

ŠTÚDIE

Dobrodružstvá z dejín ako hra s konvenciami

RENÉ BÍLIK, Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity, Trnava
Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Čítanie historických próz, predovšetkým Ladislava Nádašiho Jégého a Martina Rázusa (Bílik, 2007), ukázalo, že v štruktúre ich textov fungujú ako významné konštrukčné princípy v literárnej pamäti dobre usadené a stabilizované sujetové a žánrové schémy. Práve ony umožňujú čítať práce oboch prozaikov aj bez špeciálnej literárnohistorickej či literárnoteoretickej prípravy, čo v žiadnom prípade neznamena devalváciu textov. Ide v tomto prípade o premyslenú autorskú stratégiu, ktorá, ako to presvedčivo ukázal Pavol Winczer (1992), má „korene (...) v dvadsiatych rokoch“ (20. storočia, pozn. R. B.), a v ktorej podstatnou motiváciou bol „demokratický zreteľ na potreby širokých čitateľských vrstiev“ (c. d., s. 459). To, čo som vyššie nazval autorskou stratégiou, označuje Winczer ako „polykódovosť“, ako „zámerné tvorenie diel, ktoré možno čítať vo viacerých kódoch“ (tamže). Tento moment je kľúčový nielen pre dostatočne silnú interpretáciu Jégého a Rázusových historických románov a noviel, ale aj pre interpretáciu historického žánru vôbec. Polykódovosť či navrstvenia intertextových stôp sa ukazujú ako integrálna súčasť jeho poetiky, jeho konštrukčného princípu. Postupné vylupovanie sa historického žánru z rámcov gotického románu nebolo len dôrazom na diferenciu, ale aj prevzatím časti konvencií „materského prostredia“, pričom k tomuto genetickému základu postupne pristupovali napríklad konvencie romance, dobrodružného písania a pod. Nejde pritom o samoúčelnú autorskú hru, ale o signál partnerského, dialogického prístupu autora k čitateľovi, ktorý sa opiera o autorom predpokladanú čitateľovu skúsenosť s určitým typom textov a súčasne o autorskú snahu prispôbiť sa príjemcovmu „horizontu a vkusu“ (Winczer, c. d., s. 458). Je zrejmé, že na tejto komunikačnej úrovni populárna literatúra nepôsobí ako „literárna periféria“, ale ako komplement vysokej literatúry, poskytujúci jeden z recepčných kľúčov práve k jej textom.

Už v súvislosti s krátkou reflexiou Kukučínových a Vajanského próz (Bílik, c. d.) som spomenul odpútavanie sa slovenskej literatúry dvadsiatych rokov od národnoreprezentatívnej funkcie dominujúcej pred rokom 1918. Oskár Čepan charakterizoval literárnu situáciu času medzi dvoma vojnami ako „kolíziu estetických programov“, „kríženie estetických, politických a iných koncepcií“, ako obdobie „názorového pluralizmu“ prejavujúceho sa „v simultánnom pôsobení viacerých tendencií“ (Čepan, 2002, s. 12). Išlo o stav, v ktorom „integračná sila ‚slovenskosti‘“ nestačila už v literárnej tvorbe dôsledne eliminovať celkom nové odstredivé sily, ktoré vyvolal k životu nadradený pojem (umenia) (tamtiež, s. 11). Čepanov model literárneho vývinu spomínaného obdobia je potom sústredeným pohľadom predovšetkým na rozmanité obsahy dobovej verzie „literárnosti“ či onoho „nadradeného“

pojmu (umenia). Bocom, alebo len ako „nevyslovená“ či „čiasťočne vyslovená“ skutočnosť, zostáva literatúra, ktorú tieto obsahy vytlačili na okraj či mimo rámec reflektovaného „umeleckého“, a to aj napriek tomu, že táto „periféria“ zapadá do všetkej tej mnohosti, plurality a simultánnosti pôsobení. Jej zapojenie do literárnohistorickej reflexie, ktoré si vynucujú aj štruktúrne vlastnosti textov, obohacuje celú konštrukciu dobovej situácie o recepcčné hľadisko a odкрýva existenciu onoho Winczerovho „demokratického zreteľa“ na čitateľa (identifikoval ho na ruskom a českom materiáli) aj v našom domácom prostredí.

Boli to práve dvadsiate roky minulého storočia, keď sa ako kultúrny problém tematizuje stav a úroveň slovenského čitateľstva. Reakcia na nízku úroveň čitateľských kompetencií nadobudla podobu hľadania možností pre vznik domáceho variantu ľudového čítania a populárnej literatúry a zároveň aj podobu uvažovania o „prístupnosti a zrozumiteľnosti“ tvorby (pozri Sulík, 1978), ktorá bola kritikou vnímaná ako umelecká, čo súviselo predovšetkým s redukciou „sujetovosti“ týchto textov v prospech „štylistickej literárnosti“ (Bakoš, 1964, s. 79). Literárnou odpoveďou boli čitateľsky prítiažlivé a atraktívne populárne romány, predovšetkým dobrodružné, s príbehom situovaným do historickej minulosti a tiež ústretový prístup k čitateľovi v podobe využívania postupov a motívov populárnej literatúry aj v časti textov s vyššou umeleckou ambíciou. Populárna literatúra a „umelecká“ literatúra sú tu navzájom existenčne prepojené a významná časť dobového tvorivého gesta je výsledkom práve tohto prepojenia. Populárna literatúra sa stáva „škoolou čítania“ (spolupodielľa sa na „zrode“ čitateľstva) a, simultánne s tým, zdrojom postupov a autorsko-čitateľských konvencií, ktoré uľahčujú komunikáciu aj zložitejšie štruktúrovaného zmyslu textu. Druhou stranou „mince“ ústretovosti je potom autorská snaha zabezpečiť a uľahčiť vlastnému textu jeho recepcčné bytie. Príkladom môže byť Jégého koncepcia človeka a ľudských dejín. Je založená na konštantne prítomnom napätí medzi živočíšnym a kultúrnym a je literárne konštruovaná ako napätie medzi dobrom a zlom, pričom centrálnym miestom tejto konštrukcie je radikálne narušenie čitateľského očakávania „šťastného konca“, navodené využitím základných prvkov čarodejno-rozprávkového a dobrodružného sujetu.

S vedomím naznačených súvislostí budem v nasledujúcej časti štúdie čítať román Joža Nižnánskeho *Čachtická pani*. Pokúsím sa ukázať, ako autor konštruuje svoj text, čo spôsobuje, že sa práve text tohto typu môže stať „zásobárňou konvencií“, a zároveň sa budem snažiť argumentovať svoj dávnejší názor (Bílik, 1990), že texty tohto typu nie sú historické, ale dobrodružné romány s príbehom situovaným do historickej minulosti. K výberu práve tejto práce ma motivuje fakt, že z literárnohistorického hľadiska spoluvytvára situáciu, o ktorej bola reč vyššie, a súčasne tematizuje a zároveň spoluvytvára dva najživotiaschopnejšie mýty v slovenskej literatúre: mýtus o „krvavej grófkke“ a mýtus o „zbojníckom boji za sociálnu spravodlivosť“. Môže teda fungovať ako pars pro toto literatúry označovanej ako populárny historický román.

Nižnánskeho román *Čachtická pani* (1932) sa zvykne reflektovať predovšetkým ako príbeh „krvilačnej grófkky Alžbety Báthoryovej“ (Mikula a kol., 2005, s. 409), ktorého faktografický základ čerpá z dobovo dostupných historických stôp a ktorý svojím dôrazom najmä na zábavnú funkciu patrí do subsystému populárnej literatúry. Je to najrozšírenejší spôsob „čítania“ nielen tohto románu, ale aj podstatnej časti textov historického žánru. Orientuje čitateľa na hľadanie odpovede na otázku, „ako to bolo“, „či

to bolo práve takto“, teda na pátranie po vzájomnom pomere historických faktov a autor-skej fikcie, a často obchádza pôvodnú intenciu, s ktorou text vstupoval do recepcného priestoru. Texty však majú svoju pragmatiku, ktorá je súčasťou ich štruktúry, pričom k jej odkrytiu môžu výrazne prispieť aj okolnosti a situácie „pred textom“, mimo hraníc jeho fikčného sveta. Odkrývanie intencie textu je hľadanie odpovede na otázku, „jakým způsobem a v jaké intenzitě chce (chtěl) daný text intervenovat ve svém světě a měnit jej“ (Pokorný, 2005, s. 52). Dôležitým predpokladom pre priblíženie sa k intencii/funkcii textu a pre elimináciu hrozby jeho zneužitia je práve ono „chcel“: rešpektovanie a hľadanie jeho pôvodnej a vlastnej pragmatiky (pozri tamže).

Vznik Nižnánskeho románu a jeho vstup do recepcie popisuje Ivan Sulík (1977) ako reakciu na minimálne dva impulzy. Prvým bola situácia slovenskej literatúry v úvodných desaťročiach po roku 1918, ktorá sa aj v slovenskej literárnej histórii reflektuje ako úspech, bohatosť umeleckých postupov a foriem, hovorí sa o modernistických smeroch a ich intervencii aj v slovenskom prostredí a pod. Výsledkom bolo okrem iného aj to, čo Mikuláš Bakoš označil na tomto mieste už raz spomenutou redukciou príbehovosti v prospech „stylistickej literárnosti“. Ona, v konfrontácii s nedostatočne čitateľsky vyspelým slovenským publikom, prehľbovala úpadok čitateľstva u nás. Riešením mala byť ponuka nového, z domácich zdrojov vyrastajúceho „čítania pre ľud“, resp. novej, domácej populárnej literatúry, fungujúcej nielen ako zábava, ale aj ako „škola čítania“.

Druhý impulz bol ešte pragmatickejší. Nízky náklad novín, v ktorých Nižnánsky pracoval (*Slovenská politika*), viedol vydavateľa a redakciu k hľadaniu cesty, ako zabezpečiť pre periodikum vyšší čitateľský záujem. Riešením sa stal seriál o čachtickej grófke. „(...) mal úspech a za krátky čas stúpol náklad časopisu z pôvodných 2 000 na bežná 40 000 výtlačkov“ (Sulík, c. d., s. 45). V tomto prípade máme teda možnosť oprieť odkrývanie pragmatiky textu o sformulované a reflektované mimotextové dôvody. Keďže išlo o „príbeh so šťastným koncom“, je namieste predpoklad, že tieto impulzy budú mať aj svoju vnútrotextovú podobu. Je preto zaujímavé a príznakové, že už v čase prvého publikovania textov sa hovorilo o „prílišnom podliehaní vkusu publika“ a o rezignácii na vyššie umelecké ambície (pozri Sulík, c. d., s. 49). Toto obchádzanie intencie/funkcie textu potom „zakrýva výhľad“ na jeho podstatné štruktúrne prvky a vlastnosti.

Príbeh o Alžbete Báthoryovej je notoricky známy. Grófká v snahe udržať si životnú sviežosť uverí rozprávaniu o zázračnej sile dievčenskej krvi a necháva pre seba svojimi pomocníkmi unášať mladé dievčatá. Kúpe sa v ich krvi s vierou vo večnú mladosť. Jej zločiny sú napokon odhalené a potrestané doživotným domácim väzením, čo sa z hľadiska „historickej spravodlivosti“ zvykne označovať za nízky trest, podmienený príslušnosťou páchatelky k vysokej spoločenskej vrstve. Už z tohto stručného prerozprávania príbehu sa na povrch dostávajú zdroje jeho čitateľskej príťažlivosti, predovšetkým jeho senzačnosť. Napriek tomu sa diskusia o ňom väčšinou viedla na úrovni napätia medzi literárnym (umeleckým) a populárnym a na úrovni napätia medzi mierou jeho vernosti historickým faktom (pravdivosti) a mierou autorskej fantázie. Obchádzal sa aj primárne „literárny pôvod“ celého príbehu, na ktorý najnovšie upozorňuje napríklad Pavel Dvořák, keď hovorí, že o Alžbete Báthoryovej sa „hlboko mlčalo“ v čase, keď jej „zločiny“ mohli reflektovať žijúci súčasníci, jej príbeh sa neobjavuje ani „v kalendároch zo 17. storočia“,

pričom „ich tvorcovia by podobnou historkou určite nepohrdli, ak by ju poznali“ (Dvořák, 1999, s. 182 – 183), aj keď tu by ako protiargument voči tematizovaniu v kalendároch mohol pôsobiť práve šľachtický pôvod Báthoryovej. Oživenie nastáva až potom, čo užhorodský rodák, jezuita, literát Ladislav Turóci vydáva v Trnave knihu *Uhorsko so svojimi kráľmi v skratke* (1729) a v nej publikuje príbeh o čachtickej grófke (celé jeho znenie pozri Dvořák, c. d., s. 183 – 185). Je v radikálnom rozpore s dobovo dostupnými historickými záznamami, avšak jeho jadro tvorí nasledujúca epizóda zo „života“ grófky:

„Vytvrvalo vysedávala pred zrkadlom kvôli zdobeniu rukami slúžok. Snažia sa, každá si nie nedbalo vykonáva svoju povinnosť. Tá čo možno najnežnejšie rozpletá hrebeňom vrkoče, iná kropí voňavou vodou; ďalšia vtáča do prsteňov vlasy, iná na železko, aby urobila kadere, iná slúžka ich dookola obtáča. Jedna rozpína dačo z jej vlasov a zlostí Alžbetu; hneď dopadne na tvár dievčaťa prudký úder. A hľa, okamžite vystrekne krv, škvrna sfarbí obličej panej. Táto, len čo sa utrie do šatky, podivuhodné povedať, zdá sa sama sebe krajšia z tej strany a čudné, takmer biela. Alebo je taká sila ľudskej krvi, alebo – čo je pravdepodobnejšie, ľstivé umenie démona sa predviedlo pred ženskými očami. Nech je to čokoľvek, oná krvavá nákaza, sice nepatrná, koľko hneď potom preliala krv. Alžbeta takmer šialene túžiaca po kráse, keď videla toto, pomyslela si: No čo, keď také nepatrné množstvo dodá toľko pôvabu, čo spôsobí, keď sa ňou celá umyjem? Predovšetkým by som sa páčila manželovi. Keď sa mu ukážem, treba, aby som bola veľmi pekná. Spôsob mi ukazuje Boh, bola by som nerozumná, keby som to nevyužila.“ (Dvořák, c. d., s. 184).

Táto epizóda (a nie obsah doložitelných dobových záznamov) sa stala invariantom príbehov o čachtickej pani. Ich jadrom však nie je krvilačnosť protagonistky (vo verzii krvilačnej bestie), ale niečo oveľa všednejšie, a preto oveľa hlbšie uložené v kultúrnej pamäti: archetypálna ľudská túžba po večnej mladosti a kráse, resp. túžba po večnom živote. Toto je prvý rámec, v ktorom sa dá čítať Nižnánskeho *Čachtická pani*.

Zrkadlo a krv

V štruktúre románového deja sú dve miesta, ktoré možno z hľadiska ich sujetovej funkcie pokladať za kľúčové. Obe označím názvom jednej z kapitol románu – ako situáciu „pred zrkadlom“. Z nej sa následne rodí nová sujetová akcia, dynamizujúca textové dianie.

1. „Tam pri okne, vo veľkom benátskom zrkadle, vpijajúcom do seba šero izby, uvidela celú svoju postavu. Sadla si na vysokú, tvrdo vypchatú podušku na sedenie, a len hľadela do zrkadla, hľadela na seba. (...) Pozerá do vlastných očí horúčkovitého lesku, primkyna tvár k zrkadlu, až sa sklo zahmlieva od dychu.

A zrazu sa jej krv vovalí do líc, bledá tvár sa zapaluje. Zasa pribudlo vrások vôkol očí a úst. Nedávno ich mohla takmer všetky spočítat. (...)

Zadávala sa na svoju hrud'. Bola biela ako tvár, ale prsníky, ktoré ešte nedávno vzdorne napínali živôtik na prasknutie, ustato ovisali ako vädnúce ruže.

Pri pohľade na rozšírené oči čierne ako noc i na uvädajúcu hrud' si uvedomila, že starne. Súčasne s tým uvedením skrsal v nej vzdor ako vždy, keď postrehla na svojom

tele stopy rokov (...) Nie a nie starnúť! Áno, už sa pevne rozhodla bojovať proti starnutiu jediným účinným prostriedkom, o ktorom jej Majorová a staré služobníčky už toľko navraveli a dočítala sa o ňom aj vo všetkých knihách.

Krv! Ľudská krv. (...) Krv čistých panien“ (s. 69).

2. „(...) keď zoskočila z postele, behala po izbe ako šialená, trhala sa za vlasy v bezmocnej zlosti, že sa nemôže zaraz pomstiť. Majorová sa skrčila ešte väčšmi.

Pohľad do zrkadla pretrhol nite jej pomstychtivých plánov a dal jej myšlienkam iný smer.

Zo zrkadla na ňu hľadela cudzia, zmorená tvár s vpadnutými očami a zhúžvaným čelom, s pleťou žltavého nádychu (...)

Skríkla.

Áno, je to jej vlastná tvár (...) Zhadzovala zo seba šaty. Skúmala si v zrkadle ruky, hrud', boky, stehná. (...) Opäť si uvedomila, že nezastaviteľne starne. (...)

Mastičkárka sa lúčila so životom (...) Len ma zabite, tu ma máte, ani sa nebudem brániť. Ale tým vyrieknete aj nad sebou ortieľ (...)

– Nezabijem ťa, – odvetila. – Chcem vypočuť tvoju radu. (...)

– Rozprávaj!

– Krvavé kúpele sa neosvedčili, – vravela prítlmene, takmer šeptom, – lebo to nebola krv, ktorá by vás bola hodná a mohla by na vás účinkovať. (...)

Na vás by mohla zapôsobiť len modrá krv!“ (s. 466).

Ľudská skúsenosť so zrkadlom je predovšetkým skúsenosťou s vlastnou telesnosťou. Situácia človeka pred zrkadlom je principiálne dialogická, v zmysle dialógu „samého so sebou“ (zrejme nie náhodou sa prvá epizóda kapitoly Pred zrkadlom nazýva práve Sama so sebou). „Pragmatika zrkadla“, o ktorej sa zmieňuje Umberto Eco (2002), je dôrazom na komunikovanie informácie (podobne ako v konverzácii tvárou v tvár), s jedným významným špecifikom: zrkadlá „hovoria“ pravdu, neporušujú konverzačné pravidlá ľžou, nespôsobujú posun. Z tohto uhla pohľadu sú bezcitné/neludské (Eco, c. d., 22).

Situácia pred zrkadlom je potom konfrontácia človeka s vlastným neposunutým obrazom, s vlastným nezameniteľným JA. Súčasne je to konfrontácia vlastného tu a teraz s prírodným časom a jeho dôsledkami. Veď mýtus o Narcisovi, ktorý je v podloží aj literárnej verzie Báthoryovej životného príbehu, tematizuje ľudskú túžbu a smrť. Dva „toposy“ ľudského života, ktoré v sebe majú výrazné časové parametre: prvý je hybným momentom ľudského životného snaženia (ako túžba po...), k druhému smeruje, hýbe sa sám ľudský život ako biologický proces. Túžba verzus plynutie času je prvým konštituentom zmyslu príbehu Joža Nižnánskeho o grófke z Čachtíc. Jeho literárnymi predchodcami sú okrem spomenutého antického mýtu všetky tie rozprávania, ktoré tematizujú práve túžbu po večnom živote a zdraví: čarodejné rozprávky s toposom živej vody, príbehy hľadačov elixírov večnej mladosti a večného života a predovšetkým príbeh o kráľovnej, ktorá v grimmovskom variante rozprávky o Snehulienke vedie dialóg so zrkadlom o vlastnej kráse. Dialogická situácia spomenutá vyššie je tu explicitne realizovaná antropomorfizáciou zrkadla.

Podložie, známe ako rozprávka o Snehulienke, je pre čítanie Nižnánkeho románu dôležité aj v súvislosti s tým, čo bolo zdrojom legendy o Alžbete Báthoryovej a čo ju vynieslo na pozíciu literárneho a historického mýtu. Ženská krása overovaná v zrkadle je v spomenutej rozprávke len averzom mince. Jej druhú stranu tvorí – krv.

Pozícia krvi v kultúrnej pamäti je pozíciou symbolu s ambivalentnou sémantikou. Mať krv znamená predovšetkým mať život. Súčasne ubúdanie krvi, jej strata, je neoddeliteľne spätá s takými významami ako ohrozenie života, strácanie životných síl a smrť. Každá tematizácia krvi je potom nevyhnutne tematizáciou ambivalencie života a smrti a odkazuje k najstarším zdrojom ľudskej kultúry: k egyptským či gréckym mýtom o zrodení a životnom raste, k aztéckej kultúre či kultúre Inkov a ku kultúre židovsko-kresťanskej, v ktorej „krv mocou života pôsobí zmierenie“ (Tretia kniha Mojžišova 17,11), pričom tento motív vrcholí v príbehu o Kristovej preliatej krvi, ktorá sa „v eucharistii mení na nápoj spoločnej pamäti“ (Schuryová, 2004, s. 18). Kľúčovým motívom je z hľadiska nami sledovaného príbehu aj zákaz konzumácie krvi, kodifikovaný v už citovanej Tretej knihe Mojžišovej. Túto pozíciu má najmä preto, lebo práve na jeho pozadí vnímame „spôsobenie straty krvi inému“ a jej konzumáciu, doslovnú v línii vampírskych príbehov a metaforickú v podobe zámerného kúpania sa v krvi, za vymykajúcu sa z prirodzenosti, za hroznú. Tieto odkazy nie sú len implicitné, ale majú aj svoju priamu podobu v texte románu (pozri s. 69 – 70). Tematizácia konzumácie krvi v tom či onom variante je teda tematizáciou výnimočného, neprirodzeného správania sa, ktoré porušuje predovšetkým kresťanský mravný imperatív (preto je voči vampírovi obranou kríž a preto je v Nižnánkeho príbehu bezmocnosť, váhanie a napokon neskoršia akcia orientovaná na inštitucionálny – mocenský zásah, spojená s postavou duchovného) a z neho vyrastajúce sociálne pravidlá/zákony.

Literárna verzia príbehu o Alžbete Báthoryovej a jej čitateľsky najznámejšie archetypálne podložie – grimmovský variant rozprávky o Snehulienke zrodenej z krvi, patria teda do rámca príbehov o ľudskej túžbe po večnej mladosti a večnom živote. Oba spájajú motív krvi práve s jeho sémantickou dvojznačnosťou, posilnenou aj princípom zrkadla ako dôkazom plynutia času. Spojenie zrkadla ako signálu ohlasujúceho odoznievanie mladosti a blížiacu sa starobu/smrť s krvou, ktorá v sebe integruje život a smrť, je tu potom metaforou pokusu zrušiť lineárne plynutie ľudského biologického času od narodenia po smrť v podobe snahy o kruhový pohyb: od **zrodenia cez smrť** (nie však v podobe obety za iných, ale v podobe pre seba využitej smrti iného), **z ktorej rezultuje znovuzrodenie – palingenéza**. V hre kultúrnej pamäti sa ocitajú staré rituály spojené práve s kúpaním sa v krvi či potieraním sa krvou, v ktorých smrť bola zdrojom znovuzrodenia (pozri Schuryová, c. d.).

Situácia ženy pred zrkadlom ako komunikačná situácia podávajúca nezvratný dôkaz o existencii a plynutí ľudského životného času a zrkadlo ako jeho „hlas“ sa tak stáva rozhodujúcim prvkom, ktorý v oboch príbehoch (rozprávkovom i románovom) dynamizuje sujetové dianie: vyvoláva akciu centrálnych postáv. Výpoveď zrkadla o vädnucej ženskej kráse ich vedie k snahe naplniť túžbu po večnej sviežosti a mladosti a rozohráva samotný príbeh. Na scénu vstupujú okrem centrálnej postavy aj jej pomocníci, antagonisti i obete.

Dobro a zlo

Spojenie zrkadla a krvi ako konfrontácia človeka s jeho vlastným biologickým časom je v rozprávke o Snehulienke i v príbehu o Alžbete Báthoryovej problémovou situáciou, ktorá vyvoláva pokus o jej prekonanie. Ten v oboch prípadoch nadobúda podobu „bytosťného narušenia vzťahu k druhému“ (Miko, 1995, s. 13), podobu násilia, ktoré vyvoláva pozornosť rovnako v oblasti žitého sveta i v oblasti jeho textového predvedenia. Vyvolanie pozornosti (nekaždodennosť, senzačnosť) ukazuje na udalostný charakter samej situácie, aj keď, na druhej strane, násilie je súčasťou ľudského životného sveta, je súčasťou snahy človeka prežiť. Násilná udalosť je na tejto základnej úrovni (ako senzácia) akoby neutrálna. Je „vytrhnutím zo stereotypu“, „vyvolaním záujmu“, čo je len jedna z možných pozícií akejkolvek udalosti v ľudskom svete. Komplexnejší obraz o jej postavení v štruktúre sveta poskytne až sformulované ľudské vymedzenie sa voči nej, zaujatie hodnotového stanoviska (jeho súčasťou je, pravdaže, aj vyššie naznačená hodnotovo ľahostajná reakcia). Podstatná je preto otázka, či násilie ako nevšednú udalosť „(...) chápeme ako to, čo bráni ľudskej slobode, čo sa proti nej stavia, čo ju deštruuje. Či naň hľadíme ako na etický, alebo len na inštrumentálny problém. Či rozlišujeme dobro a zlo, alebo hovoríme o nerozlíšiteľnosti dobra a zla“ (Zajac, 1995, s. 39). Súvislosť fabuly Nižnánskeho románu s rozprávkovým riešením príbehu o ľudskej túžbe po večnej kráse a mladosti je signálom, že práve etické princípy dobra a zla zohrajú podstatnú úlohu aj v konštrukcii sujetu.

Problém archetypálneho, na ktorý som práve v súvislosti s väzbou fabuly románu o Báthoryovej na rozprávku a mýty upozornil vyššie, vnímam v prítomnom uvažovaní vo význame, ktorý mu pripisuje František Miko, odvolávajúci sa na N. Friedmanna (Miko, 1969, s. 210), resp. Northrop Frye v práci *Anatomie kritiky* (Frye, 2003, s. 410). V oboch prípadoch ide o chápanie archetypov ako základných životných situácií, konfliktov, postojov, vzťahov, životných štýlov (Miko), ktorých obraz „se v literatúre opakuje tak často, že môže byť považovaný za prvek celkovej literárnej zkušenosti“ (Frye, c. d., s. 410). Ide teda o archetypálne ako základné, stabilizované, opakujúce sa ľudské životné dianie, pričom zásobárňou a zároveň garantom jeho „žitia“ je sociálna/kultúrna pamäť (texty ako jedna z javových foriem a jeden z komunikačných prostriedkov tejto pamäti). Ako súčasť sociálnej „psyché“ vníma archetypy jungovská psychológia a práve rozprávky ich tematizujú v „nejhutnejší a najpresnejší podobě“, pretože v nich „základné vzorce lidské psyché“ (na rozdiel napr. od mýtov) nie sú „překryty dalším kulturním materiálem“ (von Franz, 1998, s. 15). Intertextová stopa odkazujúca na grimmovskú rozprávku môže potom pôsobiť ako jeden z princípov, ktoré sa podstatným spôsobom podieľajú na „organizácii“ čítania Nižnánskeho románu. Rozpoznanie tejto stopy aktivizuje v recepčnom vedomí ústredné motívy spomenutej rozprávky – spojenie zrkadla/ženskej krásy a preliatej krvi/smrti a kľúčová žánrová konvencia usadená v čitateľskej pamäti (rozprávka ako synonymum víťazstva dobrého nad zlým) parametricky usporadúva celý príbeh a jeho čitateľskú realizáciu na princípe súboja dobra so zlom. Súčasne pôsobí ako organizujúca sila aj voči ostatným intertextovým stopám (napríklad mytologickým), diferencuje ich na príbehy o zlých a dobrých silách, príbehy konštruujúce mýtus smrti a mýtus života.

Línia románu *Čachtická pani*, ktorú by sme mohli označiť ako životný príbeh postavy Alžbety Báthoryovej, má v úvodnej časti sujetu podobu hľadania odpovede na otázku, „či pani vôbec vraždí dievčatá“ (Nižnánsky, c. d., s. 12). Otázka je súčasťou dialogickej situácie, v ktorej čachtický farár Ján Ponicens-Ponický spochybňuje informácie Jána Kalinu, poddaného Alžbety Báthoryovej, vracajúceho sa zo štúdií vo Wittenbergu. Reprodukuje farárovi to, v čo „verí celý vidiek“ a o čom „hovoria v Prešporku, ba i vo Viedni“ (tamže). Spomína, ako „statoční viedenski občania (...) žasli nad historkami o uhorskej šľachtickej. Nazývali ju ‚die Blutgräfin‘, krvavá grófska“, a ako v jej viedenskom paláci „v nočnom čase sa (...) odohrávajú podozrivé udalosti. Chodci sa zastavujú pred palácom a zhrozene počúvajú strašný krik a vresk ženských, akoby ich tam dakto bil, mučil, vraždil“ (tamže). Na začiatku sú teda k dispozícii „historky“, „rozprávania pri víne“ (s. 13). Otvorenie Báthoryovej životnej histórie v románe má tak podobu legendických rozprávání, ktoré ako žáner, najmä od obdobia baroka, postupne stráca svoj náboženský charakter a transformovali sa práve do podoby ľudových „povedačiek“. Tie sa šírili orálne, ale aj ako súčasť všeobecne dostupnej kalendárovej produkcie orientovanej na senzačné historky. Alúzia na túto tradíciu (na úrovni obsahu i na úrovni žánrových pravidiel) sa spolupodieľa na tom, že okolo postavy Báthoryovej sa už v úvode jej literárneho príbehu vytvára akoby démonický opar stelesnenej hrôzy „krvavej grófsky“. „Vo všetkých krčmách“ je „hlavnou témou rozhovorov“ (s. 13) a impulzom pre ne je práve ono „vraj“ či „akoby“, produkujúce „strašný krik a vresk ženských“. Súčasne je pozadím, na ktorom sa prostredníctvom sujetu románu odohrá premena „historiek“ na „pravdu“. Dianie vo fikčnom svete románu *Čachtická pani* totiž ukáže, že „povedačky“ majú faktický a verifikovateľný základ: Alžbeta Báthoryová tu skutočne necháva unášať dievčatá, skutočne ich týra a skutočne ju k tomu motivuje snaha získať dievčenskú krv a prostredníctvom nej si zachovať večnú krásu a mladosť. Ako fakt sa však ani v textovom svete nepotvrdí „kúpanie sa v krvi“. Zostane len v pozícii úmyslu či na úrovni príprav (podzemná mučiareň spojená s kúpeľňou a faktická existencia železnej panny v tomto priestore fikčného sveta). Toto autorské „zaváhanie“, zastavenie sa pred podstatným „dôkazom“, je súčasťou spomenutej legendickej konvencie. Jej existencia je založená práve na **údajnosti** skutku, na „vraj“, „hovori sa...“, „počul som...“, a dovoľuje autorovi posilňovať démonickú dimenziu postavy. Démonickosť je totiž nezlučiteľná s faktickosťou a doslovnosťou, je pohybom medzi pravdou a mýtom ako neverifikovateľným obrazom sveta. Je zjednotením tajomnej hrôzy, ťažko definovateľnej vznešenosti a prostého ľudského úžasu. Je jednou z archetypálnych možností, ako estetizovať násilie a smrť.

Démonický rozmer postavy Alžbety Báthoryovej buduje Nižnánsky podľa stabilizovaných pravidiel „démonickej obraznosti“ (Frye, c. d., s. 170). Ide o viacvrstevnatú konštrukciu „démonického spoločenstva“, v ktorej práve táto postava má centrálnu pozíciu a plní funkciu vodcu voči postavám fungujúcim ako pomocníci. O spoločenstve hovorím preto, lebo Báthoryová a jej pomocníci vytvárajú na jednotliviny neredukovateľný celok. Zároveň je to „organizmus“, v ktorom sa akumuluje práve prostredníctvom týchto jednotlivín „enormná masa sily“. Ficko a mužatka Dora Sentešová sú synonymom fyzickej sily, oni obaja a s nimi Ilona Jó a Anna Darabulová predstavujú brutálnu vynaliezavosť či vynaliezavú brutálnosť, bylinkárka Majorová disponuje tajomnými silami prírody a všetko zjednocuje spoločenská/mocenská pozícia čachtickej pani. Ide o konštrukt, kto-

rého výsledná podoba je figurovaná ako monštrum: budovanie, nahromadenie sily a hnu-su, ktoré z hľadiska štandardného a prirodzeného ľudského vnímania a rozumenia svetu vzbudzuje hrôzu a strach, je „vyňaté zo súvislostí, nevysvetliteľné, nezmyselné“ (Groys, 1996, s. 73). Z hľadiska ľudskej kultúry, upozorňuje Boris Groys, má potom monštruozita a záujem o ňu dvojakú pozíciu: je integrálnou súčasťou masovej kultúry a zároveň je aj určitou formou sprostredkovania kultúry, odkazuje na klasickú kultúrnu normu, na klasickú kultúrnu proporionalitu a jej zmysel.

Zosilnením démonického efektu takto skonštruovaného „monštruózneho organizmu“ sú telesné a psychické „detaily“ dvoch jeho konštituentov – postáv Alžbety Báthoryovej a Ficka.

Báthoryovej životný príbeh sprevádza „záhadný smútok“ (s. 67), spojený s jej mladostou a krásou, a zatrpknutosť, ktorá ju orientuje na „najmilšieho tvora“ – koňa Vihara (s. 67). Tajomnosť, krása, symbolické spojenie s ušľachtilým koňom, to všetko transformované do obrazu ženy, ktorá koňa „náruživô objímala a pohládzala rukami“, a do následného obrazu dievča a „krásnej jazdkyne“, ktorej „ľudia ustrašene uskakovali z cesty“ a ktorej „vlasy povievajú za ňou ako hodvábný závoj“ (s. 71), vnášajú do literárneho obrazu Alžbety Báthoryovej aj prvky démonickej erotickosti. Jej posilnením je tajomná sexuálna skúsenosť z dievčenských rokov (s. 77), ktorá v spojení s motívom radikálnej premeny správania postavy práve po tomto zážitku (s. 88) nadobúda charakter „tajomného iniciálneho rituálu“. Súčasne činy protagonistky, spredmetnené vo výjavoch utýraných dievčat, ich odtrhnutých kúskov tiel, odrezaných prsníkov spolu s tajomným podzemím ako priestorom, v ktorom sa činy uskutočňujú a ktoré je plné prepadiel, tajných vchodov a „hrozného inštrumentária“, aludujú prastaré príbehy o „strašlivém zacházení s masem a krví“ (Frye, c. d., s. 172). V štruktúre kultúrnej pamäti súvisia predovšetkým so symbolikou kanibalizmu (tamže), resp. s tými mýtickými rozprávami o zvodných démonických ženách a o ženách konzumujúcich krv, ktoré sú spojené s antickým podsvetím a so smrťou. Do tohto rámca patrí aj Báthoryovej prívlastok – drak. V texte sa objavuje viackrát a akoby zo sémantického hľadiska syntetizoval všetko doteraz povedané. Je to topos, ktorého charakterizačná a pomenúvacia sila spočíva v tom, že je „obludný, hrozivý i bájný, a tudíž predstavuje paradoxnú podstatu zla jako morální skutečnosti a věčné negace“ (Frye, c. d., s. 173). Súčasne spája celý príbeh s mýtom o hľadaní (Frye, c. d., s. 219), ktorý sa transformuje do podoby rozprávania s témou zabitia draka požierajúceho mladé dievčatá až do chvíle, keď príde rad na kráľovu dcéru.

Postava Ficka je v konštrukcii démonického spoločenstva ako monštruózneho nahromadenia sily a hnu-su kľúčová. Viaže sa na „riadiace centrum“ – ako odpudzujúci, a preto jeho hrôzostrašnosť zosilňujúci prvok, súčasne je podstatným nástrojom ochrany i ničivej sily celého spoločenstva. Obraz tejto postavy je zmesou odpudivých vonkajších znakov, telesnej deštruovanosti a sociálnej vyradenosti. Spôsob, akým tento obraz Nižnánsky modeluje, má výrazné intertextové väzby:

1. „(...) vstúpil aj nízky chlap. Ošklivej tváre, širokých gámb, čiernych vyžratých zubov a drobných myšacích očí. Spod nízkeho čela, sčasti pokrytého štetinami červenými vlasmi, vyčnieval neobvyčajne veľký nos (...) Ako tam stál, pravé plece mal oveľa vyššie než ľavé,

lebo ľavá noha bola oveľa kratšia. Celý sa hodne chýlil k zemi akoby pod ľarchou hrba, ktorý silne odstával od chrbta (...) Pozdĺž znetvoreného tela viseli dlhé ruky, siahajúce až po kolená. Končili sa širočiznou dlaňou s dlhými prstami, na končekoch lopatkovite rozšírenými. Každý, kto uvidel tohto človečika, zapochyboval, či je naozaj ľudským tvorom.

Bol to Ficko“ (s. 18 – 19).

2. „Obrovská hlava, na ktorej sa ježili ryšavé vlasy, medzi plecami obrovský hrb (...); stelná a nohy tak čudne pokrútené, že sa mohli dotýkať iba kolenami, a pri pohľade spredu sa podobali dvom kosákom, dotýkajúcim sa rukoväťami; chodidlá široké, ruky obludné; a pri všetkej tej obludnosti bola v ňom akási hrozná sila... Človek by bol povedal: rozbitý a zle pozliepaný obor. (...)“

To je Quasimodo, zvonár!“ (Hugo, 1978, s. 70 – 71, zvýr. R. B.).

Intertextový odkaz na Hugov román, ktorý vyrastá z nápadnej podobnosti opisov oboch hrbáčov, funguje v štruktúre Nižnánskeho textu nielen ako prostá „výpožička“ ťahajúca konštrukciu vonkajšej podoby postavy. Na úrovni sémantickej výstavby sveta Alžbety Báthoryovej je súčasťou monštruózneho „výbavy“ a produkuje pozadie, ktoré túto monštruóznosť hodnotovo ukotvuje.

Quasimodo je znetvorený, ale vo svojom vlastnom textovom svete vyvoláva minimálne jednu súcitnú reakciu. Je to postava, ktorú vzhľadom na situácie, do ktorých sa dostáva, možno vnímať aj ako postavu dojemnú. Ficko sa mu vonkajškovo „podobá“, ale jeho funkcia je radikálne odlišná. Je akoby obrátenou verziou romantického „obra“. Je jedným zo znakov zla a možno ho čítať ako inštrukciu, vyzývajúcu čitateľa na odhodnenie akéhokoľvek romantizujúceho sentimentu. Vzhľadom na jeho naviazanosť na Báthoryovú a ich vzájomný vzťah, definovaný z jeho strany dokonca sexuálnou motiváciou, je zároveň výzvou aj na nulový súcit s jej archetypálne založenou túžbou. Sexuálny motív vo vzťahu Ficka ku grófke nie je samoučelný. Ukazuje na príslušnosť ženskej postavy k spoločenstvu démonických monštier. Vo fikčnom svete jej životného príbehu totiž funguje práve Fickovo priznanie sa k „láske“ k nej ako spúšťač spomienky na inú obludu – Železohlavého Ištóka. Ten bol „pred rokmi jej milencom“ (s. 473). Postava Železohlavého Ištóka sa fakticky objavuje až v „samostatnom pokračovaní románu Čachtická pani“, v Nižnánskeho románe *Žena dvoch mužov* (1937). Disponuje všetkými znakmi, ktoré charakterizujú „vraždiace stroje“, od Golema cez Čapkových robotov (od premiéry R. U. R. v roku 1921 nesmierne populárnych), až po dnešného Terminátora či rôznych kyborgov: „je to strašný chlap“, „všetko spraví“, je ťažké stretnúť človeka, „ktorý by inými vybranú obeť vedel odpraviť s takým ľahkým svedomím ako Železohlavý Ištók“, „pracuje rýchlo a spoľahlivo“, „treba len prstom ukázať“, preto „škoda nechať taký znamenitý nástroj hrdzavieť“ (Nižnánsky, 1969, s. 46 – 47). Spomienkou protagonistky práve na túto figúru sa do hry konvencií dostávajú aj princípy, ktoré sú vlastné hororu, trileru či kriminálnym príbehom o nájomných vrahoch a „mechanických monštroch“. Súčasne sú všetky tieto konvencie posilnením centrálnej motivácie konania grófky a v spojení s tematizovaným toposom ľudskej túžby vzniká významový konštrukt **zvrátenej túžby**. Príbeh o Alžbete Báthoryovej patrí potom aj do rámca príbehov o démonických ženách

a démonických silách, ktoré vďaka svojej monštruóznosti – kumulácii fyzických a psychických deformácií/zvráteností – slúžia zlu.

Prvky démonickej obraznosti, ktoré sa podieľajú na konštruovaní textového „démonického monštra“ ako synonyma zla, si nevyhnutne vyžadujú svoj hodnotový protipól. „Spoločenstvo dobra“ má v Nižnánskeho románe dve navzájom funkčne prepojené vrstvy:

„Keď sedemdesiatročný pápež Sixtus V. hynul starobnou slabosťou, čím mu chceli premúdri a učení lekári zachrániť život? Krvavými kúpeľmi. Démonická Lukréczia Borgia ako si dúfala zachovať sviežosť tela? Tiež len krvavými kúpeľmi.

Teda prečo nevyužívajú moc krvi, prečo ju nevyslobodia z väzenia ľudských žíl, aby robila zázraky? Len preto, lebo božský a ľudský zákon chráni ľudský život. Cirkev za vyhasenie ľudského života a za prelievanie krvi sľubuje večné zatratenie a svetský zákon potupnú smrť.

Alžbeta Báthoryčka sa rozosmiala (...) nad vlastnou zbabelosťou. Bála sa trestu zákona a ešte väčšmi večného zatratenia. Len preto dosiaľ váhala.

Keď vstala od zrkadla, prechádzala sa po izbe zrejme upokojená, ale hlboko zamyslená“ (s. 69 – 70).

Je evidentné, že prvý stavebný prvok sveta dobra bude súvisieť s dešpektom grófkych voči kľúčovému biblickému odkazu – zákazu konzumovať krv. Signalizované prekonanie doterajšieho strachu „z večného zatratenia“ aktivizuje „duchovné odmietnutie“ grófkyných činov. Reprezentuje ho farár Ponicens-Ponický, pričom ide o pohyb od úvodného presvedčenia, že „*pani je obeťou ohovárek*“ (s. 15), cez protest vznesený priamo grófke až po aktívnu pomoc druhému, oveľa podstatnejšiemu a aktívnejšiemu prvku – svetskému odporu voči Báthoryovej. Ten počas sujetového diania úplne absorbuje duchovný/mravný rozmer problému a do centra pozornosti sa dostáva sociálny moment – spravodlivosť.

My a oni

Sujet románu sa fakticky otvára až na tejto úrovni, v rámcoch príbehov, ktoré hľadajú sociálnu spravodlivosť v napätom vzťahu mocných a slabých, bohatých a chudobných, pánov a poddaných, ale aj v rámcoch príbehov o zločine a nevyhnutnosti jeho potrestania. Čachtická pani nie je biografický román, preto v rovine sujetu postupne nastáva odklon od fabuly nazvanej „*životný príbeh Alžbety Báthoryovej*“. Ide o vedomú rezignáciu na pravidlá literárnej biografie, o autorské gesto, ktoré spolu so snahou ponechať postavu grófkych démonické charakteristiky možno interpretovať ako **zámernú nedopovedanosť** „faktov“, z ktorej pramení zlo. Je to explicitný dôraz na legendickú zložku životnej histórie Alžbety Báthoryovej ako na zdroj umožňujúci označiť jej príbeh ako „*príbeh zla*“. V štruktúre románu plní funkciu východiska ku konštrukcii sujetu ako sujetu dobrodružného, s prvkami príbehov o zločinoch.

Prameňom konštrukcie príbehu o čachtickej grófke ako príbehu zla je „*trhlina vo vedení*“ (pozri Johnson, 1996, s. 139 – 140), nedopovedanosť, ktorú autorský subjekt „*číta*“ v kóde démonickej obraznosti. Ide teda o snahu vyplniť medzeru v narácii (dovtedajšie „*povedačky*“) vlastnou interpretáciou. Vzniká „*príbeh*“ o zvrátenej démonickej

žene, usilujúcej sa zrušiť napätie medzi svojím želaním/túžbou a faktickými/biologickými okolnosťami ľudského života. Na tejto úrovni sa autor nesnaží o faktické riešenie – definitívne potvrdenie alebo vyvrátenie krajnej verzie zla (kúpania sa v krvi), preto „trhlinu“ nevyplňa celú, ponecháva ju v stave čiastočnej „nedopovedanosti“.

Podobný prameň – trhlinu – možno identifikovať aj ako zdroj vzniku a pôsobenia spoločenstva dobra. Jeho podstata je však iná. Nie je to „diskontinuita vo vedení“, v narrácii, ale trhlinu pociťovaná v riešení „prípady Báthoryová“ mimo rámcov fikčného sveta románu. Často diskutovaný liknavý postup oficiálnych inštitúcií voči sadistickej grófke, benevolentnosť voči jej konaniu, dobovo charakteristická zvýšená miera tolerance k telesným trestom a k mučeniu, motivovaná často aj sociálnou pozíciou previnilca, to všetko tu vytvára disproporciu medzi (zlo)činom a trestom, medzi informáciami/poznaním o (zlo)čine a inštitucionálnym postupom voči nemu. Ako interpretácia, „čítanie“ tejto trhliny v „texte faktického sveta“ vzniká emocionálne motivovaný pocit nedostatočnej spravodlivosti a Nižnánskeho autorskou ponukou na odstránenie tejto disproporcie medzi zločinom a trestom je príbeh spoločenstva dobra, ktoré sa svojou vlastnou akciou postaví na odpor voči grófke. A práve tento príbeh „rozpráva“ sujet románu *Čachtická pani*.

Zdroj zla – „*die Blutgräfin*“ – svojou synergickou energiou, vyrastajúcou zo svojej nedopovedanosti/legendickosti, skonštruoval démonické monštrum a rovnako vyvolal k životu aj reakciu na seba: príbeh Jána Kalinu, ktorý sa stane členom zbojníckej družiny Andreja Drozda, ktorá nevykoná ani jednu „typicky zbojnícku“ akciu, ale „len“ bojuje voči grófke a jej obludným pomocníkom. Zapojením zbojníckeho prvku do sujetu románu sa rušia žánrové možnosti naznačené na začiatku románu. Situácia rozhovoru Kalinu s farárom Ponickým o údajných grófkých zločinoch, prerušená vtrhnutím dobytej a skrývanej Ilony Harcajovej, ktorá za príčinu svojich poranení tesne pred smrťou označí práve grófku, mala konvenčné znaky detektívneho románu: mýtvola na začiatku, údajný páchateľ a svedkovia poslednej výpovede obete. Núkalo sa oficiálne pátranie alebo pátranie na vlastnú päsť. Osobné zaangažovanie Kalinu na „prípade grófka“ – zmiznutie sestry, tajný návrat domov po predchádzajúcom úteku preto, že „*dotlkol (...) drába, ktorý uderil matku na robote, keď sa mu zdalo, že úbohá starena nepracuje dosť rýchlo*“ (s. 10) – menia vzťah oboch strán sporu na vzájomnú snahu o pomstu. Monštruóznosť sveta zla, jeho existencia ako démonického spoločenstva, reprezentovaná na úrovni sujetovej akcie predovšetkým „nástrojom obrany a útoku“ – Fickom, determinuje ďalší Kalinov osud, literárne pripravený a ohlásený už v zmienke o dôvode jeho „útoku“ z rodného kraja – zbití drába kvôli matke a posilnený osobnou študentskou „históriou“ postavy:

„*Vtom vstúpil do miestnosti Andrej Drozd. Dvere mu boli prinizke a hoci sa zohol, ťuchol klobúkom o veraje. (...)*

– *A čože je s tebou, Ján? – prihovoril sa veselo s výčitkou v hlase. – Čo nejdeš? Veď čakáme na teba.*

– *Na mňa? – začudoval sa Kalina (...)*

– *Kam?*

– *S nami! – odvetil.*

– *S vami? So zbojníkmi? (...)*

Vari sa i ja mám stať zbojníkom (...) Ako by sa mohol stať zbojníkom? On, ktorý zbojníkov pokladal za zločincov. Ale pri pohľade na širokú dobráčku tvár Andreja Drozda sa mu vracala do duše predstava zbojníkov, akú si kedysi odniesol z rodičovskej chalupy do škôl. (...) – A pomôžete mi vypátrať sestru, ak je živá, a pomstiť ju, ak zločinná ruka vyhasila jej život? (...)

– Áno, všetci do chlapa! A Andrej Drozd mu už aj podával mocnú ruku. Kalina ju srdečne stisol a potriasol (s. 37 – 38).*

Explicitný odkaz na jánošíkovskú legendu (aj keď v Kalinovom „vedomí“ rezonuje Branko, pozri s. 38) – študentský pôvod, zbitie drába ako dôvod vyradenosti a skrývania sa, „váhavý vstup“ do zbojníckej družiny – nastoľuje špecificky modifikovanú verziu spravodlivosti, ktorá disponuje silou mýtiskej tradície:

„Všetci tí, čo ho (zbojníka, v tomto prípade Branka, pozn. R. B.) v biednych chalupách od Tatier až k Dunaju pokladajú za hrdinu, sa mýlia? Nie, nemôžu sa mýliť. Nemôže byť zločinom pomstiť krivdy a bojovať za spravodlivosť na tomto svete“ (s. 38).

Pomstu definuje *Krátky slovník slovenského jazyka* (1987, s. 310) ako „odplatu zlom za krivdu, za zlo“, ako „odvetu“. Pomsta zväčša nastupuje ako riešenie tam, kde zlyhá viera v inštitucionálnu spravodlivosť, viera v dostatočnosť trestu. Spomenul som, že práve z „trhlín“ medzi inštitucionálnou a predstavovanou, subjektívne pociťovanou verziou spravodlivosti vyrastá dobrodružný subjekt románu a jeho kľúčovou udalosťou je práve Kalinov vstup do zbojníckej družiny, prezentovaný ako výkon spravodlivosti, ako jej zobrať do vlastných rúk. Nižnánsky tak do legendy o Báthoryčke zapája aj jánošíkovskú/zbojnícku legendu a umožňuje čítať román aj ako príbeh o ľudovom vzdore voči brutálnej a despotickej panskej vrchnosti, ako príbeh o ľudovom/kolektívnom boji za spravodlivosť.

Využitie zbojníckeho motívu však nemá len nacionálne intertextové väzby, ale autor pri jeho konštruovaní využíva univerzálne postupy orientované na modelovanie sveta dobra ako sveta „spolupracujúcej prírody“, čo Frye (c. d., s. 167) nazýva archetypom Arkádie – stotožnením sveta rastlín a ľudského tela (sem patria známe rozprávkové motívy stromov, ktoré prikryjú utekajúceho hrdinu pred prenasledovateľom, kríkov, ktoré sa pred hrdinom rozostúpia a pred škodcom pôsobia ako ostnatá hradba, motívy hovoriacich – pomáhajúcich stromov, slnka, vetra či mesiaca, ale aj motívy ľudí lesa – zbojníkov – od Robina Hooda cez Rinalda Rinaldiniho až po Jánošíka):

„Ale po tajomnom jazdcovi (Kalinovi, pozn. R. B.) nikde ani stopy (...) Aj sám Ficko sa pustil do húšťa hľadať prenasledovaného.

Bolo to ťažké hľadanie.

Mesiace sa práve skryl za hustý oblak, čierny ako smola, a vietor znova zafíčal. Haluze opršaných stromov sa zrážali a tak strašlivo stonavo práskali, že hajdúsi počuli z nich vytie zlých duchov, kvílenie zakliatých bytostí. A zurkot potoka k nim doliehal, ako by hŕf smrtiek drkotal zubami. (...)

Hajdúsi uľahčene si vydýchli, keď ich Ficko okríkol, aby prestali snoriť. (...)

*O chvíľu všetci prenasledovatelia uháňali späť.
Z jedle neďaleko cesty sa spustila tmavá postava. Ján Kalina.
Mesiac sa preboril cez ťažký mrak a zalial les modrastým svetom“ (s. 22 – 23).*

Opodstatnenosť a legitímnosť takto kresleného zbojníckeho prvku musí naostatok uznať aj mocenská inštitúcia. Potvrdením je záverečná scéna románu i fakt z fikčného života jeho postáv: Andrej Drozd sa v románe *Žena dvoch mužov* stáva kastelánom Čachtického hradu. Na tejto rovine sa funkčne prepájajú oba mody spravodlivosti, ktoré v sujete rezonujú: spravodlivosť spontánna, zastúpená práve Kalinom/Drozdom a zbojníkmi, a spravodlivosť inštitucionálna, zastúpená palatínom. Nadobúdajú podobu napätej kooperácie, ktorej tenzívny charakter vyrastá z inštitucionálnej „definície“ zbojníctva ako zločinu a z faktickej funkcie zbojníckeho prvku v „prípade Báthoryová“. Palatín, napriek podielu zbojníkov na vyriešení prípadu, ich chce exemplárne trestať práve za zbojníctvo. Riešenie tohto „napätia“ však signalizoval už celý predchádzajúci autorský postup pri výstavbe sujetu. Ostrá diferenciácia fikčného sveta románu na svet dobra a svet zla, ktorej konvenčné (žánrové) podložia tvoria spomenutý archetyp Arkádie, rozprávka a motívom draka budovaná súvislosť s mýtom hľadania, „ohlasovala“ už v priebehu sujetu „šťastný koniec“. Drak požierajúci mladé dievčatá je vždy porazený mýtickým či rozprávkovým hrdinom, a to práve vtedy, keď prichádza na rad dcéra panovníka. Rozuzlenie prípadu čachtickej panej sa uskutoční presne vo chvíli, keď sa rozhodne pre údajne účinnejšiu – modrú krv. V tomto momente sa z hľadiska priebehu sujetu funkčne prepája „ľudová“ a inštitucionálna spravodlivosť (ide predsa o možné ohrozenie „vlastných dcér“, čo má, pravdaže, evokovať aj kritiku dovtedajšieho laxného prístupu „vrchnosti“) a výsledkom je „prichytenie pri čine“, usvedčenie a potrestanie, a zároveň, v kóde rozprávkového i dobrodružného sujetu, séria svadiieb hrdinov s ich milými.

Prítomné čítanie románu *Čachtická pani* ukazuje, že na jeho výslednom tvare sa podieľa viacero žánrových postupov a že jeho zmysel sa konštituuje z prekríženia viacerých archetypálnych štruktúr. Jednoduché konštatovanie, vyrastajúce napríklad z názvu, že je to historický román o čachtickej grófkke Alžbete Báthoryovej, neobstojí. Koncentrácia na meno postavy, uvedené v pomenovaní diela, vedie čitateľa kruhovým pohybom od legendy o krvavej grófkke k legende o démonickej žene, ktorá, hnaná túžbou po večnej mladosti a kráse a sklonom k sadizmu, týrala dievčatá a **chcela sa kúpať** v ich krvi. Súčasne práve démonický charakter postavy, determinovaný disproporciou túžby a vonkajších okolností a kreslený ako monštruózne nahromadenie deštruktívnej sily a hnusu, „vyvoláva k životu“ opozitné sily dobra, zastupujúce faktické i potenciálne obete zlých síl. Na tejto úrovni možno čítať román ako mýtus o démonovi alebo ako baladu, ako morytát a aj ako rozprávku. Naznačil som však, že táto úroveň nie je usporadujúcim princípom románu. Tým je modifikácia súboja dobra so zlom do podoby dobrodružného zápasu zbojníkov s grófkou a jej pomocníkmi. Princíp dobrodružnosti si podriaďuje všetky naznačené úrovne a určuje im doplnkovú pozíciu. Centrálné postavy tejto dobrodružnej línie sú Ficko a Kalina/Drozd, pričom ostatné dve postavy fungujú ako obrátená verzia dominant zla – Báthoryčky a Ficka. Drozd je nadmernou kumuláciou mohutnosti a sily, tentoraz však v službách dobrého, a Kalina je jeho racionálnym komplementom. Toto spojenectvo rozumu a sily potom za

asistencie pomocníkov víťazí. Explikovaná pozícia Drozda sa potvrdí aj v románe *Žena dvoch mužov*, kde jedine on dokáže poraziť „vraždiaci stroj“ – Železohlavého Ištóka.

Priebeh sujetu je teda v absolútnej miere podriadený pravidlám bachtinovského dobrodružného času. Protagonisti sú vyňatí z pôsobenia biologického času, ich trvanie je závislé od „príbehu zločinu“, teda od štruktúry podobnej konvenciám kriminálneho románu. Je to čas vymedzený vzťahom **zločin/ohrozenie – subjektívna zasiahnutosť (dotknutosť) zločinom/ohrozením – eliminácia zločinného konania/ohrozenia**. V tomto rozmedzí je jediným signálom iného ako dobrodružného času striedanie dňa a noci (svetla a tmy) a aj to má, ako som naznačil vyššie, funkciu práve v dobrodružnej konštrukcii sujetu. Čiastočnú prítomnosť reflexie času ako chodu udalostí zohrávajú vložené záznamy „z čachtickej kroniky“, avšak aj tie v konečnom dôsledku len nahrádzajú priamu sujetovú akciu postáv rozprávaním o nej. Jedinou postavou, ktorá reflektuje svoj biologický čas, je Alžbeta Báthoryová, ale táto jej „schopnosť“ nepatrí do centrálneho príbehu, pretože jej reflexia len zachytáva „stopy zodpovedajúce veku“. Nie je výsledkom „starnutia“ počas rozprávania, ale v čase „pred jeho začiatkom“.

Úlohy, ktoré vykonávajú postavy, sú absolútne naviazané na centrálny dobrodružný sujet. Problémové zadania pre postavy nevznikajú ako prepojenie historického času a individuálneho času postavy. Nie sú to „dobové úlohy“, ktoré sú súčasťou poetiky historického žánru ako zložka jeho žánrového invariantu a situovanie príbehu do minulosti na konštituovanie žánru samo nestačí. Konanie Alžbety Báthoryovej, klasifikované na základe univerzálnych ľudských – kultúrnych pravidiel ako zločin, nie je historicky príznakové. Archetypálne založenú ľudskú túžbu po večnom živote, spojenú s vierou v životodarnú silu ľudskej krvi, eviduje kultúrna pamäť od najstarších čias až po dnešok v podobe rozprávok, mýtov, príbehov o démonických silách, vampírskych príbehov, kriminálnych príbehov a záznamov až po pozitívne modifikovanú verziu pokrvných bratstiev a humanného darčovstva krvi. Legenda o Báthoryovej sa stala ich súčasťou a zároveň zdrojom konkrétnej prozaickej realizácie v Nižnánskeho románe o boji dobra a zla. Tento román ponechal Alžbete Báthoryovej ako faktu našich dejín jeho legendicko-mýtický charakter a prostredníctvom dobrodružného sujetu sa pokúsil skonštruovať odpoveď na emocionálny pocit nedostatočnej spravodlivosti nielen v jej „prípade“, ale nedostatočnej „spravodlivosti na tomto svete“.

Záver

K čítaniu *Čachtickej pani* som pristupoval so zámerom odkryť jeho pragmatiku a zistiť, či a ako sa jeho mimotextové „ohlasy“ v dobovom literárnom živote transformovali do textu. Súčasne išlo aj o preverenie možností naplnenia dobových očakávaní, ktoré práve tento román a romány s podobnou (populárnou) štruktúrou „habilitovali“ na úroveň „školy čítania“, teda do podoby zdrojov istého typu a úrovne čitateľských zručností. Impulzom však neboli len fakty dobového literárneho života na Slovensku, ale aj moje aktuálne čítanie historických románov L. N. Jégého a M. Rázusa, citovanej štúdie P. Winczera, konštatovanie českých literárnych historikov slovami Daniely Hodrovej (1987, s. 314), že „podobne ako se (v medzivojnovom období, pozn. R. B.) rozširují hranice umění do sfér tradičně pokládaných za neumělecké, rozširuje se i pojem literatu-

ry o oblasť žánrov dokumentárnych, novinových, o sféru útvarů pokleslých (využití triviální literatury, detektivky a pod.)“ či známa práca M. M. Bachtina o žánrových a sujetových „zvláštnostiach“ Dostojevského diel (1971). Vo všetkých prípadoch ide o prácu práve s populárnou štruktúrou v komponovaní textu či o literárnovednú reflexiu tejto autorskej stratégie. Tieto jednotlivé intencie môjho čitateľského záujmu o Nižnánskeho román usporadúva intencia centrálna: snaha pars pro toto ukázať, že ide o dobrodružný príbeh z minulosti a nie o román, ktorého žánrové charakteristiky by zodpovedali invariantom patriacim medzi genologicky rozhodujúce prvky poetiky historického žánru.

Fakty z literárneho života v prvej tretine 20. storočia, tak ako som ich načrtol vyššie, naznačujú, že ich treba recipovať ako relevantné literárnohistorické stopy. Úsilie poskytnúť slovenským čitateľom domácu verziu „čítania pre ľud“ či domácu verziu populárnej literatúry na seba nevyhnutne upozorňuje. Uskutočňuje sa v čase intenzívne vnímaného nárastu „umeleckosti“ v slovenskej literárnej tvorbe, a zároveň, z hľadiska našej literárnohistorickej tradície, ukazuje na problematickosť tradičného, literárnou vedou konštruovaného napätia medzi centrom a perifériou. To sa totiž prejavuje predovšetkým v podobe „operácie vylúčenia“ (Janáček, 2004), vytesnenia „iného“ na hodnotový okraj. Fungovanie „umeleckej“ a „populárnej literatúry“, tak ako som sa ho usiloval popísať, ukazuje, že autorsko-recepčné stratégie dávajú tradične pertraktovanému vzťahu (ako opozície hodnotové centrum – okraj) inú podobu.

Archetypálne podložie príbehu populárneho románu v podobe tematizácie ľudskej túžby (v tomto prípade túžby po večnej mladosti a kráse a túžby po sociálnej spravodlivosti ako základu šťastného života) je potvrdením, že práve populárna štruktúra tematizuje ľudskú túžbu v koncentrovanej, takmer čistej alebo aspoň nie príliš komplikovanej podobe. Využitie centrálnej rozprávkovej konvencie, dôrazu na šťastný koniec, ktorý si v tomto type predvedenia ľudského sveta nenárokujú na pravdivosť, ale „pôsobí ako žiadoucí“ (Frye, c. d., s. 197), je „manipuláciou“ (tamže) – autorskou stratégiou, ktorá vedie k čitateľskému uspokojeniu a k čitateľskej príťažlivosti. Súčasne konštrukcia fikčného sveta ako sveta exoticky príťažlivého a konštrukcia sujetu ako spravodlivého boja dobra proti zlu, to všetko opreté (v nami sledovanom prípade) o „historické fakty“, vytvára symbiózu dobrého príbehu s figúrou hodnovernosti. „Čteme-li takový příběh očima literárního kritika s ohledem na strukturní principy, tato asociace se nám vybaví (...) Pokud se však chceme především bavit, nemusí nás vůbec zajímat: o spojení se postará jaksi ‚podvědomě‘ naše čtenářská zkušenost“ (tamže, s. 218). Táto skúsenosť je existenčne závislá predovšetkým od recepcie tohto typu literatúry, vytvára sa práve v čitateľskom dotyku s ňou. Autorská stratégia či stratifikácia príjmu (Liba, 1981, s. 83 – 85) je principiálne prepojená s „recepčnými stereotypmi“, resp. konvenciami (tamže), ktoré sa v procese príjmu utvárajú a ich prostredníctvom sa realizuje aj recepčné bytie textu. Autorská intencia tematizovať ľudskú túžbu v jej čistej, koncentrovanej podobe a zároveň v podobe dobrého a strhujúceho príbehu je signálom úsilia vyhovieť archetypálnym vrstvám čitateľských očakávaní. Je dôrazom na samu podstatu ľudskej psychiky. Figurovanie príbehu ako hodnoverného, spolu s vedomím, že „slovenský ľud má až nekritickú úctu a verí tlačnému slovu, že je ono vypovedaním pravdy“ (Liba, 1970, s. 246), potom skutočne otvára možnosti pragmatickej/didaktickej funkcie populárnej literatúry.

V čase „krízy čitateľstva“ sa teda uskutočnilo komplementárne prepojenie „umeleckého“ (dobovej verzie literárnosti) a populárneho. Malo podobu inštitucionálne (edičnou politikou a čiastočne aj literárnou kritikou) usmerneného spoločného využívania recepcného (verejného) priestoru („vysoká“ literatúra akoby sa „pomkla“, pragmaticky urobila miesto) i na úrovni výberu „umeleckej literatúry“ z paradigmy autorských stratégií populárnej literatúry. Populárna literatúra ako súčasť masovej kultúry tak ukázala svoju ambivalentnú funkčnosť: pôsobila ako zdroj zábavy a ako jeden z kľúčov k recepcii „vysokej“ literatúry. Táto ambivalentnosť je síce univerzálna, ale v sledovanom období vystúpila do popredia ako príznakový literárnohistorický fakt.

Jeho príznakovosť však nezasahuje len do historiografie „všeobecných“ dejín slovenskej literatúry, ale tiež do historiografickej reflexie historického žánru ako súčasti týchto dejín. Figurácia hodnovernosti vyrastajúca aj z využitia časti historickej faktografie, spolu s už spomenutou autoritou tlačenej slova a s literárnokritickou reflexiou *Čachtickej pani* spôsobili, že v recepcnom vedomí je tento román vnímaný ako historický román, ktorému sa ako súčasť jeho pragmatiky konvenčne pripisuje „poznávací zmysel“. Nič na tom nemenia ani pridávané prívlastky, odkazujúce na jeho populárnu štruktúru a zaraďujúce ho do „menej hodnotnej“ literatúry. Moje čítanie je pokusom o korekciu takejto klasifikácie aj na tejto subtilnejšej literárnohistorickej úrovni.

PRAMENE

NIŽNÁNSKY, Jožo: *Čachtická pani*. Bratislava : Tatran, 1967.

NIŽNÁNSKY, Jožo: *Žena dvoch mužov. (Samostatné pokračovanie románu Čachtická pani.)* Bratislava : Tatran, 1969.

LITERATÚRA

BACHTIN, Michail: *Dostojevskij umělec*. Praha : Československý spisovatel, 1971.

BAKOŠ, Mikuláš: O diele T. Vansovej. In: *Problémy literárnej vedy včera a dnes*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1964.

BÍLIK, René: Príklady a dôkazy z dejín (Historické prózy M. Kukučina, L. N. Jégého a M. Rázusa). In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 1, s. 1 – 26.

BÍLIK, René: Historický žáner a jeho konštitutívny princíp. In: *Slovenská literatúra*, roč. 37, 1990, č. 3, s. 244 – 260.

ČEPAN, Oskár: *Literárne dejiny a literárna veda*. Bratislava : VEDA, 2002.

DVOŘÁK, Pavel – KÁLLAY, Karol: *Krvavá grófska. Alžbeta Báthoryová fakty a výmysly*. Budmerice : Rák, Bratislava : Slovart, 1999.

ECO, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha : Mladá fronta, 2002.

FRANZ, Marie-Louise von: *Psychologický výklad pohádek. Smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Praha : Portál, 1998.

FRYE, Northrop: *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003.

GROYS, Boris: Text ako monštrum. In: *RAK*, roč. 4, 1999, č. 6, s. 70 – 79.

HODROVÁ, Daniela: Proměny žánrů v meziválečné literatuře. In: ZEMAN, Milan a kol: *Poetika české meziválečné literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1987, s. 312 – 323.

JANÁČEK, Pavel: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení. 1938 – 1951*. Brno : Host, 2004.

- JOHNSON, Barbara: Melvillova päšť: Poprava Billy Budda (2. časť). In: *Slovenská literatúra*, roč. 43, 1996, č. 3, s. 137 – 151.
- KAČALA, Ján – PISARČÍKOVÁ, Mária a kol.: *Krátky slovník slovenského jazyka*. Bratislava : VEDA, 1987.
- LIBA, Peter: *Čítanie starých otcov 1848 – 1918*. Martin : Matica slovenská, 1970.
- LIBA, Peter: *Kontexty populárnej literatúry*. Bratislava : Tatran, 1981.
- MIKO, František: *Estetika výrazu*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969.
- MIKO, František: Brutalita výrazu v kontexte diela. In: PLESNÍK, Ľubomír – SULÍK, Ivan (ed.): *O interpretácii umeleckého textu 16. Drastickosť a brutalita výrazu*. Nitra : Vysoká škola pedagogická, 1995, s. 9 – 20.
- MIKULA, Valér a kol.: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.
- POKORNÝ, Petr a kol.: *Hermeneutika jako teorie porozumění*. Praha : Vyšehrad, 2006.
- SCHURYOVÁ, Gudrun: *Miazga života (Kultúrne dejiny krvi)*. Bratislava : Kalligram, 2004.
- SULÍK, Ivan: *Populárne romány Joža Nižnánskeho*. Kandidátska dizertačná práca. Bratislava : Literárnovedný ústav SAV, 1977.
- SULÍK, Ivan: Vývinová problematika populárnej prózy (Romány Joža Nižnánskeho a ich prítomnosť v slovenskom kultúrnom kontexte). In: *Slovenská literatúra*, roč. 25, 1978, č. 3, s. 353 – 377.
- WINCZER, Pavol: Využitie konvencií populárnej literatúry a masovej kultúry na získanie čitateľa v próze mladého I. Erenburga (20. roky). In: *Slovenská literatúra*, roč. 39, 1992, č. 6, s. 433 – 460.
- ZAJAC, Peter: Násilie. In: PLESNÍK, Ľubomír – SULÍK, Ivan (ed.): *O interpretácii umeleckého textu 16. Drastickosť a brutalita výrazu*. Nitra : Vysoká škola pedagogická, 1995, s. 37 – 42.

Štúdia je súčasťou individuálneho grantového projektu *Historický žáner v slovenskej próze*. VEGA 2/4115/25. Riešiteľ doc. PaedDr. René Bílik, CSc.

SUMMARY

This article seeks to show how a text categorised as part of popular culture bears in a concentrated form the elementary authorial – perceptive conventions on which a reader's basic experience with a text is based. We read one of the key works of Slovak interwar popular literature: Jozef Nižnánský's novel *Čachtická pani*.

Our methodological point of departure was the interpretation of literary texts which focuses on their archetypal and inter-textual bases. We drew from the work of Frye and Miko about the possibility and indeed necessity of reading a literary text from an archetypal perspective; and the work of Eco and Liba about the structure of popular literature and mass culture.

The article sheds light on the archetypal underpinning of Nižnánský's novel, which is mainly that of mythological and fairy tales; and on the inter-textual references within this work to the oldest versions of myths about the search for eternal youth and eternal life, and myths about the search for social justice in a variant pointing to the legend of Janošik. At the same time we show that the genre basis of the novel is that of the adventure novel.

The current article represents in the Slovak literary context a completely new analytical reading of this interwar text. In our study we: (i) uncover the novel's inter-textual connections; (ii) argue that from a genre point of view it is an adventure novel from history, and not a historical novel; and (iii) show that popular literature can serve as a „school of reading“ given its structure which is created as a game with conventions between the author and the reader.