J. Nižnánsky a J. Cíger-Hronský: Život ako legenda podľa Čachtickej panej a Andreasa Búra Majstra

JANA KUZMÍKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Táto štúdia má v úmysle dať do súvislosti koncipovanie a recepciu tzv. vysokej literatúry s postupmi a vnímaním populárnej literárnej produkcie. Sčasti pôjde o určenie štrukturálnych a sčasti kognitívnych rozdielov medzi danými dvoma spôsobmi písania a prijímania umeleckých textov. Na porovnanie vyberáme dva známe romány medzivojnových autorov: populárnu literatúru zastupuje *Čachtická pani* Joža Nižnánskeho, umenie s „vyššími ambíciami" predstavuje dielo *Andreas Búr Majster* od Jozefa Cígera Hronského.

Oba romány vznikali pod tlakom, hoci z iných dôvodov: *Čachtická pani* sa rodila ako próza na pokračovanie pre noviny *Slovenská politika* a knižne vyšla v roku 1932. Román *Andreas Búr Majster* písal Hronský v napätých podmienkach ako povojnový emigrant v Ríme v rokoch 1947 – 1948 a publikoval ho v roku 1948 v USA. V oboch prípadoch načreli autori do slovenských historických udalostí a povestí. Tradíciou dochované predlohy majú hlavnú zásluhu na tom, že ich diela typologicky spadajú do kategórie romantizujúcej legendy. Romantická tajuplnosť je osnovaná na zvláštnych a prepiatych črtách subjektov aj ich okolia, ale hlavnú úlohu zohrávajú osudové vlastnosti hlavných postáv. Protagonisti budia strach a majú nad ľuďmi desivú moc. Vďačia za to démonickému tajomstvu: čachtická pani prenikla až do najneprístupnejších surovostí krutosti a týrania (v spojitosti s tým „pozná" tiež tajomstvo nestarnutia), zatiaľ čo tajomstvo moci Andreasa Búra, ktorý *„nikomu ešte dobrú vec nevykonal"* (Cíger-Hronský, 1993, s. 17) tkvie v jeho magickom speve, neskôr prevtelenom do zakliatej skaly s rúhavým hlasom *„s takou čarovnou silou, ktorej ani najmocnejší a najnábožnejší človek odolať nemohol i zapísal sa potom diablu a do roka i do dňa naisto niečo zlé vykonal"* (tamže, s. 18). Hrdinovia sú svojim tajomstvám vydaní ako drogám napospas a skončia tragicky. Monumentálnosť ich individualít sa v oboch románoch vyvažuje skupinovou činnosťou zbojníkov (ďalší typický prvok z romantického registra).

Je teda zrejmé, že isté povrchové styčné body medzi zvolenými románmi jestvujú. Či však fungujú medzi nimi aj zásadnejšie vzťahy, môže ukázať až presnejší rozbor.

Naznačili sme už čiastočnú podobnosť v charakteroch hlavných postáv, môžeme teda pokračovať. Ak sa zamyslíme nad dráhou hlavných postáv, zistíme, že obaja aktéri svoj život značne štylizovali. Vďaka tomu sa už počas života stali legendami v tom zmysle, že legenda je „štýlová línia života" (Marten, 1983, s. 62). V prípade Andreasa Búra môžeme sledovať ako pod vplyvom otca, potulného huslistu a kazateľa, vyrástol na výsostne charakterného a pracovitého človeka, ktorý ovládal umenie nádherného až démonického spevu ako spôsobu, ktorým sa modlil k Bohu. Andreasovo ponímanie života malo blízko k asketickému štýlu pustovníckych svätcov. Uprednostnil všeobecnú a azylovú lásku k Bohu a umeniu na úkor lásky ku konkrétnym ľuďom: *„Modlitba udobrí Boha a spev polepší človeka. Nestaraj sa, čo si ľudia o tom budú myslieť!"* (Cíger-Hron-

ský, 1993, s. 21). Názory okolitého spoločenstva boli pre Andreasa nepodstatné, veď nechcel ľuďom spôsobiť nič zlé, a následne od nich ani nič neočakával. Ibaže okolie vnímalo jeho výnimočný spev so strachom, považovalo ho za škodlivú mágiu. K „nadľudskému" Búrovmu spevu začali ľudia pridávať rôzne „znamenia" (živelné pohromy, choroby a hynutie ľudí i zvierat), až z Andreasa vyformovali nebezpečného „černokňažníka", pravého syna čudáckeho otca, veď ten *„nepočúval ani sám život: ani kliatby, ani smiechy ľudské, ani hlas vlastného syna, iba tóny husieľ"* (tamže, s. 26). Andreas síce neskôr prestal spievať, keď prekonával osobnú krízu spôsobenú nevyriešenými citmi (k rodine, bojnickému pánovi Richardovi a jeho milenke Amálii, k svojmu okoliu), lenže ukončenie spievania preň nepredstavovalo dostatočné sebapotrestanie sa. Na utíšenie zvrchovaného hlasu vlastného svedomia potreboval absolútnu očistu svojej duše. Chcel to docieliť verejným vyznaním sa z porušenia svojho morálneho kréda. Osobná otvorenosť sa mu však stala osudnou, pretože dedina jeho masochistickú spoveď a pomoc v ťažkých časoch cholery nepochopila ako vykupujúcu obeť, ale v rámci archetypálnych pudení, prírodných poznatkov a poverčivých predstáv identifikovala Andreasa len ako pôvodcu vlastných krívd a nešťastí. Hrdinu dedina ubila. Tým dovŕšila Búrov „štýl osudnej strasti, extázy, vášne" (Marten, 1983, s. 63). Po martýrskej smrti už mohol byť bývalý černokňažník „spoznaný" ako Majster, v ktorého odkaze bola docenená „štýlová línia života, ktorý bol a na ktorého pamäť a výklad vymysleli ľudia fabulu" (tamže, s. 62). Andreas Búr Majster pretrval ako ťaživá legenda, „húkajúci" balvan z miestnych povestí.

Majster Búr zosobňuje typ (svätej) legendy, kde všetko štýlovo podlieha určitému *vládnucemu princípu* – u Búra to bol jeho morálny kódex. Okrem tohto typu štylizácie života upozorňuje modernista Miloš Marten v rozprave *Imprese a řád* (1906) ešte na druhý typ, keď umelecké dielo vytvára *človek sám zo seba*. Tu sú rozkoš a bolesť povýšené na pratypy života, človek je umelcom úplne „všetkým, až po svoj stále neukojený, stále rastúci smäd po vzrušeniach, otrasoch, po opojení, ktorý kultúra rozpaľuje a stupňuje, až pretrhne brehy dobra a zla, pravdy a lži, odstráni rozdiel medzi inštinktmi život udržujúcimi a inštinktmi život ničiacimi a rozleje sa horúčkovitým, krutým a žhavým prúdom, nespútaným ničím iným, než despotickou vôľou ku kráse" (tamže, s. 64). Daný citát môžeme takmer doslovne vztiahnuť na charakter hrdinky z druhého porovnávaného románu *Čachtická pani*. Grófka Alžbeta Báthoryová, predvádzajúca sa vo svojich kruhoch ako vzdelaná a kultúrna osoba, sa v skutočnosti chce vidieť ako objekt dokonalej krásy, k čomu jej má dopomôcť údajné kúpanie sa v krvi mladých dievčat. Myslí si, že potom *„svojou krásou podmaní každého, aj zákony! (...)"* (Nižnánsky, 1967, s. 112). Ako starne, jej „vôľa ku kráse" sa stupňuje, strácajú sa akékoľvek zábrany, až sa paní nielen voči obetiam a poddaným, ale tiež voči kastovo seberovným neštíti nijakej krutosti, telesnej ani duševnej. V záujme jej vysokého cieľa nie je nijaký prostriedok príliš primitívnym, nízkym. Dôsledne praktizovaný kult osobnej vonkajšej krásy ako životný štýl bol motiváciou na vytvorenie legendy o dvojtvárnej čachtickej panej, ale pretože „dračia" grófka neprešla katarzným prerodom (ako Andreas Búr v závere „svojho" románu), stala sa zápornou postavou strašidelných kolektívnych fantázií a povestí.

Nepochybne, knižné postavy Alžbety Bátoryčky a Andreasa Búra spája princíp života ako štylizovaného „umenia svojho druhu", hoci sú to charaktery na prvý pohľad

nesúmerateľné, jeden relatívne kladný a druhý značne záporný. Nižnánsky a po ňom aj Hronský upotrebili predstavu života ako umenia (idúceho „mimo" reálny život). V nej sa rozhostil dávnejší lartpourlartizmus, ktorý sa na prelome 19. a 20. storočia znovu ohlásil ako módna dekadentná či novoromantická výzva a potom v už načrtnutých dvoch základných modeloch a ich fragmentoch či variáciách rezonoval celým modernizmom. Takže napriek „populizmu", čiže vyhoveniu istým čitateľským archetypálnym očakávaniam a žiadostivostiam, mala próza Joža Nižnánskeho úspech aj preto, že priniesla aj dobovú problematiku. Nepociťovala sa však ako próza moderná a aj dnes sa v nej hľadajú hlavne archetypálne, mýtické a rozprávkové črty a mechanizmy (Bílik, 2007).

Tie sú vlastné aj románu *Andreas Búr Majster*, no k modernistickej literatúre ho okamžite radí jeho expresionistický štýl (aj keď v čase vzniku diela expresionistická vlna už opadala a na horizont čias sa tlačili existencializmus, neorealizmus, magický realizmus, civilizmus a reportáž). Hronského expresionizmus v románe *Andreas Búr Majster* sa buduje cez vedomie a svedomie hrdinu. Vrcholnou hodnotou je tu zmysel pre česť. Bázou všetkých činov je bezúhonná morálka a v jej mene sa hrdina priam fenomenologicky vkladá do pocitov, do bezprostredných skúseností vedomia z roboty a spevu, aby negoval prípadné rušivé vplyvy. Aby bolo všetko prehľadné, jasné a čisté. Lenže na konci románu sa zrazu ukazuje, že akokoľvek Búr medziľudské city obchádzal a boli preň až druhoradé, aj tak ovplyvnili jeho konanie a vrhli tieň na jeho „čistú" morálku. Búrovi nepomohla redukcia vnemov a vplyvov z okolia. Aj jeho životnú filozofiu a činy určovali najrozličnejšie záležitosti – aj jeho vedomé, slobodné Ja podliehalo jadru každej ľudskej povahy, ktoré údajne „nevie nič okrem chcenia a nechcenia" (Schopenhauer, podľa: Gray, 2005, s. 69).

Búr sa súdil sám. To znamená, že veril, že je pôvodcom vlastných skutkov, že sám si vyberá spomedzi rôznych možností svojho konania. Preto ich motiváciu nerozoberal (čím sa v románe podporovalo expresionistické tajomstvo, vznikajúce zamlčiavaním a zveličovaním). Tu však začala Búrova tragédia, ba osobná prehra. Iba *výhradne* slobodná vôľa sa môže spájať s *absolútnym* morálnym posúdením ľudských skutkov, čoho sa Búr verejne dovolával svojou otvorenou spoveďou v cholerou zamorenej dedine. Lenže absolútna spravodlivosť nie je v ľudských možnostiach, takisto ako ani úplná sloboda. V ľudskom spoločenstve hrajú zásadnú úlohu medziľudské vzťahy a city (ako to koncom vojny, teda ešte pred vznikom románu *Andreas Búr Majster*, odhalil, povedzme, J. P. Sartre napr. v hre *S vylúčením verejnosti*, 1944). Búrova „nevzdelanosť", nedostatočná citová výchova a neskúsenosť v tejto oblasti sa mu stali osudnými. Po celý život temer nevyrušovaný vo vlastných pocitoch, zabýval sa Majster Búr v sebe príjemných stavoch. Až po smrti manželky Lucie a priateľky Amálie, dvoch žien, ktoré boli súčasťou jeho ohraničeného preciťovania sociálneho sveta, pochopil, že bol človekom pocitov, nie citov. V rámcoch podliehania pocitom, nie citom, dokázal Búr odmietnuť aj vlastnú matku za to, že zničila otcove husle. Matkine pohnútky ho vôbec nezaujímali, poznal a chápal len otcove hodnoty. Vo vzťahu k otcovi bol Búr prirodzený, avšak vo vzťahu k matke nemorálny. Medziľudské city (láska, súcit atď.) si neraz vyžadujú aj obetavosť, ba sebazaprenie.

Tomuto oneskorenému poznaniu sa Búr napokon stihol odovzdať, keď sa začal starať o chorých a mŕtvych obecného spoločenstva. Lenže zároveň ešte nedokázal posúdiť a usmerniť cit hnevu, ktorý zmietal bezmocnou, zranenou dedinou a pudovo volal po

odplate. „Naše poňatie hnevu nesie so sebou pojem pomsty a tiež myšlienku šialeného, rozpáleného, zvieracieho chovania" (Lakoff, 2006, s. 400). Bezdôvodne, ale prirodzene sa Majster Búr stal terčom agresivity a hlúposti rozhnevaného dedinského spoločenstva. Jednoducho preto, že ľudský kolektív, aby si mohol hovieť vo svojej zabezpečenosti, chráni sa istými pravidlami spoločenskej „slušnosti", riadenými predstaviteľmi moci. Tu dominuje tzv. spoločenská lož. V románe nájdeme na to veľa príkladov, trebárs aj úvahu mladej vdovy, ktorej muž údajne zomrel kvôli Búrovi:

„Ani nikdy neverila rečiam, ktorých napočúvala sa dosť, ale – keď toľki opakovali to isté, tak opakovala daromné reči aj ona, ako ich opakovali mnohí iní, čo v ne neverili, a neverili až do tých čias, pokým sa im nezačalo nezdať za hanbu, že rozprávajú nepravdu.

Potom sa začali na prázdne slová prisahať" (Cíger-Hronský, 1993, s. 55; vzhľadom na daný kontext považujeme pôvodné slovo „*zdať*" za myšlienkovo nekoherentný pojem a v preberanom citáte ho opravujeme na „*nezdať*"; prijateľná by bola tiež formulácia „*do tých čias, pokým sa im začalo nezdať za hanbu*").

Pre kolektív *pravda* často *nie je žiaduca*. Takže Búr, verejne odhaľujúci svoje „hriešne" pravdy, vlastne porušil nepísané pravidlá „nepravdivej" spoločenskej slušnosti. Hrdinovo rizikové počínanie však mohlo skončiť lepšie, ak by bol pre svojich spolurodákov predstavoval vzor či ideál. Vzory na porovnávanie a ideály pre plánovanie budúcnosti dokážu prehodnocovať pravdy a viery kolektívneho vedomia. Ibaže Andreas Búr figuroval len ako akýsi výnimočný prípad bojnického okolia, „*čo sa väznil vari celý život sám a nevedel, ako sa vlastne ľudia rozprávajú alebo nerozprávajú*" (Cíger-Hronský, 1993, s. 98). Preto aj v ľudovom rozprávaní navždy ostal len „čudným" Majstrom, hoci pokrivené prenosy kolektívnej imaginácie, teda aj tradovaného rozprávania o ňom, práve on spochybnil vďaka tomu, že bol „*potrestaný*" priamosťou v činoch aj rečiach.

Idealizovaný kognitívny model spoločenskej lži ako slušnosti si vyberá svoju daň a prináša neblahé ovocie aj dnes napriek mnohým individuálnym aj menšinovým obetiam a dvom svetovým vojnám. Kolektivistická lojalita stále funguje na rovnakých princípoch. Akýkoľvek kolektív zaujíma predovšetkým nápomocnosť jednotlivca voči skupine, jeho „čisté" úmysly. Tento význam indivídua pre kolektív nie je založený na pravde, ale na dôvere. Dôvera aj viera „vyplýva z toho, že nechceme podviesť, a pravda vyplýva z viery. Pravda je najmenej dôležitá, pretože vyplýva z ďalších podmienok. Naopak, nepravda je najinformatívnejšou z podmienok v idealizovanom modeli, pretože zahŕňa ako úmysel podviesť, tak nevieru. Nepravda je preto určujúcou charakteristikou lži" (Lakoff, 2006, s. 83). Môžeme teda inými slovami zopakovať, že Ráztočania sa klamali, veď nemali pravdu v tom, že za ich nešťastia je zodpovedný Andreas Búr. A Búrova pravda? Nebola pre osadníkov dôležitá, lebo nemal ich *citovú* dôveru. Odpočiatku príchodu do doliny bol bezdôvodne podozrivý z protispoločenských úmyslov, až sa ocitol v pozícii ohrozujúceho „podvodníka". Ohľadom Búra si citová kultúra dediny vytvorila vlastnú „skutočnosť", pre ktorú boli rozhodujúce zas len city: „*zatvrdnutý bol v nejakej podivnej predstave i rozumný Michal Tremko*" (Cíger-Hronský, 1993, s. 147), „*starší, rozumný človek*" (tamže, s. 146).

Vyzdvihovaním motívov citovej skúsenosti v sujete diela sa nadsadili metaforické zložky výpovede. Ľudské chápanie pocitov a citov je totiž značne metaforické. Napríklad závažný pojem hnevu „má bohatú pojmovú štruktúru a tí, ktorí ho považujú za číry pocit bez pojmového obsahu, sa mýlia" (Lakoff, 2006, s. 393). Keď zakúšame hnev, v našej fyziológii sa opakujú mechanizmy, ktoré súvisia hlavne s našou teplotou a tlakom. Nenájdeme jazyk, kde by sa podstata hnevu chápala prostredníctvom chladu a oprostenia od tlaku. Naopak, hnev absorbuje do seba teplo, oheň či ťažobu (bázové pojmy, t. j. pojmy s priamymi väzbami na skúsenosť). Naše chápanie hnevu (pocitov a citov) z veľkej časti podmieňujú práve bázové pojmy. Ak tieto bázové základy chápania emócií hnevu vypustíme, citové javy sa môžu stať chudobnými a nejasnými.

Hnev tiež zahŕňa intenzitu, silu či ovládanie, čiže abstraktné pojmy. Abstraktné pojmy neoddeliteľne súvisia s metaforickým prenosom, povedzme škálu *intenzity* chápeme tak, že ide smerom *nahor* – v závislosti od predstavy, že *viac je hore*. Intenzita, medzný bod, sila, ovládanie sú **konštitutívne** prvky, ktoré tvoria základ ontológie hnevu. Lenže danému javu len pomocou nich nemusíme **rozumieť a zaraďovať ho do súvislostí**. Na to potrebujeme **predovšetkým bázové pojmy**, bohatšie na informácie a konkrétnu obraznosť. Názorný je nasledujúci úryvok, keď sa Andreas zdôveruje svojej žene, že sa cíti vinný, lebo Amália bude mať nemanželské dieťa s bojnickým pánom:

„Ako sa nemala ľakať, keď si Andreas nepochopiteľným spôsobom prisvojoval vinu, a umienený bol i v tom, že bojnického pána poslúchať nebude!

Nevedela, čo mu povedať, chytila sa ho, držala sa ho a len mlčala, mlčala. Nerozumela hnevu, čo v Andreasovi Búrovi rástol.

Nezmeriaval si ho ani sám.

Nepochopiteľný bol, nejasný, nezrozumiteľný, lebo sú na svete príliš jasné veci, ktoré sa spoznať nedajú. Sú priveľmi blízko a sú priveľmi jednoduché" (Cíger-Hronský, 1993, s. 213).

Priame, zreteľné a bázové javy sú v uvedenej sekvencii prehliadané – predčia ich konštitutívne prvky („*umienený bol*", „*poslúchať nebude*", hnev „*rástol*") hnevu, ktoré sú však osamotené, bez priamych súvislostí a kontextov..., lebo tak sa mala písať moderná literatúra.

Dá sa vyvodiť, že ak Cíger-Hronský umiestnil svoje rozprávanie do *metaforickej* oblasti citov, už týmto činom oslabil bezprostrednú realistickosť (opisnosť) textu. Zoberme si hoci význačný motív hrdinovej magickej múzickosti: „*Andreas Búr v temnom kostole spieval a mohlo by sa povedať i to, že mal hlas ako organ: silný, plný, hladký, oblý... I neurčitá bola Andreasova pieseň ako pieseň organa, nemala zavše slov. Búr vydychoval mnohé tóny, čo sa kĺzali i lámali na klenbách a rozmnožoval ich aj húkavý vietor, čo sa tackal okolo kostolných múrov*" (Cíger-Hronský, 1993, s. 23, podč. J. K.). Stačilo vysunúť **konštitutívne** charakteristiky spevu (intenzita, sila, mohutnosť, rovnováha) a zanedbať *bázové* položky (obsah spievaného, prežívanie spevu spevákom aj poslucháčom) a situácia sa značne vzdialila bázovej realite. Predchádzajúci citát pokračuje: „*Nuž kostolník Tomáš neklamal, keď rozprával o organe v klenovskom kostole, kde organa naozaj nebolo*" (tamže, podč. J. K.).

Vezmime si ešte jeden citát z konca Hronského knihy: „*– Hrozné, hrozné! – vraveli, no nevedeli, prečo to vravia, ani prečo je spev Andreasa hrozný. / Ráno ktosi doložil, že bolo to tak, akoby všetci pohynuti vyvolávali z hrobov, akoby z kostola bol vychodil ťažký nárek*" (Cíger-Hronský, 1993, s. 252). Prvá veta citátu sa znova vzťahuje len k abstraktným charakteristikám spevu, zatiaľ čo druhá veta ich chce konkretizovať, no len metaforickým porovnaním, nie na konkrétnej bázovej úrovni vnímania. Vďaka použitým kognitívnym výstavbovým mechanizmom román *Andreas Búr Majster* nesporne náleží k citovo prepiatej expresionistickej literatúre. Nejde však o dielo nebodaj vyprázdňujúco estetizujúce významné záležitosti ľudského života ako sú smrť, narodenie, tvorivé aktivity, radosť či osamelosť, pretože Hronského rozprávanie nie je indiferentné, má isté etické a morálne zámery a zábrany. Tento etický obsah je však zrozumiteľnejší, až keď sledujeme takpovediac realitu ľudského správania sa a konania. Lebo ak nám nejde len o pomenovanie, evidenciu či rozumenie literárnym arte/faktom, ale tiež o ich vysvetlenie, treba zobrať na vedomie nevyhnutnosť transdisciplinárnej perspektívy, kde kultúrna produkcia zmyslu „vždy zahŕňa tak kognitívne, ako aj komunikatívne aspekty" (Moserová, 2007, s. 13), takže literárny výskum „si vyžaduje tak teórie znaku, médií a jazyka, ako aj teórie sociálnej organizácie a historickej dynamiky" (tamže, s. 8).

Z hľadiska životných súvislostí nenavodzuje dielo *Andreas Búr Majster* vplyvom expresionistických postupov „bežnú" skutočnosť a nikdy sa nespájalo s literárnym realizmom ako napríklad Švantnerov *Život bez konca* alebo Jesenského *Demokrati*. Ba, dá sa povedať, že „skutočnejšie" vyznieva dokonca aj porovnávaná próza *Čachtická pani*. Aj Nižnánskeho text výdatne pracuje s ľudskými emóciami. Na rozdiel od Hronského však kladie hlavný dôraz na ich bázovú úroveň. To znamená, že románové dianie a jeho významy sú čitateľom vnímané bezprostrednejšie a rýchlejšie. Porovnajme napríklad už vyššie citovaný nepostihnuteľný, „duchovne naformátovaný" hnev Andreasa Búra s „fyzickým" hnevom Alžbety Bátoryčky voči jej vlastnej dcére Eržike („*výbuch hnevu*", „*nechty sa zaborili ako pazúry*", „*zahnala sa, aby ju udrela*", „*vrela v nej krv*"):

„*Tvár mala výbuchom hnevu, zlosti a nenávisti takú, že Eržika sa striasla ako mrazom oprlená. Cítila, že matkine nechty sa vrývajú do bielučkej pokožky jej ramena. Predsa odvetila s najväčšou rozhodnosťou:*

– Nie, nikdy od neho neustúpim!

Matkine nechty sa jej zaborili do ramena ako dravčie pazúry, až osrkla od bolesti a snehobiely rukávec sa sfarbil krvou.

– Pobehlica! – zasyčala na ňu, pustila jej rameno a zahnala sa, aby ju udrela.

Vtom k nej skočil ako blesk Vavro, chytil ju za ramená, nadvihol ju dovysoka ani vrece, ktoré si chce prehodiť cez plecia, a sotil ju do prázdnej panskej lavice. Vrela v nej krv, rozzurovala sa, ale pri pohľade na Vavrove mocné zaťaté päste, hotové zmlátiť ju ako cepmi, zmocnil sa jej úžas a zdalo sa jej, že jeho vycerené zuby sa hneď zaseknú do nej ako vlčie trháky" (Nižnánsky, 1967, s. 422).

Trilerovým krvavým príbehom v najväčšej miere hýbe emócia hnevu vo svojom „primitívnom" prejave, vyjadriteľnom pomocou horúčavy, pretlaku, násilia. Bátoryčka

trpí nenaplnenou láskou nielen zo strany manžela, ale aj tajomného milenca a otca jej dcéry. Kvôli vidine vytúženej lásky chce byť krásna. Hoci sa opája preludmi lásky, neplniace sa očakávania postupne vyvolávajú v jej nevedomí hnev: „*Nestal sa nijaký zázrak. Nikto sa jej nespýtal, či si želá stať sa ženou Františka Nádasdyho, neskôr znamenitého vojaka, ktorý nadobúdal stále viacej zásluh o vlasť, ale jej srdce nikdy nedobyl. Zachovala si v ňom obraz neznámeho, po ktorom dlho túžila, hoci sa už dávno vzdávala nádeje, že ho ešte uvidí*" (Nižnánsky, 1967, s. 79).

Hnev navodzuje pomstu, lenže objekty Bátoryčkiných nesplnených túžob sú mimo jej dosahu (manžel je stále preč, milenec je neznámy). Takže so svojimi citmi a pocitmi sa nemôže grófka vysporiadať takpovediac na úrovni ich pôvodcov: „*Trpiac sama, žiadala si vidieť aj iných trpieť. Preto sa stala neúprosnou k služobníctvu, hajdúchom a poddaným. Cudzie slzy a utrpenie boli liekom na jej rany. Nezniesla ničí radostný smiech a cudzie šťastie vybičovalo v nej zúrivosť*" (tamže, s. 81). Podľa jednoduchej postupnosti ľudského konania a vnímania nastupuje teda zvieracie konanie („Naše poňatie hnevu nesie so sebou pojem pomsty a tiež myšlienku šialeného, rozpáleného, zvieracieho chovania." – Lakoff, 2006, s. 400). Bátoryčkino neľudské správanie však reťazovo vyvoláva hnev postihnutého okolia a obetí, a v tomto duchu je vedená celá emocionalita Nižnánskeho práce. Až na tie prípady, keď sa objavia jedinci schopní ovládnuť svoj hnev (Bátoryčkin protivník Kalina) alebo sa objavia okolnosti potlačujúce hnevlivú atmosféru. Čitateľsky a kognitívne je teda žiaduce, aby agresivita hnevu a zloby bola zvládnutá, takpovediac „zavretá":

„*Dav sa rútil k palatínovmu sprievodu. Hrozivo, so zaťatými päsťami, so zlovestným mrmlaním, z ktorého vyšľahovali výkriky:*

– Pusťte zbojníkov na slobodu!

Vtom sa v dave rozchýrilo, že palatín odsúdil grófku na doživotný žalár v jej vlastnom hrade. Len vďaka uspokojeniu, ktoré vyvolal tento chýr, dav na ráznu výzvu stíchol a rozchádzal sa" (Nižnánsky, 1967, s. 572 – 573).

Môžeme autora oceniť, že knižný osud svojej hrdinky vyriešil práve jej uväznením a nie radikálnejšou pomstou (hoci autorská licencia mu to povoľovala, nemusel sa držať tradovaných údajov). Navzdory oceneniu však Nižnánsky predsa len nemotivoval čitateľa k dôkladnejším úvahám. Aj v jeho próze si vybrala svoju daň kolektívna spravodlivosť. Ak v Hronského románe zničila „len" život Andreasa Búra, ale nie Búrov odkaz a ani Hronského román, u Nižnánskeho spôsobila preradenie (pre niektorých pád) celej práce do sféry „menej hodnotnej" literatúry. Už sme mohli sledovať, ako Hronského expresionistický text predviedol, že spravodlivosť kolektívu zo zorného uhla pravdy (skutkového stavu vecí) vôbec nemusí byť slušná, ba voči vyčlenenému jedincovi dokáže byť neviazane pudová. Naproti tomu Nižnánsky zhruba pätnásť rokov pred Hronským práve kolektívnemu fungovaniu spravodlivosti ešte poslúžil, keď jej „ustúpil" tak, že vyhovel bežným čitateľským, to znamená kolektívnym pocitom hnevu a túžbe po odplate za grófkine krutosti autorským stvorením umných a slušných zbojníkov, bojujúcich proti zlej panej. R. Bílik vysvetľuje: „Liknavý postup oficiálnych inštitúcií voči sadistickej grófke,

benevolentnosť voči jej konaniu, dobovo charakteristická zvýšená miera tolerancie k telesným trestom a k mučeniu, motivovaná často aj sociálnou pozíciou previnilca, to všetko tu vytvára disproporciu medzi (zlo)činom a trestom (...). 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" (Bílik, 2007, s. 172). Týmto spôsobom sujet nabieha na jednoduchú archetypálnu schému boja jasného dobra so strašným zlom, ktoré je ešte zväčšené o Bátoryčkiných pomocníkov. Bez zábran sa bežní čitatelia s „normálnym" zmyslom pre spravodlivosť identifikujú so spoločenstvom dobra. Následne ako „súčasť" dobra si radi „svoje" hrdinstvá aj kúpia – a pričinia sa tak o zaradenie príbehu k ľudovo populárnej a kupovanej spisbe.

Iste, nehľadiac na komerčný úspech, ak *Čachtická pani* spadá do okruhu populárnej literatúry, je to v prvom rade dané jej sujetom s pomerne jednoduchým členením dobrých a zlých postáv a ich dobrých a zlých činov, radených do neustálych zdvihov a pádov konečného „osloboditeľského" riešenia. Družina (kolektív) hrdinov sa dočká odmeny v podobe odstránenia grófky a zlepšenia vlastného osudu, pretože postupovali správne a v prospech utlačovaných. Nižnánsky teda kolektívne zásady vôbec nesproblematizoval, a to mu prinieslo čitateľský úspech.

Ak sa však prizrieme zbojníckemu živlu v porovnávanej Hronského práci *Andreas Búr Majster*, zistíme nezanedbateľné rozdiely. Zbojníci sa tu vyskytujú v podružnej fabulačnej línii, ktorá rozpráva o olúpení kremnických minciarov a neúspešnom pátraní po lúpežníkoch. Stopy sa nejasne „rozchádzajú" a skutočné motívy diania sa prekrývajú. Niečo také racionálne, ako Ábelova Zuchtova premyslená a ututlaná krádež peňazí sa zahmlieva kvôli nepriznaným citom a uzavretým fantáziám postáv.

V závere románu sa však city postáv zreteľne odhalia – následkom čoho stráca krádež peňazí na význame. Nie morálku peňazí, lež morálku citov uprednostňuje koniec príbehu. Veď hlavne emóciami a prijatými pravdami a vierami sa nepochybne riešia mnohé situácie; fakty a racionálne uvažovanie často nie sú rozhodujúce. Z tohto dôvodu je dôležité ujasniť si kvalitatívne charakteristiky spisovateľovho záverečného rámcovania udalostí.

Zúri cholera, umiera množstvo ľudí. Ochorel aj ten, ktorý v úsilí zachrániť svoje dieťa, doniesol epidémiu až do Bojníc: pán Richard, jeho syn a milenka Amália skonali ako prví. Tým sa spustilo negatívne rámcovanie románového diania. V nešťastných situáciách preferujú ľudia smerom do budúcnosti – oproti menšej, no istej strate – radšej riziko s vidinou väčšieho úspechu. V súlade s tým riziková „kolektivizácia" Andreasa Búra počas cholerovej pohromy priniesla svoje ovocie – po jeho ubití sa dostavil zisk: v ráztočianskej doline už nezomrel nikto.

Negatívne nastavenie udalostí okolo Andreasa Búra ho dotlačilo k rizikovému konaniu a „položeniu života" za obnovenie svojej „čistoty". Pri pozitívnom rámcovaní (resp. prerámcovaní) by sa však veci boli vyvíjali ináč, uprednostnilo by sa hrdinovo prežitie (resp. zachraňovanie Majstrovho syna-učeníka). Tak by bol Búr „rozumným", ale nehrdinským. „Náš pocit, že rozumnosť je nehrdinská a morálka hrdinská, je len vyjadre-

ním poznania, že skúsiť čosi relatívne nevyskúšané je nebezpečnejšie, riskantnejšie ako robiť to, čo sa naskytá prirodzene" (Rorty, 2006, s. 27). Takže negatívne podmienky predčili slobodnú vôľu a vlastne predurčili utrpenie hlavného hrdinu. Jeho slobodné rozhodnutia boli v mnohom „vôľou" deštruktívnych okolností.

Dá sa už urobiť základné porovnanie hodnotovej osnovy oboch románov:

	Čachtická pani	*Andreas Búr Majster*
Hlavná postava	necharakterná, záporná	charakterná, kladná
Cieľ	večná krása fyzická	večná čistota duchovná
Spôsob	násilie, ničenie	nenásilie, obnova
Prostriedok	krv ako elixír mladosti	krvavá smrteľná obeta
Citové dianie	melodráma	balada
Sujetový konflikt	sociálny	mravný
Sujetové napätie	dejové, epické	psychické, vnútorné
Ľudový kolektív	spravodlivý, kladný	nespravodlivý, záporný
Zakončenie príbehu	happyend	tragédia
Žáner	triler	kázeň

Už jednoduché porovnanie stavebných prvkov oboch románov presvedčivo ukazuje, že „hybné momenty" sujetov sú vyberané z diametrálne odlišných kognitívnych oblastí (buď bázovej alebo abstraktnej) a hodnotových úrovní (vysokej oproti nízkej). V románe *Čachtická pani* je hlavná postava záporná a jej ciele sú takrečeno „prízemné", pričom na ich dosiahnutie sa používa násilie a ničí sa život v jeho fyzických prejavoch. Keby rovnaké výstavbové prvky znovu použil hocijaký iný prozaik a nastolenú situáciu by navyše tiež rozvinul ako Nižnánsky takým spôsobom, že voči silnému necharakternému hrdinovi a jeho činom by postavil spravodlivého protihráča či už v jednotnom alebo množnom čísle, aj napriek takémuto opakovaniu by ešte stále nemusela vzniknúť ďalšia ponuka populárneho čítania. Bolo by to však isté, ak by nad sujetovými akciami dominovalo ich melodramatické stvárnenie a spravodlivosť kolektívneho cítenia. Práve vďaka týmto dvom kognitívnym elementom a v ich nerozlučnej spojitosti ordinujúcej „dobrý" koniec príbehu by myslená modelová próza patrila do „ľudovej" knižnice.

Naopak, príbeh charakterného hrdinu s vysokými ideálmi, usilujúceho sa o záchranu ľudských životov a napriek tomu umučeného primitívne naladeným davom – takýto exemplárne baladický príbeh s nespravodlivým koncom nedokáže zarezonovať u súčasného čitateľstva. Je to vari aj prekvapujúce, ak si uvedomíme, že Búrov osud svojím spôsobom opakuje osud Ježiša Krista, ktorý oslovil a stále oslovuje množstvo ľudí. Literárnovedné vysvetlenie by mohlo poukázať na náročnú výstavbu Hronského textu, ktorá zamestnáva najmä abstraktné schopnosti čitateľa, takže čitateľ vníma text ťažšie, než sa mu to stáva povedzme pri akčnej melodráme. Lenže ani Biblia vôbec nie je jednoduchým čítaním. Preto by sa azda dalo uvažovať aj o všeobecnejších, istým spôsobom kognitívnych vysvetleniach:

Dielo *Andreas Búr Majster* sa jednoznačne sústreďuje na mravnú a transcendentálnu problematiku, na svedomie človeka. Táto problematika je však pre človeka zbežne

zorientovaného v kresťanských tradíciách Veľkej noci už relatívne vyriešenou záležitosťou. Pre mnohých sú návody na správny život a ľudské spolužitie dávno zadané, či sa nimi riadia, alebo nie. Ibaže sociálne nerovnosti a nespravodlivosti stále pretrvávajú a otázky aktívneho fyzického života a čo najdlhšej mladosti sú neutíchajúcou pálčivou témou. To vystihol Jožo Nižnánsky, aby vo svojej knihe nastolil ideálny model kolektívnej spravodlivosti, podľa „rúhavého" kréda: *„Ľudia, pomôžme si sami, keď nám ani Pán Boh nepomáha!"* (Nižnánsky, 1967, s. 385). Autor takto dal svojej práci kredit, ktorý sa zúročuje dodnes, lebo jeho román vychádza v stále nových vysokých nákladoch.

LITERATÚRA

BÁTOROVÁ, Mária: *J. C. Hronský a moderna.* Bratislava : Veda, 2000.

BÍLIK, René: Dobrodružstvá z dejín ako hra s konvenciami. In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 3, s. 161 – 178.

CÍGER-HRONSKÝ, Jozef: *Dielo III. Andreasas Búr Majster.* Bratislava : Tatran, 1993.

GRAY, John: Skok Lorda Jima. In: *Kritika a kontext*, roč. 10, 2005, č. 31, s. 68 – 69.

LAKOFF, George: *Ženy, oheň a nebezpečné věci.* Praha : Triáda, 2006.

MARTEN, Miloš: *Imprese a řád.* Praha : Odeon, 1983.

MOSEROVÁ, Sibylle: Zosietení aktéri, komplexné systémy (Pozorovanie literatúry ako transdisciplinárna kulturológia). In: *Slovak Review of World Literature Research,* roč. XVI, 2007, č. 2, s. 5 – 17.

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

RORTY, Richard: *Filozofické orchidey.* Bratislava : Kalligram, 2006.

Štúdia je výstupom z individuálneho grantového projektu *Kognitívne aspekty modernistickej prózy.* VEGA 2/7151/27. Riešiteľ PhDr. Jana Kuzmíková, CSc.

SUMMARY

The study is to compare so called „popular" fiction versus „fine" literature. Differences are analyzed both from a structural as well as a cognitive point of view.

The approach is not primarily theoretical; our contribution belongs to the field of a basic research. As a „frame" of the analysis was used the genre of a legend, which helps to select some common features of particular works, just to reveal later their differences.

The textual analysis manipulates with two modern novels based upon national legends: *Čachtická pani* (Lady of Čachtice) by J. Nižnánsky and *Andreasas Búr Majster* (Andreas Búr Master) by J. Cíger-Hronský. Although dealing with the same emotions of fear, anger and violence, results emphasize opposite value levels of formation of „popular" versus „artistic" writing. While *Čachtická pani* is a creation on a terrible woman (individual), who is defeated by a „rightful" collective of opponents, modernistic *Andreasas Búr Majster* tells about a strong, noble-minded person, who is killed by an unfair collective. Main points of *Čachtická pani* are: a negative hero, whose aim is never-ceasing physical beauty, that is why she uses force and commits violence to receive blood as a means to youth; an action conflict is social and epic; a collective of rivals is rightful; the story finishes with a happy-end; the genre is a melodramatic thriller. Main points of *Andreasas Búr Majster* are taken from a diametrically contrasting sphere: a positive character, who wants to exist in a pure, never-ending spiritual life, who prefers a renewal by a sacrifice instead of violence; an action conflict is moral and introvert; a collective of antagonists is unfair; the story is tragic and the genre is a balladic sermon.

Thanks to the counter-value structure of both mentioned novels we can better understand needs of a common reader as well as the "lonely" situation of a modern „high" literature of the last century, which is said not to have so many readers.