

Kerul'ová, Marta

K otázce religiozity v ľudovej rozprávke

In: *Třináct let po = Trinásť rokov po*. Pospíšil, Ivo (editor); Zelenka, Miloš (editor); Zelenková, Anna (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, Ústav slavistiky Filozofické fakulty, 2006, pp. 114-124

ISBN 80-210-4180-3

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/133433>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

K otázke religiozity v ľudovej rozprávke

MARTA KERUĽOVÁ (NITRA)

Nemám v úmysle tvrdiť – a ani by to nebolo celkom pravdou, že v minulosti sa náboženská literatúra literárnovedne neskúmala. O výlučne starších religióznych pamiatkach sa sem-tam niečo skromnejšie uverejnilo. Nestačí to však na spokojné zakrývanie si očí pred faktom, že v konečnom dôsledku náboženská tematika sa predsa len do roku 1989 vo výskume nepreferovala, ba dokonca sa intencionálne obchádzala.

V tejto oblasti si pozornosť zasluhuje skúmanie recipročného vzťahu vysokej oficiálnej stredovekej literatúry, písanej, ako inak, v latinčine, nesúcej prevažne pečať náboženskosti, k ľudovej tvorbe, ktorá sa širila ústne od človeka k človeku, od kolektívu či spoločenskej vrstvy k inej vrstve. Folklóma tvorba v niektorých obdobiach preukázala silnejšiu aktivitu v zblížovaní žánrov, čo sa skúma tým ťažšie, čím dávnejšie k takýmto aktivitám dochádzalo. Doklady o vývine staršej literatúry nám poskytujú rôzne textové verzie a varianty. Niekedy ide o sporadické signály a neúplné správy o vývinovej peripetii žánrov a ich funkcie, no napriek tomuto kondicionálnemu obrazu stav vzájomnej reciprocitivity predstavuje zároveň doklad o filiáciách s európskou a so svetovou literatúrou, keďže v univerzálnom stredoveku vrcholné diela migrovali a stávali sa majetkom celej Európy.

V prípade exempla, ktoré funkciou patrilo k náboženským žánrom, boli sme v značnej miere dešifrujúcimi svedkami procesu oslabovania religiozity, respektíve zanikania alegorickosti príbehu, ktorý vo finálnej a dnes poznanej podobe neraz vyústil do rozprávkového žánru. J. Minárik¹ uvádza niekoľko Dobšinského rozprávok, ktoré evidentne nadväzujú na exemplické látky: *O troch grošoch*, *Plavčík a Vratko*, čo osušajú slzy sveta, *Psota*, v Czambelovej zbierke² *Lstivá žena* a pod.³

¹ J. Minárik: *Stredoveká literatúra*. Bratislava, SPN 1977, s. 202. Problematikou exempla sa zaoberá v početných štúdiách.

² S. Czambel: *Slovenské ľudové rozprávky*. Vydala Marianna Mináriková. Bratislava 1959.

³ Podrobnejšie o problematike exempla: Marta Keruľová: *Genetické problémy*

V dôsledku komplikovanosti genetickej siete rozprávky a nesytemosti jej uzlov či prepojení s historickou a literárnou realitou - exemplum sa nedá využívať ako dokument obsahujúci informácie o konkrétnych reáliách stredovekej spoločnosti. Cesta k realite v stredovekom exemple i ľudovej rozprávke viedla cez poetiku žánru, ktorá je výrazne špecifická a historicky podmienená. Exemplum len ako účastník medzitextového nadväzovania môže byť akceptované v role literárneho predchodcu našej ľudovej rozprávky. Prešlo špecifickými etapami vývoja, počnúc starovekou a hlavne stredovekou rétorikou. Do exemplického žánru boli často prizývané mýty, bájky, povesti, legendy, anekdoty, ktoré predtým slúžili inému cieľu, než aký im zadala samotná kázeň: ilustrovať a na konkrétnom príbehu vysvetliť abstraktné alebo teologické zložky.

V rozpätí 13. až 15. storočia Európa zaznamenáva kvantitatívny i kvalitatívny rozvoj predikačného umenia. Kázeň sa v tom čase opierala o tri kompozičné piliere: o autority (*auctoritates*), rozumové dôvody (*rationes*) a príklady (*exempla*).

Posledný pilier - príklady - ako organická súčasť kázne mali alegorický charakter. Niektoré boli pôvodne svetského charakteru (napr. anekdoty), no vždy povinne opatrené epimythiom – čiže záverom s aplikáciou, komentárom či moralitou, ktoré striktné uviedli recepciu prvej časti exemplu – príbehu – na pravú mieru – čiže k didakticko-moralizátorskému poslaniu.

Alegória sa stávala prítlačlivejšou a zrozumiteľnejšou oblečením sa do zdanlivej reality, ktorá však fungovala v područí alegórie a jej funkcie.

Exemplum prešlo viacerými mutáciami a spočiatku slabšie obhajovalo svoju žánrovú suverenitu. V prvotnej fáze existencie patrilo ako akési „excerptum“ z rôznych druhových žánrov k inému, nadriadenému, zväčša rétoricko-kazateľskému žánru. V dôsledku zväčšujúcej sa potreby jeho využitia začali sa písať zbierky exempliel a z podriadeného sekundárneho žánru sa stával žáner svojprávnny. Najširšie obzory v nadobúdaní žánrovej sebestačnosti sa otvárali prvej kompozičnej časti – príbehu.

Príbeh, jadro, ktorého recepciu neraz až násilne vnucovala aplikácia, upútal najväčšmi pozornosť „ľudových“ poslucháčov najmä z toho dôvodu, že sám osebe umožňoval denotatívnejšiu interpretáciu, značne oslobodenú od prepriatej alegorizácie, respektíve otváral iné, už sekulárne konotáty. Stával sa súčasťou literárneho vedomia, do neho pomaly, voľne vstupovali nezáväznejšie, zábavné motívy a stierali moralizátorsko-

slovenskej ľudovej rozprávky. In: Žánrové aspekty textu literatúry pre deti a mládež. Bratislava, Mladé letá 1991, s. 45-56.

náboženskú funkciu. Dokonca nebude mylné predpokladať, že latinskú predlohu musel v praxi sám kazateľ spracovať i v domácom jazyku a už on sám začal podľa individuálnych dispozícií vkladať do príbehov zábavné prvky, prípadne realistické detaily.

Medievalistika neraz upozorňuje na skutočnosť, že rozhodujúcim momentom pri klasifikácii literárnych žánrov v stredoveku neboli ani tak literárne vlastnosti a znaky diela, ako ich praktické určenie, mimoliterárne použitie čiže funkcia. Zmena funkcie, žánru nie je celkom bežným javom v stredoveku, ktorý bol rigoróznejší, prísnejší aj v dodržiavaní žánrových systémov.

Folklórna sekulárna tvorba svojou aktivitou narušovala kanonickú nemennivosť vysokých textov už v stredoveku. Nachádzala styčné miesta s tvorbou oficiálnou a prejavovala sa ako propulzívny agens vo vývine starých žánrov, vo vývine postupujúcom k vedúcemu postaveniu estetickej a zábavnej funkcie. Dochádzalo najmä k odstraňovaniu explikatívnej formy výpovede, k jej dynamizovaniu, vsúvaniu živších dialógov, ďalej nastávalo priamočiarejšie približovanie sa ku konkrétnej životnej situácii, hromadenie expresívnych slov, irónie, aj keď takisto - v starej literatúre viac-menej poznačenej explikatívnosťou. Zjavné je narušovanie komplexného, hutného, alegorického a odosobneného vyjadrovania a odklon od počiatočnej didaktickej misie.

Stredoveké exemplum, ako nositeľ pôvodne náboženskej funkcie, bolo jedným z dôležitých východísk ľudovej rozprávky. Ovplyvnilo jej ideovú, kompozičnú štruktúru, prinieslo na Slovensko staroeurópske i orientálne látky a posilnilo vzájomnú spätosť medzi ústnou ľudovou slovesnosťou na jednej strane a oficiálnou svetovou tvorbou na strane druhej.

Modifikácie religiozity a jej vyústenie do rozprávky sledujeme aj v inej línii, kedy nedochádza k oslabovaniu religióznosti alebo k nemu nedochádza vo výraznej miere a náboženskosť obsahu viac či menej zachováva pôvodnú funkciu.

Najprv si pripomeňme skutočnosť, že pre kontinuálne pretrvávanie kresťanskej morálky významným fenoménom sa stával sen – bytie v nebytí a nebytie v bytí, čo miatlo tak laické, ako cirkevné kruhy. „Protimaterialistické“ medium aevum v ňom videlo tajomné posolstvo a inštrukciu správneho konania či hodnotenia. Stával sa signifikantným spôsobom nahliadania na svet a vhlíadania do zamyslových oblastí: predstavoval akýsi *modus videndi*.

Za podstatnú kvalitu sa, ako vieme, v stredoveku pokladala pestrosť deja, ktorý predstavoval lineárne nakopené motívy a epizódy bez toho, že by konanie postáv výrazne podmieňoval psychologickými faktormi. Dalo

by sa teda predpokladat' nielen to, že vo sne stredovekých ľudí bude silné – jungovsky povedané - kolektívne nevedomie, ale na druhej strane by sa pomerne naliehavo mohlo očakávať, že sen bude predstavovať fenomén psychologizácie, respektíve bude suplovať stredoveku chýbajúci psychologický prvok. Le Goff sa vyjadruje k 12. storočiu, poznamenanému obrodou výkladu snov: „*Žiadna autoritatívna moc, žiaden tyran nemôže nikomu vziať právo na sen. Spánok a sen sú oblasťou osobnej slobody par excellence.*“ Na inom mieste pokračuje: „*Sen je kolektívnym fenoménom, ale preniká do sociálneho i kultúrneho rámca spoločnosti, kde bol jedným z hlavných spôsobov, ktorými sa mohol prejavovať jedinec. Rozvoj sna bol úzko spojený s vlnou putovania na onen svet a s rastúcou dôležitosťou individuálneho súdu bezprostredne po smrti.*“⁴ Le Goff je historik, nie literár a jeho tvrdenie pokrýva predovšetkým správanie sa konkrétnej a reálnej stredovekej spoločnosti.

V literárnom texte však zďaleka nie je jednoduché nájsť individuálne samostatnú postavu, pretože stredoveká typizácia vyčlenila privilegovaných reprezentantov – svätcov a panovníkov - ktorí smeli snívať a dať si vykladať sny. Sny mávali buď jasný zmysel, alebo zmysel tajomný, pri čom ich obsah i spôsob výkladu zotrval v estetických „mantineloch“ súvekej tvorby. V istom zmysle však nájdeme funkciu - pendant k psychologickým podmienenosťami deja – a to v skutočnosti, že sen imperatívne posielal hrdinu na iné miesto, dáva mu úlohu, ktorá zmení smer jeho životnej cesty a eo ipso celý dej (novozákonný Jozef dostane pokyn k úteku do Egypta pred Herodesom, ohrozujúcim Ježiša).

Snový symbol má všetky vlastnosti umeleckého symbolu so zahalenou viacvýznamovosťou. Takýto obraz zostáva obrazom, aj keď sa domnievame, že sme niečo z jeho zmyslu pochopili. Pozadie symbolického obrazu, ktoré sa prejavuje tušením a náznakmi, je také široké a obsiahle, že nazdory výkladu zostáva v praxi neuchopiteľné.

V *Starom zákone* sa rozlišuje *somnium* a *visio* – spánok a videnie či zjavenie. Spánok takisto býval požehnaný a počas neho sa udiali veci, na ktoré spiaci nemal nijaký vplyv, lebo o nich nevedel, a tak Boh stvoril Adamovi ženu, kým spal.

Jedno je isté – sen umožňoval nazerať do oblastí zahalených tajomstvom, prinášal správy z transcendentálneho sveta. Pomáhal dosiahnuť nedosiahnuteľné a vysloviť nevysloviteľné. Takýto *modus videndi* vykazovali v prvom rade stredoveké symboly.

⁴ Le Goff, Jacques – Schmitt, Jean-Claude: *Encyklopedie středověku*. Praha, Vyšehrad 1999, s. 693, 697.

U predstaviteľa španielskeho baroka - Calderóna sa v tejto súvislosti predkladá problém predestinácie. Takisto v umelecky využitej reflexii princa, ktorý sám nakoniec rozhodne, že sa podriadi laickému „snu“ o sebe a toto podriadenie sa vtedajšej spoločnosti, povýši na akt slobodnej vôle. Presúvanie Segismunda z „jedného sna“ do druhého - vytvára kľúčový a kompozične príznakový motív celej hry: v jednej skutočnosti snívať o druhej a naopak - nevedieť, ktorá je skutočnejšia. Calderón nerieši problém predestinácie – iba ho podáva z viacerých strán a hľadísk, navrhuje neistoty a potenciálne východiská z ich kruhu. Segismundo víťazí vysokou morálkou, ktorá dokáže odpúšťať, byť šľachetným a – „správne vidieť“.

Spomenutý náznak výkladu Calderónovej hry *Život je sen* predstavuje jednu z viacerých možností interpretácie. Ponúka sa nám napríklad hľadisko „divadla sveta“ alebo „vanitas vanitatum, omnia vanitas“. Problém márnosti svetských statkov osobito spracúva slovenská rozprávka *Lubka a Kovovlad*, v ktorej sa hlavná postava pokúsila ovládať realitu snom znateľne desakralizovaným a hoci sa vyskytuje v laickom prostredí - nijako nie je nábožensky bezpríznakovým. Sen vytvára a štrukturuje zápletku, avšak v tomto rozprávkovom prípade ide o negatívny obsah, podložený fenoménmi neprijateľnými kresťanskou etikou: pýcha, pohrdnutie chlebom, neláska k matke.

V texte *Lubka a Kovovlad* do role agensa deja nastupuje samotná realizácia Lubkinho sna, v ktorom sa tajomne signalizoval príchod predpovedaného bohatého pytača – no rovnako mohlo ísť o „nezriadenú“ túžbu premietnutú z podvedomia do sna. V druhom prípade by samotný sen strácal úlohu výlučného agensa, stal by sa súčasne potvrdením Lubkinej „nezriadenej“ túžby, našim jazykom jej osobného nevedomia, ktoré v bdelom stave postava konkretizuje jasným postojom. Pri použití delenia snov podľa pôvodu,⁵ ktoré sa v Európe na dlhý čas ustálilo, nejde tu o sen zoslaný Bohom, ale o taký, čo vychádza z človeka – z jeho narušenej duševnej rovnováhy, alebo od zlého ducha. Boh v tomto prípade vystriha prostredníctvom pozemského anjela – stelesneného v matke, krehkom „špecialistovi“ ad hoc pre výklad snov, zároveň predstaviteľovi pevnej morálky a altruizmu. Reč je o diablovej par excellence, ktorý nie je fyzicky konkretizovaný, a teda vzdialený komickej ľudovej predstave čerta: „*Zmiluj sa, Bože, nad nami! Teba, dievča, zlý duch mámi!*“⁶

Izidor Sevilský tak isto ako pred ním sv. Augustín, odporúča opatrne pristupovať k posolstvám v spánku a za najúčinnjší liek proti škodlivým

⁵ Sny pochádzali od Boha, samotného človeka a zlého ducha.

⁶ Citáty rozprávky sú z publikácie: P. Dobšinský: *Prostonárodné slovenské povesti, zv. II*. Bratislava, Tatran 1974: *Lubka a Kovovlad*, s. 371-379.

snom odporúča modlitbu. Ľubkina matka, ktorá je tá, čo správne „vidí“, využívala modlitbu s lyricko-subjektívnym akcentom a neraz v zopätí so spevným veršom v priamej reči: „*Zmiluj sa, Bože, nad nami! Teba, dievča, zlý duch mámi!*“, alebo: „*Modliže sa, modli, a pros Otca z neba, aby zlého ducha odvrátil od teba.*“

Postava reprezentujúca afirmatívny postoj k eticko-teologickým zákonom kráčala na hranici zeme a neba, kým druhá postava sa pohybovala medzi zemou a peklom. Stredoveký *contemptus mundi* (pohrdanie svetom), späť zároveň so strachom pred temnými proroctvami, ostáva v pevnej opozícii k Ľubkiným nárokom, ústiacim do *omnia vanitas*.

Segismundo, ako sme spomenuli, chcel ostať takým, akým si myslí, že má byť, jeho srdce totiž odпустиť dejinám, ako sám vyznal v záverečnom monológu: „... a vás prosím, prepáčte mi - to, čo som zlé predtým konal!“

Ľubka nečakala požehnanie od matky pri sobáší, nepoďakovala, ale bežala za svojim snom, v tomto prípade pomýleným, iluzórnym. Až keď pochopila omyl, nastala oneskorená konverzia a trest. U Calderóna je láska – jediný nástroj umelca, s ktorým možno hovoriť, alebo slovami Curtia⁷ u Calderóna „*pozemské je zmierené s nadpozemským*“. Ľubkin sen je pýchou, teda jedným z hlavných hriechov a v rozprávke sa zvyrazňuje trojčlennou kompozičnou gradáciou. Prináša rozkol medzi kresťanský svet a „satanský“, ku ktorému sa schádza po stredovekej existenčnej vertikále dolu, do chladu bez rodinného tepla, bez lásky, ktorú Calderón vníma ako základný *modus vivendi* a *videndi* (spôsob žitia a videnia). Hodno si všimnúť, že slovenská rozprávka sa nekončí obligátnym happy endom. Nie sme svedkami prechodu človeka od pozemského sveta k nadzmyslovému⁸, ale máme pred očami prechod od pozemského k zazmyslovému a eo ipso aj pád do sveta bez zmyslu. Napriek faktu, že v rozprávke nachádzame náboženské, presnejšie katolícke reálie, voči previnilej dievčine sa rozprávač stavia so skepsou a smutným zadosťučinením v nepresvedčivom povzdychu o možnom Božom zmilovaní, supľujúcom akési záverečné suspírium.

Archetypálny symbol – chlieb, tvoriaci základ jednej z invocácií modlitby *Otče náš* - je odmietaný vo svojej materiálnej i symbolickej podstate. Aj keď motív chleba mal zastúpenie v *Starom zákone*,⁹ k podčiarknutiu orientácie príbehu k novozákonnému náboženstvu oprávňuje výskyt ďalšieho závažného, i keď v kompozícii okrajového detailu: matka sa modlila

⁷ E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Francke Verlag Bern und München, Sechste Auflage 1967, s. 539.

⁸ Náznaky nájdeme v rozprávke *Svetovládny rytier*.

⁹ Napr. žalmy, príslovia, Eliáš, Elizeus, vdova zo Sarepty a pod.

s pátričkami: „*I sadla si na posteli a vyňala pátriky svoje spod hlavnice, aby sa pomodlila, Ale ani sa ešte neprežehnala, len sa Ľubka začne hlasite smiať... a budila dievku, aby sa svätý očenaš pomodlila...*“

Rozprávka evidentne prešla potridentskými úpravami, keďže ruženec sa medzi laikov začal systematicky dostávať práve po tridentskom koncile (1545-1563). V zápise Boženy Němcovej motív matkinho modlenia s ružencom ešte detailnejšie sprevádza trojčlenný klimax Ľubkinho sna a v niektorých častiach sa blíži k realistickému záznamu. „... *sundala se zdi patryčky a začala sa modlit za blaho své dcery... domodli se očenaš, pověsí patryčky na klinec, položí hlavu vedle dceřiny a usne též...*“¹⁰

Rozprávka *Ľubka a Kovovlad* bola zapísaná v čase romantizmu Samom Chalupkom, ktorý ju „ukoristil od jednej slepej stareny horno-lehotskej“ a je pozoruhodným dokladom slovenskej mytológie i ľudových sobášnych znakov. Rozprávanie vykazuje archetypálnu príbuznosť s mýtickou postavou frýgického kráľa Midasa, ktorý si vyžiadal od Dionýza schopnosť dotykom rúk meniť všetko na zlato a uvalil na seba kľatbu človeka, ktorý nemohol prijímať pokrm ani nápoj. Slovenský príbeh však nesie znaky uvedomelej lyrizácie, miestami angažovaný rozprávač ho podáva zjavne emotívnym štýlom. Toto všetko sa deje za dramatického a, samozrejme, archetypálneho vzťahu matky a dcéry, ich rozdielneho postoja k chlebu – ktorý ako synekdocha vyberaných Midasových jedál a v rozprávke znak materiálneho zabezpečenia - dokazuje prítomnosť praktického kresťanského náboženstva v symbole života, rodiny, lásky atď..

Sen prechádza do reality v ďalšej trojstupňovej gradácii príchodu pytačov a pri sobáši v kostole, kde Ľubka svojím leskom zatičila i Pannu Máriu na obraze: „*Kostol celý zajasal, keď Ľubka do neho vošla. A keď pod obraz Blahoslavenej stala, všetok ľud iba na ňu pozeral: ku svätici žiaden oči nepozdvihol, modlitba nikomu ani na um neprišla.*“

Nemožno si pri tomto motíve nespomenúť na ďalšiu mytologickú postavu Niobu, ktorá sa vyvyšovala nad bohyňu Letó, ba žiadala od žien, aby uctievali ju a nie Latonu. Náznak spojitosti s osudom thébskej Nioby vidno v pokračovaní udalosti, kedy po treste spočívajúcom vo vyvražení jej detí Zeus premení Niobu na studený kameň, ktorý stále prelieva slzy. Ľubka prelieva slzy medzi studenými drahými kameňmi v bohatom podsvetí. Nechceme sa podrobne venovať Jungovej psychoanalýze, ale dovolím si trochu vypomôcť s terminológiou hĺbkovej psychológie. Z povedaného totiž vyplýva, že sila kolektívneho nevedomia je skutočne mohutná a pre človeka iba čiastočne postihnuteľná: chladné srdce a trest, večný

¹⁰ B. Němcová: *Slovenské pohádky a pověsti II*, Praha, Knihovna klasiků 1953, s. 227.

kameň a večne prelievané slzy. Obe hrdinky sú týmito fenoménmi neodškriepiteľne spríbuznené, ba dovoľím si tvrdiť, že práve archetypálne korene príbehu - akokoľvek rozvetvené a nepolapiteľné - zabránili dobrému koncu rozprávky, ktorá sa okrem spomenutých náboženských i ľudových reálií vymyká aj touto osobitosťou z radu bežných rozprávok s klasickou kompozíciou a zakončením.

Rozprávka predstavuje jeden z dokladov „demokratizácie snov“ v staršej literatúre, keďže obe hlavné hrdinky pochádzajú z ľudového prostredia. Ich život nie je sled víťazných ťažení hrdinov proti nadprirodzeným silám. Kontakt so zazmyslovým svetom je problematizovaný práve prítomnosťou kresťanských zásad, ich dodržiavaním z matkinej strany a popieraním z dcérinej pozície. Sen sa stal niečím, čo bolo treba dosiahnuť, stal sa dokonca *pium desiderium* a zároveň správou, vyvolávajúcou úsmev na tvári spiacej Ľubky a zlú predtuchu u matky.

Barokový Segismundo prekonal sám seba, naučil sa „čítať“ sám seba v momente, kedy zavrhol túžbu po pomste i po moci a pokoril sa pred tajomstvom života. Kráľovič chcel žiť podľa morálneho zákona, kým Ľubka túto hodnotu hlboko zanedbala a zo sna osobnej pýchy precitá až „na druhom svete“. Bolo neskoro vziať život za správny koniec - jej *modus videndi* sa mení na neodvolateľné odhalenie pravdy o sebe a na zosťup *ad infernos* - do mŕtvej krajiny, k vlastnému odsúdeniu bez možnosti dodatočnej korekcie. Sen v rozprávke zaujíma odlišnú pozíciu ako v Calderónovej dráme. Ľubka chce ovládať realitu snom, ale nesprávnym, tým „nepravým“, ako by ho nazvala stredoveká terminológia.

Výskumy rozprávok hovoria o polygenéze jednej a tej istej ľudskej psyché, ktorá sa v určitých situáciách vyjadruje v rovnakej zostave obrazov, ktoré majú pre človeka rovnaký, t. j. kolektívne platný význam (ako je napr. narodenie, nebezpečenstvo, postoj k rodičom, k dobru a zlu, k nenávisti a láske atď.). Tieto obrazy majú archetypálny charakter, ktorému sa dá podrobnejšie venovať v súvislosti s archetypálnymi snami i s archetypálnymi motívmi.

Bohatstvo zásobárne archetypálnych motívov a vzťahov majstrovským spôsobom dokázal stvárniť Milan Rúfus, a to okrem iného práve v prebásnení rozprávky *Ľubka a Kovovlad*. Hlbokým poznaním stredovekej metódy tvorenia rozviazal presné idealizované typy, aktualizoval stredoveké amplifikácie a kumulácie, obohatil fabulu o emotívnu psychologizáciu a subjektívne vyznania autora. Nateraz však v rámci nášho príspevku zotrváme pri fenoméne sna ako jednej z hybných síl slovenskej, predovšetkým ľudovej tvorby. Aj keď sen v priebehu dejín čiastočne opúšťa oblasť po-

svätého, až do 19. storočia zotrúva v stredoveko - barokovej transcendentálnej sfére obraznosti.

Náboženský základ prítomný v texte rozprávky stavia do napätia ďalší jav - kategóriu krásy ako odlesku Boha, ako morálnej čistoty a na druhej strane kategóriu krásy telesnej, ktorá vedie do záhuby.

Kresťanská estetika poznala tak symbolickú, ako bezprostrednú krásu. Raz videla v kráse *vana pulchritudo* (pominuteľná krása), inokedy zase prejav najvyššej dokonalosti sveta. Tatarkiewicz¹¹ napríklad podčiarkuje v *Kazateľovi* a v *Žalmoch* ozvenu estetických názorov helenizmu, no súčasne tvrdí, že *Starý zákon* prišiel s niečím novým – s ľahostajným vzťahom ku kráse a k vzhľadu vecí vo všeobecnosti. O ľuďoch ako bol Jozef, Dávid, Absolón písali síce, že sú krásni, ale ich krásu neopisovali. Z vonkajších vlastností ich zaujímali iba tie, ktoré vyjadrovali vnútorné stavy. Od ľahostajnosti nebolo ďaleko k negatívnemu vzťahu a v Šalamúnovej *Knihe prísloví* sa akcentuje márnosť krásy.

V *Pisme* Boh stvoril človeka „na svoj obraz a podobu“, no táto *imago Dei* (obraz Boha) sa nespájala ako reprodukcia telesného výzoru Boha, ale ako telesný obraz netelesného Boha, *imago* tu bola formou zjavenia, a nie podobizňou.¹² V citelnom rámci ľudového náboženského baroka je hlavná zápleтка rozprávky *Lubka a Kovovlad* postavená na hriechu pýchy. Gesto spupnosti strácajúcej pátos a úctu pred obrazom „Blahoslavenej“ dokladá popri spomenutom ruženci prítomnosť mariánskeho barokového kultu, ktorý v sebe zahŕňa zmysel pre „ťažkú“ ozdobnosť. Náboženstvo je od svojho vzniku prepojené s umením, nemožno ich od seba oddeliť. Krása je zážitok posvätného a na túto kresťanstvom hlboko prežitú pravdu v priestore kostola „verejne“ zaútočila Ľudkina pýcha s „*vana pulchritudo*“.

Problém je postavený do morálnej roviny, nestretávame sa s detailným opisom Ľubkinej krásy, avšak „ťažká baroková ozdobnosť“ v názname opisu jej obleku v kostole barokovou hyperbolou signalizuje tendenciu ohúriť a vyraziť dych obyvateľom dediny.

Aj keď sa tu *ornatus difficilis* nemôže rozvinúť – okrem iného kvôli pregnantosti ľudového štýlu - baroková ozdobnosť je naznačená pomerne jasne v opise žiarivej krásy v priestore kostola. Akcentovanie morálneho obsahu evidentne nepripustí rozprávača k vykresľovaniu chrámového výtvarného umenia. Zostáva pri hre svetla a tieňa, pričom svetlo nie je odlesk „z onoho božského sveta“, ale je vyvolané symbolikou chladného kovu:

¹¹ W. Tatarkiewicz: *Dejiny estetiky II. Stredoveká estetika*. Bratislava, Tatran 1988, s. 13.

¹² W. Tatarkiewicz: *Dejiny estetiky II. Stredoveká estetika*. Bratislava, Tatran 1988, s. 15.

„zlatý prsteň s drahými kameňmi, čo sa ligotali ako tie hviezdy na nebi...“, „zlatú partu, čo svietila ako ten mesiac na nebi“, „...všetko tak sa blyšťalo na ňom od zlata...“, „Kostol celý zajasal, keď Ľubka do neho vošla.“

Monoteistické náboženstvá sa priveľmi nefixovali na vonkajšiu podobu božstva, lebo božstvo presahuje svoje umelecké stvárnenie. V renesancii a hlavne v baroku sa však kresťanskí umelci fixovali na vonkajšiu podobu symbolu a nádheru chápali ako predstupeň vnímania Boha. Ľubkina krása, napriek umiestneniu do jasnej časti barokovej antitézy tieňa a svetla, paradoxne predznamenal protipostavenú podzemnú tmú Kovovladovho kráľovstva. V každom ohľade Ľubka nie je pasívnou obeťou predestinácie, jej sen kategorizujeme ako vzopnutie vôle pri dosahovaní chimerického životného cieľa, samozrejme v žánrovom prostredí rozprávky nesúcej realistické znaky. Rozprávka *Ľubka a Kovovlad* teda nadväzuje na problém barokovej antitézy sna a skutočnosti, predstavuje ľudové svadobné zvyky, morálku rodinných vzťahov, religiózne gestá, záľubu baroka v okázalosti a nádhere.

Sústredili sme sa na skutočnosť, keď sa otázka religiozity v ľudovej rozprávke odvíja dvoma smermi: jednak sa postupne sekularizuje pôvodná náboženská funkcia exempla, jednak ľudová rozprávka vypovedá o úzkom prepojení symboliky sna s kresťanskou filozofiou a s antickými príbehmi a princípmi, v ktorých dynamicky pulzuje ľudová kultúra a baroková nábožnosť.

Použitá literatúra

- Caledrón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Bratislava, Tatran 1982.
- Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Praha, ODEON 1981.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Francke Verlag Bern und München, Sechste Auflage 1967.
- Dieckmann, Hans: *Sny jako řeč duše. Hlubinněpsychologický výklad snů*. Praha, Portál 2004.
- Dobšinský, Pavol: *Prostonárodné slovenské povesti, zv. II*. Bratislava, Tatran 1974.
- Fromm, Erich: *Sny a mýty*. Bratislava, Obzor 1970.
- Le Goff, Jacques: *Středověká imaginace*. Praha, ARGO 1998.

- Le Goff, Jacques – Schmitt, Jean-Claude: *Encyklopedie středověku*. Praha, Vyšehrad 1999.
- Léon-Dufour, Xavier a kol.: *Slovník biblickej teológie*. Bratislava, Dobrá kniha 1990.
- Minárik, Jozef: *Stredoveká literatúra*. Bratislava, SPN 1977.
- Minárik, Jozef: *Baroková literatúra*. Bratislava, SPN 1984.
- Němcová, Božena: *Slovenské pohádky a pověsti II*. Praha, Knihovna klasiků 1953.
- Petrů, Eduard: *Zašifrovaná skutečnost*. Ostrava, PROFIL 1972.
- Sväté Písmo Starého a Nového zákona*. Edične pripravil Jozef Heriban. Rím, SÚSCM 1995.
- Tatarkiewicz, Władysław: *Dejiny estetiky II. Stredoveká estetika*. Bratislava, Tatran 1988.