvýraznejších symbolov. Odkazuje na pohostinnosť, reprezentuje každodennosť a námahu ľudskej práce, je symbolom toho, z čoho žijeme. Rovnako aj v náboženskom kontexte je popri kríži a víne azda najdôležitejším symbolom. V Biblii nájdeme o ňom niekoľko zmienok: stôl predkladaných chlebov (Ex, 25, 23 – 30), pokúšanie na púšti

(Mt, 4, 1 – 5), no predovšetkým premena tela Kristovho na chlieb (štvrtý oddiel evanjelia podľa Jána *Chlieb života*: „Ja [Ježiš] som chlieb života. Kto prichádza ku mne, nikdy nebude hladovať, a kto verí vo mňa, nikdy nebude žízniť.“ (Jn, 6, 35)). Obraz „poteší nás viac omastený obed ako veľký krajec chleba“ je negáciou eucharistie, jednej zo siedmich sviatostí, ktoré daroval Kristus Cirkvi (ustanovenie eucharistie – Mt, 26, 26 – 29). V eucharistii sa prijíma samotný Kristus: „Pri večeri vzal Ježiš chlieb a dobrorečil, lámal ho a dával učeníkom hovoriac: ‚Vezmite a jedzte: toto je moje telo‘“ (Mt, 26, 26). Odmietanie chleba z pozície vagantov sa stáva premysleným prejavom kritiky – „silne ukrojený chlieb“ alebo vrece jačmeňa v stredoveku splyval s cirkevným desiatkom, jednou z foriem útlaku voči väčšinovému obyvateľstvu, čím samotná cirkev dehonestovala jeden zo svojich symbolov. Je nutné zdôrazniť, že nejde o odmietanie chleba vo význame tela Kristovho, pretože v dostupnej vagantskej poézii nenachádzame verše spochybňujúce autoritu Boha a čistú vieru, básne skôr ironicky nazerajú na náboženskú prax, ktorá je v rozpore, ako sme sa už zmienili, s úlohami, ktoré sú ukotvené v Písme.

Ak nás predchádzajúce dva motívy nepresvedčili a stále nazeráme na text ako na humorné vyjadrenie založené na kontraste a negácii, všimnime si záver básne, v ktorom je umiestnený posledný obraz, na ktorý chceme upozorniť.

*Zavrhnout jsem nehodné,
hodné pochváliti,
a pak od těch nehodných
hodné oddělití.*

(Mertlík – Krátký, 1948, s. 23)

Cieľ rádu vagantov je zrejmy – ozdraviť/očistiť spoločnosť. Iste, v intenciách tých hodnôt, ktoré považuje za dôležité, ale medzi ktoré predovšetkým nepatrí pokrytectvo a faloš, pretože práve na pozadí týchto dvoch vlastností sú z ich optiky vnímaní cirkevní predstavitelia.

V nadväznosti na uvedené nazrime na báseň *Spoved' Archipoetova*, v ktorej sa lyrický subjekt vyznáva zo svojich hriechov: potrebuje slobodu,

jeho životnou filozofiou je žart, hazard a Venuša, žije hriešne, nie cnostne, túži po rozkoši, nie spásе, slúži telu, nie duši, uprednostňuje krčmy, nie kostol, pretože len takáto forma bytia mu je múzou k básnickému umeniu. Jeho život je príkladom porušenia všetkých morálnych (náboženských) pravidiel stredovekej spoločnosti, lyrický subjekt si je toho vedomý a prosí o rozhrešenie. Ale – odmieta odsúdenie. V záverečnej strofe mení tvár svedejúceho na tvár žalobcu, čím pripomína podobnosť o kameňoch: „Kto z vás je bez hriechu, nech prvý hodí do nej kameň“ (Jn, 8, 1 – 11). Vyzýva k vlúdnosti a tolerantnosti, čím sa mení atmosféra i význam jeho svedej. V úprimnej sebareflexii sa ako v zrkadle odráža model správania sa spoločnosti. Báseň je založená na kontraste cnostného a necnostného, vo forme paródie svedejnej formy sa sémanticky pointuje vo svojom závere, aby spochybnila stotožňovanie cnostného s dobrým a necnostného so zlým. Výpočet hriechov tenduje k potrestaniu, čo by bolo predpokladaným vyústením, keby posledné strofy nepredstavovali kvalitatívnu (protikladnú) zmenu. Pravdou je, že týmto básňam chýba posledná fáza – „*detenzia, uvoľnenie, vyvolané pointou a podnecujúce smiech, úsmev, úľavu*“ (Karvaš, 1980, s. 48). Prítomné rozuzlenie nepodnecuje smiech, úsmev či úľavu, ale v ironickom mode komického nás núti zamyslieť sa nad presahom textovej formy smerom k referencii.

O „láske“ trochu inak

Pripomeňme si niekoľko faktov: Komické je budované na negácii – odmieta pravidlá, predpisy, stereotypy, ktoré majú smerovať k jednote, unisono mení na pluralitu, stavia sa do protikladu k ideovým paradigmám doby, vymaňuje sa z nich, popiera ich, odmieta ich, pričom to môže robiť vo viacerých polohách – napríklad naivne, ironicky, humorne, alebo až absurdne. Z pozície oficiálnosti voči komickým prejavom ide o rovnaký postoj – odmietanie. No príčiny odmietania sú odlišné a môže sa to javiť ako nepriateľský postoj. Z nadvhľadu je však vhodnejšie konštatovať, že svet komiky nie je nepriateľom voči svetu vážnosti, ale predstavuje formu ventilu, uvoľňuje zovretie, v ktorom sa ocitá práve v dôsledku pravidiel a predpisov.

Ak sa chcú naše úvahy o komike pohybovať v priestore barokovej lyriky s tematikou lásky, nemožno začať inak ako akýmsi kódexom barokovej tzv. alamódovej lyriky, ktorú predstavuje báseň *Ach, tyranko srdce mého*. Za označením alamódová sa skrýva francúzske slovo *a la mode*, vo význame podľa módy sa vynára vkus francúzskych dvorov a štýlovo sa obohacuje o cudzie slová typu *amant, adio, afekt, dáma, oferovať* (ponúkať), *akomodovať* (prispôbiť sa) a iné. Verše básne prezentujú lásku ako užialenú, ubolenú, trýznivú, tyranskú, falošnú, zradnú, nespravodlivú, klamnú, spôsobujúcu bolesť, utrpenie, žiaľ, súženie, chorobu a východiskom má byť smrť. Lyrický subjekt sa vyznáva, že už nikdy viac nechce milovať, pretože bolesť, ktorú cíti z nenaplnenej lásky, je nevyliciteľná. Amorov šíp, ktorý ho zasiahol, je napustený jedom. Ľutuje, že sa zamiloval, na jeho bolesť a sklamanie neexistuje liek, čo sa hyperbolizuje do jediného možného východiska – zanevrieť na lásku a hľadať vykúpenie v smrti.

*Ach, zatmi se slunce, zatmi
na obloze nebeské,
nechtej již svítiti více
na to falešné srdce,
spál je, oheň, obrát v popel
to nezdarné stvorení,
nechať více nedodává
mému srdci sůžení!*

(Mišianik, 1964, s. 584)

V básni sa zreteľne identifikuje aj charakteristický barokový rétorický štýl s dominantou na pátos, ktorý sa dosahuje interjekciami na začiatku verša či v jeho vnútri a synonymickými znásobeniami – „*ach, umírám, ach omdlévám*“. Opakovaním motívu sa pátos umocňuje a súčasne vznikajú konvenčné obrazy *falešná milovnice, falešná panenka, falešné milování, falešné srdce* a iné.

Ide teda o príznačné barokové ponímanie lásky – láska medzi ľuďmi totiž vo fundamentálnych barokových antitezach patrí do sveta pozemského bytia a ak má byť pozemské bytie len utrpením, pretože skutočný život príde až po smrti, aj táto pozemská (vo význame (medzi)ľudská) láska musí mať zákonite

len tie negatívne atribúty. Básne písané podľa tejto módy sú potom naplnené takýmito obrazmi, vytvára sa akási schéma alamódovej lásky, lyrický subjekt pôsobí neosobne a v skladbách dominujú konvenčné obrazy a motívy pochybnosti, utrpenia, falošnej lásky, obáv z rozchodu, sklamania, tajnej lásky a intríg závistlivcov a iných. Po prečítaní šiestej, siedmej básne nadobúdame pocit opakovaného čítania. Vzhľadom na množstvo zachovaných textov, dominantne anonymných, sa alamódová ľúbostná lyrika vyčlenila a chápe sa ako samostatný žáner v rámci barokovej ľúbostnej lyriky.

Svojím obsahom i formou naplňa ustálenú, konvenčnú predstavu o baroku. Avšak už tušíme, že baroková lyrika je oveľa pestrejšia a práve vo väčšine svojich ďalších odtienkov bude dôkazom charakteristického antitetického barokového myslenia. Nejde len o opozíciu pozemskej verzus nadpozemskej, ale aj vážne a komické, ktoré sa nielen vyčleňujú proti sebe, ale sa aj spájajú v duchu latinského hesla „miešať žartovné, zábavné a vážne“ (ioca, ludicra seriis miscere). Preto ak tragický pátos alamódovej ľúbostnej lyriky nahradíme optimistickejšími ladeniami, vynorí sa nám hneď niekoľko skupín básní. Vychádzajúc z delení Jozefa Minárika⁷, jedného z najznámejších slovenských prekladateľov a zostavovateľov antológií zo staršej slovenskej literatúry, ide o žartovnú, žartovnú lascívnu, žartovnú naturalistickú, parodickú, satirickú a paškvilovú poéziu. Jeho rozvrstvenie je určite inšpiratívne, no z hľadiska terminologického evidujeme napätie medzi staršími a novšími náhľadmi na komiku. Spojením Boreckého teórie a Minárikových delení, teda aplikáciou novšieho na staršie, dochádza aj k prehodnoteniu starších zaradení, ide v podstate o preskupenie v rámci okruhov vzhľadom na typ komickosti, na ktorom je budovaná tá-ktorá báseň.

Poézia lascívno-erotická narúša tabuizované témy o pohlavných orgánoch, pohlavnom akte, o intímnych erotických situáciách, opisuje erotické špásovanie (dokonca aj duchovenstva, čo nás môže odkazovať napr. na Boccacciov *Dekameron* či jemu podobné texty, najmä však na staršie karnevalové komické formy), všíma si mužskú impotenciu a slobodné

⁷ Ide o všetky jeho monografické a časopisecké práce venujúce sa barokovej literatúre vrátane antológií – konkrétnejšie údaje sú uvedené v zozname literatúry.

dievčatá, ktoré otehotnejú, lákanie chlapcov dievčatami – ide teda o témy tvoriace bežnú súčasť života, len vzhľadom na sociálno-kultúrny kontext, ducha, atmosféru i filozofiu oficiálneho baroka sa o nich verejne nehovorilo, pretože tzv. prespanie sa či znevažovanie statusu duchovného a pod. boli chápané ako hriech, z ktorého sa treba spovedať a kajať, nie ho verejne manifestovať.

V sérii kratších básní typu *S čím som sa narodila; Sem ku mne, ne ku nej; Ej, jačmeň, jačmeň, zelený jačmeň; Keď som išol podla mlyna, stichla, stichla* alebo *Išla Marína, išla Marína* aj so striedaním pohlavia lyrického subjektu môžeme sledovať zmienené odtabuizovanie motívu pohlavného aktu či intímnych erotických situácií, ktoré sú vskutku podané necudne, dokonca aj ústami ženy, čo prudernejšia alebo aj ortodoxnejšia časť spoločnosti odmietala akceptovať. Môžeme tu vnímať ludické, hravé vyjadrenie, ktorým komika vybočuje z vážnosti s náznakom poklesku, najmä ak ide o erotické scény či motívy, v ktorých vystupujú duchovní. Básne sú jednoduché, obrazne (trópicky) prázdne, ich rytmickosť stavia na základných schémach združeného a striedavého rýmu, najčastejšie uplatneným prostriedkom je epizeuxa, príp. kontrast vo význame protirečenie, z ktorého sa napätie uvoľňuje humorne (komicky).

*Sem ku mne, ne ku nej,
lepšie u mňa než u nej.
Moja cukrom cukrovaná,
a jej peprom peprovaná.
Sem ku mne, ne ku nej,
lepšie u mňa než u nej.*

(Minárik, 1984b, s. 91)

*„Ej, jačmeň, jačmeň, zelený jačmeň,
veru ťa, milá, tej noci načnem.“
„Ej, topol, topol, zelený topol,
dajže mi, milý, tej noci pokoj!“*

(Minárik, 1984b, s. 89)

*Keď som išol podla mlyna, stichla, stichla
videl som tam na minárki mnícha, mnícha.
Ja mu povím: „Pomôž Bože, mníše, mníše!“*

„Iný svet a iný život“ alebo humorom a iróniou proti kánonu starších poetík

*On sa lepší na minárki kníše, kníše.
Čo som lepší naňho kričal: „Mníchu, mníchu!“
to on lepší potrasoval s ricú, s ricú.*

(Minárik, 1984b, s. 107)

*Išla Marína, išla Marína
do cintorína, do cintorína,
pán páter za ňú, páň páter za ňú
s holbičkou vína, s holbičkou vína.
„Postoj, Marína, postoj Marína,
napi sa vína, napi sa vína,
budeš červená, budeš červená
jako kalina, jako kalina!“
„Nechcem, páň páter, nechcem, páň páter,
vašeho vína, vašeho vína,
lebo bych mala, lebo bych mala,
dcéru nebo syna, dcéru nebo syna.“*

(Minárik, 1984b, s. 106)

Dve rozsiahlejšie básne – *Když sem včera to štastí mel* (In: Minárik, 1984b, s. 103 – 105); *Má milá ma velikú – ale čo*⁸ – doložia, že tento typ poézie je predovšetkým založený na dvojmysle myšlienky a slovnej či obraznej hre; práve v tomto je ukryté „tajomstvo“ komického vyznenia. To je budované na napätí dvojmyselného verša („*Když sem včera to štastí mel, / že sem, milá, tvoju videl –*“), ktorého účinok je paralyzovaný neutrálnym veršom („... *tvár nad ruže milejší*“), dôjde teda k momentu sklamaného očakávania, v ktorom tkvie komický efekt. Báseň *Když sem včera to štastí mel* je zaujímavá aj svojou dialogickou povahou, v prvej časti ide o repliku muža, vyznávajúceho sa zo svojej lásky i túžby, druhá časť je odpoveďou ženy, ktorá v povahe dvojmyslu v ničom nezaostáva za svojím mužským partnerom.

*Já to musím vždycy vyznat,
že bych já tvoju skusil rád –
náchylnost jistú ku mne,
miluješ-li mne úprimne.
Tak se mé srdce nazdává,
že je vždycy hotová tvá –*

⁸ Upozorňujeme, že báseň *Má milá ma velikú – ale čo* pochádza pravdepodobne z neskoršieho obdobia, jej zaradením však dokumentujeme časovú nadväznosť na predmetnú tematiku.

*láska úprimná ku mne,
potešení jediné...
... Já ťa ze srdce rada mám,
proto aj tebe vdečne dám –
okusit vernost k tebe,
a ty stískaj mňa k sebe.
Ništ o tebe skryté neznám,
vdečne moju odekrývám –
milost, lásku i vólu,
neb čo sa líbí komu...*

(Minárik, 1984b, s. 104, 105)

Humorná poézia s tematikou lásky je zameraná na posmechy a žarty či žartíky na adresu duchovenstva, manželského stavu, panien túžiacich po vydaji, matiek brániacich vo vydaji dcér, nešťastných ženáčov, na manželské hádky, ktoré zväčša súvisia s pijanstvom, čím sa od témy lásky posúvame k iným komicky spracovaným témam, ako je obraz zlej ženy, ťažký študentský život alebo sociálna tematika, či básne o tabaku, zvieratách, zlatej žile a pod. Jednoznačne prvenstvo (najmä čo do počtu) má však ľúbostná lyrika. Ide primárne o monologické alebo dialogické formy budované na hravom, ľahkom, sviežom štýle, no v niektorých básňach môžeme vidieť presah do absurdnosti. Príkladom sú básne *Mariš, Mariš, nebud' taká; Kdyby mňa bola moja matička; Já sem dobrý člověk, žena je zlá; Keď sem išol okolo vrát; Kúnšt ze starých báb mladé stvoriti*.

Humorná naturalistická poézia si všíma jemne alebo drsne napríklad aj zadné partie ľudského tela, zobrazuje hádky ženy s opitým mužom, svadobné scény, od predchádzajúcej skupiny sa líši používaním expresívnych naturalistických spojení typu *rozkroj se srdce, rozdrap se rit'*, v dialogických sporoch muža a ženy sa bežne objavia expresíva typu *zesral bych te; nasral bych ti do huby; že si cufa (cundra); polib ty mne, kurvo, v rit'* – samozrejme, z dnešného pohľadu by sme v týchto vyjadreniach, napríklad pri slove kurva, len ťažko hľadali niečo humorné, ale v kontexte barokovej literatúry ide o naturalistické výrazy, ktoré majú danú komickosť vyexponovať. Dalo by sa povedať, že práve tieto príklady demonštrujú jeden zo základných poznatkov – hoci sa prejavy smiechu vo svojej fyziologickej podstate nezmenili, príčiny

smiechu sa menia s ohľadom na meniaci sa referenčný rámec, v ktorom sa komické identifikuje. Jednoducho povedané, to čo je smiešne mne, nemusí byť smiešne niekomu inému a čo bolo komické niekedy, nemusí byť komické dnes a naopak.

Mimo ľúbostnej tematiky sa humorná naturalistická poézia zameriava najmä na opisy ľudských exkrementov a na procesy ich tvorby, napríklad báseň *Najedla sa suchých hrušiek*, na princípe absurdnosti je vystavaná báseň *Jedna hranka, dve hranky*.

*Najedla sa suchých hrušiek,
napila sa cmaru,
chtela sebe poskočiti,
ofrkla si sáru.*

(Minárik, 1984b, s. 118)

*Jedna hranka, dve hranky,
neber sobe zemanky.
Zemanka má bílu riť,
nechce, kurva, nic robiť.
Poslal som ju pec kúriť,
vypálila hneď pou riť.
Upekľ sem jej hus, prase:
„Srdce moje, merme se!“
„Jak sa mám ja meriti,
keď ja nemám pou riti?“
„Mám ja kuoru dubovú,
udelám ti riť novú.“*

(Minárik, 1984b, s. 113)

Inú konfiguráciu komiky predstavuje irónia, ktorá, pripomeňme, je vedome zameraná na nejaký predmet alebo proti nemu, či na nejakú osobu, jej cieľom je teda výsmech, posmech. Zaradiť sem môžeme poéziu satirickú, parodickú a invetívnu, tzv. paškvilovú. Satira sa zameriava na odsúdenie nezdravých stránok života, buduje sa na odhaľovaní záporných javov a vzniknuté obrazy by mali vyvolať odpor. Jej súčasťou je preto zveličovanie komického. Z tematiky ľúbostnej sa baroková satirická poézia sústreďuje – podobne ako humorná, ale v odlišnej kvalite za pomoci iných obrazov – na manželstvo, ženské vlastnosti a duchovenstvo, v širšom poňatí odhaľuje pokrivené ľudské charaktery,

nastavuje zrkadlo sociálnej situácii, napr. vo vzťahu k biede študentov alebo nižších spoločenských vrstiev, najmä sedliakov a pod. Zo zachovaných textov sú to napríklad dve satirické básne – *Načo si sa oženila, lichota* a *Dobre jest býti páterom*. Ich cieľom – v porovnaní s humorným pólom zobrazenia týchto tém – už nie je pobaviť sa na skutočnosti, ale zosmiešniť ju. Opäť do hry vstupuje kontrast – očakávaného a reálneho –, na pozadí ktorého sa hodnotí, a tým odsudzuje a odmieta.

*Klobúk vlasy prerostajú – na psotu!
Nohavice sa pukajú – to psota!
Prsty z čížem vykúkajú,
tuhú zimu znamenajú – to psota!
Darmo hrdlo rozpíname – na psotu!
Omočiť ho s čím nemáme – to psota!
Ludé tvrdí jako kamen,
zaspívajme všickni Amen – psotári psotní!
(Minárik, 1984b, s. 160)*

*Dobre jest býti páterom,
nemajú moc štrapaci s breviárom.
Na breviár nic nedbáme,
len se švárnym kišasonkám zaliečame...
(Minárik, 1984b, s. 182)*

Popri satirickej poézii sa objavuje aj parodická. Jej základom je imitovanie a zosmiešňovanie určitého literárneho diela alebo autora, v barokovej parodickej poézii sa parodujú niektoré lúboštné básne (napr. *Horela lipka, horela*), ale najmä duchovné texty. Zachovala sa napríklad naturalistická pieseň *Rozserme se s týmto telem*, ktorá využíva postupy pohrebných piesní, niektoré modlitby, ako napr. *Bože moj, Bože moj z vysokého nebe* alebo *Otče, otče, otče náš*, sa menia na lúboštné prosby. V prvej *Bože moj* je zreteľný ironický sociálny akcent, v druhej *Otče, otče, otče náš* sú to skôr postupy a obrazy, ktoré signalizujú viac humorné ako ironické poňatie. Tu sa črtá aj rozdiel medzi humornou a satirickou poéziou, o ktorom sa zmienime v závere⁹.

⁹ Poslednú skupinu tvorí paškvil, t. j. na konkrétnu osobu zameraná satira; tieto adresné invectívy sa však od témy lásky výrazne odkláňajú, preto len konštatujeme ich existenciu.

„Iný svet a iný život“ alebo humorom a iróniou proti kánonu starších poetík

*Bože moj, Bože moj z vysokého neba,
keď si mi dal zuby, dajže mi aj chleba!
Ale sa mi ešte jedna vec nelúbi,
že si mi dal chleba, ales' mi vzal zuby.
Babka moja, babka tiež žuvať nemože,
navráťže jej zuby, moj milý Prebože!*

(Minárik, 1984b, s. 150)

*Otče, otče, otče náš –
ach, moja panenka, jak se máš?
Zdravas, zdravas, zdravas si –
když ja k tobe prindu, rada si.
Anjeličku boží, strážce můj –
ty budeš moja a ja tvůj.*

(Minárik, 1984b, s. 150)

Cyklus lascívno-erotických, humorných a humorno-naturalistických básní predstavuje humornú podobu komiky. Zväčša sú podané ľudicky, hravo, primárne sa v nich ukazuje polarita pohlavnej diferencie v tematizácii intímnych prvkov sexuality, humorne sa naznačuje poklesnutosť duchovných, čím sa síce znevažuje spoločensky akceptovaná predstava o asketickom a nasledoviahodnom živote, avšak zneváženie je podané prostredníctvom takých obrazov, ktoré ešte nesmerujú k irónii, slúžia na pobavenie, ale nemajú ambíciu pôsobiť mravokárne, satiricky či priam sarkasticky. Humor v tomto cykle má aj špecifickú príchut' naturalizmu, ktorý expresívnymi prvkami hyperbolizuje a demaskuje priam absurdné situácie, ktoré zobrazujú sortiment ľudských exkrementov a predvádzajú proces ich vzniku. Lascívna erotická poézia nezaostáva za svojím označením. Necudné, nemravné erotické obrazy, založené na kontraste, štekliá predstavivosť napätím medzi navodeným obrazom a jeho následnou negáciou, sú však budované len na úrovni jazyka, nie na prenesenom význame, čím sa znižuje ich estetická kvalita. Celkovo pri týchto textoch pravdepodobne nemožno uvažovať o type estetického vzťahu k životu, nejde v nich o utváranie umeleckej koncepcie života. Ich hlavnou a azda aj jedinou zbraňou pri konštruovaní (pomerne vratkých) základov estetickkej koncepcie je jazyk, rytmus a kontrast.

V satirickej poézii sa už zreteľnejšie odtláča sociálno-kultúrny kontext,

pretože reaguje na aktuálnu, v týchto príkladoch sociálnu skutočnosť už nie hravo, ale ostrým odhalením problémov doby, v ktorých sa zrkadlí polarita sociálnej stratifikácie odkrývajúca konflikty a napätie prameniace z odlišných spoločenských statusov vyšších spoločenských vrstiev a duchovenstva oproti nižším spoločenským vrstvám. Preto sa pertraktujú témy nespravodlivosti, chudoby a biedy, ostro sa poukazuje na pôžitkárske žitie duchovných a pod. Výstavbové princípy však v zásade ostávajú tie isté, rytmus združeného rýmu a figúry, najmä epizeuxy, pri ironii ojedinele identifikujeme aj paronomáziu, epiforu, epanastrofu, uplatnené v snahe zdôrazniť myšlienku.

V prípade polarity pohlavných diferencií sa ponúka téma lásky aj v básňach vagantských. Je známe, že v opozícii k oficiálnej trubadúrskej poézii do študentských veršov prenikla predovšetkým humornosť, hravosť, ale aj zmyselnosť a neskôr vulgarizácia. Mohli by sme uvažovať o trojstupnosti: na jednej strane ukotvíme citlivé lúboštné výpovede typu *Zrazená* alebo *Zmíram láskou*, do protikladu k nim postavíme ironické, priam mizogýnske prejavy *Abeceda o ženách*, *Neverte žene*, *Ženská vernosť* a do medzipriestoru umiestnime humorno-ludické vyjadrenia „*Verný*“ *vagant*; *Překvapení* či *Rozhovor matky s dcérou* (známa aj pod názvom *Dcéra, ak súhlasíš, chcem ťa pochváliť*).

V tejto trojstupnosti sa zjednodušene zrkadlia aj variácie hlavnej témy. Ide o prítomnosť lásky, resp. o skúsenosť v lúboštnom vzťahu, ktorá je vypovedaná monologicky zväčša mužským lyrickým subjektom, zriedkavejšie ženou, alebo dialogicky. Názov *Rozhovor matky s dcérou* odkazuje na dialogickú formu, v ktorej sa matka usiluje vybrať pre svoju dcéru správneho manžela. Báseň pracuje s topickým motívom chradnutia, v ktorom sa stav nešťastne zaľúbeného lyrického subjektu prirovnáva k ochoreniu. Keď matka ponúka dcére vojaka, mnícha, sedliaka, roľníka etc., dcéra refrénovite odpovedá, že nechce žiadneho z nich, pretože ešte nie je zdravá. Až pri zmienke o študentovi dcéra prejaví záujem a obrazne vyzdravie. Podobne ako báseň *Fyllis a Flora*, ide o humorne-hravú formu vyjadrujúcu, že najlepším partnerom v láske je študent, pretože mladé srdce túži po úprimnom cite,

nie materiálnych istotách.

Dialóg muža a ženy nájdeme v básni *Pozvání*. V nej majetnejší muž (komnaty plné skvostov, oponami zdobené steny) koketuje s mladou dievčinou a práve záver básne je príkladom zmyselnosti, ktorá nie je v tvorbe tohto typu tabu („*Co udělat máš pak – to učin hned. / Já nemohu se, hled, již udržet*“ (Mertlík – Krátký, 1948, s. 167)). Opačným príkladom je báseň *Překvapení*, v ktorej mladého klerika po odchode manžela z domu zvädza žena. Mladík neodolá jej zvodom, ale pri nevere sú prichytení. Ani v jednom prípade však texty nepôsobia moralisticky, sú, naopak, prejavom čistej zmyselnosti, verše sú ľahké, svieže, čoho dôkazom je aj báseň „*Verný*“ *vagant*. Láska a predovšetkým užívanie si lásky a jej pôžitkov sa spája s mladým vekom študentov. Zároveň ide o akési múzické ponímanie voľnosti v ľúbostných vzťahoch, ktoré majú byť inšpiráciou k básnickému umeniu (podobne ako pitie vína). Preto básne tohto typu nemôžu karhať ani odsudzovať proklamovaný prístup, o čom svedčia aj symbolické úvodzky v názve poslednej zmienenej básne.

Medzipriestor v našej trojstupnosti vyplňajú verše humorno-ludickej podoby komickosti, ktorá nezosmiešňuje, nepohoršuje, nemoralizuje, skôr vyvoláva úsmev. Je svedectvom voľného študentského života. Avšak hneď ako humor a ludickosť nahradíme iróniou, ocitneme sa v odlišnej atmosfére komického. Tu už je intencia zrejmä: lyrickým subjektom sú výlučne muži, z veršov sa vytráca sviežosť, nahrádza ju uštipačná irónia, gradujúca do svojej najvyššej formy – sarkazmu, aby demaskovala priam mizogýnske sklony. Objektom kritiky sú ženy, hromadia sa v nich „*ženské povahové defekty, ale zlostné a drastické tóny posúvajú [text] do žartovnej polohy*“ (Minárik, 1977, s. 282). Azda najznámejšou je báseň *Abeceda o ženách*, zaujímavá aj z hľadiska formy, kde každá sloha začína na iné písmeno abecedy, alebo básne *Ženská vernost* a *Nevěřte žene*. Kým vagantská prelietavosť hodnotená ako „*vernosť*“ nemôže byť odsudzovaná, ženským subjektom sa nestálosť tohto typu ostro vyčíta.

Pitie, stolovanie, hodovanie

Tematika pitia, stolovania a hodovania rozširuje repertoár popredných literárnych tém, jej spracovanie sa však líšilo v závislosti od funkcie, ktorá sa do textu takéhoto obsahu vnášala. V jednej polarite sa utvára koncept didaktický – môžeme tu sledovať zaujímavý paradox, taký vlastný slovenskému literárnemu kontextu starších dôb. Predstavujú ho rady rôzneho charakteru (*Pitie vína v júni vždy národom rozum len múti*), moralizátorské sentencie (*Ten spev Boha dôstojný nikdy nepáči sa Bakchovi*), no zmiený paradox nachádzame najmä v renesančnom období. V ňom pijanskej tematike chýba radostný renesančný tón a nadobúda skôr rozmyry humanistického moralizovania, ironizovania a satirizovania. Upozorňuje na to i Jozef Minárik (1990, s. 104) prostredníctvom príkladov z epigramatickej tvorby Jána Bocatia (karhanie opitej ženy, vzťah nepriamej úmernosti medzi pitím a vzdelaním) a Jána Filického (o nepoctivých krčmároch), ale aj cez skladbu *Dvorský život* Juraja Koppaya.

Oproti konceptu didaktickému sa paralelne rozvíja aj pól nedidaktický. Je oslavou vína, veselia, nabádaním k pitiu, glorifikovaním spoločnosti pijanov. Hlavným výstavbovým prvkom tejto poézie je opäť paródia a negácia. Podobne ako rád vagantov, i rád pijanský má svoje artikuly, aj tieto sú parodickou negáciou stanov jednotlivých mníšskych rádov. Ich veličenstvom sa stáva pán Bakchus, „*náš najzhovievavejší pán boh*“ (Minárik, 1990, s. 7) a v 17 bodoch sú rozpísané pravidlá „*prísneho a tvrdého*“ rádu, v ktorom sa síce kladie dôraz na hojné pitie, ale zároveň sa zakazuje opilstvo. Proces pitia sa tak povyšuje na akúsi formu umenia, ide v ňom o pitie dokonalé („*Opilstvo sa všetkým prísne zakazuje, lebo ukazuje, že brat je ešte veľmi slabý a nedokonalý.*“ (Minárik, 1990, s. 9)).

I ďalšie parodické postupy motívicky vychádzajú z prostredia cirkevného – z náboženských obradov a literárnych žánrov. Azda najvhodnejším príkladom sú *Pijanské nešpory k božskému Bakchovi v sakristii zasvätenému*, predstavujúce akúsi „*pijanskú omšu*“, ktorú predvádzali klerici v kláštoroch počas obdobia fašiangov. Názov exponuje nešpory, popoludňajšie alebo večerné obrady a báseň parodickou deformáciou alebo parodickou parafrázou

humorne persifluje časti omše vrátane responzória, antifóny i žalmov. Už úvodné oslovenie „*slobodnému Baranovi Holbovi Nerozlejšovi*“ je humornou obmenou konotujúcou šľachtický titul baróna a pitie a postupnou detailnou analýzou by sme parodizujúcich humorných foriem objavili viac (*Popime sa – Modlime sa; všemocnevracajúci Bakchus – Všemohúci Boh; Slameň! – Amen!; Sláva Bakchovi i jeho dcére Cerere i Vínnemu Duchu! Ako bolo na fašiangy, i teraz i vždycky i po všetky čaše čiaš! I s kanvicou svojou! – Sláva Otcu i Synu i Duchu Svätému. Ako bolo na počiatku, tak nech je i teraz i vždycky i na veky vekov. Pán s vami. I s duchom твоjím!; Chváľte, Bakcha, chváľte – Chváľte, služobníci Pána, chváľte meno Pánovo [žalm 112] etc.*).

V kratších formách sa uplatňuje najmä negácia a kontrast. Napríklad sentencia „*Ak chceš zdravý byť, medzi dvomi jedlami máš piť*“ (Minárik, 1990, s. 11) neguje známe hygienické prikázanie *Medzi dvoma jedlami nejedzte*. Iba na pozadí poznania prototextovej formy môže sentencia vyznieť humorne. Podobný princíp je sledovateľný aj v tzv. *Mravných zásadách*:

*Ži si ničomne,
pi si výdatne –
zdravý budeš.
[...]
Nemodli sa ver,
ale iba žer –
slušný budeš.
(Minárik, 1990, s. 23).*

Na zdôraznenie pointy sa používa aj pomlčka, tá vytvorí významovú pauzu a verš po nej nasledujúci navodí negáciu – prediktabilné moralizovanie je nahradené humorným premenením mravnej zásady.

Podobné postupy sa uplatňujú aj v populárnych dialogických scénach či už stredovekých, alebo barokových. Známe sú napríklad spory ženy s opitým mužom, na stupňovanie napätia sa opäť používa kontrast, miestami až vulgárne karhanie ženy je negované humornými odpoveďami podnapitého manžela, detenzia prichádza v záverečnej scéne, keď s mužom odchádza do krčmy aj jeho predtým sa hnevajúca manželka, aby sa tak obaja mohli oddať zvodom lahodného moku.

Najmä v kratších formách pisárskych veršikov s tematikou pitia sa okrem humorných sentencií (*Nalej pijatiku, aby ju on vypil všetku*) objavuje aj výrazový naturalizmus (*Končí sa toto celkom, nalej, a ty dostaneš lajno a zjedz ho sám, hej!*).

Záver

Pripodobenie k rímskemu bohovi Jánusovi by mohlo vystihnúť ráz vagantskej poézie i stredovekého študentského života. Charakterizuje ho nespútanosť, pohyb, hra, až hazard, víno, jedlo, ženy. Sú to synonymá mladosti a múzickosti, zrkadliace sa vo voľných, plynúcich, sviežich, veselých, humorných, ludických veršoch. Svet sa však na študenta neďáva vždy prívetivo. Občas oko prižmúri, zavrie či dokonca odvráti, premieta sa do absencie spoločensko-sociálnych istôt, tu už do hry vstupuje polarita sociálnej stratifikácie, ktorá sa prediera na povrch cez verše smutné a bolestné. Jedno oko vaganta je otvorené, druhé prižmúrené, no na rozdiel od zraku sveta sa nikdy neodvráti – díva sa životu do duše a tu videné obrazy sa mu nie vždy páčia. Niekedy vyroní bezúsmevnú slzu, tvár zahalí tieň tragiky, ale zväčša bez ostychu ukáže prstom, bodne, zatrasie, vtedy sa mení na kritika, ktorý využíva iróniu, satiru, paródiu či invektívu, aby odhalil defektnosť v bytí a nedokonalosť ľudského jedinca. Jeho druhá – komická – tvár tak nadobúda dva odtiene. Prvým je sebareflexívne humorno-ludické vyjadrenie, ktoré baví. V ňom sa dokáže lyrický subjekt zasmiať na svojej nedokonalosti, ale odmieta, aby bol za to (od)súdený. Druhým je ironické, kritické zobrazenie sveta, demaskujúce jeho úpadkovosť.

V prípade vybraných humorných i ironických básní nie je možné uvažovať o presvedčivosti umeleckej (estetckej), len o tematickom ozvláštnení. Kým je kontrast ako hlavný výstavbový prvok tu prítomnej komiky budovaný na diferencii pohlaví (doberanie si muža a ženy, predbiehanie žien a pod.), ktorá smeruje k uspokojeniu biologickej/telesnej potreby, ide o humor. Len čo sa charakter kontrastu posunie do polarity sociálnej (aj pri spracovaní tej istej témy, ako napr. pôžitkáarsky život duchovných), mení sa komická konfigurácia z humoru na iróniu. V prvom prípade ide primárne o uvoľnenie, v druhom o iné nasvietenie, a tým aj videnie skutočnosti. Zodpovedá to obvyklému

teoretickému vymedzeniu humoru a irónie; problémovjšie situácie vznikajú pri analýze javov, ktoré vyžadujú reflexiu na rozhraní slovníkových definícií, resp. v ich prieniku. V nami skúmanom korpuse sa tak stalo iba v jednom texte, pri humornej paródii náboženskej básne.

Štýl skúmaných textov zodpovedá ich cieľu a obsahu. Sú rozsahovo krátke, mnohokrát vecné a oznamovacie, jednoduchá básnická výpoveď postačuje na zobrazenie nálad, citov, myšlienok či situácií. Predovšetkým v humorno-ludických veršoch sa výraznejším spôsobom neobjavujú emocionálnejšie štylistické prvky, výpoveď je strohá, vybudovaná najmä na kontraste a jeho negácii, v dobovom kontexte plnili predovšetkým funkciu zábavnú¹⁰, relaxačnú. Výstavba humoru v nich preto nie je komplikovaná, neumožňuje to ani rozsah výpovedí, čo sa podpisuje aj pod nevýraznú estetickú hodnotu textu. Predstavujú tak protipól kanonizovaného a vážneho, na čo odkazujú primárne postupmi populárnych parodických alúzií (ako postupu medzitetového nadväzovania), deformácií a parafráz; paródiou náboženských foriem sa nejdennokrát paroduje samotný cirkevný kult.

V posune od humoru k irónii s postupmi satiry i sarkazmu sa predpokladateľne mení aj funkcia – už to nie je napĺňanie teórie o relaxácii, ale karty mieša aj superiorita a inkongruencia. Z roviny telesnej (vrátane naturalistických obrazov, zdedených z ľudovej smiechovej kultúry; prevádzaním vysokých (náboženských) obradov do telesna a materiálnosti (pijanské nešpory)) sa presúvame do roviny ideovej, preto sa mení aj tieň dopadajúcej komiky. Uvažujeme už o poklesku, o degradácii, o znevažovaní. Superiorita je otočená, pôvodne vysoké sa postupmi irónie znižuje, ale nie aby sa poľudšťilo, ale naopak, aby sa poukázalo na prehrešok voči norme.

Vráťme sa k nášmu úvodnému klišé a rámcovo uzavrieme reflexie o podobách komiky. Slovom Michaila Bachtina (1975, s. 7) pripomeňme často zabúdaný fakt, že „*proti oficiálnej a co do tónu vážnej kultúre cirkevného a feudálneho [nielen – doplnila M. K.] stredoveku stál neprehľadný svet*

¹⁰ Príkladom takto uplatnenej funkcie sú aj Kyrmezerove renesančné drámy, napr. v hre *Komédia česká o bohatci a Lazarovi* využíva postavy čertov Raráška a Kvasničku, ktorých prítomnosť má zmierniť tenziu scény, v ktorej je boháč potrestaný za svoje neľudské správanie voči Lazarovi a je odvádzaný oboma čertmi do pekla.

smíchových forem a projevů“. Smiechový princíp vytváral „*jakoby na druhé straně vši oficiality jiný svět a jiný život*“ (Bachtin, 1975, s. 8; zvyraz. v origináli). Súčasne tak existujú dva svety – paralelne, ale zároveň aj prestupne a teda vzájomne neoddeliteľne.

LITERATÚRA

BACHTIN, M. Michail. 1975. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha : Odeon, 1975. 412 s.

BERGSON, Henri. 1966. *Smiech : esej o význame komična*. Bratislava : Tatran, 1966. 152 s.

BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8

CURTIUS, Robert Ernst. 1998. *Evropská literatura a latinsky středověk*. Praha : Triáda, 1998. 740 s. ISBN 80-86138-07-0

FINDRA, Ján – GOMBALA, Eduard – PLINTOVIČ, Ivan. 1987. *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1987. 412 s.

GOLEMA, Martin. 2000. Odmietanie humoru v kultúre slovenského osvietenstva. In: *Świat humoru*. Opole : Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2000, s. 399 – 406. ISBN 83-86881-27-5

HAMAR, Juraj. 2006. K štruktúre komického obrazu v slovenskej ľudovej piesni. In: *Studia Academica Slovaca*. Bratislava : STIMUL, 2006, s. 191 – 208. ISBN 80-89236-11-1

HARPÁŇ, Michal. 1994. *Teória literatúry*. Bratislava : ESA, 1994. 287 s. ISBN 80-85684-05-5

KARVAŠ, Peter. 1980. *K problematike estetickej kategórie komického* :

„Iný svet a iný život“ alebo humorom a iróniou proti kánonu starších poetík

Umelecké a spoločenské priestory hry Petra Zvona. Bratislava : Výskumný ústav kultúry, 1980. 166 s.

KENDRA, Milan. 2006. Stratégie modelovania komických disproporcií – sociologická perspektíva (J. Záborský: Panslavistický farár). In: 2. *študentská vedecká konferencia : zborník príspevkov*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006, s. 390 – 399. ISBN 80-8068-511-8

MINÁRIK, Jozef. 1977. *Stredoveká literatúra*. Bratislava : SPN, 1977. 335 s.

MINÁRIK, Jozef. 1985. *Renesančná a humanistická literatúra*. Bratislava : SPN, 1985. 268 s.

MINÁRIK, Jozef. 1984a. *Baroková literatúra*. Bratislava : SPN, 1984. 389 s.

MINÁRIK, Jozef. 1984b. *Samopašná viola da gamba alebo Veselé piesne a verše, čo naši šibalskí dedovia, pradedovia a prapradedovia vyludzovali na šiestich figliarskych strunách*. Bratislava : Tatran, 1984. 416 s.

MINÁRIK, Jozef. 1990. *Starodávne piesne rádu pijanského : Antológia anonymnej latinskej pijanskej lyriky*. Bratislava : Tatran, 1990. 136 s.

MINÁRIK, Jozef. 1994. Skúšanie brka v staršej slovenskej literatúre. In: *Slovenské pohľady*, roč. IV + 110, 1994, č. 12, s. 20 – 33. ISSN 1335-7786

MIŠIANIK, Ján. 1964. *Antológia staršej slovenskej literatúry*. Bratislava : SAV, 1964. 852 s.

NAKONEČNÝ, Milan. 1997. *Encyklopedie obecné psychologie*. Praha : Academia, 1997. 436 s. ISBN 80-200-0625-7

ŠTRAUS, František. 2005. *Príručnýslovníkliterárnovednýchtermínov*. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2005. 368 s. ISBN 80-8061-065-7

TIMOFEJEV, L. I. – TURAJEV, S. V. 1981. *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981. 304 s.

TIMOFEJEV, L. I. – VENGROV, N. 1956. *Stručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1956. 316 s.

VALČEK, Peter. 2000. *Slovník literárnej teórie A – J*. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2000. 280 s. ISBN 80-8061-121-1

VALČEK, Peter. 2003. *Slovník literárnej teórie K – Ž*. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2003. 324 s. ISBN 80-8061-151-3

VLAŠÍN, Štěpán (ed.). 1984. *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1984. 468 s.

VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. 2000. Pojetí humoru a satiry v literatuře českého národního obrození. In: *Świat humoru*. Opole : Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2000, s. 415 – 420. ISBN 83-86881-27-5

VOJTECHOVÁ, Eva. 2006. Od komického k tragickému. In: *Studia Academica Slovaca*. Bratislava : STIMUL, 2006, s. 293 – 306. ISBN 80-89236-11-1

SUMMARY

Other world and other life or humor and irony against canon of older poetics

Chapter presents reflections on the comic and its manifestations in the texts of selected older Slovak literature. It offers basic definitions of key terms and relations between them. It focuses on vagant poetry, drinking lyrics, love poetry and dialogical scenes in three areas – *Vagant's View*, *The love a little differently*, *Drinking, Dining, Feast*. We consider it humour when the contrast as the main structural element of the comedy represented in the text is built on the polarity of sexual differences – such as teasing between men and women, rivalry among women, etc. – which aims to satisfy the biological/physical needs. Once the nature of the contrast shifts into polarity of social stratification, including the processing of the same themes, such as hedonistic life of clergy, the mode of comic changes from humour to irony.

Style of the texts under consideration corresponds to their objective

and content. They are short in scope, often businesslike and reporting, simple poetic testimony is sufficient to show sentiment, feelings, thoughts or situations. In particular, the emotional stylistic elements do not appear markedly in the text when in humorous-ludistic mode. The testimony is austere, built upon the contrast and its negation. These texts functioned mainly for entertainment and relaxation in the contemporary context, and therefore the structure of humour is not complicated. This is also not allowed by the scope of statements, which is reflected in the aesthetic value of the text. Thus, the texts constitute a counterpart to canonized and serious, which is shown mainly in the procedures of popular parodies, deformations and paraphrases. The religious cult is being often ridiculed with the help of the parody of religious forms.

As expected, the function changes in the shift from humour to irony with advancing sarcasm and satire. It is no longer pursuing the theory of relaxation, but superiority and incongruities come into play. From physical perception, including naturalistic paintings, inherited from the folk amusing culture; transferring high religious rites into the physical and material perspective such as *Drinking Vespers*, we move into ideological dimension. And therefore the shadow of the incident comics changes to defiance, degradation and disparagement is in place. Superiority is being turned around, initially high is reduced by advancing irony, but not to humanize, but rather reveal a sin against the norm.

KOMIKA A ROMANTICKÁ POÉZIA

Ľubomír Kováčik

Komiky nebolo v poézii nášho romantizmu veľa, bola skôr výnimkou. Objavila sa vo veršoch, ktoré boli písané akoby na okraj a boli predovšetkým spoločenskou a príležitostnou záležitosťou, ďalej v žartovných ponáškach na ľudovú slovesnosť alebo v básňach, čo dvíhali kritický hlas a odsudzovali. Okrajovú prítomnosť komiky v poézii veľmi výstižne ilustruje poznámka Pavla Vongreja vo výbere neznámej slovenskej poézie z polovice 19. storočia *Keby si počul všetky tie víchrice* (1966), súvisiaca s publikovaním jednej z básní Juraja Pejku, básne *Vo vápennej jame: „Ide o nenáročný obrázok z mládeneckého života. Uverejňujeme ho však ako ukážku Pejkovho pokusu o humoristickú poéziu, čo vo vtedajšej prevažujúcej poetickej vážnosti je aj pri tejto menšej básnickej výraznosti predsa len určitým prínosom.“* (Vongrej, 1966, s. 354). Pritom v próze vznikli viaceré humoristické diela, z ktorých Kalinčiakova *Reštaurácia* je aj dnes schopná poskytnúť čitateľovi zábavu. Smiech teda nebol zatracovaný a komické malo i v tomto období v literatúre svoje miesto, a to už v prvej fáze národného obrodovania, v klasicizme. Aj tu však išlo predovšetkým o prózu (Bajzove *René mládenca príhody a skúsenosti*, *Bendegúz* Jána Chalupku). Čo sa týka poézie, klasicizmus núkal básnikom na rozozvučanie komickej struny epigram. Romantizmus posunul do popredia žánre, ktoré primárne neboli uspôsobené komickému ladeniu, a synkretizmus v jeho poetike ešte nepostúpil tak ďaleko, aby spájal veselé s vážnym, komické s tragickým. Nedovoľoval mu to pevný systém etických hodnôt v literatúre, kde vysokým hodnotám vždy zodpovedala dôstojnejšia a vznešenejšia forma. Poézia bola vnímaná ako sféra vyšších hodnôt, preto komické sa do nej dostávalo len marginálne. Drobnú výnimku v tomto smere nájdeme u Jána Bottu v *Čachtickej panej*, do ktorej sa pri vykreslení zaneprázdnenosti čerta-sluhu pri organizovaní protislovenských ťažení dostali aj komické prvky, napríklad motív čerta berúceho na seba podobu zvodnej dievky a čerta ako bohyně vlasti. Ojedinele sa objavujú náznaky komiky pri modelovaní

postáv v opozícii pozitívnosť – negatívnosť, napríklad Sládkovič v epickej skladbe *Milica* dáva negatívnej postave Turka nevábivý, predovšetkým však nemužný výzor, ktorý sa stáva terčom rozprávačovho posmechu. Výzoru Turka potom zodpovedá aj priebeh jeho zápasu so srbským hrdinom, ktorý je zobrazený ako fyzicky krásny. (Tento súlad duševnej a fyzickej krásy je pre náš romantizmus charakteristický.) Komická obézna a mľandráva postavička pôsobí smiešne už svojím útokom na telesne oveľa lepšie disponovaného protivníka, ktorý má navyše sympatie rozprávača i čitateľa aj vďaka svojim morálnym kvalitám. Jeho porážka v bitke, v ktorej sa stáva už len pasívnym trpiteľom, potom nevyvoláva súcit, ale len úsmev, pričom najkomickejšie pôsobí situácia, keď je chytený za väzy:

*Moslemín chmatne nášho šuhaja
za prsísku ocelové,
a tureckého Jefrém chumaja
za väzy trhne sadlové:
ako hus, keď na hlavu dostane –
tamten sa zvrtné dva razy –
ruky vytrčí, do kúta vrazí,
ani hneď a hneď nevstane.*

Silný etický aspekt je zároveň príčinou toho, že romantizmus je v komike o niečo opatrnejší, miernejší a kultivovanejší ako klasicizmus, a to aj napriek tomu, že v období klasicizmu existovala na Slovensku skupina protestantských osvietenecov vidiacich v smiechu „*nebezpečnú prírodnú silu, ktorá ohrozovala ich vieru, namáhavo ustálené doktríny a filozofické tézy*“ (Golema, 2000, s. 403). Títo prívrženci pietizmu zaraďovali komické medzi „*nežiadu, poriadok narušujúce, odmietané entity*“ (Golema, 2000, s. 400).

Pokiaľ ide o terminológiu, v tomto období sa používal termín komika, zaužívaný od antických čias ako opozícia k tragike. Tento termín používal aj Jungmann vo svojej *Slovesnosti* (1820, rozšírené vydanie 1845), najvýznamnejšom normatívnom literárnoteoretickom diele tohto obdobia. O jej význame pre slovenskú literatúru a literárnu vedu Cyril Kraus píše: „*bola orientačným bodom, jedným zo základných prameňov. Z nej sa preberali charakteristiky, definície, bola východiskom pre systematické triedenie*

i oporou pri riešení niektorých špecifických problémov súčasnej slovenskej literatúry“ (Kraus, 1979, s. 58), pričom uvedené platilo až do začiatku realizmu. Z uvedeného je zrejmé, že kniha odráža vnímanie komiky v období romantizmu aj v literárnom priestore Slovenska.

Jungmann hovorí o komike v súvislosti s krásou, prezentujúc jej znaky („*důvody kochací, delectantia*“), a charakterizuje ju zmiešanosťou estetických „citov“, a síce príjemného s nepríjemným: „*Když neshoda řečená částek w jednotu spojenu býti majících příjemna jest, vzniká komičnost vůbec, která slowe směšnost, jestli neshoda bez rozmyslu, neschwalně powstala; žert, jestli s rozmyslem, naschwále*“ (Jungmann, 1845, s. 45). Na porovnanie – tragickosť vzniká vtedy, ak „*neshoda ta mysl dojímá, mautí*“ (Jungmann, 1845, s. 45). Uvedená zmiešanosť „citov“ nie je ich syntézou, ani statickým spojením oboch protikladov, ale osciláciou medzi nimi: „*Příjemný a nepřijemný cit nemohau stejným časem w mysli spolu býti, protože by obapolně se zničili, anobř smíšení jich záleží w tom, že se w mysli naší tak rychle střídají, by toho střídání ani znamenati nebylo*“ (Jungmann, 1845, s. 45).

Ku komike Jungmann nezaraďuje satiru. Tá síce tiež vzniká v dôsledku zmiešania „citov“, ale „*připojením k citu esthetickému jiného citu*“, v tomto prípade ide o cit „*smyslný*“ (zmyslový), ktorý obsahuje „*odvrátení*“ mysle. Satira je takto interpretovaná ako opozícia idyly, ktorú charakterizuje „*náklonnost mysli*“ (Jungmann, 1845, s. 46). V tejto súvislosti spomína Jungmann aj termín humor, v tomto čase u nás ešte neudomácnený, a dáva ho do súvisu s tým, čo nazýva „*rozpoložení mysli*“, teda s vnímaním vecí podľa zaujímaného postoja k nim: „*W tomto rozpoložení má mysl zvláštní spůsobnost věci podlé té náklonnosti aneb odvráčenosti předstawowati, hned wesele, hned truchle, hned truchlowesele, což poslední dle Angličanův nazývají humor. Humorista věci jinak než jiní lidé považuje, ač tím nikoho neuráží ale raději čtaucímu neb slyšícímu líbost působí. Co jiní chwálí, on haní, co oni haní, on chwálí, co směšného jest, o tom oprawdowě rozmlauwá, co oprawdowého, to směšně předstrawuje, ne že by jiným protiřečiti chtěl, ale z osobní náklonnosti neb odvráčenosti.*“ (Jungmann, 1845, s. 46).

Satira je chápaná žánrovo, jej úlohou je pranierovať ľudské nedostatky,

a to tie, ktoré sú produktom doby a spoločenského priestoru. Kritizovanú vec musí autor urobiť smiešnou, pričom smiešnosť vzniká tak, že sa ukáže „*odpor mezi widau člowěctwa bytující, a zrušenau*“ (Jungmann, 1845, s. 149). Aj keď základným znakom satiry je žartovnosť, Jungmann okrem žartovnej satiry uvádza aj satiru vážnu (*oprawdowou*). Popri satire ako žánri rozlišuje ešte satirickosť ako prvok, ktorý môže byť prítomný i v dielach, ktoré nie sú satirami. Satirickými v uvedenom význame sú potom najmä viaceré druhy epigramov.

Pri charakteristikách jednotlivých literárnych žánrov nachádzame uvedenú prípadnú možnosť komického variantu žánru. Stretne sa s tým pri básnickej poviedke (žartovná), svetskom epose (komický), románe (komický), piesni (žartovná). Rondó má žartovnosť už vo svojich základných znakoch, pretože aj keď ide o strofickú formu, je vnímané s istými žánrovými charakteristikami.

Iróniu a sarkazmus vníma Jungmann figuratívne, keď prvé definuje ako použitie slova v jeho opačnom význame a druhé ako trpký výsmech umierajúcemu. Ak sa spisovateľ smeje živej osobe, je to posmech (*diasyrmus*). Osobitnú kapitolku tvorí takzvané „*směšné básnictví nebo šutečné (burlesque)*“, kde je zaraďovaná travestia a paródia. Rovnakú pozornosť autor venuje komédii ako dávno etablovanému žánru, rozlišuje veselohru a frašku, ktorá má vyšší stupeň komickosti a môže mať tendenciu k nízkemu.

Najpestovanejším typom komickej poézie bola v romantizme spoločenská lyrika v ľahkom konverzačnom tóne, v rámci ktorej je možné vyčleniť poéziu príležitostnú a poéziu zameranú na kritiku všeobecne rozšírených a nadčasových individuálnych ľudských a spoločenských neduhov.

Pohotovým autorom vtipných príležitostných básní bol najmä Ján Botto, ktorý jednu z nich, *Kar zajačí*, napísal pri obede po skončení jednej z poľovačiek v Radvani, zaradil aj do vydania svojich *Spevov* v roku 1880. V jej texte oživa stará tradícia enkómia, ktoré je do komickej podoby posunuté využitím formy epicedia a pohrebnej valedikcie. Napätie medzi nízkym obsahom (jedlo, žalúdok) a vysokou formou obrazného vyjadrenia (majestáť smrti, srdce) je účinným zdrojom smiechu. Akt pochovania je metaforou

zjedenia nebožtíka zajaca, ktorého si prítomní hostia majú uložiť „pod vďačné srdcia“:

*A tak, znajúc jeho cnosti,
pochovajme ho v tichosti
tu, pod vďačné srdcia naše
a hrob skropme slzou – z fľaše.*

Rétorické ladenie má báseň *Prosím ctené zhromaždenie* (incipit), prednesená v Besede pred začiatkom kultúrneho programu. Rečník sa v nej štylizuje do podoby syna personifikovanej Besedy, ktorého „pani matka“ posielala na chvíľu zabaviť hostí, kým ona nevyjde „z toalety“. Botto tu využil konvenčný obraz dlho sa chystajúcej ženy, ktorej toaleta si vždy vyžaduje svoj čas, a ktorá nechá na seba čakať aj Pána Boha na poslednom súde:

*Tak to bude, myslím, i v súdny deň vcele –
trúbiť tri ráz aspoň musia archanjele,
bo pri prvšom-druhom zatrúbení
sotva tam bude jedinkej jednej ženy.*

Viaceré komické verše nájdeme v Bottovej korešpondencii, najmä v listoch Pavlovi Dobšinskému, ide napríklad o novoročnú gratuláciu *Na Vianoce opekance* z listu z 2. 1. 1864, kde Dobšinskému žela typické obradové jedlá vzťahujúce sa k významným sviatkom roka, ale aj „*atrament / a šupáky fundament*“. V liste z 9. 12. 1857 naráža v krátkej básni *Zahučali lesy „na nevydarený pokus Dobšinského o ženbu v jeho bývalom breznianskom pôsobisku (bol tu po revolúcii v rokoch 1852 – 1855 kaplánom pri administrátorovi superintendencie Jánovi Chalupkovi)“* (Vongrej, 1982, s. 204). Pokus o obesenie tu nie je obrazom zúfalstva, ale metaforou pokusu oženiť sa:

*Zahučali lesy, tie breznianske lesy,
že sa tam Paličok chcel obesiť kdesi;
ale haluz krehká nezdrží Palíka –
len veru odpadol pekne do košíka!...*

Do tretice spomeniem báseň *Jaj, nešťastná hodina!* z listu z 11. 11. 1860, ktorou reaguje na Dobšinského pozvanie na svadbu za družbu. Priateľov sobáš v nich komentuje ako rozpad „záporožskej rodiny“, spoločnosti neženatých

záporožských kozákov, do podoby ktorých sa obaja radi štylizovali, a končí žartovným varovaním priateľa: „*Paľo, ty si mršina, – / počkaj, pustíš do klína – adieu!*“ Všetky spomenuté verše sú postavené na žartovnom doberaní si adresáta, rovnako je tomu aj v básni *Príchod hosťov*, úsmevne zobrazujúcej zmätok domácej panej z nečakanej návštevy.

Ku kriticky zameranej spoločenskej komike písanej v konverzačnom tóne možno zaradiť časť tretieho sôvetu so Sládkovičových *Sôvetov v rodine Dušanovej*, epizódu odohrávajúcu sa na Lúkach Šťasteny, kde k veselosti vyzýva Smejka: „*Odložme, sestra, veci neveselé. / Byť veselým a plodiť veselosť, / to je blažených bytností určenie.*“ Už úvod tohto sôvetu je komponovaný ako veselý spev prírody – svrčkov, svätójánskych mušiek, hviezd, svetlonosa, kvetov, iskier, vetříkov. Ich piesne sú vlastne zábavnou sebaaprezentáciou, vybudovanou na spôsob hádaniek:

*Hviezdy
(na jazere)*

*Na vode sedíme,
preds`sa nezmočíme;
zrkadla nemáme,
preds`sa uzeráme:
vždy sa trasieme,
báť sa nevieme,
radovať sa chceme,
keď sa ligoceme.*

Vlastná komika však nastupuje až v piesňach Ľubice a Poézie. Ľubica spieva o láske, o tej ozajstnej, ale najmä o iných častých láskach – k sebe, k peniazom, k vínu, pričom aj tu sú niektoré piesne komponované ako hádanky a ide v nich o komiku anekdotického typu:

*V vínnych duchov kamenici
sedí chasa podnapitá,
každý z nich už nakriž hľadí,
ten žíva a ten sa vadí,
ten sa pevnej steny chytá:
Či veríte? Tu je skrytá
láska: a kde? – nuž v sklenici!*

Najviac priestoru má pre svoje piesne Poézia, ktorá má zaspievať „*veselú pieseň o scénach života*“, a tak pranieruje najčastejšie ľudské neduhy: manželskú neveru, preberanie medzi nápadníkmi, život nad pomery, odvracanie sa od svojho a pachtenie sa za cudzím, hazardné hry, lakomstvo, úžeru, podliehanie móde. Básne sa nesú v žartovnom spoločenskom konverzačnom tóne a jednoznačne v nich dominuje zábavná funkcia, ktorá je zdôraznená aj *expresis verbis* jednou z postáv. Je tu prítomný aj prvok gagu, keď sa rozprávajúcej postave opakovane kýcha, a to vždy pri slove, ktoré je pointou básne. Jednotlivé texty vždy opisujú konanie, ktoré je v rozpore s morálkou alebo zdravým rozumom a vyvoláva tak úsmev okolia, v očiach ktorého sa aktér tohto konania zosmiešňuje. V niektorých prípadoch je účinok zintenzívnený obrazným vyjadrením takéhoto správania:

*Muž nosí kľúčik za pásom
a všetko pred žienkou skrýva,
ale žienka svojím časom
hladkaním si kľúč dobýva:
Muž myslí, že je vrchníkom
a je žienkiným kon.... ichý!*

Sládkovič označuje tieto verše ako satirické, keďže útočia na ľudské nedostatky, tak to vyplýva z prehovoru Poézie, ktorá sériu týchto básní uzatvára, a to aj s prvkom sebaironie, uvedomujúc si, že aj moralizovanie, ktoré prekročí mieru, sa môže stať smiešnym:

*Mohla bych vám ešte mnoho
o scénach života spievať,
ale zo všetkého toho
mohol by sa ktos` domnievať:
Táto satiruje, škrečí
a sama je trup najväč.. ichý!*

Tento typ poézie vyvrcholuje v básni Viliama Paulinyho-Tótha *Móda*, kde si autor zobral na mušku dobové mravy „lepšej spoločnosti“. Úsmev vzbudzuje komické správanie využívajúce hru a masku, ktorá je následne odkrytá. Móda je tu predstavená v najširšom rozsahu – od odievania cez životný štýl až po preferované hodnoty. Figúrky s deformovaným správaním

zároveň dostávajú aj karikovanú podobu a rečový prejav. V odeve „*kišasoniek a frajličiek*“ sa okrem jeho typických súčastí, krinolín a štajfrokov, objavuje aj ich hyperbolizácia, keď si dáma „*štyri funty fišpánu vlepí na každý bok*“ a keď jej nesmie chýbať „*polfund pomády*“. Keďže pánska móda zvyčajne neponúka toľko možností na karikovanie ako dámska, autor vsadil na kontrast dokonalého výzoru a kvalitného odevu s nízkymi finančnými možnosťami jeho majiteľa:

*... v pravej ruke gutaperku, v ľavej ríť hodvábu,
doma jedol krumple v šupách a v kaviarni kávu.
A tak si vám zuby šparchal, sťa dáky vojvoda.
Zaslepil on oči bláznom; inu, tá je móda.*

Módou je aj nepriznávanie sa k slovenskému pôvodu a hlásenie sa k Maďarom, a to aj vtedy, keď dotyčná maďarčinu vôbec neovláda: „*Len, szép nagysám' keď očuje, k tancu rúčku podá, na šťastie viac nerozumie – inu, tá je móda!*“ Úporná snaha vyzerať inak ako v skutočnosti končí vždy demaskovaním prinášajúcim výsmech, s ľuďmi je to rovnako ako s módnym, hoci trikrát vareným čajom, ktorý, samozrejme, prezradí svoju kvalitu: „*lež z tej tey ocukrenej vždy razí len voda*“. Napätie medzi snahou o dokonalú masku a jej neustálym zlyhávaním je vynikajúco vyjadrené jazykovou komikou, používaním cudzích slov maďarského, nemeckého i francúzskeho pôvodu v poslovenčenej podobe: „*neparlírúže slovakíš*“, a v spojení cudzieho slova s hovorovými až ľudovými výrazmi: „*Večer išiel na soaré k istej pani tetke*“.

Komický obraz toho, čomu všetkému sa človek podriaďuje a čím všetkým je manipulovaný, vytvoril aj Samo Chalupka v básni *Ktože týmto svetom vládne*, kde sa v diktátorskej pozícii zas objavuje móda, potom žurnalistika, pantofľa, ale najmä zvyk: „*To sa sluší / a to sa nesluší.*“ Ide o konverzačnú veršovanku, ktorá má predovšetkým zabávať a vyvolávať úsmev, no úplne neobchádza ani moralizátorskú polohu a povzbudzovanie vlastenectva.

Druhú skupinu komických básní tvorí poézia ľudového typu, kde možno osobitne vyčleniť básne didaktického ladenia a básne, ktoré majú oporu vo folklórnom prekáraní. Čo sa týka didakticky ladených komických básní, väčšinou sú zamerané proti opilstvu, čo súvisí s dobovým zakladaním

spolkov miernosti. Samozrejme, nie všetky majú pôvab Sládkovičovho *Opilého sveta*, ale vďačná téma podnietila aj menej talentovaných básnikov k lepším výkonom. Napríklad už spomínaný Juraj Pejko, typ ľudového básnika a autor zbierky *Sklad rozličných spevov* (1846), ktorého tvorba nedosahuje výraznejšie kvality a stretla sa i s nepriaznivou kritikou súčasníkov (Mikuláš Dohnány), napísal báseň *Opilému*, ktorú možno zaradiť k lepšej časti jeho poézie:

*Škoda ťa, škoda ťa, šuhajčok spanilý,
žeš' padol do blata onehdy opilý.*

*Škoda úst čačaných, ktoré som ľúbila,
kým duša ti na nich sklenkou netrúbila.*

*Darmos' ma už určíš teraz za milenku,
ak sa neodučíš besnú piť pálenku.*

*Opilý mládenec horší od teľaťa –
nech nežiada veniec cnostného dievčaťa.*

*Nech ani cez vráta naše viac nekráča,
keď ho raz do blata pálenka namáča.*

Východiskom básne je moment situačnej komiky, dehonestujúci pád opilca do blata, ktorý sa stáva predmetom komentára lyrického subjektu. Je to komentár ženského subjektu, milenky opitého mládenca, ktorá motivačne využíva jeho odmietnutie. Komicnosť sa v básni objavuje aj vo verbálnej podobe, v personifikácii pálenky namáčajúcej opitého človeka do blata a v metafore pohárika pri ústach ako trúby a je posilnená aj zaužívaným expresívnym prirovnaním k teľaťu.

S Pejkom by boli určite spokojné aj feministky, pretože ako správny rodovo citlivý básnik neobišiel v súvislosti s alkoholizmom ani ženské pokolenie. Tu však jeho verš nadobúda tragikomický tón. Úsmev, ktorý vzbudzuje expresivita výrazu a hyperbolizácia ženinej bezodnosti, čo sa týka pijatiky, je prekrývaný tragikou sociálnej situácie rodiny alkoholičky, čo je vyjadrené už v názve básne – *Bieda*:

*Čo vyrobím – to prežerie,
po holbe na dúšok berie,
a čo doma sa urodí,
to do krčmy hneď zahodí.*

.....
*ešte deťom pokrm kráti –
čo by jej len odtal hnáty..*

Perspektívne riešenie situácie zo strany mužského subjektu je teda o čosi radikálnejšie ako v predchádzajúcej básni, kde je riešenie na žene, v každom prípade však ženskej hrdinke nehrozí, že jej manžel odtne „*spitú kotrbu*“, ako to v realizme hrozilo Tereze z *Gáboru Vlkolínskeho*.

Samo Chalupka v básni *Voda a pálenka* nechal komiku bokom a rétoricky volá: „*Preto, kto si Slováč, kto si syn slobody, / daj pokoj pálenke a napi sa vody*“, zato však veselšia, anekdotická struna sa ozýva z básne *Jeden mlynár, druhý krčmár*, kde necháva krčmára pražiť sa v pekle za to, že nedolieval. Komickosť pramení z paradoxu vnímaného mlynárom ako nespravodlivosť: „*ja som vo dvoje odsýpal, / predsa som tam, kde ty*“.

Najznámejšou a aj najkomickejšou básňou tohto typu je Sládkovičov *Opilý svet*. Cesta z krčmy je v nej vnímaná optikou opitého človeka, v dôsledku čoho sa veci obracajú naruby a svet sa stáva personifikovaným karnevalovým priestorom, kde sa všetko pohybuje v potácavom rytme krokov opilca: „*Kníše sa, váľa sa / všetko na ňom: / bodajže ťa, svete, / aj s ožranom!*“ To, čo sa deje so subjektom, sa presúva na objekt jeho pozorovania, ktorý sa personifikuje a personifikácia sa následne ďalej rozvíja, v niektorých motívoch aj náznakmi dejuvej aktivizácie:

*Čože ty tak sliepňaš,
mesiac z neba?
No tebe tiež viac ver'
už netreba:
oči máš zmútené,
líca bledé;
hľa, tak sa ožranom
takým vedie!*

.....

*Ešte aj tie skaly
v hlave majú,
keď nohy triezvemu
podkladajú!*

Optika postavy je v tomto prípade v súlade s jedným z najzákladnejších komických princípov, a síce s prevrátením reálnych vzťahov. Je to princíp, ktorý ako smiešny vnímajú už deti, a preto sa objavuje v riekankách.

K ďalšej neresti, ktorej sa tiež v tom čase zriekali v spolkoch miernosti, k fajčeniu, je Sládkovič ovela zhovievavejší, preto sa v básni nazvanej *Elégia* nestretne s posmechom, aký bol adresovaný opilcovi. Komické ladenie textu je veľmi jemné a je postavené len na protiklade jednoduchého obsahu (vzdanie sa fajčenia) a vznešenej formy elégie. Tá umožňuje lyrickému subjektu obracať sa k fajke, ktorú opúšťa, s patetickým žiaľom:

*Žaluj, že oheň života
svety ti zhasili,
a studenú – hrozná psota! –
na klin obesili!*

*A keď raz aj kosti moje
v hlinu sa zavinú,
zem svorno zmieša oboje:
s mojou tvoju hlinu.*

Básne inšpirované ľudovým prekáraním majú rôznu podobu. Typickou prekáračkou je báseň Juraja Pejku *Vymetávanie na oči*, kde dievčina vyčíta šuhajovi nevernosť: „*Ba – čo najviac – s nevestami / znáš sa očmi aj ústami*“. Situačnú komiku využíva Juraj Pejko v básni *Vo vápennej jame*, keď jedného z mládencov idúcich v noci za frajerkami necháva padnúť do jamy s vápnom, čo ďalší z nich komentuje:

*Už si ty, brat môj, od fraja –
vidíš, jak to býva s nami,
chceme vtrepáť sa do raja,
snadno padneme do jamy.*

Heroikomický prvok sa objavuje v Chalupkovej básni *Valibuk*. Meno

rozprávkového siláka, ktoré tvorí jej nadpis, je použité ironicky a označuje ľudovú figúrku chválenkára s bohatou fantáziou. Keď táto báseň vyšla v roku 1860 v *Sokole* (č. 3, s. 17 – 18), niesla názov *Rečňovanka pre nášho Kuba*, čo hneď na začiatku prezrádzalo autorov zámer a znižovalo komické napätie medzi výrazom a významom. Namiesto v nadpise signalizovaného hrdinského rozprávania totiž v ďalšom texte nastupuje riekankovo ladené veršovanie, využívajúce ľudový hovorový jazyk. Udalosť je vyrozprávaná priamo postavou, čo umožňuje uplatnenie subjektívnej optiky. Zápas hrdinu s bližšie nepomenovanou potvorou, zobrazenou len prostredníctvom niekoľkých „hrôzostrašných“ charakteristík, ako vycerené zubiská, blýskajúce okále, rohy a chrenie plameňa, má podobu krčmovej bitky, keď silák doslova zametá so svojím protivníkom a komika pramení aj zo zrealňovania hyperbolizovaných siláckych frazeologických spojení, napríklad „chytiť niekoho za uši“:

„Nuž tak? – tebe do duši!“
Lapil som ju za uši,
trepol som ju o bralo,
len tak pod ňou zdundžalo.

Dva komicky ladené texty nájdeme aj u Petra Kellnera-Hostinského, v jeho rukopisnej zbierke *Básne a piesne Petra P. Dobroslava Hostinského, oddiel II. Slovenskie*. Ide o básne *Lepšie nosiť pištole* a *Nebudem trieť konope* (obe nazývam incipitom), aj keď prvá z nich už bola publikovaná, obe prepisujem z rukopisu a uvádzam v plnom znení. *Lepšie nosiť pištole* je úsmevnou konfrontáciou študentského a vojenského života, z ktorej vojenský vychádza jednoznačne lepšie, a to tak vďaka hmotnému zabezpečeniu, ako aj vďaka tomu, že škole sa pripisuje formálnosť, zviazanosť a statickosť, zatiaľ čo vojne voľnosť, dynamickosť a aktivita:

Lepšie nosiť pištole,
ak sa trúdiť vo škole;
bo vo škole mučia, bijú,
lež vo vojne chlapci žijú.

Lepšie je na koníku,
ak sa učiť logiku;

*v logike máš starú furmu,
ale koník nesie k šturmu.*

*Krajšia šabl'a jak papier,
ako kopa kníh a pier,
bo knižočky požrú mole,
ale svietia šable holé.*

*Milší dolmán jak kaput
a ostrôžky ako prút;
bo dolomán cifrovaný,
ale kaput roztrhaný.*

*Keď šuhaj zo škôl vyjde,
k mamičke na pec príde;
ale vojak mašíruje
a vo vojne sa probuje.*

Nebudem trieť konope je veršovačka ponáškového charakteru s ľahkým erotickým a lascívnym tónom. Môže ísť o samopašné zobrazenie momentu, keď dospievajúca dievka dostáva od rodičov povolenie spať samostatne práve preto, aby k nej mohli chodiť mládenci:

*Nebudem trieť konope,
lež budem spať na šope,
ruky bolia od trenia,
ale nie od lúbenia,
a škvrk robí trlička,
lež nie príchod Janička.*

Jediným autorom, ktorý v romantizme využíval komiku v poézii nielen okrajovo, ale ako dôležitú súčasť literatúry so špecifickým poslaním, bol Viliam Pauliny-Tóth, zakladateľ, redaktor a najplodnejší prispievateľ *Černokňažníka*, prvého humoristického časopisu na Slovensku, ktorý pod jeho vedením vychádzal štyri roky (1861 – 1864). O tom, že komická literatúra sa u nás v tomto období veľmi nepestovala, svedčí aj fakt, že nedostatok pôvodnej slovenskej tvorby musel byť v časopise vyvažovaný prekladmi z iných jazykov, ako o tom píše Karel Krejčí (1964). Pozoruhodné je aj to, že časopis poskytoval priestor i vážnej poézii, ktorej politický podtón tu ľahšie ušiel pozornosti

cenzúry. Paulinyho humorné verše sú rovnocenné s jeho vážnou poéziou a významné miesto má v nich politická satira, čo je žáner v poézii slovenského romantizmu zvlášť výnimočný. Z tohto hľadiska je treba spomenúť báseň *Prorocstvo o dualizme, čili bájka o dvoch levoch* z roku 1862, reagujúcu na Októbrový diplom z roku 1860 a naň nadväzujúci Februárový patent z roku 1861, ktorými cisár František Jozef I. vyšiel v ústrety maďarským požiadavkám a zaviedol dualistické riešenie štátoprávnych pomerov v habsburskej monarchii. Uhorsko dostalo svoj snem, vládu a obnovilo sa v ňom župné zriadenie. Monarchia sa tak prakticky rozdelila na dve časti – Predlitavsko (Rakúsko) a Zalitavsko (Uhorsko). (K tejto téme sa v humornom štýle ľudových porekadiel skepticky vyjadruje aj v básni *Stará pravda*.) Pozoruhodná je alegorická forma bájky, ktorú autor zvolil, nie však pre prvoplánové utajenie skutočného významu textu, keďže pointa je jasne naznačená už v nadpise, ale s cieľom vytvoriť rétoricky názorne pôsobiacu paralelu k politickému daniu s komickým zobrazením jeho dôsledkov. Ojedinelé je aj použitie symbolického grafického prvku ako súčasti textu bájky, keď grafické znaky vyčleňujúce ponaučenie majú podobu krížikov (troch) latinského typu, ktoré sú všeobecne používané ako znak úmrtia a v texte významovo korešpondujú so zobrazenou udalosťou:

*Raz išli dva levi
prejsť sa do lesa,
tam sa povadevi –
od jedu zedle sa.
Na druhý deň prášili
dva páni v les hostý
a z levov nenášli:
iba holé chvosty.
† † †
Uč sa z bájky täjtom
katolík i kacír:
ani s vlastným brajtom
nechod' v les na špacír.*

Báseň *Svoboda* je zas satirou maďarského chápania slobody – inak pre seba, inak pre ostatné národy v Uhorsku. Prostriedkom komiky sa stávajú

alegorizačné postupy spojené s vytváraním názorných personifikačných zmyslových obrazov. Vznešenosť, ktorá je konvenčne prítomná v alegóriách slobody ako ženskej postavy je nahradená karnevalovým motívom masky, nešikovne ukrývajúcej pod zdaním vysokého nízke. Výsledok je podporený alúziou na vtedy častý predmet spoločenského výsmechu, a síce prehnanú snahu starých žien vyzerat' mlado (kontrast kvetinovej party ako atribútu mladej nevydatej ženy a starej tváre):

*Svoboda, svoboda, pekne maľovaná.
Šnorovaný kožuch, sukňa zašubraná.*

*V parte samé kvety, a tvár len tá stará;
nie je to svoboda, lež iba maškara!*

Osobitným typom básne je *Čudo a Slavina* s podtitulom *Národná balada*. Aj tu funguje alegorickosť zobrazenia, keď sa národné vzťahy transformujú do podoby vzťahov v manželstve – manžel nevážiaci si svoju ženu a užívajúci len jej majetok. Komika v tomto texte je minimálna a možno o nej hovoriť len s istou rezervou. Samotná téma je tragická, preto sa v názve objavuje žánrové označenie balada, aj keď autor ho tu použil v obraznom význame. Veľmi jemný komický tón vnáša do textu len hovorový štýl rozprávania alegorického príbehu: „*priženil sa divý Čudo ku švárnej Slavine*“ a fakt, že tento príbeh je všednou prózou, ktorá odieva národnú tému, všeobecne vnímanú ako vysoká. Komika teda vyplýva len z prirovnania štátu (vysoké) k nevydarenému manželstvu (nízke).

Na frazeologizme „*dúchať (duť) spolu s niekým*“ vybudoval autor báseň *Hudobnícke heslo*, vyjadriac v nej presvedčenie, že najistejším zdrojom hmotného prospechu je „*s pánmí v jeden roh dúchať*“, teda správne (aj politické) zaradenie sa, lebo „*nik nestučnie včul' na svete / pri fagote, klarinete*“.

Najrozsiahlejšou Tóthovou politickou satirou je *Gáboriáda*, útočiaca na Gábora Váradyho, uhorského politika 2. polovice 19. storočia, pranierujúca jeho bezcharakternosť a predajnosť:

Ja som smelé človečisko,

*Handlujem s kožiami,
Zvieracími aj ľudskými,
Veď to viete sami.*

Ako prostriedok komiky využíva Tóth aj nárečie, s čím sme sa už stretli v *Proroctve o dualizme*, v básni *Šidlinčan* je však nárečie s textom zrastené oveľa organickejšie a plní funkciu charakterizačného prostriedku hrdinu. Šidlinčan je naivnou tragikomickou figúrkou, objektom všeobecného posmechu, vrcholom ktorého je jeho vlastné rozprávanie o tom, ako bol podvádzaný svojou milenkou bez toho, aby bol na to prišiel. V tomto lúbostnom trojuholníku navyše plnil úlohu využívaného šaša. O nápadníkovi svojej milej (keďže boli spolu všetci traja) hovorí: „*vo volksgartni bešteluje tri porcie kávy, / a keď kelner konto nese: „Plac, Šidlinčan!“ vraví.*“ Komickosť rozprávania teda nepodporuje len samotné nárečie, ale aj používanie prebratých nemeckých výrazov. Tie sú tu prítomné ako prejav snahy postavy demonštrovať svoju kultivovanosť a mestský (presnejšie malomestský) pôvod, keďže sa narodil „*hen ve Varíne*“, a teda je „*meské dieťa*“, na čom si patrične zakladá.

Profil Paulinyho komických veršov dotvára už spomenutá báseň *Móda* a epigramatické básne ako *Spokojní pacienti*, *Nešťastný plagiát* alebo *Doktor Martin*. V *Spokojných pacientoch* sa objavuje dokonca čierny humor, ktorý je v tomto období ojedinelý:

*Lekár Krampus hovoril mi,
že niet nezdravého,
ktorý by vraj nespokojný
bol s liečením jeho. –
Dozaista, dumal som ja,
nikto nič neskáže,
bo každému nezdravému
smrť jazyk zaviaže.*

Veľmi osobitá je komika v Hodžovej poézii, má podobu satiry, irónie a sarkazmu. Ide o poéziu naplnenú filozofickým pátosom, náboženským a národným horlením i výchovným didaktizmom, kde silná zánietenosť a persuzívna tendencia strhla básnika-kazateľa k expresívnemu a silno

obraznému výrazu metaforického, symbolického, alegorického a exemplického charakteru, miestami nadobúdajúceho satirickú podobu. Práve v súvislosti s jeho tvorbou by sa dalo hovoriť o satire v Jungmannovom poňatí, ktorá nadobúda vážny charakter. V takejto podobe je prítomná v lyricko-reflexívnej skladbe *Vieroslavín*. Keďže predmetom tejto štúdie je satira vzbudzujúca smiech, zameriame sa len na tú časť Hodžovej poézie, ktorá mu dáva šancu (hoci niekedy len v symbolickej podobe) a ktorej zdrojom je *Matora*. Satira je v tejto veľbánsi prostriedkom výsmechu protivníka, presnejšie hodnôt, ktoré vyznáva, pričom výsmech sa realizuje priamo zo strany rozprávača/lyrického subjektu alebo postavy voči negatívne hodnotenému objektu alebo je to výsmech, ktorého pôvodcom sú negatívne postavy a ktorý je prvotne nasmerovaný voči pozitívnym hodnotám, druhotne sa však stáva odsúdením a výsmechom svojho pôvodcu a toho, čo reprezentuje.

V *Matore* sa Jánošík stáva objektom výsmechu temných síl, ktoré sa ho tak snažia zlomiť. Keď sa po prepustení z väzenia vracia domov, do cesty sa mu stavia Posmech, aby ho zviedol z nastúpenej púte:

*Hahá, vojta velebný, hajže prevelebný,
seba s celým národom obesil na – keby!
Čo by každé prestalo na tom svete, keby
vy by ste ním večitým boli, darmotreby.
Hahá, vojta národný, „kebská“ je to snaha,
Komu svet je „kebyšte“, tomu h---- slaha.*

Vulgárna dehonestácia národných ideálov Posmechom využíva ľudový hovorový jazyk, z tohto priestoru čerpá aj vyjadrenie protikladu „reality“ a jej vnímania Jánošíkom, z ktorého komickosť pramení. Po neúspechu tohto útoku pokračuje Posmech útokom na vernosť Jánošíkovej manželky:

*Ide domov z áreštu, z blata do kaluže,
má tam i tu enóno – myslí, že sú ruže.
Myslí, nedomýšľa sa, že mu k žene cesta,
u ktorej pán Asmodej má sním spolu miesta.*

Posmech si na pomoc privoláva aj strigu Reksu. V jej zjave nastupuje najskôr výzorová komika: „*Reksa zuby vyškiera, žmeňou šuchoravou / bozky*

z úst si vyberá, kývnuc zavše hlavou, / zdúbnelému Vojtovi cmukave ich hádže“ a potom prichádza samopašný spev o radodajnosti žien: „a tá mladá, tak je rada, / kto ju žiada, tomu sa dá“ a o nevere Jánošíkovej ženy:

*Jánošík je chýrny vojta,
do roka bol z domu,
žena jeho tomu –
mihi, čihi, komu, tomu –
aha, mhm, nejednému...*

Všetky tieto útoky sú vedené s cieľom degradácie rodiny, domova a vlasti ako prekážok na ceste za veľkými individuálnymi cieľmi: „*Hanba ti to, vedomec, behy sveta vedieť, / a chcieť doma na sráči by na tróne sedieť“*, a zároveň aj s cieľom priviesť Jánošíka k odvráteniu sa od Boha, ktorého stvoriteľské slovo je nazvané márnym:

*to je tvoja osoba v božstve satanovom,
živá duchom svojetným – a nie márnym slovom,
ktoré, vraj, z úst pochodí, kýchsi Božích, veru,
lenže ústy jednu má, druhú zadkom dieru.*

.....

*Nechod' domov, nehodno je to tvojho ducha,
Jánošík tam nebudeš, len tá serimucha.*

Slovo, ktoré náš romantizmus – a mesianisti zvlášť – vnímal čisto duchovne ako atribút Boha, je odpadlíkmi od Boha interpretované materiálne a je stavané na úroveň ostatných telesných produktov a ústa, s ktorými súvisí ako s miestom zrodu, sa kladú na úroveň ostatných telesných otvorov, podobne ako v obrazoch tzv. groteskného tela v období stredoveku a renesancie a v neoficiálnych ľudových prejavoch: „*groteskní obrazy těla převažují v neoficiálním mluvním projevu lidu, zvláště tam, kde jsou tělesné obrazy spjaty s haněním a smíchem; témata hanění a smíchu se vůbec soustřeďují, jak už jsme uvedli, skoro výlučně ke grotesknímu tělu. Tělo, které figuruje ve výrazech neoficiální a familiární mluvy, je tělo oplodňující a oplodňované, rodící nebo právě rozené, pohlcující a pohlcované, pijící, vyprázdňující se...*“ (Bachtin, 1975, s. 250).

Do ľudovo vulgárnej expresívnej komiky prerastá ďalšie presviedčanie

Jánošíka, kde to, čo v rôznych kontextoch fungovalo vo verbálnej rovine hovorovej ľudovej komunikácie, prerastá do dejových motívov. Napríklad potvorské zjavy „*lajniac smradným trusom*“ sa obracajú na hrdinu so slovami: „*To ti je – vraj – dobrota, masť a rozum zeme / h....o pánu svetu – my doma si ho zjeme*“. Tieto skatologické motívy vrcholia v zjavení sa nahej starej strigy Reksy (zostarnuté telo je tiež jedným z typov groteskného tela), obracajúcej sa na Jánošíka so slovami: „*Ach – vraj – vitaj Adamko, ja som Eva tvoja*“, ktorá dbajúc na diadaktickú zásadu názornosti demonštruje Jánošíkovi perspektívu jeho snaženia takto:

*Na to striga na vojtu gebrou chrákne, siakne,
svojacinec vyondiať čupom dolu kvakne:
„tu – vraj – pravda, chalane domársky, ti táto,
myseľ, srdce, robota – vše ti vyjde na to...*

.....

*Hnusom vojta utečie, ona zmenidlaňou
chrýlne naňho mokercu: „bud’ – vraj – doma staňou,
domadrndoš prostiansky – to ti voda svätá,
tak ťa krstím vo meno domaboha Skräta.“*

Nájdeme tu teda pokope všetky ľudové spôsoby dehonestácie v reálnej (nie len vo verbálnej) podobe – od oplútia chrchlom až po obliatie močom. Obliatie močom zo strany strigy má zároveň podobu paródie posvätného rituálu krstu a je signálom jednoznačnej negativity tejto postavy a jej opozície voči všetkému kresťanskému. Bachtin (1975, s. 141) píše: „*Výkaly, to je veselá matérie. V dávných skatologických obrazech, jak jsme už uvedli, byly výkaly spojovány s produktivní silou a s plodností. Na druhé straně se výkaly chápou jako něco uprostřed mezi tělem a zemí, jako něco, co vyjadřuje jejich spřízněnost.*“ V Hodžovej poézii síce výkaly zostali veselou matériou, ale je to veselosť spojená s posmechom, čo sa týka plodnosti a plodenia, je to plodenie nečisté, a spojenie so zemou je tu spojením s mŕtvou matériou bez ducha. Jeho skatologické obrazy sú vytvárané jednoznačne ako prostriedok signalizujúci najhrubšie telesno a najnižšie materiálne.

Ešte intenzívnejšie ako oblasť vylučovania funguje v Hodžovom inventári prostriedkov výsmešnej dehonestácie sexuálna oblasť a oblasť rozmnožovania,

a to v reálnom i obraznom význame, čím sa dovŕšuje groteskný obraz tela: „*Proto hrají v groteskním těle nejpodstatnější úlohu ty jeho části a místa, kde samo sebe přerůstá, překračuje vlastní hranice a počíná nové (druhé) tělo: břicho a falus. ... Co do významnosti následují po břichu a pohlavním orgánu v groteskním těle ústa, kudy vchází pohlcovaný svět, a po nich zadnice. ... Reliéf groteskního těla tvoří ‚hory‘ a ‚propasti‘ nebo (řčeno jazykem architektury) věže a podzemní sklepení.*“ (Bachtin, 1975, s. 249). Sem patria najmä scény parodizujúce veľkú časť antickej literatúry a mytológie, považovanú autorom nie za doklad kultúry, ale za obraz skazenosti starovekého gréckeho a rímskeho sveta, ktorý nie je hodný nasledovania, preto zmyšľanie tých, ktorí chcú antickej ideály nasledovať, paroduje takto: „*Ustúp Iliade, Biblia ty sprostá, / presláveným právom Achillovho chvosta!*“ Jeden z ústredných motív *Iliady*, spor Agamemnóna s Achilom o krásnu Achilovu zajatkyňu a milenkú Briseidu, ktorý takmer privodil porážku Achájcov, tu Hodža redukoval na čisto sexuálnu záležitosť, aby tak znevážil kultúrne hodnoty, ktoré považoval z hľadiska kresťanstva za nebezpečné. Rovnaký postoj má aj k antickej filozofii, v súvislosti s ktorou využíva fakt prítomnosti hetér, vzdelaných luxusných spoločníčok, na starogréckych sympóziách a robí z nich kategóriu žien, ktoré Gréci označovali ako pornai (neviestky): „*Z Epikureovej pôrčatá tu čriedy / na hetérach robia skúšku svojej vedy*“ a histórii, pars pro toto reprezentovanej Alexandrom Macedónskym, v súvislosti s ktorým vyberá jediný prípad, keď tento vojvodca zničil kultúrne dedičstvo na dobytom území, a síce zapálil palác perzských kráľov v Perzepole, na čo ho podľa historika Kleitarcha naviedla práve aténska hetéra Thais: „*Tuto líči Thais, svetochýrna fľandra / ľavou rukou drží za ... Alexandra*“. Hodža tu prostredníctvom až pornograficky ladenej paródie vytvoril maškarádu tej časti európskej kultúry, ktorú považoval za pohanskú a útočiacu na kresťanské cnosti. Preto je to kultúra, ktorá „*neznáči... slovenského Ďura*“ (Jánošíka) a ktorej obdivovatelia sa stavajú k tým, čo ju odmietajú, takto:

*A hlas bahoboha zdola, zhora zvolá:
„Samorody pravdy daj sa užiť holá!
Chlipáč slavorodný, chlipáč teloplodný,*

*blaholiz si nájdí savečnosti hodný.
Svetoslávna fysis sprostákom len hyzda,
neslávnym Slovákom*

Aj keď Hodža nemá veľký problém s vulgarizmami a nájdeme u neho kurvínce i kurvy a slová chuj či pizda si čitateľ vo vybodkovaných častiach vďaka rytmu a rýmu ľahko doplní, občas siahne po meióze, napr. perifrastického charakteru, a to práve s cieľom dosiahnuť komický efekt: „*S čím sa sama narodila, / s tým sa potom obchodila, / za päťák – dva sa živila.*“

Finále *Matory* prerastá do heroikomickej podoby, keď Jánošík so Samoknižníkom letia na šarkanovi k slnku. Termín heroikomika sa používal predovšetkým v súvislosti s eposom, keďže jej pravzorom je starogrécka *Batrachomyomachia*, dnes sa však už žánrovo neobmedzuje a je chápaná ako spôsob videnia a zobrazovania. Karel Krejčí v knihe *Heroikomika v básnictví Slovanů* píše, že heroikomika spočíva v „*změně zorného úhlu, z něhož to, co se jinak jeví velkým a vznešeným, představuje se jako směšné a malicherné. Takovýto pohled může vést k pokřivení a deformaci reality, ale může se v něm odrazit i přesnější vidění skutečnosti, zbavené umělých dekorací. V mnohých případech pomocí deformace a rozrušení konvenčního obrazu je možno odhalit pravdu pod zkreslující stylizací...*“ (Krejčí, 1964, s. 19). Z obdobia slovenského národného obrodzenia Krejčí k heroikomickým dielam zaraďuje *Tablicovu Zuzanu Babylonskú*, čo zdôvodňuje burleskným štýlom rozprávania a travestovaním antických božstiev. Druhým dielom takéhoto charakteru je podľa neho *Faustiáda* Jonáša Záborského – „*prozaická odrůda heroikomické poesie*“ (Krejčí, 1964, s. 391) – ako travestia hrdinského eposu, nadväzujúca zároveň na travestované Eneidy a ďalšie satirické diela. Z romantických diel sa teda do tejto kategórie v rámci Krejčího klasifikácie nedostáva ani jedno. Je to tak zrejme preto, lebo k rukopisu (v tom čase) *Matory* sa autor nedostal. Po heroikomike Hodža iste nesiahol náhodne, ale využil ju ako možnosť parodovať jeden z najväčších literárnych žánrov antiky a s ním hodnoty, ktoré predstavovali jeho hrdinovia. Záverečná časť *Matory* je však predovšetkým paródiou materialistickej filozofie a moci vedy, kde autor rieši vzťah ducha a hmoty, vedy a viery. Cesta na slnko ako symbol neobmedzených možností

človeka a vedy je realizovaná „dopravným prostriedkom“ patriacim do sféry mýtov, rozprávok a povier (teda už tu sa objavuje jej dehonestácia) a končí sa nezdarom, prepadnutím sa šarkana spolu s posádkou do pekla, keď pri páde prerazí zemskú kôru. Cesta na slnko je archaicko-moderným a naivno-vedeckým ekvivalentom stavby babylonskej veže. Stieranie hraníc medzi pokrokom a zaostalosťou, vedou a pavidou je zámerné a umocnené je aj obľúbeným prostriedkom staršej poézie, kombinovaním latinského a slovenského textu. Latinčina ako jazyk vzdelancov a jazyk vedy sa objavuje v prehovoroch Samoknižníka, výsledkom je makarónsky typ veršovania, parodujúci Samoknižníkov materializmus, ktorý je dotiahnutý ad absurdum tak, že aj myšlienka dostáva podobu hmotného trojrozmerného produktu, samozrejme fekálneho:

Jánošík:

A ty čo vieš?

Samoknižník:

Cogito.

Jánošík:

A čo je to – myslieť?

Samoknižník:

To je záha žalúdka, zjel si, musíš misieť...

Keďže pre Hodžu je veda bez viery neprijateľná, jeho Jánošík odmieta Samoknižníkovu snahu o čisto racionálne vysvetlenie všetkých javov, aj záhadných: „*A čo by mu tisíc ráz divom rozum zastal, / všakdyby sa vedeckým nerozumom chvastal.*“ Na Samoknižníkovu prijímanie všetkého ako prirodzeného Jánošík reaguje:

*Keby tvoja frajerka kozou da sa stala,
ako by sa príroda tvoja k tomu mala?
Divu by ti nebolo, sám bys divy robil,
bezpochyby na capa bys sa prepodobil.*

A dostáva od neho odpoveď:

*Deos, bár bol bujakom, i tak zostal bohom,
prirodzeným i vtedy predsa pichal rohom.
Lebo lúbošť prírody je kvet samý sterý,*

*pre ktorý sú bohovia, ľudia vlastne zvery.
Ba i sám duch zmýšľaný, vašich kňazov chlúba,
z lúbsti sa obrátil kedys na holuba.*

Hodžov výsmech materializmu dosahuje vrchol v paralele medzi Duchom Svätým v podobe holuba a Diom v podobe bujaka, vytvorenej Samoknižníkom, ktorý nepoškvrnené počatie Panny Márie z Ducha Svätého interpretuje ako sexuálny akt so zvieratom (bohom v podobe zvierťa) v duchu antickej mytológie.

Komika v Hodžových dielach nemá čitateľa zabávať, má u neho vyvolať ak nie smiech, tak aspoň úsmešok nad tým, čo verše odsudzujú, čomu sa chcú vysmiať. Zdrojom smiechu je tu vedomie duchovnej prevahy nad protivníkmi, ktorými sú pre autora materialistickí filozofi, filozofi ohrozujúci vieru v osobného Boha – Hegel, ktorého „Svetoduch“ (povedané s Hodžom) sa stáva terčom jeho častých útokov –, veda zbavená viery, spoliehajúca sa len na ratio a európska kultúra predkresťanského (antického) sveta. V tomto spore ducha a hmoty, ktorý je pre Hodžu aj sporom verných Bohu a odpadlíkov, je všetko hmotné, pokiaľ pri ňom absentuje duchovno, degradované a zosmiešňované.

Keď chcel autor urobiť hmotné smiešnym, musel ho konkretizovať, preto siahol po ľudskom tele a jeho základných životných prejavoch – prijímaní potravy, vylučovaní a rozmnožovaní. Vytvoril tak telo, ktoré má svojou podobou blízko ku grotesknému telu v bachtinovskom zmysle, na Hodžom vytvorenom tele však na rozdiel od stredovekého a renesančného groteskného tela nie je nič vnímané pozitívne a jeho prejavy sú len prostriedkom degradácie človeka na úroveň zvierťa, pričom zdrojom komiky sa stáva práve táto paralela. Takéto fungovanie tela a telesných prejavov má oporu v ľudových verbálnych prejavoch dehonestácie spojených s pohlavnými orgánmi, sexuálnym aktom a telesnými exkrementmi, ale i v kresťanskej kultúre, kde už samotná nahota bola vnímaná negatívne a spájala sa s výsmechom.

Svoju satiru Hodža stavia predovšetkým na situačnej komike (predstava pohlavného styku s kozou) zostrenej použitím vyslovených či naznačených vulgarizmov a ľudových hovorových výrazov (Alexander Macedónsky je

„pripustiakom“, zvieratom pripúšťaným na párenie), a na metaforizácii zosmiešňovaných javov do podoby objektov z oblasti sexuality a vylučovania. Jeho interpretácia sveta využíva prvky stredovekej karnevalizácie, nevytvára však ich prostredníctvom obraz veselého karnevalu, ale zvrátenej maškarády.

Slovenský romantizmus nepestoval špecifické komické poetické žánre ako epigram či komický epos, komika sa však sporadicky objavovala ako variant alebo len súčasť iných poetických žánrov. Možno tiež povedať, že žánrovo sa komické básne tohto obdobia opierajú najmä o bájku, riekanku, epigram a príležitostnú poéziu, čo naznačuje snahu o jednoduchosť štýlu komických veršov. Uplatňuje sa v nich ľahký konverzačný tón (spoločensky ladená komika), prekáračkový tón (ľudovo ladená komika) a ľudovo vulgárny satirický tón (filozoficko-reflexívna komika). Ojedinelé postavenie má ironický záblesk v Bottovej *Čachtickej panej* a politická satira Viliama Paulinyho-Tótha, ktorý komickú poéziu vyzdvihol na úroveň jej vážnej sestry.

LITERATÚRA

BACHTIN, Michail Michajlovič. 1975. *François Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*. Praha : Odeon, 1975. 407 s.

BOTTO, Ján. 2006. *Básnické dielo*. Bratislava : Kaligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006. 648 s. ISBN 80-7149-915-3

GOLEMA, Martin. 2000. Odmietanie humoru v kultúre slovenského osvietenstva. In: *Swiat humoru*. Red. Stanislaw Gajda – Dorota Brzozovska. Opole : Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2000, s. 407 – 413. ISBN 83-86881-27-5

HODŽA, Michal Miloslav. 2003. *Matora*. Bratislava : Petrus, 2003. 750 s. ISBN 80-88939-63-1

HODŽA, Michal Miloslav. *Vieroslavín*. SNK Archív literatúry a umenia

CHALUPKA, Samo. 1973. *Básnické dielo*. Bratislava : Tatran, 1973. 384 s.

JUNGSMANN, Josef. 1845. *Slowesnost*. Praha, 1845.

KRAUS, Cyril. 1979. *Impulzy a inšpirácia slovenského romantizmu*. Bratislava : Veda, 1979. 136 s.

KREJČÍ, Karel. 1964. *Heroikomika v básnictví Slovanů*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1964. 552 s.

KREJČÍ, Karel. 1964. Slovenský Černokňazník. In: *Zborník FF UK. Philologica 16*, 1964, s. 207 – 214.

KELLNER-HOSTINSKÝ, Peter: *Básne a Pjesne. Oddiel II. Slovenskje*. SNK Archív literatúry a umenia M 45 A 5

PAULINY-TÓTH, Viliam. 1926. *Spisy. I. Básne*. Turčiansky sv. Martin : Matica slovenská, 1926. 160 s.

SLÁDKOVIČ, Andrej. 1961. *Dielo I*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961. 612 s.

VONGREJ, Pavol. 1966. *Keby si počul všetky tie víchrice*. Bratislava : Tatran, 1966. 362 s.

VONGREJ, Pavol. 1982. *Zlomky z romantizmu*. Bratislava : Tatran, 1982. 480 s.

VONGREJ, Pavol. 1983. *Listy Jána Bottu*. Martin : Matica slovenská, 1983. 224 s.

SUMMARY

Humor and romantic poetry

The study *Humor and romantic poetry* specifies the character modes and mediums of comic image in the space Slovak literary romantic revival. The most attention is given on Viliam Pauliny Toth's political satire and Michal Miloslav Hodža's philosophical and reflective satire with folk and churlish elements.

„SMIECH A SLZY”

СМЕХ И СЛЁЗЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

Roman Mnich

*Два ангела сидят у меня на плечах: ангел смеха и ангел слёз.
И их вечное пререкание –
моя жизнь*

Василий Розанов, *Уединённое*

Проблема комизма и способов его репрезентации в художественной литературе и культуре в широком смысле этого слова предполагает обязательное осмысление такого феномена как смех. Смех напрямую связан с комизмом, являясь своеобразным результатом и реакцией человека на комические ситуации. Феномен смеха занимает в истории человеческой культуры совершенно особое место: он отличает человека и мир человеческой культуры от остальных членов (особей) биосферы, он спровоцировал появление одного из самых важных литературных жанров – комедии, он является объектом разнообразных междисциплинарных исследований: от медицины, утверждающей, что смех продлевает жизнь человека до психологии или социологии, измеряющей здоровье общества количеством смеющихся людей в нём. Смех прежде всего противостоит серьёзности, он может быть связан и с игровым началом культуры, но *„между ним и игрой никоим образом нет необходимой связи“* (ХЕЙЗИНГА, 1992, с. 15). Смех обладает интересной мифологией: *„В мифе тема смеха делает круг, перебрав на своём пути множество связанных друг с другом символических звеньев. Смех и свет здесь – метафоры рождения и роста: начало дня, восход солнца обозначает рождение и начало жизни, вечер и ночь – смерть и темноту, которые преодолеваются при помощи магического смеха – умерщвляющего, рождающего и возрождающего.“* (КАРАСЕВ, 1991, с. 69). В данном случае мы абстрагируемся от проблемы смеха животных, который в последнее время так активно исследуется учёными; во-первых, культура

смеха, о которой мы будем говорить в этом тексте, предполагает осмысленное отношение к смеху и осмысленное чувство юмора, а во-вторых, не менее важным для нас является возможность фиксации смеха и элементов смеховой культуры в разнообразных текстах с целью их последующей интерпретации.

В области литературоведения и эстетики смех является составным элементом в весьма широкой парадигме понятий. В жанровом отношении кроме упомянутой комедии со смехом связаны такие художественные формы, как сатира, басня, юмористический рассказ, юмореска, водевиль. В парадигме смежных понятий смех присутствует или предполагает присутствие в юморе и иронии, остроумии и шутке. Что же касается собственно философского осмысления феномена смеха, то достаточно вспомнить такие имена, как Фридрих Ницше, Анри Бергсон, Зигмунд Фрейд, Хельмут Плеснер, Михаил Бахтин, не говоря уже об отдельных высказываниях на тему смеха у Аристотеля, Августина, Вольтера, Гете, немецких романтиков, Сирена Кьеркегора и многих других философов, психологов и социологов.

Обобщая культурно-исторический опыт, исследователи определяют два рода смеховой культуры: во-первых, *„это сфера непосредственно-публичного, массового смеха в составе исторически ранних, в том числе архаических обрядов, где личность ещё не отделяла себя (ни в мыслях, ни в чувствах, ни в поведении) от социального целого, которому принадлежала безраздельно“* и этот смех имел *„обязательный запрограммированный характер“*; во-вторых, *„это область смеха личностного, индивидуально-инициативного и тем самым непринудительного“*, *„культурно-историческое пространство такого незапрограммированного ритуалом смеха (что, однако, не исключает его детерминированности, а порой и этикетности) весьма широко“* (ХАЛИЗЕВ, ШИКИН, 1986, с. 177). Характер взаимодействия этих двух видов смеха и двух разных парадигм смеховой культуры меняется в процессе развития культуры. В художественной литературе эти два аспекта тоже по-разному представлены от эпохи к эпохе.

Постараемся кратко представить основные теории смеха, которые могли бы в той или иной мере помочь при интерпретации и осмыслении творчества Анны Ахматовой, одного из самых больших поэтов не только русской, но и мировой литературы. Прежде всего, отметим тот факт, что Анна Ахматова начинала свой творческий путь на заре 20 века, когда в России переводились и издавались классические работы о смехе А. Бергсона, Г. Спенсера, А. Шопенгауэра, каждая из которых репрезентировала доминирующее значение какой-то одной стороны смеха. Так, А. Бергсон в своей монографии *Смех в жизни и на сцене* утверждал, что смешным, в сущности, может быть только то, что происходит или совершается автоматически, только то, в чем отсутствуют неповторимо-индивидуальные черты. Отсюда два важнейшие вывода этого философа: 1) „у смеха нет более сильного врага, чем волнение“ (волнение „разрушает“ автоматизм, типичность ситуации); 2) „всякое сходство с типом имеет в себе нечто комическое“.

Такие выводы А. Бергсона исключали из сферы лирики смех и аспекты смеховой культуры, так как лирика есть не что иное, как словесный дискурс волнения. Другая теория смеха рассматривалась в работах Г. Спенсера. Здесь смех представлен как явление чисто физиологическое, провоцируемое избытком крови в мозгу. Наконец, большой популярностью в России начала 20 века пользовалась „теория смехотворного“ Артура Шопенгауэра. Немецкий философ посвятил феномену смеха один из разделов своего главного труда *Мир как воля и представление*. Одновременно А. Шопенгауэр развил свои идеи в приложении к этому труду, приложение называлось *К теории смехотворного*. В концепции А. Шопенгауэра смех вызывается несоответствием между „чувственным“ и „отвлеченным познанием“, при этом „отвлеченное познание“ представляет абстрактный, мыслимый идеал, а зрительное, реальное воплощение этого идеала названо немецким философом „чувственным познанием“.

Для эпохи 30-х годов в России оказалась в каком-то смысле и пророческой и объективно-сущей концепция смеховой культуры

Михаила Бахтина, представленная в диссертации о творчестве Франсуа Рабле. Интерес к достаточно необычному для европейской культурной традиции творчеству Ф. Рабле возник у М. Бахтина в начале 30-х годов, в связи с проблемами теории романа. Сам М. Бахтин при защите диссертации подчёркивал: *„Дело в том, что Рабле первоначально, когда я приступил к этой работе, не был для меня самоцелью. Я работаю в течение очень многих лет над теорией, историей романа. И вот здесь, в этой работе, я встретился с явлением, что большинство литературоведческих понятий и теоретически и исторически совершенно не адекватно роману.“* (БАХТИН, 2008, с. 1018). Напомним, что отдельной книгой диссертация М. Бахтина была опубликована только в 1965 году под заглавием *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (БАХТИН, 1965).

Проблема смеха в концепции М. Бахтина оказалась амбивалентной в самом широком смысле этого слова. В своеобразный спор-диалог с М. Бахтиным вступил Сергей Аверинцев, напоминая о *„правде старой традиции, согласно которой Христос никогда не смеялся“* (АВЕРИНЦЕВ, 2005, с. 343), а о развитии идей ученого и о том, что смех *„вполне уживается с положительным отношением к высшим религиозным ценностям“* совсем недавно напомнил Натан Тамарченко (ТАМАРЧЕНКО, 2001, с. 186). При этом Н. Тамарченко выделяет понятие смеха как одно из основных в бахтинском тезаурусе, подчёркивая, что в системе идей М. Бахтина (по мысли которого *„культура существенно живет на границах“*) смех восходит к мифу и ритуалу, представляя собой *„общенародное мировосприятие средневековья и Ренессанса“*; *„в основе «смеховой» концепции мира – идея «народного (или родового) тела» и «весёлого телесного избытка» плодородия и роста“* (ТАМАРЧЕНКО, 2001, с. 185). Специально Н. Тамарченко подчёркивает критическую и обновляющую функцию смеха в концепции М. Бахтина. Очевидно, что тот идеологический (тоталитарный) контекст мысли М. Бахтина, о котором пишет С. Аверинцев, дополняет общее

представление о проблеме смеховой культуры в жизни и творчестве М. Бахтина.

Вернёмся теперь к европейскому контексту нашей проблемы, и отметим, что, к сожалению, публикация фундаментального исследования Хельмута Плесснера *Смех и плач* в 1941 году осталась почти незамеченной в России. Для самого философа это был итог в становлении его антропологической концепции. Антропология Х. Плесснера отличалась тем, что это философ в своей концепции рассматривал человека как некий равноправный симбиоз двух начал – биологического и культурного. В отличие от представителей философии культуры Х. Плесснер рассматривает биологическую сторону человеческого существа как более существенную и утверждает, что человек *„сам ведёт свою жизнь“*, а чтобы понять непостижимую тайну его бытия, *„необходимо двигаться от «тела» к «сознанию», а не наоборот, как шла предшествующая философская традиция, метафизически пренебрегая биологической стороной человеческого существа“* (НОВЕЙШИЙ ФИЛОСОФСКИЙ СЛОВАРЬ, 2001, с. 760 – 761). В концепции Х. Плесснера, как пишут исследователи, *„именно культура позволяет противостоять опасностям, которые несёт с собой открытость человека миру“*, а *„смех и плач“* философ рассматривает как катастрофические реакции, *„возникающие в результате потери самообладания в не имеющих стандартного решения ситуациях“* (НОВЕЙШИЙ ФИЛОСОФСКИЙ СЛОВАРЬ, 2001, с. 761).

Русскую культуру начала 20 века кроме аспектов рецепции западноевропейских теорий смеха представляет и другой полюс комического, непосредственно связанный с сатирой (в большей мере – политической), деятельностью „Сатирикона“ и писателей, сплотившихся вокруг этого издания (ЕВСТИГНЕЕВА, 1968). К идеологии „Сатирикона“ примыкают по своему содержанию и научно-популярные статьи о смехе Анатолия Луначарского (ЛУНАЧАРСКИЙ, 1967). Если же говорить о теориях комического и теориях смеха, то кроме упомянутого выше М. Бахтина в контексте русских теорий смеха нужно вспомнить классические

работы о смеховой культуре Владимира Проппа и Ольги Фрейденберг. Если М. Бахтин в своей монографии о Ф. Рабле, в главе „Рабле в истории смеха“, отстаивал прежде всего историческую интерпретацию смеховой культуры, амбивалентность смеха и его творческую силу (БАХТИН, 1965, с. 68 – 156), то работы В. Проппа и О. Фрейденберг отличались культурологическим подходом, сосредоточенным на определённой эпохе и определённом типе культуры (отметим в этом месте, что амбивалентность смеха и его „карнавализация“ будут особенно актуальны для поэтики Анны Ахматовой времени „Реквиема“ и сталинских терроров, о чём скажем позже). Исследования Владимира Проппа в большей мере ориентированы на контекст русского фольклора и народной русской культуры. Кроме теоретических вопросов, связанных с осмыслением смеха, у В. Проппа мы находим очень важные аспекты анализа ритуального смеха на примере русской народной сказки о царевне Несмеяне. Этот учёный предложил и типологию разнообразных видов смеха и его функций, выделив добрый смех, злой смех, циничный, жизнерадостный, разгульный (ПРОПП, 1999, с. 150 – 169). Наконец, весьма важными были и работы Ольги Фрейденберг о проблемах комизма и о пародии в античной культуре. О. Фрейденберг подчёркивала универсальность комизма в идеологии античности, связь комизма с лирикой и философией – опять таки для нашей темы весьма существенный аспект, позволяющий сквозь призму смеховой культуры интерпретировать лирику Анны Ахматовой. О. Фрейденберг особо подчёркивала тот факт, что *„античный комический план представлял собой познавательную категорию“*, он был противоположным полюсом двуединого античного космоса (ФРЕЙДЕНБЕРГ, 1998, с. 345).

В работах, посвященных проблемам смеха и комизма в русской культуре, мы наблюдаем также рефлексию над проблемой смеха в отношении древнерусской письменности, изучение смехового и комического начал в произведениях А. Пушкина, Ф. Достоевского – той классики, которая во многих моментах определила или, выражаясь точнее, „предвидела“ события 20 века. При этом исследователи изучают

как исторический фон комического элемента в русской культуре, так и *„мыслительные операции, в результате которых возникает комическое высказывание“* (СМИРНОВ, 1980, с. 5). В отношении творчества Анны Ахматовой мы можем констатировать устойчивую связь с русской классической традицией (достаточно здесь вспомнить, насколько важными для неё были сами имена Пушкина, Гоголя и Достоевского). В исторической ретроспективе и перспективе мы можем также осмысливать, например, образы *„кровавого карнавала“* у Анны Ахматовой в соотношении двух эпох: царства Ивана Грозного и режима Иосифа Сталина. В любом случае проблема смеха в его разноаспектных интерпретациях была насущной проблемой русской культуры, она носилась в воздухе России на протяжении всего 20 столетия, соотносясь со слезами, с русской частушкой и анекдотом или карнавализацией советской жизни.

Так в самых общих чертах выглядят основные теоретические положения, отражающее осмысление смеха как феномена и одновременно позволяющее интерпретировать разнообразные репрезентации элементов смеховой культуры в поэтическом дискурсе Анны Ахматовой. Отметим сразу, что комизм как таковой не является признаком лирической поэзии Анны Ахматовой, но в творчестве этого автора функционирует такой аспект культуры комизма, как смех и его всевозможные варианты. Смех у Анны Ахматовой выступает так сказать *„за кадром“* лирического сюжета, и символические функции смеха в этом случае не связаны с природой комического как такового, но с разнообразными смысловыми выражениями драматической, а иногда и трагической лирической ситуации (МНИХ, 1998).

Отмечу, что чаще всего по отношению к лирической героине Анны Ахматовой мы можем говорить о такой форме смеха, как улыбка. Эти улыбки, как правило, в лирическом сюжете выступают или в прошлом (*„Я улыбаться перестала“*, *„Он улыбнулся спокойно и жутко“*), или в будущем (*„У меня есть улыбка одна // Для тебя я её берегу“*), но лирическая героиня Анны Ахматовой не смеётся в настоящем. Таким

образом, мы можем говорить скорее о функции мотива смеха в поэзии Анны Ахматовой и о символике этого мотива, нежели о собственно комическом элементе в её творчестве. Улыбки лирической героини Анны Ахматовой можно было бы изучать и интерпретировать в контексте невербальной семиотики и языка тела. Не так давно эта проблема представлена в разделе „Семантическая типология русских улыбок“ в книге Григория Крейдлина *Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык* (КРЕЙДЛИН, 2004, с. 335 – 373). Но в случае с Анной Ахматовой семантика всевозможных „торжествующих“, „снисходительных“, „деловых“, „широких“, „жутких“, „спокойных“ и тому подобных улыбок усложняется символической формой каждого отдельно взятого стихотворения. И в каждом отдельном случае такая улыбка соотносится с художественной символикой и идеологией образной системы всего произведения, поэтому отвлечённая типология, базирующаяся на семантических рядах, не может быть основой при интерпретации. Улыбки лирической героини Анны Ахматовой скорее являются, говоря словами Юлиуша Кляйнера, *„świadectwem postawy wobec walki o byt“* („свидетельством позиции в борьбе за существование“), *„przejawem ustosunkowania się do przeciwnika czy do sił przeciwnych“* („проявлением своего отношения к противнику или силам противника“). Польский исследователь в своей статье *О комизме*, из которой взяты приведённые цитаты, специально подчеркивает, что в такой ситуации смех выражает чувство собственной силы и осознание слабости противника – *„śmiech w tych przypadkach stanowi wyraz poczucia siły własnej i uświadomienia sobie słabości czynnika wrogiego“* (KLEINER, 1981, s. 670). Такая характеристика больше всего подходит лирической героине Анны Ахматовой, которая всегда выражает позицию превосходства по отношению к любимому, свою силу пережить безответную любовь и свою готовность подняться над всеми чувствами.

Следующим важным аспектом для интерпретации стихотворений Анны Ахматовой является и тот факт, что в её поэзии нет самого процесса смеха, нет смеха как состояния души, как проявление внутренней

радости „*смеющегося субъекта*“ (ПРОПП, 1988, с. 30). Таким образом, мотив смеха в поэзии Анны Ахматовой не связан с комизмом и „*смеющимся субъектом*“, а наоборот представляет и символизирует не комические стороны бытия этого субъекта, преимущественно драматические и трагические. Отмечу, что смеющийся субъект был характерным явлением русского авангарда, достаточно вспомнить Велимира Хлебникова и его хрестоматийно-знаменитое стихотворение *Заклятие смехом (О засмейтесь смехачи)*. Глубокую трагическую сторону смеха, представляющую идеологию христианского искупления, увидел Владимир Маяковский:

...Вижу – в тебе на кресте из смеха
 распят замученный крик
 (МАЯКОВСКИЙ, 1955, с. 156).

Возвращаясь к поэзии Анны Ахматовой, подчеркнём, что в культурной парадигме русского модернизма, к которому принадлежит её творчество, теория смеха генетически восходит к неоплатоническим традициям, к общим мифологическим концепциям Космоса-Вселенной, для которых смех всегда идет в паре со слезами. Эта оппозиция, амбивалентная по своей сути, закрепилась во многих классических произведениях европейской литературы, пословицах и поговорках, содержащих концепт „смех и слёзы“. О. Фрейденберг, говоря о семантике архаических образов смеха и слез, подчеркивала, что для родовой эпохи „смех“ и „слезы“ – „*это метафоры смерти в двух ее фазах, возрождения и умирания*“ (ФРЕЙДЕНБЕРГ, 1978, с. 116). Возможно, именно эти слова О. Фрейденберг дают ключ к интерпретации теории космоса у символистов, если речь идет об образах смеха и слез. Для примера обратимся к творчеству Владимира Соловьева – самого важного русского философа того времени и крестного отца русского символизма. Строки взяты из стихотворения *Посвящение к неизданной комедии*:

Таков закон: все лучшее в тумане.
 А близкое иль больно, иль смешно.

Не миновать нам двойственной сей грани:

Из смеха звонкого и из глухих рыданий

Созвучие вселенной создано (курсив мой – Р. М.).

Звучи же смех свободною волною,

Негодования не стоят наши дни.

Ты, муза бедная, над смутною стезею

Явись хоть раз с улыбкой молодой

И злую жизнь с насмешкою незлою

Хотя на миг один угомони

(СОЛОВЬЁВ, 1974, с. 68).

Звонкий смех и глухие рыдания, боль и улыбка, как видим, образуют у символистов гармонию мира, созвучие вселенной. В символистской концепции мира особая роль отводилась звонкому, созидающему смеху, который противопоставлялся „безумному хохоту“ мира. Это противопоставление очень чётко отмечает Александр Блок в статье об иронии, написанной на исходе 1908 года: „Много ли мы знаем и видим примеров *созидающего*, «звонкого» смеха, о котором говорил Владимир Соловьёв, увы! – сам не умевший, по-видимому, смеяться «звонким смехом», сам заражённый болезнью безумного хохота? Нет, мы видим всегда и всюду – то лица, скованные серьёзностью, не умеющие улыбаться, то лица – судорожно дёргающиеся от внутреннего смеха, который готов затопить всю душу человеческую, все благие её порывы, смести человека, уничтожить его; мы видим людей, одержимых *разлагающим* смехом, в котором топят они, как в водке, свою радость и своё отчаяние, себя и близких своих, своё творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть.“ (БЛОК, 1962, с. 346, курсив А. Блока – Р. М.).

В этих размышлениях А. Блока отражён уже кризис символизма, когда созидающий смех заменился смехом разлагающим. Но в поэзии Анны Ахматовой, в стихотворении *Ответ*, отражена ещё символистская картина мира, соединяющая смех и слёзы в сакральном лирическом пространстве:

Гр. В. А. Комаровскому

Какие странные слова

Принес мне тихий день апреля.
Ты знал, во мне еще жива
Страстная, страшная неделя.

Я не слыхала звонов тех.
Что плавали в лазури чистой.
**Семь дней звучал то медный смех.
То плач струился серебристый.**

А я закрыв лицо мое,
Как перед вечною разлукой,
Лежала и ждала ее,
Еще не названную мукой
(АХМАТОВА, 1990, т. 1, с. 81).

Смех и плач в этом стихотворении непосредственно связаны с идеями символистов на уровне и других образов и мотивов произведения. Такова поэтическая лексика: лазурь, мука, серебристый плач, струился и тому подобные слова – все это образы из поэтического лексикона русских символистов. Далее вспомним символику страстной недели и колокольных звонов, столь важную в поэтической концепции символизма. Наконец, символика числа семь, возможно, самая тенденциозная в творчестве Анны Ахматовой, представленная в образе семисвечника, в цикле из семи *Северных элегий* („*Их будет семь – я так решила, // Пора испытывать судьбу*“ – АХМАТОВА, 1990, т. 1, с. 259) и во многих других стихотворениях. В свете таких рассуждений „*медный смех*“ и „*серебристый плач*“ лирической героини Анны Ахматовой, которые поочередно сменяют друг друга на протяжении страстной недели – судьбоносные *семь дней* – представляют два полюса мироздания, в пространстве которого совершаются события стихотворения. И это мироздание несет на себе черты космоса символистов.

Этот же мотив-концепт „*смеха и слёз*“ появляется у Анны Ахматовой в шестой элегии из цикла *Северные элегии*. Здесь он тоже служит для характеристики эпохи, и, по всей видимости, эпохи русского символизма:

Есть три эпохи у воспоминаний.

И первая – как бы вчерашний день.
Душа под сводом их благословенным,
И **тело** в их блаженствует тени.
Ещё не замер **смех**, струятся **слёзы**,
Пятно чернил не стёрто со стола –
И, как печать на сердце, поцелуй,
Единственный, прощальный, незабвенный...
(АХМАТОВА, 1990, т. 1, с. 264, курсив мой – Р. М.).

Первая эпоха воспоминаний в этом контексте, о которой повествует лирическая ситуация, – это эпоха молодости Анны Ахматовой, время первой любви и первого поцелуя. Смех и слёзы, равно как и душа и тело – не разделяют этот ушедший в прошлое мир, но соединяют его по принципу дополнительности. Душа без тела, как и слёзы без смеха, в таком мире были бы ущербными, поэтому смех и слёзы отражают в этой ситуации гармоническое начало мира.

Смеховая культура в художественной концепции Анны Ахматовой имеет и ещё одну ориентацию – христианскую, ориентацию, которая совмещает традиции смеющегося дьявола и никогда не смеющегося Христа. Такая христианская идеология представлена во многих текстах *Библии*, достаточно вспомнить хотя бы такой авторитетный и убедительный пример, как слова Екклесиаста: „О смехе сказала: «глупость!», а о веселии: «что оно делает?»“. О христианской традиции в России, соединяющей смех с бесовским началом в природе, а слезы – с началом сакральным, Христовым, исследователи пишут следующее: „На Руси смех вообще становится одной из опознавательных черт не стыдящегося своей срамоты беса“, и эта концепция входит в древнерусскую литературу, и в фольклор, особенно в набор пословиц, на все лады обыгрывающих связь греха и смеха: „где грех, там и смех“, „Смехи да хи-хи введут во грехи“ и т.д. Отсюда, в частности, идет устойчивый интерес к бесовскому смеху у Гоголя и Достоевского. Переизбыток смеха у Петра Верховенского, его „странная улыбка“ могут быть прочитаны как прямая отсылка к предшествующей русской традиции истолкования сути бесовства (КАРАСЕВ, 1989, с. 61).

Более категорично эту же мысль высказал В. Пропп: „В христианстве смеется именно смерть, смеется дьявол, хохочут русалки; христианское же божество никогда не смеется.“ (ПРОПП, 1999, с. 241). Отмечаемый „дьявольский“ смех в русской культуре очень часто идет в паре с фольклорно-амбивалентным смехом средневековья, который в свое время был блестяще исследован М. Бахтиным. Сергей Аверинцев в своих дискуссионных замечаниях о Бахтине, христианской культуре и русском отношении к смеху отметил сам парадокс: „русский мыслитель Бахтин строит чрезвычайно русскую философию смеха“, но на примере французского автора Ф. Рабле (АВЕРИНЦЕВ, 2005, с. 363). Однако по всей видимости, философия смеха М. Бахтина отражает европейскую культурную парадигму, а не только, и не столько русскую.

Возвращаясь теперь к поэзии Анны Ахматовой, подчеркнём, что для позднего периода её творчества „кровавые пляски“ и „карнавал“ – образы достаточно характерные, они как бы символизируют дьявольскую эпоху антихриста, под которым подразумевалась личность Сталина. Вот несколько примеров из стихотворений Ахматовой:

1) стихотворение *Сонет*:

Приди как хочешь: под руку с другой,
 Не узнавая, в вражеском наряде,
 В каком угодно **шутовском наряде**.
 В **кровавой маске** или в никакой...
 (АХМАТОВА, 1990, т. 2, с. 102)

2) стихотворение с посвящением В. Срезневской:

И свиданье с тем, кто издевается,
 И любовь к тому, кто не позвал...
 Посмотри туда – он начинается,
 Наш **кровоаво-черный карнавал**.
 (АХМАТОВА, 1990, т. 2, с. 36)

3) в цикле *Из заветной тетради*:

Вы меня, как **убитого зверя**,
 На **кровавый** подымете крюк,
 Чтоб, **хихикая и не веря**.

Иноземцы бродили вокруг.
(АХМАТОВА, 1990, т. 1, с. 243).

Во всех приведённых примерах смех связан семантически с кровавым карнавалом, а шутовство и маски касаются не собственно карнавала, а конкретных исторических событий, потому что история советской России воспринимается Анной Ахматовой как карнавал. Хихиканье и шутовство здесь никак не связаны с проблемой комического как такового, потому что эти образы отражают трагедию времени, представленного в карнавальных масках эпохи. Определенные аспекты ахматовской концепции карнавального смеха, конечно же, имеют свои корни и в эстетике русского акмеизма, для которого не чужд был „дионисийский разгул“ и „физиологически-гениальное средневековое“ (об этом писал О. Мандельштам в статье *Утро акмеизма*).

Особую, символическую в самом глубоком и историческом смысле этого слова, функцию в поэзии Анны Ахматовой выполняет смех Александра Блока. Образ этого поэта предстает в улыбках „мертвых и сухих“, „презрительных“, которые являются символом целой эпохи:

1) Ты первый, ставший у источника
С улыбкой мертвой и сухой
(АХМАТОВА, 1990, т. 2, с. 31)

2) Тебе **улыбнется презрительно** Блок –
трагический тенор эпохи
(АХМАТОВА, 1990, т. 1, с. 290).

Мёртвая и сухая улыбка, понятно, никакого отношения к собственно смеху не имеет, перед нами все то же трагическое осмысление событий 20 века. А. Блок назван „трагическим тенором эпохи“, а значит, и эпоха смеется мертвой, сухой и презрительной улыбкой. „Мертвая и презрительная улыбка“ разделяет два мира – мир Александра Блока и Россию после октябрьского переворота большевиков в 1917 году. Весьма интересна и контекстуальная символика образа „мёртвой улыбки“, связанная у Анны Ахматовой, по всей видимости, с творчеством Сергея Эйзенштейна и его фильмом „Иван Грозный“. В

этой картине переплелись мотивы кровавого карнавала и мёртвой улыбки. Исследователи отмечают внутреннюю связь эйзенштейновской концепции истории и художественного мира романов Ф. Достоевского: *„Скупая эйзенштейновская деталь – мёртвая улыбка брошенной маски, скрывавшей напряжённую игру жизнью и смертью героев – гениальное образное воплощение и обобщение того клубка мотивов шутовства“*, который является сквозным у Ф. Достоевского (КЛЕЙМАН, 1985, с. 95). Для Анны Ахматовой важен был как опыт Федора Достоевского, так и художественные открытия Сергея Эйзенштейна.

Как видно из приведенных примеров, для поэтики Анны Ахматовой не характерно комическое как таковое, и смех представлен в творчестве этого автора абсолютно в другой, противоположной функции. Лирическая героиня Ахматовой во всевозможных своих проявлениях – прием возлюбленного, домашний быт, сказочная ситуация – нигде и никогда не оказывается в положении комического персонажа. Улыбки и веселье ей „не к лицу“, они остались в далёком прошлом:

Я улыбаться перестала,
 Морозный ветер губы студит.
 Одной надеждой меньше стало,
 Одною песней больше будет.

В свете таких мыслей понятно, почему природа смеха в поэтике Анны Ахматовой отнюдь не комическая, и даже – принципиально не комическая. Не наблюдаем мы у Анны Ахматовой и ситуации „ободрения смехом“, того, что авторы монографии *Смех в Древней Руси* называют „сугубо национальным русским явлением“: *„Ободрение смехом в самый патетический момент смертельной угрозы всегда было сугубо национальным русским явлением“* (ЛИХАЧЁВ, ПАНЧЕНКО, ПОНЫРКО, 1984, с. 61).

Весьма важным аспектом теории смеха в 20 веке была связь проблемы смеха с проблемой тела и телесной культуры (о чём упоминалось выше на примере концепции Хельмута Плеснера), а также соотнесение феноменов плача и смеха с миром антропологических

ценностей (STERN, 1974). У Анны Ахматовой нет такой связи между смехом и телом именно потому, что её лирическая героиня не является “смеющимся субъектом”. Несмотря на весьма важную роль телесности в идеологии русского акмеизма (вспомним мандельштамовское – “Дано мне тело – что мне делать с ним, таким единым и таким моим?” – МАНДЕЛЬШТАМ, 1997, с. 91), в творчестве Анны Ахматовой „тело“ не смеётся. Мы имеем дело при интерпретации её произведений скорее с проблемами осмысления смеха в культуре, нежели со смехом как процессом.

По отношению к творчеству Анны Ахматовой мы можем говорить и об античной традиции концепта „смех и слёзы“, согласно которой смеяться пристало богам, а людям соответственно плакать. Вспомним, что на закате античной культуры Прокл видел „предельную глубину бытия“ именно в гомерическом смехе, и полагал, что „если мы распределим демиургические действия между людьми и богами, то смех достанется роду богов, а слёзы – собранию людей и животных“ (АВЕРИНЦЕВ, 1974, с. 172). Следует однако отметить, что мотив слёз у Анны Ахматовой соотносим не столько с лирической героиней, сколько с природой („Заплаканная осень, как вдова... Она рыдать не перестанет“), библейскими персонажами („Магдалина билась и рыдала“, „Кто женщину эту оплакивать будет?“), друзьями („Не плачь, о друг единый“, „Ты плачешь – я не стою // Одной слезы твоей“), скульптурой („И пусть с неподвижных и бронзовых век, // Как слёзы, струится подтаявший снег“).

Тема плача, которая появляется в стихах сталинского времени и особенно в „Реквиеме“, соотносима прежде всего с ритуальным похоронным плачем, характерным для культурной традиции всех времён. У Анны Ахматовой этот плач приобретает и конкретные исторические контексты, соотносимые с эпохой Петра Первого и расстрелом восставших стрельцов: „Буду я, как стрелецкие жёнки, // Под кремлёвскими башнями выть“. В этом же „Реквиеме“ появляется мотив амбивалентной улыбки, связанный со смертью: „Это было,

когда улыбался // Только мёртвый, спокойствию рад“. Так в новом семантическом ключе предстает традиционный концепт „слёзы и смех“.

Особо следует оговорить те редкие случаи в поэзии Анны Ахматовой, которые связаны со слезами лирической героини. Как правило, плач и слёзы лирической героини представлены в лирической ситуации в прошедшем времени: „Но забыть мне не дано // Вкус вчерашних слёз“, „Я и плакала и каялась, // Хоть бы с неба грянул гром“. Именно слёзная тема становится предметом поэзии, и „солёная слеза“ лирической героини переплавляется в вечные („что любви нетленней“) стихи, о чём читаем в стихотворении *Песня о песне*:

Она сначала обожжёт,
Как ветерок студёный,
А после в сердце упадёт
Одной слезой солёной...

(АХМАТОВА, 1990, т. 1, с. 74).

Интерпретируя этот мотив, связанный со слезами лирической героини, следует подчеркнуть особый – назовём его условно „стоический“ – характер лирической героини Анны Ахматовой. Она готова все пережить и все снести во имя высших ценностей той же любви или творчества („Я не любви твоей прошу – она теперь в надёжном месте“), духовная сила лирической героини позволяет ей быть выше и сильнее сиюминутных жизненных ситуаций и явлений. Именно такая ситуация изображена в стихотворении *По неделе ни слова ни с кем не скажу*:

По неделе ни слова ни с кем не скажу,
Всё на камне у моря сию,
И мне любо, что брызги зелёной волны,
Словно слёзы мои солоньки

(АХМАТОВА, 1990, т. 1, с. 132).

Начало стихотворения представляет как бы плачущую лирическую героиню, её горе соразмерно природным стихиям (морским волнам), но

финал вполне „ахматовский“: *„И как жизнь началась, пусть и кончится так. // Я сказала, что знаю: аминь!“*. Здесь уже не осталось и следа от слёз и горьких воспоминаний.

Концепт „смех и слёзы“ в поэзии Анны Ахматовой, как видим, представлен в разных символических и идеологических контекстах. Характерные для европейской лирической (элегической) традиции плач и слёзы в творчестве Анны Ахматовой трансформированы в очень своеобразную смысловую парадигму, обусловленную стоическим характером лирической героини. А смех и смеховая культура столь не типичные для поэзии соотносимы с той художественной функцией построения образа, сюжета и жанра, о которой замечательно сказал Михаил Бахтин в книге *Проблемы поэтики Достоевского*: *„Смех – это определённое, но не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности, то есть определённый способ её художественного видения и постижения, а следовательно, и определённый способ построения художественного образа, сюжета, жанра.“* (БАХТИН, 2002, с. 185). Подводя предварительные итоги, мы можем говорить о трёх аспектах или трёх функциях мотива смеха в поэтике Анны Ахматовой: 1) во-первых, это ситуативный, любовно-интимный смех, выраженный образами улыбок лирической героини; 2) во-вторых, это концептуальная символистская традиция мироздания, основанного на гармонии „смеха и слёз“; 3) наконец, в-третьих, для поэтики Анны Ахматовой весьма характерен амбивалентный, карнавальный смех, отражающий трагедии сталинской эпохи. Но все названные аспекты ахматовского смеха объединяет одна общая черта: ни один из них не смешон в собственном смысле слова.

ЛИТЕРАТУРА

АВЕРИНЦЕВ, Сергей. 2005. *Связь времён*. Киев, 2005.

АВЕРИНЦЕВ, Сергей. 1974. Западно-восточный генезис литературных канонов византийского средневековья. In: *Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада*. Москва, 1974, с. 152 – 191.

АХМАТОВА, Анна. 1990. *Сочинения в 2-х томах*. Том 1, 2. Москва, 1990.

БАХТИН, Михаил. 1965. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва, 1965.

БАХТИН, Михаил. 2000. *Собрание сочинений в семи томах*. Том 2: „Проблемы творчества Достоевского“, 1929. Статьи о Толстом, 1929. Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922 – 1927. Москва, 2000.

БАХТИН, Михаил. 2002. *Собрание сочинений в семи томах*. Том 2: „Проблемы поэтики Достоевского“, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. Москва, 2002.

БАХТИН, Михаил. 2008. *Собрание сочинений в семи томах*. Том 4(1): „Франсуа Рабле в истории реализма“ (1940). Материалы к книге о Рабле (1930 – 1950-е гг.). Комментарии и приложения. Москва, 2008.

БАХТИН, Михаил. 2010. *Собрание сочинений в семи томах*. Том 4(2): *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (1965 г.)*. Рабле и Гоголь (*Искусство слова и народная смеховая культура*) (1940, 1970 гг.). Комментарии и приложение. Указатели. Москва, 2010.

БЕРГСОН, Анри. 1900. *Смех в жизни и на сцене*. Санкт-Петербург, 1900.

БЛОК, Александр. 1962. Ирония. In: *Собрание сочинений в восьми томах*. Том пятый. *Проза 1903 – 1917*. Москва – Ленинград, 1962, с. 345 – 249.

ЕВСТИГНЕЕВА, Лидия. 1968. *Журнал „Сатирикон“ и поэты-сатириконцы*. Москва, 1968.

КАРАСЕВ, Леонид. 1989. Парадокс о смехе. In: *Вопросы философии*, 1989, № 5, с. 47 – 65.

КАРАСЕВ, Леонид. 1991. Мифология смеха. In: *Вопросы философии*, 1991, № 7, с. 68 – 86.

КЛЕЙМАН, Рита. 1985. *Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе*. Кишинёв, 1985.

КРЕЙДЛИН, Григорий. 2004. *Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык*. Москва, 2004.

ЛИХАЧЁВ, Дмитрий – ПАНЧЕНКО, Александр – ПОНЫРКО, Наталья. 1984. *Смех в Древней Руси*. Ленинград, 1984.

ЛУНАЧАРСКИЙ, Анатолий. 1967. Что такое юмор? О сатире. О смехе. In: *Собрание сочинений в 8-и томах*, том 8. Москва, 1967, с. 182 – 185, 185 – 188, 531 – 539.

МАНДЕЛЬШТАМ, Осип. 1997. *Полное собрание стихотворений*. Санкт-Петербург, 1997.

МАЯКОВСКИЙ, Владимир. 1955. *Полное собрание сочинений в 13-и томах*, том 1. Москва, 1955.

МНИХ, Роман. 1998. Феномен смеха в художественной концепции Анны Ахматовой. In: *Satyra w literaturach narodów wschodniostowiańskich*. II. Studia pod redakcją Wandy Supy. Białystok, 1998, s. 103 – 110.

НОВЕЙШИЙ ФИЛОСОФСКИЙ СЛОВАРЬ. 2001. Минск, 2001.

ПРОПП, Владимир. 1988. Природа комического у Гоголя. In: *Русская*

литература, 1988, №1, с. 27 – 43.

ПРОПП, Владимир. 1999. *Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре*. Москва, 1999.

СМИРНОВ, Игорь. 1980. О барочном комизме. In: *Wiener Slawistischer Almanach*. Band 6. Wien, 1980, s. 5 – 15.

СОЛОВЬЕВ, Владимир. 1974. *Стихотворения и шуточные пьесы*. Ленинград, 1974.

СПЕНСЕР, Генри. 1898. *Слезы, смех и грациозность*. Санкт-Петербург, 1898.

ТАМАРЧЕНКО, Натан. 2001. „*Эстетика словесного творчества*“ Бахтина и русская религиозная философия. Пособие по спецкурсу. Москва, 2001.

ФРЕЙДЕНБЕРГ, Ольга. 1998. *Миф и литература древности*. Москва, 1998.

ХАЛИЗЕВ, Валентин – ШИКИН, Владимир. 1986. Смех как предмет изображения в русской литературе XIX века. In: *КОНТЕКСТ – 1985*. Москва, 1986, с. 176 – 226.

ХЕЙЗИНГА, Йохан. 1992. *Homo ludens. В тени завтрашнего дня*. Москва, 1992.

FISCHER, Joachim. 2009. Lachen und Weinen. In: *Handbuch Anthropologie. Der Mensch zwischen Natur, Kultur und Technik*. Hrg. von Eike Bohlken und Christian Thies. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 2009.

KLEINER, Juliusz. 1981. *W Kręgu historii i teorii literatury*. Warszawa, 1981.

PLESSNER, Helmuth. 1950. *Lachen und weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. A. Francke AG Verlag. Bern, 1950.

SCHWIND, Klaus. 2001. Komisch. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches

Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3. Harmonie – Material. Stuttgart, 2001, s. 332 – 384.

STERN, Alfred. 1974. Lachen, Weinen und die Welt der Werte. In: „*Zeitschrift fuer philosophische Forschung*“. Band 28. Heft 4, s. 485 – 498.

STERN, Alfred. 1980. *Philosophie des Lachens und Weinens*. R. Oldenbourg Verlag, Wien – München, 1980.

SUMMARY

Laughing and crying in Anna Akhmatova's Artistic Concept

The text presents the basic concepts of laughing in the history of European culture (Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Mikhail Bakhtin), in the context of which the poetry of Anna Akhmatova is analyzed. Special attention is paid to *Laughing and crying: A Study of the Limits of Human Behaviour* (1941) by Helmut Plessner, a German philosopher, and to a broad analysis of Plessner's work done by Alfred Stern in his *Philosophy of Laughing and Crying* (1949). In both works the problem of laughing and crying is analyzed in relation to existential tragedies of the 20th century, compared to the catastrophic situations and notions of body and spirit, important concepts in the poetry of Akhmatova. A man is regarded to be a human being who **has a body** and **is a body** simultaneously. But for Akhmatova more important was the theory by Vladimir Solovyov, who believed a “shrill laughter” and “muffled sobs” gave birth to “the harmony of Universe”. Tears and laughter gain in Solovyov's conception not so anthropologic dimension as universal one. Akhmatova's poetry may equally be interpreted within the European concept of “laughing and crying” (spiritual and body dimension) and Russian (universal). Except these polar concepts of laughing, in Akhmatova's poetry laughing functions in

other semantic aspects: ambivalent carnival laughing, situational laughing of the heroin (smiles), satanic laughing as the embodiment of the Soviet totalitarian system. All the aspects mentioned above the author interprets in this text providing examples.

ГОРЬКАЯ ИРОНИЯ ВЕРОНИКИ ДОЛИНОЙ

Ludmila Mnich

В истории европейского комизма ирония занимает совершенно особое место, пытаясь выразить неподвластные собственно комическому дискурсу аспекты человеческого бытия и его философского осмысления. Напомним, что ирония возникает в эпоху античности, приобретая в это время специфические формы в жанре комедии и функционируя как риторический приём во многих других жанрах. Самое общее и, очевидно, наиболее ёмкое определение ирония получает в так называемой *Риторике к Александру* – трактате, который приписывают Аристотелю: *„Ирония означает говорить нечто, делая вид, что не говоришь этого, то есть называть вещи противоположными именами“* (МОЖЕЙКО, 2001, с. 438; подробнее об истории понятия ирония и о его современных импликациях см.: DESPOIX – FETSCHER, 2000). Таким образом, уже у своих истоков ирония оформилась как *„металогическая фигура скрытого смысла текста, построенная на основании расхождения смысла как объективно наличного и смысла как замысла“* (МОЖЕЙКО, 2001, с. 438). В этом смысле ирония напрямую связана с проблемами интерпретации замысла и идейно-эстетической сути художественных произведений. Исследователи отмечают наличие в структуре иронии *„скрытой насмешки“* в отличие от прямых и конвенциональных насмешливых тонов, присущих сатире и пародии.

В эпоху античности ирония связывалась прежде всего с именем Сократа – философа, который произвёл антропологический переворот в мировоззрении древних греков и который своё учение проповедовал в форме вопросов и ответов. Форма диалога у Сократа, в ходе которого говорилось одно, но тем самым утверждалось противоположное, надолго вошла в европейскую традицию, и *„собственно философское понимание иронии культивировалось Сократом в его парадоксальной фигуре имитации незнания ради достижения знания, рефлексивно*

осмысливалось Платоном, выступая как методологический приём познания истины посредством движения сквозь выявляемую противоречивость понятий и фундируя собой традицию понятийной диалектики вплоть до 19 века.“ (МОЖЕЙКО, 2001, с. 438). Отметим также, что уже изначально ирония соотносилась с комическими и сатирическими возможностями высказывания и поэтому в обычном хрестоматийном понимании в истории европейской литературы ирония представляла собой прежде всего *„явно-притворное изображение отрицательного явления в положительном виде“* (ДЫННИК, 1930, с. 571).

Исследователи неоднократно подчёркивали, что внутренняя структура иронии дуалистическая, ибо ирония всегда предполагала наличие двух планов: реально-существующего порядка вещей (которого собственно она и касалась) и идеального, который представлял перспективу должного, необходимого. Именно этот аспект внутренней структуры иронии был причиной того, что она стала одной из центральных категорий романтической эстетики и поэтики, ориентированных на принцип двоемирия. У романтиков ирония охватила практически весь реальный и мыслимый космос, что позволило Фридриху Шлегелю утверждать, что *„ирония есть универсальное чувство действительности“*, а *„философия есть истинная родина иронии“* (DESPOIX – FETSCHER, 2000). Хотя нужно отметить, что в произведениях самих романтиков чаще всего ирония выступала как просто ирония в традиционном понимании понятия, а не как аппликация собственно романтической концепции иронии (ŽMIGRODZKA, 2002, с. 381). Теория иронии у романтиков и практика их творчества таким образом нередко не совпадали, о чём писали позже интерпретаторы наследия европейских романтиков.

Видный русский философ и культуролог Алексей Лосев в свое время справедливо отмечал, что и античная, и романтическая ирония основаны на противоречии: *„Когда ироник говорит «да», он, в сущности, хочет сказать «нет»; когда он говорит «нет», он обязательно*

хочет сказать «да»." (ЛОСЕВ, 1992). Этот аспект роднил античное и собственно романтическое понимание иронии. А принципиальное отличие романтической иронии от античной состояло в абсолютном субъективизме первой и настроенности на объективный, реальный мир вещей у второй. Теоретическое обоснование принципа иронии позволило романтикам утверждать примат идеального и духовного мира над миром реальных вещей и отношений.

Весьма интересное осмысление иронии мы находим и у Гегеля, в основном критическое по отношению к немецким романтикам. Критика Гегеля направлена прежде всего на абсолютизацию субъективного „я“, которая выдвигается на первый в концепции иронии у романтиков: *„таков общий смысл этой гениальной божественной иронии как той концентрации «я» внутри себя, когда для него распались все узы и оно может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собой. Эту иронию изобрёл господин Фридрих фон Шлегель, и многие другие болтали вслед за ним о ней или вновь болтают о ней теперь. Ближайшей формой этой отрицательной иронии является признание чем-то пустым и тщетным всего действительного, нравственного и в себе содержательного, признание ничтожным всего объективного и в себе и для себя значимого.“* (ГЕГЕЛЬ, т. 1, 1968, с. 72). Гегель считал также, что ирония представляет собой *„лишь игру со всеми вещами и способна всё превратить в иллюзию; эта субъективность ни к чему уже больше не относится серьезно, а если она что-нибудь и говорит серьезно, то тотчас же вновь упраздняет эту серьезность, превращая её в шутку, и все высшие и божественные истины становятся для неё пошлыми и ничтожными.“* (ГЕГЕЛЬ т. 4, 1973, с. 183). Критика романтической иронии у Гегеля означала возврат к традиционному (риторическому) пониманию иронии в европейской литературной и эстетической традиции. В этом обнаружилось и принципиальное расхождение Гегеля с романтической идеологией.

В истории европейской культуры после романтиков и эстетики Гегеля весьма своеобразным этапом в развитии понятия иронии

стали тексты и концепции Сирена Киркегора и Фридриха Ницше. С. Киркегор, как известно, рассматривал сущность иронии в границе между эстетическими и этическими феноменами, считая, что ирония – это *„первейшее и абстрактнейшее определение субъективности“*, которое сводится к игре воображения. В этом акценте на субъективность выразилось прежде всего критическое отношение к романтической эстетике. Но С. Киркегор отмечал также, что ирония представляет *„движение духа, фиксирующее противоположности“*. Таким образом, выступая против романтической иронии, С. Киркегор в чем-то следовал традиции Гегеля, а в чем-то предвосхищал философию Ницше.

Наличие множества сквозных иронических мотивов и пластов в текстах Ф. Ницше обусловило такое огромное влияние иронии и в культуре модернизма и постмодернизма, для которых этот немецкий философ является центральной фигурой. Исследователи давно отметили вездесущность иронии у Ф. Ницше: *„Ирония присутствует в каждой фразе Ницше, в каждом слове, в каждом звуке. Кто принимает высказывание Ницше за утверждение, не улавливая в нем одновременного самоотрицания, тот попадает в ловушку смешного, из героя иронии превращается в жертву тайного и тем более язвительного осмеяния. Выспренняя патетика Заратустры – непрерывное самопародирование.“* (МИКУШЕВИЧ, 1993, с. 202). Вместе с тем, ирония у Ф. Ницше приобретает своеобразные космические измерения (касающиеся мироздания и поэтому мировоззренческие), и в этом смысле по масштабам ирония у Ф. Ницше соразмерна с романтической иронией. А соотнесение философии Ф. Ницше с христианской идеологией привносит в контекст рассматриваемой проблемы новые аспекты: *„Но всемирно-историческая ирония Ницше приводит к тому, что опровергается и само опровержение современных нигилистических ценностей, опровергается сам опровергатель: «Я декадент, и я противоположность декадента»... В яростных нападках на христианство прочитывается апология Христа, в антихристе распознается истинный христианин, если не*

сам Христос." (МИКУШЕВИЧ, 1993, с. 203).

Как уже отмечалось, традиция Ф. Ницше оказалась судьбоносной для европейского модернизма и постмодернизма. Вместе с целым рядом философских концептов Ф. Ницше (нигилизм, сверхчеловек, вечное возвращение) его ирония становится существеннейшим элементов новых идейно-эстетических парадигм, отражая в литературе и в литературоведении 20 века один из основных приёмов модернистской и постмодернистской поэтики. Ирония позволяет передать характерную для постмодернизма амбивалентность по отношению к миру и одновременно она становится важнейшим кодом символических глубин текста: *„Исходный и важнейшим условием возможности творчества выступает в постмодернистской системе отсчёта ирония, проявляющаяся в многоуровневости глубины символического кодирования текста.“* (МОЖЕЙКО, 2001, с. 439).

На принципиальные возможности иронии по отношению к созданию и интерпретации художественных текстов в 20 веке указывает Клинт Брукс в своей книге *Literary Opinion in America* в разделе *Irony as a Principle of Structure*. Хотя монография учёного посвящена американской литературе, её выводы соотносимы с литературным процессом 20 века вообще и теми изменениями, которые характерны для нашей эпохи. По мнению учёного, важно понять причины столь частого употребления понятия ирония в литературоведческих работах. Анализируя понятие иронии, автор приходит к выводу о расширении его значения в современном литературоведении, так как именно ирония оказалась практически единственным термином, позволяющим обратить внимание на значительный аспект поэзии. Брукс отмечает, что ирония в художественном произведении может быть представлена в разных формах: трагическая ирония, автоирония, шутливость, пародия, тонкая ирония и т.п.

Понятие иронии Брукс определяет как характерное для разных этапов литературного процесса, подчёркивая особенное значение иронии для поэзии XX века: *„Ironię – rozumianą jako liczenie się z ciśnieniem*

kontekstu – odnaleźć można w poezji każdej epoki, a nawet w łatwej poezji lirycznej. W poezji naszych czasów ciśnienie to objawia się uderzająco. W walnej części poezji współczesnej ironia występuje jako szczególna i być może charakterystyczna dla niej strategia.” (BROOKS, 1976, с. 275).

Свои выводы Брукс строит на анализе произведений из английской и американской поэзии: стихотворений Вильяма Шекспира, В. Вордсворта, Р. Джаррелла и др. Тем не менее, внелитературные причины, послужившие всеобщему обращению к иронии в поэзии и литературоведении, на которые обращает внимание Брукс, отображают общие тенденции современности: *„załamanie się powszechnego symbolizmu, sceptycyzm w sprawie uniwersaliów i nie mniej doniosłe spustoszenie i rozprzężenie samego języka wskutek reklamy, masowych słuchowisk radiowych, filmu i brukowej beletrystyki”* (BROOKS, 1976, с. 275). Именно ирония, согласно концепции Брукса, способствует силе и ясности поэтического высказывания, которое обращено к публике, искушённой коммерческим искусством.

Творчество Вероники Долиной – автора стихотворений и песен на собственные стихи, по-особому ориентировано на традиции иронии. В текстах В. Долиной мы можем заметить определённые аспекты, связанные с традицией романтической иронии, но вместе с тем, в стихах этого автора преобладает уже постмодернистское видение мира и соответствующая поэтика. В таком постмодернистском дискурсе ирония приобретает уже мировоззренческое значение, ибо в ситуации утраченных иллюзий и утраты веры в существовавшие ценностные перспективы *„общественное сознание нуждается в переориентации”, „реконструкции устаревших и создания новых концептуальных подходов”*.

В текстах Вероники Долиной весьма специфически отразился опыт советской эпохи и опыт постперестроечных времён, до сегодняшних событий включительно. Ирония была и остаётся для этого автора одной из основополагающих констант поэтики и стилистики. Ирония предстаёт как способ осмысления мира, которого автор не может принять, но

и не в силах изменить. Обобщая опыт чтения текстов В. Долиной, в её поэтическом творчестве мы можем выделить три основных вида иронии, разные по своей художественной функции. Это ирония стилистическая, ситуативная и концептуальная. Эти три вида не всегда в текстах В. Долиной можно разграничить строго, часто они находятся в ситуации взаимного перехода и взаимосвязи. Однако подчеркнём, что стилистическая и ситуативная иронии в большей мере ориентированы на античную традицию, а ирония концептуальная отражает освоение романтической традиции. Конечно же, произведения Вероники Долиной кроме иронии содержат множество других художественных элементов и их интерпретация предполагает целостный и системный подход, ирония взаимосвязана с общей концепцией мира и человека и служит одним из аспектов выражения этой концепции.

Обратимся к конкретным примерам и рассмотрим ситуацию стилистической и ситуативной иронии у В. Долиной. Широкий иронический план лирического сюжета разворачивается в стихотворении *А хочешь, я выучусь шить*. Ирония, как интонация, приносящая всё стихотворение, является одновременно стилистическим приёмом и характеристикой ситуации лирической героини, вернее, её ролевой маски. Перед нами ироническое отношение к будням жизни, выраженное от лица ролевой маски.

А хочешь, я выучусь шить?
А может, и вышивать?
А хочешь, **я выучусь жить**,
И будем жить-поживать?
Уедем отсюда прочь,
Оставим здесь свою тень.
И ночь у нас будет ночь,
И день у нас будет день.

(ДОЛИНА, 2000, с. 207)

Иронический смысл фразы – „*выучусь жить*“ построен на том, что сама-то героиня уже знает, как жить, предлагая *выучится* она утверждает прежде всего дистанцию между собой и героем своего романа. Не желая,

чтобы день и ночь были похожи на обычные будни – обычный день и обычную ночь – она опять-таки иронически утверждает, что именно после выучки все будет, как у людей. В продолжение, в ироническом свете подана картина простого обыденного счастья, где определения „весело“ и „славно“ настолько ироничны, что напоминают весёлую науку Фридриха Ницше, переполненную внутренней трагедией:

Ты будешь ходить в лес
С ловушками и ружьём.
О, как же весело здесь,
Как славно мы заживём!

Трагедия заявлена в самом конце стихотворения, это характерно для Вероники Долиной, и эта трагедия состоит в отказе от творчества, от песен. Таким образом, цена за это простое счастье слишком высока:

И, Господи мне прости,
Я, может быть, брошу петь.

Но эта цена невозможна, даже под условием прощения со стороны Господа: ироническое „может быть“ как раз и является гарантией, что это не произойдет, что этого быть не может. Поэт останется поэтом, быт останется всего лишь бытом: полюса разведены и утверждают две разные действительности, так как этого требует концепция иронии. Эту ироническую концепцию песни усиливает рифма „шить-жить“, сопрягающая две сферы: жизнь поэта и бытовое шитьё.

Стилистический приём иронии мы наблюдаем в очень интересном переосмыслении советской действительности в стихотворении *Изумительно тепло* (пример 2). Ситуация в метро предстает как некая жизненная программа, отказ разных персонажей от чтения важных вещей передаёт внутреннее состояние общества. Сам выбор журналов не случаен: „Крокодил“ – это самый популярный советский сатирический журнал, „Иностранная литература“ была окном в Европу и мир, „Огонёк“ представлял общественно-политический и культурный обзор, а „Новый мир“ – лучший художественный журнал того времени:

Изумительно тепло.
Изумительно светло.
Как же все-таки хитро
Все придумано в метро!
Я гляжу не без опаски:
Или я сошла с ума?
Все вокруг читают сказки -
Фолианты и тома.

Этот старый крокодил
Не листает „Крокодил“,
Этот глупый паренек
Не читает „Огонек“,
И очкарик спозаранку
Не читает „Иностранку“,
И пехотный командир
Не читает „Новый мир“.

- Как бесценна эта сцена! -
- Я сказала горячо. -
Все читают Андерсена,
А не что-нибудь еще.
Вон Русалочка скользит,
Вон Дюймовочка танцует,
Вон Солдатик мне грозит -
Кто чего вообразит...

Изумительно тепло,
Изумительно светло -
Как же все-таки хитро
Все придумано в метро:
Все сидят - умудрены,
Все глядят - озарены...
И мечтает паренек,
И мерцает огонек.

(ДОЛИНА, 2000, с. 24 – 25).

Очень ярким примером ситуативной иронии является стихотворение
Дожила до постыдной сивости, презентующее самоиронию героини:

Дожила до постыдной сивости

С идиотской мечтой о красивости,
И при виде блондинки на длинных ногах
Всею печенью чувствую – ах!

(ДОЛИНА, 2000, с. 58).

В этом тексте самые важные для поэзии концепты и образы – мечта и сердце иронически переосмыслены: мечта оказывается *идиотской* (хотя на самом деле для героини – высокой мечтой), а сердце заменено печенью. Вместо „чувствую всем сердцем“ – мы имеем „*всею печенью чувствую*“. Горькая ирония состоит как раз в том, что для самой героини интенсивность чувства не уменьшается в следствие такой подмены, а как раз наоборот – увеличивается. Аналогичные ситуативные случаи иронии мы встречаем и в других стихотворениях:

Освещаю ли дорогу?
Горожу ли чепуху? –
Отвечаю только Богу,
Только богу и стиху.

(ДОЛИНА, 2000, с. 46).

Сопряжение образа чепухи и Бога порождает горький иронический эффект несоответствия желаемого и действительного. Подобным образом стихотворение *И не всегда ж я буду молодой* построено на противопоставлении возвышенного и желанного будущего, с одной стороны, и заземлённой реальности завтрашнего дня, со стороны другой:

И не всегда ж я буду молодой –
С горящим взором, с поступью победной...
Помнишь себя хорошенькой, но бедной –
Запомнишься незрелой и седой.

Но наиболее сложные примеры иронии представлены у Вероники Долиной в форме концептуальной иронии, с ярко выраженной романтической традицией. Остановимся на двух примерах, весьма показательных. В первом случае (пример 4) речь идёт о стихотворении *Я с укоризной Богу говорю*, в котором ощущается ориентация на

стихи и манеру Генриха Гейне. Ирония имеет здесь универсальный характер, она определяет мироздание произведения, пронизывает все его хронологические пласты. Сам текст построен в форме диалога, и такая форма предоставляет огромные возможности для иронии, ибо сказанные персонажами слова могут выражать – и в сущности выражают – абсолютно противоположный в отношении к своей прямой семантике смысл.

Я с укоризной богу говорю:
„Прости, Господь, что я тебя корю, -
Но я горю, ты видишь сам, как свечка,
Когда глаза в глаза тебе смотрю!“

Бог отвечает: „Это пустяки.
Опять тебе не спится, не живётся.
Смотри, вот-вот твой голосок сорвётся,
Сердечко разобьётся на куски“.

А я с волнением: **„Боже, извини!**
Ты положенье все же измени!
Ты видишь, как мне далеко до неба
И как уже далёко до земли!“

Бог отвечает: **„Дурочка моя,**
Я ни за что на свете ни в ответе.
А если б мог решить проблемы эти –
Я б был не бог, я б был не я“.

„О, Боже, я в тревоге и тоске!
Я полагала - ты-то мне поможешь,
А ты не можешь, ничего не можешь,
Хоть я прошу о сущем пустяке!“

Но господу упрёк мой рассердил.
Махнув рукой, он скрылся в переулке.
Бог жил в Безбожном переулке
И на прогулки пуделя водил.

(ДОЛИНА, 2000, с. 13)

Концептуальная ирония выражена в очень сложной художественной целостности стихотворения *Чертополохом поросли*, на тексте которого мы остановимся теперь подробнее. Художественный мир этого произведения отражает исторические реалии России на трёх этапах его социального и политического развития: Россия как империя Романовых, Россия как страна Советов и Россия как постперестроечное пространство. Три периода русской истории – царский, советский и постсоветский – в художественном мире произведения сосредоточены в едином хронотопе, символом которого становится чертополох. Между этими периодами нет чёткой границы и разницы: царское и советское взаимно переходят друг в друга, кордоны между этими мирами стёрты. Вчитаемся внимательно в текст произведения:

„Молчи, скрывайся и таи...“

Ф. Тютчев

- Чертополохом поросли, - скажу тебе на ухо.
- Чертополохом поросли - сам чёрт теперь не брат.
Не верь, не бойся, не проси - так вот же вся наука.
Не верь, не бойся, не проси - всё будет в аккурат.

Родимый край не так уж плох - то облако, то тучка.
Сплошная ширь, куда ни глянь, простор - куда ни кинь.
Полынь, полынь, чертополох - российская колючка.
Полынь, полынь, чертополох, чертополох, полынь.

Какая мразь ни мороси, какой дурак ни пялся -
Чертополохом поросли до самых царских врат.
Не верь, не бойся, не проси, не уступай ни пальца,
Не верь, не бойся, не проси - всё будет в аккурат.

Вот-вот махну - прости, прости - печально и потешно,
В конце тоннеля будет свет, а за спиной - порог.
Вот так и выжили почти, по Тютчеву почти что -
Не верь, не бойся, не проси, полынь, чертополох.

(ДОЛИНА, 2000, с. 250 – 251).

Стихотворения начинается и заканчивается образом чертополоха

– внутренняя форма этого символа говорит сама за себя („полошить чертей“, но одновременно и „полошит черт“, „полошит, как черт“). Семантика слова „полошить“ („пугать“) напрямую связана со страхом, и в этом смысле символика страха распространяется на художественное пространство всего произведения: страна, которую рисует автор, страшна сама по себе, в этой стране и жить страшно. Негативный, а заодно и трагический образ страны усиливается в стихотворении библейским образом полыни – и чертополох, и полынь функционируют как „русская колючка“. Понятно, что „колючка“ вызывает прямую ассоциацию с колючей проволокой тюрем и лагерей. В таком контексте Россия предстает как страна-тюрьма, а фраза *„родимый край не так уж плох, // то облако, то тучка“* – явно прочитывается в ключе горькой иронии.

Второй очень важный символический мотив в этом стихотворении – это мотив молчания, тоже – по иронии – связанного со страхом. В произведении этот мотив начинается фразой *„скажу тебе на ухо“* (то есть, скажу по секрету, так, чтобы никто не услышал) и семантически он связан с эпитафией из Ф. Тютчева: *„Молчи, скрывайся и тай“*. В этом контексте интересно отметить ту связь между молчанием и иронией, на которую в своё время указывал Михаил Бахтин: *„Специфическое, единственно достойное выражение человека перед предметом благоговения – молчание. Ономение перед ним. Благоговение заставляет человека молчать. Если же при известных условиях он принуждён заговорить, то вступает в силу родственная молчанию ирония, которая в отличие от фривольной иронии, является одной из форм благоговейного стыда.“* (БАХТИН, 2002, с. 376).

Таким образом, ирония в художественном мире Вероники Долиной предстаёт существенным аспектом конструкции поэтического космоса, ориентируясь на семантические потенции постмодернистского дискурса и вбирая в себя античные и романтические традиции. Ирония позволяет автору определить и выразить дистанцию между лирической героиней и жизненной действительностью. В постмодернистской поэтике ирония,

как пишут исследователи, всегда является „пробой реальности на прочность“, оставляющей надежду на её возможность, горькая ирония основывается на сожалении об отсутствии этой надежды (МОЖЕЙКО, 2001, с. 438).

ЛИТЕРАТУРА

БАХТИН, Михаил. 2002. Собрание сочинений в семи томах. Том 6. „Проблемы поэтики Достоевского“, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. Москва, 2002.

БЛОК, Александр. 1962. Ирония. In: *Собрание сочинений в восьми томах*. Том пятый. *Проза 1903 – 1917*. Москва; Ленинград, 1962, с. 345 – 249.

ГЕГЕЛЬ, Георг Вильгельм Фридрих. 1968 – 1973. *Эстетика в четырех томах*. Тома 1 (1968), 2 (1969), 3 (1971), 4 (1973). Москва.

ДОЛИНА, Вероника. 2000. *Бальзам*. Москва : „Гудьял-Пресс“, 2000.

ДЫННИК, Валентина. 1930. Ирония. In: *Литературная энциклопедия*. Том четвёртый. Москва, 1930, с. 571 – 580.

ЛОСЕВ, Алексей. 1966. Ирония античная и романтическая. In: *Эстетика и искусство. Из истории домарксистской эстетической мысли*. Москва, 1966, с. 54 – 85.

ЛОСЕВ, Алексей. 1992. *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития*. Книга 2. Москва, 1992.

МИКУШЕВИЧ, Владимир. 1993. Ирония Фридриха Ницше. In: „*Логос. Философско-литературный журнал*“, № 4, с. 199 – 203.

МОЖЕЙКО, Марина. 2001. Ирония. In: *Новейший философский словарь*. Минск, 2001, с. 438 – 439.

BROOKS, Cleanth. 1976. Ironia jako zasada struktury poetyckiej. In: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Antologia. Opracował H. Markiewicz. Przełożyła Ewa Sowa. Tom 1. Metody stylistyki literackiej. Kierunki ergocentryczne. Kraków, 1976, s. 262 – 279.

DESPOIX, Philippe – FETSCHER, Justus. 2000. Ironisch/Ironie. In: *Aesthetische Grundbegriffe*. Band 3. *Harmonie – Material*. Hrg. von Karlheinz Barck u.a. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart-Weimar, 2000, s. 196 – 244.

ŻMIGRODZKA, Maria. 2002. Ironia romantyczna. In: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Pod redakcją Józefa Bachórze i Aliny Kowalczykowej. Wrocław, 2002, s. 377 – 385.

SUMMARY

Bitter irony by Veronika Dolina

In the article bitter irony in the creative work by Russian poet Veronika Dolina is investigated on the background of the history of the European aesthetics. Irony as an artistic mean is represented in many texts by Dolina in three main discourses – social, political and intimate-personal. By means of bitter irony the author expresses her critical attitude to the Russian reality, thinking under the events in the context of European and world history. In the article three types of irony are analyzed and interpreted: stylistic irony, irony of situation and conceptual irony.

SMÍCH, KTERÝ SE ZARÝVÁ POD KŮŽI
NAD JEDNOU Z MOŽNÝCH VÝVOJOVÝCH LINIÍ
ČESKÉ LITERATURY 19. A 20. STOLETÍ

Jakub Chrobák

Mluvíme-li o komice a humoru, s jakousi samozřejmostí se naše uvažování vztahuje buďto k humoru, jako k něčemu očištnému, zábavnému, co vyvolává smích, který má funkci relaxační; nebo, v druhém případě, přemýšlíme o ironii a satíře, jejichž funkcí je sice rozesmát, ale za tím smíchem pak také vidět neduhy společnosti toho kterého období. Vladimír Borecký dává tomuto uvažování pevný a srozumitelný teoretický rámec, když mluví o obecném pojmu komika a dále pak o ironii, naivitě, absurditě a humoru. Smích vyděluje jako cosi spíš fyziologického, co stojí mimo jeho zájem, tedy mimo komiku jako fenomén umělecký, nebo obecně kulturní (Borecký, 2000, s. 25 – 41).

Často při tom zapomínáme na třetí podobu komiky, ve které je to humorné, vtípné, či groteskní vlastně velice vážné. Nebo ještě lépe: kdy se aktivizuje smích jako zbraň, či dokonce jako jediný možný způsob jak se vypořádávat se světem, ve kterém je nám přisouzena pouze role těch, kdo naplňují věčný koloběh rození a umírání, rašení a hniloby. Zkrátka, mám na mysli ten druh smíchu a především smíchové kultury, o kterém mluví Michail Michajlovič Bachtin ve své knize *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (rusky 1965, česky naposledy 2007). A právě to, co zbylo z tohoto lidového smíchu, komiky, grotesky, bude předmětem mého zájmu. Důvod je poměrně prostý: právě akcent (ať už vědomý, nebo jen tušený) na tento lidový řehot dává tušit svéráznou, jedinečnou vývojovou řadu uvnitř literatury české. Není to řada kontinuální, nepřetržitá, není to řada na první pohled viditelná a tím i viditelná, mnohdy dokonce jako jednotlivé části této řady nefigurují jednotlivé autorské osobnosti, ba dokonce ani celé knihy ne. Je to spíš jakási trest, která neustále oplodňuje určitý typ literatury a tím do ní neustále vnáší jednak obrozující prvek, jednak ale také prvek nestabilizující, element, který de facto rozbíjí kontinuitu směrovou, žánrovou, chronologickou.

Zkrátka: tváří v tvář zážitku strašlivého a přece tak osvobodivého smíchu vzniká neočekávaný a neočekávatelný vztah mezi uměním a skutečností, který se potom v dílech jednotlivých autorů projevuje různě, ale vždy má jednu společnou funkci: vždy konkrétní dílo vyřazuje z kontextu soudobého umění, vždy mu dává odér jedinečnosti a svazuje jej nějak příměji, zřetelněji, umělecky vehementněji s člověkem v jeho nejvznešenějším a zároveň nejtragičtějším a nejsměšnějším bodě: s člověkem tváří v tvář zážitku smrti.

Nemá smysl tu na úvod rekonstruovat celé uvažování Bachtinovo a jeho pokračovatelů, pouze připomenu základní teze, které jsou pro mne klíčové proto, abych mohl přesněji vymezit oblast, která mě bude interpretačně zajímat. Specifický typ obraznosti, jak se uplatňuje v karnevalové, lidové a smíchové kultuře, nazývá Bachtin groteskním realismem (Bachtin, 2007, s. 24 – 67 aj.). Proti tomuto způsobu zachycování lidského těla v jeho naturální podobě, doplněné o polohy zveličování a zesměšňování, stojí podle Bachtina kánon klasický, zobrazující člověka a jeho tělo v situacích úctyhodných, exkluzivních. O vztahu mezi oběma kánony Bachtin říká: „*V živé historické skutečnosti však oba tyto kánony (klasický nevyjímaje) nikdy nebyly něčím strnulým a neproměnným; naopak se neustále vyvíjely a vytvářely rozmanité historické varianty klasičnosti i grotesknosti. Proto se obvykle vytvářely mezi oběma kánony různé formy vzájemného kontaktu: zápas, vzájemné ovlivňování, křížení, směšování.*“ (Bachtin, 2007, s. 36). V dalším uvažování pak Bachtin přináší také zběžný přehled vývoje lidové, smíchové kultury. De facto dochází k tomu, že se smíchová kultura zachovala v těchto dvou elementárních polohách: „*V zásadě je však možno vysledovat v tomto vývoji dvě linie: první je modernistické groteskno (Alfred Jarry, expresionisté, surrealisté aj.). Tato grotesknost je (v různé míře) spjata s tradicemi romantického groteskna, v současné době se vyvíjí pod vlivem různých existencialistických proudů. Druhá linie je realistická grotesknost (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda aj.); je spjata s tradicemi groteskního realismu a lidové kultury a leckdy vykazuje i bezprostřední vliv karnevalových projevů (Pablo Neruda).*“ (Bachtin, 2007, s. 55).

V tomto smyslu se ovšem má představa s Bachtinem poněkud rozchází.

Bachtin, veden možná přílišným zájmem o realistickou linii v kulturních dějinách, poněkud podceňuje básnictví a především všechny modernistické směry a tvrdí, že de facto ztratily kontakt s univerzálním všelidovým lidským tělem, že jejich smích je vlastně spíš výsměchem individua, osobnosti, jedince, který univerzum kolem sebe pouze ironizuje. To se mně nezdá vůbec přesné, minimálně na materiálu české literatury to neplatí takto důsledně. Vždyť přece avantgardní české literární směry se přerodily ze směrů akcentujících právě lid, proletářství. Vždyť právě dva největší autoři dvacátého století, kteří tak či onak s komikou a smíchem pracují, Jaroslav Hašek a Bohumil Hrabal, v sobě spojují obé: první z nich expresionismus a hospodský kec, druhý poetismus a surrealismus, hospodskou historku a řeč pavlače.

Zdá se tedy, že pro českou literaturu bude nutné najít pro ono smíchové nějakého jiného společného jmenovatele. Necítím se povolán stanovovat nějaké definitivní závěry, ale procházka mezi vybranými díly české literatury 19. a především 20. století snad může nakonec přinést obecný rámeček, ve kterém lze pak tuto komickou a smíchovou linii v kontextu české a možná i střeoevropské literatury pojmenovat a především určit její význam pro dějiny literatury případně kultury toho kterého národa, případně regionu. Zkrátka: bude mě teď zajímat literatura, která zobrazuje člověka celého, a ještě lépe, člověka dolní poloviny těla: člověka s roditly, s výkaly, močí, s umíráním, ale i rozením. Protože to je právě člověk provokující, iritující, ale především směšný. Směšný ne proto, aby baval, ale pro onen očištný řehot, ve kterém se ještě umíme smát vlastní smrti. Člověk viděný mimo exkluzivní pozice. Člověk, který se rozpíná, zvětšuje, člověk, který kleje, dušuje se, nebo prostě jen řve. Člověk, který se upíná ke zbytečným a směšným věcem. Ten, který v sobě, vědomě či nevědomě, objevuje to původní lidské tělo, původní, materiálně tělesný princip, o kterém mluví Bachtin. Člověk, který se tváří v tvář svému osudu směje tak, až to pěkně není.

Kromě tohoto tematického vymezení je potřeba zde připojit ještě jednu poznámku omezující. Pro někoho totiž může být velikým překvapením, že se na příštích stranách nepotká s autory, kteří se mu při spojení komika a česká literatura vybaví jako první. Má to jeden základní důvod. Kromě toho všeho, co

bylo řečeno, je tu ještě jedno podstatné kvalifikační kriterium. A to je způsob, jakým se ta která lidská situace zobrazuje. Mě totiž budou zajímat pouze ty typy literárního ztvárnění, které se nějakým způsobem koncentrují kolem elementární lidské situace, která je v základě každého komického vyjádření, totiž kolem řeči. Nebude mě tedy zajímat ten typ komiky, který lze označit za salónní, tedy komika vytvářená uměle, artificiálně pro to které konkrétní prostředí, anekdoty mě budou zajímat jen velmi okrajově, nebo možná vůbec, protože jejich funkce je právě a jenom vytvářet smích, relaxovat, bavit se. Mě zajímá situace jiná: situace člověka, který mluví, ba častěji řve. A nemusí to být jen křik na někoho, nemusí to být jen řeč s někým, mohou to být i jurodivé samomluvy, jen pokud se jaksí samy od sebe rozpálí tak, že jsou potom schopny rozesmát svět kolem sebe, rozvibrovat jej v rauši, kterému říkáme lidský život.

Proto se jen letmo zastavím v 19. století. Proto bude řeč o Vladislavu Vančurovi, ale nikoli jako autorovi humoristického *Rozmarného léta*, ale jako o autorovi mnohdy zdánlivě nesmyslně bujícího románu *Hrdelní pře anebo Přísloví*, kde se ozývá lidská řeč a především dušování a kletba a nadávka. Bude řeč o Bohumilu Hrabalovi, ale spíš o Hrabalovi dodnes u nás málo známém, Hrabalovi počátků, Hrabalovi, který sestoupil ke skutečnému člověku, ne k anekdotickému vtipálkovi. Budu sledovat literaturu tam, kde kleje, nadává, protože v onom tělesném principu nadávky se rodí smích nikoli už relaxační, ale v pravém slova smyslu katarzní. Smích, který ví o našich lidských ranách a umí do nich vnořit své hojivé prsty.

První památka 19. století, která mne bude zajímat, patří do žánru zábavné povídky. Tyto texty s nejrůznější tematikou byly uveřejňovány v časopisech a almanaších od 80. let 18. století, přičemž svůj největší rozmach zaznamenaly ve 20. letech století devatenáctého (blíže k tomu Kusáková (ed.), 2005, s. 356 – 376). Drtivá většina z nich naplňuje představu zábavy, která je téměř v protikladu ke smíchu a komice v bachtinovském slova smyslu. V povídkách je výrazná tendence didaktická, informativní, jemně ironická. Tím mají tyto povídky daleko blíže ke kánonu klasickému, než groteskně realistickému. Přesto je tu ale jedna pozoruhodná výjimka, která působí v rámci celého žánrového konvolutu jako zjevení. Máme na mysli povídku *Zmrtvýchvstání*

Matěje Josefa Sychry (časopisecky 1820). I když je Sychra poměrně plodným autorem, zdá se, že v žádné jiné povídce už se nedotkl tak silně živého kořene svého vypravování. To totiž sice stojí na poměrně banální zápletce¹, nicméně v detailech, ve kterých se děj pomalu posunuje kupředu, je cosi z bujarého, lidového a groteskního smíchu. Hned v úvodu se vypravěč vlamuje do děje, představuje nám hlavního „hrdinu“ a zároveň akcentuje svůj akt vyprávění, totiž – popisuje vše důsledně tak, jako by vyprávěl in natura, v této chvíli, nikoli jako autorský vypravěč v jiném čase psaní. Navíc svou vstupní řeč obaluje i do jakési jemné ironie, která si pohrává s didaktičností tohoto žánru (především volbou expresivně zabarvených slov, jako „huba“, „chřtán“, či „kotrba“, které jsou postaveny proti malebnému deminutivu „hvězdičky“):

Že se mu pilně připíjelo a že nerad hubě dlouho zaháletí dal a na svlažení vyprahlého chřtánu pivo, víno i pálenou do sebe lil, nebylo divu, že mu částka těch v hojnosti pohlčených nápojů do kotrby vlezla a horní kolečka pomátla. Proto také vyjda na čerstvé povětří, měl za to, že se celý svět s ním točí a jasné hvězdičky též skočnou křepčí.

„Nač tak běžíte, milé hvězdičky? Vždyť pak nic nepromeškáte, aniž domluvy k obávání máte, kdybyste se o něco opozdily!“ řekl, podpíraje se na hůl, neb mu klesající nohy službu vypovídaly. „Ale já ubožátko,“ doložil, „dostanu od své Doroty, co se do mne vejde, že se tak pozdě domů vrátím a že jí vejslužku nepřináším leč v bříše a mozkovici. A proto, Vašíčku Češpívo, vezmi nohy na ramena, aby jsi se brzy pod střechem dostal a na peleš; neb dnes již odpočinutí potřebuješ.“

(cit. podle Kusáková (ed.), 2005, s. 343).

Zároveň tu slyšíme i zvláštní podobu lamentace, ve které se hlavní hrdina sám situuje do pozice jakéhosi antihrdiny. Přehlédnout nejde ani jméno varhaníkovy ženy – Dorota funguje v českém prostředí jako synonymum jedovaté ženy.

Před úplným finále povídky jedna z postav zachraňuje zbídačeného varhaníka – jak jinak než tím, že celou záležitost obrátí v žert. Ovšem: tento žert je utkáán na principu doslovnosti, varhaník je přece přivezen ve voze

¹ Varhaník Václav Češpívo se opije, v noci je okraden a v roztrhaných šatech si jej nejprve pletou s duchem, potom se dostává do vozu s mrtvými francouzskými vojáky a v něm je, za asistence celého města, přivezen před vlastní dům a po strastiplné pouti se tak dostává konečně ke své zděšené ženě.

s mrtvolami:

„Ticho, ticho, paní varhanice, nedělejte zbytečného povyku!“ pošeptal pan syndikus, hladě rozzlobenou, zažloutlou, vyzáblou tvář. „Proč to za hanbu pokládáte, když někdo z mrtvých vstane? Věřte mi, paní Češpivova, že by si přemnoží mocnářové to za největší štěstí pokládali, kdyby se, když jim smrtholka do živého sáhla, jí navzdory třebaš v roztrhané košili živi a zdraví, rovně jako váš pan manžel, postaviti mohli.“

(Kusáková (ed.), 2005, s. 354).

Skutečný konec nás však vrací k řeči. Znova, doslovně, se tu demaskuje pozice vypravěče – je jím ten, kdo skutečně, v řeči a řečí, teď a tady, předává dál ne příběh, fikční, prozaický svět, ale historii, historiku, tak, jak si ji lidé odnepaměti ústně předávají: *„Stál-li varhaník slovu svému a dal-li se na pokání, zapomenuli jsme se zeptati; a proto o tom zprávy dáti nemůžeme a tím upřímným vyznáním (varhaník se dušuje, že se už nikdy neopije, pozn. J. Ch.) povídku svou zavíráme.“* (Kusáková (ed.), 2005, s. 354 – 355). Ale právě tím, jak koncentroval svou pozornost na mechanismy vyprávění v tom původním, chcete-li před-literárním smyslu slova, otevřel si cestu k jedné z nejnokrevnějších žil vyprávění literárního: k lidskému smíchu.

Česká povídka i celá próza vyvíjela se potom různými cestami, ale tuto svou možnost realizovala jen výjimečně. Jednou z přesvědčivých ukázek, ve kterých se ke slovu znova dostává lidský smích, ovšem v poněkud jiné podobě, je Hálkova *Muzikantská Liduška* (1861). Je možná příznačné, že jde o ranou povídku, která dobou svého vzniku předchází povídky, které představují klasické texty jak pro venkovskou prózu, tak pro Hála jako autora. Zatímco ostatní² se smíchu buď téměř vyhýbají (*Na statku a v chaloupce, Na vejminku*), nebo jej pouze používají k tomu, aby vykreslily svébytné charaktery vesnického i městského světa (*Študent Kvoch, Poldík rumář*), v *Muzikantské Lidušce* je místo, kterým do klidného realistického prostoru pronikne jurodivé lidské klení, které je jednak urážlivé (především ve vztahu k dalším aktérům fikčního světa), jednak katarzní – skrze nadávku, která je svébytným textem

² Máme na mysli povídky o deset let mladší, z let 1871 – 1874, jako např. *Na statku a v chaloupce, Na vejminku, Študent Kvoch* či *Poldík rumář*.

v textu, promlouvá k nám osvobodivě uražený a ponížený člověk a získává okamžitě naše sympatie. Tak je tomu v postavě starého Součka, trochu záhadné postavy živořící na hraně bídy, která se ale projevuje uvolněným, radostným vztahem k životu – kdo nic nemá, tomu nic nevezmou a ten nemá důvod dívat se na svět smutně, to je v kostce charakteristika této postavy. Tím by pro mě ještě nebyla tolik zajímavá, je to poměrně běžný typ povalečů, moudrých občasných opilců, kteří jsou k pousmání, jsou roztomilí, ale nijak nestrhávají. Souček projeví svou bujarost a Vítězslav Hálek svou schopnost vnímat lidskou řeč ve chvíli, kdy celá povídka spěje ke své krizi – v době tragického sňatku Lidušky Staňkové s nemilovaným Krejzou. Souček se od začátku staví proti tomuto sňatku z rozumu, dlouho ale zůstává pasivní a jen jemně ironizuje honosnost příprav. Vybuchne a prosvětlí celý prostor teprve ve chvíli, kdy se dostává do střetu s babami – tedy s místními klepnami a drbny. Teprve tady, v ostrém a nekompromisním gestu odmítnutí takového způsobu života, odkrývá se skutečné založení této postavy:

To baby dopálilo, že mluví Souček proti Staňkovům, kdežto přece ony dostávají dnes od nich štědře jíst a pít. Ani mu nedaly připít.

Jedna baba pravila:

„Ten Souček má nevyváchanou hubu. Vida! Jako by mu Staňkovi zrovna měli udělat k vůli, aby Lidušku nevdali! Bodejť by ne! Udělají vám to, jen se jděte ohlásit. Nevidáno! Však ona má Liduška Krejzu dost ráda!“

Souček se dopálil.

„I ty babo jedovatá! Že ti nechce hrom vyrazit ten tvůj poslední zub! Sedni na koště, čarodějnice, dej do sebe nasypat prachu, zapal ho a vyleť do povětří! Ty jedovatá oznobenino, dej se za čubku k našemu řezníkovi, pak můžeš štěkat. Copak myslíš, ty sražený, plesnivý šindeli, že je to malíčkosť, udělat dceru nešťastnou? Ty stará kobzo! Takových bysme potřebovali pár tuctů, jako jsi ty, a bude z naší vesnice kaluž, že v ní ani čmelíci nebudou chtít býti domovem! To si pamatuj, shnilá drachno. Až budeš potřebovat koště, přijď ke mně, můžeš mým komínem vyletět do povětří.“

(Hálek, 1951, s. 33).

Podívejme se pozorně na tu čistou, architektonicky přesnou stavbu nadávky: za prvé je tu specifický opakovací rytmus: v nadávce jsou jednak

oslovení výrazně intonačně oddělená, tvoří samostatné větné celky („*I ty babo jedovatá!*“ „*Ty stará kobzo!*“), jednak tu najdeme oslovení, která jsou odlišená polokadencemi a nacházejí se na začátku („*Ty jedovatá oznobenino*“), uprostřed („*čarodějnice*“, „*ty sražený, plesnivý šindel!*“), nebo i na konci promluvových celků („*shnilá drachno*“). Tím se neustále stupňuje a v různých podobách konkretizuje obraz baby, která tím jakoby přestává být jednou, konkrétní osobou, ale stává se obludným symbolem falešného, parazitujícího způsobu života.

Dále pak jsou v nadávce falešné rozkazy, které jsou malovány s neskrývanou vášní a citem pro detail – jakoby se tu před námi demaskoval způsob, jakým nadávka vzniká, jako bychom se nacházeli právě v té podivné, svaté chvíli obrovského emocionálního vypětí, které si nijak nezadá s básnickým, tvůrčím vzepjetím („*dej se za čubku k řezníkovi, pak můžeš štěkat*“) – to je přesně, precizně domyšlený obraz! Dušování, přivolávání hromu, obraz baby, která přímo hyzdí prostor k žití až k nesnesení („*Takových bysme potřebovali pár tuctů, jako jsi ty, a bude z naší vesnice kaluž, že v ní ani čmelíci nebudou chtít býti domovem!*“), to všecko ale jakoby nestačilo, ještě stále se lidský duch, přetavený do podoby čistého smíchu, který nechce urážet, baví sám sebou; teprve tady se tento životu přitakávající lidský, živočišný naturel ve své plnosti projevuje – když si v paměti ponechá obraz čarodějnice, ale najednou do něj vloží i kus sebe: už nejde jen o to, aby baba zmizela z tohoto světa, najednou je tu potřeba přidat také svůj, osobní vklad („*Až budeš potřebovat koště, přijď ke mně, můžeš mým komínem vyletět do povětří.*“). Vítězslav Hálek, domnívám se, již nikdy nenavázal na tuto syrovou a přece tak odzbrojující čistotu zápisu, už nikdy nepodleh (v nejlepším smyslu toho slova) umělecké, emocionální i živočišné síle tohoto osvobozujícího aktu. Ale právě v tomto drobném momentě zanechal v české próze stopu, která nám dnes umožňuje vidět zřetelněji kořeny specifičnosti, kterou nabízí česká literatura především druhé poloviny 20. století. Je to právě přitakání tomuto člověku ve smíchu – bezmocnému antihrdinovi, který v neočekávané a neočekávatelné chvíli zazáří aspoň pro tuto svou malou chvíli, aby potom třebaš navždy zmizel, ale zanechal tu po sobě hlasitou, výraznou, smíchem naplněnou stopu.

Po těchto mikroprůhledech do světa 19. století, ve kterých jsme naši komiku buď naznačenou, nebo neočekávaně eruptující, přistupme konečně k české literatuře 20. století a pojďme se podívat po autorech, textech, případně pasážích, které se nějakým způsobem sytí ze zřídla groteskního lidového smíchu, případně jej nějakým způsobem domýšlejí.

Zřejmě každý by tu teď očekával část věnovanou Jaroslavu Haškovi, který je chápán jako komický a humoristický autor par excellence. Jenže já o Haškovi mluvit nebudu. Jednak proto, že jeho komika byla mnohokrát podrobena analýze, jednak a především proto, že Haškův smích je jiného rodu než ten, který mě zajímá. Haškovy postavy se smíchem brání, smích je tu poslední možností, jak se může jedinec skrýt před světem, jak se může maskovat. Ano, ve Švejkovi je cosi gargantuovského – kolik toho jen vypije a sní, jak zoufale jinak se pohybuje ve válečném prostoru, ale to všechno je hra. Je to smích uchopený, použitý. Naopak; svou pozornost zaměřím na autora, s jehož smíchem měli jeho vykladači veliký problém. Mám na mysli Vladislava Vančuru. Konkrétně jeho román *Hrdelní pře anebo Příslaví* (1930). Když v rámci *Spisů Vladislava Vančury* komentoval tento román Jan Mukařovský, všiml si jeho smíchu, ovšem interpretoval jej v duchu své proměny jako produkt přitakání ideologii komunismu, vnímal její komiku jako humor, který spojuje obyčejný lid: „*I dnes ještě, ba snad právě dnes vycitujeme z Hrdelní pře hodnotu nebojácného smíchu, nespoutaného veselí radosti ze života a laskavého vztahu k lidem – vlastnosti, tak řečeno, zásadně protifašistické.*“ (in: Vančura, 1958, s. 146). Podobně bezradný byl i Milan Kundera ve své monografii *Umění románu* (Kundera, 1961, s. 67 aj.). Kundera chápe *Hrdelní pře* jen jako experiment, údajně neživoucí. Oceňuje jej jen jako přípravou práci na dalších románech. Mám pocit, že je to hluboké nepochopení. Jan Mukařovský sice o humorné složce románu ví, ale dopřává jí jen jakousi podpůrnou funkci, která je složkou mnohovrstevnatosti díla, Milan Kundera vidí v tomto románu odklon od lidovosti, jev, který znesnadňuje čtení a tím i rozumění.

Jenže možná právě to jsou rysy, kterými se tento román sice možná vyděluje z kontextu Vančurova díla i dobových ideologicko-estetických bojů,

získává tím ale svébytnou a plnohodnotnou jedinečnost, která z něj činí jedno z nejzajímavějších Vančurových děl. Vančurovy směřící se postavy se nesmějí jen proto, aby se mohly poplácávat po rameni a mohly k sobě být laskavé. Vančurovi hrdinové se řehtají, protože to je nakonec to poslední, co zbývá tváří v tvář osudu a smrti. Je to právě onen smíchový princip, krystalicky čistě zaznamenaný v Rabelaisově *Gargantuovi*. O co jde? Do klidné atmosféry hovorů stárnoucích přátel (bývalého soudce, učitele, lékaře a vypravěče) se vmísí starý případ vraždy – na scéně se objeví neoprávněně obviněný Jiří Půlpytel. Rozvíjí se hra na nový proces, nakonec ale dojde ke sblížení všech aktérů a případ sám vlastně přestává být důležitý. Celý děj je doslova rozmetán obrovským množstvím přísloví, která komentují a hodnotí vše, co se ve fikčním světě děje. Nakonec zůstává de facto jen chuť těch starých lidových mouder a zápletka sama mizí ze scény. To samo o sobě by ještě nebylo tak zajímavé. Přitažlivý je způsob, jakým je dosahováno komických efektů. Především je to Vančurova schopnost kondenzovat zvuky. Komika tu neznatelně přechází v grotesku a vážné se bleskurychle mění ve směšné. Ale to je přesně ten skrytý nerv v české literatuře, který mě tolik zajímá. Když např. Jiří Půlpytel rekonstruuje svůj předchozí život, když svým spolubesedníkům vypráví, rozehřívá se podobně jako Souček z Hálkovy *Muzikantské Lidušky*. Temný tón vyprávění zpočátku zcela dominuje a komiku či humor očekával by tu málokdo: „*Zřel jsem se na hromadě mrtvých, zatím co gotická katedrála zůstávala nedokončena a školometi psali do svých kněh rok třítisícátý pětistý.*“ Ale tady najednou dojde k prudkému zlomu. Už škobrtající slovosled skloňované číslovky a ještě před ní školometi jakoby rozpumpují Půlpytlovu řeč, která se najednou rozběsí. Nejprve pomalu: „*Hle, řečiště, jež se hemží raky ubíhajícími zpátky.*“ Tady jakoby se ještě jednou, už ale zálibně, s jakousi vnitřní chutí, demaskuje nepřítel, kterým je pokrytecká lidumilná frigidní morálka průměru. Pak následuje chvíle, ve které je potřeba se nějak vůči tomuto přežívání vymezit: „*Obrácen k budoucnosti jako všichni mužové, zšílel jsem pro okamžik bez souvislosti.*“ Ano, v tom teď a tady, v té krátké vteřině, si najednou jednající, a především pomalu už křičící postava uvědomuje svou konečnost, svou nestálost, ale tím se obrozuje, nachází

v sobě nový, čistý lyrický proud, který vytryskne až v nesmírně přesný souzvuk, který se nejprve cele, ve svém negativu, točí kolem slabiky „krá“ – tedy ne potutelný, nebo hřejivý smích, ale trochu absurdní, rozhodně ale živočišný řehot: *„Ó deště času a krůpěje krve! Ó, králičino, ó, kraviny krasoduchů, které ukrajují z útrobu krajíc po krajíci, nerozeznávajíce těla!“* Tady najednou propukáme v neodůvodněný smích, tady k nám najednou promlouvá to bytostné lidské dole, pak už se všechno smísí – komické, pijácké, ironické i vážné, nahoře i dole. To všecko až po veliké, slavnostní a katarzní „chachá“, zde maskováno do slovesného novotvaru „rachá“, kterým se sice ohlašuje smrt, ale demaskovaná už spíše jako kumpán, jako ten, s kým se lze stejně tak smát jako pít víno: *„Bylo vám dopřáno ztučnění a chlemtati víno, ale já jsem byl zasažen vteřinou, která vzrůstá v kruh poledníku. Moje břicho zůstane vyduté a můj hlad bez konce. Ale budete platiti smrti svůj dluh! Již stojí u podvoje ta chvíle. Tvůj vysedlý hnát, kmotříčko, rachá kolem stolu a ty přikládáš pařát k důlku úst, abys zahoukala.“* (Vančura, 1958, s. 22). Odtud pak celé vyprávění kypí, nabývá jako těsto, vedeno spíše jen chutí vzrušovat se, smát se, plnokrevně se vlamovat do toho zbytku světa, který nám ještě zůstává k žití.

Druhou velkou Vančurovou dovedností je mistrovství nadávky. Ta tu nepůsobí jako ironický škleb, ale vždycky tak trochu jako komicko-parodický výjev: *„Vy trdlo, pitomo, mumáku, darebo ješitná, vy zmoku, mezuláne! vykřikl Půlpytel, a kleje až se otvíralo nebe, přetáhl advokáta holí. ‚Sroulo! vykřikl a pral do něho o sto šest, aby omluvil to malé nedopatření. ‚Již vím, děl bez dechu nad tímto dilem, ‚již vím, proč se ta vepřová hlava na dvou kýtách tak polekala, když jsme vešli do jeho bytu...‘“* (Vančura, 1958, s. 95). Nadávka se rozjíždí pomalu, krouží kolem svého objektu, dokonce strhne i samotného vypravěče (*„a kleje až se otvíralo nebe“*), potom přijde její první vrchol – to svěží, čisté, dojemné, řehotavé *„Sroulo!“* Teprve potom nadávka ještě jednou rozkvetne svým vysoustruženým obrazem prasete. Ale všimněme si ještě na chvíli vypravěče – on vnáší do textu jiný druh komiky, jemný, ironický humor (*„vykřikl a pral do něho o sto šest, aby omluvil to malé nedopatření“*). Uprostřed ran najednou malé nedopatření. Tu se před námi

otevřirá vypravěč se svou silou i slabostí. On je nakonec tím, kdo podléhá kouzlu okamžiku, on je nakonec tím, kdo se směje nejplněji – ale jen díky této své chuti stát uprostřed dění nám přináší osvobodivý smích.

V takové pijácké společnosti pak vůbec nepřekvapí, že spory, mnohdy razantně řešené, jsou poznenáhlu zapomenuty a celý román končí jakousi oslavou pijáctví, ve které se znova ohlašuje smrt, ale viděna „zdola“ neděsí, vzbuzuje jen drobný úsměv. V jakési apoteóze lidství prožívaného se ozývá smích poražených. V ukázce je na chvíli zdánlivě přerušen školometnou připomínkou rozumu a korektnosti, ale celou scénu ukončuje vypravěčovo přitakání žvanivosti, která si tentokrát vystačí s prostou konstatující větou:

„My,“ odpověděl Skočdopole, „na rozdíl od tohoto pišišvora jsme měšťáci chlapáčtí. My jsme darmojedi, břichopásci, holkáři, výtržníci, pijáci, žvanilové a smíškové. Jsme staří a scípne na svoje chyby. To je spravedlivé. Odpusťme Vyplampánovi, že se dočista nevydařil, a můžeme říci, že nikdo z nás není tichošlápek. Pijte! Každému hrají chvíli. V které si noční hodině počíná novovek, jenž se k nám obrátí zády. Hrome, chtěl bych být při té slávě, až se začne ve světě poklízet. Chtěl bych být při tom, třeba s připálenými vousy.“
„Já ne,“ řekl Vyplampán. „Není nad suchou cestu rozumu a pokrokovosti.“
Žvanili jsme až do půlnoci.

(Vančura, 1958, s. 131 – 132).

A skutečně, i když vykladači Vančurova díla volili občas tuto suchou rozumářskou cestu, *Hrdelní pře* dodnes zní svým řehotem, zní přitakáním – životu i smrti v jejich absurdní komice i velkolepé nádheře. Zní dodnes svým hovorem. Hovorem těch, kdo už nemají co ztratit, a tak se jen bohapustě smějí.

Odtud je jen krůček k největšímu dovršiteli rabelaisovské tradice v české literatuře, k Bohumilu Hrabalovi. Není náhoda, že Hrabal si do svého rodokmenu vetkl postupně jak Françoise Rabelaise, tak Vladislava Vančuru. Oběma vděčí za mnohé. Ale je také pravda, že se z jejich výkonů nejen sytí, ale důsledně je po svém domýšlí.

Hrabalova literární tvorba je prozkoumána dnes již poměrně pečlivě, proto zde nemíním procházet celým Hrabalovým dílem. Chci jen ukázat na

to, jak se na zrodu specifického a jedinečného Hrabalova stylu podílela také smíchová tradice, kterou jsem prozatím sledoval. Proto budou mé analýzy založeny především na Hrabalových juveniliích.

Komika, především ve svých temných podobách, se podílí na formování Hrabalova stylu už od jeho básnických počátků. Vyvěrá na povrch neočekávaně, většinou tam, kde bychom ji nečekali, na emocionálně exponovaných místech. Tím tato místa zároveň a rovnocenně jak poníží, tak též povyšuje. V básni *Odpočívadlo* ze sbírky *Ztracená ulička* (1948) je obraz hřbitova zvýznamňován i podrývá jemnou ironií: „*Za záchodem natřeným karbolovým mořidlem/ spí anděl/ a rakve proslintané kyselinou času/ v krajkoví.*“ Do tohoto prostoru ale náhle vstupuje člověk se svými jedovatostmi, které, zaznamenány s hrubozrnnou sarkastičností, rozruší na chvíli klid místa, aby se nakonec staly odrazem pro závěrečnou metaforu, která vše znova (už potřetí) obrací v žert tentokrát tím, že je tu užito grafického experimentu. Vzniká tak obraz, který má svůj základ ve vizuální podobě písmene „X“: „*lakotu příbuzných,/ čekajících na zlaté zuby nebožtíka,/ na zuby člověka, který se kdysi díval/ přes tutéž hřbitovní zeď/ k železničnímu mostu sestavenému z písmene/ XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX.*“ (Hrabal, 1992, s. 86).

Smích se u Hrabala objevuje vždy tam, kdy téma, nebo celkové lyrické směřování hrozí koketovat s kýčem. Všude tam najednou zazní jemný detail, který celý obraz znova pročistí. A ušetřena není např. ani básnická reflexe. Ta je předvedena s lehkou ironií umožňující zvláštní odstup od vnitřního světa lyrického subjektu. Zazní tu sice zpočátku smutek až hlaváčkovský: „*Nic nikde není zřít. (...) Nic nikde není ani. (...) Nic není slyšet ani. (...) nic nikde není zřít.*“ Tento refrén je ale najednou tak precitlivělý, že zasáhne smích – ten totiž zbizární (na základě personifikace) klasické téma lyriky, měsíc. Báseň se tak na poslední chvíli vymaňuje ze sevření precitlivělé lyriky směrem ke člověku a jeho přirozenosti, třebas i trapnosti: „*Tam kdosi leží za zdí!/ Stín mizí pod ním,/ snad měsíc spadl z hrazdy,/ oblečen v prádle spodním.*“ (Hrabal, 1992, s. 92).

Jiným příkladem toho, jak může komika doplňovat tvárné úsilí, je text

Bambino di Praga (1950). Jde o poému chodce, ale především je to střet dvou základních jazykových kódů, jejichž prostřednictvím dochází k polaritě lyrického subjektu a protagonistů básnické skladby. A uvnitř této polarity se rodí i svérázný humor.

Kód lyrického subjektu má několik poloh: čtenáře může rozesmát už to, v jakém kontextu se ocitají slovesa vyjadřující duševní činnost (navíc v knižním tvaru): „*Soustřeďuji se při močení na sirku,/ ona se zdráhá, točí na místě,/ ale proud moče ji strhává proti vůli/ a šup do útroh kanálu* (proložil J. Ch.).“ (Hrabal, 1991, s. 148). Komického efektu je dosaženo též spojováním (uvnitř jediného tématu) pohledu lyrického a tělesně-vulgárního: „*Dnes si všímám žen, jsou krásné,/ bože ta móda k zbláznění,/ každá jako by ho tam ještě měla,/ hned bych si běžel přivonět pro štěstí,/ rozum tvrdí: to skutečné je neskutečné,/ ale já myslím, že tam mají takový šprajc,/ lešení, aby ty prsy trčely do očí.*“ (Hrabal, 1991, s. 149). Každý verš odkazuje k úplně jinému světu, i když mají společné téma. Lyrické i vulgární tu patří k sobě, nesourodé se spojuje a vzniká tak obraz Prahy, který by ale bez perverznosti a vulgarity nebyl úplný: svět se sice rozpadá na mnoho vzájemně téměř nesouvisejících částí, ovšem tmel v podobě (i když vnitřně rozpolceného) jasného, směřujícího se hlasu lyrického subjektu drží tuto poému pohromadě.

Dalším kódem je jazyk postav (bytné, opuštěného muže, opilců, ale i nepojmenovaných figur, které jsou cele definovány třeba jen jednou výpovědí). Je zajímavé, že i zde si Hrabal nevybírám typizovanou řeč a míchá několik poloh jazyka. A tak tu najdeme vulgarismy, přísloví, stejně jako silně obrazná vyjádření. Tady si Hrabal významně otevírá cestu k próze a samozřejmě i k autentičnosti dialogu. Nicméně to není poprvé: už ve *Ztracené uličce* zaznamenáme hlasy (zejména v oddíle *Kolekce není. Mathias*), tady jen stoupá jejich frekvence, ale především, jak jsem poznamenal, diferenciace. A znovu se ukazuje protikladnost, ke které Hrabal stále směřuje: opilý muž je surovec i milující manžel, žena je krásná dáma i opilá troska; i tato smíchová kvazilogika se významně podílí na konstrukci světa: „*a tam zase pán v černém tahá louží/ krásnou dámu v krásných květovaných šatech,/ tříská jí hlava nehlava: Ty svině! Ty kurvo!/ a ruce vztyčuje k nebi,/ dotýkaje se hodnot,/ ona mu objímá nohy*

a on ji kope,/ ona zůstává v louži ležet/ a on se k ní naklání,/ je vidět, že ji má rád, hladí jí vlásy/ a ona se zdvihá, potácí se,/ jsou ožralí, ale věší se do sebe/ (...) a on se obrací do prázdného náměstí/ a volá na Mistra Jana:/ To je vítězství člověka nad hmotou!“ (Hrabal, 1991, s. 155 – 156).

Za zmínku stojí závěr. Je to situace, kdy lyrický subjekt reflektuje nejen postavení člověka na tomto světě, ale především úděl tvůrce. Jeho jazyk je klidný, obrazy se koncentrují kolem jediného bodu ve stále nových obměnách. A v těchto partiích vydává básník Hrabal svůj počet: zde se můžeme přímo hmatatelně dotýkat přesvědčení, podle něž báseň není jen hrou s tvarem. Psaní je především pokusem reflektovat skutečnost. Ale právě skutečnost je jaksí trvale, jednou provždy, napadena svou groteskností, takže žádný pokus vytvořit cosi, co by ji mohlo přesáhnout, se neobejde bez svého ironického protějšku. Nejprve je tu obraz tvorby: „*a život a smrt/ jsou identické patentky/ Koh-i-noor Waldes,/ jen obrazy stále houstnou a houstnou/ a naplňují vzduch k zalknutí,/ lze přistaviti žebřík,/ nebo sejíti do studny/ a najíti obrazy roztříštěné sekrou,/ lze lapiti obrazy unikající z potopené lodi,*“ potom následuje pokus o paralelu mezi moderním umělcem a Kristem, ve kterém se oba světy propojují a každý se tím mění: svět tvorby nabývá transcendentující rozměry, obraz Krista je částečně desakralizován, znova – dole a nahoře je veliké, směřící se jedno:

Bůh si bude špičatit tužku,/ Kristus v bílých tenisových střevících/ bude seděti s hlavou zvrácenou,/ (...) teď vidím, že i jemu vybuchoval granát,/ když kráčet mezi lidmi bez košíku/ a že dovedl jíti za svým až na pokraj pece,/ dnes vidím, že to byl on,/ který si nabarvil vlasy nazeleno a šel do opery,/ že to byl on, který šel procházkou bulvárem/ a vedl si langustu na provázku,/ (...) že to byl všude on,/ kdekoliv byl skandál/ a kdekoliv se stříhalo na prapory svobody./ že to byl asi i on,/ který proti sobě/ zdvihl rudý prapor krve.// Kdo ví?

(Hrabal, 1991, s. 169 – 170).

V textu *AKADEMICKÁ KANTÁTA pro smíšený sbor, orchestr a dozpěv (1950)*³ jsme svědky ještě jiného procesu – živočišný smích je tu použit

³ Otázka datace je tu poněkud sporná: viz. *Ediční poznámka* (in: Hrabal, 1991, s. 242). Nicméně i kdyby text nebyl reakcí na zamítavý posudek *Bambina di Praga*, pro nás je daleko zajímavější způsob, jakým je tu vymezen Hrabalův postoj k tvorbě.

jako podstatný vymezující argument proti každému pokusu ochuzovat umění o jeho tělesný, obecně lidský rozměr. Hrabal tu jasně definuje, že další umělecká snažení už nemohou zůstat izolována od světa se všemi jeho brutálnostmi. Text je syntézou hudebního a literárního útvaru a zároveň variací na ně. Využívá formy libreta doplněného o hudební terminologii. Sbor kritiků sice promlouvá v závěru: „*Když do boláčků našich/ jste si smočil prsty/ a na sebe vzal hřích a smrad,/ jen dneska tympány,/ jen nebojte se práť/ básníka moderního do varlat.*“ Ale smíchový princip nakonec vítězí v úplně poslední – básníkově – replice: „*A propos, madame,/ pročpak se rdíte pro obsahy celá?/ když na cukr si berete kleštičky,/ ale penis dáváte si do úst?*“ (Hrabal, 1991, s. 173).

Básník musí pojmenovávat svět přesnými jmény. To je jednoznačný odklon od vlastních lyrických milostných počátků a do jisté míry i od avantgardy, pokud by ta chtěla zůstat odříznuta od skutečnosti. Ale znovu: nejen jednotlivé naturalistické obrazy, ale i formální experiment: k nesourodému světu lze přistupovat jen v nesourodých a vnitřně rozpolcených tvarech (tak jako zde propojení verše, dramatické formy a zápisu hudebního díla).

Poslední z trojice textů, které se vzájemně doplňují, je *KRÁSNÁ POLDI* (1950). Miroslav Červenka o ní napsal: „*pásmo, jež v Bambinu obývalo celou báseň, je jedním z mnoha žánrů v Krásné Poldi.*“ (Červenka, 1990, s. 150). Podobně Milan Jankovič zase vnímá jako základní stavební princip *Krásné Poldi* „polyfonii hlasů“ (Jankovič, 1996, s. 9 – 21). A skutečně: *Krásná Poldi* je daleko roztržštěnější text: různé roviny už se nekonfrontují v oddělených verších, ale jsou součástí jediného obrazu. Zdá se, že došlo k následující proměně: *Krásná Poldi* je poslední možností poezie. Ještě tu probíhá svár mezi lyrickým subjektem a vypravěčem. I když lyrický subjekt už není dominantní, neudává tón básně, ještě nevypravuje. Jde spíše o to, že jeho pásmo už je jen součástí mozaiky, ve které se mísí přímá řeč v několika podobách (od reflexivně pojatých monologů, přes dialogy založené na znalosti slévárenského slangu, přes přísloví, která tvoří jednu z promlouvajících figur, až k vulgarismům), záznamy drobných epizod, ale především neustálá konfrontace takto vytvořeného světa s tezemi moderního umění (ať už jde

o parafrázi Bretonovy metody automatického textu, nebo Dalího metody paranoicko-kritické). Umění se ocitá v neočekávaných srovnáních a to zdůrazňuje účinek nepřiměřenosti:

*... a když dopadne smyčka na krk,/ donutí brigádníčka,/ aby kamarádům
na štrece/ zatančil tanec,/ variace na Laokoonovo sousoší,/ oder über
die Grenze der Malerei,/ kde maximální tvůrčí bolest/ hledá minimální
zkratkový dotyk,/ a žhavý kov,/ když nepropálí bradu,/ přiškvaří lícní
kost,/ když neprohoří ramenní kloub,/ upálí prsty./ (...) Poplašení
brigádníci/ pak sází všechno jen na život./ Chachá!*

(Hrabal, 1991, s. 198).

Pokud jsme u *Bambina* hovořili o tom, že básník vydává svůj počet, lze říci, že v tomto textu zároveň účtuje s poezií. Závěrečných třicet čtyři veršů představuje svět, který nepotřebuje básníky: „*To bystré jitro,/ kdy starci nejvíce chrchlají/ a stařeny si dýchají proti dlaním,/ (...) to ráno se půjdu s přáteli pohřbít.*“ Následuje dlouhý, detailně přesný popis rakve. A zde lze hledat vlastní smysl této pasáže: před lyrickým subjektem se otevírá skutečný svět, poetické atributy jsou mu už jen zvnějšíška, z básníkovy repertoáru, dodávány („*se stříbrnými lunami lopat*“, „*poodemčeme zem*“), je to svět šklebu, žertu, který se nevejde do básně. Vtipu, který musí být vyprávěn: „*kde na maličké bílé peřince z krepu/ bude můj bílý úsměv z druhé strany,/ škleb zasypaný pilinami květin/ a já ponesu sám sebe v náruči/ a přátelé půjdou v průvodu za mnou/ se stříbrnými lunami lopat,/ a půjdeme nahoru nad krásnou Poldi/ a niklovým krumpáčem poodemčeme zem/ a na fialovém popruhu se spustí/ můj krabatý polibek věčnosti,/ můj živý strach...* (proložil J. Ch.)“ (Hrabal, 1991, s. 222). Poslední částí (příznačně: už v próze) je ukřižování básníka (znovu se tu traktuje Hrabalova metoda konfrontace: kristovská legenda a kolorit huti na Kladně, veliký obraz o utrpení jako vykoupení je použit nepřiměřeně). Skladba končí takto: „*Dámy a pánové, zapamatujte si přesný čas. Ve třičtvrtě na pět a sedm vteřin zde mrtvý břídil a epigon pro vás objevil NIC. Nuže, ať žijí naši milí, mrtví, velicí mistři! A odejde směrem k muzeím.*“ (Hrabal, 1991, s. 224).

Svět se nadobro rozešel s uměním zůstávajícím v muzeích. Realita je dostatečně nádherná i směšná na to, aby potřebovala jakési vnějšíkové, byť

i poetické, mistry. A Hrabal na to reaguje tak, že se pomalu odpoutává od verše. Veršem píše už jen několik drobných textů z let 1951 – 1956. Rodí se prozaik. Jeho příběh je už poměrně dobře znám. Mně nezbyvá, než sumarizovat.

Drobné interpretační vhledy do vybraných děl či pasáží jednotlivých autorů 19. a 20. století snad jednoznačně ukázaly, že v českém prostředí se jeví jako velice produktivní představa vývojové řady, která je založena na smíchovém, lidovém principu, jak jej teoreticky popsal Michail Michajlovič Bachtin. Aby se ale takový princip mohl stát pevným svorníkem, potřebuje přece jen doplnit.

Za prvé je třeba si uvědomit, že česká literatura není vlastně kontinuální vývojovou řadou, ve které by se mohly jednotlivé formální, nebo tematické experimenty rozvíjet. Jejím hlavním znakem je vývojový neklid, je neustále napadána, je jí připomínána její nesamozřejmost, a proto na svých cestách často ztrácí již jednou vybojované hodnoty a musí je objevovat znova, jako tomu bylo na počátku a vlastně v průběhu celého 19. století, které se, ve vztahu ke smíchu a smíchovému principu, teprve hledalo.

Za druhé právě eskalace národního uvědomění v průběhu 19. století dala vzniknout též silně průměrnému estetickému cítění, které pokládalo (a dodnes pokládá) především čistě tělesný princip smíchu Rabelaisova typu za nepřijatelný pro „vysokou“ literaturu. Probojovat jeho důsažnost a jednou pro vždy se zbavit tohoto „sroulovství“ bude úkol, který čeká především nastupující generaci literárních vědců, pokud nechce ztratit poslední zbytky vážnosti, které ještě u veřejnosti požívá. Propad literárního díla do průměráčkovské, didakticko-estetické, klasické podoby vede nutně k znečitlivění a nakonec i k naprosté němotě literárního díla a možná dokonce literatury jako takové.

Za třetí proti smíchu těla stojí v Čechách smích intelektu, proti smíchu, který rozrušuje a také dráždí, stojí smích, který obrušuje hrany a hladí. Nemám nic proti jeho existenci, přinesl i celou řadu pozoruhodných literárních plodů, ale je, domnívám se, na místě se ptát, jestli náhodou právě tento princip jakéhosi zjednodušeného a okleštěného Švejka není jen pohodlným konstruktem, který nám vlastně brání zahlédnout ten skutečný, jurodivý, opravdový, živoucí smích. Ten první se totiž stává významnou podporou pro jev, který lze nazvat

zploštěním literatury. To veliké, co sice rozesměje, ale také dráždí a bolí, je vytlačováno malým, které se jen hihňá. Oproti tomu druhý smích, minimálně od Vančury po Hrabala, nabízí podle mého to nejživější a také nejlepší, co může česká literatura nabídnout. Je to totiž smích, který se bere za člověka, a právě tímto svým vědomým akcentem se poněkud vzdaluje své původní podobě. Stále je to smích dryáčnický, ale zároveň také účastný.

Na úplný závěr si dovolím ještě tuto poznámku: výčet děl a autorů zdaleka není úplný, měl by být postupně doplňován o celou řadu dalších autorů ať už příbuzných těm jmenovaným (zmiňme minimálně Ludvíka Vaculíka s jeho posledními romány), nebo zcela zapadlých (mnoho v této věci vykonal Ivan Wernisch sběrem nejrůznějších literárních kuriozit a gagů, které bude potřeba znova detailně prostudovat). Možná, že se ukáže, že celý můj koncept nemá valnou hodnotu a je jen další z mnoha pokusů, jak uměle třídit literaturu. Nicméně než se něco takového prokáže, zkusme si ještě jednou poctivě připomenout, že smích se často rodí především proto, aby nám připomněl naši malost. Mějme to na paměti nejen jako úděl lidský, ale co možná nejdůrazněji jako úděl literárněvědný. Jedině tak snad možná nebudeme úplně k smíchu.

LITERATURA

BACHTIN, Michail, Michajlovič. 2007. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha : ARGO, 2007. 489 s. ISBN 978-80-7203-776-6

BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8

ČERVENKA, Miroslav. 1990. Hrabal veršem. In: *Hrabaliana*. Praha : Prostor, 2006. ISBN 80-85190-04-4

HÁLEK, Vítězslav. 1951. *Povídky*. Praha : Orbis, 1951. 545 s.

HRABAL, Bohumil. 1991. *Židovský svícen. SSBH 2*. Praha : Pražská imaginace, 1991. 244 s. ISBN 80-7110-022-6

HRABAL, Bohumil. 1992. *Básnění. SSBH 1*. Praha : Pražská imaginace, 1992. 234 s. ISBN 80-7110-063-3

JANKOVIČ, Milan. 1996. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha : Torst, 1996. 205 s. ISBN 80-7215-003-0

KUSÁKOVÁ, Lenka (ed.) 2005. *Zábavné povídky raného obrození*. Praha : NLN, 2005. 398 s. ISBN 80-7106-695-8

KUNDERA, Milan. 1961. *Umění románu*. Praha : Československý spisovatel, 1961. 207 s.

VANČURA, Vladislav. 1958. *Hrdelní pře anebo Přísloví*. Praha : Československý spisovatel, 1958. 155 s.

SUMMARY

Painful laughter. One of the development lines in Czech literature 19th and 20th centuries

The author of this study tries to ask if there is some residue of folk laughing culture in Czech literature of 19 and 20 centuries. Study is theoretically based on Michail Michajlovič Bachtin's book *Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance*. Author describes special features of chosen texts to perform that there is very important line in Czech fiction that goes from folk culture and evolves folk laughing. From such point of view the study describes volumes like Vladislav Vančura's *Hrdelní pře anebo Přísloví* or Bohumil Hrabal's first fruits.

SMÍCH JAKO SEBEOBRANA V DÍLECH VYBRANÝCH STŘEDOEVROPSKÝCH AUTORŮ (KAREL ČAPEK, WITOLD GOMBROWICZ, FRIGYES KARINTHY)

Agnieszka Janiec-Nyitrai

Několik slov na úvod

Smích je jednou z nejpřirozenějších reakcí na svět, je také v jistém slova smyslu interpretací světa. Je vlastní pouze lidským bytostem, na co upozornil Aristoteles ve své proslulé definici člověka, kde ho označil za jedinou bytost, které je smích vlastní. Smích je tedy výrazným mezníkem mezi kulturou a přírodou (Kowalewicz, 2005, s. 77), staví člověka nad ostatní bytosti a konstituuje jeho nadvládu nad světem (Bachtin, 2007, s. 80). Helmuth Plessner, německý teoretik komiky, nabízí jednoduchou definici tohoto jevu: smích je podle něho smysluplnou reakcí na to, co je komické (Plessner, 2004, 82). Bohužel tato definice vyžaduje doplnění, co vlastně znamená „komické“. Pro existenci komiky jsou potřebné podle Jana Bystroně dva elementy: soustava objektivních faktů a lidské vědomí schopné je reflektovat a reagovat na ně (Bystroň, 1960, s. VI). Smích se vždy rodí v interakci. Povaha smíchu, jak psal Bergson ve svém kanonickém textu *O smíchu*, je téměř neuchopitelná, vymyká se definicím, skrývá se a opět objevuje jako drzá výzva pro filozofické spekulace (Bergson, 1977, s. 45).

Existuje mnoho teorií humoru, které lze rozdělit do několika skupin: teorie biologicko-evoluční (humor jako vrozená vlastnost napomáhající adaptovat se na okolní svět), teorie nadřazenosti (smích jako výsledek zjištění, že máme nad někým převahu), teorie inkoherece (komično jako výsledek rozdílů mezi dvěma pojmy), teorie relaxace (humor umožňuje zbavit se nashromážděné energie), teorie psychoanalytické (humor jako způsob uspokojování potřeb způsobem, který je akceptován společností) a další (Kucharski, 2009, s. 11 – 12). V tomto spleťtém zahuštění teorií vymezuje Jerzy Ziomek dva základní typy: teorie degradace a teorie kontrastu (Ziomek, 2000, s. 21). Teorie degradace připisují nadřazenou roli ve vzniku smíchu právě zjištění, že se

hodnota člověka nebo předmětu jeví jako zdánlivá a iluzorní. Druhý typ je spojen s kontrastem mezi tím, co jsme očekávali a co jsme dostali, uviděli, zjistili (Ziomek, 2000, s. 23).

V této úvaze nejde o vytvoření kompletní monografie středoevropského smíchu meziválečného období. V tom případě bychom se museli omezit na pouhý výčet jistých jevů, bez možnosti detailnější analýzy. Spíše se jedná o charakteristiku tří jistých modelů smíchu ve funkci sebeobranu, kteréž to modely byly vytvořeny předními představiteli tří středoevropských literatur: Karlem Čapkem, Witoldem Gombrowiczem a Frigyesem Karinthy. Ve všech případech se jedná o smích spíše smutný, jelikož sebeobrana je reakcí na ohrožení. Nebezpečí je však v každém z románů definováno jinak. Pokud bychom chtěli zběžně nakreslit problematiku tří analyzovaných děl, došli bychom k závěru, že Čapek zobrazuje ohrožení, které od jádra pustoší celou společnost. Gombrowicz se zaměřuje na ohrožení jednotlivce společností a vztahy mezi lidmi, Karinthy se soustřeďuje na něco, co ho ničí vnitřně, takže je to souboj se sebou samým. V souřadnicích těchto tří modelů vzniká překvapivě prostor pro smích, který, jak se pokusíme ukázat v tomto článku, může utočit i bránit se, ranit a dokonce i zabíjet.

Obrana a útok proti osudu, čili grotesknost *Války s Mloky* Karla Čapka

V úvahách Karla Čapka o humoru najdeme výstižný popis podstaty satiry: „*A nyní satira: k její povaze patří, že s něčím bojuje, že proti něčemu revoltuje. Revolta se obrací obyčejně proti tomu, co toho času vládne (...), nebouříme se proti něčemu, co je slabé, nýbrž proti tomu, co je mocné, oficiální a obecně přijaté, ať je to vkus, konvence, obecná víra nebo politický režim. Na rozdíl od ironie satira se nestaví nad věci, ale proti věcem, s čím větší přesilou se dává do boje, tím větší je její čest.*“ (Čapek, 1986, s. 663). Všechny tyto vlastnosti se uplatňují v jednom z Čapkových nejkomičtějších a nejtragičtějších románů – *Válce s Mloky* (1936). Detailní analýzu satirických postupů ve *Válce s Mloky* nabízí kniha Sergeje Nikolského *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*. Nikolskij satiru chápe zejména jako kritiku soudobých poměrů (Nikolskij, 1978, s. 164). Zdůraznění satirického vyznění Čapkova díla

v analýze Nikolského se mnohdy jeví jako výsledek politického ovzduší doby a míří k diskreditaci kapitalistického světa a ukázání jeho zla.

Nesmíme zapomenout, že jedním z hlavních nástrojů satiry vedle karikování, hyperboly a deformace je groteska (Dziemidok, 1967, s. 94), jejíž význam v Čapkově románu byl Nikolským výrazně podceňován. Groteskní pohled zasahuje do všech rovin románu. Nejvýrazněji jej lze postřehnout při analýze konstrukce hrdinů. V první části románu jsou mloci bezvolní, pasivní, jsou groteskními marionetami, které se postupně osvobozují od svých „stvořitelů“ – lidí a připravují proti nim vzpouru. Stávají se z nich Mloci. Groteskní masku jim nasazují samotní lidé, kteří v nich nevidí živé bytosti, ale přizpůsobují je vlastním představám. Pro Van Tocha jsou mloci bezmocná zvířátka (Čapek, 1981, s. 35), pro primitivní obyvatele exotických ostrovů to jsou ďáblové (Čapek, 1981, s. 12), pro Bondyho a jeho kolegy z Mločího syndikátu jsou zdrojem peněz jako levná pracovní síla. Ona jednodimenzionální reflexe vede nakonec k prohře všech lidí, kteří nejsou schopni oprostít se od přivlastňování si jiné bytosti.

Mločí obličej se ve zvláštní zkřivené grimase podobají lidským obličejům. Jejich deformace, jistá hybridnost, z nich činí postavy komické, ale zároveň odporné. Jsou groteskní, protože jedním z hlavních znaků grotesky, jak zdůrazňuje Tibor Žilka, je prolínání se extrémně protikladných prvků (Žilka, 2006, s. 65). Původní maska, skrz kterou lidé nejsou schopni uvidět skutečný mločí obličej, se jim zdá směšná, vzbuzuje lítost, ale především smích dominance. Jednou z nejzákladnějších příčin smíchu, mapovanou už od antických dob, je, že se lidé smějí něčemu, což shledávají hloupějším, podřazenějším a nižším. Příčinou smíchu je tedy pohrdání, pocit převahy. Ve *Válce s Mloky* je lidský smích namířen proti mlokům, staví je do nižší pozice. Onen smích opovržením dlouho samotné mloky zároveň zachraňuje, protože lidé mloky podceňují a nevidí v nich skutečné ohrožení. Lech Sokół na základě analýzy teoretických textů, mj. Jenningse a Kaysera, vymezil nejtypičtější motivy groteskního umění, k nimž patří například: satyři, démoni a ďáblové, postavy z renesančního umění, spojující vlastnosti rostlin, zvířat a lidí, šaškové, klauni, masky, marionety, loutky, deformované

ľidské postavy, postavy fyzicky znetvořené, mořská stvořeni a zvířata, méně známí ptáci a savci, kteří vyhynuli, kostry, všechno, co má nepravidelný tvar (Sokół, 1973, s. 52 – 53). Mnoho z těchto groteskních motivů se vyskytuje ve *Válce s Mloky* a přijímá podobu mloka nebo člověka-mloka.

Mlok je lidmi prezentován jako odštěpenec, bizarní přírodní jev, převzatý ze světa cirkusu. Připomíná šaška, který karikuje lidský jazyk a chování, mechanicky odpovídá na banální otázky. Je marionetou, která je uváděná do pohybu lidským slovem. Stává se člověkem v křivém zrcadle. Tito pololidé jsou však dehumanizováni, jsou redukováni do několika nekoherentních vlastností. Groteskní tragismus doplňuje zjištění, že lidé začínají mloky napodobovat, a tímto se vlastně zcela odevzdávají na pospas onomu „mloctví“, které v nich vždy bylo a je obsaženo. Člověk se stává marionetou v rukou mloků. V Čapkově zobrazení mloků jako tvorů směšných hraje podstatnou roli jejich neautentičnost, mechaničnost. To výrazně navazuje na koncepci komiky, kterou vytvořil Bergson. Základem komičnosti je podle něho automatizace a mechanizace života, což se také odráží v Čapkově díle. Lidem se zdá, že jsou svobodní, a přece stále dochází k proměně skutečného života v konzumní masovou polo-existenci, kde je individualita ničena. „*Opravdový život by se nikdy neměl opakovat*“, tvrdí ve své eseji o smíchu francouzský filozof (Bergson, 1977, s. 76) a to, co prezentuje Čapek, je pravý opak opravdového života.

Jednou ze základních vlastností mloků je jejich průměrnost. Stručnou charakteristiku této vlastnosti přináší anketa, v níž na otázku o mločí duši najdeme příznačnou odpověď: „*pokud jsem mohl Andriase pozorovat, řekl bych, že nemají individuality, zdají se být jeden jako druhý, stejně snažíví, stejně schopní, – a stejně bezvýrazní. Jedním slovem: splňují jistý ideál moderní civilizace, totiž Průměr.*“ (Čapek, 1981, s. 142). Tvoří masu, lidmi rozříděnou do několika skupin, jako otroci (Čapek, 1981, s. 127 – 128). Připomínají automaty, netvořivé roboty, kteří jsou však technicky velmi schopní. Je to jedna z příčin jejich směšnosti, protože, jak píše Plessner, tato mechaničnost, dominance formy nad obsahem, automatismus činí lidi a věci směšnými (Plessner, 2004, 85). Mloci jsou nakonec technicky nadměru vyspělí, a kulturně velice zaostalí,

protože kulturu prostě nepotřebují: „*Nemají sice své hudby nebo literatury, ale obejdou se bez nich dokonale, a lidé začínají shledávat, že je to od těch Salamandrů báječně moderní.*“ (Čapek 1981, s. 171). Omezenost na poli umění a kultury jim nebrání ohrozit celou lidskou civilizaci. Právě ve střetu těchto dvou pouze zdánlivě protikladných vlastností vzniká groteska, kterou Lee B. Jennings definoval jako démoničnost proměněnou v trivialitu (Jennings, 2003, s. 57). Triviální nadřazenost nad člověkem tvoří jejich početnost: „*Mloci jsou jednoduše Množství, jejich epochální čin je v tom, že jich je tak mnoho.*“ (Čapek, 1981, s. 172).

Tomasz Gryglewicz vymezil dva typy grotesknosti: typ monstrózní, kde dochází ke spojování různých heterogenních elementů, a typ karikaturní, kde prototyp podléhá rozmanitým deformacím, změnám proporcí (Gryglewicz, 1984, s. 17 – 18). Čapek využil oba typy. Mlok má jak lidské, tak mločí nebo ještěřší vlastnosti – žije ve vodě, rozmnožuje se podobně jako salamandr, ale dokáže zároveň logicky uvažovat jako člověk. To, co se zdá být typicky „mločí“, jako neschopnost artikulovat vlastní originální názory, neschopnost tvořit, pouze opakovat soudy jiných lidí, je nakonec paradoxně označeno za rysy typicky lidské: „*Týž mlok dovede číst, ale jenom večerníky novin. Zajímá se o tytéž věci jako průměrný Angličan a reaguje na ně podobným způsobem, tj. ve směru ustálených, obecných názorů.*“ (Čapek, 1981, s. 89). Mlok je zároveň karikaturou člověka – sice chodí po dvou nohou, ale celé jeho tělo připomíná odporného obojživelníka. Onen hybridní charakter Mloka zdůrazňuje Nikolskij: „*Mají něco společného jak s člověkem, tak se zvířetem. Někdy jednají jako lidé, jindy jako zvířata. Autor neustále udržuje představy čtenáře v této „pomezní“ oblasti.*“ (Nikolskij, 1978, s. 220). Ke grotesknímu zvětšení společných vlastností člověka a mloka dochází při popisu tělesné odolnosti mloků, kterým dorůstají odřezané nohy, ruce a jiné části těla (Čapek, 1981, s. 140). Mlok tak připomíná jakousi zlepšenou verzi člověka, je dalším článkem řetězu ve vývoji civilizace. Podobá se mytickým polobohům. Ti, kteří byli postupně vysmíváni jako nemotorní, oškliví, se pro lidi postupem času stávají jakými i ikonami. Lidé je začínají napodobovat, tancovat stejně jako oni, chovat se jako oni. Absurdita je dotažena až do konce – hlavní

Mlok Chief Salamander je člověkem. Příkladem mločí-lidské grotesknosti může být jeho projev, připomínající Hitlerovy projevy. Je směšný, protože je nesouměřitelný, a právě ona nesouměřitelnost je jednou z hlavních příčin směšnosti. Do nejpodstatnějších pramenů komiky zařazuje Juliusz Kleiner neshodu, disharmonii mezi zdánlivostí a podstatou, mezi obsahem a formou (Kleiner, 1961, s. 84). Skřek Chief Salamandra vzbuzuje smích, ale už to, co říká, vzbuzuje strach. Smích a hrůza, směšnost a tragično, čili grotesknost celého modelu, který vytvořil Čapek, spočívá v propojení dvou přístupů: zaprvé je mlok vysmíván člověkem, je představován jako méněcenná marioneta, jako cirkusový šašek, zadruhé je vylíčen jako postava znázorňující člověka samotného. Tímto se realizuje krutá směšnost světa vytvořeného lidmi a směšnost samotného člověka, nakaženého „mloctvím“.

Čapek důsledně aplikuje další groteskní postupy, ke kterým lze přiřadit, jak píše polský historik literatury Zdzisław Jastrzębski, ničení hranic mezi ustálenými estetickými kategoriemi: komičnem a tragismem, patosem a směšností, mezi skutečností a fantazií (Jastrzębski, 1969, s. 174). Ve scéně natáčení filmu s „drahouškem Li“ Čapek staví vedle sebe ošklivost a odpornost mloků a krásu dívčího mladého těla. Skutečnost a fantastika vedle sebe koexistují – do fantastického děje jsou zabudovány skutečně existující postavy (G. B. Show, Golombek a Valenta a další). Pseudovědecké studie jsou obohaceny celým pečlivě sestaveným poznámkovým aparátem, což má tvořit iluzi jejich autentičnosti. Důsledné odvolávání se na skutečné události, na skutečně existující osobnosti, narážky na politickou situaci, nedovolují natolik deformovat svět pod vlivem groteskního pohledu, aby se stal nečitelný a proměnil se v absurditu. Nicméně některé pasáže se v groteskním zkřivení blíží absurditě. Kruté a metodicky nelidské experimenty na mlocích jsou zobrazovány jako zcela vědecké. Přísně vědecký popis kanibalismu dostáváme z relace kultivovaného a vzdělaného profesora:

Snědli jsme takto Mloka, kterému jsme říkali Hans; bylo to vzdělané a chytré zvíře se zvláštním nadáním pro vědeckou práci; pracovalo v oddělení dr. Hinkela jako jeho laborant a mohly se mu svěřit i jemnější chemické analýzy. Besedovali jsme s ním po dlouhé večery, bavíce

se jeho neúkojnou vědychtivostí. Museli jsme našeho Hanse s lítostí utratit, protože oslepl po mých experimentech s trepanací. Jeho maso bylo tmavé a houbovité, ale nezanechalo žádných nepříjemných následků.

(Čapek, 1981, s. 141).

Prostřednictvím pomíchání různých literárních kategorií dochází k zvýraznění fenoménů, které jsou ohrožující. To, co je fantaskní, se může znenadání přeměnit v skutečnost, to, co je skutečné, se tváří natolik nepravděpodobně, že je vnímáno jako fantastický výmysl. Děsivost světa v románu znásobuje jistá konkrétnost, detailní propracovanost fantastického světa, která přibližuje mločí svět světu reálnému, lidskému. Svět zobrazený v optice grotesky je plný disharmonie, nicméně tyto disonance musí tvořit, jak zdůrazňuje Głowiński, jistý souzvuk, musí být uspořádané, umělecky zdůvodnitelné a zharmonizované, jinak budou působit neautenticky a literární dílo přijde o své umělecké kvality (Głowiński, 2003, s. 8 – 9). K postupné nivelizaci hranic došlo také v samotné konstrukci románu, který je žánrově heterogenní, stylisticky různorodý, ale nechybí mu onen souzvuk disonancí, o němž psal Głowiński. Jistých mezi groteskního pohledu si u Čapka všimla Alena Hájková: „*záměrně nezvyklý úhel pohledu chce skutečnost karikovat jen potud, že se snaží odhalit původní podobu a funkci různých jevů*“ (Hájková, 1998, s. 257). Čapek nepřekračuje hranice grotesky natolik, aby se vyznění jeho díla stalo nečitelným.

Důvod Čapkova uchopení světa v průsečnicích tragismu a směšnosti, které prostřednictvím groteskní deformace odhalují vlastní hrozivou tvář skutečnosti, můžeme hledat v pokusu o osvojení světa, který najednou začal člověka ohrožovat. Jeden z nejvýznamnějších teoretiků grotesky německý badatel Wolfgang Kayser označil grotesknost právě jako svět, který se najednou stal cizím (Kayser, 2003, s. 24). Svět, který se jevil jako přátelský, řídící se logickými pravidly, osvojený a předvídatelný, ukazuje svou neznámou, hroznou stránku. Tato znenadání objevená cizost světa se manifestuje v Čapkově nesouhlasu s proměnami společnosti. Čapek zvolil grotesknost jako přímé vyjádření nesouhlasu se světem, který utekl z dohledu lidí, který

začal být nelidský. To, že autor zvolil k zmapování světa groteskní komiku, svědčí o tom, že se mu svět, jak můžeme vyvodit z teoretických zjištění Kayserových (Kayser, 2003, s. 25), jevil jako zbavený smyslu, vnitřního řádu, tj. nacházel se na pokraji chaosu, na pokraji rozkladu.

Nicméně také v Čapkově podání groteska plní rovněž osvobozující funkce. Groteskní smích lze u Čapka označit za sebeobranu, protože, jak zdůraznil Głowiński (Głowiński, 2003, s. 13), groteska je bezprostředně spojena s potřebou vzpoury. Groteskní smích je u Čapka formou sebeobrany, ale je to sebeobrana útočná, kousavá. Obraz světa ve *Válce s Mloky* svědčí o hlubokém nesouhlasu autora se soudobým stavem světa. Vysvobozující funkci groteskního smíchu akcentoval Kayser jako pokus o osvojení toho, co je ve světě démonické (Kayser, 2003, s. 29). Ukázání tragického obrazu světa a současně vysmání se mu vede k vysvobození. Smích tedy plní funkci katalyzátoru, což je podle Tomasze Gryglewicze jednou z nezákladnějších funkcí grotesky jako jakéhosi vybití napětí, které vzniklo strachem (Gryglewicz, 1984, s. 29).

Groteskní smích v Čapkově předposledním románu je zneklidňující, hrozivý. Čtenář se směje, ale tento smích se po chvíli reflexe mění v pouhou grimasu, v hořký, smutný smích. To, co vzbuzovalo záchvaty veselosti, není přece vůbec komické, naopak, je nepříjemné, trpké. Protipólem smíchu v grotesce je přece tragismus, kterého se nelze zbavit. Tím pádem už Čapkův román není pouhou satirou na společenské poměry, ale mění se v katastrofický román. Smích v něm hraje dvojitou funkci: slouží jako útočná zbraň a zároveň pomáhá překonat tragismus. Samotný Čapek právě v humoru hledal lék proti tragické skutečnosti. Ve svých úvahách o lidovém humoru napsal: „*Humor je opak patosu, je to trik, kterým se událost zmenšuje, jako bychom se na ni dívali obráceným dalekohledem. Žertuje-li člověk o své bolesti, snižuje její váhu (...) Humor je vždycky trochu obrana i útok proti osudu.*“ (Čapek, 1984, s. 58). Právě *Válka s Mloky* je nejlepší ilustrací této teze.

Smích ve jménu individuality, čili Gombrowiczovy spory s Formou

Román *Ferdydurke* (1937) Witolda Gombrowicze je dílem mnohovrstevným, které lze číst různými způsoby, především však jako vzpuru proti konvencím, jako román o nemožnosti dozrát, nebo jako polemiku a nesouhlas s Formou, přítomnou ve všech oblastech lidského života, jako pamflet na společnost, jako satirický manifest proti poměrům ve 30. letech minulého století. Tato kniha bezpochyby patří k nejdůležitějším dílům polské literatury 20. století. Genialita Gombrowiczova románu spočívá v originalitě pohledu, ve zbavení se zábran při hodnocení stavu lidské společnosti. Jak píše Łukasz Garbal, o mimořádnosti díla rozhodlo spojení několika inovačních postupů: převedení literárních diskuzí z publicistiky do románového žánru, uvedení autorských komentářů do literárního díla, promíchání osoby autora a hlavního hrdiny (Garbal, 2010, s. 13). Gombrowiczův román předběhl hloubkou filozofického zmapování lidského nitra a mezilidských vztahů evropský existencialismus a učinil z autora jednoho z nejvýznamnějších středoevropských spisovatelů. Svědčí o tom esej Milana Kundery, kde autor umísťuje *Ferdydurke* mezi nejvýznamnější díla středoevropských prozaiků. Právě *Ferdydurke* je průkopníkem existencialismu, dílem navazujícím na tradice komického románu a zároveň dílem řešícím filozofické otázky (Kundera, 1996, s. 226 – 227). Tento román otevírá novou epochu ve vývoji evropské prózy, ukazuje možnosti uplatňování se filozofie v žánru románu a smíchu jako hnací síly vyprávění. Důležitou příčinou Gombrowiczova poválečného úspěchu byla skutečnost, na niž upozornili už meziváleční kritici, že se Gombrowicz snažil vynalézt něco nového na poli komiky (Mizerkiewicz, 2007, s. 87). Jeho snahy byly ceněny vysoko, hodnota grotesknosti a humoru románu nebyly zpochybněny, kritici však namítali, že si autor krutě hraje s vážnými věcmi, což bylo podle nich nepřijatelné, a cílem svého díla činí prázdný smích (Bolecki, 1996a, s. 127). Jak ukázaly další, už poválečné interpretace, právě onen smích nebyl prázdný a rozhodl o mimořádné umělecké kvalitě díla.

Počáteční scéna románu – probouzení se hlavního hrdiny – přináší popis velmi nepříjemného pocitu, když se celá lidská osobnost rozbíjí na tisíc částí právě (s) pomocí smíchu, výsměchu, jízlivé vzpory těla a duše proti

sobě samému. Tato dezintegrace, doprovázená smíchem, vede ke stavu krajního strachu. „*Probudil jsem se v smíchu a strachu, protože se mi zdálo, že takový, jako jsem dnes, po třicítce, se opičím po tom neopeřenci, po tom holobrádkovi, jakým jsem byl, a on že se zas opičí po mně – stejným právem – a oba že se opičíme jeden po druhém.*“ (Gombrowicz, 2010, s. 8). Dospělému muži se bezohledně vysmívá mladík, on sám z doby nedospělosti. Tím stejným mu oplácí hrdina, muž třicetiletý. Dochází ke groteskní situaci, když jednotlivé části těla, které, jak během další četby čtenář zjistí, jsou nositeli symbolického významu, se sobě posmívají navzájem. Smích se mění ve smíšek, pohrdavý, útočný, jízlivý. Zielińska v článku *Smích u Gombrowicze* interpretuje tuto počáteční scénu jako předzvěst dichotomické dezorganizace a vytváření opozic zralost – nezralost, část – celek a další, které se však kvůli všeobecnosti smíchu nacházejí ve stálé rovnováze a žádná z nich nikdy nezvítězí (Zielińska, 1987, s. 296 – 297). Błoński zde vidí především popis ztráty identity, rychlého rozpadu osobnosti, což vzbuzuje nepopsatelnou hrůzu (Błoński, 1994, s. 26). Může to být jisté preludium k tematice celého díla – smích jako jediná cesta k rozbití ustálené Formy a také zpochybnění toho, co se zdálo být nezpochybnitelné. Začátek knihy naznačuje, čemu bude celé dílo zasvěceno – boji o sebe sama, boji o vlastní suverenitu, boji proti Formám – proti násilně vtlačovaným konvencím, představám, rolím.

Smích, vycházející přímo z lidského nitra, zpochybňuje vžitě vnitřní představy, nutí hrdinu uvědomit si svou pomíjivost. Brání člověka před falešným přesvědčením o vlastní koherentnosti. Samotný obraz člověka ještě více rozbíjí, dezintegrují jiní lidé. Vypravěč pokračuje v kruté vivisekci vlastního nitra a zjišťuje, že každý člověk je nejvíce závislý na svém odrazu v duši druhého člověka (Gombrowicz, 2010, s. 11). Tím pádem se dostává do zajetí různých názorů, které o něm vyslovují ostatní, rodí se v tisíci příliš těsných duších, jak obrazně píše autor (Gombrowicz, 2010, s. 12). Tyto odrazy, názory, tato hodnocení jsou mnohdy protikladná a vyvolávají zmatek. „... *neexistujeme sami o sobě, jsme jen funkcí jiných lidí, musíme být takoví, jakými nás vidí*“ (Gombrowicz, 2010, s. 14), konstatuje Gombrowicz. Člověk je stále omezován vlastní nedospělostí, vlastní nejednotvárností, a na druhé

straně představami jiných o něm. Tyto úvahy opět vyúsťují ve smích – smích, který je bezmocný, mechanický, zvířecí; těmito epitety manifestuje vypravěč svou tragickou situaci. Unavující smích mění tragismus v grotesku. Zde se postupně dostáváme k jedné z nejpodstatnějších otázek románu z pohledu sebeobraně funkce smíchu – k problematice Formy. Touha po vytvoření vlastní individuální formy a zároveň nemožnost tuto formu vytvořit se prolíná celým románem.

Forma se nejdříve projevuje v kontaktu s druhým člověkem. Vypravěč, třicetiletý spisovatel, se pod zrakem svého učitele z mládí, profesora Pimka, vrací do momentu, kdy byl žákem gymnázia. Profesor ho vtahuje do hry, „nasazuje mu držku“ (čili nutí ho k chování, které je mu cizí, se kterým nesouhlasí). Hrdina je vtlačen do Formy nezralosti, jeho noha se mění v nožičku, ruka v ručičku, dílo, které se chystá napsat, je najednou označeno jako dílko (s. 19). Profesor Pimko uvěžňuje hrdinu v „tělíčku“ žáka a činí ho rukojmím Formy, do níž byl násilně vtlačen. „Chytila ho zadnička“, což v nomenklatuře Gombrowicze znamená zbavení svéprávnosti, omezení suverenity, vnitřní svobody.

Ve škole, kam ho odvedl profesor Pimko, jsou žáci soustavně vtlačováni do dalších forem. Sami sebe také spoutávají formami, čemu se nevyhne ani Jozífek Kowalski. Toto jméno slyšíme poprvé z úst profesora Pimka. Zřejmě ne náhodou ho pokřtil příjmením nejobyčejnějším, nejméně výrazným a odvolávajícím se na Josefa K. z Kafkova románu. Profesor Pimko své žáky cynicky nacpává do forem chlapců – buřičů a chlapčat (opět autorův neologismus) – vzorů nevinnosti a ztělesnění mládí. Vzepřít se formě není možné, Pimko prohlašuje, že mládež je nevinná, a tímto jen podněcuje vzájemné spory mezi chlapci. Chlapčata jsou nevinná, ale nevinní jsou také chlapci, kteří se bouří proti své vlastní nevinnosti a ve své infantilní vzpouře jsou naprosto nevinní. Tyto vzájemné spory doprovází všudypřítomný smích – smích profesora Pimka, kterému se podařilo nasadit jim zadničku nevinnosti, což znamená zbavit je individuality, vecpat v malátnost, jalovost všechny žáky. Vedle toho ale také smích žáků, kterým se zdá, že jsou chytřejší než profesor. Tyto dva smíchy bojují proti sobě a hlavní hrdina, uvězněný

ve Formě, se nemůže vysvobodit. Jedna z klíčových scén zobrazuje „zápas na ksichy“ mezi vůdcem chlapců a představitelem chlapčat. Každý z nich je natolik vžitý do své role, do Formy, kterou reprezentuje, že se stává jejím otrokem. Každý člověk usiluje o nasazení masky druhému a zároveň se snaží osvobodit se od masky, kterou mu nasazuje jiný člověk.

Jozífek je profesorem Pimkem převeden ze školy do rodiny Mládkových, kteří jsou zcela uvězněni ve Formě modernity. Jozífek je profesorem opětovně zasazen do Formy. Tentokrát je mu namlouváno, že je staromódní, a je mu vnucená potřeba zamilovat se do mladé gymnazistky Zuty. Všudypřítomná umělá Forma modernity hlavního hrdinu dusí, omezuje ho, a proto se jí snaží rozbit. Ničí Formu s použitím toho, co tato forma nechce vstít v úvahu. Pokroková rodina nebrání gymnazistce setkávat se s chlapci, dává jí úplnou svobodu. Jozífek jedním slovem, proneseným u oběda a vztahujícím se na moderní dívku – staromódním slovem „mamča“ – ničí precizně stavěnou Formu, přetvářku a vzbuzuje u otce dívky výbuch hurónského smíchu. Pod vlivem tohoto smíchu se celá umělá konstrukce Formy, kterou si rodina Mládkových pracně vytvořila, hroutí (Gombrowicz, 2010, s. 138). Smích otce odstartoval vysvobozující proces a umožnil Jozífkovi další kroky k dekonstrukci umělé formy. Smíchem nakažený otec už není schopen udržet Formu. Pracně nastolená intrika hlavního hrdiny vede k tomu, že se v noci u gymnazistky objevuje její spolužák a profesor Pimko, kteří sem přišli z erotických pohnutek. Jozífek přivede celou rodinu do pasti a každý je postupně zbaven své Formy – moderní otec vystupuje jako obránce dceřiny cti, profesor Pimko přestává být veleváženým a velectěným profesorem a mění se v chlípného starce, pokroková dcera pláče studem ukřivděné nevinnosti. V zajetí Form se každý dívá na svět skrz tyto Formy – pro profesora Pimka je každý člověk žákem, pro šlechtiče je každý poddaným. Osvobození se z role má občas tragický dopad, protože ničí hluboce vžitý svět, ničí řád. Pimko se snaží skrýt vlastní směšnost za výsměškem, smíchem sebezáchovy, stává se však ještě směšnější (Gombrowicz, 2010, s. 177). Jozífek utíká a cítí, že je konečně osvobozen od Formy, že nemá žádnou formu. Tento blažený stav však netrvá dlouho, protože hrdina se dostává do moci Štikasa, vůdce chlapců.

Z jedné formy se plynule dostává do druhé. Nachází se ve šlechtickém sídle své tety, kde Štikas postupně demontuje formu odvěkého soužití panstva a služebnictva, nechává se mlátit od čeledína a dochází k podobné anarchii jako v rodině Mládkových. Josífek je opět „vmanévrován“ do náruče své příbuzné, kterou je přinucen unést. Je vysvobozen z formy šlechtického sídla, ale dostává se do osidel další formy – lásky, kterou necítí.

Ferdydurke ukazuje, že obnažení konstrukce forem všeho druhu, jejich prázdnoty, jalovosti, trapnosti je možné právě díky smíchu. Smích, který slyšíme v románu, je smíchem sebeobranou, snaží se vymanit hlavního hrdinu, ale také samotného autora, z dusícího zajetí F/formy. Forma je zkosnatělá, všichni se pohybují po známých kolejkách, protože jinak se obnaží prázdnota a nesmyslnost jejich dosavadního života. Všichni jsou zvyklí na tisíckrát opakovaná gesta, na schematičnost jazyka, na prázdnotu konvencí a vžitých způsobů chování. Zesměšnění těchto forem, jejich zbourání smíchem, vysvobozuje pouze na chvíli. Za rohem na naši prázdnou tvář číhá další člověk a chce na ni ihned nasadit masku (čili „držku“ v Gombrowiczově pojetí). Gombrowicz v posledních větách svého románu hořce přiznává, že před držkou není útěku (Gombrowicz, 2010, s. 269). Neexistuje žádné místo na zemi, kde by lidé byli odolní vůči jim vnucované formě. Lze se před ní skrýt pouze do další formy. Jedinou sebeobranou, i když jen dočasnou, je smích, demaskující a krutý, který pomáhá distancovat se od formy a nedovoluje masce přirůst k obličejí. Člověk nemůže utéct od formy, ale samotné uvědomění si své pozice ve světě dovoluje aspoň do jisté míry pocítit nezávislost. Uvědomění si svého postavení je už vysvobozením (Głowiński, 1995, s. 12). Podrobnou interpretaci poskytuje samotný Gombrowicz ve svých denících: *„Jeśli nigdy nie mogę być całkowicie sobą, jedyne, co mi pozwala uratować od zagłady moją osobowość, to sama wola autentyczności, owo uparte wbrew wszystkiemu „ja chcę być sobą“, które jest niczym więcej jak tylko buntem tragicznym i beznadziejnym przeciw deformacji. Nie mogę być sobą, a jednak chcę być sobą i muszę być sobą – oto antynomia, z tych nie dających się uładzić... i nie oczekujcie ode mnie lekarstw na nieuleczalne choroby. Ferdydurke stwierdza jedynie to wewnętrzne rozdzarcie człowieka – nic*

więcej.“ (Gombrowicz, 2004, s. 10). Je to krutá diagnóza lidské nemožnosti utéct od formy, ale zároveň jistá naděje na vysvobození.

Gombrowicz pomocí smíchu demaskuje mechanismy, kterými se řídí mezilidské vztahy, popisuje také kouzlo ideologií, které lidi lákají a otevírají před nimi možnost nalezení smyslu. Pro jeho osvobozující smích nic není dostatečně svaté, nic není natolik ušlechtilé, moudré, aby nemohlo být podrobena ničivému a očisťujícímu živlu smíchu. Gombrowicz odhaluje povrchnost, automatismus, nucenost mezilidských vztahů a prázdnotu společenských norem chování. Na důležitý aspekt Gombrowiczova díla upozornil Tamás Berkes – Gombrowicz vede ve *Ferdydurke* spor s polskou romantickou tradicí, s jistým, falešným obrazem polskosti, poukazuje na rozpory tohoto nechtěného dědictví (Berkes, 1997, s. 291).

Włodzimierz Bolecki situuje těžiště Gombrowiczova zájmu do problematiky vztahu jednotlivce a skupiny – jakými pravidly se řídí a jaké jsou jejich důsledky (Bolecki, 1996b, s. 259). Odkazuje na to samotný titul románu, převzatý ze jména jednoho z hrdinů románu Lewisa „Babbitt“ – Freddy Durkee. Bolecki zdůrazňuje bezosobnost a asemantismus tohoto názvu (Bolecki, 1996b, s. 260), který může znamenat všechno, pokud jej zasadíme do jednotlivých forem, do jednotlivých kontextů. Mizerkiewicz si všímá humoristického nádechu názvu, jeho jisté infantilily, která anoncuje pozdější rozbití formy uvnitř díla (Mizerkiewicz, 2007, s. 100). Forma však není něčím zlým, co je od základů kritizováno. Bez existence forem by nebyla možná komunikace mezi lidmi. Forma deformuje a zároveň formuje, vytváří předpoklady společné koexistence. Pouze díky formě lze uspořádat bezvarou skutečnost (Błoński, 1994, s. 41). Bolecki pro uchopení podstaty formy používá následující definici: „*Umělost vytvořená umělým způsobem a považována za přirozenost.*“ (Bolecki, 1996a, s. 280). Všudypřítomná forma z lidí činí marionety, které se pohybují ustáleným způsobem, které jednají tak, jak se od nich očekává. Pod vrstvou komična se zjevuje tragismus lidského osudu, jeho předvídatelnost, jeho ubohost, což činí Gombrowiczův román groteskní parabolou lidského údělu. Podstatu mezilidských vztahů u Gombrowicze vystihl Andrzej Kijowski, který je definuje jako neustálé znásilňování, čili

porušování lidského statusu, lidské suverenity jiným člověkem (Kijowski, 1991, s. 274 – 275). Život v tomto tragickém pojetí je neustálým přivlastňováním si druhého člověka, naplňováním ho vlastním obsahem. Lidská podstata vzniká vždy v mezilidských kontaktech, interpersonálně. Člověk není bytost existující zvlášť, mimo jiné, ale je vždy spolu-člověkem, jak píše Jan Błoński (Błoński, 1994, s. 66). Fundamentem antropologie, kterou vytvořil ve svém díle Gombrowicz, je podle Głowińskiego tvrzení, že všechno, co je lidské, je ve své podstatě mezilidské, vytváří se v neustálé konfrontaci s druhým člověkem (Głowiński, 1995, s. 8).

Svět u Gombrowicze je groteskní, a ne tragikomický, protože, jak konstatuje Tamás Berkes v úvahách o proměnách grotesky ve středoevropských literaturách, grotesku lze označit za mrtvý obraz, když se na tváři znehybnila grimasa úsměvu, na rozdíl od tragikomedie, která je procesem střídání se smíchu a pláče (Berkes, 2005, s. 331). Sebeobranné funkce smíchu jsou v románu ukazovány na mnoha úrovních. Smích není u Gombrowicze spojován pouze s komikou, s veselostí, ale je i zbraní proti všudypřítomné omezující formě. Je to smích totální, který zasahuje do všech oblastí lidského života.

Smích proti smrti, čili Karintyho zápas o sebe sama

Pouze v jedné ze svých mnoha poloh je smích spojen s radostí, s veselostí. Jak uvádí Maria Gołaszewska v knize *Śmieszność i komizm*, komika se může vyznačovat také inverzí, tj. to, co je tragické, se může stát komickým a komika takto získává pesimistický rys (Gołaszewska, 1987, s. 36). Pesimistické komično se podle Gołaszewské vyskytuje často u lidí, kteří jsou nemocní a snaží se strach překonat právě smíchem. Smích je přítomen i v situacích objektivně vzato nesměšných, nebo dokonce tragických, v situacích bez východiska. Existoval v koncentračních táborech, v židovských ghettech, během světových válek byl sebeobranným mechanismem proti zlu. Sebeobranné mechanismy smíchu jsou už dlouhou dobu předmětem zájmu psychologů a samotný smích je označován jako mechanismus regulující emoce a napomáhající nivelovat negativní pocity, hlavně smutek a hněv (Tomczuk-Wasilewska, 2009, s. 37).

Nejedná se zde o smích, který je namířen konkrétně proti někomu, naopak je to smích proti samému sobě – proti vlastní bezmocnosti, proti zoufalství a beznaději (Dziemidok, 1967, s. 146). Je to smích daleký od tupého smíchu zoufalství nebo šíleného smíchu člověka vedeného na popravu.

Právě tento typ sebeobraného smíchu lze najít v autobiografickém románu maďarského spisovatele Frigyese Karinthyho. Smích v posledním Karinthyho románu není tak zjevný jako ve dvou výše analyzovaných románech, není přítomný prvoplánově. Není to smích namířený přímo proti někomu a něčemu, hořký smích nesouhlasu, který jsme našli u Čapka. Není to filozofický smích-výsměch, namířený proti sobě a proti ostatním jako u Gombrowicze. Nicméně podobně jako ve dvou výše analyzovaných románech i zde smích plní funkce sebeobrané.

Karinthyho autobiografický román *Putování kolem mé lebky*, který vyšel v roce 1937, je svérázným záznamem spisovatelovy nemoci, počínaje hledáním důvodu náhlého zhoršení zdraví a konče podrobně popsanou operací nádoru na otevřeném mozku, kterou spisovatel absolvoval ve Švédsku. Pro tuto práci je obzvláště zajímavé, že Karinthy byl především známý jako humorista, jako autor parodistických textů a humoristických próz publikovaných časopisecky a knižně. Humor u něho však vždy souvisí s filozofií, jedno je odvozeninou druhého, jak píše Mátyás Domokos: „*Hogy szatíra és pátosz, humor és tragédia egymásba játszanak, kiegészítik és föltételezik egymást. Ezért nem beszélhetünk külön ,humorista' és ,filozófus' Karinthyról.*“ (Domokos, 2003, s. 363). Komika v jeho tvorbě nespočívá ve volbě vtipných témat, ale v jejich zpracování, což znamená, že jeho cílem nebyl samotný humor, ale jistý způsob uchopení skutečnosti, protože, jak zdůrazňuje Domokos, opravdovým humoristou není ten, kdo činí všechno vtipným, ale ten, kdo vidí smích tam, kde je to možné (Domokos, 2003, s. 363). Humor Karinthyho ho v jeho posledním románu neopouští ani na chvíli, je stále přítomný (Halász, 1972, s. 247).

V knize najdeme podrobnou analýzu psychických a tělesných stavů. Kritický úsudek převládá nad emočními záchvěvy, které by se přece vzhledem k traumatickým zážitkům daly čekat (Klaniczay, 1983, s. 386). Navíc Karinthy jako nedostudovaný lékař (absolvoval jeden semestr medicíny, ale po celý svůj

život projevoval živý zájem o lékařství) poskytl čtenáři strohý a prohloubený obraz trpícího člověka viděný očima vědce v kombinaci s pohledem hluboce humanistickým. Toto mimořádné spojení obou pohledů – vědce a umělce – je natolik působivé, že Karintyho kniha vzbuzuje obdiv lékařů kvůli dokonale preciznímu vystižení komplikovaných fyzických a psychických stavů, autor je nazýván „geniem nemoci“ (Bishop, 2004, s. 2), a také literárních kritiků jako vzácné svědectví, stavěné do stejné řady jako *Kouzelný vrch* Manna (Vajda, 2003, s. 284).

V kritických momentech smích přímo sousedí se smrtí. Je to ukázáno v mimořádně působivé scéně, kdy Karinty vzpomíná na svého blízkého přítele Havase, který ve věku dvaceti let zemřel na rakovinu mozku. Ve svých posledních dnech před smrtí se snažil smát, parodovat chování lidí, kteří ho navštěvovali (Karinty, 2008, s. 20). Jeho smích připomínal paralytické křeče, morbidní třesavku nemocí deformovaného těla. Smích přímo spojený se smrtí v sobě nese groteskní rys, je tragický a bolí. Ale smích u Karintyho se dokonce i v nejtragičtějších momentech nikdy nedostává do poloh humoru šibeničního, smíchu zbaveného naděje, smíchu, který znamená kapitulaci. Právě o smíchu a pláči jako o nejpřirozenějších reakcích na traumatický zážitek píše Plessner, stavěje tyto dvě zdánlivě protikladné reakce vedle sebe. Smích skrz slzy je pro německého vědce expresí, která znamená konečné sladění protikladů, jednotu vítězství a porážky (Plessner, 2004, s. 116). Ten, kdo je zoufalý, na hranici svých možností, se nedokáže ani smát ani plakat. Je odkázaný na bezmeznou prázdnotu, která zabije naději. Takový prázdny smích však není u Karintyho zaznamenán.

Maďarský spisovatel výstižně uchopil odlehčující funkci smíchu a jeho schopnost odvrácení perspektivy. Tento mechanismus je popsán ve scéně jedné z prvních návštěv u lékaře, kdy Karinty vypráví následující vtíp: Jeden lékař říká druhému: Mám divný případ. Pacient by už dávno měl umřít, a uzdravuje se. Druhý lékař odpovídá: Ano, medicína je občas bezmocná. (Karinty, 2008, s. 22). Pacient (nemocný Karinty) a lékař, kterému je tento vtíp vypravován, se na krátký okamžik, když se oba smějí tomuto vtípu, stávají rovnocennými partnery. Neexistuje mezi nimi žádný rozdíl.

Okamžik bolestného zjavení, kdy si spisovatel pod vlivem návštěvy nemocnice uvědomuje, že podle všech příznaků má nádor na mozku, je také doprovázen smíchem. Autorovi to dochází přímo uprostřed společenské konverzace s lékařem, uprostřed nezávažného přátelského smíchu. Karinthy, jak sám píše, najednou cení zuby v hrdé grimase (Karinthy, 2004, s. 47) a oznamuje manželce-lékařce, že má rakovinu mozku. Tato grimasa, hrdá, hrdinská grimasa skrývá smrtelný strach. Manželka bagatelizuje celou záležitost a pokládá ji za hloupý vtip studenta lékařství, který u sebe hledá všechny nemoci, o nichž četl.

Počáteční šok je skrýván pod vrstvou výsměchu, který má rovněž šokovat. Podobným způsobem jako manželce Karinthy oznamuje i kolegovi v redakci, že je smrtelně nemocný. Chová se tak, jako by se tím chlubil, jako by se mu podařil výborný vtip. Kolega nevěří, cítí se trapně. Karinthy pokračuje a ukazuje mu výsledky lékařského vyšetření. Triumfální moment překvapení, teatrální gesto, krutý výsměch namířený proti sobě samému se Karinthy už za chvíli, po odchodu kolegy, zdá infantilní, nemístný, zbytečný. Lituje, že se takto zachoval a skrýval své zoufalství za povrchním pseudo-smíchem (Karinthy, 2008, s. 55 – 56). Ale pravděpodobně v tomto konkrétním okamžiku zachránil smích spisovatele před psychickým zhroutilím. Karinthy si dobře uvědomuje, v čem tkví kořeny tohoto panického smíchu, smíchu nepřirozeného, protože další kapitolu začíná vzpomínkou na park zábavy, v němž lidé navštěvují komnatu strachu s visícími figurínami připomínajícími oběšence, se strašnými démony a ďábly, kteří se objevují z ničeho nic, s hroznou hudbou. Lidé se nervózně chechtají, vzájemně se povzbuzují nemístným a nelogickým smíchem. Smích a děsivý zážitek jsou se sebou silně spojeny (Karinthy, 2008, s. 57). Tuto situaci snášejí hůře ti, kteří mlčí. Smích je katalyzátorem strachu, umožňuje paniku ovládnout, dostat ji na snesitelnou úroveň. Karinthy si uvědomuje, že je to veselost nucená, ale stejně je lepší než prázdnota strachu. Ve chvílích největšího zoufalství se cítí zbavený moci nad svým tělem, které žije svůj vlastní život, cítí se, jak sám píše, jako panovník zbavený svého impéria (Karinthy, 2008, s. 29). Smích vytváří iluzi distance od toho, co se děje, a opět Karinthymu vrací moc nad vlastním tělem.

O vztahu smrti a smíchu výstižně psal Robert Kulmiński: *„Jeżeli śmiejemy się ze śmierci, jesteśmy lepsi niż sama śmierć. (...) Zapewnia nad śmiercią przewagę, przynajmniej w pierwszej chwili, w bezpośrednim z nią starciu.“* (Kulmiński, 2004, s. 4). Smích je strategií jak ošidit smrt, jak se vyrvat z její paralyzující moci. Vytváří, jak obrazně píše Kulmiński, jakousi zeď, bezpečnou vzdálenost, která nedovoluje zešílet strachem, zoufalstvím, hrůzou. Zároveň se Karinty tiše smrti posmívá. Není to ale smích hurónský nebo smích šílence, který za chvíli přijde o všechno. Autor se nikdy nedostává na nebezpečnou hranici bezmyšlenkového optimismu, nereálného hodnocení situace. Smích, jako výraz suverenity vůči světu, jistého odstupu od něj (Wieczorek, 2000, s. 14) z nás činí právě lidi a nedovoluje nám změnit se v telátka odkázané na řezníkův nůž. Právě onen u Karintyho stále se vracějící obraz telete vedeného na jatka zůstává v kontrastu s člověkem, lidskou bytostí, která je rovněž odkázána na smrt, ale statečně bojuje různými způsoby, také smíchem.

Nemoc je Karintym vnímána jako jistá příležitost pro provedení mimořádného uměleckého experimentu. Děsivost smrti je zneškodněna na jedné straně smíchem a na druhé straně „veselou zvědavostí“, o níž píše v recenzi Karintyho knihy Andor Németh (Németh, 2003, s. 281). Smích a analytická zvědavost, touha po dopátrání se tajemství tvoří pilíře Karintyho románu. Karinty umělec, člověk, který za každou cenu chce lidem zprostředkovat poznání, vítězí nad malicherným hypochondrem.

Smích působí jako droga. Ve chvíli, kdy Karinty odjíždí na komplikovanou operaci do Švédska, právě smích, i když ze začátku nucený, rozbíjí na nádraží mučivou atmosféru: *„Uświadamiam sobie, że dobry humor i skłonność do żartów nie wynikają z nastroju, potrzebują tego jak narkotyki. Zaczynam się przymuszać, jakkolwiek to mało sympatyczne w tej chwili. (...) Nos Jósky już drga, chwilkę później rozlega się bulgoczący rechot, będzie dobrze, nie trzeba się rozczulać, okazywać litości, cześć cześć i pociąg rusza.“* (Karinty, 2008, s. 130). Smích je také sebeobranou před falešnou lítostí, před pokrytectvím, které ho obklopuje. Sebeobranný smích získává v Karintyho ztvárnění podobu masky, která skrývá hluboký smutek. Všichni hosté, kteří navštěvují

nemocného, projevují podezřelou radost, přílišnou veselost, která skrývá trapnost, smutek, bezmocnost, zoufalství: „*Jest wam zbyt wesolo, to juz lekka przesada. Gdybyście przyszli w pojedynkę, każdy z osobna, niczego bym nie zauważył, ale tak rzuca się w oczy, że wszyscy identycznie promieniejecie radością. (...) A po nowo przybytych widzę juz całkiem wyraźnie, że pod drzwiami, zanim weszli, musieli odczekać chwilę, żeby przybrać maski – rozciagnąć usta, ustawić spojrzenia na wesołość, a gardła chrząkaniem odpowiednio nastroić.*“ (Karinthy, 2008, s. 69 – 70). Předstíraný smích nepomáhá, jen zhoršuje situaci.

Schopnost i přes všechno se smát pomohla Karinthymu překonat těžkou nemoc a darovala mu dvě dlouhá léta navíc. Podle Gilberta K. Chestertona je smích královským gestem vůči životu a vůči sobě (Wieczorek, 2004, s. 19) a po četbě Karintyho románu bychom mohli přidat také vůči smrti. Leszek Kołakowski vnímá smích jako jeden z nejlepších vynálezů Pána Boha, pomáhá totiž osvojovat si nebezpečí, čelit strachu, protože svět je ve své podstatě nepřátelský a smích napomáhá ono nepřátelství nivelovat (Kołakowski, 2003, s. 143). Právě Karinthymu se podařilo dosáhnout moudrosti prostřednictvím smíchu, poznat svět a sebe sama a proniknout k hlubšímu poznání skutečnosti. A právě smích má tuto odhalující schopnost, jak píše Bachtin: „*Smích má hluboký význam pro poznání světa, je to jedna z nejpodstatnějších forem pravdy o světě v jeho celistvosti, o historii, o člověku; je to zvláštní univerzální pohled na svět, z něhož se vidí svět jinak, ale ne méně do hloubky (ne-li hlouběji) než ze zorného úhlu vážnosti; proto je smích pro vysokou literaturu (a přitom pro literaturu, která se zabývá obecnými problémy) stejně přijatelný jako vážnost; některé velmi podstatné stránky světa jsou dostupné jen smíchu.*“ (Bachtin, 2007, s. 78). Jednou z těchto podstatných stránek světa, které dokáže odhalit smích, je právě lidská smrtelnost, kterou se Karinthy snažil osvojit si smíchem.

Slovo na závěr – smát se navzdory všemu

Všechny tři romány vznikaly zhruba ve stejné době. *Válka s Mloky* byla vydána v roce 1936, *Ferdydurke* a *Putování kolem mé lebky* v roce 1937. Jako

každé literární dílo, ponořené do mnoha kontextů, literárních a společenských souvislostí, reflektují nejen problémy doby, ale také odráží univerzální otázky. Druhá polovina 30. let minulého století, kvůli atmosféře blížícího se neštěstí 2. světové války, učinila tvůrce mimořádně citlivými na otázky obecně lidské. Zneklidňující atmosféru posledních předválečných let zrcadlí každé dílo odlišným způsobem, s pomocí jiných literárních prostředků, jiné symboliky a jiných souvislostí. Tyto tři romány spojuje však jedno – smích nesouhlasu, smích aktivní a odhalující zlo – smích jako sebeobrana.

Juliusz Kleiner ve studii z roku 1943 věnované komice odhalil funkci smíchu, která se zdá být nejpodstatnější pro pochopení fenoménu smíchu jako sebeobrany: smích je podle polského vědce ve své nejhlubší podstatě pokusem o zneškodnění zla, které se – zneškodněné – stává komickým, směšným (Kleiner, 1961, s. 80 – 81). Smích je způsobem jak se vyrovnat s bolestí bytí, s nesnesitelností lidského údělu. Kleiner se odvolává na slova vyhlášeného německého karikaturisty Wilhelma Bierbauma, který tvrdil, že se smějeme ne kvůli něčemu, ale navzdory něčemu – „*Humor ist, wenn man trotzdem lacht.*“ (Kleiner, 1961, s. 87). Čapek se směje i přes stálé sílící ohrožení „mloctvím“, průměrností, mechanizací světa, Gombrowicz se směje i přes to, že mu okolní svět stále „nasazuje zadničku“, stále hodnotí, Karinthy se směje i přes postupující nemoc, bezmoc a blížící se smrt. Jejich smích je pochopitelný bez ohledu na hranice států, kultur, tradic. I když samozřejmě lze mluvit o zeměpise smíchu (Kowalewicz, 2005, s. 85), o jistých zvláštnostech smíchu polského, maďarského nebo českého, přece jen každý z autorů použil smích univerzální, společný pro každého člověka. Ke známé Aristotelově definici bychom tedy mohli přidat: člověk je zvíře schopné smíchu a schopné se tímto smíchem bránit.

LITERATURA

BACHTIN, Michail. 2007. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha : Argo, 2007. 489 s. ISBN 978-80-7203-776-6

BERGSON, Henri. 1977. *Śmiech. Esej o komizmie*. Kraków : Wyd. Literackie, 1977. 249 s.

BERKES, Tamás. 1997. Od Gombrowicza do Mrożka – polski historyzm. In: *Węgry-Polska w Europie Środkowej*. Red. A. Cetnarowicz, Cs. Kiss. Kraków : Wydaw. Profesjonalnej Szkoły Biznesu, 1997, s. 290 – 294. ISBN 8385441719

BEREKES, Tamás. 2005. Kierunek groteskowy w literaturách Europy Środkowej i wschodniej lat sześćdziesiątych. In: *Studia Slavica Hungarica*, 2005, č. 50, s. 327 – 342.

BISHOP, M. G. H. 1994. The genius of disease. In: *Journal of the Royal Society of Medicine*, 1994, vol. 87, s. 2 – 4.

BŁOŃSKI, Jan. 1994. Fascynująca Ferdynurke. In: *Forma, śmiech i rzecz ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków : Znak, 1994, s. 11 – 112. ISBN 8370063160

BOLECKI, Włodzimierz. 1996a. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym : Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*. Kraków : Universitas, 1996. 393 s. ISBN 8370523218

BOLECKI, Włodzimierz. 1996b. Przedownik po labiryncie, In: *Ferdynurke, Witold Gombrowicz*. Warszawa : Wyd. Literackie, 1996, s. 255 – 282. ISBN 83-08-02561-7

BYSTROŃ, Jan. 1960. *Komizm*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960. 437 s.

ČAPEK, Karel. 1984. Několik poznámek o lidovém humoru. In: *Marsyas. Jak se co dělá*. Praha : Československý spisovatel, 1984, s. 55 – 59.

- ČAPEK, Karel. 1981. *Válka s Mloky*. Praha : Československý spisovatel, 1981. 272 s.
- ČAPEK, Karel. 1985. O tom humoru. In: *O umění a kultuře 3*. Praha : Československý spisovatel, 1986, s. 661 – 664.
- DOMOKOS, Mátyás. 2003. A humor a teljes igazság. In: *In memoriam Karinthy Frigyes. A humor a teljes igazság*. Budapest : Nap Kiadó, 2003, s. 357 – 367. ISBN 9639402370
- DZIEMIDOK, Bohdan. 1967. *O komizmie*. Warszawa : Książka i Wiedza, 1967. 205 s.
- GARBAL, Łukasz. 2010. *Ferdydurke: biografia powieści*. Kraków : Universitas, 2010. 274 s. ISBN 9788324213467
- GŁOWIŃSKI, Michał. 2003. Groteska jako kategoria estetyczna. In: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2003, s. 5 – 17. ISBN 8389405865
- GOŁASZEWSKA, Maria. 1987. *Śmieszność i komizm*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987. 76 s. ISBN 8304027151
- GOMBROWICZ, Witold. 2004. *Dziennik 1957–1961*. Kraków : Wyd. Literackie, 2004. 312 s. ISBN 8308035612
- GOMBROWICZ, Witold. 2010. *Ferdydurke*. Praha : Argo, 2010. 269 s. ISBN 978-80-257-0260-4
- GRYGLEWICZ, Tomasz. 1984. *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków : Wyd. Literackie, 1984. 190 s. ISBN 8308012752
- HÁJKOVÁ, Alena. 1988. Čapkův humor. In: *Kniha o Čapkovi*. Red. Š. Vlašín. Praha : Československý spisovatel, 1988, s. 252 – 272.
- HALÁSZ, László. 1972. *Frigyes Karinthy*. Budapest : Szépirodalmi Kiadó, 1972. 270 s.
- JASTRZĘBSKI, Zdzisław. 1969. *Literatura pokolení wojennego wobec*

dwudziestolecia. Warszawa : IBL PAN, 1969. 265 s.

JENNINGS, Lee, Byron. 2003. Termin „groteska“. In: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2003, s. 31 – 73. ISBN 8389405865

KAYSER, Wolfgang. 2003. Próba określenia istoty groteskowości. In: *Groteska*. Red. M. Głowiński, Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2003, s. 17 – 30. ISBN 8389405865

KIJOWSKI, Andrzej. 1991. Strategia Gombrowicza. In: *Granice literatury. T. 1*. A. Kijowski. Warszawa : Biblioteka „Więzi“, 1991, s. 262 – 301. ISBN 8385124721

KLANICZAY, Tibor. (ed.) 1983. *A history of Hungarian literature*. Budapest : Corvina, 1983. 571 s.

KLEINER, Juliusz. 1961. Z zagadnień komizmu. In: *Studia z zakresu teorii literatury*. J. Kleiner. Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 1961, s. 77 – 88.

KOŁAKOWSKI, Leszek. 2003. *O śmiechu*. In: *Mini wykłady o maxi-sprawach*. Kraków : Znak, 2003, s. 137 – 143. ISBN 8324003789

KOWALEWICZ, Michel, Henri. 2005. Śmiech a mentalność. Słów kilka o społecznym wymiarze śmiechu. In: *Śmiech*. Red. E. Pękała. Gdańsk : Słowo/obraz Terytoria, 2005, s. 75 – 88. ISBN 8374536624

KUCHARSKI, Adam. 2009. *Struktura i treść jako wyznaczniki komizmu tekstów humorystycznych*. Lublin : UMCS, 2009. 120 s. ISBN 9788322729489

KULMIŃSKI, Robert. 2004. Śmiech wobec śmierci. Wybrane przykłady opisów śmierci w literaturze czeskiej drugiej połowy XX wieku. In: *Pamiętnik Słowiński*, 2004, č. LIV, s. 2 – 14.

KUNDERA, Milan. 1996. *Zdradzone testamenty*. Warszawa : PIW, 1996. 250 s. ISBN 8306025040

MIZERKIEWICZ, Tomasz. 2007. Okrucieństwo śmiechu i poszukiwanie

- humoru, czyli o przedwojennej prozie Witolda Gombrowicza. In: *Nic śmiesznego. Studia o komizmie XX i XXI wieku*. T. Mizerkiewicz. Poznań : UAM, 2007, s. 87 – 152. ISBN 8323217378
- NÉMETH, László. 2003. Karinthy Frigyes: Utazás a koponyám körül. In: *In memoriam Karinthy Frigyes. A humor a teljes igazság*, Budapest : Nap Kiadó, 2003, s. 280 – 281. ISBN 9639402370
- NIKOLSKIJ, Sergej. 1978. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*. Praha : Československý spisovatel, 1978. 328 s. ISBN 882-09-885-04-92
- PLESSNER, Helmuth. 2004. *Śmiech i płacz. Badanie nad granicami ludzkiego zachowania*. Kęty : Wyd. Antyk, 2004. 177 s. ISBN 8388524720
- SOKÓŁ, Lech. 1973. *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973. 223 s.
- TOMCZUK-WASILEWSKA, Joanna. 2009. *Psychologia humoru*. Lublin : Wyd. KUL, 2009. 282 s. ISBN 9788373638389
- VAJDA, Endre. 2003. Karinthy Frigyes: Utazás a koponyám körül. In: *In memoriam Karinthy Frigyes. A humor a teljes igazság*, Budapest : Nap Kiadó, 2003, s. 283 – 286. ISBN 9639402370
- WIECZOREK, Krzysztof. 2004. Poczucie humoru i filozofia. In: *Świat humoru*. Red. S. Gajda. Opole : Uniwersytet Opolski, 2000, s. 13 – 25. ISBN 8386881275
- ZIELIŃSKA, Barbara. 1987. Śmiech Gombrowicza. In: *Ruch literacki*, 1987, č. 4 – 5, s. 295 – 308.
- ZIOMEK, Jerzy. 2000. Komizm – spójność teorii i teoria spójności. In: *Rzeczy komiczne*. J. Ziomek. Poznań : PSP, 2000, s. 17 – 77. ISBN 8388176080
- ŽILKA, Tibor. 2006. Groteska vo filme a literatúre. In: *(Post)moderná literatura a film*. Nitra : UKF, 2006, s. 65 – 77. ISBN 808094041

SUMMARY

Laughter as a self-defence in literary works of Central European writers (Karel Čapek, Witold Gombrowicz and Frigyes Karinthy)

The study deals with the question of capturing the phenomenon of laughter as self-defence in the literary works of K. Čapek (*War with the Newts*), W. Gombrowicz (*Ferdydurke*) and F. Karinthy (*The Journey Around my Skull*). Each of authors has a different attitude to laughter, which are analysed in the paper: for Čapek it is a defence against the way modern society behaves and changes, Gombrowicz protests against different types of forms, Karinthy treats the laughter as self-defence against cruel disease and death.

**PROBLÉM RELATIVITY SLOVA
ALEBO ZÁPAS SO SLEPÝMI SILAMI ŽIVOTA
(NA VYBRANÝCH TEXTOCH PETRA KARVAŠA A KARLA ČAPKA)¹**

Zuzana Bariaková

Pri bližšom pohľade na teoretické koncepty komiky sa nám v súvislosti s nimi otvára produktívny priestor pre uvažovanie najmä nad uplatnením makroteórie inkongruencie (ambivalencie, kontrastu, konfliktu) vo vzťahu k pomerne zriedkavému žánru v kontexte slovenskej literatúry, k apokryfu. Súčasne sa tento žáner spája s osobou Petra Karvaša, ktorý sa sám (okrem iných oblastí) teoreticky venoval kategórii komického. Téma apokryfu je zaujímavá aj zo širšieho literárneho hľadiska. Apokryf sa ako žáner so špecifickými atribútmi – vytváraním alternatívnej skutočnosti na pozadí už existujúceho znakového spracovania, čiže reinterpretáciou jestvujúcich textov a autorov, parodizáciou meta(inter)textovej hry, využitím ironie, výrazovým pluralizmom – v súčasnej dobe stáva jednou z alternatívnych možností postmodernity.

„A“ ako apokryf

„Knihy sa píšú iba na základe iných kníh a v súvislosti s inými knihami.“

(Umberto Eco)

Termín *apokryf* (z gréckeho slova *apokryfos* – tajný, skrytý) zaznamenal počas dvoch tisícročí veľký sémantický posun. Apokryfy boli pôvodne tajné knihy obsahujúce náboženské učenie neprístupné obyčajným ľuďom. Štvrtá (niekedy tiež označovaná ako Tretia) kniha Ezdrášova popisuje túto prax v 14. kapitole od verša 44: z deväťdesiatich štyroch napísaných prorockých kníh sa má zverejniť len prvých štrnásť, ostatné majú byť dané len „*múdрым*

¹ Vzhľadom na niekoľkoročný sústredený záujem o problematiku apokryfu boli parciálne zistenia, ktoré sú súčasťou tejto štúdie, už skôr publikované vo viacerých zborníkoch. Odkazy na ne uvádzame v zozname použitej literatúry.

z ľudu“ ako „*prameň múdrosti a rieka poznania*“ (Spousta, 1995, s. 3). Pojem apokryf nebol ani v antike používaný vždy v identickom význame a s rovnakým hodnotením. Origenes Chalkenteros (3. storočie) ho používa bez negatívneho prívlastku v zmysle „dôverný“, nie verejne čítaný spis. Neskôr sa však objavuje presila rôznych sektárskych spisov, proti ktorým cirkev bojovala a apokryf začína označovať spis neistého a nedôveryhodného obsahu. K apokryfnej literatúre neodmysliteľne patrí častý zvyk pripisovať tieto texty rôznym slávnym tvorcom, aby bol text prijímaný s väčšou dôverou. V stredoveku sa tento názov začal používať pre texty, ktoré súviseli s dejmi a postavami Biblie, nepatrili však medzi schválené, tzv. kánonické (grécke *kanon* – meradlo, miera – má asi semitské korene; hebrejské *knh* znamená trstie, rovnú palicu) knihy, teda tie, ktoré sú cirkvou všeobecne uznávané za pravidlo – kánon – učenia a života (Spousta, 1995, s. 4). Niektoré sa vzťahujú k židovskému Starému zákonu, iné ku kresťanskému Novému zákonu. Popri nich sa v niektorých cirkvách v prekladoch Biblie uvádzajú aj knihy deuterokánonické, čiže druhotného kánonu. Sú to spisy neskorožidovského pôvodu, ktoré synoda v Jabne (Jamnii) (roku 90 po Kristovi) pri kanonizovaní hebrejského textu Starej zmluvy vylúčila z kánonu. Pre veľkú obľubu počas židovskej diaspóry v Egypte boli znovu zahrnuté ako súčasť svätých kníh, nazývaných v neskoršom období Septuaginta; stali sa časom neoddeliteľnou súčasťou tzv. „alexandrijského kánonu“ a spolu s ním boli prevzaté do mladších cirkví. Ich počet a rozsah nebol nikdy presne určený. Ani cirkev v ich posudzovaní nebola a dodnes nie je jednotná. Napríklad cirkevný otec Augustínus apokryfy vysoko cenil, zatiaľ čo jeho súčasník Hieronymus zastával skôr odmietavé stanovisko.

Sama apokryfná literatúra sa neskôr z veľkej časti stratila. Napriek tomu však niektoré zachované spisy mali pomerne značný vplyv na umenie. Vo všetkých európskych národoch boli známe eschatologické apokryfy *Putovanie Bohorodičky* (spomína sa v Dostojevského *Bratoch Karamazovcoch*), *Zjavenie Apoštola Pavla* (bolo jedným zo zdrojov Danteho *Božskej komédie*) alebo rôzne apokryfické legendy o raji (Timofejev – Turajev, 1981, s. 18). Neskôr sa pod pojmom apokryf – okrem pôvodného významu – rozumie aj literárny podvrh. V českej literatúre sú dostatočne známe osudy *Rukopisu kráľovédvorského*

(„nájdeného“ v roku 1817 Václavom Hankom) a *zelenohorského*, ktoré sa hlásili k 13. a 9. storočiu. Podobné to bolo aj s *Milostnou piesňou kráľa Václava* z roku 1816, ktorá mala dokazovať vyspelosť staročeského *minnesangu* už v 13. storočí a demonštrovať príslušnosť Václava II. k českému národu, a ďalšími falzami tohto obdobia. Aj v ďalších literatúrach vznikali literárne falzifikáty – v Anglicku „objavuje“ James Macpherson v roku 1783 spevy bájneho slepého barda Ossiana datované do 3. storočia, maďarskú literárnu verejnosť „vzrušila“ zbierka „kuruckých“ piesní a spevov vydaná politikom, historikom a básnikom Kálmánom Thályom v roku 1863. Toto dielo bolo okamžite využité uhorskými stavmi pri rakúsko-uhorskom vyrovnaní o niekoľko rokov neskôr pri uskutočňovaní štátoprávnej koncepcie „Veľkého Uhorska“. Všeobecne známe sú aj polemiky okolo „ruského Ossiana“ – *Slova o pluku Igorovom* – „objaveného“ v 18. storočí, ktorý je dodnes niektorými vedcami považovaný za pamiatku z 12. storočia.²

Romantizmus ako smerovanie k umeniu zvrchovane subjektívnemu, žiadajúcemu originalitu, slobodu imaginácie a štýlové a žánrové miešanie, využíva starozákonnú i novozákonnú tematiku vrátane apokryfov. Veľmi frekventovaný je motív Ahasvera. Obuvník Ahasver, nazývaný aj „Večný Žid“, odstrčil podľa apokryfného *Nikodémovho evanjelia* od svojich dvier Krista mieriaceho na Golgotu a bol za to odsúdený k doživotnému blúdeniu. Jeho príbeh sa stal symbolom bezvýchodiskovosti ľudskej existencie, ale aj neustáleho hľadania zmyslu života. Od konca 18. storočia básnici a románopisci preberajú ahasverovský motív do svojich diel. George Gordon Byron spomína Ahasvera vo svojich *Hebrejských melódiách*, Ahasver je hlavným hrdinom románu Eugéna Sua *Večný žid*, zároveň sa objavuje v básňach Johanna Wolfganga Goetheho, Nicolasa Lenaua, Christiana Zedlitzza, neskorý francúzsky romantik Robert Hamerling píše dokonca epos *Ahasver v Ríme* (Petrbok, 1995, s. 104).

² K najvýznamnejším vedcom obhajujúcim pravosť eposu patril napr. Dmitrij Sergejevič Lichačov (1906 – 1999). Lichačov definoval *Slovo...* ako ústrednú staroruskú literárnu pamiatku a dokazoval jej pravosť akcentovaním kontextového charakteru (autenticita textu je daná tým, že medzi ním a ostatnými staroruskými textami tej doby existujú vzájomné väzby a vzájomná podmienenosť). (Zdroj 1)

Termín apokryf metaforicky preniesol na žáner novodobej literatúry osobitý nemecký osvietenec, publicista a básnik Johann Gottfried Seume (1763 – 1810), ktorý názvom *Apokryfy* označil rozsiahly súbor svojich politických, náboženských a filozofických aforizmov, ktoré boli natoľko nonkonformné, že za jeho života nesmeli vôbec vyjsť. Apokryfy je možné včleniť aj do širšieho a časovo súbežného prúdu slovesného a výtvarného európskeho umenia dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia, ktoré sa obracia k biblickým a mytologickým príbehom, aby rozhybalo ich tradíciu petrifikovaný význam a znovu v nich objavilo živý obsah ľudstva, zvyčajne však bez zámeru pragmatickej momentálnej aktuálnosti – spoločenskej či politickej (napr. James Joyce *Odysseus*, 1922; Thomas Mann *Jozef a jeho bratia*, 1933 – 43) (Žilka, 1995, s. 72). Z obsahového a tematického aspektu síce Joyceov *Odysseus* nadväzuje na Homérov epos, ale zároveň ho travestuje, je persiflážou vysokých hodnôt obsiahnutých v *pretexte* (*prototexte*). Ak by sme však neidentifikovali pretext ako základ, východisko pre vzor nového textu, sotva by sme pochopili „persiflážny“ obsah so všetkými obsahovými komponentmi a sémantickou nasýtenosťou.

Moderná literatúra chápe apokryf nielen ako žáner literárnej metakomunikácie tematicky nadväzujúci na kánonické (menej často i nekánonické) knihy Starého a Nového zákona, ale aj ako špecifický literárny útvar, ktorý tematicky využíva známe motívy nielen z Biblie, ale i motívy literárne, historické či spoločenské, teda motívy už raz alebo viackrát spracované, ktoré paroduje, dáva im iný zmysel či interpretuje krajne protirečivým spôsobom. Apokryf teda nadobúda zmysel a estetickú pôsobnosť len v implicitnej konfrontácii s pretextom. V súvislosti so vznikom tzv. *metatextu* treba rozlišovať najmenej dva druhy *intertextuality*:

1. autorský metatext realizovaný rozličnými postupmi, formami, žánrami (citát, literárna alúzia, ponáška, plagiát, paródia),

2. kvázimetatext – sem patrí rekonštrukcia stratenej alebo chýbajúcej časti diela, čo sa môže realizovať ako dokončenie diela, ďalej literárny falzifikát, postup pseudonymu a tzv. pseudopreklad.

Pod intertextualitou rozumieme *adaptačné* (zjavné) alebo *aluzívne*

(skryté) nadväzovanie jedného literárneho textu na iný alebo rozličné formy citácií či kvázicitácií a alúzií v posttexte. Komunikačný dosah a pôsobenie *alúzie* zaručujú dve okolnosti: synchronná spoločenská situácia, v ktorej sa nachádza expedient aj recipient diela, spoločné dejiny a spoločná literárna tradícia autora a príjemcu. Základnou vlastnosťou mimotextovej alúzie je narážka na súdobé politické pomery, na niektorú osobnosť spoločenského života. Vyniká najmä aktuálnosťou a charakterizuje ju silná napojenosť na mimotextovú skutočnosť. Vzniká a pôsobí na podklade mimotextovej reality, lebo text neevokuje pretext, ale realitu. Celý text môže byť zobrazením istého historického obdobia, pričom sa využíva predovšetkým historický paralelizmus, teda podobnosť spoločensko-sociálnych pomerov dvoch epoch, alebo narážkou mimo text, na text či na segment textu (podrobnejšie Žilka, 1987, s. 378 – 385).

V súčasnosti sa používa apokryf ako žáner vyjadrujúci kritiku súvekých spoločenských pomerov prostredníctvom *alegórie*. Väčšina apokryfov odvodzuje motívy z literárneho podania (grécke mýty, Homérove eposy, Biblia, Shakespearove tragédie a iné), sú to teda *parafrázy*. Niekedy sa napájajú priamo na určité miesto v literárnom texte, citujú ho ako svoje východisko, niekedy je takýmto základom literárna postava, niekedy prichádza z literatúry len prvotný impulz. Často sa apokryfná parafráza neupína k určitej textovej partii, ale k situácii vyplývajúcej z literárneho podania a vtedy sa už látka prebratá z literatúry podobá látke tých apokryfov, ktorých pozadím je historická skutočnosť. No pretože v takýchto prípadoch to bývajú udalosti, ktoré patria do všeobecného povedomia o histórii, je možné aj takúto látku – intersubjektívne fixovanú – označiť za text, ktorý je parafrázovaný. Keď ide o to, do akej miery je pri intertextovosti nutná zjavná manifestácia vzťahu s textom východiskovým, podobá sa vzťah apokryf – parafráza vzťahu invariant – variant. Variant dospieva k novým, iným výpovedným výsledkom tým, že obmieňa, prehodnocuje súbor dispozícií invariantu. Tým vlastne vo východiskovom texte odhaľuje jeho skryté významové možnosti, a tak s ním zostáva – aj keď sa od neho a jeho pôvodných dispozícií akokoľvek vzdalil – stále v kontakte. Apokryf je v istom zmysle príkladom alternatívneho myslenia,

intelektuálneho polemizovania s oficiálnym obrazom dejín (Krnová, 1992, s. 34). Z tohto dôvodu je určený kultúrnemu čitateľovi, lebo sám sa odráža od kultúrneho pozadia. Možný vstup dvoch rozdielnych, vo vnútri textu existujúcich elementov (pretext a objektívna realita) do významotvorného procesu apokryfu má za následok zhlukovanie významov a aj ich obsahovú neostrosť (a odtiaľ prameniacu nemalú interpretačnú obťažnosť); na hrane jedného a druhého odkazovania sa často objavuje irónia, pre apokryfy vôbec príznačná (Otruba, 1992, s. 485).

Dnes sa apokryf pretransformoval a vstúpil do postmodernej tvorby ako konštruktívny element, keďže v období postmodernity sa intertextualita³ stala jedným z najmarkantnejších znakov umenia (literatúry). Aj postmoderný text vychádza z už napísaného a vkladá ho do nového kontextu, často s ironickým zámerom. Táto – zväčša radikálna – irónia smeruje predovšetkým k deheroizácii, demystifikácii a demýtizácii veľkých osobností národných, ale aj svetových dejín. Práve relativizácia poznaného i poznávaného otvára priestor pre realizáciu estetickkej kategórie komického na báze makroteórie inkongruencie.

„A“ ako autor a apokryf

Žáner apokryfu v rámci Karvašovej rozmanitej tvorby by sa na prvý pohľad mohol javiť ako okrajový. Dôvody jeho literárnej hyperaktivity môžeme hľadať jednak v osobnej dispozícii, v potrebe autora neustále pracovať, vo vášni poznávať a objavovať, jednak v nemennom predmete jeho spisovateľského záujmu, ktorým sú vzťahy ľudí v spoločnosti, vzťah človeka a spoločnosti, a najmä formujúce a deformujúce pôsobenie historickej doby na človeka. Domnievame sa však, že svoje prirodzené nadanie, zmysel pre literárne uchopenie bezprostrednej životnej reality Peter Karvaš naplno prejavoval práve v apokryfoch. Predstupoval tu pred čitateľov ako suverénny rozprávač, bystrý pozorovateľ života a majster presného jazykového výrazu. Alexander Matuška – na margo apokryfov – napísal: „*Karvaš [je] kvintesenčný, ten, ktorý*

³ „*Estetická norma postmodernizmu priam vyžaduje opakovanie istých segmentov z už skôr vzniknutých diel v nových kontextuálnych súvislostiach.*“ (Žilka, 1995, s. 8).

vie rozprávať a opisovať, ktorý je však najmä stručný, ktorý opúšťa príbeh pre formulácie a úvahy. Karvaš plný nápadov, vtipu, hýriaci pointami – pred tou poslednou, konečnou. Karvaš paradoxný, stavajúci veci na hlavu, aby lepšie stáli na nohách. Karvaš, hrajúci sa so slovom, nepohrdajúci jeho prihrávkami, čo mu dovoľuje písať – napríklad – čapkovsky rozmarne a múdro...” (Matuška, 1970, s. 460).

Aké sú teda zábery Karvašových apokryfov a čo ich charakterizuje? Apokryfy v najčistejšej polohe odkrývajú Karvašovu tendenciu vnímať a zobrazovať svet cez literatúru; cez ňu si autor vytvára vlastné myšlienkové paralely k starším literárnym textom. Karvaš sa však svojím intelektom nielen zabáva, ale aj „mučí“; kladie si ťaživé otázky, je špekulatívny. Karvašova metóda je vlastne založená na špekulácii – na špekulácii v tom zmysle, v akom sa dodnes bežne používa, keď signatúru SF interpretujeme nie ako *science fiction*, ale ako *speculation fiction*. Karvašovi však nikdy nejde iba o špekuláciu pre špekuláciu. Intelekt a senzibilita sa podieľajú na humore, irónii a satire. Slúžia mu nielen na to, aby zbavil monumenty našej historickej pamäti všetkej vznešenosti, ale majú tiež zastrieť značnú dávku melanchólie – pretože všetko mohlo byť „úplne inak“. Nakoniec, Karvaš pri svojom prerozprávaní príbehov nevymýšľa novú – „apokryfnú“ – verziu, ale zdôrazňuje, že aj to pôvodné bolo už apokryfné. Význam či autentickosť týchto veľkých textov, ich kultúrna váha a rozmer, nám často dáva zabudnúť na ich primárny literárny rozmer, ktorý Karvaš znovu odkrýva. Ak trik Karvašových apokryfov spočíva v myšlienke, ktorá nemá byť prijímaná vážne, že „skutočná“ história je práve táto (Karvašova), a nie tá, ktorú poznáme, potom poukazujú aj na iný, pre Karvaša charakteristický rozmer. A tou je ľudská kvalita ducha. Proti superlatívom a supermanom stavia Karvaš malé gestá a malé postrehy (*Malé slová a malé udalosti*). Cez humor však presvitá horkosť a ak nie pesimizmus, aspoň skepsa; aj humor má svoju dialektiku, býva neveselý a odhaľuje sa ako maska. Na protifaľhej strane Karvašovho humoru je satira (v súlade s tým, ako o humore a satire uvažuje Harpáň, 1994, s. 107), v ktorej sa podoba odhumanizovaného sveta brúsi do ostrých hrán, predstavujúc už

nie „obranu“, ale „útok proti osudu“⁴. Satirická percepcia vystupuje preto v podobe nesúhlasného stanoviska k javom „životným“ či fikčným.

Cieľom jeho apokryfov je nastoliť určitý, v konečnom zmysle však vždy všeobecný, filozofický problém bytia človeka. Objektom Karvašových „čo keby“ je spravidla celý svet, celá ľudská civilizácia nazieraná však cez prizmu jednotlivca – človeka spätého s európskou kultúrou a dejinami. V takejto textovej výstavbe sa nepochybne prejavuje aj Karvašovo rozsiahle vzdelanie a jeho schopnosť uvažovať prostredníctvom konkrétneho o všeobecných rozmeroch ľudského bytia. Ťažisko apokryfov preto nespočíva v samotných nápadoch, z ktorých sa tieto texty zrodili, ale v modelovaní následkov, ktoré by autorom zapríčinený zásah do obvyklého chodu vecí mohol pre človeka a jeho svet znamenať; ako by na ne asi reagovali jednotliví predstavitelia ľudskej spoločnosti a spoločnosť ako celok. Apokryfy sú postojom skúseného človeka, ktorý na príkladoch histórie pobadal, že s istými vrstvami ľudskej psychiky a povahy nemožno len tak ľahko pohnúť. Karvaš si určite chcel a vedel získať čitateľov na svoju stranu; nikdy mu nešlo o predkladanie hotových a definitívnych právd, „len“ o formuláciu závažných problémov, o dialóg s percipientom.

Milan Jurčo to vo svojom príspevku vyjadril nasledovne: „*To, čo [Karvaš – pozn. Z. B.] čitateľovi ponúka, je výsledkom bolestného i radostného, poctivého a hlbokého skúmania vlastného vnútra i okolitého sveta. Stôl pre hostinu ducha je bohato prestretý. Hostiteľ je mimoriadne štedrý, ale i náročný: chce, aby každý účastník bol aktívnym partnerom v duchaplnom dialógu. Kto na to nepristúpi, chtiac-nechtiac sa stáva potencionálnym terčom sokratovsky protirečivej irónie...*“ (Jurčo, 1996, s. 40).

Genéza apokryfu Petra Karvaša

„Prečo sa namáhate a spisujete dejiny? Ak prichádzate s pôvodnou myšlienkou, tak prekvapíte čitateľa a čitateľ to nemá rád. Hľadá v dejinách len hlúposti, ktoré už pozná. Ak sa ho pokúsite poučovať, tak ho pokoríte a pobúríte. Bude kričať, že urážate jeho presvedčenie.“

(Anatole France)

⁴ „Humor je vždy trochu obrana i útok proti osudu.“ (Karel Čapek)

V tejto podkapitole venujeme pozornosť genéze apokryfu v tvorbe Petra Karvaša od roku 1970, kedy vyšli dve knihy krátkych próz *Maľovať čerta na stenu* a *Kniha úľavy*, cez cyklus troch kníh „humoresiek“ – *Humoresky a iné kratochvíle* (1984), *Nové humoresky a iné kratochvíle* (1986), *Posledné humoresky a iné kratochvíle* (1989) až po knihu *Bolo to celkom ináč* (1994).⁵ Apokryf v tvorbe Petra Karvaša, v rámci nami sledovaného rozsahu, má svoje kvalitatívne i kvantitatívne vyjadrenie. Sedemdesiatštyri apokryfov reaguje na prototexty biblickej, antickej, stredovekej a novovekej proveniencie. Početné zastúpenie jednotlivých motívov potom určuje takúto postupnosť: staroveký – 29 (grécky – 14, rímsky – 12), stredoveký – 20, biblický – 10, novoveký – 10, domáce dejiny – 3, predhistorický – 1. V chronologickej postupnosti sa apokryfy vyskytujú pod rôznymi názvami: *Maľovať čerta na stenu*: *Apokryfy*; *Kniha úľavy*: *Malé slová a malé udalosti*, *Výpovede*, *Svedectvá*; *Humoresky a iné kratochvíle*: *Ahistorické miniatúry*; *Nové humoresky a iné kratochvíle*: *Vysvetlivky*, *Výhybky*; *Posledné humoresky a iné kratochvíle*: *Minifresky*, *Dámsky gambit*, *Diaľkové sondy*; *Bolo to celkom ináč*: *Bolo to celkom ináč*. Motivická rozmanitosť je typickou a prirodzenou vlastnosťou moderného apokryfu.

Prvýkrát sa apokryf v tvorbe Petra Karvaša objavuje v päťdesiatych rokoch, knižne však vychádza až v roku 1970 v publikácii *Maľovať čerta na stenu*. Medzi siedmimi oddielmi knihy sa nachádza aj oddiel *Apokryfy* s tromi reprezentáciami histórie z Karvašovho pohľadu – *Vydobytie a srúcanie mesta Jericha*, *Uzol gordijský*, Z „*Knihy Žilinskej*“. Spoločným znakom prezentovaných apokryfov je ich nápadná snaha simulovať autenticnosť textov cez kompozičnú a štylistickú rovinu. Ich lexika, syntax a napokon aj kompozičné usporiadanie sa presne pridrža prototextov – *Vydobytie a srúcanie mesta Jericha* Biblie, *Uzol gordijský* starovekého antického spisu *Všeobecné dejiny* od gréckeho historika a politika Polybia, Z „*Knihy Žilinskej*“ Žilinskej mestskej knihy (1378 – 1524), obsahujúcej nemecké a latinské mestské zápisy a slovakizovanou

⁵ Posledná kniha apokryfov, ktorú Karvaš napísal – *Tajomstvo sfingy* s podtitulom *Sedem apokryfov* (1997) –, nie je v našom výskumnom zábere, obmedzíme sa len na vyššie menované knižné tituly.

češtinou písané texty. Kompozičné usporiadanie je vyjadrené aj graficky:

1. *Ale Jericho bolo pevne zatvorené zo strachu pred synmi izraelskými, a nikto sa neopovážil vyjsť alebo vojsť.*
2. *I riekol Pán Jozuovi. Hľa, do tvojich rúk dávam Jericho, i jeho kráľa, i všetkých silných mužov.*
3. *Obíjdite mesto vôkol všetci bojovníci raz za deň; a tak čiňte za šesť dní.*
4. *A siedmeho dňa nech vezmú kňazi sedem trúb, ktoré sa upotrebovávajú v milostivom lete a nech idú pred archou úmluvy; i obíjdite mesto sedemkrát, a kňazi budú trúbiť na trúbach.*

(Karvaš, 1970b, s. 69).

Pôvodný text Pád Jericha – prototext, ktorý reinpretoval Peter Karvaš, môžeme nájsť v Starom zákone v Knihe Jozuovej (Joz 6, 1 – 27):

1. *Jericho bolo dôkladne uzavreté pred Izraelcami. Nikto nevychádzal a nikto nevchádzal.*
2. *Vtedy Hospodin povedal Józuovi: Hľa, dávam ti do rúk Jericho i s jeho kráľom i s udatnými bojovníkmi.*
3. *Obklúčte mesto; nech raz obídu mesto všetci bojovníci; to rob po šesť dní.*
4. *Sedem kňazov nech poniesie sedem trúb z baraních rohov pred truhlou Hospodinovou. V siedmy deň obíďte mesto sedemkrát a kňazi nech zatrúbia na trúbach.*

Porovnanie prototextu s metatextom potvrdzuje autorskú snahu o čo najdokonalejšiu simuláciu predlohy. Karvaš však do svojho apokryfu umiestňuje aj postavu neautentickú, nehistorickú (z pohľadu Biblie) – Salfáda, syna Galáda, ktorý zostrojil „stroj, čo mece kamene a barana na srúcanie brán Jericha“ (Karvaš, 1970b, s. 70). Podľa Karvašovho apokryfu sa teda múry Jericha nezrútili trúbením trúb a krikom ľudu, ale „naozaj“ pomocou strojov. Na jednej strane je komické v texte založené na narúšaní „dejinného“ poriadku, na strane druhej nejde však o vytváranie iracionálnej logiky práve preto, že Karvaš apokryfom poukazuje na istú vrstvu psychiky

moderného človeka vysvetľovať všetko racionálne. Dovádza racionalitu súdobého sveta ad absurdum a tým ju paroduje. V *Knihe úľavy* nájdeme potvrdenie našej tézy:

Zánik Sodomy a Gomory ako drakonický trest za explóziu neresti nám nestačí; zdá sa nám neprirodzeným a nelogickým, že by zločinnosť, amorálnosť a fičúrstvo mali zhorieť v jasnom plameni alebo sa prepadnúť uprostred zemetrasenia, v jeho epicentre: dokazujeme teda, že išlo o atómový výbuch... Ak si mám vybrať, vyberiem si eticky založené božstvo, ktoré sa poriadne rozzúrilo; ... jeho hnevu dávam prednosť pred vodíkovou bombou.

(Karvaš, 1970a, s. 169).

V apokryfe *Uzol Gordijský* nápadná snaha o autentickosť ustupuje do pozadia, nie je však celkom zatlačená. Ostáva kompozičná (členenie textu na Hlavy XI. – XXIII.) i syntaktická podobnosť, ale lexika textu je prestúpená neautentickými výrazmi, ktoré rušia zámernú simulovanosť textu a môžeme tak uvažovať o jazykovo-štylistickej dimenzii komiky. „*Ja tvojho otca, riekol Alexander Macedónsky po macedónsky... Ten idiotský motúz nemá konca-kraja'...*“ (Karvaš, 1970b, s. 74). ... „*len čo tento potentovaný uzol rozmocem, azaňád mu ešte hneď...*“ (Karvaš, 1970b, s. 75). „*... Alexander kráľ riekol: ,na to by som sa teda poďíval, že by si pýcha helénskeho sveta Kráľ Alexander Macedónsky Tretí Veľký nevedel poradiť s nejakou mizernou poondiatou hrčou, ktorú akýsi negramotný barbar a kráľ špinavých pastierov a ceckatých dievok od kôz zanechal v chráme ako číru provokáciu a politický trik.*“ (Karvaš, 1970, s. 76).

Zmena pôvodnej povesti o gordickom uzle poslúžila autorovi na položenie otázky, aká je vlastne pravda a či to, čo interpretujú dejiny, je skutočnosť alebo iba opakovanie zachovaných záznamov, ktoré nemusia byť pravdivé. Relativita poznaného, pochopenie nemožnosti vypovedať objektivizujúco a komplexne však neznamená rezignáciu a nevieru, ale, paradoxne, môže pôsobiť i povzbudzujúco, pretože umožňuje pátrať po mnohých alternatívach, z ktorých každá môže byť *pravdivá* už len preto, že môže existovať. Text sa tak stáva hrou s jazykom i príbehom a mystifikácia konštruje *realitu*. Takáto viacrozmernosť možnej recepcie je deklarováním

intelektuálnej hry ako tvoriteľského princípu. Hry, ktorá prezentuje vlastnú originalitu na platforme relativizácie hierarchie hodnôt, spochybnenia histórie. Podľa Karvašovho apokryfu to nebol Alexander Macedónsky, kto rozťal gordický uzol, keď prechádzal cez Gordion, ale „*kráľov plukovníka dávnym oduševnený stúpenec Timaios; v čom ho napodobili Antropates, Hieronymos, Parmenion, Eumenos, ako i ne jeden dobrovoľník spomedzi stráží.*“ (Karvaš, 1970b, s. 77). Zaznamenané však bolo niečo iné: „*Tak bolo zaznamenané, že Alexander Veľký uzol gordický jediným mocným a pohrdavým úderom napoly rozťal...*“ (Karvaš, 1970b, s. 78). V *Posledných humoreskách a iných kratochvíľach* autor svoje konštatovanie dovysvetľuje: „*Dejiny nevznikli zo skutkov, ale z ich uriečivého písomného záznamu. Človek je smrteľný, zápis nesmrteľný... Pravda nie je, čo je, ale čo sa zaznačilo a tým pádom ostalo, prežilo. Nech sa už stalo čokoľvek.*“ (Karvaš, 1989, s. 34).

Sumárne môžeme teda konštatovať, že pri prvom autorskom pokuse o apokryf prevládla tendencia napodobniť re-prezentovaný text po formálnej stránke, čím sa jeho životnosť a aktuálnosť vlastne oslabila. Karvaš však dokonale zvládol prvú a základnú rovinu chápania apokryfu ako špecifického literárneho útvaru, ktorý tematicky využíva známe motívy nielen z Biblie, ale i motívy literárne, historické či spoločenské, teda motívy už raz alebo viackrát spracované, ktoré paroduje, dáva im iný zmysel či interpretuje krajne protirečivým spôsobom. Spomínaná kontradiktórna interpretácia je viditeľná pri *Vydobytí a srúcaní mesta Jericha* a *Uzle gordijskom*. Hrdina Salfád končí tragicky (podobne ako mních Z „*Knihy Žilinskej*“) a Alexander Macedónsky „naozaj“ nie je hrdinom, o ktorom hovoria (= píšu) dejiny. V ponímaní Alexandra Macedónskeho ako uzurpátora, a nie ako šíriteľa kultúry, sa Karvaš približuje ku Karlovi Čapkovi. Humorná, satirická či ironická stránka, ktorú využil najmä v apokryfe *Uzol gordijský*, sa stala nerozlučnou súčasťou budúcich apokryfov. Karvašov *smiech* však nie je založený na „obrodzujúcom veselom princípe“ (Bachtin, 1975, s. 23), je to skôr odkrývanie pátosu „veľkých dejín“.

Karvašovský vstup bol presvedčivý a do dokonalosti ho priviedol v *Knihe úľavy*, ktorej sa budeme venovať bližšie v nasledujúcej podkapitole. Tri

knihy humoresiek mapujú autorovo plodné obdobie osemdesiatych rokov. *Humoresky a iné kratochvíle* boli vydané v roku 1984 (s autorovým datovaním vzniku: 1970 – 1976), *Nové humoresky a iné kratochvíle* o dva roky neskôr – v roku 1986 (1976 – 1983) a v roku 1989 túto triádu zakončuje cyklus *Posledné humoresky a iné kratochvíle* (1970 – 1983). V cykle humoresiek môžeme pozorovať kvantitatívny nárast apokryfov – od siedmich v *Humoreskách a iných kratochvíľach* cez štrnásť v *Nových humoreskách a iných kratochvíľach* až po dvadsaťjeden apokryfov nachádzajúcich sa v *Posledných humoreskách a iných kratochvíľach*. Zvýšenie podielu apokryfu v jednotlivých cykloch v osemdesiatych rokoch dokazuje stálu obľúbenosť apokryfu u autora. Zároveň treba dodať, že kvantitatívna expanzia od roku 1970 neubrala na kvalite preferovaného žánru. Medzi apokryfmi z *Knihy úľavy* a apokryfmi z humoresiek nenachádzame taký výrazný rozdiel ako pri komparácii knihy *Maľovať čerta na stenu* a *Knihy úľavy*. Istá zmena oproti *Knihe úľavy* je však identifikovateľná a súvisí s genézou apokryfu v dielach Petra Karvaša. V humoreskách evidujeme zreteľný posun najmä v lexikálnej zložke apokryfov. Aj v *Knihe úľavy* majú svoje miesto prvky, cez ktoré sa dostáva do príbehu, zakotveného v histórii, súčasnosť, ale preferovanie takýchto aktualizáčných prvkov v texte oslabuje inú rovinu apokryfu. Ak za jeden z východiskových znakov apokryfu pokladáme skrytosť či utajenosť, táto je v humoreskách značne oslabená. Deje sa tak cez jazyk, hoci už aj v *Knihe úľavy* Karvaš využil lexikálnu a štylistickú aktualizáciu pásma rozprávača i pásma postáv. Všeobecne možno konštatovať, že od *Knihy úľavy* autor mieri viac do súčasnosti ako do dejín; na prvý pohľad však historické kulisy ostávajú nezmenené.

Už sme niekoľko ráz uviedli, že apokryf má viacero významových rovín. Odhalenie sémantického posunu od prototextu (pôvodného legitímneho textu) k apokryfu (paradoxnému variantu) je len prvou rovinou, ktorá nám ponúka najmä estetický zážitok, jazykové bohatstvo či rôzne štylistické polohy paródie. Pam Morrisová o paródii tvrdí: „*Parodie spojuje dva texty v opozičným vzťahu: parodovaný jazyk je pozmeněn tónem odkazujícím na názor představující alternativu k zdánlivé pravdě originálu. Touto dialogickou konstrukcí dvou hlasů interagujících ve slovech jediné výpovědi podle Bachtina*

dochází k jevu zásadního významu: k relativizaci jazyka. Vytváří se tak cynická jazyková vzdálenost mezi oběma hlasy či perspektivami, díky níž jeden klade otázku o „pravdivosti“ druhého, a tak vyvrací nárok každého z nich na jednotnou „Pravdu.“ (Morrisonová, 2000, s. 170). Existuje však aj druhá interpretačná rovina apokryfu odkrývajúca okrem sémantického posunu a vonkajších, takpovediac povrchových odlišností, aj aktuálne posolstvo, o ktoré Karvašovi vo všetkých dielach nepochybne išlo.

Krátke prózy z knihy *Humoresky a iné kratochvíle* sú aj vzhľadom na dobu vzniku najbližšie k apokryfom *Knihy úľavy*. Apokryfyz *Nových humoresiek a iných kratochvíl* a z *Posledných humoresiek a iných kratochvíl* pokračujú v intenciách „prvých humoresiek“; nebudeme sa im preto venovať podrobnejšie. Nami posledná prezentovaná kniha, v ktorej má zastúpenie apokryf, je príznačne a celkom príznačovo nazvaná *Bolo to celkom ináč*. Dvadsaťjeden próz je tu zaradených do troch celkov – cyklov. Pre zámary sledovania apokryfu v tvorbe Petra Karvaša sú prvé dva cykly irelevantné. Tretím, no z hľadiska nášho uvažovania najdôležitejším cyklom je rad apokryfov označený eponymným titulom *Bolo to celkom ináč*. Cyklom dvanástich príbehov kulminuje celé dielo. Nielen z pozície kvantitatívnej (dvanástim príbehom patrí viac ako polovica knižky), ale najmä kvalitatívnej. Karvašove apokryfy vychádzajú aj tentoraz z historických realít; zaradil sem príbehy v časovo-historickom oblúku od antiky až po novovek. Najpočetnejšie zastúpenie, osem, majú práve texty čerpajúce zo starovekých dejín – gréckych a rímskych. Cez Afrodité a Pygmalióna (*Pygmaliónova láska*); fiktívnych členov ÚV Zväzu hellénskych spisovateľov hodnotiacich Homérovu Odysseu (*Kolektívny rozum*); Caesara, Pompeia a Crassa až po Spartaka (*Výmena názorov*) či Caligulu (*Lustratio magna*). Dostaneme sa však aj do renesančného Anglicka (*Umenie recenzie*); Holandska (*Odborné pripomienky*); do novovekého Ruska (*Potemkinove dediny*) či Viedne devätnásteho storočia (*Salieriho pravda*). Aj v tomto Karvašovom diele objavujeme číselnú symboliku takú príznačnú pre všetky jeho predchádzajúce diela. Dvadsaťjeden krátkych próz, ktoré tvoria *Bolo to celkom ináč*, môžeme chápať ako výhru, ako šťastné číslo v kartovej hre „oko“ alebo ako plný stav, dokončenie istej etapy. Aj počet apokryfov

(dvanásť) zodpovedá číslu, ktoré bolo najmä v ústnej ľudovej slovesnosti chápené ako číslo rovnováhy, plnosti.

Leitmotívom väčšiny apokryfov je stretnutie dvoch ideí. Popri predstaviteľoch štátov, impérií, inštitúcií (členovia Zväzu hellénskych spisovateľov, Ptolemaios II., Marcus Licinius Crassus, Gaius Iulius Caesar, Gnaeus Pompeius, Villaert van Bearen – starosta amsterdamský, Katarína Veľká) nachádza sa tu rad postáv z kultúrnych dejín (Homér, Valerius Catullus, Publius Vergilius Maro, William Shakespeare, Rembrandt van Rijn). Apokryfy sú potom budované na opozícii, kontraste, protirečení, vyjadrenom napríklad dialógom dvoch či viacerých oponentov (napríklad Caesar kontra Catullus) alebo epištolárne – kontrastnými listami (dve podoby „podobizne“ rímskeho cisára Caesara Gaia Caligulu napísané historikom Suetoniom Tranquillom na požiadanie cisára Hadriana; súveká recenzia Shakespeareovej hry Romeo a Juliet; príbeh o Samsonovi a Delíle ako súčasť apokryfu totožného názvu), pričom oponentami sú ľudia z kultúrnej histórie; alebo jedným polemickým prejavom, v ktorom druhý oponent chýba, ale je prítomný svojím významom (Homér, Spartakus, Shakespeare, Mozart). Výnimku z takéhoto rámca tvoria dva apokryfy – *Obrana Messaliny* a *Salieriho pravda*. Oba predlžujú tú líniu *Výpovedí* a *Svedectiev*, ktorú Karvaš využíval v *Knihe úľavy*. Predlžujú a vracajú späť v intenciách názvu cyklu apokryfov *Bolo to celkom ináč*. Messalina, najväčšia „pobehlica“ všetkých čias, „chlípna, nenávistná a cynická“ sa bráni tým, že „opak je pravda“. „Slúžila vlasti.“ (Karvaš, 1994, s. 152). „Nechcem tvrdiť, že mi to všetko bolo proti mysli, to nie: Človek má mať rád svoju robotu, svoje poslanie, všakáno... ale hod'te po mne kameňom (ako raz budú hovorievať)... Môže mi to niekto zazlievať? Škodila som niekomu? Dialo sa dakomu bezprávie, páchala krivda? Šta kňazka lásky som rozdávala blaho, opojenie, mier a pokoj tiel a duší ako nikto iný. Vykonala som pre ľudstvo a otčinu viacej než všetci vojvodcovia, štátnici... a veľkí duchovia dokopy... Teraz ma súd'te!“ (Karvaš, 1994, s. 156).

Antonio Salieri v apokryfe *Salieriho pravda* na smrteľnej posteli vyrozprával svojmu žiakovi Johannovi Nepomukovi Hummelovi, ako to bolo v skutočnosti s jeho vzťahom k Mozartovi. „Nezabil som ho... bolo to ináč...“

Bolo to úplne ináč! ... Bolo to ináč, opakoval chorý zlomkovite a s nadľudským vypätím, všetko je vždy ináč... Že mal to samopašné dieťa neskonale rád, vyznal sa Antonio Salieri bútlavejším hlasom." (Karvaš, 1994, s. 205).

Karvašovi rozprávači si často priam totalitne uzurpujú právo na výpovede a nedávajú ostatným postavám možnosť prejavíť sa v priamej reči. Pre Karvašov umelecký výraz v nami spomínaných textoch je príznačná všadeprítomná protirečivosť, ktorá umožňuje odkrývať nepredvídateľné sémantické kontexty a vytvára tak podmienky pre uplatnenie komických spôsobov videnia.

Apokryfy (Petra Karvaša) a apokryfy (Karla Čapka)

„Všetky vyznamenania a ocenenia v jeho mysli bledli po tom, ako dostal... Cenu Karla Čapka v Trenčianskych Tepliciach. To bolo najkrajšie, čo sa mu mohlo stať.“

(Eva Karvašová, manželka Petra Karvaša)

Apokryf „objavil“ pre slovenskú literatúru Peter Karvaš. Predpokladáme, že záujem o tento žáner vyhovujúci nárokom jeho intelektu vzbudila nielen geograficky najbližšia porovnateľná osobnosť – Karel Čapek. Do blízkeho kontaktu s jeho dielom sa Karvaš dostal najmä po maturite, v čase krátkeho, sotva jednoročného pobytu v Prahe (1938 – 1939), kde začal študovať na Vysokom učení technickom a súčasne na Umeleckopriemyselnej škole, na katedre grafiky. Hypotéza „vplyvu“ Karla Čapka na Petra Karvaša nepredpokladá iba bežný vzťah začínajúceho autora k nespornej literárnej autorite, ale hlbšiu motiváciu prameniáciu v príbuznej duchovnej konštelácii obidvoch (Krnová, 1996, s. 42). Takto chápe vplyv aj ruský literárny vedec A. N. Veselovskij (1838 – 1906): *„Každé preberanie predpokladá u preberajúceho akýsi ústretový pohyb („vstrečnoje dviženije“) myslenia – analogickú tendenciu toho istého smeru. Preberanie predpokladá u prijímajúceho nie prázdne miesto, ale ústretový prúd, smer myslenia, analogické obrazy fantázie.“* (podľa: Ďurišin, 1985, s. 85).

Apokryfy oboch autorov zostávali literárnou kritikou dlhý čas nepovšimnuté a odsúvané na okraj ich bohatého a rozmanitého diela. Pri Karlovi Čapkovi

ich sumárne označovali ako „novinárske sloupky“ a dobový literárny časopis ich svojim čitateľom priamo neodporúčal. Takéto správanie sa ku *Knihe apokryfů* má niekoľko dôvodov. Kým Čapkove romány sú oceňované kritikou ako priekopnícke experimenty s novou naratívnou technikou, tzv. variantom multiperspektívneho naratívu, apokryfy sa skôr zaraďujú k hravým travestiám vznešených textov v stopách tradičných paródii. Preto sa v kritikách uvažuje o predstaviteľoch „umeleckého diletantizmu“, ktorí mohli ovplyvniť Čapka, či už je to Anatole France, Jules Laforgue, Jules Lemaitre, Marcel Schwob, François Marie Arouet Voltaire, George Bernard Shaw.

Kniha apokryfů pozostáva z dvadsiatich deviatich apokryfov napísaných medzi rokmi 1920 – 1938 zväčša pre Lidové noviny. Prvotné určenie pre noviny však neznamenal, že by v takto koncipovaných textoch videl sám autor zvláštnu oblasť svojho diela, platnú len s dátumom vydania v novinách. Formálne sú to prevažne dialógy, ale nachádza sa tu aj dopis, filozofický exkurz či fragment divadelnej hry písanej blankversom. Vzhľadom na očividný rozpor medzi obrovským rozsahom tejto historickej mozaiky a minimálnym rozmerom samotných apokryfov (priemerná dĺžka apokryfov je 1000 slov) neprekvapuje, že väčšina literárnych kritikov pokladala *Knihu apokryfů* len za akúsi ukážku Čapkovej žurnalistickej zručnosti, menejcennú v porovnaní s rozsiahlejšími, komplexnejšími a explicitne zrozumiteľnejšími textami. Nedostatok nadšenia zo strany literárnej kritiky bol daný aj skutočnosťou, že táto zbierka je sama osebe apokryfická, t. j. pochybného pôvodu. Čapek napísal všetky texty a v roku 1932 v edícii Omnia u Adolfa Synka v Prahe vydal súbor piatich biblických príbehov (*O deseti spravedlivých, Svatá noc, Marta a Maria, Lazar, Pilátův večer*) nazvaných *Apokryfy*. *Kniha apokryfů* vyšla až v roku 1945, teda sedem rokov po smrti autora, a jej editor Miroslav Halík (v českej literárnej histórii po druhej svetovej vojne patril k tej skupine odborníkov, ktorí sa špecializujú na štúdium jedného autora a tejto „službe“ Karlovi Čapkovi venoval celých štyridsať rokov až do svojej smrti v 1975) vo vydavateľskej poznámke pripustil, že si v jej usporiadaní dovolil určitú voľnosť. Okrem piatich apokryfov všetky ostatné, až na tri výnimky, boli časopisecky publikované v Lidových novinách; *Agathon čili o moudrosti* vyšiel

v Lípě, *Pseudo-Lot čili o vlastenectví a Pilátovo kredo* v Ruchu filozofickém. Pri dvoch poviedkach boli pre knižné vydanie zmenené pôvodné všeobecné časopisecké názvy: *Apokryf* (Lidové noviny 3. 6. 1934) premenoval autor na *Benchanan* a *Apokryf* (Lidové noviny 17. 4. 1927) premenoval vydavateľ na *Ukřižování* (Halík, 2000, s. 251). Môže sa preto zdať, že podoba zbierky je daná viac ľubovôľou vydavateľa, než autorským zámerom.

Čapkove apokryfy sú pokladané za marginálne nielen preto, že sú situované na okraj „belles lettres“, ale aj preto, že sú marginálne v doslovnom zmysle. Sú totiž napísané na okraji veľkých príbehov, ktoré tvoria kultúrne dedičstvo Západu. Zobrazujú európsku minulosť z perspektívy, ktorú čitateľ rozozná ako neortodoxnú, pretože ortodoxnou perspektívou, ktorá v apokryfoch chýba, bol v „processe začleňovania sa do kultúry“ odchovaný. V umeleckej podobe vidí určitú spojitosť medzi apokryfmi Karla Čapka a prózami senzitívneho kritika a skeptika Julesa Lemaîtrea z knihy *En marge des vieux livres – Na okraj starých kníh* (1905) Karel Růžička (1946). Desať biblických apokryfov a filozofických dialógov by sme mohli nazvať „Na okraj Starého zákona alebo evanjelií“, tri prózy „Na okraj Shakespeara“, *Thersites* „Na okraj Iliady“, a tak podobne by sme mohli aj ostatné apokryfy spojiť s nejakým klasickým umeleckým či historickým dielom. Buď citujú na začiatku celú pasáž, alebo vkladajú citovaný text priamo do svojho rozprávania, ktoré sa tak skladá čiastočne z predlohy popretkáwanej autorovými slovami. Táto zhoda rozprávačskej techniky je, okrem štrukturálnej zhody, najzreteľnejším spoločným prvkom v postupoch oboch autorov (Růžička, 1946, s. 188).

Kniha úľavy vyšla v roku 1970 s podtitulom *Humoresky, apokryfy, podobenství*. Karvašov zmysel pre systematickosť a logické usporiadanie vecí sa prejavil aj v členení knihy na sedem oddielov, pričom v každom oddiele sa nachádza sedem krátkych próz; spolu štyridsaťdeväť navonok rôznorodých krátkych prozaických útvarov. Krátke prózy sú úľavou z únavy oficiálneho životného kolotoča, odreagovaním sa formou navonok komického snovania príbehov z histórie (a nielen z nej), ktoré však nijako nie sú ochudobnené o intelektuálny rozmer. Formálna stránka nie je nepodobná Čapkovým apokryfom. Nájdeme tu správu – *Správa o pohrebe spisovateľa P. Karvaša*

(správa ako spravodajský žáner publicistického štýlu evokuje primárne určenie pre noviny, čo bez výhrad platí pre koncepciu celej Čapkovej apokryfckej tvorby); monológy, ktoré v *Knihe úľavy* absolútne dominujú – *Nero, Perikles, Sisyphos, Demosthenes, Hitler, Chaplin, Edison, Marco Polo, Kain, Dávid* a iné; list – *Villon, Matúš*; „eseje“ – *O cti, O zázraku, O strachu* či „postmoderné mystifikácie antických príbehov“ – *Nadsomár, Leonidovo víťazstvo*.

Tematicky tvoria apokryfy u oboch akúsi ironickú „*Legendu vekov*“ od praveku, antických mýtov a legiend, cez Starý a Nový zákon, Shakespearove hry po osobnosti zo stredovekých a novovekých dejín. Na rozdiel od Čapkovej a Lemaïtrovej „skoro až postmodernej metódy“ Karvaš necituje celé pôvodné súčasti re-prezentovaných textov vo svojich apokryfoch, využíva z nich iba motívy, ktorými rozvíja svoju „neoficiálnu“ líniu. Vyberá si iba kulisy, z kontextu vytrhnuté fakty, ktoré v prostredí literárnej fikcie ironizujú samy seba. Zhodu s pôvodinou môžeme objaviť len pri všeobecne známých výrokoch, ktorými identifikujeme aj v súčasnosti známe postavy z histórie. Čapkovce a Karvašove apokryfy až príliš zjavne odporujú tomu, čo vieme o našom kultúrnom dedičstve, ale nemožno ich celkom chápať ani ako tradičné paródie, ktoré vytvárajú posun medzi dvoma sémantickými rovinami, aby sa tak vysmievali hodnotám, ktoré autori považovali za zastaralé, neužitočné. Spoločným základom viery oboch spisovateľov je presvedčenie, že každý človek má svoju pravdu a má právo ju vysloviť. Vedome sa dištancujú od predstavy veľkých objektívnych hodnôt, ktoré by stáli nad človekom i mimo človeka, čo potom umožňuje Karvašovi v *Knihe úľavy* v časti *Malé slová a malé udalosti* hovoriť *O cti, O zázraku* či *O strachu* „čapkovsky rozmarne a múdro“: „... *Prečo nesmie čestný doktor predpísať ani recept...? Prečo čestný člen nemá hlasovacie právo a čestný predseda vlastne ničomu naozaj nepredseda...? Sú dotyční o toľko horší od tých nie čestných, je menejcenný, kto je čestný...? Prečo niekomu môžeme vzdať česť, ale dať mu ju skutočne nemôžeme, ak ju nemá?*“ (Karvaš, 1970a, s. 165). „*Ostatne, bol by to číročistý zázrak, keby chcel človek pochopiť všetko, čo sa deje: napríklad v politike, napríklad v našom meste, napríklad u susedov. Napríklad vo vlastnej duši. Právo na zázrak pre materialistov a racionalistov!*“ (Karvaš, 1970a, s. 176).

Podľa Karla Čapka už v najstaršej kultúrnej minulosti sú rozsiahle doklady „strašného intelektuálneho puzení“ a ich symbolom je Sfinga, „*kladouci hádanky; divá, mučivá rozkoš intelektu riešiť záhady; náruživá potreba mozgu louskat tvrdé orechy nastražených otázek*“. (Zdroj 2). Dedičmi takéhoto „intelektuálneho puzení“ sa stali aj Karel Čapek a Peter Karvaš. Ich apokryfy v *Knihe apokryfů* a v *Knihe úľavy* sú dokladom „mučivej rozkoše intelektu riešiť záhady“ legendárnych príbehov, ktoré sa stali majetkom európskej kultúry a získali punc pravdivosti a apoštolskej autority. *Lenže, aké to bolo v skutočnosti?* A to je už plocha pre autorov, ktorí v celom svojom diele, v celej šírke svojho intelektu, hľadali pravdu a jej poznanie. Čapek i Karvaš si túto otázku položili nielen nad biblickými legendami, ale i nad mýtmi z antiky, nad známymi historickými či literárnymi príbehmi a prepracovali ich podľa svojho. Podľa pravdy, ktorú videli ako vierohodnejšiu, ktorá viac zodpovedala ľudskej skutočnosti. Všetky heroické príbehy tak vyznievajú trieszvo, všedne, obyčajne, hoci sú zafixované ako legendy – ideálne či patetické. Toto zľudštenie histórie je výrazom ich pohľadu a názorov na svet, na človeka a históriu. Pozoruhodné z iného hľadiska je, že sa nestavajú k literárnej tradícii ako k symbolu. Tradícia podľa autorov totiž nezáväzuje, skôr zaväzuje. Literatúra v Čapkovom či Karvašovom podaní je svojbytná a plnohodnotná entita, ktorú nie je možné spútať akoukoľvek „veľkou“ myšlienkou. *Kniha úľavy* a *Kniha apokryfů* sú napísané na témy večné, ktoré nikdy nestarnú. Aj keď najmä Čapkove apokryfy sú citlivo viazané na súdobé udalosti, neznižuje to ich platnosť a v istom zmysle aj ich „aktuálnosť“.

Kniha apokryfů a *Kniha úľavy* by sa mohli javiť ako jednoduché texty. Za nimi sa však skrýva hlboký rozpor medzi tým, o čom na prvý pohľad apokryfy „hovoria“ a tým, čo vlastne „myslia“. Explicitne sú zábavným, duchaplným prerozprávaním veľkých príbehov z dejín západnej civilizácie. Ak ich čítame iba v tejto rovine, mylne by sme ich interpretovali ako spomínané literárne paródie. Ale Čapek i Karvaš nimi sledujú aj iné ciele, ktoré sú skutočne „apokryfické“ v etymologickom zmysle tohto slova, teda skryté. Slúžia na komentovanie naliehavých problémov doby a problémov človeka v dobe. Čapkovi, na rozdiel od Karvaša, to ešte umožnila doba, že mohol slobodne

reagovať na dané udalosti. Obdobie prvej Československej republiky bolo obdobím demokratickým a liberálnym. Toto poslanstvo však nie je záležitosťou textov samotných, ale naopak funkciou ich bezprostredného kontextu, situácie, na ktorú reagujú. Týmto spôsobom apokryfy participujú v spoločenskom konflikte nepriamym, obrazným spôsobom ako historická analógia. Bez preskúmania historického pozadia ich genézy sa však ich politický dosah stráca. V *Knihe apokryfů* by sa dali rozkrýť mnohé zrkadlenia súdobých politických, mravnospoločenských, kultúrnych udalostí, ktoré trápili autora i celý európsky svet v tridsiatych rokoch (podrobnejšie Steiner, 1990, s. 306 – 320).

Existuje ešte jeden kontext, ku ktorému sa texty upínajú: duchovná história – boj myšlienok, na ktorom sa podieľal aj sám autor. Jednotlivé apokryfy sa zaoberajú podobnou intelektuálnou problematikou. Zobrazenie historických postáv a dejov slúžilo Čapkovi ako vhodná zámienka na skrytú umeleckú prezentáciu ideologických stanovísk, ktoré vo svojich beletristických spisoch presadzoval explicitne. Tento spôsob využil v apokryfe s biblickým námetom *Marta a Maria* (1932). Apokryf je rozšírením biblického príbehu o Ježišovi z Lukášovho evanjelia, ktoré tvorí jeho úvod. Čapek podáva spor medzi oboma sestrami očami Marty. Na povrchovej úrovni sa tento apokryf snaží vyrovnať s tým, čo by sme mohli chápať ako biblickú nespravodlivosť: Ježišovo pokarhanie Marty. Robí tak reinterpretáciou konfliktu medzi obidvoma sestrami ako rozporu medzi dvoma druhmi kresťanskej lásky: láskou k Ježišovi a láskou k blížnemu svojmu. Mária stelesňuje tú prvú. V zhode so svojou vierou dáva prednosť Spasiteľovi pred pomocou svojej sestry:

Tu pravila Marta: „Paní Grünfeld, když tak najednou přišel On, Mistr Nazarétský, já jsem se až zhrozila: snad – – snad přichází říci to krásné, nač jako bych tolik let čekala – a zrovna do toho nepořádku!... – Já jsem si řekla: to přejde, jsem hloupá ženská, zatím namočím to prádlo a zaskočím k Efraimovým a pošlu pro našeho Lazara a zaženu ze dvorka slepice, aby Ho nerušily – A pak, když bylo všechno v pořádku, přišla na mne taková krásná jistota: že teď jsem připravena slyšet slovo Boží... – A tu mne napadlo: holoubata! Já mu

udělám holoubata! Pošlu Mařku pro ně do trhu... „Pane“, povidám, „to ti je jedno, že má sestra mne nechá posluhovat samotnou? Řekni jí, ať mi v kuchyni pomůže!

(Čapek, 2000, s. 99).

Biblia ju za to chváli, lebo ona si „dobrú stránku vyvolila“ (Lk 10, 38 – 42). Ale je Martina voľba horšia? Čapkov apokryf ukazuje, že nie. Dve protagonistky Čapkovho apokryfu, Mária a Marta, sú teda literárnymi personifikáciami dvoch postojov voči svetu: singularnej oddanosti absolútnemu ideálu a pluralistickej účasti na relativite ľudskej existencie. Čapek zjavne sympatizuje s druhým postojom. Ľudské hodnoty totiž neodrážajú univerzálne, ale konkrétne eventuality danej situácie. Pretože tieto hodnoty korešpondujú s premenlivými potrebami jednotlivcov, z hľadiska večnosti sa budú javiť ako nedokonalé, bezvýznamné či smiešne. Avšak práve táto „chyba“ z nich robí to, čím sú: ľudskými hodnotami. Francúzsky autor Edouard Estaunié už dávno pred Čapkom napísal: „*Ludia vôbec nie sú takí, ako si ich predstavujeme. Nie sú to ani bohovia ani démoni, ani trpaslíci ani obri, len úbohé korkové zátky, plávajúce na búrlivom povrchu života. Podobajú sa panenskej zemi, ktorú oplodňuje náhoda, ich osudy sú ovocím náhodných stretnutí, podliehajú okolnostiam. Niet jediného počestného človeka, ktorý by v určitú chvíľu nebol schopný spáchať vraždu, a niet zlého človeka, ktorý v sebe neskrýva možnosť vznešeného zázraku.*“ (podľa: Matuška, 1963, s. 272).

Konštatovanie prítomnosti historickej látky v úvode je potrebné doplniť poukázaním na zámernú neautentickosť. Texty oboch spisovateľov obsahujú hustú sieť signálov s funkciou rušiť ilúziu dejinnej vierohodnosti; jeden typ sú zámerné anachronizmy: betlehemska dedinčanka v predvečer Ježišovho narodenia sa rozhorčuje „*prokristapána*“, „*Panenko Maria*“, „*Jezus Maria*“ (Svatá noc). Kain vo svojom monológu používa rímske „výrazivo“ „*Cui prodest?*“, „*bukolický spôsob*“, „*bene*“ (Kain). S expresívnosťou výrazových prostriedkov v literárnych dielach úzko súvisí i humor a irónia. Sú latentne prítomné vo všetkých rovinách viacerých skúmaných textov a deformujú tak vybrané javy reality. Minulá látka sa tak stáva jedinečnou kulisou nejedinečných, návratných ľudských dejov. „Nehistorická historickosť“ látky

je predpokladom toho, aby apokryfy – parafrázujúce originálne historické či kultúrne udalosti – poukazovali na to, čo je za nimi obsiahnuté z človečenských všeobecností, čo je v nich návratné, opakovateľné, modelovo konštantné. Toto celkové významové smerovanie má v konkrétnom spracovaní zhruba dve tematické podoby.

V prvej prístupujú apokryfy k tomu, čo kultúra vytvorila, ako ku grandióznej metafore charakterového typu, ľudského vzťahu alebo ako k obrazu výsostných etických a ideových hodnôt, akoby to bola len poetická hyperbola bežného života, a vracajú túto hyperbolu späť do dimenzií obvyklého životného chodu (*Svatá noc* – narodenie Ježiša je príbehom jednoduchých vidieckych manželov z Betlehema, ktorí nechali cudziu tehotnú ženu prenocovať vo svojom chlieve; *Romeo a Julie* – po krátkom milostnom pohlúznení sa stáva Júlia ctihodnou manželkou Parisa a matkou jeho ôsmich detí; *Edison* – sprofanovanie vynálezov veľkých vynálezcov a objaviteľov rozprávaním samotného Edisona).

Frekventovanejší je typ druhý, ktorý to, čo je v človeku a v dejinných procesoch opakovateľné, sleduje prostredníctvom kolízie jednotlivcov s dobou a cez ňu ukazuje, čo je v človeku trvalé, nemenné a ustálené bez ohľadu na historický čas. V základe parafrázovaných príbehov je vždy ľudské spoločenstvo, ktoré sa práve ocitlo vo vyhrotenej až katastrofickej situácii, ktoré je práve niečím ohrozené, znepokojené, alebo je jeho doterajší chod zasiahnutý novým myšlienkovým prúdením (meniaca sa výrobná a spoločenská prax na začiatku mladšej doby kamennej: *O úpadku doby*, Gréci pred Trójou: *Thersites*, plienenie Syrakúz Rimanmi: *Smrt Archimedova*, re-interpretácia báje o trójskom koni – *Nadsomár*...). Na povrch potom obyčajne vystúpi ľudská malosť, úbohosť, sebeckosť, nedostatok súdnosti a neschopnosť nadhľadu, prospěchárstvo (*O úpadku doby* – cez pračloveka Janečka presvedčeného o neomylnosti svojej doby, zatracujúceho nový, prospěšnejší i ľudsky bohatší životný štýl, zosmiešňuje odpor voči technickým vynálezom; *Benchanan* – Ježiš nie je ukrižovaný pre svoje učenie, ale preto, že prekážal politickým hodnotám, etablovaným držiteľom výhodných pozícií, diplomatickým lišiacom; *Obrazoborectví* – v situácii, keď je ohrozená spoločenská existencia umenia, je v maliarovi silnejšia nenávisť k umeleckým

protivníkom ako ochota zabrániť kultúrnemu barbarstvu; *Hitler, Nero* či *Kain* sa prezentujú nedostatkom súdnosti, neschopnosťou priznať si vinu za svoje činy). Menej častý je v apokryfoch prípad opačný, že sa ako nadčasová konštanta predstaví ušľachtilosť, zodpovednosť, láska (*Smrt Archimedova* – vedec zostáva verný svojmu mestu a ľudskému poslaniu; *Chaplin* – komik pri rekapitulácii svojho života a tvorby odmieta prvoplánový humor založený na výsmechu a neláske k blížnemu).

S Karlom Čapkom spájala Petra Karvaša aj životná filozofia (pri všetkých rozdieloch), postoj k svetu a k spoločenskému životu, vyznačujúci sa iróniou, relativizmom, odporom k fanatizmu a znášateľnosťou. Oboch autorov charakterizuje dialogickosť plná nielen duchaplnosti, ale vždy aj filozofie humanizmu. V apokryfoch prezentujú filozofiu všednosti a obyčajnosti, čo sa prejavuje zmyslom pre paradox. Zbližuje ich sklon „vyliekať“ ľudí zo slávnostného rúcha, do ktorého sa halia alebo sú halení dejinami a ukázať ich v polohách nehrdinských, civilných. Vedia, že povaha ľudí sa mení pomalšie, než si myslíme, po zmenách sú rovnakí ako pred nimi – sebeckí, zbabelí či lakomí a nič na tom nemenia storočia, zmeny vlád, ústav, vývoja. Postoj spisovateľa potom môže podľa Anatola Francea byť len ironický alebo súcitný: „Čím viacej premýšľam o ľudskom živote, tým viacej verím, že mu treba dať za svedkov a sudcov Iróniu a Súcit.“ (podľa: Matuška, 1963, s. 22).

LITERATÚRA

BACHTIN, Michail M. 1975. *François Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*. Praha : Odeon, 1975. 406 s.

BARIAKOVÁ, Zuzana. 2006. Apokryfy Petra Karvaša (v komparácii s apokryfmi Karla Čapka). In: *Mezi deklamovánkou a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře)*. Praha : www.ucl.cas.cz, s. 67 – 77.

- BARIAKOVÁ, Zuzana. 2008. Apokryf – zriedkavý žáner v slovenskej literatúre (Apokryfy Petra Karvaša). In: *Conversatoria Litteraria*, 2008, č. I, s. 257 – 272.
- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8
- ČAPEK, Karel. 2000. *Kniha apokryfů*. Praha : Levné knihy KMa, 2000. 256 s. ISBN 80-86425-19-3
- ĎURIŠIN, Dionýz. 1985. *Teória medziliterárneho procesu*. Bratislava : Tatran, 1985. 288 s.
- HALÍK, Miroslav. 2000. Poznámka vydavateľova. In: ČAPEK, Karel: *Kniha apokryfů*. Praha : Levné knihy KMa, 2000, s. 250 – 251. ISBN 80-86425-19-3
- HARPÁŇ, Michal. 1994. *Teória literatúry*. Bratislava : ESA, 1994. 287 s. ISBN 80-85684-05-5
- JURČO, Milan. 1996. Detstvo – autor – rozprávač. In: *Osobnosť a dielo Petra Karvaša. Zborník materiálov z vedeckej konferencie, ktorá sa konala 26. – 27. apríla 1995 na Fakulte humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied, mesto Banská Bystrica, 1996, s. 35 – 40. ISBN 80-88825-49-0
- KARVAŠ, Peter. 1970a. *Kniha úľavy. Humoresky, apokryfy, podobenstvá*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970. 464 s.
- KARVAŠ, Peter. 1970b. *Maľovať čerta na stenu*. Bratislava : Smena, 1970. 279 s.
- KARVAŠ, Peter. 1984. *Humoresky a iné kratochvíle*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984. 460 s.
- KARVAŠ, Peter. 1986. *Nové humoresky a iné kratochvíle*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986. 464 s.
- KARVAŠ, Peter. 1989. *Posledné humoresky a iné kratochvíle*. Bratislava :

Slovenský spisovateľ, 1989. 456 s.

KARVAŠ, Peter. 1994. *Bolo to celkom ináč.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994. 211 s. ISBN 80-220-0544-4

KRNOVÁ, Kristína. 1992. *Peter Karvaš.* Banská Bystrica : Metodické centrum, 1992. 50 s. ISBN 80-85415-24-0

KRNOVÁ, Kristína. 1996. Apokryfy Petra Karvaša. In: *Osobnosť a dielo Petra Karvaša. Zborník materiálov z vedeckej konferencie, ktorá sa konala 26. – 27. apríla 1995 na Fakulte humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici.* Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied, mesto Banská Bystrica, 1996, s. 41 – 45. ISBN 80-88825-49-0

MATUŠKA, Alexander. 1963. *Človek proti skaze. Pokus o Karla Čapka.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963. 388 s.

MATUŠKA, Alexander. 1970. Doslov. In: KARVAŠ, Peter: *Kniha úľavy. Humoresky, apokryfy, podobenstvá.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970, s. 456 – 460.

MORRISONOVÁ, Pam. 2000. *Literatura a feminizmus.* Brno : Host, 2000. 232 s.

OTRUBA, Mojmir. 1992. Žánry Čapkovy drobné žurnalistické beletrie. In: ČAPEK, Karel: *Menší prózy.* Praha : Československý spisovatel, 1992. 485 s. ISBN 80-202-0377-X

PETRBOK, Václav. 1995. Apokryf v české literatuře 19. a 20. století aneb od Ahasverova slavjanofilství k Ježíšovu perestrojkovému krédu. In: *Souvislosti,* 1995, č. 1, s. 103 – 111.

RŮŽIČKA, Karel. 1946. Na okraj Čapkovy „Knihy apokryfů“. In: *Kritický měsíčník,* 1946, č. 7, s. 184 – 189. SPOUSTA, Jan. 1995. Přehledně o nepřehledném. In: *Souvislosti,* 1995, č. 1, s. 3 – 10.

STEINER, Peter. 1990. Opomíjená sbírka: Čapkova Kniha apokryfů jako alegorie. In: *Česká literatura,* 1990, č. 4, s. 306 – 320.

TIMOFEJEV, L. I. – TURAJEV, S. V. 1981. *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981. 304 s.

ŽILKA, Tibor. 1987. *Poetický slovník*. Bratislava : Tatran, 1987. 440 s.

ŽILKA, Tibor. 1995. *Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Nitra : Vysoká škola pedagogická, 1995. 140 s. ISBN 80-88738-58-X

Zdroje:

Zdroj 1: http://cs.wikipedia.org/wiki/Slovo_o_pluku_Igorov%C4%9B
(posledná návšteva: 14. 11. 2010)

Zdroj 2: <http://www.mlpcz/koweb/00/03/34/75/46/marsyas.txt>
(posledná návšteva: 01. 10. 2010)

SUMMARY

On relativity of a word or a battle with blind forces of life (Interpretation of chosen texts by Peter Karvaš and Karel Čapek)

The paper deals with a survey of historical changes of the term apocrypha from ancient times to the present. It is focused in particular on recent comprehension of the term referring to a metacommunicative literary genre, i. e. a text related not only to the books of *The Old* and *The New Testament*, but an intertextual work employing any well-known literary or historical etc. motif to which a different meaning is attributed, i. e. it is mocked or interpreted in an extremely contradictory way. We believe that the genre of an apocrypha has a potential of displaying greater complexity and collaboration of comic modes' interaction within a particular text – especially in its sujet and composition. In the second part of the paper, apocryphal texts by Slovak

writer Peter Karvaš and Czech writer Karel Čapek are compared: *Kniha úřavy* (1970) by Karvaš and *Kniha apokryfů* (1945) by Čapek. Despite different eras, we can find psychological and typological analogies in both authors, while the impact of Čapek's work on Karvaš is widely known.

ŚMIECH I MELANCHOLIA PRZYPADEK JONÁŠ ZÁBORSKÝ

Anna Kobylińska

Wydawać się może, że w orbicie słowackiej tradycji komicznej Jonáš Záborský (1812 – 1876) jest twórcą dobrze osadzonym, wręcz kanonicznym. Studia Anny Krulákovéj, Stanislava Rakúsa, Petra Darovca czy względnie najnowsze ustalenia Petra Zajaca wymownie potwierdzają istnienie w literaturze słowackiej wyraźnego nurtu komicznego, którego autor heroikomicznej *Faustiády* jest nie tylko reprezentantem, ale wręcz jednym z kodyfikatorów. I chociaż każdy z wymienionych badaczy wydobyl i naukowo opracował inny aspekt komizmu Záborskiego, to ów słowacki „demon śmiechu” nie doczekał się jeszcze syntetycznego opracowania, krytycznie prezentującego jego niewątpliwy geniusz komiczny oraz uwzględniającego całą jego spuściznę literacką. Luki tej oczywiście nie wypełni niniejsze studium, którego cele ograniczają się do zwrócenia uwagi na wyjątkową, bezprecedensową pozycję Záborskiego na tle słowackiej tradycji komicznej. Wynika ona ze szczególnego, niejednorodnego źródła, z jakiego czerpie właściwy mu typ humoru. Splot rozmaitych czynników zewnętrznych (m. in. piętnujący autora tzw. spór o *Žehry*) oraz wewnętrznych (eufemistycznie rzecz ujmując: trudny charakter) zadecydował o melancholijnym charakterze śmiechu Záborskiego. Ponadto, ambicją tego szkicu jest zwrócenie uwagi na wyłaniający się z umieszczenia we wzajemnym kontekście trzech tekstów pisarza (eposu religijnego *Vstúpenie Krista do raja*, eposu heroikomicznego *Faustiáda* oraz fragmentu *Apokalipsis*) swoisty klucz interpretacyjny, pozwalający lepiej zrozumieć specyfikę jego humoru. Oba wskazane eposy zestawione ze sobą wręcz wzorcowo realizują naczelną zasadę komiki – kontrast wysokiego z niskim. „Wzajemną” ich lekturę zalecał zresztą sam Záborský. Natomiast fragment *Apokalipsis*, choć strukturalnie nie przynależy do żadnego z poematów epickich, pozostaje z nimi w symbolicznym związku. Można uznać go za swoistą *codę*, meta-poziom, na którym oba

eposy, w komicznym szyfrze, łączą się i ujawniają „wspólny” (powstający na drodze ich wzajemnej interpretacji) przekaz.

W każdym ze wskazanych utworów ujawnia się (jako dominująca) inna strategia komiczna. W reprezentującym to, co wysokie (zgodnie z antyczną kategorią „górności”), religijno-filozoficznym eposie – do dziś dostępnym jedynie w rękopisie – odnaleźć możemy ślady ironii w jej klasycznym, sokratejskim kształcie. W heroikomicznym poemacie, który wręcz rozpada się pod wpływem złośliwej ironii i autoironii na „fruwające arabeski”, Záborský zaprezentował pełen zakres swych komicznych możliwości, z satyrą na czele. Jednak kluczowa pozostaje tu figura przemiany płaczącego Jeremiasza w śmiejącego się Demokryta, bowiem pisarz ujawnia w niej przyczynę owego „rozlanego”, uwolnionego od wszelkim norm, konwencji i gatunkowych rygorów komicznego szaleństwa – głęboką melancholię. Zgodnie z klasycznym wzorcem, któremu „zdradca narodowy” konsekwentnie hołduje, maska roześmianego Demokryta skrywa *outsidera*, który rozpoznał marność świata i przed zalewającym go żywiołem nierozumu schronił się w szaleńczym śmiechu (por. Bartol, 2007, s. 39, 43). Z kolei w *Apokalipsie*, tekście *par excellence* parodystycznym, rozpiętym na biblijnym *Objawieniu św. Jana*, Záborský przekroczył dopuszczalne granice ironii, zmieniając ją w trujący sarkazm.

Na wstępie warto podkreślić, że kluczowy w rozpoznaniu diapazonu stosowanych przez Záborskiego technik komicznych jest historyczno-literacki kontekst. Tę szczególną właściwość komizmu, który w znacznie większym stopniu niż tragizm wymaga środowiskowego, kulturowego i historycznego tła, podkreśla Umberto Eco, wiążąc pojęcie komizmu z pojęciem normy (Eco, 1996, s. 335). Dopiero znajomość artystycznej biografii pisarza, napiętych relacji łączących go z większością mu współczesnych, a także kanonu (nie tylko komicznej) literatury europejskiej, pozwala dostrzec złożoną intertekstualną grę, jakiej podporządkowane są stosowane przez niego środki artystycznego wyrazu. W konsekwencji siły intertekstualnego uwarunkowania komizm Záborskiego traci egalitarny charakter. Głębia komicznego efektu, uwolnionego od reakcji automatycznej, cielesnej, a związana z intelektualną

konstrukcją, zostaje zarezerwowana dla tych, którzy posiadają odpowiednie kompetencje, by ową złożoną konstrukcją dostrzec. Oczywiście nie zawsze pisarz korzysta z podwójnie kodowanych komicznych środków wyrazu, często w swych grafomańskich zapędach poprzestaje na prostym efekcie komicznym. Nadaje to jego utworom uniwersalny i ponadczasowy charakter. Jednak najczęściej w jego twórczości mamy do czynienia z komizmem w tym względzie heterogenicznym, w którym proste, wręcz prymitywne triki komiczne spełniają funkcję służebną względem komicznego konceptu wyższego rzędu. Egzemplarycznym przykładem jest tu *Faustiada*, zdolna zaspokoić zarówno gusta pospolite, jak i najdalsze od pragnienia banalnej rozrywki oczekiwania czytelników. Przyczyny swoistej aberracji w komizmie Záborskiego, objawiającej się w jej uelitarnieniu (częściowo tylko pozornym, ale to osobna kwestia), wykraczają poza motywacje estetyczne i tkwią w „biografii duchowej” pisarza, który – i to jedna z ważnych tez tego szkicu – komizmem postępuje się w walce o swoją pisarską podmiotowość.

Konsekwencją podporządkowania kategorii estetycznej, jaką jest komizm, prywatnej walce o artystyczną autonomię i pozycję jest zakłócenie wpisanego w nią semantycznego przekazu. Objawia się to – mówiąc najdosłowniej – w braku naturalnej reakcji na to, co komiczne, jaką powinien być śmiech. Ponieważ Záborský próbuje wykorzystać siłę śmiechu w celu skompromitowania prawdziwych i wymagowanych wrogów, których uosobieniem stał się Jozef M. Hurban, w miejsce śmiechu pojawia się konsternacja. Przebijający przez komizm Záborskiego osobisty dramat (nawet jeśli może się on jawić jako trywialny) sprawia, że przestaje on śmieszyć, nabiera natomiast cech tragicznych. Wydaje się, że apogeum swoistego „cierpkiego komizmu” stanowi fragment *Apokalipsis*, ale salw śmiechu nie wywołuje także *Przedmowa do Faustiady*, którą można uznać za wręcz modelowy przykład zmieszania komiczności z tragicznością. Zerwanie z czystością komicznej formy dokonuje się u Záborskiego na drodze autorefleksji, poprzez budowanie efektu komicznego w oparciu o ironiczne samośmieszenie. Pozorna samozwrotność tego typu humoru obnaża jego przyczynę – jest nią cierpienie, a właściwie zestaw różnych negatywnych

emocji, które sprawiają, że śmiech Záborskiego zyskuje charakter „diabelski” i daleko mu do niewinnego, czystego, opartego na sympatii do świata śmiechu „anielskiego”.

Figura przemiany w śmiejącego się Demokryta wymownie potwierdza nową strategię walki o własną podmiotowość, w której pisarz – nie pozostając w tyle za swymi adwersarzami – nie cofa się przed najostrzejszymi formami ośmieszania oponentów. Komizm Záborskiego rodzi się zatem z sytuacji wykluczenia, w jakiej znalazł się pisarz. Jako autor tomu *Žehry*, poddanego miążdżącej publicznej krytyce, doświadczył on pewnym sensie uprzedmiotowienia: poniżony przez „bandę szturowców i hurbanowców” (jak zwykł określać swoich „wrogów”) i odrzucony. Można widzieć w tym strategię utożsamienia z tym, co wstrętne; w myśl, że „*wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład; co nie przestrzega granic, miejsc zasad*” (Kristeva, 2007, s. 10). W konsekwencji pisarz oraz jego twórczość, zwłaszcza część powstała po siedmioletnim okresie milczenia wywołanym środowiskową krytyką z początku lat 50-tych XIX wieku, uzyskują status *wy-miotu [abject]*, w takim sensie, w jakim definiuje go Kristeva (zob. Kristeva, 2007, s. 7 – 8). Utożsamienie się z tym, co wstrętne, widoczne w jawnej autorskiej strategii autokreacji na kozła ofiarnego literatury słowackiej, tworzy filar dojrzałej twórczości Záborskiego. Sytuacja wyrzucenia poza granice, oddzielenia od reszty i podążania/błądzenia własną drogą staje się źródłem inspiracji dla komicznych form wyrazu. Śmiech bowiem, jak zauważa Kristeva, jest sposobem na przemieszczenie wstrętu (Kristeva, 2007, s. 13). W twórczości „narodowego zdrajcy i grzesznika” śmiech staje się formą samoobrony i sposobem autoprezentacji.

Zastosowane przez pisarza metody walki powodują jednak, że jego moralne zwycięstwo nad ideowymi rywalami pozostaje wątpliwe. Dzieje się tak na skutek kolejnej aberracji, ujawniającej się w typie komiki Záborskiego – wplątaniu estetycznej kategorii w kwestie etyczne. Moralne nadużycia przesłonięte komicznym kamuflażem sprawiają, że komizm Záborskiego traci katartyczne funkcje i więzi samego autora w zatrutym obiegu autorefleksji, pogłębiając w nim uczucie doznanej krzywdy do tego stopnia, że zaczyna

ono generować zło. Ujawnia się ono nie tylko w mrocznej stronie jego artystycznej wyobraźni, wyraźnie będącej pod symbolicznym wpływem Saturna – ambiwalentnego bóstwa patronującego melancholikom (por. Panofsky – Klibansky – Saxl, 2009, s. 149), ale także utracie kontroli nad własną „produkcją” literacką, niejednokrotnie przybierającą formę autoplagiatu czy grafomanii.

Teksty wskazane w niniejszym studium jako emblematyczne zostały dobrane według klucza eskalacji nienawiści Záborskiego do oponentów, filtrowanej w dzieła literackie. Towarzyszy temu zaostrenie środków artystycznego wyrazu i zwrot ku komice, jednakże komice szczególnego typu. W tym względzie retoryczna droga jaką pisarz przebył od sokratejskiej ironii po sarkazm potwierdza opinię o literaturze jako swoistym sprawozdaniu z kryzysów, przez Kristevą wyrażoną słowami: „*Literatura to najwyższy kod naszych kryzysów, naszych najintymniejszych i najpoważniejszych apokalips. Stąd jej nocna władza: ‚wielki mrok‘ (...). Stąd jej nieustanna kompromitacja: ‚literatura i zło‘*” (Kristeva, 2005, s. 194). Z koncepcją kultury Julii Kristevy, kultury wybudowanej na wstręcie, można polemizować czy wręcz ją negować. Podobnie jak z zasadnością przypisania literackiej formie wyrazu najwyższej wartości. W rozważaniach nad kształtem komizmu w twórczości Záborskiego trudno jednak zlekceważyć trop artystycznej sublimacji jako egzystencjalnej strategii wyzwalania się od statusu artysty upokorzonego, wykluczonego i utożsamianego z tym, co – z perspektywy szturowskiego estetycznego ideału – wstrętne. Záborský wydaje się być w tym względzie typowym „dzieckiem Saturna”.

***Vstúpenie Krista do raja/pekiel* – ironia głęboko ukryta**

Zapewne jedyną prawdziwą rapsodią, wielkim epickim dziełem, w którym Záborský stara się przepracować traumę oskarżeń formułowanych pod jego adresem przez środowisko szturowców, jest epos *Vstúpenie Krista do raja*. Jako najprawdopodobniej pierwszy tekst napisany po latach milczenia stanowi on szczególnie świadectwo. Tym bardziej, że Záborský podejmuje się w nim twórczego, opartego o strategię *w-pismo-wstąpienia* (por. Foucault,

1999, s. 201), przeczytania jednego z tekstów dla kultury europejskiej źródłowych – Biblii. Powstaje swoisty nowożytny apokryf, w którym biblijny przekaz zostaje zmodyfikowany w wyniku autorskiego „samowolnego wyboru” i dostosowany do jego indywidualnej wizji świata. W poemacie rapsodycznym pisarz spektakularnie potwierdza wierność klasycznym ideałom (postrzeganym jednak w helleńskim, synkretycznym, a wręcz w hermetycznym duchu¹) przez skonstruowanie nowego mitu początków chrześcijańskiego świata, w którym specjalną rolę w dziele zbawienia przyznał Helleńczykom. Zachowując wierność antycznej kategorii wzniosłości stworzył dzieło mające stanowić *summę* nowożytnej wiedzy o świecie.

Záborskiego zabieg włączenia spuścizny helleńskiej w obręb chrześcijaństwa może sprawiać wrażenie powierzchownego i mechanicznego, czego nie potwierdza jednak wnikliwa analiza tekstu. Oparty jest on na absurdalnym pomysle ochrzczenia zmarłych Helleńczyków, zgromadzonych na Polach Elizejskich w Hadesie: Archimedes, Peryklesa, Wergiliusza, Homera, Safony, Demokryta, Aleksandra Macedońskiego, Arystotelesa, Sokratesa, Anakreonta, Hipokratesa, Herodota, Pitagorasa. W świecie przedstawionym dzieła zwycięstwo chrześcijaństwa nad filozofią grecką ma miejsce już w momencie śmierci Jezusa na krzyżu, a nie dopiero w wiekach późniejszych. Przekaz taki stanowi istotę temporalnego konceptu dzieła, który polega na tym, że archanioł Uriel przekonuje Helleńczyków do przejścia na stronę Chrystusa dokładnie w momencie, gdy Bóg-Syn umiera na krzyżu. Synkretyzm światopoglądowy znajduje swoje odzwierciedlenie nie tylko w symbolicznej scenie udania się zgromadzonego przed Urielem audytorium nad Jordan, czy przenikaniu się symboliki chrześcijańskiej z grecką, ale w rodzaju użytych argumentów. Decyzja Greków i ich rzymskich naśladowców nie została poddyktowana nagłym aktem wiary, ale przekonaf

¹ Szerzej na ten temat pisałam w innych swych artykułach: *Jonáš Záborský – Vstúpenie Krista do Rája*. In: *Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre*, ed. Z. Bariaková, M. Kubealaková, Banská Bystrica, 2008, s. 59 – 62; *Konflikt idej v eposie religijnym Jonáša Záborského Vstúpenie Krista do Rája*. In: *Biblia Slavorum Apocryphorum. Novum Testamentum*, ed. G. Minczew, M. Skowronek, I. Petrov, Łódź, 2009, s. 151 – 166; *Labirynty herezji w twórczości Jonáša Záborského (na podstawie rękopisu Vstúpenie Krista do Rája)*. In: *Z warsztatu współczesnego słowacysty*, ed. H. Mieczkowska, A. Hudymač, Z. Babik, Kraków, 2010, s. 201 – 213.

ich logiczny, metodologicznie przemyślany wywód, oparty na racjonalnej analizie zjawisk pozornie magicznych, któremu towarzyszyło zmysłowe ich doświadczenie. Racjonalizm decyzji zostaje utrzymany nawet wówczas, gdy archanioł posługuje się „fantastycznymi” wizjami przyszłości, w których prezentuje zgromadzonym techniczne wynalazki (m. in. zapałki, kompas, dynamit, druk, maszyny parowe, balon, telegraf, dagerotyp), będące owocem rozwoju ludzkiej wiedzy i znakiem zwycięstwa chrześcijaństwa. Z perspektywy Helleńczyków ich zastosowanie można uznać za cuda czy pokaz magii. Przy czym nie opowieść o nich, ale angażująca zmysły wizualizacja w postaci scen przesuwających się przed oczami zgromadzonych, ponadto możliwość werbalnej łączności między widzami a postaciami ze sceny przyszłych dziejów ludzkości przekonuje audytorium Uriela. Argument „usłyszenia i dojrzenia na własne oczy” – doświadczenia przeciwstawionego spekulacji okazuje się decydujący, podkreślając wagę wyboru odpowiedniej metody przez Uriela. Skuteczność metody nie wynika jednak z jej „przejrzystości”, lecz dokładnie na odwrót – z „nieprzejrzystości”, oscylowania między naukowym wywodem a prezentacją zjawisk, które w szczególnych okolicznościach mogą zostać uznane za nadprzyrodzone. Sam Uriel „objawia się” tym samym w pełni swej niejednoznacznej natury – jako mag. Według Francisa Barreta jest on tym spośród aniołów, który sprowadził na ziemię alchemię, „boską sztukę”, oraz dał ludziom kabałę, klucz do mistycznej interpretacji Pisma Świętego (Dawidson, 2003, s. 304).

Rekonstruuje kontekst fabularny, w jakim pojawia się w dziele figura Uriela, ponieważ stanowi on tło dla subtelnej strategii komicznej, jaką posłużył się Záborský w eposie religijnym. Z perspektywy rozważań nad symptomatyczną obecnością pierwiastka komicznego także w tym, opartym o zasadę „górności”, eposie kluczowy jest bowiem wybór Uriela (anioła, którego kult został przez papieża w VIII w. zakazany) na pośrednika między światem starożytnym i nowożytnym. To właśnie w jego perswazyjnej „mowie” skierowanej do Helleńczyków ujawnia się ironia!

Obrona przez Uriela metoda prezentacji technicznych wynalazków wykorzystująca potencjał ironii wyraźnie nawiązuje do antycznej tradycji

retorów. Obecny w wypowiedzi Uriela pierwiastek ironiczny przejawia się w swego rodzaju grach słownych, czy zastosowanych do opisu poszczególnych postaci z nowożytnego Parnasu epitetach. Doza ironii pozostaje na tyle mała, by spełnić w dziele funkcję „wyostrzenia“, w pewnym sensie uwiarygodnienia i przybliżenia zarazem obrazu przyszłych dziejów, czyli rolę analogiczną do powiększającej soczewki. Ironia wywołuje w tym wypadku dodatkowo złudzenie dystansu względem prezentowanego świata. Na wzór greckich mówców Uriel sprawnie posługuje się ironią retoryczną nie tyle, aby zbić argumenty przeciwnika, co objawić audytorium niezbornosć pomiędzy tym, co w swym zachwycie nowymi formami techniki widzą, a tym, czym te wynalazki rzeczywiście są. Ponieważ w przeciwieństwie do Helleńczyków Uriel posiada także wiedzę o ich negatywnych aspektach, w sposób zakamuflowany pragnie ją za pomocą ironii przekazać, chociaż jego celem nadrzędnym nie jest dyskwalifikacja „nowego wspaniałego świata“, lecz wprost przeciwnie – jego afirmacja. Retoryczne zastosowanie w tym celu ironii zbliża wypowiedź Uriela do języka, jakim zwykł się posługiwać Sokrates oraz wskazuje na istnienie w dziele także ironii sokratycznej, która nie jest tylko figurą retoryczną, ale daje wyraz postawie światopoglądowej i służy pedagogice – ma na celu prowadzenie rozmówcy drogą wiedzy ku prawdzie (Szturc, 1992, s. 5). Uriel chce nakłonić Helleńczyków do przejścia na chrześcijaństwo, lecz czyni to nie na drodze przemocą narzucanej wizji świata i autorytarnie wygłaszanych sądów, lecz przez dialogiczną postawę wskazywania na szereg zjawisk, z których zgromadzeni mają sami wyciągnąć wnioski, nie tracąc przy tym dobrego humoru. Sokratyczne posługiwanie się ironią, podobnie jak retoryczne, nie osłabia jej funkcji perswazyjnej, lecz strategię nakłaniania czyni bardziej subtelną, a wizję świata, który nie jest „czarno-biały“ bardziej wiarygodną.

Ponadto obecność w dziele ściśle związanego z postacią Uriela (przez którego autor w zakamuflowany sposób wyraża w eposie własne poglądy!) pierwiastka ironicznego, wprowadza w ważną kwestię ironii romantycznej. Odpowiedź na pytanie, czy całe dzieło poddaje się odczytaniu w oparciu o trop ironii romantycznej, a więc czy stanowi manifestację suwerennego

podmiotu twórcy, który nadaje sobie autentycznie boską moc i którego nie krępują żadne więzy, ma decydujące znaczenie m. in. dla ustalenia genezy dzieła (a ta pozostaje dosyć zagadkowa). Wydaje się, że poza swoistą furtką, jaką dla spojrzenia na całe dzieło przez pryzmat ironii romantycznej otwierają *oddechy*, w których Uriel odśłania przed Helleńczykami materialny wymiar przyszłości, całość eposu nie poddaje się łatwo takiemu odczytaniu. Poemat bohaterski *Vstúpenie Krista do Rája* autor postrzegał jako kwintesencję „wzniosłości” – w przeciwieństwie do heroikomicznej *Faustiády*. Jednakże już samo takie antypodyczne zestawienie, choć dokonywane przez niego *ex post*, furtkę dla ironicznego odczytania eposu religijnego uchyla. Przy takim ujęciu dzieło staje się częścią sztuki „świętego” kuglarstwa rozumianej na sposób bizantyjski. Wówczas należałoby uznać, że całe dzieło zostaje niejako wzięte w nawias, obarczone ironicznym znakiem zapytania, który kreowałby „rzeczywistość” samego dzieła. W oparciu o tekst eposu trudno jednoznacznie rozstrzygnąć kwestię, czy intencją pisarza było prowadzenie ironicznego dialogu z czytelnikiem z pozycji, która zakłada nad nim sokratejską, czy wręcz boską (w zależności od punktu widzenia) przewagę. W rozwikłaniu tego problemu zasadniczą rolę odgrywa bowiem zagadka wyobraźni artysty, lecz pisarz w eposie religijnym chowa się za figurą narratora, skupiającego swą uwagę na świecie przedstawionym, a nie samym sobie.

Ironia – jak już wspomniałam – ujawnia się w eposie w sytuacji spotkania z Helleńczykami i wpływa na jego kształt. Wpływa także na skonstruowany w dziele obraz rzekomo chrześcijańskiego świata przyszłości. Włodzimierz Szturc wskazuje, że różne rodzaje ironii łączy wspólna kategoria udania oraz niepowagi, którą jeszcze lepiej oddaje określenie: iluzja (Szturc, 1992, s. 6). Podlegający zasadzie gry, oparty na iluzji przekaz jest filarem sytuacji spotkania Helleńczyków z Urielem oraz postaciami z nowożytnego Parnasu, do którego dochodzi w czasoprzestrzeni specjalnie na te potrzeby wykreowanej, w której ulegają zawieszeniu wszelkie zasady. Pisarz przez konstrukcję zarówno mowy Uriela, jak i całej jego postaci ustanawia wręcz ontologię iluzji. W tym celu granica między iluzją a wizją jawi się jako nieostra, dodatkowo celowo zatarta przez ironię.

***Faustiáda* – śmiech w afekcie (pułapka ironii i melancholia)**

W eposie heroikomicznym w sposób jawny znalazł odbicie osobisty dramat Záborskiego. Skalę rozgoryczenia pisarza mierzy ostrze ironii, zatopione w dziele tak głęboko, że powoduje naruszenie struktury gatunkowej eposu i czyni z tekstu dyspersyjny zapis stanu furii. Kreacyjny potencjał „samowolnej, rozpędzonej ironii” pisarz podporządkowuje symbolicznej zemście na oponentach, wystawiając się tym samym na ryzyko autodestrukcji. Nad żywołem ironicznym łatwo bowiem stracić kontrolę. Nieuświadomiony fakt utraty kontroli nad ironią prowadzi natomiast do ponownego zniewolenia podmiotu (por. Bielik-Robson, 2004, 211 – 212). Newralgiczna kwestia kontroli nad ironią, wyrażającej się w symbolicznym geście ocalającego zwijania „kłębka ironii” (por. Wodziński, 2006, s. 24), jest trudna do wychwycenia w eposie Záborskiego. Tym samym odpowiedź na pytanie o obecność w dziele gestu samoograniczenia pozostaje otwarta. Niekwestionowanym „zyskiem” autora z włożenia maski ironisty pozostaje mimo to pewna forma autonomii, nawet jeśli – jak komentuje kwestię potencjału retorycznego ironii Agata Bielik-Robson – jest to „*autonomia nierzeczywista, udawana, wirtualnie ulatniająca sferę uwarunkowania, słono opłacona utratą stabilnych znaczeń*” (Bielik-Robson, 2004, s. 213). Nie tylko funkcjonalna, ale wręcz strukturalna obecność ironii w „fantastycznym eposie bohaterskim” odsłania jej wymiar samozwrotny, który w przypadku Záborskiego wynika między innymi z paradoksalnego nałożenia się dwóch ról strukturyzowanych przez ironię – roli ironisty i roli (nieświadomej?) ofiary ironii (por. Kaufer, 2002, s. 145 – 147).

Heroikomiczną *Faustiádę* można postrzegać, nawet mimo jej konwencjonalności, w kategoriach ekshibcjonistycznej odsłony „ja” twórczego. Zawarte w *Przedmowie* wyznanie potwierdza, że kształt tekstu stanowi konsekwencję wewnętrznej metamorfozy a jego pisanie spełniało funkcje autoterapeutyczne. „Słowacki Demokryt” zastrzega przy tym, że heroikomiczna konwencja stanowi kamuflaż dla złożonej relacji pomiędzy recepcją świata a ekspresją – pod powierzchnią farsy skrywają się poważne, głębokie treści. Zamykająca utwór konstatacja: *čelo bude nestydate luhat*,

tylo ale a boky hovoriť pravdu (Záborský, 1953, s. 131) odsłania „napiętą” koegzystencję w dziele elementów śmiesznych i poważnych oraz stanowi swoistą puentę wywodu na temat komizmu, który pisarz przeprowadza w formie autotematycznych refleksji rozsianych po całym dziele równolegle do rozwijanej fabuły. W tym sensie *Faustiáde* można postrzegać jako swoisty traktat na temat komizmu.

Nosząca silne piętno indywidualności pisarza *Faustiáda* może być ponadto postrzegana jako dzieło, które wciela strategię mitologizacyjną zastosowaną do własnego życia. Pisarz w oparciu o deklarowane doświadczenie transgresji świadomie inicjuje legendę „dziwnego Jonasza” (por. Jakubík, 2005, s. 302). Własny mit osobowy „rozpina” przy tym na najważniejszym micie nowożytności – Fauście, który staje się wzorcową parabolą zlaicyzowanego ludzkiego losu od czasów renesansu, szczególnego kształtu nabierającą u progu romantyzmu dzięki Goethemu. Uosabiane przez Fausta pragnienie wiedzy i swoiście rozumianej nieśmiertelności określa dążenia Záborskiego. Przy tym do budowania własnego wizerunku Záborský wykorzystuje opiniotwórcze właściwości śmiechu jako poważnego i trwałego czynnika społecznej oceny (Bartol, 2007, s. 13 – 14), w przewrotny sposób stosując strategie komiczne także względem samego siebie. Autora *Faustiády* można uznać za prekursora autoironicznej autorefleksji w skali niespotykanej dotychczas w literaturze słowackiej; rzadko spotykanej również później.

Siła, z jaką Záborský „ożywia” w literaturze słowackiej regeneracyjne właściwości heroikomiki, ujawnia się na tle tradycji. Przewrotny gest odcięcia, zerwania z tradycją i deklaratywnego fundowania nowej, jaki wykonuje kreujący się na proroka narrator *Faustiády*, jest w ostatecznej wymowie gestem regenerującego ją podtrzymania i zachowania struktur dziedziczenia, których wzorce wyznacza tradycja homerycka. Poza rzutującą na całość ironią epos heroikomiczny w wariacie zaproponowanym przez Záborskiego łączy tendencje trawestujące, wyrażające się w burleskowym rozbijaniu świata, z parodystycznymi. Czyni to z dzieła tekst dyskursywny na poziomie intertekstualnego dialogu, nawiązywanego z tradycją komiczną w jej wielorakim kształcie. Pisarz podejmuje z czytelnikiem (już choćby na

poziomie wyboru gatunku) intelektualną grę, mającą na celu także dostarczenie rozrywki. Związek z tradycją utrzymany zostaje przy tym w konwencji radykalnej Barthesowskiej *jouissance*, czyli *Faustiáda* posiada cechy tekstu pisanego dla rozkoszy, a nie przyjemności, a więc oferującego przeżycie ekstatyczne, a nie estetyczne, umożliwiające autorowi (ale i czytelnikowi) niejako „wyjście poza siebie” (por. Bielik-Robson, 2000, s. 76 – 78). Jako taki epos heroikomiczny pełen jest nieciągłości i dysharmonii, które pozwalają pisarzowi dostrzec amorficzność własnej podmiotowości, chaotyczne i anarchiczne „ja”, „postawione na nicości”. W ujęciu Barthes’a odkryta nicość i amorfia, jako pochodne przeżycia otchłani wewnętrznej, nie przerażają podmiotu, ale działają wyzwalająco, rozweselają i podniecają, czyniąc lekkim. Jean Baudrillard nazwie ten stan „zimną ekstazą” (Bielik-Robson, 2000, s. 77). Ekstaza Záborskiego jest inna. Nie ma skrajnie negatywnego, anulującego egzystencjalny ciężar charakteru. Celem pisarza wydaje się być otwarcie na transcendencję i odzyskanie pisarskiej godności. Ambiwalencja ironicznej metody powoduje jednak, że Záborskiego sytuować można w granicznych obszarach rozumianego w duchu Bataille’a doświadczenia wewnętrznego (Bataille, 1998, s. 58 – 62), w których zaciera się granica między „ja” a transcendencją tak dalece, że „ja” samo dla siebie staje się absolutem. Pisarza akt oczyszczania antycypuje zatem współczesną skrajną postać *via negativa*. Wybór Fausta na figurę ponoszącą ciężar transgresji, a zarazem literackie *alter ego*, pozostaje wymownym znakiem rozciągnięcia *via negativa* w czasie, wskazaniem na genealogię tej na pozór nowoczesnej alternatywy i jej miejsce w tradycji. Swoista gra Záborskiego, której właściwym obszarem jest własna pisarska podmiotowość, polegająca na spekulacyjnym (s sofistycznym) wykraczaniu poza samego, nie jest nacechowana lekkością i beztroską, ale wewnętrznym rozdarciem. Wystarczy przypomnieć, że *ten, który jednym okiem się śmiał, drugim płakał*.

Zasadzie pisarskiej Záborskiego, polegającej na zderzaniu przeciwieństw, co odbija się w ikonosferze dzieła, patronuje zatem paradoks i absurd! Szczególną odsłonę przebijającego przez epos czarnego humoru uzyskujemy w wyniku postulowanej przez autora konfrontacji eposu

religijnego z heroikomicznym (konfrontacji mającej wręcz posmak perwersji). Własną koncepcję artystyczną *narodowy grzesznik* opiera o zasadę absolutnej, wręcz libertyńskiej, wolności twórcy: literatura staje się odbiciem wzniosłego szaleństwa. Jako taka stanowi próbę przezwyciężenia absurdalnego wymiaru ludzkiej egzystencji. Pojawiający się w *Faustiádzie* motyw świata jako wielkiego domu wariatów zawiera ukryty przekaz dotyczący kresu myślenia rozumowego. Narrator, w finale dzieła wkładający Záborskemu maskę błazna w geście ostatecznego scalenia podmiotowości własnej z autorską, przeznaczone mu epitafium komentuje słowami: „*Inde by snád býval veliký muž, u nás bol len veľký blázon.*“ (Záborský, 1953, s. 131). Warto przypomnieć, że błazen/głupiec jest nosicielem szczególnej formy życiowej: realnej i idealnej jednocześnie; znajduje się on na pograniczu życia i sztuki (por. Bachtin, 1975, s. 73). Zatopiony w komicznym żywiole stan szaleństwa jest w eposie symptomem rozpoznania granicy rozumowego istnienia w świecie przez konfrontację ze światem opartym na *nie-rozumie* i zarazem próbą wyzwalającej transgresji poprzez twórczość literacką. Semantyczna bliskość szaleństwa jako zawieszoności sensu i literatury jako *mowy milknącej*, ale podtrzymującej sens (Foucault, 1999, s. 157) może być postrzegana w kategoriach ochrony przed egzystencjalnie pojmowanym absurdem ludzkiego istnienia. Záborský poprzez osobę literackiego *alter ego* (Fausta) rozpoznaje i doświadcza świata, w którym kategorie rozumowe tracą sens, rozbijając się o własne przeciwieństwo.

Umieszczenie przez samego autora w polu semantycznym szaleństwa Demokrytejskiego śmiechu pozostaje usankcjonowanym przez tradycję symptomem określonej postawy filozoficznej o cynicko-stoickiej genealogii. Jak zauważa Krystyna Bartol, śmiech znamionuje „*filozofa-mędrca, odrzucającego złudny blichtr doczesności, nierozumianego przez ogół geniusza, częściej uznawanego za wariata aniżeli za mędrca, który swoim zachowaniem dystansuje się od otoczenia i chce zwrócić ludziom uwagę na ich błędne mniemania i, być może, skłonić do refleksji nad własnym postępowaniem i zmiany dotychczasowej postawy*” (Bartol, 2007, s. 30). Uznanie śmiechu Demokryta za symptom chorobowy wskazujący na schorzenie umysłowe jest nowożytną spekulacją, gdyż śmiech jako przejaw

manii nie pojawia się w źródłowym tekście greckim. Opisany w listach Pseudo-Hippokratesa „przypadek Demokryta” w XVII wieku uznany został za wykładnię antycznej teorii melancholii, a sam *philosophus ridens* za protomelancholika. W tym kontekście symboliczna identyfikacja Záborskiego z Demokrytem nabiera znacznie głębszego wymiaru a przemiana płaczącego Jeremiasza w śmiejącego się Demokryta wskazuje na melancholię, w której najpełniej wyraża się kondycja psychiczna pisarza.

Na pierwszy rzut oka niedostrzegalna w heroikomicznym eposie melancholia pozostaje związana właśnie ze śmiechem i to analiza strategii komicznych, a zwłaszcza ironii odślania jej obecność. Mirosław Bieńczyk, w ślad za Baudelairem i Jean Paulem, wskazuje na wysoką wartość śmiechu i ironii zrodzonych z melancholii, ale i na ich ambiwalencję (Bieńczyk, 1998, s. 69 – 72). Z jednej strony „*śmiech w wyniku działania „ja parodystycznego”, kpiącego z własnej szczególności, przekształca ciężar melancholii w lekkość wolności*”, z drugiej strony „*ironia i śmiech wzmagają melancholię; zamykają ironistę i człowieka śmiechu w więzieniu z echa tego śmiechu, rozpętują straszliwe „sam na sam”, w którym trwa ciągła, ciemna, trucicielska walka świadomości, targanej faktem swego bycia z samą sobą*” (Bieńczyk, 1998, s. 72 – 73). Semantyczna triada: szaleństwa, śmiechu i melancholii, która wyłania się jako konstrukt symboliczny z analizy *Faustiády* posiada wymiar masochistyczny, zamykający „ja” w zatrutym obiegu autorefleksji.

Zakamuflowana przez komiczny żywioł melancholia sprawia, że dzieło dobrze wpisującemu się w ludową kulturę śmiechu daleko do głoszenia wszechwładzy prawd rozumu. Rewizji wymaga pozycja samego autora, któremu zbyt pochopnie nadano piętno anachronicznego klasycystycznego racjonalisty. Twórczość artystyczna Záborskiego jest różnorodna, ale lokalizować ją należy w polu oddziaływania romantyzmu. Gdyby nie istnienie tej formacji światopoglądowej *Faustiáda* nie powstałoby w takim właśnie kształcie. Od większości słowackich pisarzy swej epoki Záborskiego odróżnia poczucie humoru. Na „śmiertelnie poważną” wizję słowackiego raju forsowaną przez szturowców odpowiada wręcz wulgarnym śmiechem Kocurkowa. Artyście daleko jednak do beztronskiego śmiechu anielskiego.

Praca nad *Faustiádą* – co wyznaje w dziele – przynosi mu oczyszczającą ulgę i dobrą zabawę, ale to diabelski śmiech ironisty, który może zostać zrodzony tylko przez największe cierpienie. Pod maskującym płaszczem, jaki tworzy uraz psychiczny, skrywa się w *Faustiádzie* zaczepny charakter ironii (por. Bielik-Robson, 2004, 194). Záborský-ironista jest zarazem świadomym prowokatorem, manifestacyjnie wystawiającym się na dalsze zarzuty. Aby przeprowadzić frontalny atak na szturowski projekt kultury narodowej wkłada w *Faustiádzie* maskę błazna, pozwalającą mu bezkarnie drwić z wszelkich autorytetów, łącznie z boskim. W konsekwencji autora *Faustiády* postrzegać można w kategoriach „świętego grzesznika”, „szalonego” mistyka, co zbliża go do archetypalnego *trikstera*, czerpiącego swą siłę z łamania barier i „osiągania zbawienia poprzez grzech” (Sieradzan, 2005, s. 96 – 97).

***Apokalipsa* – sarkastyczny ślad po stracie**

Apogeum kompensacyjnej strategii artystycznej opartej na wręcz perwersyjnym rozpamiętywaniu ataku oponentów jest fragment *Apokalipsis* (Záborský, rkp.1869, s. 43 – 46; 1989, s. 316 – 317). Odnaleziono go w tomie rękopisów złożonych przez pisarza w archiwum Muzeum Narodowego w Pradze (w zeszycie oznaczonym datą 1869). Po raz pierwszy ów fragment został opublikowany w roku 1989 w drugim tomie wyboru dzieł Jonáša Záborského, zredagowanym przez Oskára Čepana (Záborský, 1989/II, s. 316 – 317). Na mocy decyzji Čepana fragment włączono do cyklu polemicznych paszkwilów i inwektyw skierowanych przeciw Jozefovi M. Hurbanovi; przy czym tytuł cyklu: *Hurbaniáda* pochodzi od redaktora. Włączenie omawianego fragmentu w ów cykl jest według mnie tylko po części dobrą decyzją redakorską. Nie ma wątpliwości, co do tego, że w swej *Apokalipsie* w roli Antychrysta Záborský obsadził Hurbana, oraz że cały ten niedługi tekst poświęca krytyczny, wręcz wrogi stosunek pisarza do Hurbana i niemal całego pokolenia szturowców. Jednakże w mojej opinii *Apokalipsa* Záborskiego jest czymś więcej niż tylko wyrafinowaną formą zemsty pisarza na swym największym przeciwniku. Autor ujmuje w niej w nawias niemal całą swoją twórczość, a zwłaszcza apokryficzny epos *Vstúpenie Krista do raja*. Przypieczętowuje tym samym

pozbawiony iluzji, odarty z ideałów sposób widzenia świata, do którego doszedł na drodze ośmieszenia wszelkich wartości.

Fragment noszący tytuł *Apokalipsis* wydaje się zatem zajmować na tle pisarskiej spuścizny Záborskiego pozycję wyjątkową. Stanowi on swego rodzaju punkt kulminacyjny i zarazem kres zastosowania w literaturze komicznej konwencji. Może służyć jako modelowy przykład anulowania komicznego potencjału przez graniczne wykorzystanie komicznych środków wyrazu. Zostaje w nim obnażona ambiwalencja etyczna podstawowego źródła komicznego efektu, jakim jest zniekształcenie, deformacja, wynaturzenie. Utwór stanowi jednocześnie zwierciadło, w którym odbija się światopogląd autora w najbardziej skrajnej postaci, ujawnionej w metaforze apokalipsy. Należy jednak podkreślić, że jest to apokalipsa postrzegana swoiście, z perspektywy egoistycznej i świeckiej – z jednej strony jako parabola losu samoniszczącej się w opinii Záborskiego kultury słowackiej pogardzającej „mądrością ojców”, z drugiej jako uniwersalna zapowiedź okrutnych prawideł karuzeli życia, której ruch nieuchronnie wyznacza sztafeta pokoleń: młodszy zawsze „zrzucają ze stołków” starszych; zgodnie z tym prawidłem niewiele zmieni doczesne wcielenie się Štúra czy Hurbana w rolę zbawcy.

We wstępnych akapitach niniejszego artykułu wskazałam na możliwość, czy wręcz konieczność interpretowania *Apokalipsy* w łączy z tworzącymi antypodyczną parę eposami. Wszystkie trzy teksty spaja nie tylko wspólny horyzont ideowy. Tekst *Apokalipsis* z filozoficzno-religijnym eposem *Vstúpenie Krista do raja* koresponduje zarówno na poziomie tytułu (oczywiste umieszczenie ich w polu semantycznym Biblii), jak i ikonosfery. Dobrym przykładem jest tu figura anioła Gabriela, który w poemacie epickim pełni funkcję strażnika bram raju/piekle (ukształtowanego jako przestrzeń synkretyczna, nierozdzielona, będąca w istocie „poczekalnią” dla dusz zmarłych, a więc odpowiednikiem Odchłani; symboliczny status tej przestrzeni w dziele zmienia się dopiero po wstąpieniu tam Boga-Syna). W *Apokalipsie* Gabriel spełnia podobną funkcję – to za jego sprawą protagonista (pełniący jednocześnie funkcję narratora) wciągnięty zostaje w przestrzeń „siódmego nieba”: „*Pod' a vidz a napiš, čos' videl, riekol archanjel Gabriel, keď ma*

chopil za vlasy a vliekol až do siedmeho neba. Trochu nepohodlná príležitosť, ale sa odplatila. Bo čo som tam uzrel, tomu nič podobného v celom svete nenájdeš.“ (Záborský, 1989/II, s. 316). Komizm sytuacyjny oddany przez plastyczny opis sceny wciągnięcia bohatera za włosy w przestrzeń apokaliptyczną (ziemską!) zostaje wzmocniony przez intertekstualny kontekst, ujawniający już w pierwszych słowach łączność owego fragmentu także z eposem heroikomicznym. Wykorzystany motyw włosów wyraźnie nawiązuje do przygód Fausta i Towiańskiego „zwiedzających“ niebo i piekło. Trudno uznać to za przypadek, zwłaszcza z uwagi na symbolikę włosów (por. Lurker, 1989, s. 268 – 269), ale także uzyskaną metodą intertekstualnego nałożenia spiętrzoną symbolikę przestrzeni. Tym samym autor już na wstępie eksponuje swoisty trójkąt semantyczny, jaki wytwarza się między tymi trzema tekstami.

Filarem komicznego efektu w omawianym fragmencie jest wykorzystanie zasady parodii, co ujawnia się w semantycznej i topicznej łączności utworu z *Objawieniem św. Jana*. W pasmach obrazów nieustannej wojny, symbolicznie zakotwiczonych w biblijnej apokalipcie, pisarz zawiera własną wizję słowackich dziejów. Wykorzystuje przy tym różnorodne strategie komiczne: groteskę, persyflaż, karykaturę, absurd. W efekcie – z perspektywy typologicznej – *Apokalipsa* Záborskiego reprezentuje typ komizmu złożonego, w którym źródłem efektu komicznego jest refleksja, do której czytelnik zostaje zmuszony. Obecność alegorycznego kamuflażu dodatkowo wpływa na konieczność myślowej rekonstrukcji. W procesie refleksji nad przeżyciem artystycznym, prymarnie estetycznym, komizm tego fragmentu ujawnia swoje drugie, bynajmniej niezabawne dno i jawi się jako rodzaj „cierpkiego komizmu”. Z perspektywy funkcjonalnej wprowadza to kluczową zmianę w charakter komicznego przeżycia – przesunięcie środka ciężkości z doznania estetycznego na etyczne. Doniosłą rolę w procesie tej przemiany odgrywa kontekst historycznoliteracki, bowiem umożliwia on deszyfrację osób skrywających się za maskami alegorycznych protagonistów „słowackiej wersji apokalipsy”: jednego Orawca, proroka, Sani o trzech głowach w roli zbawcy, siedmiogłowego Smoka z Baškirie, czy niedawno

narodzonego faworyta owego Smoka. Ów kontekst stanowi ponadto podłoże, na którym rodzi się pytanie o autorski stosunek do świata fikcji. Przenikanie się estetycznego z etycznym jako tło i jednocześnie podłoże komiczności pośrednio wskazuje na podstawowe źródło komicznego efektu – kontrast wysokiego i niskiego. Záborský ów kontrast jednocześnie zasłania i wydobywa za sprawą parodii, której możliwości w zakresie komicznego wyjaskrawienia w pełni wykorzystuje. Towarzyszy temu zmiana statusu parodii, gdyż to na niej spoczywa cała kompozycyjna oraz intelektualna konstrukcja utworu; warto podkreślić, że dźwiga ona dodatkowo potrójną intertekstualną architekturę tekstu, wynikającą z nawiązań do biblijnej *Apokalipsy* oraz eposów *Vstúpenie Krista do raja* i *Faustiáda*. W ten oto sposób dzięki parodii Záborský wkonuje symboliczny skok do świata *profanum*, bowiem to właśnie w jej stylizacyjnym polu dochodzi do wspomnianego przemieszania estetyki z etyką skoro pisarz wykorzystuje w skrajnie egoistycznym celu święte teksty, tworzące chrześcijański fundament europejskiej kultury. Oczywiście nie on pierwszy posłużył się tego typu obrazoburczą strategią pisarską, mimo to w słowackiej tradycji jawi się jako wyjątkowy profanizator.

Wyjątkowość profanacyjnego gestu w *Apokalipsie* ujawnia się na tle parodystycznej tradycji. Warto przy tej okazji przywołać średniowieczną parodię sakralną, do której Záborský wprost nawiązuje. Wykorzystanie Biblii (ewentualnie tekstów liturgicznych) przez ulokowanie w jej strukturze wulgarnych treści ma starą tradycję (por. Petrů, 2002). Współczesny włoski filozof Giorgio Agamben, który podjął się rekonstrukcji parodii z perspektywy genezyifunkcji, podkreśla jednak jej semantyczną łączność z *sacrum* (Agamben, 2006, s. 56). Parodia – paradoksalnie na drodze profanacji – umożliwia odnowienie utraconej więzi ze światem wartości. Záborský, chociaż parodię podniósł do rangi zasady twórczej, nie wykorzystuje jednak tej możliwości. Oparte o zasadę ośmieszenia podjęcie tamatu personalnego konfliktu pisarza z przedstawicielami swego pokolenia, z którego wyprowadza uniwersalną zasadę międzypokoleniowej walki, nie prowadzi go do rewitalizacji wartości. Pozostaje natomiast świadectwem całkowitego rozpadu duchowych wartości i jednocześnie formą fatalistycznego prorocstwa, któremu towarzyszy

ekspresja negatywnych emocji. Katastroficzny scenariusz wzmacnia zmiana poetyki w finale utworu – miejsce alegorycznego kamuflażu nawiązującego do biblijnego wzorca zajmuje bardziej bezpośrednia aluzja do słowackiej rzeczywistości, a zwłaszcza osobistych doświadczeń pisarza w słowackim mikroświecie. Rodzi się pytanie o przyczyny obserwowanej w *Apokalipsie* utraty przez parodię właściwej jej funkcji katartycznej oraz powody, dla których po lekturze tego fragmentu czytelnik – nawet jeśli zdarzyło mu się choć lekko uśmiechnąć – odnosi wrażenie, że dociera do niego echo jakiegoś martwego śmiechu, odbijającego nie tylko cierpienie, ale też zło.

Zanim postaram się odpowiedzieć na postawione pytanie, chciałabym zwrócić uwagę na kolejny punkt zwrotny w typie komizmu, jaki daje się zaobserwować w omawianym fragmencie. Chodzi o podwójny problem – po pierwsze: bliskość śmiechu i silnego negatywnego przeżycia, a więc cierpienia jako jego przyczyny (co może się objawiać w reakcji cielesnej, dobrze przeanalizowanej przez Bergsona, ale i w reakcji czysto intelektualnej); po drugie: elementy zła, które komizm może nie tylko zawierać, ale wręcz je generować. Łatwo zauważyć, że dwa zaobserwowane w komiczności *Apokalipsy* punkty zwrotne wiążą się ze sobą – zakamuflowanie ambiwalentnej postawy etycznej estetyką w sytuacji utraty moralnego kręgosłupa w wyniku silnych negatywnych przeżyć (a tak było w przypadku Záborskiego) generuje zło, często skrywające się w wyrafinowanych formach estetycznych. Polski badacz Juliusz Kleiner podkreślał, że śmiech ma moc unieszkodliwiania zła (Kleiner, 1961, s. 79 – 80). Przypadek autora aforystycznych *Žihadlic* uczy, że nie jest to zasada pozbawiona wyjątków, bowiem istnieje typ śmiechu – mówiąc metaforycznie – demonicznego, bowiem zrodzonego z urażonej dumy własnej, pychy i nienawiści, będącego narzędziem zemsty, w którym zło się ukrywa. Właśnie dlatego komizm *Apokalipsy* nie posiada oczyszczającego charakteru. Nawet jeśli wywołuje uśmiech, to bardziej przypomina on grymas, będący reakcją na ostry niczym brzytwa czarny humor autora. Parodia jako kluczowa w tym fragmencie strategia komiczna podszyta jest bowiem sarkazmem! A trujący sarkazm, zapewne najbardziej podejrzana forma w jakiej objawia się zdolność komicznego widzenia świata, nie oferuje

żadnej możliwości, chociażby symbolicznego, oczyszczenia – ani autorowi, ani czytelnikowi. Záborský w *Apokalipsie* staje się więźniem sarkazmu, który zatruwa jego duszę. Nawet jeśli stara się utrzymać ironiczny dystans względem siebie, w finale i tak zwycięża sarkazm.

Zmysł humoru poniekąd chronił Záborskiego przed nim samym. W tym sensie był dla niego strategią samoobrony. Umożliwił mu bowiem artystyczną sublimację własnych rozczarowań. Pisarz znakomicie opanował umiejętność posługiwania się rozmaitymi środkami w celu wywołania komicznego efektu, co poświadcza chociażby *Faustiáda*, w której odnajdziemy i „rozlany” burleskowy, karnawałowy śmiech, i ironiczne mrugnięcie okiem (por. Kruláková, 1978, s. 123, 129, 132). „Epos fantastyczny” jest kwintesencją dowcipu, choć i tam pojawiają się sarkastyczny ton. W *Apokalipsie* sarkazm ostatecznie zwycięża, demaskując gniew i nienawiść do Hurbana, którego Záborský uczynił swym „prywatnym” kozłem ofiarnym, przelewając na niego własne fobie (por. Girard, 1991), w tym twórczą niemoc. Jest coś szczególnego w wyborze parodii na strukturę artystycznej wypowiedzi w *Apokalipsie* – ów wybór potwierdza ową niemoc. Parodia, nie tyle jako gatunek literacki, co struktura językowego medium, identyfikację z dziełem, które parodiuje, czyni niemożliwą. W związku z tym celebrytuje ona puste miejsce, funkcjonuje niejako „obok śpiewu”, jest niczym paraontologia (por. Agamben, 2006, s. 50 – 55, 61). W związku z tym pisarzowi daje fałszywą strukturę, w której może się on schronić, ale wewnętrzny świat parodii opiera się na niemocy – język nie może osiągnąć opisywanej rzeczy, rzecz zaś nie ma szans ujawnić się w języku. Pozwala to wyciągnąć kolejny wniosek, który znajduje potwierdzenie w kształcie komizmu *Apokalipsy* – związek parodii z absurdem, który wyznacza jej granice. Wydaje się, że Záborský w omawianym fragmencie doszedł do owej granicy absurdu.

*

Na zakończenie chciałabym podkreślić, że trzy wskazane utwory – *Vstúpenie Krista do raja*, *Faustiádę* i fragment *Apokalipsis*, pozostają ze sobą w szczególnej semantycznej łączy. Napisany po latach milczenia epos religijny można postrzegać jako ślad po duchowej transformacji – w dziele tym autor poszukuje sposobu na wydostanie się ze światopoglądowej pułapki

i go odnajduje: stwarza nowy mit początku, w którym symbolicznie łączy się dziedzictwo Aten i Jeruzolimy. Potrzeba partycypacji mistycznej spotyka się w tym tekście z potrzebą utrzymania racjonalnych kategorii, wypracowanych przez starożytnych Greków, co prowadzi autora to mistycznej wizji ludzkiego rozumu. W eposie *Vstúpenie Krista do raja* zanika świat niepewnych wartości. Obraz świata wyłaniający się z tego tekstu jest wielowymiarowy, skomplikowany, wewnętrznie sprzeczny. Jest to świat na granicy rozpadu, lecz mimo to posiada przejrzystą strukturę gnozeologiczną i aksjologiczną. Na tle *Apokalipsy* ujawnia się jednak charakterystyczna cecha tego „nowego porządku”, który metodą kombinatoryki stworzył Záborský – poczucie rozczarowania i nieustannego zagrożenia owego świata rozpadem. To w takich właśnie okolicznościach rozwija się geniusz komiczny Záborskiego, podszyty cierpką, intelektualną, melancholijną ironią, a finalnie zdominowany przez sarkazm. Jak uczy przykład starożytnych sofistów – śmiech ironisty rozbrzmiewa z przestrzeni *atops*, mroków niebytu, w którą chroni się on przed światem (Wodziński, 2006, s. 20–21). Komizm Záborskiego odbija owo mroczne doświadczanie świata. Zrodzony z gniewu, ale i cierpienia przybiera rozmaite formy, poświadczające jego niejednolite, mroczne źródło.

LITERATURA

- AGAMBEN, Giorgio. 2006. Parodia. In: *Profanacje*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006. 120 s. ISBN 83-06-03042-7
- BACHTIN, Michaił. 1975. *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Kraków : Wydaw. Literackie, 1975. 653 s.
- BARTOL, Krystyna. 2007. Wstęp. In: *Pseudo-Hipokrates, O śmiechu Demokryta. Listy 10-23*. Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2007. 137 s. ISBN 978-83-7453-795-7
- BEREZA, Aleksander. 1965. Parodia wobec struktury groteski. In: *Styl*

i kompozycja: konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu. Ed. J. Trzadlowski. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965. 355 s.

BATAILLE, Georges. 1998. *Doświadczenie wewnętrzne*. Warszawa : Wydaw. KR, 1998. 296 s. ISBN 83-86989-30-0

BERGSON, Henri. 1977. *Śmiech. Esej o komizmie*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1977. 249 s. ISBN 83-869-89-66-1

BIELIK-ROBSON, Agata. 2000. *Inna nowoczesność: pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków : Universitas, 2000. 421 s. ISBN 83-7052-697-7

BIELIK-ROBSON, Agata. 2004. *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i ironia*. Kraków : Universitas, 2004. 528 s. ISBN 83-242-0312-5

BIEŃCZYK, Marek. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa : Wydaw. SIC!, 2000. 144 s. ISBN 83-86056-72-X

ČEPAN, Oskár. 1978. Paradoxy Jonáša Záborského. In: *Biografické štúdie VIII. (Zborník referátov z vedeckej konferencie o Jonášovi Záborskom usporiadanej v Martine 22. – 23. 1. 1976)*. Ed. Stanislav Rakús. Martin : Matica slovenská, 1978. 282 s.

ČEPAN, Oskár. 1989. Staromilský novotár Jonáš Záborský? In: J. Záborský. *Dielo I*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 9 – 26. ISBN 80-222-0102-2 (zv.1)

DAROVEC, Peter. 1996. *Násmešné rozmlúvanie o štyroch knihách, ktoré sa zjavili v dejinách slovenskej literatúry*. Levice : L.C.A., 1996. 132 s.

DAWIDSON, Gustaw. 2003. *Słownik aniołów w tym aniołów upadłych*. Poznań : Zysk i S-ka, 2003. 384 s. ISBN 83-7150-337-7

ECO, Umberto. 1996. Komizm i norma. In: *Semiologia życia codziennego*. Warszawa : Czytelnik, 1996. 346 s. ISBN 83-07-02498-6

FOUCAULT, Michel. 1999. *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999. 389 s. ISBN 83-87045-45-4

JAKUBÍK, Henrich. 2005. Jonáš Záborský – muž mimo čas a priestor. In: *Čas*

v jazyce a literatuře. Sborník z mezinárodní konference. Ústí nad Labem, 2005.

JARIABEK, Viliam. 1981. *Jonáš Záborský – župčiansky samotár. Život a dielo v dokumentoch*. Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1981. 228 s.

KAUFER, David S. 2002. Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia. In: *Ironia*. Ed. M. Głowiński. Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2002. 212 s. ISBN 83-88560-63-8

KLEINER, Juliusz. 1961. Z zagadnień komizmu. In: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 1961. 164 s.

KOBYLIŇSKA, Anna. 2008. Enfant terrible slovenskej literatúry 19. storočia. Jonáš Záborský – demýtologizátor. In: *Legendy a mýty české a slovenské literatury*. Ed. S. Fedrová, A. Jedličková. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 56 – 63.

KOBYLIŇSKA, Anna. 2008. Jonáš Záborský – „Vstúpenie Krista do Rája“. In: *Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre*. Ed. Z. Bariaková, M. Kubealaková. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2008, s. 59 – 62. ISBN 978-80-8083-578-1

KOBYLIŇSKA, Anna. 2009. Konflikt ideí w eposie religijnym Jonáša Záborskiego „Vstúpenie Krista do Rája“. In: *Biblia Slavorum Apocryphorum. Novum Testamentum*. Ed. G. Minczew, M. Skowronek, I. Petrov. Łódź : Wydawnictwo Piktor, 2009, s. 151 – 166. ISBN 978-83-60604-57-1

KOBYLIŇSKA, Anna. 2010. Labirynty herezji w twórczości Jonáša Záborskiego (na podstawie rękopisu „Vstúpenie Krista do Rája“). In: *Z warsztatu współczesnego słowacysty*. Ed. H. Mieczkowska, A. Hudymač, Z. Babik. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 201 – 213. ISBN 978-83-233-2884-1

KREJČÍ, Karel. 1964. *Heroikomika v básnictví Slovanů*. Praha : Československá akademie věd, 1964. 549 s.

KRISTEVA, Julia. 2007. *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007. 198 s. ISBN 978-83-233-2327-3

KRULÁKOVÁ, Anna. 1978. *Komično v diele Jonáša Záborského*. Rkp. dizertačnej práce. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1978. 193 s.

KRULÁKOVÁ Anna. 1986. *Podoba satiry v historických textoch Jonáša Záborského*. In: *Literárne rozhľady*. Ed. V. Mikula, P. Zajac. Bratislava : Smena, 1986. 222 s.

LAZAR, Ervín. 1956. *Jonáš Záborský. Život – Literárne dielo – Korešpondencia*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956. 342 s.

LURKER, Manfred. 1989. *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Poznań : Pallotinum, 1989. 301 s. ISBN 83-7014-119-6

de MAN, Paul. 2000. Pojecie ironii. In: *Ideologia estetyczna*. Gdańsk : Słowo/Obraz terytoria, 2000. 372 s. ISBN 83-88560-75-1

PANOFKY, Erwin – KLIBANSKY, Raymond – SAXL, Fritz. 2009. *Saturn i melancholia*. Kraków : Universitas, 2009. 484 s. ISBN 97883-242-0811-1

PETRŮ, Eduard, 2002. *Zrcadlo skutečnosti. Kniha o středověké, renesanční a barokní parodii*. Praha : ISV nakladatelství, 2002. 172 s. ISBN 80-85866-90-0

RAKÚS, Stanislav. 1978. Humor a satira v Záborského diele. In: *Biografické štúdie VIII. (Zborník referátov z vedeckej konferencie o Jonášovi Záborskom usporiadanej v Martine 22. – 23. 1. 1976)*. Ed. Stanislav Rakús. Martin : Matica slovenská, 1978. 282 s.

SIERADZAN, Jacek. 2005. *Szaleństwo w religiach świata*. Kraków : Inter Esse, 2005. 815 s. ISBN 83-89448-16-5

SZTURC, Włodzimierz. 1992. *Ironia romantyczna: pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992. 266 s. ISBN 83-01-10817-7

- WODZIŃSKI, Cezary. 2006. *Nic po ironii. Eseje czwarte*. Warszawa : Wydawnictwo IFiS PAN, 2006. 190 s. ISBN 83-7388-094-1
- ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1871. *Vstúpenie Krista do Rája. Náboženský epos*. SNK – Archív literatúry a umenia. Signatúra: 170 A 3, s. 7 – 237.
- ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1868. *Apokalipsis*. Rkp. SNK – Archív literatúry a umenia. Signatúra: 170 A 5, s. 43 – 46.
- ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1953. *Faustiáda*. In: *Výber z diela II*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953. 356 s.
- ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1989/II. *Dielo II*. Bratislava : Tatran, 1989. 433 s. ISBN 80-222-0103-0 (zv. 2)
- ZAJAC, Peter. 2005. *Kocúrkovo ako slovenský antimýtus*. In: *Slovenská literatúra*, 52, 2005, č. 4 – 5, s. 348 – 368.

SUMMARY

Laugh and Melancholy. The Case of Jonáš Záborský

The study deals with the phenomenon of the melancholic laughter in the literary works of Jonáš Záborský on the basis of the unpublished, religious epic poem *Vstúpenie Krista do Rája* (*Entrance of Christ into Paradise*), the heroi-comic poem *Faustiáda* and the short work entitled. Each of works represents a different type of the comic strategy: irony, parody and sarcasm, which are analysed in the paper. This three literary works (as a cycle) codifie a remarkable figure of author falling into suicidal melancholy.

DO SMIECHU A DO PLAČU
VARIANTY KOMIKY V PRÓZACH AUTOROV
PRECHODNÉHO OBDOBIA
OD ROMANTIZMU K REALIZMU

Henrich Jakubík

„Prvá pomoc“ slovenskej literatúre

(Komika v krátkej próze Gustáva Kazimíra Zechentera Laskomerského)

Charissimi, tempora mutantur esnos mutamur in illis.

(Laskomerský, 1877, s. 9)

Autor, ktorý nemal vyššie umelecké ambície, ako zabávať (a nikdy sa tým ani netajil). Zrejme aj z tohto dôvodu jeho prózy pôsobia uvoľneným dojmom, cítiť z nich hravosť a radosť už len z prostého aktu písania, „pasíu“ človeka, ktorý nemusí, ale chce – chce baviť seba i čitateľa. Bez křčovitosti a Damoklovho meča historickej zodpovednosti spisovateľa za každú čiarku, ktorú napíše.

Literárna história určila Laskomerskému miesto medzi autormi tzv. prechodného obdobia od romantizmu k realizmu. Čo ho však, popri časových súradniciach, spája so Záborským či Kubánim? Predovšetkým „*neprogramový pokus odromantizovať slovenskú literatúru*“ (Kruláková, 1991, s. 130) podporovaný „neštúrovsky“ racionálnym naturelom. S ním súvisí napr. vedomý príklon k próze, najmä jej kratším žánrovým formám; v prvom rade je to však využitie rôznych variantov komiky ako reakcie na prežitost' romantických princípov a postupov, z ktorých sa stali už iba schémy a kliše: jediným spôsobom ako z ich ešte čosi literárne zmysluplné vyťažiť, bolo – vysmiať sa im. Ale na to prišiel už Kalinčiak...

„Nepíšem román, ani novelu; nikto sa nezalúbi, neožení, nezastreli, neutopí, nezakole, ani neotrávi; nebudú domy horieť, ani nebude potopa lomoziť, nič, ani len máčny mak toho všetkého. Kto toto čítaš, neboj sa, nebudú ti vlasy dupkom vstávať, ani neupadneš do mdloby, iba ozaj ak do chrápania – no,

a v tom prípade budeš mať sny pokojné, to som presvedčený.“ (Laskomerský, 1922, s. 83). Pri tejto známej pasáži z Laskomerského humoresky *Cestovanie na vakácie* musíme konštatovať: nenapadá nám nijaký dobový autor či dielo (hádám s výnimkou Záborského parodickej „žihadlice“ *Veselohra na súbehu*), kto by na pár riadkoch tak pregnantne a pritom duchaplné sformuloval vlastný literárny program a zároveň postoj k romantickému pátosu a sentimentalizmu. Áno, atribút duchaplný Laskomerskému vsutku pristane.

V súvislosti so štyrmi základnými konfiguráciami komiky (tak ako ich uvádza napr. *Teorie komiky* V. Boreckého, 2000) možno konštatovať, že u Laskomerského dominuje modus humoristický, ktorý sa však nebráni synkretizmu s ďalšími modmi, najmä s iróniou a absurditou. Ak chápeme humor ako prejav komiky vzbudzujúci pozitívne emócie, potom je Laskomerský predovšetkým humoristom. „*Laskomerského humor je plný úsmevnosti, ide o humor bez strachu.*“ (Báľentová, 2004, s. 109). Jeho vnímanie skutočnosti, opreté o dôveru v ľudský pokrok, je vo výsledku optimistické a prudko tak kontrastuje napríklad so Záborského skepticko-pesimistickou víziou sveta. V prevažnej časti Laskomerského tvorby ide o „čistý“ humor bez prítomnosti politika (na rozdiel od Záborského, ktorý svoju verziu komiky založil práve na extrémnom spoločensko-politickom kritizme), maximálne o ironizáciu ľudských nedostatkov (prízemnosti, poverčivosti); len občas sa medzi riadkami mihne satirická narážka (výnimkou z pravidla sú *Listy Štefana a Ďura Pinku*). Porovnaniu týchto dvoch autorov sa zrejme nevyhneme viackrát: Laskomerský v mnohom predstavuje Záborského literárny protipól, čo však nevylučuje, aby obaja autori nepoužívali niektoré podobné, ba identické postupy a výrazové prostriedky – pravda, každý s rozdielnou intenzitou i frekvenciou (obaja autori majú v obľube napr. prácu s hyperbolou, slovné hračky typu Bismarck – Bismoriak či komické figúrky z rodu doktora Lesebucha). Zároveň však nemožno prehliadnúť, že Laskomerský je formálne i tvarovo disciplinovanejší, menej expresívny a konzistentnejší vo výraze, pretože preňho „*poriadok je duša všetkých vecí*“ (Laskomerský, 1960, s. 44).

Jedna zo základných teórií komiky – teória inkongruencie – je založená na

téze, že komické vyplýva z nesúladu, kontrastu, konfliktu. U Laskomerského komické pramení z kontrastu medzi vysokým (vzletný, patetický štýl rozprávania) a nízkym (každodenná skutočnosť), z napätia medzi tým čo je zobrazované a tým ako je to zobrazované (postavy, prostredie, ale napr. aj nesúrodosť v názve a v texte, ktorá je často prostriedkom humoristickej anticipácie, ako na to upozornila P. Báľentová, 2003). Ak Ján Jurčo hovorí o uplatnení „*princípu antinómie medzi predstavou o živote a životom samým, bez silnej postromantickej štylizácie*“ (Jurčo, 1974, s. 49), treba dodať, že toto zcivilnenie v oblasti témy či vo výraze je „polovičaté“, pretože často platí len pre východiskovú situáciu Laskomerského textov. Postromantickú štylizáciu nahrádza vysoko štylizovaná konfrontácia „veľkého“ a „malého“ sveta, pričom „veľké“ je bagatelizované a „malé“ podrobené hyperbolizácii: „malý“ človek Štefan Pinka ako priamy účastník a komentátor „veľkých“ vojnových dejín, osudový konflikt hrdinov shakespearovskej tragédie verzus malicherné spory hašterivých radvanských jarmočníkov, Napoleon a paholok Ďuro, Venécia a Brezno – takéto paralely sú u Laskomerského príznačným zdrojom zväčša slovnej komiky. Spisovateľ teda zobrazuje „iba“ obyčajný život, avšak robí tak veľmi neobyčajným spôsobom.

Komickému efektu sú u Laskomerského podriadené prakticky všetky zložky textu, počínajúc žánrom a končiac (vrcholiac) jazykom. Jeho parketou je „*humoristická beletria a satirická fejetonistika*“ (Pišút, 1974, s. 16), teda krátke a ešte kratšie prozaické útvary, často v rozsahu prerozprávanej a rozvinutej anekdoty, respektíve niekoľkých anekdot. Nech už ich označíme ako humoresky, besednice, črty alebo fejtóny, prítomnosť komického v nich je žiaduca a nevyhnutná. Komické je však v Laskomerského tvorbe prítomné aj tam, kde sa to príliš neočakáva – napríklad vo vlastnom životopise alebo v romantickým schémam poplatnej *Lipovianskej maši* (kde však komická scéna „vyháňania plcha“, čiže špehuňa Ravassyho, nezapadá do melodramaticky poňatého celku).

Laskomerský má zmysel pre jednoduchú kompozíciu, využívajúc pritom mozaikovitý princíp rozprávania, životaschopnosť ktorého si už pred ním – pravda, na rozsiahlejšej ploche novely – odskúšal Kalinčiak a ktorý

neskôr výrazne zdokonalil Kukučín. Často ide o skladačku, nekonzistentný „zlepenec“ niekoľkých epizód či príhod pospájaných len chatrnou niťou (napr. ústrednou postavou) – „zlepenec“, ktorý však prekvapujúco funguje a je komicky účinný aj po rokoch. V zásade ponúka dva druhy príbehov: tie, ktoré majú oporu v autentických životných zážitkoch a skúsenostiach a autor ich „len“ domýšľa, obohacuje fakty o vlastný spôsob videnia s prvkami hyperbolizácie a grotesknosti; a potom sú to vymyslené anekdotické príbehy, v ktorých môže slobodne a naplno rozvinúť svoj zmysel pre komiku s príchutou absurdity. Na Laskomerského tvorbu možno takmer bezvýhradne aplikovať Karvašovu definíciu „o tom ako sa smiešne stáva komickým“ (1980). Inak povedané – udalosti autorom zažité, odpočuté, videné vstupujú v jeho interpretácii do sveta literatúry, stávajú sa ňou.

Popri dominujúcom rozprávaní má v Laskomerského prózach nezastupiteľnú funkciu opis. To, čo je u iných súdobých autorov skôr „vatovou výplňou“, retardačným prvkom príbehu, je uňho silnou zbraňou; prezentuje sa ako hutný, živý a veľmi dynamický prvok štruktúry jeho textov, občas dokonca supľujúci samotný dej (ako to dokazuje napr. humoreska *Radvanský jarmok*, doslova postavená na autorovej schopnosti opisovať jednoducho a pritom netriviálne, so zmyslom pre detail). Práve detail v spojení s kontrastom je jedným zo zásadných stavebných prvkov Laskomerského próz. Nadvláda rozprávačského postupu súčasne prináša minimalizáciu dialógov a naopak takmer absolutizovanú pozíciu (najčastejšie priameho) rozprávača: autor spravidla ako (hlavná) postava často využíva formu ja-rozprávania, čím umocňuje dojem autentickejšieho často reálneho východiska zážitku (bližšie napr. v štúdiu P. Petrusa, 1974).

Laskomerský, našťastie, nie je autorom jednej komickej polohy; v rámci žánrových hraníc nachádzame uňho viacero odtieňov či stupňov humoru – od nenáročného, „ľudového“ (*Upečený kocúr*), cez grotesku (*Prvý tanec*) až po intelektuálnejšie ladené „štúdie“ a úvahy na najrôznejšie témy (*Alopatia*, *Pokrok umelectva*, *zázrak vedy*). Špecificky recesívny humor, tematicky sa viažuci k istej societe, ktorá večný hlad a prázdne vrecká kompenzuje drsnými, v zásade však dobre mienenými a objektom výsmechu napokon

akceptovanými „kanadskými žartíkmi“, predstavuje celá skupina textov (*Študenti, Študentský majáles, Cestovanie na vakácie*). Drsnosť študentského humoru je však tlmená spomienkovým rámcom rozprávania; sám autor síce hovorí o snahe zachovať, či „odfotografovať“ (teda v súlade s realistickou metódou autenticky zdokumentovať) dobu vlastnej mladosti – sú to však fotografie kolorované nostalgiou za „starými zlatými časmi“. Laskomerského menej frekventovanú satirickú polohu s množstvom politických narážok a dvozmyslov predstavujú *Listy Štefana a Ďura Pinku*; tu má asi najbližšie k Záborskému). Všetky uvedené podoby komiky však spájajú konštantné znaky Laskomerského rukopisu: napr. mottá a introdukcie, kombinácia slovnej a situačnej komiky s prevahou prvej, slovné hry, prekvapivá metonymia, hyperbolizácia v opisoch i originálnych prirovnaniach, parodovanie „vysokých“ žánrových foriem, prvky absurdnosti a grotesky. A tiež nadhľad. Nech už píše o čomkoľvek, vždy je „nad vecou“, udržiava si istý odstup, nadhľad nad životom, neberie za každú cenu vážne seba ani svet. Možno aj každodenná lekárska skúsenosť a záujem o najnovšie vedecké a filozofické poznatky (viac ako tradičné kresťanstvo štúrovskej generácie, ku ktorej generačne ešte prináleží) prispeli k jeho vecnému, triezvemu, až exaktne opisnému pohľadu na život i na smrť ako súčasť života. Niekomu mohlo prekážať jeho zdanlivé zľahčovanie vecí verejných, postoj, ktorý mohol byť pocítovaný ako cynický. Práve tento „cynizmus“ mu však dovoľoval humorom odľahčiť aj smutné a tragické v „živote národnom“.

Aksa v súvislosti s Laskomerského krátkou prózou ohýba slovo grotesknosť, súčasník (viac či menej kultúrne zorientovaný) ho zväčša vníma v modernom zmysle slova, tak ako ho formovalo umenie 20. storočia, predovšetkým zlatá éra nemého filmu. Spája si ho tak s istou vizuálnou predstavou, pričom základom je fyzický, „akčný“ humor, situačné gagy a ich reťazenie – a tu prejavuje Laskomerský veľké nadanie pre „vizuálnu komiku“: priam sa vyžíva v prehusťovaní priestoru, vo vytváraní, rozvíjaní a pointovaní chaotických situácií, ako to dokazuje napr. v *Radvanskom jarmoku* alebo v ďalšej z jeho „bujných grotesiek“ (Novák, 1936, s. 583) – značne (seba)ironickom *Prvom tanci*. Občas dáva spomenúť na brutálnu fyzickú komiku stredovekých

a barokových jarmočných príbehov, ktorých tradícia v slovenskej ľudovej kultúre bola stále živá (ľudové kalendáre, knižky ľudového čítania), najmä pri zobrazovaní odpudivých, morbidných či naturalistických detailov: „...*Mijo Drekálovič... osem tureckých hláv rad-radom ako tekvice na pažiť povykladá, celkom čerstvé, svieže, dve ešte fúzom hýbali, jedna očami prekrúcala a jedna hen mala ešte teplú pečenú krumpľu medzi zubami.*“ (Laskomerský, 1958, s. 312). Jeho intelekt a rozhladenosť však cítiť aj tam, kde je námet banálny a humor hrubšieho razenia (pitva kocúra, vylúpnuté oko...).

Menej pozornosti sa v Laskomerského prozaickej tvorbe venovalo aspektu tragikomického, prípadne tragigroteskného – to sú tie chvíle, keď rozosmiatemu čitateľovi náhle mrzne úsmev na perách, keď sa do Laskomerského „hrania sa“ vkráda až prekvapivo vážny tón. Najčastejšie takéto momenty objavujeme v *Listoch Štefana a Ďura Pinku*. „Pinkovské“ zážitky z putovania vzdialenejším i celkom blízkym svetom vyznievajú ako svojrážna podoba (autorom obľúbeného) cestopisného žánru. Ak analyzujeme *Listy* v chronologickej postupnosti, nadobúdame dojem, akoby postupne naberali na satirickej intenzite a odvahe. Autor v nich z pozície tzv. naivného rozprávača interpretuje dobové udalosti a scivilňuje, poľudšťuje ich. Lakonicky komentuje napr. smutný koniec slovenského vyššieho školstva („*Kláštor mal dve gymnáziá, jedno je zatvorené a druhé je neotvorené*“ – Laskomerský, 1958, s. 440) i následnú zostrenú maďarizáciu („*Maďarskú reč sa síce pravidelne a gramatikálne učili, ale si za ňou ústa kyslým mliekom vymývali.*“ – Laskomerský, 1958, s. 440). Štylizácia do úlohy chytrého sprostáka, nie nepodobná neskoršiemu „švejkovaniu“, umožňuje autorovi hodnotiť udalosti v nečakane odvážnych paralelách: „*Keď sa naši rúbari pobijú, meria sa pri tej krumpľovej flúdrovici. A veľkí páni? Tí keď sa rozkmotria, zle jeden oproti druhému, nedobre. Vojnu vedú, ľudia sa mordujú, hrdúsia, pália si mestá, magazíny, zbožie – čo len možné zlého si narobia. Potom sa idú meriť ku sklenke hriateho, zdravkajú si akoby nič, robia si komplementary a vychvaľujú jeden druhého junáctvo.*“ (Laskomerský, 1958, s. 320). Iba Laskomerského zmysel pre absurditu umožňuje familiárne rozhovory a bilaterálne zmluvy „Bismoriaka“ s „virkli kapráľom“ Števom Pinkom, či fiktívne memorandové

stretnutia Janka Francisciho s „emeritus richtárom“ Ďurom. Autor hovorí ústami (s)prostého človeka, ktorý možno nemá patent na rozum („*Raz ti nás povolali do sesie do mesta, že sa tam vraj jednať bude o dákej matici; čože som ti ja vedel, čo je to?*“ – Laskomerský, 1958, s. 430), ale svojím sedliackym rozumom dokáže inštinktívne rozpoznať dobré od zlého a neomylné identifikovať cynizmus dobovej politiky a absurditu vojnových hrôz. Umelecky najúčinnnejšie vyznievajú práve tie momenty, v ktorých sa smiešne a hrozné spája do jednej sugestívnej výpovede, ako je to napr. v liste *Z francúzskeho bojišťa*: hrdinský kaprál Pinka sa práve po ťažkom boji chystá oddýchnuť a posilniť sa na jednom kopci.

Tu ti ma nešeredne voľačo uhryzne. Vyskočím, obzriem sa v okamihnutí. Sedel som na polozabitom francúzskom bubeníkovi, ten sa mi tak odslúžil. Zubami sekal ako v stupách. Bočiac od neho, vidím, že celá cesta padlými burkovaná, hrúza ma ale lapala, keď som videl, že celý ten kopec pozostáva zo samých padlých vojakov. Od strachu mi saláma – a bolo jej asi funt – z ruky vypadne, a myk tomu bubeníkovi medzi klovy. Akoby dlaňou udrel, zosekaná na kúsky zmizla. Pochytím bič a pod' trapom dolu kopcom.

(Laskomerský, 1958, s. 345)

Z kritérií komickosti (tak ako ich formuloval Borecký, 2000) napíňajú Laskomerského kompaktné texty predovšetkým kritérium jazykové. Napokon aj z horeuvedených príkladov je zrejmé, že komický efekt u Laskomerského vzniká na báze slovnej komiky, ktorá je výdatne podporovaná komikou situačnou. A hoci je autor za každých okolností pánom situácie/-í, predsa len tým najdôležitejším a najefektívnejším prvkom Laskomerského komiky je jeho jazyk a štýl. Práve vďaka osobitému jazyku a štýlu bol a je tento autor rovnako inšpiratívnym objektom pre literárnych vedcov i lingvistov (J. Findra, J. Mlacek, J. Sabol). „*Jehofabuly sú stále viac, kratochvilne' ako novátorské, jeho postavy sú jednorozmerné, ale v jazyku je svojský a neopakovateľný.*“ (Šimon, 1974, s. 83). Práve jazyk je tým segmentom Laskomerského textov, ktorý má najďalej k romantizmu a najbližšie k realizmu. S jazykom sa Laskomerský boril (na rozdiel od ťažkopádneho Kubániho) iba v začiatkoch, postupne si vypracoval nezameniteľný štýl – tak ako uňho dochádza k miešaniu hodnotových prvkov

„*zhora nadol a naopak*“ (Jurčo, 1974, s. 50) v myšlienkovej oblasti, aj vo sfére jazyka sú kľúčové odvážne a nečakané stretnutia vysokého s plebejským, spojenia (dovtedy) nespojiteľného. Pôvab tohto iskrenia spočíva v momente prekvapenia: po sústredenom, často až faktograficky presnom vstupe postupne rozpúta „*frazologický ohňostroj*“ (Šimon, 1974, s. 78). Takto sa napr. ľudové úslovía a slovné spojenia stretávajú s odbornou terminológiou (lekárskou, námorníckou), jazykom určitej society (študentský, poľovnícky žargón), resp. kváziterminológiou (kde už vstupuje do hry výmysel a nezmysel). Suverénne prechody medzi jednotlivými štýlovými vrstvami jazyka a ich súčasná parodizácia znovu avizujú „haškovský“ štýl. Laskomerského slovník je bohatý na kalambúry, oxymorá, paradoxy, alúzie, ale rozhodujúcim identifikačným prvkom sú prirovnania – neošúchané, prekvapivé a, pochopiteľne, zveličené. Napr. v *Listoch* nemá rozprávač najmenší problém priblížiť našincovi akúkoľvek neznámu či exotickú realitu a pripodobniť ju slovenským reáliám: november v Taliansku je „*horúci ako hriato*“ (Laskomerský, 1958, s. 305), more je „*tiché ako tvarožník*“ (Laskomerský, 1958, s. 309) a benátske lagúny vyzerajú približne ako breznianske močariny. Laskomerský má cit pre jemné nuansy jazyka, napr. vytváraním napätia medzi doslovným a preneseným významom slova („*Kaprálsku šaržu som dostal za to, že som sa v ostatnej bitke dobre držal – a nepadol; preto tí, čo sa dobre nedržali – a padli, nedostali nič.*“ – Laskomerský, 1958, s. 306). Ako tvrdí Ladislav Šimon, „*akt pomenúvania je Laskomerskému priam zábavou*“ (Šimon, 1974, s. 79); výsledné synonymické reťazce možno chápať nielen ako demonštráciu vlastných schopností, ale aj možnosť hovorového jazyka (čosi podobné realizoval už Kalinčiak vo svojej *Reštavrácii*). Komický efekt vzniká aj konfrontáciou klasických jazykov (latinčiny, nemčiny) s hovorovou slovenčinou; vznikajú tak skomoleniny, deformácie jazyka spôsobené poslovenčením cudzích slov a mien, prípadne ich parodovaním – pred čitateľom defilujú Muchamedvedáni, Somár-paša, Šworcenpiarg, Garýpalty, alebo čiernohorskí („čiernohronskí“) hrdinovia Kožidralovič a Zubyškrypálovič; reč postáv (Lesebuch, Štefan Pinka) je potom čistá makarónčina.

Filozoficky i osobnostným profilom bol Laskomerský romantikom

vzdialený, omnoho výstižnejšie než o „poslednom štúrovcovi“ je hovoriť o ňom ako o „medzigeneračnom zjave“. Z (post)romantických, či dokonca ešte starších literárnych schém sa však celkom nevyviazal. Doznievajú najmä tam, kde sa rodený humorista snaží písať „seriózne“ – v nevydarenej *Lipovianskej maši* (sentimentalizmus, konvenčný sujet, čierno-biele charaktery, archaické rozprávačské techniky – aktualizovaný opis typu „tam, kde kedysi stál... je dnes“). Ukazuje sa, že pokiaľ má Laskomerský zložitejšie fabulovať a psychologicky motivovať dej a konanie postáv, nastávajú problémy (na čo svojho času poukázal J. Noge, 1988). „*Absurdita situácie je* (u Laskomerského – pozn. H. J.) *predpokladom humorného pobavenia. Nesleduje hlbší zmysel.*“ (Báľentová, 2004, s.108). Z tohto pohľadu je Laskomerský, v porovnaní s inými „sofistikovanejšími“ európskymi humoristami, skutočne plytký, bez znakov artistnosti (čo mu býva tiež občas vyčítané). Od spisovateľa, ktorý ostentatívne tvrdil, že sa „*vždy viac zaujímal o telo ako o dušu*“, ktorý chcel ponúknuť „*nášmu národu dačo ľahké, aby sa navykol čítať*“ (Laskomerský, 1962, s. 360) a podriadil všetko zábavnosti svojich textov, nemožno očakávať psychologicky prepracované charaktery (tie by v literatúre tohto typu pôsobili nepatrične), ale len skvelo načrtnuté karikatúry a jednorozmerné figúrky. Napokon aj jednoduchá charakterizácia postáv prostredníctvom ich mien (Mamľas, Omáčka...) nie je v slovenskej literatúre ničím novým – dávno pred ním tento osvedčený prostriedok komiky použil Ján Chalupka, vedno s ním Palárik či Záborský a po ňom Kukučín alebo Tajovský. Laskomerský neprišiel s nijakou komplexnou literárnou revolúciou, skôr s čiastkovými inováciami. Ako by povedal anonymný mudrc: „*Langsam, aber entschieden vorwärts!*“ („Pomaly, ale odhodlane napred!“ – Laskomerský, 1922, s. 90).

Laskomerského reálnu životnú situáciu i literárnu fikciu asi najlepšie vystihuje názov jednej z jeho humoresiek. Nie je to špecialista, ktorý suverénne určí diagnózu a začne systematickú liečbu (chradnúcej literatúry); je to „iba“ *Praktický lekár*, ktorý poskytne nevyhnutnú prvú pomoc – a tým zachráni pacientovi život. Viac než u kohokoľvek iného z Laskomerského literárnych rovesníkov môžeme na jeho tvorivú aktivitu uplatniť okrídlenú frázu o tom, že *humor lieči*. Je to veľa, alebo málo? Pravda, zábavnosť Laskomerského próz,

ktorú sám autor pokladal za primárnu, je polemická a odvíja sa od meniacich sa dobových reálií i individuálneho vkusu čitateľa. Osobná pedagogická skúsenosť dokazuje, že študenti slovenskej literatúry vnímajú Laskomerského krátke prózy ako osviežujúce vybočenie zo stereotypu, ako jeden z mála odľahčených momentov prepatetizovanej slovenskej romantickej literatúry. Nič viac, nič menej... Napokon aj latinská múdrosť uvedená v motte tvrdí: „*Najmilší, časy sa menia a my sa meníme s nimi*“.

Komické provokácie Jonáša Záborského

*Keď bolesť dosahuje najvyšší stupeň,
rev a stony prechádzajú v smiech.*

(Záborský, 1953b, s. 14)

Komiky je v slovenskej literatúre 19. storočia ako šafránu. Hlavná príčina je na prvý pohľad zrejmá a nespochybniteľná: v dobe, keď národ a literatúra bojovali o samú podstatu existencie, nebol čas na žarty. Osobitne romantická epocha svojím celkovým ustrojením zábavné žánre zjavne nepreferovala, čo pre jej slovenskú špecifikáciu platí obzvlášť. Napriek tomu sa s odstupom času vynára otázka, či prílišný rešpekt vedúcich osobností slovenského romantizmu pred smiechom nebol skôr dešpektom – prejavom obáv z nepatričného zľahčovania dôstojnosti národnosťachovného zápasu.

Už len z tohto uhla pohľadu sa literárne dielo Jonáša Záborského javí ako vývinová anomália. Do romantickej spisby ho možno zaradiť iba na základe chronologickej zotrvačnosti, pretože inak pôsobí ako jej priama opozícia. Je prapodivnou a veľmi svojráznou regresívno-progresívnou kombináciou prvkov klasicizmu, romantizmu i realizmu(!) a súčasne polemikou s estetickým kánonom prvých dvoch. Tým je daná aj jeho atypická druhová a žánrová pestrosť: historický epos sa tu stretáva s bájkou či fraškou. Väčšinu tohto nesúrodého a umelecky značne nevyrovnaného materiálu však spája niť úsmevu, lepšie povedané úškrnu. Nejde o smiech ľahký, uvoľnený a spontánny; je to skôr křčovitý úšklabok a zúfalý rehot šialenca tancujúceho nad vlastným hrobom. Tragikomický životný pocit preniká s nebývalou intenzitou prakticky celou literárnou svedčou „divného Jonáša“, niekedy

v dosť nečakaných súvislostiach. Asociácie s gogolovským smiechom cez slzy sú tu na mieste, ale zdroje inšpirácie sú v tomto prípade oveľa rozmanitejšie: siahajú od úcty k sofistikovaniu vtipu antiky po kalendáre ľudového čítania, od nevedomých paralel k Cervantesovi až po zámerné nadväzovanie na Jozefa Ignáca Bajzu a Jána Chalupku. Záborský je teda vizionár zahľadený do minulosti. Je to len jeden z mnohých paradoxov viažucich sa k jeho menu. Viac rebel než kňaz, viac večný pochybovač než presvedčený veriaci. Racionalizmus v ňom zakorenil vieru v „zdravý“ rozum a vo „viditeľný“ život; odkazom osvietenскеj éry boli jeho sklony k moralizátorstvu a mentorstvu; neprajný osud a depresia porevolučných rokov urobili jeho pohľad na svet hyperkritickým. Nie náhodou sa jeho literárna púť začína práve *Bájkami* – tradičným žánrom priam vyžadujúcim poučný príbeh a vtípnú pointu. K bájkam, ktoré písal prakticky po celý život, sa najmä v poslednom tvorivom období pripojili kratšie „uštipačné“ žánrové útvary: *Žihadlice* (výstižné pomenovanie pre epigramy), *Násmešné listy*, *telegramy*, *rozmluvy* atď. Vo všetkých prípadoch ide o aforisticky a epigramaticky ladené „správy z domova i zo sveta“, viac či menej vtípne glosujúce súdobú spoločenskú a politickú realitu. Niekoľko skutočne duchaplných kúskov nesie pečať originálneho tvorcu. Napríklad „list“ *Veselohra na súbegu*, strieľajúci si zo zmanipulovaných konkurzov a parodujúci pôdorys „realistickej“ drámy, by mohol byť vzorovou ukážkou autorovho rukopisu: „*hlavné postavy sú nemé, ... majú úplnú slobodu, ich konanie zhoduje sa celkom so životom. Jedia, pijú, fajčia, smrkajú, vyvaľujú sa na pohovkách, poprdujú. Jedno dejstvo mám, kde vyzlečú sa do gatí a košieľ, ľahnú si do postele a cez celé dejstvo spia a chrápu tak, že i diváci prídu do pokušenia zaspáť.*“ (Záborský, 1989, s. 263).

Nemožno však prehliadnúť, že mnohé z týchto aktualít poslúžili iba na vybavovanie si osobných účtov prostredníctvom literatúry. Vyznačujú sa preto jednostrannosťou a samoúčelnosťou, sú plné invektív a niekedy aj trápne – a to nie sú práve indicie kvalitnej komiky. Od Boha nadaný autor svoj talent rozmieňal na drobné v často jalových pseudosporoch a slovných potýčkach. Extrémnym príkladom je v tomto smere persona non grata – Jozef Miloslav Hurban. Je až neveriteľné, koľko negatívnej energie dokázal

Záborský zhromaždiť a koľko času premárnil na výpady voči jedinej osobe. „Venoval“ Hurbanovi desiatky „žihadlicových“ útvarov, urobil z neho svojho osobného démona a povýšil ho na najväčšie nešťastie slovenského národa. Niektoré jeho útoky sú pritom vyslovene „podpásové“ (napr. obviňuje Hurbana, že „*i Kollára zabil*“ – Záborský, 1989, s. 302). „Hurbančík“ bola u Záborského tá najpotupnejšia nadávka, ktorou častoval prívržencov „*hlbokého doktora*“. Na ceste za svojou pravdou vedel byť nekompromisný, ale aj bezohľadný; stíhaný stihomamom a pocitom krivdy krivdil aj nevinným (napríklad Andrejovi Sládkovičovi, známemu svojou nekonfliktnosťou). Bol by však Záborský bez týchto sporov tým, čím bol? Celú svoju výpoveď postavil na vzdore, provokácii, na negácii a negácii negácie, čo bolo značne riskantné. Ak tvorba jeho literárnych súbežcov vychádza viac či menej z romantického konfliktu sna a skutočnosti, Záborský je priam programovo deziluzívny. Zatiaľ čo oni riešia spor dobra a zla, pravdy a lži v intenciách rozprávkového, on proti jednému klamstvu stavia iné, ešte väčšie, lebo „*každý klame a býva klamaný*“ (Rampák, 1978, s. 110).

Vo svojich satirických prózach využíva overenú kombináciu situačnej a charakterovej, resp. slovnej komiky. Z Bajzovho *Reného* a Chalupkovho *Bendeguza* prevzal napr. osvieteniskú fabulu pikaresknej prózy, v ktorej sa ťažisko presúva z cestovateľských zážitkov na ich komentovanie a analýzu jednotlivých epizód. Spojenie spoločenskej tematiky s darom výrečnosti autora tak predurčilo prevažne monologický charakter jeho próz. Dialogické pasáže, najmä v rozsiahlejších prózach (*Faustiáda*) skladá autor z množstva aforisticky pointovaných „minidiológov“ v relatívne uzavretých výstupoch (skečoch). K tomu sa pripája veľký zmysel pre vizuálnu komiku, pre „akciu“: jeho postavy sa fackujú, kopú, narážajú do všetkého naokolo, padajú im nohavice a príčesky – skrátka gagy ako vystrihnuté z nemých grotesiek.

Film Záborského satirického videnia sa odvíja od spôsobu, akým charakterizuje svoje postavy „zvonku“ – smiešnou, odpudivou fyziognómiou (hyperbolizáciou istých telesných črt) alebo menom (Chruňo, Frndolína, Capinos a pod.). Do ich „vnútra“ sa nepúšťa, namiesto psychologizovania vytvára typy, resp. ich karikatúry. Netreba zdôrazňovať, že ide o typy takmer

výhradne negatívne, o kreatúry, ktoré robí ľudskými všetko neľudské: animálna krvilačnosť, erupcia najnižších pudov, verejne demonštrovaná zvrhlosť a sexuálna posadnutosť. Povýšenie plochej figúry na figúru „uveriteľnú“, výnimočne aj na dôveryhodnú postavu, sa uskutočňuje cez realistický, ba až naturalistický detail. K tejto brutálnej metóde ho vedie jediný cieľ – poukázať na totálnu absenciu charakteru. Jeho smutnosmiešne ohavy sa menia a vyvíjajú len zdanlivo, manipulujú s nimi náhle metamorfózy všadeprítomného politika; vo svojej podstate však zostávajú stále rovnaké – zlé a ešte horšie. A taký je aj postoj autora k nim – mohli by sme ho nazvať aj systémom sadomasochistickej degradácie. Záborský pripravil pre svojich (anti)hrdinov celý reťazec trestov, nehôd a katastrof. Vystavuje ich slovným i fyzickým atakom, necháva ich ponižovať, padať do nastražených pascí, a niektorým „dopraje“ aj tragický koniec. Je to krutý, ale (podľa neho) zaslužený trest za ich nekonečnú hlúposť, naivitu a zlobu. Tak končia napr. bratia Šofráncovci – Panderlák a Kakerlák – vo vodách Oravy „*mútnych ako ich život*“ (Záborský, 1953a, s. 272). Týmto bezbrehým cynizmom však zároveň bičuje sám seba za svoje chyby a nedostatky. Vôbec, vzťah autora k vlastnej osobe charakterizuje v kontexte súdobej literatúry ojedinelý druh zžieravej sebaíronie. Vlastné literárne počiny sú preňho „*trudovinami*“, vhodnými iba ako „*pastva moli*“ (Jariabek, 1981, s. 181); svoje diela podpisuje zásadne v sarkastickom štýle ako „*majiteľ opravdivého kríža, spoluúd mnohých neučených spoločností a národný hriešnik*“ (Lazar, 1956, s. 122). Niekedy sa však zdá, že prílišným zdôrazňovaním „nálepky“ vyvrhela prechádza do opačného extrému – k sebaľútnosti a martýrskej póze (napr. v najautobiografickejšej a „najserióznejšej“ postave *Panslavistického farára Žarnoviča*, stoicky prijímajúceho nepriazeň osudu).

Záborského ambícia vyniknúť ako dramatik či historik nebola naplnená; preto túžil po uznaní „aspoň“ ako prozaik. „*Na daktorých z mojich rozprávok by sa, tuším, zasmiali Slováci*“, nádejal sa v jednom zo svojich listov J. K. Viktorinovi (Štraus, 1987, s. 79). Jeho túžba rozosmievať (aj) za každú cenu bola niekedy dokonca silnejšia ako „logické“ fabulovanie príbehu. Preto je u neho veľmi frekventovaná „barlička“ náhody alebo zásah osudu – teda romantickej

rekvizity(!). Záborský však z núdze urobil cnosť: náhle a ničím nemotivované dejové zvraty zapadajú do jeho improvizovanej „konceptie“ bláznivých feérií. Najlepšie sa cíti v kontrolovanom chaose. Popri improvizáčnych danostiach je jeho najsilnejšou zbraňou fantázia – schopnosť krásne a nehorázne si vymýšľať. Jeho najlepšie „rozprávky“ (*Chruňo a Mandragora*, *Šofráncovci*) a „povesti“ (*Faustiáda*) sú jedinečné práve obojsmerným prelínaním fantazijného a reálneho. Ozveny ľudového rozprávačstva sa tu stretávajú s podivuhodnými alúziami na donquijotský pôvab nonsensu. Sú to nezmysly, ktoré zväčša majú svoj presný zmysel. Do Záborského poňatia satirického totiž vstupuje ďalší „erbový“ prvok – aktualizácia. *Faustiáda* je doslova vystavaná na desiatkach dobových narážok, anekdot, parafráz a odkazov na iné literárne a filozofické diela „postavených na hlavu“. Javy dovedené do krajnosti však obvykle vyvolávajú inú krajinosť. A tak ingrediencie, ktoré stačilo pridávať po štipkách, Záborský sype do textov ako z práškovacieho lietadla. Čitateľ je tak vystavený obrovskému preťaženiu „prevtipnými“ komentármi a ohlušený mnohosťou a faktami. Menej by bolo niekedy viac. Ak sa k urozprávanosti pridá aj občasná grafomanská „úchyľka“ a autor sa snaží dodatočne vysvetľovať ironickú narážku, skrytá irónia prestáva byť skrytou.

Z takto konfrontačne orientovanej tvorby nevyhnutne vyplynuli isté obmedzenia: redukcia vo výbere tém i vo výstavbe charakterov postáv a figúrok, ku ktorým sa pripája ďalší limitujúci faktor – obmedzený arzenál výrazových prostriedkov. Nemožno si nevšimnúť isté „leitmotívy“, ktorými je prepojená celá Záborského tvorba bez ohľadu na literárny druh či žáner. Ak však viaceré motívy, postavy, ale aj celé pasáže nielenže putujú z textu do textu, ale zopakujú sa v takmer doslovnom znení, je to skôr príznak manieri než ucelenosti autorskej výpovede (napr. dialóg „*Goetheho Faust*“ z *Násmešných rozmlúv*, v ktorom sa autor stretáva so svojím literárnym hrdinom, je v nezmenenej podobe zakomponovaný aj do *Faustiády*). Tento transfer možno súvisí s neblahou skúsenosťou autora a so snahou zachovať to najlepšie z rukopisov aj v publikovaných prácach. Zároveň to môže byť aj dôkaz istého konzervativizmu, až dogmatizmu v pohľade na isté osoby,

procesy a javy. Romantizmus bude preňho vždy len „*streštený*“ a „*blúznivý*“, ľud „*nevďačný*“ a „*zhovadilý*“; fanatikom budú pri zápalistých prejavoch večne „*fíkať z úst sliny*“ a on sám sa bude do omrzenia titulovať ako „*národný hriešnik*“.

Cez tieto subjektívne ustálené prívlastky sa dostávame k jazykovej rovine Záborského komiky. V nej hádam najdôslednejšie praktizuje svoju zásadu zosmiešňovania vysokého nízkym. Vo *Faustiáde* sa štylizuje do polohy grobiana a otvorene sa priznáva, že svoje dielo písal „*vcele vo vkuse sedliackom*“ (Záborský, 1953b, s. 110). Prirodzenou súčasťou tejto rafinovanej hry na primitívnosť sa tak stáva aj nadužívanie pejoratív a vulgarizmov, často v kombinácii s hyperbolou. Jeho postavy zásadne nehovoria, ale *vreštia*, nemajú nos, ale *fafák*; skôr výnimkou je opačná, teda eufemisticky ladená metafora (palicovanie sedliakov označuje ako „*lieskový koniec kočujúcej spravodlivosti*“ – Záborský, 1953a, s. 142). Príznačné je preňho aj dôsledné uplatňovanie ironických podtitulov, často s absurdným nádychom. Napr. *Kniha Džefr* pojednáva „*o všetkom, čo nemá byť až do skonania sveta*“, *Faustiáda* má už „*tretie vydanie, pričom prvé a druhé ešte nevyšlo*“ a pod. Jeho aktualizované prirovnania sú väčšinou široko rozvinuté („*obor kýchol a všetko sa rozutekalo ako zemianska insurekcia pri Komárne*“ – Záborský, 1953b, s. 17), lakonické a úderné („*zmizol ako rakúske vlastenectvo*“ – Záborský, 1953b, s. 128), ale kde-tu aj vykonštruované a ťažkopádne („*ako židík, keď ide cez šábes na špacírku a palička mu vypadne z ruky, tak pohneval sa Puchor*“ – Záborský, 1953b, s. 114). Sklony k travestii badať aj v narábaní s biblickými a antickými odkazmi a paralelami (napr. Panderlákove apokalyptické vízie, alebo podarená dvojica Faustových pomocníkov – Gog a Magog).

So zjavným potešením Záborský vymýšľa slovné hračky, využívajúc pritom eufóniu (dedinský táraj – *bajazzo*, teda pajác sa volá *Zajac*), podobne znejúce slová v príbuzných jazykoch (*myslivcovi to myslí*, „*vzdejte mu srdéčné dýky*“ – Záborský, 1989, s. 301), prípadne prešmyčky (Herkules – *Herr Kuleš*, kritici – *k-riti-kusy*). Záborský má výnimočné nadanie parodovať čokoľvek: formu (Kollárov sonet), obsah (z *Odyssey* do *Faustiády*

„vypožičaný“ motív úniku z obrovej jaskyne), prípadne oboje (skvelé básnické a piesňové paródie). Neodolateľný je napr. jeho polopatistický výklad preintelektualizovanej Heglovej dialektiky („*pravda je tá, že niet nič iného mimo Ja, ktoré večne vychodí zo seba a stáva sa mimo seba ako Neja a do Ja sa zase navracia, čo všetko spolu je absolútne Ja*“ – Záborský, 1953b, s. 216). Ale rovnako suverénne dokáže zosmiešniť stylistické cvičenie neschopného škrabáka, afektovanú jazykovú makarónčinu („*Mon Dieu! Ako to môžu gens des lettres a gentilhommes interesovať sa za takú pöbelsprache a ten parászt nemzetség?*“ – Záborský, 1953a, s. 351) alebo židovský dialekt (nápis v hostinci: „*Nyeslyebodno ku-riti!*“ čiže Zákaz fajčiť! – Záborský, 1953b, s. 57) Apropó! Antisemitské invektívy, ktorými „náš“ autor hojne prekladá svoje texty, nie sú v slovenskej literatúre 19. storočia (a nielen v nej) ničím výnimočným. Je len ďalším z paradoxov, že Záborského humor niekedy veľmi intenzívne pripomína práve humor židovský – ostrý, horko sebaironický až sebazničujúci...

Dva nosné motívy Záborského satirickej tvorby – motív sveta ako veľkého blázinca a „chalupkovský“ motív Slovenska ako permanentného Kocúrka – sa spojili v jeho najkomplexnejšej prozaickej práci, v univerzálnych dejinách ľudskej tuposti – vo *Faustiáde*. V tomto šíalenom panoptiku ľudských kreatúr si to odniesli všetci: Slováci i Nemci, Maďari i maďaróni, Židia i antisemiti, národovci i nacionalisti, národy, národnosti, etniká i náboženstvá. Nič preňho nie je tabu, nič mu nie je sväté – ani ten „*starý židovský bradáč, o ktorom je pochybné, či on stvoril človeka, či človek jeho*“ (Záborský, 1953b, s. 19). Prorokuje, provokuje, relativizuje, posmieva sa, uráža, preháňa. Je malicherný, pomstychtivý, jedovatý, oplzlý, chrapúnsky. Už sa nesnaží logicky uvažovať, racionálne vyvracať prízemné ľudské predstavy, povery a nezmysly. Naopak, ešte ich ďalej živí a nafukuje. Neustále si pchá prsty do krku, zo všetkého a zo všetkých je mu do smiechu a do plaču, vrátane seba samého. Uťahuje si aj z čitateľa, vodí ho za nos a necháva v neistote: čo je pravda a čo iba hra na ňu? Pre Záborského nastal Súdny deň už včera. Faustiáda je jeho zlomyseľným a zúfalým zúčtovaním s celou spoločnosťou.

Vždy bol hlavolamom – ako človek sa nespratol do kože, ako spisovateľ

do žiadnej škatulky. Miešanie rôznych štýlov a žánrov, odkazy na iné diela zakomponované do vlastných textov, využitie starých textov v nových, parodických kontextoch, autocitácie – všetky tieto postupy by Záborského dnes zrejme radili k postmodernistom. Slovenská literatúra druhej polovice 19. storočia však nebola na takúto „liečbu šokom“ pripravená. Záborský šokoval omračujúcou úprimnosťou, útočnosťou, mierou vkusu alebo aj nevkusom. Kričal tam, kde iní taktne mlčali. Dovolil si byť „nesympaticky“ skeptickým v čase, ktorý predpisoval nádej. Aj preto ho vyobcovali z literárneho života a uvrhli do kľatby „národného hriešnika“. A on si svoj imidž ďalej usilovne vylepšoval. Zabarikádovaný do samoty rozpútal svoju vojnu proti všetkým. Ako správny literárny anarchista vyhadzoval do povetria hranice žánrov a spájal nespojiteľné; občas sa však uspokojil aj s lacnými pyrotechnickými efektami. Národu, ktorý ho odvrhol a ktorý predsa tak boľavo miloval, zanechal strašný závet – budú sa smiať na vlastnej hlúposti. Budú sa smiať tak, až im z toho bude zle...

**Na tvári ľahký smiech, hlboký v srdci žiaľ
(Komika v krátkych prózach Ľudovíta Kubániho)**

*Teraz sa však smejem, smejem od hladu
(to je môj jediný pokušitel', ktorého sa neviem zbaviť)...*

(Kubáni, 1956, s. 128)

Literárna história nachádza jeho pozíciu v slovenskej literatúre zväčša pomerne vágne v prechodnom období od romantizmu k realizmu, pričom ho spolu s Laskomerským či Záborským voľne priraďujú k akejsi „medzigenerácii“. Hovorí sa o autorovi „mladšej romantickej generácie“ (Kruláková, 2001, s. 289), o spisovateľovi, ktorý bol „ľudsky a profesne postavený medzi Starou a Novou školou“ (Valček, 1999, s. 91); O. Čepan ho vidí ako „spojovací článok medzi tvorbou štúrovskej generácie a tvorbou tretej štvrtiny 19. storočia“ (Čepan, 1956, s. 33). Profil Ľudovíta Kubániho býva obvykle zakončený úvahou o možnostiach predčasne zmareného talentu. Je z generácie, ktorá vyrastala na štúrovských ideáloch, ale najproduktívnejšie roky svojho života musela prežiť v porevolučných časoch, „kedy staré hodnoty strácali svoju platnosť

a nové neboli ešte sformulované“, v dobe, kedy „všetko ústilo do beztvarej karikatúry“ (Čepan, 1969, s. 244). A z tejto dočasnosti, pochybností, neistoty a deformácií sa rodili Kubániho texty. „*Jeho tvorba je vlastne permanentnou polemikou s romantickým myšlienkovým kódexom*“ (Čepan, 1956, s. 10), s doznievajúcimi romantickými princípmi a postupmi, z ktorých zostali už len schémy a klišé. A tu sa vytvára skutočné spojivo medzi ním, Záborským a Laskomerským – komika v rôznych podobách ako reakcia na prežitost' romantických princíпов.

„*Jedným som romantik, druhým chliebár! Rád bych vedel, ako sa tieto dva extrémny môžu sústreďovať v jednej osobe!*“ (Kubáni, 1956, s. 9). Známa myšlienka autora, opakujúca sa v rôznych obmenách vo viacerých jeho textoch, by mohla byť aj mottom jeho života i tvorby: je v nej obsiahnutý zásadný rozpor, kľúčová dilema, od ktorej sa odvíja všetko reálne i literárne – nesúlad, rozpor medzi možnosťou (teda romantickou ilúziou, eufóriou a energiou) a skutočnosťou (skôr neromantickou ako realistickou, každopádne relativizujúcou všetko romantické). Táto inkongruencia je potom rovnako zdrojom vážneho i nevážneho – romantické schémy sú spochybňované a komicky (najmä parodicky) zľahčované. Ak Čepan tvrdí, že „v jeho (Kubániho – pozn. H. J.) literárnom diele žije vedľa seba svorne tragický, komický a sentimentálny prvok“ (1969, s. 254), táto svornosť neplatí vždy a všade. Na niektorých miestach sa staré priam bije s novým a výsledkom je žánrovo, kompozične, výrazovo i myšlienkovy nevyvážený prozaický text; najmarkantnejším príkladom je najrozsiahlejšia z jeho krátkych próz *Mendík*.

Pokiaľ v prípade *Mendíka* bolo jeho snahou „*dačo okrúhleho, do života siahajúceho podať*“ (Kubáni, 1956, s. 19), teda vytvoriť kompaktný a vyvážený prozaický útvar, vzápätí vníma výsledok svojho snaženia iba ako „*zlátaninu tragikomických výjavov, ako sa to vôbec v živote deje*“ (Kubáni, 1956, s. 19). Aj tento sebakritický výrok je pre nás potvrdením úvah o *Mendíkovi* ako jednom z najtypickejších literárnych produktov prechodného obdobia so všetkými pozitívami i negatívami tohto „poetologického zmatku“. Jeho literárna „dvojdornosť“ (ako to nazval Čepan) je tu „mnohodornosťou“, pretože

do seba absorbuje celý rad starších i novších literárnych podnetov, zďaleka sa neobmedzujúc len na romantické a realistické vplyvy. Každá z postáv akoby bola modelovaná podľa iných poetických princípov: komické typy postáv ešte podľa „kocúrkovského strihu“ reprezentuje familia Šípičkovcov. Alibistický pán rektor, ktorý z vlastnej pohodlnosti (nie mentálnej obmedzenosti) veľmi rád necháva za seba rozhodovať iných, jeho záľuba v prázdnom krasorečení („ja sám som v dilemme, t. j. v škripci“ – Kubáni, 1956, s. 62) i v latinčine (tentokrát jej rozumie), dominantná manželka Margaretha-Xantypa i rozmazaný synček Mutius pripomínajú Tesnošila a spol. Popri jazykovej charakteristike napokon aj mená postáv ako prostriedok ich charakterizácie v duchu *nomine et omine* (Trnovský – „*nezadarmo, že sa tak volal*“ – Kubáni, 1956, s. 61) zreteľne odkazujú na chalupkovské (teda klasicisticko-preromantické) inšpirácie. Humoristické poňatie Šípičkovcov strieda „*zhovievavá irónia*“ (Čepan, 1956, s. 20) k mladému kaplánovi Trnovskému, reprezentujúcemu charakterný, národne oduševnený, pre autora v zásade sympatický a pre súdobú spoločnosť celkom neperspektívny typ človeka. Kubáni si neskrývane uťahuje z jeho rojčivej povahy (na stole mu leží Slávy dcera, „*predtým jediná družica jeho*“ – Kubáni, 1956, s. 54). Vyslovenou paródiou romantických tvorivých múk je scéna Trnovského skladania ódy *Trpezlivosť nešťastnej lásky* („*Práve na ,srdce' hľadal rým, lebo sa mu ,prudce' nevidelo, keď v lieskovine zašušťalo a ktosi stenajúc zavzdychol.*“ – Kubáni, 1956, s. 55). Takto, v podobe utrápenej mendickej sirotky, vpadne do romantického blúznenia surová sociálna realita – jeden z identifikačných znakov a zároveň výrazných determinantov Kubániho prozaickej tvorby. Aby otvorene ukázal k akému myšlienkovému pragmatizmu tlačí toto „chlebarstvo“ čisté duše typu Trnovského, nerozpakuje sa autor siahnuť aj po čiernom humore („*a tu jeho myseľ blúdi po všetkých okolitých a vzdialených evanjelických cirkvách, aby dakde vyšpehovala k hrobu nakloneného pána farára.*“ – Kubáni, 1956, s. 55). „*Temer grotesknou karikatúrou*“ (Čepan, 1956, s. 21) je potom postava mäsiara Volovca: či už svojím výzorom („*skutočne, jeho zovňajšok nebol na zaľúbenie*“; „*Endymion*“; „*šereda*“, „*telivo*“), alebo názorom („*sám sa zasmial na svojej výhovorke, lebo sa mu páčila; nie tak richtárovi.*“ – Kubáni, 1956, s. 79)

predstavuje hyperbolizovanú podobu ľudskej prízemnosti a obmedzenosti, teda vlastností príznačných pre človeka novej doby. Mimochodom, v postave Sidónie Šípk – objektke kaplánovho zbožňovania – nenachádzame ani náznak irónie, svojou (povedané s Kuzmánym) „*tichostí a mírností*“ pripomína rovnako biedermeierovské ikony ako Vajanského plastické ženské modely.

Paródia (ako na to upozornila A. Kruláková, 2001) však nie je systematická a dôsledne dotiahnutá do konca (a to doslova). Popri sentimentálnej úľubostnej línii a niektorých (najmä ženských) postavách je to predovšetkým „*дотоčný happy-end*“ (Kruláková, 2001, s. 290), spôsob pointovania príbehu, ktorý výrazne oslabuje údernosť Kubániho komiky i kritickosť jeho výpovede. Záver, v ktorom sa priam rozprávkovko náhle a bez hlbšieho opodstatnenia všetko na dobré obráti, zlí sú potrestaní a dobrí a trpiaci odmenení, pôsobí ako popretie predchádzajúcich postojov autora, ako paródia seba samej, a teda skôr nechcene komicky. Najmä ak romantizujúci faktor náhody či osudovosti (teda romantického prvku) vypomáha až nepríjemne často. Možno to boli požiadavky dobového čitateľského vkusu, ktoré spôsobili, že Kubáni tesne pred cieľom stratil umeleckú odvahu, ktorá ho dovtedy zdobila a ukončil príbeh nanajvýš konvenčne. Ak má podstata komického vyplývať z tenzie medzi romantickým a neromantickým, toto napätie v závere smeruje do stratena. A nie je to len prípad *Mendíka*.

Päťicu Kubániho kratších prozaických prác, podľa niektorých konštantných postáv i odkazov priamo v textoch zamýšľaných zrejme ako voľný cyklus, spája niekoľko spoločných znakov. Z formálneho hľadiska ide o poviedky s jednoduchou epizodickou štruktúrou; sám autor ich výstižne charakterizoval ako „*humo-smutnoresky*“ – teda „*tragikomicky vyznievajúce epizódy zo života, postavené na strete ideálu so skutočnosťou, ktorých konflikt nie je absolutizovaný, ale čiastkový alebo dočasný, neústi do tragédie, vedie len k zrelativizovaniu hodnôt dovtedy uznávaných za absolútne.*“ (Kruláková, 2001, s. 289). Prakticky vo všetkých sú zápletky a z nej vyplývajúce komické situácie založené na osvedčených prvkoch komiky – nedorozumeniach a zámenách identít postáv – ktoré v širších súvislostiach možno interpretovať aj ako metaforu porevolučného života plného dvojtvárnosti, kde sa to len

tak hemží pseudo- a quázi- hrdinami a kde každý je niekto iný (Čepan, 1969). Neriešia sa v nich nijaké fatálne konflikty a neprekonateľné rozpory, iba smutné „smiešnosti“ každodenného žitia a prežitia: akákoľvek snaha o duchovne vyššiu kvalitu života naráža na permanentný hmotný nedostatok sústredený často do jediného slova – HLAD. Vo väčšine próz nacionálny pátos buď úplne absentuje, alebo je ironicky relativizovaný. Všetky majú východisko v autorovej súčasnosti, v jeho vlastných zážitkoch, v reálne nadobudnutej skúsenosti. Silný autobiografický prvok je umocnený aj dominujúcou ich-formou rozprávania, ktorá má umocniť dojem autentickosti. Ak Čepan hovorí o Kubániho krátkych prózach ako o „*rámcovaných epizódach*“ (1956, s. 22), potom tento rámec zabezpečujú najmä prologické a epilogické vstupy rozprávača a hlavného hrdinu v jednej osobe. Často u svojich hrdinov zdôrazňuje aj jemu vlastné romantické korene („*nás stredovekých romantikov*“ – Kubáni, 1956, s. 134), ale so zámerom (seba)ironickým; sú pre nich typické pochybnosti, neistota, nerozhodnosť. „*Tento hrdina a jeho životný pocit, ktorý je v zhode s danou historickou situáciou po revolúcii, je najvlastnejším Kubániho prínosom do vývinu slovenskej prózy.*“ (Čepan, 1969, s. 246).

Že to Kubáni s paródiou myslel prevažne vážne, dokazujú premyslené podtituly jeho krátkych próz. Za avizovanými „kriminálnymi epizódami“ a „svätajánskymi“ či „turistickými dobrodružstvami“ sa skrývajú „výseky“ zo všedného „obyčajného“ života. V názve prózy *Hlad a láska* i v jej podtitule *Svätajánske dobrodružstvo* je obsiahnutý jasný autorský zámer odpatetizovať romantizujúcu tému lásky – romantický sentiment sa v ňom stretáva s elementárnou živočíšnou potrebou, vysoké s nízkym.

Akýmsi „zacvičovaním sa“ v komike, skôr úsmevným ako smiešnym, bol pre spisovateľa *Pseudo-Zamojski*, „*nenáročný obrázok s hlbším významom*“ (Čepan, 1956, s. 23); je to pokus o „gogoľovskú“ satiru, o výsmech uhorskej byrokracie, manipulácie s ľuďmi, facka všetkému slavianofilskému rojčeniu a pátosu a ľudskej naivite vôbec; do inak vážneho tónu rozprávania vstupujú prvky komiky – vari najzreteľnejšie cez figúrku jedného zo svedkov a obetí výčinov falošného grófa, starého Žida, karikovanú kompletne od mena

(Nehemiáš Spitzburger Ben-Naphtalin), cez „tradičné“ židovské vlastnosti a zvyklosti (život vidенý cez čísla, prehnane zdôrazňovaná zbožnosť, narážky na obriezku, „*predsa mohla byť pravdivá jeho výpoveď, lebo ani raz neodpľul*“ – Kubáni, 1956, s. 99) až po jazykový prejav (nadužívanie starozákonných paralel – „*ruža z údolia Sárón*“, „*smradľavý Absolón*“, zvolania typu „*aj, vaj*“ a pod.). Práve židovský portrét najkrikľavejšie tenduje ku karikatúre, čo je evidentné najmä v konfrontácii s inými, komicky tlmenejšie či dokonca „seriózne“ poňatými postavami (napr. s vizážou i prejavom mladého auskultanta Kvíteka).

Formálne i motivicky úzko prepojená je dvojica próz *Hlad a láska (Svätojánske dobrodružstvo)* a „*humo-smutnoreska od Hladovanského Čierne a biele šaty*“. Kontrastnosť je tentoraz obsiahnutá explicitne už v názvoch a podnázvoch oboch próz. Ani jedna z postáv, ale HLAD je tu skutočným hlavným aktérom diania i katalyzátorom vzťahov: HLAD likviduje akúkoľvek vzletnosť citov („*Láske hlad kope hrob*.“ – Kubáni, 1956, s. 124); HLAD zásadne determinuje nevyspytateľné konanie autobiografického hrdinu (zaťatosť, sekírovanie, podráždené reakcie, zúrivosť, sebatýranie), dokonca mu dáva meno (autorovo alter ego Hladovanský). Viacerými prvkami v nich Kubáni pripomína uvoľnený humoristický štýl Laskomerského: využitie komického kontrapunktu medzi vzletnosťou slov a prízemnosťou myšlienok; kvetnatý štýl rozprávania (čiastočne vysvetlený pozdvihnutou náladou rozprávača a jeho kumpánov); tendencia k hyperbolizácii banálnych javov (útrapy jednoduchového hladu), najčastejšie prostredníctvom rozvitých prirovnaní najčastejšie biblického alebo antického pôvodu, ktoré u Kubániho občas prechádzajú do úvahy („*pozeral som hore ako Eliáš, keď čakal na krkavca. Nevýčkal som nič – ani krkavca, ani pečeného holuba. Bohvie, čo to, že v našich časoch už divy prestali, hádam – že už nieto prorokov*.“ – Kubáni, 1956, s. 116). Skôr než presvedčivosťou fungujúceho prozaického celku zaujmú tieto texty jednotlivosťami, detailmi: úvodná autorská hra s vlastnou identitou (pseudonymy) v *Šatách* avizuje následný (seba)ironický charakter rozprávania: „*Ja som človek hlavatý / veľká to chyba, keby to nie, azda by sa mi v svete lepšie vodilo; potešujem sa však tým, že hlavatosť*

bez hlavy nemôže byť/.“ (Kubáni, 1956, s. 130); líčenie svadobných príprav v čiernohumornom duchu („*A ticho, hlucho bolo v svadobnom dome – ako v príbytku, kde mŕtvolu leží.*“ – Kubáni, 1956, s. 135); alebo prvé náznaky satiry v dobových politických narážkach („*Tento úrad, o ktorom asi ani sám všemohúci a vševedúci pán exminister Bach nevedel... bol kliešte, ktorými páni civilizátori vybrali z ohnivej vatry občianskej nespokojnosti pečené gaštany v spôsobe porcie, akcízov, zuschlagov atď.*“ – Kubáni, 1956, s. 128). Často zdôrazňovaná tragikomická rozpoltenosť života má zasa výrazovo (v niektorých formuláciách takmer doslovne) blízko k Záborskému (Predmluva z *Faustiády*): „*Či sa smiať, či plakať, či sa hnevať – či čo – sám som nevedel / Moji svedkovia mi potomne povedali, že sa mi v tom okamihu tvár smiala – a z očí perlili slzy.*“ (Kubáni, 1956, s. 136). Napätie tragikomickej dvojpólovosti najlepšie funguje tam, kde do emocionálne vypätej situácie (svadobná hostina) nemilosrdne zasiahne racio, najčastejšie so silným sociálnym podtónom: „*vydávam si ženu a ona mňa žení, jedným slovom: obidvaja nemáme nič!*“ (Kubáni, 1956, s. 136).

Keď manžel Hladovanský s odstupom niekoľkých rokov hodnotí svoje životné kroky („*i ja som sa odriekol romantiky a preberám sa v dedičstve mojej ženy*“ – Kubáni, 1956, s. 137), hovorí jeho ústami o vlastnom živote samotný Kubáni: *Emigranti* boli napísaní s istým časovým odstupom (a vydaní až posmrtné) a tento odstup je citeľný aj v texte. Autor, ktorý „*vytriezvel zo všetkých ilúzií*“ (Čepan, 1969, s. 254) je tu ironický už od prvej vety („*Závidím emigrantom!*“ – Kubáni, 1956, s. 141). Próza je dosiaľ najotvorenejšou polemikou autora s romantickou generáciou; s jej ideálmi a modlami sa tu rozhodne nenarába v rukavičkách. Dve postavy „*emigrantov na pár hodín*“ – to sú dva výrazne diferencované pohľady na svet: „*merník ako idealista, pozrel k nebu; ja ako chlebár k zemi*“ (Kubáni, 1956, s. 145); v „*zechenterovsky*“ hyperbolizovanom prirovnaní („*Stáli sme nad Detvou vo vytržení ako Vasco Nunez de Balboa navrchu panamskej úžiny.*“ – Kubáni, 1956, s. 143) sa skrýva veľké očakávanie romantika („*Detva je vzor Slovenska; istotne nás tu čaká opravdivé pohostinstvo.*“ – Kubáni, 1956, s. 144), ktorého však vráti na zem nemilosrdná realita: sládkovičovský topos Detvy ako srdca

slovenskosti („*Detva! vydýchol Ružan.*“ – Kubáni, 1956, s. 143) je ironicky uzemnený („*Syr a žinčica! zvolal som ja.*“ – Kubáni, 1956, s. 144) a napokon realisticky spochybnený („*v Detve bolo ticho*“ – Kubáni, 1956, s. 25). Ideálne črty romantickej poetiky sú parodované: napokon príde rad aj na tradičnú „slaviansku“ spolupatričnosť a pohostinnosť („*anjel*“ či „*pohostinná Héba*“ menom Marína!), interpretovanú ale v celkom inom svetle... „*Rozpornosť je podstatnou a bytostnou črtou jeho literárneho naturelu*“, napísal svojho času o Kubánim Oskár Čepan (1969, s. 223). Výrazný rozpor vidíme aj v tom, čo autor chcel dosiahnuť, čo avizoval (viac v korešpondencii než vo východiskách svojich próz) a tým, čo dosiahol. V liste P. Dobšinskému síce privoláva „*zakrnalému chlebarstvu korbáč satír*“ (Čepan, 1969, s. 245), ale na vyostrenú satiru alebo karikatúru je jeho tvorba príliš skromná – prvé náznaky sa síce objavili už v próze *Čierne a biele šaty*, ale výraznejšie sa ako spoločenský kritik prezentuje autor až v tematicky „vhodnejších“ *Emigrantoch*: „*Zdalo sa mi, že som v Austrálii, kde všetko naopak ako v Európe. Tu podlosť znamená charakter, anarchia poriadok, závislosť autonómiu, zrada vlasti milovanie národa.*“ (Kubáni, 1956, s. 142). Prekvapivo otvorené, sarkastické hodnotenie domácej spoločensko-politickej situácie je zrejme najodvážnejším literárnym výhonkom Kubániho satiry i odpoveďou na „*problém izolácie Kubániho literárnej postavy od jej spoločenských vzťahov*“ (Valček, 1999, s. 90). Celkové kritické vyznenie a presvedčivosť autorskej výpovede sú však opäť (podobne ako v ďalších Kubániho krátkych prózach) oslabené nostalgizujúcim záverom („*Dajedni sa zasmejú; dajedným útlocitnejším zahrá slza v očiach; druhí pociťia i to, i to – veď naše dobrodružstvo bolo skutočne tragikomédia!*“ – Kubáni, 1956, s. 164).

Nostalgia za „starými zlatými“ časmi ovplyvnila atmosféru spomienkovo ladenej prózy *Suplikant (Zlomky z denníka)*. Rozsiahlejšia poviedka pripomínajúca podobne koncipované prózy Laskomerského je sledom veselých i menej veselých epizód zo študentských rokov. V optimisticky ladenom rozprávaní dostáva priestor predovšetkým nenáročný a občas drsný humor, pričom Kubáni ponúka ďalší variant „konfliktu“ rozumu a srdca, lepšie povedané žalúdka a srdca: ozvlášťujúcim prvkom rozprávania je hádam len

personifikovanie telesných útrobn – dialóg s vlastným žalúdkom („*moje hladové nepokojné dieťa*“, „*pán žalúdoček*“ – Kubáni, 1956, s. 173), ktorý akoby si žil svojím vlastným životom. Pôvodná ušľachtilosť poslanca suplikanta sa tak mení na nemilosrdné súperenie s konkurentom Bedárekom o „kus chleba“: v tomto nemilosrdnom boji sa nešťátia využijú všetky dostupné prostriedky i podpásové praktiky („kanadské“ žartíky typu „prepadnutie zbojníkmi“). Inak je text postavený na osvedčených postupoch predchádzajúcich Kubániho próz: opäť nosné motívy putovania a zámeny identity (ale aj záchvevy prvej lásky); opäť ja-rozprávanie a s ním spojené čiastočne archaizujúce naratívne techniky („*Príhoda je krátka, vyrozprávam ju, či vlastne túto mal som len pripomenúť v prítomnej kapitole.*“ – Kubáni, 1956, s. 175; resp „*nie, týmto vás nudiť nechcem*“ – Kubáni, 1956, s. 194); opäť Hladovanský – tento krát ako vedľajšia figúra. Sem-tam z napätia medzi vysokým a nízkym prebleskne komická iskra (napr. paralela politického usporiadania a usporiadania nocľazníkov). Vzhľadom na vek hlavného hrdinu nedôveryhodne pôsobiacu názorovú vyspelosť (presvedčenie zrelého národovca v scéne zhromaždenia študentov z VIII. kapitoly) sa snaží autor vyvážiť vtipným opisom recesistických študentských rituálov (prijímanie do „fajčiarskeho cechu“). Už tradične konvenčný záver tentoraz nie je dielom Kubániho: dodatočná snaha Dobšinského dokončiť a posmrtno publikovať to, čo priateľ začal, priniesla rušivé zásahy v duchu štúrovskej poetiky, nerešpektujúce charakter a atmosféru pôvodného textu, výrazné ruptúry v texte (napr. z postavy víťuza Bedáreka urobil zápalistého národovca pregnantne formulujúceho a komentujúceho historické a politické udalosti; ideovo samoučelné je aj zaradenie epizódy s návštevou redakcie Slovenských národných novín). Vytratila sa uvoľnenosť, zostal len křčovitý pátos. Humoristický obraz „*odumierajúceho sveta obyčajných papajov prechádza v obraz oduševnenej štúrovskej mládeže*“ (Čepan, 1956, s. 27). Práve nešťastné úsilie Dobšinského dorozprávať suplikantove osudy „za každú cenu“ je dôkazom nepochopenia prvotného autorského zámeru, rozdielných umeleckých priorít i toho, že Kubáni bol (prinajmenšom) o pol generácie inde, napred...

Príkladom Kubániho nakladania s romantickým dedičstvom, premeny

tragického na tragikomické, môže byť hrdinova úvaha o únose svojej vyvolenej z *Čiernych a bielych šiat*; je to iba chvíľková slabosť, pretože vzápätí si uvedomí, že nie je „romantičný rytier“ (Kubáni, 1956, s. 133), a že „doby sa zmenili“ (Kubáni, 1956, s. 163). Platí teda, že Kubáni „spochybňuje romantizmus zvnútra“ (Kruláková, 2001, s. 295). Spochybňuje, prehodnocuje, relativizuje – ale striktne neodmieta. „Neisto sa pohybuje na rozhraní clivého súcitu a humoristického nadhľadu“ (Čepan, 1969, s. 246); výsledkom je vždy väčší alebo menší kompromis, ústupok doznievajúcej dobovej poetike i ideológii. To spôsobuje, že Kubániho „smiešnovážnejšie či vážnosmiešnejšie“ (Kubáni, 1956, s. 220) dobrodružstvá nie sú v konečnom dôsledku ani veľmi smutné, ani veľmi smiešne – a vlastne to nie sú ani dobrodružstvá, skôr „tragikomické histórie“. Aj preto pôsobí realizácia komiky (najmä jej ironickej a parodickej konfigurácie) v Kubániho krátkych prózach ako čiastková, nedôsledná, a komický efekt tým pádom ako rozpačitý a nezavršený.

Kubániho na prvý pohľad nenápadný prozaický štýl sa v rámci „generačnej príbuznosti“ nemôže vyhnúť porovnaniu s vyhraneným rukopisom dvoch silných, z aspektu komiky takmer bipolárnych osobností. Nemožno ho zaškatuľkovať ani ako humoristu (Laskomerský), ani ako satirika (Záborský). Kubáni má pritom čosi z jedného i druhého: od Záborského si „osvojil“ tragikomický pohľad na svet a tiež zmysel pre iróniu či sebaíroniu, hoci nie je tak satiricky provokatívny, výrazovo expresívny a didakticky mentorský; má v sebe aj Laskomerského pozorovateľský talent a zmysel pre detail, chýba mu však jeho rozprávačská suverenita. Vo výslednej konfrontácii sa tak zdanlivo stráca osobnosť autora, chýba viac originálnych, „svojských“ črt. Napriek tomu (alebo práve preto) Kubániho krátke prózy zrejme najvernejšie z tejto trojice odrážajú to, čo O. Čepan nazval „dobovosťou“ – nie však v zmysle spoločensko-politickej (ako u Záborského), ale individuálne prežívanej súčasnosti (Kruláková, 2001).

Z Kubániho skromnej a často len zlomkovito zachovanej umeleckej i literárnokritickej pozostalosti možno len ťažko usudzovať, ktorou z ciest by sa ďalej uberal jeho mnohostranný talent. P. Kellner-Hostinský tvrdil, že to bolo smerovanie k satire (Čepan, 1969), ale my sa na základe preskúmaného

prikláňame skôr k presvedčeniu, že pre Kubániho predstavovali „humosmutnoresky“ len prechodné štádium na ceste k vyšším méтам prózy – predovšetkým k románu. Aj z tej nevelkej kôpky textov je však zrejmé, že zmysel pre tragikomické videnie sveta bol prirodzenou súčasťou jeho osobnosti – umeleckej i ľudskej.

LITERATÚRA

BÁLENTOVÁ, Petra. 2003. Prostriedky humoristickej anticipácie G. K. Z. Laskomerského. In: *Slovenský jazyk a literatúra v škole*, r. 50, 2003/2004, č. 7 – 8, s. 211 – 215. ISSN 1335-2040

BÁLENTOVÁ, Petra. 2004. Laskomerského tragikomická a „groteskná“ koncepcia humoresiek. In: *Literárnovedné štúdie IV*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2004, s. 101 – 111. ISBN 80-8050-773-2

BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8

ČEPAN, Oskár. 1956. Ľudovít Kubáni a jeho prozaické dielo. In: *Valgatha a iné prózy*. 1. vydanie. Bratislava : SVKL, 1956, s. 9 – 33.

ČEPAN, Oskár. 1969. Literárne dielo Ľudovíta Kubániho. In: *Literárne postavy Gemera I*. 1. vydanie. Bratislava : Obzor, 1969, s. 222 – 255.

JARIABEK, V. 1981. *Jonáš Záborský – župčiansky samotár*. Martin : Osveta, 1981. 228 s.

JURČO, Ján. 1974. Vzťah témy a jazyka v humoreskách Prvý tanec a Cestovanie na vakácie. In: *Gustáv Kazimír Zechenter Laskomerský. Život a dielo 1824-1908*. Zborník materiálov z vedeckej konferencie 6. – 7. 12. 1974. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1974, s. 46 – 55.

KARVAŠ, Peter. 1980. *K problematike estetickéj kategórie komického : Umelecké a spoločenské priestory hry Petra Zvona*. Bratislava : Výskumný

ústav kultúry, 1980. 166 s.

KRULÁKOVÁ, Anna. 2001. Prehľadovanie témy lásky v próze šesťdesiatych rokov 19. storočia. In: *Slovenská literatúra*, r. 48, 2001, s. 289 – 296.

KUBÁNI, Ľudovít. 1956. *Valgatha a iné prózy*. 1. vydanie. Bratislava : SVKL, 1956. 424 s.

LASKOMERSKÝ, Gustáv Kazimír Zechenter. 1877. *Sosbierané žarty a rozmary*. Turčiansky Sv. Martin : Tlačou a nákladom kníhtlačiarskeho účastinárskeho spolku, 1877. 82 s.

LASKOMERSKÝ, Gustáv Kazimír Zechenter. 1922. *Sosbierané žarty a rozmary*. Turčiansky Sv. Martin : Kníhtlačiarský účastinársky spolok, 1922. 118 s.

LASKOMERSKÝ, Gustáv Kazimír Zechenter. 1958. *Úsmevy nad životom. Spisy II*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958. 562 s.

LASKOMERSKÝ, Gustáv Kazimír Zechenter. 1960. *Cestopisy. Spisy III*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960. 512 s.

LASKOMERSKÝ, Gustáv Kazimír Zechenter. 1962. *Výlety po Slovensku. Spisy IV*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1962. 533 s.

LAZAR, Ervín. 1956. *Jonáš Záborský. Život – literárne dielo – korešpondencia*. Bratislava : SVKL, 1956. 366 s.

NOGE, Július. 1988. Dielo G. K. Zechentera Laskomerského – svorník medzi romantizmom a realizmom. In: LASKOMERSKÝ, Gustáv Kazimír Zechenter. *Dielo I*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 9 – 23.

NOVÁK, Jan V. – NOVÁK, Arne. Přehledné dějiny literatury české. Olomouc : R. Promberger, 1936 – 1939, s. 583. Podľa: KRULÁKOVÁ, Anna. 1991. K typologickým súvislostiam G. K. Zechentera-Laskomerského a J. Nerudu. In: *Studia Academica Slovaca*. Bratislava : Alfa, 1991, s. 129 – 135. ISBN 80-0500-953-4

PETRUS, Pavol. 1974. Zechenterova poviedka (K štruktúrno-typologickej

charakteristike Zechenterovej poviedky). In: *Gustáv Kazimír Zechenter Laskomerský. Život a dielo 1824 – 1908*. Zborník materiálov z vedeckej konferencie 6. – 7. 12. 1974. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1974, s. 24 – 34.

PIŠŮT, Milan. 1974. Generačná funkcia osobnosti G. K. Zechentera-Laskomerského a jeho diela. In: *Gustáv Kazimír Zechenter Laskomerský. Život a dielo 1824 – 1908*. Zborník materiálov z vedeckej konferencie 6. – 7. 12. 1974. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1974, s. 15 – 23.

RAMPÁK, Zoltán. 1978. Jednota a rozmanitosti v dramatickej tvorbe Jonáša Záborského. In: *Biografické štúdie 8*. Martin : Matica slovenská, 1978, s. 98 – 117.

ŠIMON, Ladislav. 1974. O štýle prózy Gustáva Kazimíra Zechentera-Laskomerského. In: *Gustáv Kazimír Zechenter Laskomerský. Život a dielo 1824 – 1908*. Zborník materiálov z vedeckej konferencie 6. – 7. 12. 1974. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1974, s. 78 – 83.

ŠTRAUS, František. 1987. Biografické kalendárium Jonáša Záborského. In: *Biografické štúdie 18*. Martin : Matica slovenská, 1987, s. 9 – 99.

VALČEK, Peter. 1999. Všetko naopak ako v Európe (Princíp identity v prozaickom diele Ľudovíta Kubániho). In: *Literika*, r. IV, 1999, č. 3, s. 89 – 93. ISSN 1335-180X

ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1953a. *Výber z diela I*. Bratislava : SVKL, 1953. 498 s.

ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1953b. *Výber z diela II*. Bratislava : SVKL, 1953. 356 s.

ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1989. *Dielo II*. Bratislava : Tatran, 1989. 447 s.

SUMMARY

To laugh and to cry

Variants of comic in short prose by some authors of transitional period between Romanticism and Realism

The author of the paper deals with various forms and images of comic in short prose by three writers of Slovak literature between Romanticism and Realism – Gustáv Kazimír Zechenter Laskomerský, Ľudovít Kubáni, and Jonáš Záborský. Methodology of the paper has a background in incongruence theory, which helps the author to analyze principles of genesis and function of comic aspect in the works of the writers as a consequence of stress, contrast and disharmony between particular parts of his texts. The author of the paper uses a method of analysis and interpretation of chosen pieces of their short prose texts. His conclusion shows that Laskomerský's texts contain humoristic configuration of comic which is in second place combined with the ironic and absurd elements, and mainly realized through verbal and situational comic. Kubáni's combination of humoristic and ironic configuration of comic is mostly presented through a form of parody. However, the aspect of comic is not applied consistently to all parts of his texts. Záborský prefers extreme images of literary comic, especially harsh satire based on expressional features of his works.

ZOZNAM AUTOROV ŠTÚDIÍ

PaedDr. Zuzana Bariaková, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Doc. PaedDr. Martin Golema, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D.

Ústav bohemistiky a knihovnictví, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě, Česká republika

Mgr. Henrich Jakubík, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Mgr. Agnieszka Janiec-Nyitrai, PhD.

Katedra areálových kultúr, Fakulta stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, Slovenská republika

Dr Anna Kobylińska

Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Poľská republika

Doc. PaedDr. Ľubomír Kováčik, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Mgr. Martina Kubealaková, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Dr hab. Roman Mnich, prof. nzw. UPH

Zakład Teorii Literatury i Antropologii Dzieła Literackiego, Instytut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej, Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Polska republika

Dr Ludmila Mnich

Katedra Filologii Rosyjskiej, Instytut Neofilologii, Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Polska republika

PaedDr. Martina Petříková, PhD.

Katedra knižničných a slovákistických štúdií, Fakulta humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity v Prešove, Slovenská republika

Mgr. Eva Pršová, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

PhDr. Nadežda Zemaníková, PhD.

Katedra germanistiky, Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Názov: Smiech, slzy a svet komiky
Monografia štúdií o komike

Editor: Ivan Jančovič

Zalomenie a obálka: Ivor Páleník

Náklad: 100 kusov

Rozsah: 368 strán

Vydanie: prvé

Formát: A5

Vydala: Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici,
Fakulta humanitných vied

Tlač: Bratia Sabovci, s. r. o. Zvolen

ISBN/EAN: 978-80-557-0147-9

