

Kocúrkovo ako slovenský antimýtus

PETER ZAJAC, Humboldtova univerzita, Berlín, SRN
Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Záborský ako zádrh slovenskej literatúry

Od čias polemiky o *Žehry*, ktorú v *Poznámkach* k prvému zväzku antológie *Slovenská literárna kritika* (Kraus, 1977, s. 421 – 423) zrekonštruoval Cyril Kraus, sprevádzajú život a tvorbu Jonáša Záborského dva zádrhy.

Oba majú tuhý život. Prvý opísal sám Záborský, keď v roku 1869 v básni *Slovákovi na rozlučnú* v ironickom chiazme k „oslávencom, ľudom dôvery“, ktorí „podo plášťom vlastenectva lovia / zištné vlastné svoje prospechy“, označil sám seba ako „česti prázdneho národného hriešnika“ (Záborský, 1953, s. 9). O tom, ako húževnato a tvrdošijne sa toto ódium udržiava až do našich čias, svedčí nielen výrok Vladimíra Mináča o Záborskom ako „profesionálnom prebehlikovi“ (Mináč, 1974, s. 119), ale dokonca ešte aj encyklopedické heslo z roka 1996, v ktorom sa o Záborskom píše ako o „egocentrickej a oportúnnej osobnosti“ (Slovenský biografický slovník, 1994, s. 385).

Tento postoj k Záborskému má pôvod v sebamýtizácii romantizmu ako monolitického celku, ako ho v *Životopise Ľudovíta Štúra* kanonizoval v obnovených Slovenských pohľadoch Jozef Miloslav Hurban, ale aj u literárnych historikov, ktorí od Jaroslava Vlčka po Milana Pišúta zredukovali slovenský romantizmus na *Školu Štúrovu*.

Slovenský romantizmus bol pritom mnohohrstenatý, mnohorozmerný a vnútorne členitý, jeho peripetie v jednotlivých fázach, ale aj u jednotlivých autorov komplikované a literárny život obsahoval nielen viditeľné, verejne publikované prejavy, ale aj mnohé ponomné prúdy, ktoré sa len postupne a pomaly dostávajú na povrch a niektoré z nich ostávajú uložené v archívoch podnes.

Stačí si všimnúť takú kľúčovú otázku, akou bol jazyk. V kolísaní medzi slovenčinou a češtinou od začiatku štyridsiatych až po sedemdesiate roky 19. storočia nešlo o oportunizmus, zradcovstvo, prebehľstvo, ale o ťažké rozhodovanie, ktorého výsledok nebol vopred daný ani jasný. Rodil sa v obrovských pochybnostiach a neistotách, v osciláciách medzi očakávaniami a stroskotaniami, nádejami a sklamaniami.

Polemika okolo *Žehier* bola aj sporom o jazyk. Jonáš Záborský v ňom zotrúval na pozícii češtiny, Dohnány a Kalinčiak na pozícii slovenčiny. Ale len o čosi neskôr Ľudovít Štúr v spise *Slovanstvo a svet budúcnosti* postuloval, že ako možnosť zostáva len „pripojenie Slovanov k Rusku, a jediná tá je správna a má budúcnosť“, vyslovil presvedčenie, že pravoslávna cirkev „je cirkvou slovanstva a budúcnosti“, postavil sa proti rozdrobenosti slovanských kmeňov a ich jazykov a vyjadril sa, že „voľba všeobecného slovanského literárneho jazyka môže pripadnúť jedine na staroslovanský alebo ruský jazyk“ (Štúr, 1993, s. 150 – 173).

A ak Záborský v šesťdesiatych rokoch prijal slovenčinu, Samuel Štefanovič ešte v roku 1877 J. M. Hurbanovi v liste písal:

„A Ty, Hurban, nevidíš, nečuješ, nechápeš a nerozumieš, ba práve to zapieraš? To nemožno! Hurban môže napríklad Pohľadom češtinu odporúčať, lebo v tom vidí zjednotenie dvoch v jeden celok tvoriacich údov. Ale nerovnú porážku našu nevidieť, ba utajovaním a zakrývaním práve schvaľovať a udržiavať ju, to nemôže, nesmie – a ak by tak urobil, tak zaprel by sám seba na veky! Slovák nemá žiadnej hmoty a pozitívnej sily zo seba, všetko je proti nemu. Ak sa teda sily svojej vzdá a zriekne, tak si vyrickol smrť!“ (Winkler, 1987, s. 232).

Nešlo o „profesionálne prebehľctvo“, ale o dramatické zvraty pri konštituovaní slovenčiny ako spisovného jazyka, pričom aktéri v závislosti od konkrétnej politickej a spoločenskej situácie viackrát menili svoje pozície. Pozoruhodné je, že bil'ag „zrady“ či „prebehľctva“ uľpel pritom len na Záborskom.

To sa týka aj jeho konverzie ku katolicizmu. Takýchto konverzií bolo najmä v nemeckom romantizme viacero – a Ľudovít Štúr v čase zmaru a stroskotania *národnej akcie* napokon mesianisticky nenavrhol len osobné konverzie jednotlivcov, ale konverziu celého národa.

Druhý zádrh sa týka Záborského literárneho diela. Dohnányho a Kalinčiakova kritika *Žehier* z roku 1851, ktorá vošla do dejín slovenskej literárnej kritiky ako jeden z najzničujúcejších odsudkov, určila nadtiaľ hodnotenie, historickopoetologické a literárnohistorické zaradenie Záborského diela. Mikuláš Dohnány označil *Žehry* za „vyskandovanú klasicitu“ (in: Slovenská literárna kritika – ďalej SLK, 1977, s. 133), Ján Kalinčiak „za školácke cvičenia sa v metroch starorímskych“ (in: SLK, 1977, s. 163) a J. M. Hurban v liste Dohnánymu 2. mája 1851 napísal:

„Žehry ste dobre vyžehrali; dáme sa do nich, len pri týchto ešte dôkladnejšie sa musí o klasicizme pohovoriť a totálne ten princíp ako useklý klas, ako struk bez života a jadra pre budúcnosť vystaviť“ (in: SLK, 1977, s. 422).

Bez ohľadu na významné posuny a vnútorné zmeny Záborského literárnych textov zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov mu od čias sporov o *Žehry* prischlo, že je autorom druhého sledu a klasicistom. Toto hodnotenie Záborského diela malo tuhý život a trvá fakticky podnes.

Celý proces sa začal už u Jaroslava Vlčka. Vlček síce napísal o *Panslavistickom farárovi* a *Dvoch dňoch v Chujave*, že Záborský

„podal už v samý večer svojich dní znamenité, ostrou kresbou osôb, končitým cynizmom sarkazmu i vlastnou biografickou charakteristikou vynikajúce práce“ (Vlček, 1890, s. 319),

ale zaradil Záborského ako autora celkom na koniec kapitoly o *spevcoch veteránov*.

Jozef Škultéty vo svojich stručných *Dejinách slovenskej literatúry*, ktoré vyšli v roku 1911 v IV. zväzku po maďarsky vydaných dejín svetových literatúr (Škultéty, 1968), Záborského vôbec nespomenul a v jeho medailóne z roku 1912 napísal, že úplnejšie zadost'učinenie „prisúdi Záborskému budúcnosť“ (Škultéty, 1987, s. 95).

František Votruba vo svojom portréte Jonáša Záborského, publikovanom v roku 1912 v *Prúdoch*, o ňom priamo napísal:

„Život a činnosť Jonáša Záborského... je v nejednom smere tragikum. Sklamal sa v životnom povolaní, jeho aspirácie v krásnej literatúre boli v prvom rozvinutí ubité, jeho borba za spisovnú jednotu s Čechmi, vášnivá a neústupná, bola prehratá tak, že i sám zástanca prestúpil k bývalým odporcom, jeho dramatické práce, namá-

havé a početné, minuli sa cieľa, a z vedeckej činnosti na poli histórie, ktorej venoval najviac úsilia a času a v ktorej mal úspechy najznačnejšie, zostali nám iba zlomky: hlavné dielo, dejiny Slovenska, sa uverejnenia nedočkal“ (Votruba, 1954, s. 191).

Minimálny priestor venoval Záborského literárnej tvorbe Albert Pražák (Pražák, 1932). Dobroslav Chrobák vo svojej *Rukoväti dejín slovenskej literatúry* (Chrobák, 1932, s. 232) prevzal v podstate Vlčkov pohľad. Štefan Krémery v *Dejinách literatúry slovenskej*, dokončených v období okolo roku 1935, spomína Jonáša Záborského len v súvislosti s konverziou a s dnes neznámou Jolanou Cirbusovou a píše o dávno vyhasnutej pamäti Jonáša Záborského ďaleko „od duchovných jadier slovenského života“ (Krémery, 1976, s. 307 a 347).

K zásadnej zmene pohľadu na Záborského dielo došlo až vtedy, keď sa v rámci kanonizovania realizmu ako univerzálnej „metódy“ prekvalifikoval na realistu. Z realistickej pozície oceňoval Záborského prózu už Jaroslav Vlček, ktorý vysoko hodnotil „ostrú kresbu osôb“ a „vlastnú biografickú charakteristiku“, čo sú u predstaviteľov mimetickej koncepcie literárneho textu základné realistické atribúty.

V polemike so *Slovenskom literárnym* Františka Frýdeckého z roku 1922 píše potom František Votruba o Záborského prózach explicitne, že sú to „realistické, ba až naturalistické kresby z ľudu, satiry zaostrené až do cynizmu...“ (Votruba, 1955, s. 85).

Dominantné postavenie realizmu ako univerzálnej estetickej kategórie a literárno-historického pojmu nebolo pritom len modelom, charakteristickým po roku 1945 pre marxistickú literárnu vedu a jej panrealistické tendencie, na základe ktorých sa konštruovali dejiny literatúry ako cesta od realizmu k socialistickému realizmu. V legitímnom dobovom literárnovednom diskurze šlo aj o preferenciu realizmu voči romantizmu, ktorý nemal po druhej svetovej vojne dobrú povesť.

Estetický spor medzi hugovskou romanticky ironickou estetikou vznešenosti (sublimného) a grotesknosti a realistickou estetikou ošklivosti ako moderného averzu krásy mal teda nielen nízku, ale aj vysokú polohu. V roku 1946 predostrel napokon Erich Auerbach v knihe *Mimesis* všeobjímajúcu koncepciu realizmu ako základnej mimetickej kategórie, a tá má podnes punc klasickosti:

„... moderný realizmus, tak ako sa konštituoval vo Francúzsku na začiatku 19. storočia... je pre neskoršie utváranie literárneho napodobovania úplnejší a dôležitejší ako súdobými romantikmi proklamované miešanie *sublimného s groteskným*“ (Auerbach, 1946, s. 515).

Z hľadiska našej úvahy ide ešte o jeden moment. V slovenskom literárnom dejepise – podobne ako v literárnej kritike a teórii – dominuje dlhodobý realistický, *vážny* kľúč čítania literárneho textu. Karl Heinz Bohrer ho pri nemeckej literatúre konca 18. a začiatku 19. storočia charakterizoval ako hegelovské odmietnutie romantického partikulárneho ducha:

„Nenaplnilo sa proroctvo Friedricha Schlegela o tom, že jeho *ironia* sa stane zrozumiteľnou, ale Hegelova predpoveď o svetodejinnej budúcnosti *ducha*“ (Bohrer, 2000, s. 34).

Už od romantizmu takmer absolútne dominuje v slovenskej literárnej vede hegelovské, *vážne* čítanie literárneho textu nad *ironickým*. V romantizme to osobitne znamenalo domináciu literárneho diela ako výrazu národného zápasu nad jeho estetickým čítaním.

V celých dejinách slovenskej literatúry 19. a 20. storočia sa potom vážne čítanie textu pokladá za primárne a ironické za odvodené – ironické čítanie prebieha na pozadí vážneho a hodnotí sa jeho kritériami.

Je fakt, že aj keď bolo koncom štyridsiatych rokov nové čítanie Záborského diela podmienené súdobým apodiktickým vzťahom k realizmu, začalo sa jeho dielo významovo presúvať z druhého sledu do prvého a vnímať v nových súradniciach. Prispelo k tomu aj štvorzväzkové vydanie *Výberu z diela* (in: Záborský, 1953/1954), v ktorom boli prvý raz knižne publikované viaceré kľúčové texty.

Rovnako je však faktom, že prekvalifikovanie Záborského na realistu bolo omylom. Ak jadro vlastnej generácie vytesnilo Záborského z *romantického*, „nového a aktuálneho“ a zaradilo jeho dielo medzi *klasicistické*, „staré a neaktuálne“, teraz sa v mene „nového a aktuálneho“ Záborský premenoval na *realistu*.

Prvé náznaky sú implicitne prítomné už u Vlčka a neskôr u Votrubu. Explicitne a naplno však voviedol koncepciu Záborského ako realistu v zmysle „metódy“ do literárneho dejepisectva Andrej Mráz v *Dejinách slovenskej literatúry*:

„Záborský bol z najútočnejších satirikov, akých sme v minulosti mali, nešetril ani svojich ani cudzích, iba nevládal dať týmto svojim prácam náročnejšiu umeleckú podobu. Záborskému v literárnom diele primárne išlo o ideu, o dej, zo stránky stylistickej a kompozičnej jeho útvary sú nedotvorené. Pravda, aj tým ako by bol chcel oponovať sviatočnému a kvetnatému štýlu svojich rovesníkov a ich kompozičnej šablónovitosti. Smerujúc za názorným zachytením faktov a ideí, Záborský priblížil sa k slovesnej metóde realistickej“ (Mráz, 1948, s. 180).

Mráz rozrušil predstavu staromilského, neaktuálneho Záborského, ale nahradil ju novou legendou o dominácii významu nad výrazom v jeho diele. Záborský sa podľa neho priblížil k realizmu, ale nevládal dať svojim prácam „náročnejšiu umeleckú podobu“ a „primárne mu išlo o ideu“.

Stačilo vyčiar knuť obozretné slovíčko *priblížil sa* a zo Záborského bol realista. Koncept Záborského ako realistického autora sa stal začiatkom päťdesiatych rokov všeobecne prijímaným dobovým modelom.

Koncepcia Záborského diela ako „základu slovenského literárneho realizmu“ vyvrcholila v monografii Ervína Lazara *Jonáš Záborský*. Lazar určil ako dominantný znak celkovej charakteristiky Záborského spoločenskej prózy „jej realistický ráz, miestami preexponovane zvýraznený“ a Záborský preňho predstavuje, „Engelsovými slovami povedané, typické charaktery v typických okolnostiach“ (Lazar, 1956, s. 123).

Oskár Čepan, bezpochyby najlepší znalec Záborského diela, ktorý sa s ním v priebehu štyroch desaťročí tri razy doslova zrazil, označil ho vo svojom predslove *K dielu Jonáša Záborského* za „najpevnejší orientačný bod slovenskej literatúry v tretej štvrtine XIX. storočia“ (Čepan, 1953, s. 26). No ani on sa vo svojom prvom priblížení nevyhol dobovým formuláciám o Záborského „realistickom obraze života“ a úsilí o „monumentalizujúcu typičnosť charakterov“.

O desaťročie sa Čepan oprel o samotného Záborského a jeho zaradenie medzi realistov prišlo odmietol. Záborský vo svojich *Násmešných listoch č. 14* zo šesťdesiatych rokov 19. storočia zanechal takúto predstavu svojej nerealizovanej hry:

„[Postavy]... sa vyzlečú do gatí a košele, ľahnú si do postele a cez celé dejstvo spia a chrápu...”

V komentári k Záborského projektu „divadla absurdity“ to opisuje Čepan v Slovenských pohľadoch v roku 1965 takto:

„V tomto sa mali nedávno vidieť základy slovenského literárneho realizmu! Beckett a Ionesco ante literam?“ (Čepan, 1971, s. 40).

V tejto súvislosti treba povedať, že vnášanie realistickej „metódy“ nepostihlo len Záborského a neskorý romantizmus či *biedermeier*. Podobné tendencie sú zreteľné v literárnohistorickom rozširovaní pojmu realizmus, v jeho členení na objektívny a kritický, na prvú a druhú vlnu či fázu, v redukcii Slovenskej moderny na symbolistov a novoromantikov, v umelom oktrojovaní realizmu na texty klasickej a neskej moderny prvých desaťročí 20. storočia, nehovoriac už o pohľade na literatúru po roku 1945.

Vráťme sa však k Záborskému. Spor o *Žehry* mu vyslúžil prídomek *klasicistu*. Marxisticky teleologický konštrukt dejín novodobej slovenskej literatúry zase viedol k jeho prekategORIZOVANIU na realistu. Tak sa Jonáš Záborský vyčlenil z romantizmu, stal sa raz smerom dozadu klasicistom, druhý raz smerom dopredu realistom a bolo len otázkou kombinatoriky, či sa od päťdesiatych rokov 20. storočia väčšmi zdôrazňoval jeho racionalisticko-osvietenský a klasicistický alebo realistický základ. Ján Števček spojil napokon oba momenty do jedného a klasifikoval Záborského romány ako „osvietenské a realistické“ (Števček, 1989, s. 115).

Záborský sa stal obeťou dominácie hegelovsky *vážneho* oproti schlegelovsky *ironickému*. Vážna línia literatúry a osobitne románu sa totiž literárnohistoricky stala akoby prirodzenou a samozrejmou vývinovou trajektóriou slovenskej literatúry 19. a 20. storočia. Stelesňuje to trvalá inštrukcia a túžba po ucelenosti, vyjadrujúca očakávania, tiahnuce sa celými dejinami novodobého slovenského románu. Jej záverečnú fázu sformuloval Ján Števček v úvahe o *anterománovej* situácii slovenskej prózy od Bajzu cez Chalupku, Záborského až po Vajanského:

„Je oprávnené konštatovať, že všetky tieto javy svedčia o nalichavom úsilí tvorcov vniesť do slovenskej literatúry také literárne prozaické formy, ktoré by priniesli ucelený obraz sveta, to príznačné prelútie osobnej a spoločenskej problematiky, ktoré predstavuje román“ (in: Števček, 1989, s. 114).

Možno to platí pre *vážny* typ románu. Ak tento vzorec použijeme na *ironický* typ románu, dochádza ako v prípade Jonáša Záborského k nedorozumeniam a k nepochopeniu.

Straty a nálezy

V kapitole *Rozklad romantizmu* (Čepan, 1965, s. 196 – 210) hodnotil Oskár Čepan dielo Jonáša Záborského takto:

„Záborský so svojim problematickým dielom je autorom posunutým a nemotivovaným. Je človekom minulej epochy, ktorý sa našiel pred odlišnou situáciou. Literatúra a literárnosť mu nebola cieľom. Sám sa menuje „pisateľom nezmyslov“ a „hroznej prózy““ (s. 209).

Minulou epochou bol klasicizmus a podľa Čepana šlo u Záborského o „márny spor ideálov klasicizmu a obrodenského racionalizmu s tlakom doktrín literárneho aj ideového romantizmu“ (s. 198). V *Kapitolách z literárnej teórie*, ktoré publikoval časopisecky v tom istom roku ako *Rozklad romantizmu* a o niečo neskôr v *Literárnych bagatelách*, je Čepan ešte zreteľnejší a nazýva Záborského jednoducho *klasicistickým racionalistom* (Čepan, 1971).

Toto literárnohistorické zaradenie potom Čepan viackrát zopakoval. V texte *Groteskne pochmúrny kriticismus Záborského prózy*, v doslove k *Panslavistickému farárovi* (Čepan, 1982), označil Záborského za „vznávača právd osvietenského racionalizmu, ktorý sa ocitol v obklúčení romantických ideí“ (s. 306), pričom „všetko čo presahovalo hranice osvietenského kriticismu a racionalizmu, autor podrobil predmetom karikatúrneho skreslenia, krutej paródie a pamfletického znevažovania“ (s. 308), v doslove k *Faustiáde* za „racionalistu, moralistu a reformátora“ (Čepan, 1984, s. 132) a v poslednom veľkom texte, venovanom Záborskému, v predslove *Staromilský novátor Jonáš Záborský?* za „zaťatého racionalistu z Kollárovej školy“ (Čepan, 1989, s. 13).

Presvedčenie, že Jonáš Záborský je klasicistom a osvietenským racionalistom, sa od šesťdesiatych rokov 20. storočia stalo samozrejmosťou a prevzali ho fakticky všetci literárni historici, zaoberajúci sa Záborským.

Anna Kruláková píše vo svojej práci *Komično v diele Jonáša Záborského*, že v Záborského diele je „zjednocujúci autorov racionalistickokritický prístup k realite, ktorý vytvára zvláštny svet v stave permanentného sporu rozumu s nerozumom“ (Kruláková, 1978, s. 38), neskôr píše o „rationalistických východiskách autora“ (Kruláková, 1986, s. 91).

Podobné formulácie však nájdeme aj v Šmatlákových *Dejinách slovenskej literatúry*. Podľa neho „klasicistickému umeleckému názoru a s ním spojenému osvietenskému racionalizmu... zostal Záborský v podstate verný po celý život“ (Šmatlák, 1987, s. 378). Je pritom zaujímavé, že v druhom vydaní tento postoj Šmatlák mierne zmäkčuje, keď píše, že Záborský „sa opiera o myšlienkový model tiež už anachronický (v podstate *vari* o osvietenský racionalizmus)“ (Šmatlák, 1999, s. 143).

Peter Darovec preberá v podstate názor A. Krulákovvej o Záborského racionalistickokritickom prístupe k realite s obmedzením, že „v prípade *Faustiády* už celkom neplatí“ (Darovec, 1996, s. 70).

A úvodná štúdia *Slovenská literatúra v Slovníku slovenských spisovateľov* konštatuje, že Jonáš Záborský „viedol trvalú polemiku so štúrovskými romantikmi z racionalistických pozícií“ (Mikula, Májeková, Mikulová, 1999, s. 19).

Napriek tomu však Záborského literárnohistorické zaradenie vyvoláva mnohé pochybnosti. Oporou pre tvrdenie, že Záborský je klasicistom a racionalistickým osvietencom, boli okrem iného aj jeho vlastné teoretické názory, ktoré formuloval v päťdesiatych rokoch, ale aj neskôr. Tie sa však dostali v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch do príkreho rozporu s jeho vlastnou literárnou praxou. Platí to predovšetkým pre poviedky, pre novely *Panslavistický farár* (1870) a *Dva dni v Chujave* (1873) a najmä pre *Faustiádu*, Záborského *letiace arabesky*, ktorých časť bola publikovaná v roku 1864 v časopise *Černokňažník* (1864). Ako celok, aj to v skrátenej a prepracovanej verzii, boli uverejnené

v Slovenských pohľadoch v roku 1912, súborne až v druhom zväzku Výberu zo Záborského diela v roku 1954 a so zasväteným doslovom Oskára Čepana v roku 1989.

Koncept klasicistu a osvieteniského racionalistu Záborského narúša niekoľko faktov. Oskár Čepan už v polovici šesťdesiatych rokov zdôraznil, že „Záborského literárne dielo zosobňuje viaceré vonkajšie i vnútorné momenty prechodu literatúry od klasicizmu, cez romantizmus až na predprah obdobia literárneho realizmu“ (Čepan, 1965, s. 196) a problém Záborského literárnohistorického zaradenia ho zamestnával do konca života. Výsledkom Čepanovho programového prístupu k slovenskej literatúre, s ktorým sa „pokúšal revidovať niektoré úseky dejín slovenskej literatúry“ (Čepan, 1992, s. 165), bola aj pluralitná koncepcia slovenského romantizmu, ktorou zrevidoval nielen monolitickú koncepciu „Školy Štúrovej“, ale aj svoju pôvodnú koncepciu vnútornej diferencovanosti romantizmu ako dôsledku jeho rozkladu po roku 1849 (Čepan, 1965).

Podobne revidoval Čepan aj svoj koncept Záborského tvorby a postupne opúšťal predstavu, že je klasicistickým racionalistom. Cestu k novému chápaniu Záborského diela si otvoril poetologickou analýzou textov, a predovšetkým *Faustiády*. Podľa Čepana šlo o problém komickosti Záborského textov ako „kapitoly poetiky slovenského romantizmu, ktorá nie je uspokojivo dopísaná“.

Čepan napokon predstavu Záborského ako racionalistického klasicistu opustil a postuloval jeho príslušnosť k romantizmu: „Záborského nadbytočnosť v ideových a estetických súradniciach romantizmu je len zdanlivá. Patrí doňho v dialektickom zmysle slova ako jeho ‚rub‘ – ako jeho negatív a zákonitý zápor“ (Čepan, 1989, s. 25).

Už v roku 1965 sformuloval Čepan tézu o paradoxnosti Záborského tvorby a postupne ju prehľboval (Čepan, 1965, s. 200; Čepan, 1978, s. 11 – 22; Čepan, 1989, s. 12 – 23). Hádám najexplicitnejšie ju sformuloval ako „zblíženie a stotožnenie vzájomne sa vylučujúcich javov, faktov, pojmov a motívov“ (Čepan, 1984, s. 128).

Čepan vo svojich úvahách nepriamo nadviazal na Krulákovu inovatívny výskum komickosti, v ktorom diferencovala Záborského komiku na iróniu, paródiu a travestiu (Kruláková, 1978, s. 150 – 151). Komickosť v Záborského textoch skúmal aj Stanislav Rakús ako napätie, pri ktorom „nedochádza k rovnováhe medzi humorom a satirou, váha a hodnotenie vecí sa v jeho komične prechýľujú takmer jednoznačne k ostrej, údernej a ničivej kritike...“ (Rakús, 1978, s. 89).

A. Kruláková okrem toho nastolila problém ironickej línie slovenskej literatúry od Bajzu cez Jána Chalupku po Záborského. Jej koncept prevzal Ján Števček (Števček, 1989), sprecizoval Valér Mikula (Mikula, 1997) a porovnaním s novelou Pavla Vilikovského *Večne je zelený...* rozšíril o súčasný kontext Peter Darovec (in: Darovec, 1996).

Porovnanie irónie u Chalupku a Záborského však najzreteľnejšie poukazuje na rozdiel medzi Chalupkovou osvieteniskou satirou a Záborským. V. Mikula v súvislosti s *Bendeguzom* píše, že u Chalupku ide o „smiech negatívny, typický smiech racionalistu, ktorý si berie za svoju morálnu povinnosť stíhať výsmechom všetko nerozumné“ (in: Mikula, 1997, s. 47).

Chalupka zachováva hranicu medzi rozumným a nerozumným a práve výsmech nerozumnosti napokon ľudskú racionalitu potvrdzuje, lebo v osvieteniskom racionalizme

má satira sebaotvrdzujúcu funkciu: „Čo je stíhané smiechom, to nemôže byť ničím iným ako nehodnotou“ (in: Mikula, 1997, s. 48). Chalupkov odstup od „čistého rozumu“ je zároveň „odstupom od nerozumnosti figúr a ich správania“ (in: Števček, 1989, s. 41), „najčastejšie sa prejavuje v podobe *vstupu*, autorskými vysvetľujúcimi či komentujúcimi intervenciami do textu, čo na dnešného čitateľa pôsobí už esteticky rušivo“ (in: Mikula, 1997, s. 46).

Chalupkovo Kocúrkovo má iniciačný význam. Stojí na začiatku modernej národnej literárnej a kultúrnej tradície, ktorá si zakladá na originalite a neopakovateľnosti, a pritom sa zrodila z ducha maďarskej, rakúskej a nemeckej vaudevilovej frašky, z Kisfaludyho, Nestroya, Kotzebua a Langera. Nevyrastá z ducha legend, ale z telesnosti populárnej literatúry. Okrem toho odkazuje svojim „zverincom“ či „zverokruhom“ nielen na satiricky a osvietensky prevrátené chápanie ľudskej racionality a zvieracej pudovosti, ale aj na alegorickosť bájk, ktorá nasadzuje Kocúrkovu masky „svíň“, „kocúrov“, „trasorítok“, či „opíc“ – opäť aj ako antimytologickej kontrafaktúry mytologických „včiel“ či „holubic“.

Z tohto hľadiska je zaujímavý samotný topografický názov. V nemčine je slovo *Krähwinkel* spojené s vranami, v slovenčine slovo *Kocúrkovo* s kocúrm, čo vyvoláva celkom lákavé interpretačné asociácie o alegorických vlastnostiach nemeckého a slovenského antimytologického mestečka, ktoré má pritom pôvod v antických Abderách.

Chalupkovo Kocúrkovo stojí však aj na začiatku inej mýtckej a antimýtckej tradície modernej slovenskej kultúry. Obsahuje scénu so zločincami, ktorej hlavnou postavou je Rajnoha. Ten tvorí v jánošíkovskej tradícii komický pendant k Jánošíkovej melancholickej tragickosti. U Chalupku sa už na začiatku modernej slovenskej literatúry obe polohy fakticky prepájajú. Neskôr začnú žiť oddeleným životom a máločo bude pripomínať, že sú dvoma stranami jednej mytologickej mince.

Záborský, ktorý sa vo svojej *Faustiáde* na Chalupkovo Kocúrkovo priamo odvoláva, keď na jednom mieste píše o „bendegúzovskej nenútenosti“ (Záborský, 1984, s. 58, ďalej cit. ako *Faustiáda*), na rozdiel od neho celkom stráca nádej, že svet môže byť rozumný. Jean Paul hovorí o romantickej irónii, že svojim humorom „ničí svet“. Platí to aj o Záborského irónii, a najzreteľnejšie vo *Faustiáde*. Ako to vyplýva zo sebaironického autorského komentára v *Predmluve*, všetko vrátane autora sa stáva súčasťou sveta, v ktorom rozum absentuje. Tento priamy protiklad sformuloval v súvislosti s *Faustiádou* aj V. Mikula:

„... svet, ako ho videl Záborský, bol svet, postavený nie na hlavu, na rozmýšľaní, ale postavený na hlavu, bláznivý“ (Mikula, 2000, s. 34).

Autorské sebaironické vstupovanie do príbehu má u Záborského odlišnú funkciu ako v klasicizme. Vo *Faustiáde* používa Záborský tri kľúčové figúry. Prvou je dvojica *katachrézy a metalepsy*. Katachréza ako figúra zlomu nahradzuje ekfrázu ako figúru realistického obrazu. Metalepsa je zase figúrou, ktorou sa ruší kauzálny poriadok a lineárna následnosť narácie. Obe sú figúrami *heterogenity* textu, ktorou sa eliminuje ilúzia jeho ucelenosti a obe zdôrazňujú fikčnú povahu textu oproti mimetickej, ako to pod pojmom *heterokozmie* opisali Meyer Howard Abrams (Abrams, 1998, s. 287) a Lubomír Doležel (Doležel, 2003).

Rolu iniciátora tu zohral M. H. Abrams. K nemu, aj keď len nepriamo a implicitne odkazuje rovnako postštrukturalista Paul de Man, ako odchovanec analytickej filozofie Lubomír Doležel. V knihe *Zrkadlo a lampa*, ktorej prvé vydanie vyšlo v roku 1953, poukázal na romantický prechod od mimetického k heterokozmickému chápaniu literárneho textu a na význam alegórie ako figúry diferencie medzi skutočnosťou a obrazom. Odvoláva sa pritom na prednášky A. W. Schlegela, ktorý hovorí, že umenie nemá napodobovať prírodu, ale jej tvorivú silu:

„To tedy znamená, že musí tvořit samostatně jako příroda, která je strukturovaná a zároveň strukturuje, vytvářet živoucí díla, jež nejsou uváděna do pohybu cizím mechanismem jako kyvadlové hodiny, nýbrž svou vlastní vnitřní silou, již mají v sobě“ (in: Abrams, 1998, s. 298).

Abrams pritom nadväzuje na Eldera Olsona:

„Každá báseň je v jistém smyslu mikrokosmem, zvláštním a nezávislým vesmírem, jehož zákony určuje básnik. Jeho rozhodnutí je absolutní – může udělat věci dobré nebo špatné, velké nebo malé, silné nebo slabé, jak se mu jen zachce. Může vytvořit lidi větší než hory nebo menší než atomy, může přinutit celá města, aby se vznášela do vzduchu, může své tvorstvo zničit a dát mu jinou formu. Stačí, když řekne, a v jeho vesmíru se nemožné stane možným, nutné náhodným“ (in: Abrams, 1998, s. 301 – 302).

Záborského *Faustiáda* je presne touto premenou „nemožného na možné“. Nevyhnutnosť sa v nej stáva náhodou, a čo je podstatnejšie náhodnosť nevyhnutnosťou.

Druhou figúrou *Faustiády* je *parabáza*. Mení sa ňou fokus narácie a Genette ju nazýva aj fikcionálnou metalepsou (Genette, 2005, s. 9). Autor striedavo vstupuje do príbehu, stáva sa jeho súčasťou a vzápätí z neho vystupuje, aby sa stal agansom naračnej stratégie. Záborský tak vytvára systém viacerých polyfokálnych, reflexívnych naračných plôch, ktoré rušia ilúziu nesprostredkovanej referenciality a realistickej narácie.

Treťou kľúčovou figúrou *Faustiády* je *alegória*, ktorá „vystavuje a radikalizuje diferenciu medzi obrazom a významom, znakom a označovaným“ (Horn, 1998, s. 133). Alegóriou sa obraz heteronymne *vzdďaľuje* od skutočnosti. U Paula de Mana je alegória figúrou, odhaľujúcou *temporálne prázdno*, lebo „implikuje nedosažiteľnou *predchádzanosť*“ a spoločne s iróniou „demystifikaci organického sveta“ (de Man, 2003, s. 144). Alegória je v tomto zmysle ironickým výrazom neobnoviteľnosti minulého, a platí to aj pre Záborského, pre ktorého po všetkých peripetiách ostáva racionalita práve takouto alegóriou temporálneho prázdna a *neobnoviteľnou minulosťou*.

Ironická alegória vytvára u Záborského rozsiahly systém intertextuálnych diferencií. Zrejmé je to pri žánrovej charakteristike *Faustiády*, ktorá prechádza zdvojenou transformáciou – nielen z antického heroického eposu na klasicistický komický epos, ako to opísali K. Krejčí (Krejčí, 1964, s. 391), A. Kruláková (in: 1978, s. 93) a po nej aj J. Števček (in: Števček, 1989, s. 98), ale následne aj vnútornou transformáciou z komického eposu na *letiace arabesky*.

Zmena heroického eposu na heroikomický tvorí vonkajší rámec *Predmluvy*. Je anamorfózou vysokého antického žánru, klasicisticky doň vkladá momenty nízkeho. A. Kruláková zdôrazňuje okrem toho v spojení *fantastická hrdinská báseň* dve vlastnosti, ktoré „radikalizujú diferenciu medzi znakom a označovaným“ Záborského textu – jeho vedomú fikcionálnosť a intertextuálnosť:

„Zatiaľ čo Kubániho text *Hladu a lásky* sugeruje dojem autentickosti, skutočnej udalosti, Záborský avizuje fikciu, ktorá uňho znamená zároveň najvyššiu mieru hyperbolizácie negatívneho iracionálneho prvku a s ktorou sa v textoch s týmto žánrovým prívlastkom spája silná inšpiratívnosť inými literárnymi dielami, predovšetkým v zmysle negatívneho, parodického nadväzovania na ne. (Rovnaký prívlastok použil pre *Faustiádu*, dielo literatúrou najviac inšpirované, označiac ho za „fantastickú hrdinskú báseň“.)“ (Kruláková, 2001, s. 376).

Druhý posun tvorí prechod medzi rámcom (predmluvou) a samotným príbehom (jednotlivými kapitolami). Viedie k zmene klasicistickej heroikomiky na romantický žáner *letiacich arabesiek*. Táto žánrová transformácia potvrdzuje a zdôrazňuje v celkom odlišnej žánrovej podobe fantastický charakter textu a principiálne ruší protiklad vysokého a nízkeho. Vysoké sa klasicisticky nepotvrdzuje diskvalifikáciou nízkeho, nedochádza však ani ku karnevalovo chiastickému prevráteniu vysokého na nízke a nízkeho na vysoké, u Záborského sa všetko anamorfematicky presúva do oblasti nízkeho, „grobiánskeho“, „kreaturálneho“. Zároveň sa však svojou zdôrazňovanou fikcionalitou, fantastickosťou a intertextualitou vymedzuje text žánrovo voči realizmu s jeho sugerovaním „autentickosti, skutočnej udalosti“, ako na to porovnaním Záborského s Kubánim upozorňuje Kruláková.

Žánrovým označením *letiace arabesky* sa Záborský orientoval dobovo – arabesky písal Tyl, Neruda, Arbes, ale aj Gogol'. Ich základnou črtou je letnosť, ktorá sa dostáva do priameho protikladu s hegelovsky vážnou ucelenosťou. Je čímsi efemérnym, nepevným, plynúcim, uplyvavým, v istom zmysle je *ornamentom*, meniacim sa na *letiace tiene*, ako ich neskôr nazval Vajanský.

Arabesky nie sú v nijakom prípade klasicisticky ucelené, ale moderne, ironicky heterogénne. Záborského modernitu, „genetickú heterogenitu jeho textov“, ich grotesknosť a parodickosť si všimol Albín Bagin (Bagin, 1978, s. 83 – 88). Bolo to možné len preto, lebo videl základ modernosti v irónii ako podvojnosti hravého a vážneho, veľkého a malého, minulého a budúceho, subjektívneho a objektívneho, čo podľa Thomasa Manna zodpovedá „dvoznačnosti samého života“ (Bagin, 1982, s. 181). Pod pól subjektívnosti zahrnul pritom Bagin schlegelovskú iróniu nemeckých romantikov, a práve takou je aj Záborského irónia – racionálna objektívnosť sa v nej rozbila o všeplatnú a do všetkého zasahujúcu nerozumnosť.

Platí to nielen pre samotný príbeh, ale aj pre autora. Záborský preňho pripravuje miesto v blázinci, lebo

„väčšieho blázna vo svete niet, ako kto bláznom nedá byť bláznami a všetko smiešne obracia na smiech“ (Faustiáda, s. 9).

To nie je bachtinovský svet karnevalu, v ktorom sa všetko prevrátené vráti do svojho pôvodného, racionálneho poriadku. Tu je všetko nemenne smiešne, a smiešnym nemenne ostáva.

Pojmy ako komickosť, paradoxnosť, heterogénnosť a heteronymnosť, grotesknosť, parodickosť, ironickosť, travestijnosť, fikčná metalepsa a parabáza, ironická alegória nijako nezapadajú do klasicisticko-racionalistickej schémy. Najčastejšie sa spájali s pojmovou dvojicou *romantický* a *ironický*. Napriek tomu zatiaľ ostali oba pojmy izolované.

Romantická irónia – neznámy pojem?

Pojem *romantickej* irónie sa začal používať vo výskume slovenského, českého, poľského či ruského romantizmu až v posledných dvoch desaťročiach. Ešte Roman Jakobson a Jurij Lotman čítali Puškinovho Eugena Onegina v realistickom kľúči. Až Holt Meyer (Meyer, 1995) a Renate Lachmannová (Lachmann, 2002) začali v súvislosti s Puškinovým Oneginom používať pojem *romantickej* irónie. Holt Meyer ju v zmysle Medererovej charakteristiky romantizmu ako „osvietenia osvietenstva („Aufklärung der Aufklärung“, in: Mederer, 1987, s. 41) označil za „korektúru korektúry“. Ak je totiž romantizmus korektúrou osvietenstva, romantická irónia je potom podľa Meyera korektúrou *romantickej* korektúry osvietenstva. Nie návratom k sebakpotvrdzujúcej satirickej irónii klasicizmu, ale sebayvyracajúcou, všetko zasahujúcou iróniou romantizmu, jeho „negatívom a zákonitým záporom“.

Podobná situácia je aj vo výskume poľského romantizmu. Prvé teoretické práce začali podľa Germana Ritza vznikať v poľskej literárnej vede až od prvej polovice deväťdesiatych rokov (Szturc, 1992, 1994; Bielik-Robson, 2004). A v súvislosti s prácami Marie Žmigrodzkej o *romantickej* irónii z konca osemdesiatych a prvej polovice deväťdesiatych rokov píše Ritz priamo o *programatickom* a *priekopníckom* charakte- re jej prác:

„Podľa Žmigrodzkej v Poľsku sotva nájdeme stopy pozitívnej recepcie Schlegelovej *romantickej* irónie. Słowacki patrí k tým romantikom, ktorí sa nekonštituovali alebo konštituovali len v malej miere prostredníctvom nemeckej *romantickej* lektúry. V súvislosti so svojou iróniou hovorí o pojme „Ariostovho úsmevu“, čo podľa Žmigrodzkej môže tiež odkazovať na Schlegelovo sprostredkovanie. Známejšia než Schlegelova koncepcia irónie je v Poľsku teória humoru Jeana Paula a predovšetkým Hegelova kritika *romantickej* irónie. Krasiński, autor jedného z mála ohlasov na Słowackého ironické dielo, chápe iróniu zreteľne v kontexte kritickej koncepcie Hegela, rovnaké nadväzovanie na Hegela nachádzame aj u neskoršieho literárneho kritika Edwarda Dembowského“ (Ritz, 2005, s. 320).

V českej literárnej vede sa pojem *romantickej* irónie takmer nepoužíva. Hádám jedinú výnimku tvorí uvažovanie Zdeňka Hrbatu a Martina Procházku. Svojím pokusom včleniť *romantickú* iróniu a Hálkovu tvorbu do neskorého romantizmu nadväzujú len nepriamo na starší text Oldřicha Králíka zo začiatku štyridsiatych rokov, v ktorom sa Králik usiluje po Šaldovi a Mukařovskom o rehabilitáciu Hálkových textov (Králik, 1995).

Hrbata s Procházkom však najmä pojmovo vymedzujú základné vlastnosti neskorého romantizmu:

„(1) Zdôrazňuje ideálnosť *romantickej* poezie – zejména její prorockou nebo apokalyptickou povahu – s ohledem na exkluzivní společenskou roli básníka, jeho posvátnou autoritu „věštec“ a „vizionář“, ale také jeho odpovědnost vůči národu a celému lidstvu; (2) Zdôrazňuje nezávislosť tvorby vo smyslu autonomie umelckého jazyka, svébytnosti obrazů a symbolů. Básně nemusí mít přímý vztah k básníkovu nitru nebo imaginaci; (3) Vyhrocuje ironickou reflexi základních *romantických* témat a postupů, jimiž se vyznačuje romantismus vrcholný. Tato reflexe nevede jen k pouhé parodii starší básnické tvorby, ale přináší nové tvůrčí impulsy; (4) Má však také formu určitého „zkrocení“ nebo útluhu revolty vrcholného romantismu. K tomu dochází v biedermeieru, české pozdně obrozené nebo viktoriánské literatuře“ (Hrbata – Procházka, 2001, s. 191 – 192).

Kľúčový je tu dôraz na heterokozmiu, fikčnosť textu, nezávislosť tvorby v zmysle autonómie umeleckého jazyka a na vyhrocovanie ironickej reflexie základných tém a postupov vrcholného romantizmu, ktoré zodpovedá Meyerovej predstave „korektúry korektúry“ a romantickej irónie ako korektúry romantickej korektúry osvietenstva.

V slovenskej literárnej histórii sa pojem romantickej irónie nepoužíva. Je to celkom iste aj preto, že v dejinách slovenského myslenia, zameraného na Hegelov vzostupný, teleologický model dejín, sa absolutizuje Hegelov vplyv na slovenský romantizmus. Pokiaľ sa vôbec o irónii v súvislosti s romantizmom píše, odkazuje sa nie na Schlegelovo, ale na Hegelovo chápanie irónie (Čepan, 1989, s. 18), hoci Hegel priamo polemizoval s romantickou iróniou ako s prejavom „partikulárneho ducha“ a sťažoval sa na subjektivitu súčasného (romantického) umenia, ktoré už podľa neho nezaručovalo „uspokojenie duchovných potrieb“ a bolo choré priveľkou mierou reflexie alebo vydané napospas „náladám a pocitom“ (Bohrer, 2000, s. 25). Hans Belting označil tento Hegelov vzťah k romantizmu priamo za jeho omyl (Belting, 1998, s. 30).

Pojem romantickej irónie sa v našom estetickom kontexte objavil až pri preklade nemeckých romantických estetikov. Milan Žitný charakterizuje v úvode *Nemeckých romantikov Sociálne a ideové východiská nemeckej romantiky* rozdiely klasicistickej a romantickej estetiky odlišným prístupom k poetickej štruktúre:

„Klasicistické dielo je uzatvorené, je to definitívny výsledok tvorivého procesu. V romantických literárnych dielach naproti tomu nachádzame zreteľné stopy pracovného procesu, autor často explicitne upozorňuje na poetické štruktúry, ktoré uprednostnil. Súčasťou diela sa tak stávajú explikácie použitej metódy, reflexie o vhodných postupoch, umelecké vyznania... Tento postup označuje napríklad Friedrich Schlegel termínom irónia... Irónia, ktorá sa ako estetická kategória opiera v tomto prípade o Fichtevo Vedoslovie, stimulovala romantikov v ich úsilí odpútať sa aj od tradične koncipovaných literárnych žánrov“ (Žitný, 1989, s. 11).

To všetko sú aj charakteristiky Záborského *Faustiády*. Jej základnou črtou je parabáza, odkazujúca k fikčnému svetu heterokozmie. Kreaturálnosť nie je v nej príznakom realizmu, ale odkazom na alegorickú figurálnosť, ktorá naopak poukazuje na rozdiel medzi *znakom a označovaným*, skutočnosťou a obrazom a je výrazom spojenia vznešeného s grotesknosťou vo všetkých polohách a podobách jej ošklivosti. Heterogénnosť a metaleptickosť nie sú príznakom toho, že by Záborský uprednostňoval význam pred tvarom, ale prejavom slobody autorského subjektu, ktorej výrazom sa stala romantická *letiaci arabeska*.

„Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch“

Aj keď sa už Oskár Čepan u Záborského k formulovaniu konceptu romantickej irónie napokon nedostal, nie náhodou začal koncom osemdesiatych a začiatkom deväťdesiatych rokov v duchu svojho „revidovania niektorých úsekov dejín slovenskej literatúry“ znovu uvažovať nad zmenou Záborského literárnohistorického zaradenia.

Ak si zopakujeme Záborského paradoxy „vývinových anomálií“, „mechanisticko-kauzálnu pseudodialektiku“, „obsahu a formy“, „fantastického zveličovania a naturalistického detailu“ a „romantizujúceho klasicistu alebo staromilského novátora“, kľúčom k ich vystihnútiu je pojem romantickej irónie.

Zodpovedá to premene predromantickej irónie ako číreho

„rétorického alebo štylistického prostriedku, ktorý predpokladá u čitateľa „správnu voľbu“ medzi dvoma protichodnými stanoviskami a je len priehľadným maskovaním oboch pólov, na romantickú iróniu s jej pravou ambivalenciou voči obojstranným stanoviskám“ (Fetzer, 1990, s. 19 – 35).

Friedrich Schlegel ju nazval „rétorickou“ alebo „vyššou iróniou“ a zasahuje celý text. Podľa neho

„pozostáva základné napätie medzi povedaným a nepovedaným a každá teoretická reflexia a každé estetické stvárnenie nasleduje vo vedomí nezrušiteľnej diskrepancie medzi artikuláciou a idcou... irónia je formou výrazu neriešiteľných a zároveň plodných protirečení... a ironický prechodný stav medzi ohraničeným a neohraničeným sa konkretizuje predovšetkým v diskrepancii medzi sebauvedomením konečného, fragmentárneho útvaru a jeho nárokom na nevyčerpatelnú významovosť“ (Emans-Schmitz, 2004, s. 52).

Romantická irónia je podľa Schlegela v tomto zmysle ustavične sa rozširujúcim aktom reflexie, dialektikou sebazničenia a sebaytvárania, nekonečným procesom, ktorý nevedie k nijakej syntéze, absolútnou slobodou, stávajúcim sa a nekončiacim chaosom, ironicky zdvojeným Ja. V postštrukturalistickom rekurze to potom znie takto:

„Akt ironie, jak ho nyní chápeme, odhaluje existenci temporality, která rozhodně není organická v tom, že se vztahuje ke svému zdroji pouze v pojmech distance a difference a nemožňuje žádný konec, žádnou totalitu. Ironie rozděluje proud časové zkušenosti na minulost, která je čistou mystifikací, a na budoucnost, která navždy zůstává sužována znovuupadaním do neautentického. Může znát svou neautentičnost, ale nemůže ji nikdy překonat (de Man, 2003, s. 144).

V rétorických kategóriách môžeme potom opísať romantickú iróniu ako „permanentnú parabázu“, ako „formu paradoxnosti“, spojenie „absolútnej slobody a nevyhnutnosti“, „vzrušivosti (entuziazmu) a zdržanlivosti“ alebo ako „funkciu poukazovania“ (Meyer, 1995, s. 80 a Strohschneider-Kohrs, 1977, s. 61).

Vo svojej literárnej realizácii sa romantická irónia môže v rámci paródie výrazne zúžiť a v období neskorkej romantiky sa v stále väčšej miere dostáva do dotyku so satirou, čo je osobitne dôležité aj u Záborského, lebo irónia uňho v neskorých prózach naozaj ustavične prekračuje hranice od humoru k satire, „váha a hodnotenie vecí sa v jeho komične prechylujú takmer jednoznačne k ostrej, údernej a ničivej kritike...“ (Rakús, 1978, s. 89) a prejavujú sa v nej reziduá irónie *ako číreho rétorického alebo štylistického prostriedku*.

Aj Záborský však podobne ako Słowacki situáciu radikalizuje tým, že „satira vychádza provokatívne z nedorozumenia, ktoré vzbudzuje jeho dielo u dobovej kritiky“ a ani on „neuskutočňuje útok proti súčasníkovi tak ako Byron alebo Heine z nespornej, hoci nerešpektovanej výšky svojho talentu, ale v zúfalom boji o svoje uznanie“ (Ritz, 2005, s. 336).

Záborský má svojou kreatúrnosťou a grobiannosťou bližšie k plebejskému, zúženému konceptu romantickej irónie Jeana Paula a k jeho „zničujúcej ideii humoru“ ako k Schlegelovi a k jeho širokému konceptu nezrozumiteľnosti a transcendentnej reflexii nekonečnosti. Ironicky označuje svojich (de facto neexistujúcich) čitateľov a čitateľky

ako „delikátnych ľudí prejemného vkusu“, ktorí omdlievajú pri „kasárenských výjavoch“ a sebaironicky podotýka:

„Už ja som si raz umienil napísať dielo toto celkom vo vkuse sedliackom, hoc ho sami grófi a baróni čítať budú, a zhromaždiť v ňom všetky surovosti. Preto dobre bude držať v ďalšom čítaní na pohovke ocot a dáky mocný olejček, aby zamdletému rýchle prispieť sa mohlo. Ináč sľubujem, že to v žiadnom inom diele neučiním. Len tu chcem už zostať dôsledným a byť dokonalým grobianom. Do tohto močidla vylejem všetky svoje surovosti“ (Faustiáda, s. 106).

Práve preto má Záborský blízko ku grotesknosti a k arabeske, ktoré sú dvoma tvármi toho istého. Arabeska je formou a štruktúrou, abstrakciou – groteska jej „názorným“, konkrétnym stelesnením. Tým sa Záborský dostáva do tesnej blízkosti Hugovho chápania grotesknosti ako reálneho pólu vznešenosti, ako jej znetvorenej, hroznej, monštruózne-strašidelnej strany (Kayser, 1960, s. 43), do blízkosti estetiky ošklivosti, ktorá je opakom, rubom, averzom estetiky krásy. Čo je však podstatnejšie, dostáva sa do súradnicového systému Hugovej *umeleckej teórie modernity*, ktorou vrcholí *Préface de Cromwell* a požiadavka, že by mala vzniknúť zo spojenia vznešeného a groteskného (Jauß, 1977, s. 385), pričom vznešenosť je v grotesknom prítomná len ako nulová morféma svojou neprítomnosťou.

Parafrázujúc Pavla Vilikovského, slepec sa dostal do Vrábľov, kôň na poschodie a Záborský k romantickej irónii.

Kocúrkovo ako slovenský antimýtus

Všetky identifikované vlastnosti Záborského *Faustiády* svedčia o tom, že ide o text romantickej irónie. Je všadeprítomná v tkanive celého textu a zasahuje všetky jeho zložky. Na rozdiel od *Dvoch dní v Chujave*, kde je svet vznešeného a groteskného ešte oddelený, vo *Faustiáde* sa stáva grotesknosť naračnou stratégiou celého textu. Nikto a nič sa z nej nemôže vymaniť či vyňať pred zátvorku, vrátane „autora“ a „národa“.

Ironickou groteskou nie sú len jednotlivé príbehy v Kocúrkove, sebaironickým je aj autorov príbeh v *Predmluve*. Platí totiž nielen to, že „keď bolesť dosahuje najvyšší stupeň, rev a stony prechádzajú v smiech“ a vznešené sa mení na groteskné, ale aj to, čo sebaironicky dedikuje autor sám sebe: „Musel som sa vysmiať sám, keď ma vysmiali tí, za ktorých som plakal; a od toho času ani ústa sa mi nezatvárajú“ (Faustiáda, s. 9).

Rovnako to platí aj pre charakteristiku miestnych národovcov – panslávov. Záborský ich predstavuje „rovnako ‚streštených‘, bezmocných a primitívnych ako ich politických protivníkov“ (Čepan, 1984, s. 130). V tomto kľúči treba čítať aj reč slovenského národovca, farára Mazalyigga, ktorá je akousi skrátenou verziou „dňa pekného“ z *Dvoch dní v Chujave*. Ani tú však nemožno čítať ako „plagátové vyjadrenie Záborského osvetových názorov“ (Darovec, 1996, s. 71), ale len v ambivalentnom grotesknom kľúči, ktorý vníma aj Darovec ako kľúč k čítaniu celého textu *Faustiády*.

V rovnakom zdvojenom kľúči treba čítať vo *Faustiáde* mená Mazalyigg / Mazalík, Hajzsushegg / Hajžušek, Schuthaagg / Šuták, Šúl'oš / Šul'ko, Tátrahegyi / Repa, Verešgál / Vízgal, ktoré sú skôr ambivalentnými *alegóriami* jazykového etymologizovania a národného politizovania než prozopopeami ako epickými figúrami tvárí.

Záborského *Faustiádu* možno nerozporne, a práve preto vo všetkej rozpornej paradoxnosti samotného textu prečítať len v kľúči romantickej irónie. *Faustiáda* je zároveň moderným slovenským antimýtom a v tomto zmysle Záborského vedomým protipartom k mesianizmu, ale aj k národnému pragmatizmu.

Najzreteľnejšie to vidieť na osudoch Fausta a jeho spoločníka na cestách Towiańského. Faust je skôr figúrou z nemeckých ľudových knížiek ako goetheovským Faustom. Jeho víťazstvo nad obrom Puchorom, toto dielo „praktického rozumu“ a žartíkov komických rozprávok, zanikne vo všeobecnom víťaznom chaose, takže Faust napokon „zmizne ako rakúske vlastníctvo“, lebo sa mu „neľúbi prostredie, ktoré vraj smrdí plesňou hnijúcich národov“ (*Faustiáda*, s. 123).

Towiańského, alegorickú figúru poľského mesianizmu, zase Faust zanesie do zeme, kde

„... bol doma medzi tými neslovanskými Slovanmi, ktorí hlúpo sa nebáli a nemúdro teraz dúfajú, bratov sa štítia, pchajú sa do príbuznosti cudzincom, očakávajú spasenie od tých, ktorí ich len za nástroj potrebujú, radšej sú inde sluhami než doma páni, horlia za slobodu a podpierajú despoticke tróny, pomáhajú dláviť kresťanov a Slovanov. Tu bol prorok Towiański doma; že ale nemal všetkých doma, nemeškal tam dlho, lež pošiel zas do Paríža, kde vykonal, aby Mickiewicz lajnom zapečatil, čo napísal zlatom“ (*Faustiáda*, s. 42).

A napokon aby Záborský spečatil kreaturálne nízke videnie vznešeného vizionára Towiańského, dodáva, že i on skončil „ako iní sarmati s horiacimi hlavami. Dal sa v Carihrade obrezať a vzýval s celou nábožnosťou Alaha“ (*Faustiáda*, s. 42).

Záborský aj tu pracuje metalepticky – dobré úmysly mesianistu Towiańského „dláždia cestu do pekla“. Alebo trochu ináč: Záborského próza je aj tu vybudovaná na inkongruenciách predpokladov a dôsledkov.

Záborský si najprv vybaví účty s mesianistickou verziou romantizmu. Až potom príde na rad pragmatická a Faust môže vstúpiť do Kocúrkova. Prvé, čo vidí, je množstvo „koptiacich komínov“ fabrik, v ktorých sa páli pálenka. Na budove sa skvie nápis:

„Tu sa predáva chudoba, zvady, bitky, nemoce, šialenstvo, dnes za peniaze, zajtra /za/ darmo... Chodil potom, obzerajúc všetko, zasmutenou ulicou... obdivoval tie nedávno číslami opatrené domy s ich začadenými dvierami, polorozpadnutými slamenými strechami, nerovnými okienkami... deti, váľajúce sa v prachu na ulici kryli sa jako splašené myši do dier...“ (*Faustiáda*, s. 48 – 50).

Tu začína vo forme letiacich arabesiek plynúť Záborského panoptikum figúriek, o ktorých platí to, čo píše rozprávač o slovenskom sedliakovi:

„Lipne na starých obyčajoch tak, že keby predkovia jeho boli chodili bez hlavy, nuž by ani potomkovia nechceli mať hlavy navcky...“ (*Faustiáda*, s. 51).

Záborského Kocúrkovo má svoju topografiu, figúrky, rozostavené na šachovnici meštianskeho spoločenstva, metresy a prostitútky, mýtus zápasu s obrom Puchorom, zasväcovania, rituály a inscenácie, ba i mýtus o pôvode s groteskným falickým motívom, v ktorom sa prejavuje elementárna kocúrkovská zdegenerovanosť, predstavená ako falická degradácia:

„... drotár rozvaľoval sa na širokej teplej peči. Ako si tam ležal horeznačky, počnú sa mu dvíhať čierne gatiská práve tam, odkiaľ mu nohy vyrástli. Kocúr, hľadiac na to zo zvrchu teplej pece, mal to v nerozume svojom za zjavenie sa myši. Hľadi, hľadi, stroj sa zhrbený ku skoku. Raz cup! Zatne pazúrmí do domnelej myši. Z pomsty potom nazvali drotári dedinu Kocúrkovom...“ (Faustiáda, s. 118).

Základnou črtou kocúrkovskej society je skorumpovanosť, nespravodlivosť, neschopnosť, nezodpovednosť, otrockosť, servilnosť, oportúnnosť, chvastúnstvo, tlčhubovstvo, ohováranie, zradcovstvo, problematická, prípadne neexistujúca identita subjektu, či už individuálneho alebo kolektívneho (národného).

Záborský pritom rozdáva na všetky strany rovnako. Jednotlivé vlastnosti nepatria len niektorým figúram, sú charakteristikou kocúrkovského sveta ako takého:

„Aby sa zachovala úplná rovnoprávnosť, ozval sa i rabin. Rečnil o tom, že musíme mať všetci vlastenectvo maďarské, osvetu nemeckú, založené obe na slovenskej zhovädilosti“ (Faustiáda, s. 95).

Medzi vlastnosti kocúrkovského sveta patrí aj pokrytectvo a zbabelosť, skrývajúce sa za vznešenú rétoriku:

„Hmotná sila vždy musí podľahnúť duchovnej. Len to uznal za potrebné skryť sa spočiatku za kopu hnoja“ (Faustiáda, s. 100).

Záborský sa smeje z osvietenskej pseudoracionality a z pseudovedeckých teórií:

„Bo mne sa zdá, že Boh vlasy učinil barometrom rozumu. Čím tenší vlas, tým tenší rozum a naopak. K tomu cieľ už história o Samsonovi. Ani nepochybujem, že sa nájde Nemec, ktorý vypracuje o tom celú rozvetvenú sústavu“... (Faustiáda, s. 101).

Záborský líči zánik súdnosti, etiky a kantovského praktického rozumu. V jeho Kocúrkove sa „len vyvádzajú bláznovstvá“, existuje tu len nerozum, od ktorého vedie cesta k iracionalite a absurdnosti. Ako sme už povedali, zasahuje to v rovnakej miere aj „romanticky nedotknuteľné sanktum slovenskosti“ a samotného Záborského, ktorý si na konci Faustiády píše vlastný epitaf:

„Inde by snáď býval veľký muž, u nás bol len veľký blázon. Pamätne pritom bude to, že čelo bude nestydatu luháť, tylo ale a boky hovoriť pravdu. Svedčí takýto nápis tomu, kto jedným okom sa smial, druhým plakal“ (Faustiáda, s. 125).

Svet Záborského Kocúrkova je tým, čo by sme mohli nazvať *veľkou metalepsou*. Je založený na formálnej zhode a zároveň praktickom nesúlade štruktúry a funkcie. Ustavične tu dochádza k strate vzťahu medzi štruktúrou a funkciou. Zo štruktúry sa mechanicky usudzuje na nepravú funkciu a z funkcie na falošnú štruktúru, ako sa to stáva pri *nemožných figúrach a falošných analógiách* (Riedl, 1979, s. 34 a s. 118 – 147).

Vytvára sa tak nekonečný rad kognitívnych pascí. To má Záborského *Faustiáda* spoločné s komickou rozprávkou a s jej zámenou synonym a homonym, priameho pomenovania a metafory, príčiny a následku, štruktúry a funkcie, kauzality a finality. Je to svet zbavený vnímavosti, emocionality a citlivosti, svet predvádzaných stereotypov, svet „mimo dobra a zla“.

V tomto svete sa však „dá“ žiť a žije; v každodennosti a profánosti. V tom spočíva Záborského polemika s romantickým pragmatizmom. Je to svet, ktorý nepozná zmeny, ktorý nemá minulosť ani budúcnosť, má len svoj „zvierací pôvod“, odvodený od „miškovéjého kocúra“, ktorého myšou je miškovanie.

Záborského Kocúrkovo je však aj akýmsi profánnym rajom bez raja. Je zrieknutím sa hľadania raja dejín, a v 19. storočí národných dejín, ich mesianistického mýtu či nového, eschatologicky potvrdeného kráľovstva Božieho. Je antimýtom.

Antimýtus je opakom mýtu, jeho revíziou. V tom je jeho subverzívna sila. Nie je však popretím, demytologizáciou mýtu, antimýtus mýtus nevyvracia, len ho prevracia, stavia z nôh na hlavu.

Vladimír Macura poukazuje na celý vejár slovanských a českých mýtov: mýtu vlasteneckej spoločnosti, lingvocentizmu, spojeného s apodikciou „malých, krásnych jazykov“, mýtu stáročného emancipačného úsilia, streda, mesta a v slovenskom prípade vrchov, Tatier a Slovenska ako Tatránie, krajiny pastierov, hôr a dolín (Macura, 1983).

K tomu pribúdajú mýty, ktoré identifikoval Robert B. Pynsent: mýtus pracovitosti a včely ako jej toposu, mierumilovnosti s toposmi holubice, pohostinnosti a nevinnosti (Pynsent, 1994, s. 44 – 86). Inkarnáciou hrdinskej slovenskej romantickej mytológie je postava Jánošíka, „ušľachtileho, spravodlivého zbojníka“, ktorý podľa Šafárika „pánov lupí, biednym dáva, / voly núdnym kupuje sedliakom, / meria súkno od buka do buka, / a nikomu život neodjima“ (Goszczyńska, 2004 s. 48).

K nim by sme mohli priradiť mýtus slovenského národa ako „najmladšieho brata Popolvára“, ktorý vstane z popola, či mýtus o „zaklinatej krajine“, ktorú odkľáje spravodlivý, „najmladší syn“.

Kocúrkovo je však výnimočné tým, že je jedným z malého mála antimýtov modernej slovenskej kultúry. Medzi Chalupkom a Záborským je pritom asi taký pomer ako medzi smiechom, či posmechom a výsmechom, úškrnom, úškl'abkom, grimasou. Toto pomenovanie prostredia sa osamostatnilo, prenieslo z literatúry do kultúry a stalo sa súčasťou slovenských kultúrnych *loci communes*. Dalo by sa to povedať aj tak, že z alegórie čítania sa stalo alegóriou performácie a vzorcom istého stereotypu správania a jeho topografie.

Kocúrkovo urobilo v slovenskej kultúre veľkú kariéru. Stalo sa okrídleným slovom pre malichernosť, malosť, zatuchnutosť, provinciálnosť, závistlivosť, nežičlivosť a nepohostinnosť, pre predstieranie a stereotyp správania, v ktorom je „všetko naopak“.

Divadelný vedec Ladislav Čavojský vyslovil začiatkom sedemdesiatych rokov minulého storočia optimistický predpoklad, že Ján Chalupka „chcel vytrieť Kocúrkovo z mapy Slovenska“ (Čavojský, 1973, s. 15). Aj toto je celkom naopak. Chalupka ani Záborský Kocúrkovo z mapy Slovenska „nevytreli“. Kocúrkovskou mapou sa stalo celé Slovensko s jeho Rohovom, Kiripolcom, Svinnou a ďalšími fiktívnymi, mimetickými a reálnymi Kocúrkovami. Kocúrkovo je jednoducho večne živé, ako to predvídal Záborský: „... kdekoľvek bodnete na zemevide medzi Tisou a Moravou, všade uhoďte na Kocúrkovo, túto smiešnu stránku Slovenska“ (Faustiáda, s. 18).

Príbeh sa nekončí

Interpretácia Záborského *Faustiády*, ale aj jeho ďalších neskorých próz ako *romantickej irónie* umožňuje pochopiť tie aspekty jeho tvorby, ktoré ostávajú v racionalisticko-osvietenskom alebo realistickom kľúči nepochopiteľné. Heterogénnosť jeho textov nie je nedostatkom, ale vedomým estetickým aktom, o ktorý zviedol Záborský veľký vnútorný zápas.

Vyvracia sa tým tvrdenie, že „zo stránky štylistickej a kompozičnej jeho útvary sú nedotvorené“ (Mráz, 1948, s. 140), že „pred kvalitami tvarovými stoja v nej výboje sémantické“ (Rakús, 1978, s. 96) a že Záborskému bola „literatúra a estetika iba niečím podružným“ (Čepan, 1984, s. 132). Je jedným z paradoxov, že práve heterokozmnia, ktorá tvorí základ Záborského *Faustiády* a je estetickým, a ešte k tomu navýsost romantickým princípom, vykladala sa uňho ako estetická nedostatočnosť.

Pojem romantickej irónie je však aj odpoveďou na Krausovo polemické hodnotenie Čepanovho pojmu pragmatický romantizmus:

„Označenie ‚pragmatický romantizmus‘ nie je práve najšťastnejšie, ba vyznieva až pejoratívne. Čepan príliš zdôrazňuje jeho spoločenskú a národnouvedomovacia funkciu, vzniká dojem, akoby náš romantizmus (s výnimkou ‚mesianistického romantizmu‘) bol ‚usmerňovaný‘ ba aj ‚mencijhodnotný‘, o to viac, že problematizuje, relativizuje, ba i upiera mu rozmer ‚duchovna‘“ (Kraus, 1999, s. 13).

Ako ukazuje nový výskum poľského romantizmu, aj tam existuje isté vnútorné napätie medzi dvoma konceptmi romantizmu, ako o tom svedčí Słowackého hra *Fantasy*, ktorého hlavná postava sa stáva „istým spôsobom symbolickou postavou estetizujúcej, nie národnej romantiky“ (Ritz, 2005, s. 345). Nielen Hroboňov či Hodžov mesianizmus, mýtopoetizmus Dobšinského rozprávok, ale aj Záborského romantická irónia je svedectvom zápasu slovenského romantizmu o vlastnú estetickú tvár s vedomím, že je aj polemikou s pragmatickými požiadavkami naplňania potrieb národnej literatúry a ich oponentúrou.

Romantická irónia Záborského próz umožňuje vytvoriť diferencovanejšiu konfiguráciu slovenského romantizmu. Možno už pomerne spoľahlivo rozlíšiť štyri línie: národno-pragmatickú, mesianisticko-mystickú, poeticko-mytologickú a ironickú, pričom treba podotknúť, že hranice medzi nimi nie sú pevné a uzavreté, ale že medzi nimi ide neraz o kĺzavé pohyby a prechody.

Moment romantickej irónie u Záborského, čiernej romantiky u Hodžu, mystiky u Hroboňa či rozprávky ako „najvyššej poetickej formy, ‚samotnej prírody‘ a romantickejšť ako takej“ (Best, 1998, s. 152) umožňuje vradiť výskum slovenského romantizmu do aktuálneho stredoeurópskeho a európskeho diskurzu o romantizme. Ako sa pritom ukazuje, slovenský romantizmus má viac spoločných črt s európskym, ako pripúšťali samotní slovenskí romantici a ako sa to traduje podnes v literárnej histórii.

Romantická irónia je okrem toho jedným z článkov reťazca, tvoriaceho jednu líniu slovenskej prózy od osvietenskej irónie cez romantickú, realistickú, modernú, až po neskoromodernú a postmodernú. Autorov *estetiky zdvojenia*, akými sú pri všetkej rozličnosti a odlišnosti Bajza, Chalupka, Kalinčiak, Záborský, Jégé, Timrava, Jesenský, Urban,

Lahola, Tatarka, A. Bednár, Kužel, Rakús, Sloboda, Vilikovský uvádzam len ako pars pro toto ďalšieho možného výskumu.

Pred rokmi sme sa rozprávali s Oskárom Čepanom, ako autor niekedy hľadá cestu do hĺbín minulosti a zdanlivo paradoxne tak otvorí cestu do budúcnosti. Spomenul som vtedy ako príklad Klopstocka, ktorý hľadal cestu k pôvodnému hymnickému veršu Starého zákona a otvoril cestu k modernému voľnému veršu. Oskár Čepan zase pripomenul ako príklad Tyňanovovu knihu *Archaici a novátori*, ktorá mala v prvej verzii názov *Archaici – novátori*.

Tá pôvodná pomlčka bola svorníkom a svedčila o zvláštnom rekurze, ktorý vedie neraz k tomu, že archaici sa stávajú novátormi. Spojenie *staromilský novátor* v názve poslednej Čepanovej veľkej úvahy o Záborskom nie je vôbec náhodný: Záborský hľadal možnosť návratu k osvietenskému rozumu a otvoril svojím romanticko-ironickým gestom cestu slovenskej literatúry k modernej irónii.

LITERATÚRA

- ABRAMS, M. A.: *Zrcadlo a lampa*. Praha : Triáda, 1998.
- AUERBACH, E.: *Mimesis*. Bern : Francke Verlag, 1946.
- BAGIN, A.: Záborský modernista. In: *Biografické štúdie VIII.*, ed. Stanislav Rakús. Martin : Matica slovenská, 1978.
- BAGIN, A.: *Traja majstri. Gustave Flaubert, Anton Pavlovič Čechov, Thomas Mann*. Bratislava : Smcna, 1982.
- BELTING, H.: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München : C. H. Beck, 1998.
- BEST, O. F.: *Die blaue Blume im englischen Garten*. Frankfurt am Main : Fischer, 1998.
- BIELIK-ROBSON, A.: *Duch powierzczeni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków, 2004.
- BOHRER, K. H.: Sprachen der Ironie-Sprachen des Ernstes. Das Problem. In: *Sprachen der Ironie-Sprachen des Ernstes* (Ed. K. H. Bohrer). Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2000.
- ČAVOJSKÝ, L.: Ján Chalupka v dejinách našej drámy a divadla. In: *Ján Chalupka 1871 – 1971*. Zostavil Ladislav Balko. Martin : Matica slovenská, 1973.
- ČEPAN, O.: Úvod. In: ZÁBORSKÝ, J.: *Výber z diela I*. Bratislava : SVKL, 1953.
- ČEPAN, O.: Rozklad romantizmu. In: ČEPAN, O. – KUSÝ, I. – ŠMATLÁK, S. – NOGE, J.: *Dejiny slovenskej literatúry III. Literatúra druhej polovice devätnásteho storočia*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1965, s. 196 – 210.
- ČEPAN, O.: *Literárne bagately*. Bratislava : Tatran, 1971.
- ČEPAN, O.: Paradoxy Jonáša Záborského. In: *Biografické štúdie VIII.*, ed. Stanislav Rakús. Martin : Matica slovenská, 1978, s. 11 – 22.
- ČEPAN, O.: Groteskne pochmúrne kriticismus Záborského prózy. In: ZÁBORSKÝ, J.: *Panslavistický farár*. Bratislava : Tatran, 1982, s. 304 – 318.
- ČEPAN, O.: Doslov. In: ZÁBORSKÝ, J.: *Faustiáda*. Bratislava : Tatran, 1984.
- ČEPAN, O.: Staromilský novátor Jonáš Záborský? In: *Jonáš Záborský: Dielo I*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 9 – 26.
- DAROVEC, P.: *Násmešné rozmlúvanie*. Levice : L. C. A., 1996.
- DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2003.
- EMANS-SCHMITZ, M.: *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.
- FETZER, J. W.: „Romantic Irony“. In: *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes and Models*. Detroit, 1990, s. 19 – 35.
- GENETTE, G.: *Metalepsa*. Bratislava : Kalligram, 2005.

- GOSZCZYŃSKA, J.: *Mýtus o Jánošíkovi vo folklóre a slovenskej literatúre 19. storočia*. Bratislava : Jaga, 2003.
- HORN, E.: „Ehren-Zeichen“ und „zärtlicher Euphemismus. Allegorien des Todes. In: *Allegorie*. Eva Horn und Manfred Weinberg (Hrsg.). Opladen / Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, 1998.
- HRBATA, Z. – PROCHÁZKA, M.: Pozdní nebo opožděný romantismus? Česká poezie druhé poloviny 19. století a další vývoj romantizmu v západní Evropě. In: *Česká literatura na konci tisíciletí I*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001.
- CHROBÁK, D.: *Rukoväť dejín slovenskej literatúry*. Praha : Mazáč, 1932.
- JAUß, H. R.: Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur. In: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. München : Fink Verlag, 1977.
- KAYSER, W.: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Hamburg : Rowohlt, 1960.
- KRÁLIK, O.: Zabíječi labutí. In: *Osvobozená slova*. Praha : Torst, 1995, s. 245 – 255.
- KRAUS, C.: Poznámky. In: *Slovenská literárna kritika*, I. zväzok. Úvodnú štúdiu napísal Miloš Tomčík, zostavil, jazykovo upravil, záverečnú štúdiu a poznámky napísal Cyril Kraus. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977, s. 421 – 423.
- KRAUS, C.: *Slovenský literárny romantizmus: Vývin, tvar*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999.
- KRČMÉR, Š.: *Dejiny literatúry slovenskej*. Bratislava : Tatran, 1976.
- KREJČÍ, K.: *Heroikomika v básnictví Slovanů*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1964.
- KRULÁKOVÁ, A.: *Komično v diele Jonáša Záborského*. Rkp. dizertačnej práce. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1978.
- KRULÁKOVÁ, A.: Podoba satiry v historických textoch Jonáša Záborského. In: Valér Mikula a Peter Zajac (Eds.): *Literárne rozhlady*. Bratislava : Smena, 1986.
- KRULÁKOVÁ, A.: Prehodnocovanie témy lásky v próze šesťdesiatych rokov 19. storočia. Sonda do textov Ľudovíta Kubániho a Jonáša Záborského. In: *Slovenská literatúra v jedenástich interpretáciách*. Separát. Bratislava : Studia Academica Slovaca 30, 2001.
- LACHMANN, R.: Aleksandr Puškins Versroman *Eugen Onegin* und dessen Nachgeschichte in Vladimir Nabokovs Werk. In: *Schwellentexte*, ed. R. Nischik. Konstanz : Univ. – Verl., 2002.
- LAZAR, E.: *Jonáš Záborský. Život – Literárne dielo – Korešpondencia*. Bratislava : SVKL, 1956.
- MACURA, V.: *Znamení zrodu*. Praha : Čs. spisovatel, 1983.
- de MAN, P.: Rétorika temporality. In: *Umění, krása, šeredno*. Editor Vlastimil Zuska. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2003.
- MEDERER, W.: *Romantik als Aufklärung der Aufklärung?* Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris : Peter Lang, 1987.
- MEYER, H.: *Romantische Orientierung*. München : Verlag Otto Sagner, 1995.
- MIKULA, V.: *Od baroka k postmoderne*. Bratislava, Levice : L. C. A., 1997.
- MIKULA, V., MÁJEKOVÁ, H., MIKULOVÁ, M.: Úvodná štúdia. In: *Slovník slovenských spisovateľov*. Spracoval kolektív autorov pod vedením Valéra Mikulu. Praha : Libri, 1999.
- MIKULA, V.: *5x5 a iné kritiky*. Levice : L. C. A., 2000.
- MINÁČ, V.: *Zobrané spory J. M. Hurbana*. Bratislava : Tatran, 1974.
- MINÁČ, V.: *Slovenský biografický slovník*. Martin : Matica slovenská, 1994.
- MRÁZ, A.: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948.
- PRAŽÁK, A.: *Literární Slovensko let padesátých až sedmdesátých*. Praha : Orbis, 1932.
- PYNSSENT, R. B.: *Questions of Identity. Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality*. Budapest, London, New York : CEU Press, 1994.
- RAKÚS, S.: Humor a satira v Záborského diele. In: *Biografické štúdie VIII.*, ed. Stanislav Rakús. Martin : Matica slovenská, 1978.
- RIEDL, R.: *Biologie der Erkenntnis. Die Stammungsgeschichtlichen Grundlagen der Vernunft*. Berlin und Hamburg : Verlag Paul Parey, 1979.
- RITZ, G.: Słowacki neprišiel do Berlína. Romantická irónia ako forma úniku z nového modelu národných literatúr a jeho rozšírenie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 52, 2005, č. 4 – 5.
- Slovenská literárna kritika*, I. zväzok. Úvodnú štúdiu napísal Miloš Tomčík. Zostavil, jazykovo upravil, záverečnú štúdiu a poznámky napísal Cyril Kraus. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977.

- Slovenský biografický slovník*, VI. zväzok. Zodpovedný redaktor A. Maľovčík. Martin : MS, 1994.
- STROHSCHNEIDER-KOHR: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen, 1977.
- SZTURC, W.: *Ironia romantyczna*. Wrocław, 1992.
- SZTURC, W.: *Osiem szkiców o ironii*. Kraków, 1994.
- ŠKULTÉTY, J.: *Dejiny slovenskej literatúry*. Text pripravil, úvod a poznámky napísal Michal Kocák. Martin : Matica slovenská, 1968.
- ŠKULTÉTY, J.: *Dielo 4. O romantizme*. Zostavil a cdične pripravil Pavol Vongrej. Martin : Matica slovenská, 1987.
- ŠMATLÁK, S.: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Tatran, 1987.
- ŠMATLÁK, S.: *Dejiny slovenskej literatúry II*. Druhé, prepracované vydanie. Bratislava : NLC, 1999.
- ŠTEVČEK, J.: *Dejiny slovenského románu*. Bratislava : Tatran, 1989.
- ŠTÚR, Ľ.: *Slovanstvo a svet budúcnosti*. Bratislava : Slovenský inštitút medzinárodných štúdií, 1993, s. 150 – 173.
- VLČEK, J.: *Dejiny literatúry slovenskej*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, III. vydanie 1933 (prvé vydanie 1890).
- VOTRUBA, F.: *Vybrané spisy I. O literatúre*. Text pripravil, štúdiu a poznámky napísal Ivan Kusý. Bratislava : SVKL, 1954.
- VOTRUBA, F.: *Vybrané spisy II. O literatúre*. Text pripravil, štúdiu a poznámky napísal Ivan Kusý. Bratislava : SVKL, 1955.
- WINKLER, T.: *Jozef Miloslav Hurban. Život zvoniaci činom*. Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1987.
- ZÁBORSKÝ, J.: *Výber z diela I. – IV*. Bratislava: SVKL, 1953 a 1954.
- ZÁBORSKÝ, J.: Slovákom na rozlučnú. In: *Výber z diela I*. Zostavili a pripravili Oskár Čepan a Vicra Bunčáková. Úvod napísal Oskár Čepan. Bratislava : SVKL, 1953.
- ZÁBORSKÝ, J.: *Faustiáda*. Bratislava : Tatran, 1984.
- ŽMIGRODZKA, M.: Etos ironii romantycznej – po polsku. In: *Problemy wiedzy o kulturze, prace dedykowane S. Żółkiewskiemu*, red. M. Hopfinger, J. Lalewicz. Wrocław, 1986, s. 521 – 34.
- ŽMIGRODZKA, M.: Ironia romantyczna. In: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław, 1991, s. 377 – 385.
- ŽITNÝ, M.: Sociálne a ideové východiská nemeckej romantiky. In: *Nemeckí romantici*. Bratislava : Tatran, 1989.

SUMMARY

In the 70s and the 80s of the 20th century, a new view of Záborský's literary work began to occur. A. Bagin formed the key hypothesis about Záborský as a modern author. The problem of comical in his works was opened by S. Rakús and A. Kruláková. A. Kruláková was also the first who depicted an irony line in the Slovak literature from Bajza, Chalupka to Záborský. Then J. Števček, V. Míkula a P. Darovec adopted it into their interpretations. In his interpretation of the prose by P. Vilikovského *Večne je zelený ...* (Ever Green Is...) P. Darovec worked it up until the present time.

In the 70s and 80s O. Čepan dealt with the poetics of Záborský's prose most intensively. In Záborský's prose he identified paradox and irony as its primary features. Both O. Čepan and A. Kruláková revealed the domination of low (Bachtin) carnality. In his Summary to *Faustiáda* (1984) and mainly in his introductory study *Staromilský novátor Jonáš Záborský?* in *Dielo I* (1989) Oskár Čepan changed his former thesis about Záborský as a late Classicist and he described his work as a part of Romanticism, its "reverse", negative and natural negation.

All main features of Záborský's prose texts as its intentional anti-myth character, heteronymous character, monsterlikeness, paradox, irony as a reflexive duplication of the text, metalepsis as a basic rhetoric figure, grotesque as a genre of "flying arabesques" prove that Záborský's late prosos mainly *Faustiáda* belong among the works that use the Romantic irony.

The latest Slavic research has identified the Romantic irony as a discourse of the late Romanticism in Puškin's *Eugen Onegin* (H. Meycr), in Stowacký's *Balladyne* (M. Žmigrodská, G. Ritz) or in early works of Hálek (Z. Hrbata, M. Procházka). Also the study *Kocúrkovo as a Slovak Anti-Myth* belongs to this line of research.