

Anatómia a funkčná charakteristika magickej karnevalizácie v románe Petra Jaroša Tisícročná včela

SILVIA POKRIVČÁKOVÁ, Slovenská poľnohospodárska univerzita, Nitra

*„Radost' z tvorenia a potreba, nutkanie i chuť tvoriť
a plodiť, sú iste jedným zo základných prejavov života.
Nimi sa život zveľaďuje a zachováva. Ja rád hľadám
v človeku momenty, keď sa v ňom prejavuje táto životná
sila...“*

Peter Jaroš, 1974

Aj slovenská literatúra má diela, ktoré početnosťou a šírkou záberu kritických a teoretických ohlasov môžu budiť dojem, že sa už o nich nič nové nedá povedať. Takým sa zdá byť román Petra Jaroša Tisícročná včela (1979). Odhliadnuc od toho, že dojem „dopovedanosti“, dokončenosti je v literárnej diskusii vždy klamlivý, v prípade tohto románu sa ako problém ukazuje aj určitá, neraz mimoliterárnymi tlakmi podmienená povrchnosť doterajšieho teoretického spracovania „magickosti“ románu, čím myslíme otázku funkčnosti začleňovania prvkov a postupov magickej karnevalizácie pod vplyvom latinskoamerického magického realizmu. Práve silný vplyv mimoliterárnych podmienok (politická situácia od r. 1948 do r. 1989) a z nich vyplývajúcich literárnych mechanizmov (agresívny zápas za ideologickú čistotu literatúry a za socialistický realizmus) neumožňoval venovať sa podrobne ideovým aspektom magickej karnevalizácie bez rizika vybočenia z dovoleného rámca.¹

To je hlavný dôvod, prečo skôr, než sa začneme venovať úzkemu problému vytýčenému v názve štúdie, považujeme za potrebné veľmi stručne skonštatovať niekoľko literárno-historických faktov a súvislostí, ktoré svojou povahou predstavujú priamu motiváciu pre charakter tvorby Petra Jaroša a ukážu sa ako zásadné aj pri riešení nami zvoleného problému.

Pohľad späť

Peter Jaroš literárne aj ľudsky dospel v zložitom období stalinského kultu osobnosti, ktorý sa v kultúre a umení realizoval ako „dogmatický model socialistického rea-

¹ Príkladom takého prístupu je teoretická analýza „všeobecnej karnevalizácie“ románu Tisícročná včela a jeho pokračovania Nemé ucho, hluché oko (1984), ktorú v r. 1989, vychádzajúc jednoznačne (a jednostranne) z teórie karnevalizácie a „ľudového“ groteskného realizmu M. M. Bachtina, publikoval Ján Števček. Pri čítaní tejto podrobnej interpretácie karnevalizácie sa zdá, že J. Števček, samozrejme v intenciách svojho interpretačného zámeru, v ktorom chcel v prvom rade dokázať prítomnosť čo najväčšieho množstva modelov a tvarov románového žánru v slovenskej literatúre, k Jarošovmu románu pristupuje už a priori ako k „ukážke“, tzn. dokonalej ilustrácii formálnych postupov karnevalizácie románu, čím tento aspekt románu mierne nadhodnocuje bez jeho bližšieho usúvzťaženia s inými zložkami textu a bez hľadania jej hlbšieho ideového zmyslu (pozri ŠTEVČEK, J.: Dejiny slovenského románu. Bratislava, Tatran 1989, s. 558 – 570).

lizmu“². Jeho základnými charakteristikami sú: eliminácia ideovej a umeleckej plurality a vytvorenie tzv. jednotného frontu socialistického realizmu, ideál socializmu ako „najpokrokovejšieho programu ľudstva“, boj za víťazstvo filozofie marxizmu-leninizmu, panlogizmus a panracionalizmus, socialistický ideál kladného hrdinu, zápas o socialistický realizmus, zobrazujúci život formami samotného života (čoho dôsledkom bolo odmietanie buržoázneho modernizmu, umeleckého ozvláštnenia grotesky, absurdity a non-sensu), zúžená koncepcia človeka v živote i umení, akceptujúca jedine sociálny determinizmus (podstatu človeka tvorí suma jeho spoločenských väzieb)³.

Prozaicky sa Peter Jaroš začal prezentovať koncom päťdesiatych rokov v kruhu priepievateľov časopisu *Mladá tvorba*, ktorí sa vytrvalo pokúšali o odklon od „tvrdej“, dogmatickej socialistickorealistickej línie a o vnútornú kompozičnú a tematickú inováciu a modernizáciu prózy (tzv. „revizionistický, alebo revidovaný model socialistického realizmu“) prostriedkami čerpanými najmä zo zdrojov európskeho existencializmu, latinskoamerického magického realizmu a francúzskeho nového románu. Dôležitou súčasťou tejto modernizácie bolo i hojné začleňovanie prvkov grotesky, nonsensu a absurdity, teda umeleckých princípov, ktoré v žiadnom prípade nemožno pokladať za bezproblémovo kompatibilné so socialistickorealistickým ideálom podstaty a úlohy umenia („zobrazovať život formami samotného života“). V Jarošovom prípade však výsledkom ambícií o obohatenie palety prozaických prostriedkov a tvarov v slovenskej literatúre boli diela, ktoré v dôsledku autorovho neraz mechanického, neorganického kombinovania rôznorodých štýlov a umeleckých postupov „získali charakter umelého, až ‚metodického‘ pestovania literárnosti“⁴.

Dramatický vývoj politickej situácie koncom šesťdesiatych rokov, ktorý vyústil do vstupu okupačných vojsk na územie republiky, sa musel výraznou mierou prejaviť aj v umeleckom a literárnom živote, najmä násilnou mocenskou redukciou filozofických a kreatívnych horizontov umenia. Oficiálne žiadaný návrat k princípom „dogmatického“ socialistického realizmu však už nebol možný. Ako „nežiadaná“ syntéza puristického, schematickeho socialistického realizmu a jeho „revidovaného modelu“ z rokov šesťdesiatych sa v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch formuje a rozvíja tzv. „eklektický model“ s viacerými podtypmi literárnej tvorby, ktorých spoločným menovateľom bola umelecká otvorenosť v rámci filozofickej a svetonázorovej zatvorenosti.⁵ Charakter literárnej tvorby Petra Jaroša v tomto období, do ktorého spadá aj vznik a vydanie románu *Tisícročná včela*, nie je výnimkou.

Začiatkom sedemdesiatych rokov Jaroš, nepochybne aj pod tlakom už uvedených spoločensko-politických vplyvov, zmenil nielen estetické zameranie svojich diel (návrat k mimetickosti, intenzifikácia realistických princípov, masívne vnášanie tradicionalistických prvkov), ale aj ich rozsah, keď sa z poviedkovej a novelistickej prózy preorientoval – v súlade s požiadavkami dobovej kritiky – na tvorbu románovú.

² Prehľadnú periodizáciu socialistického realizmu, ktorá rozlišuje dogmatický, revizionistický a eklektický model socialistického realizmu prináša štúdia ČERVENÁK, A.: *Fenomén socialistický realizmus*. Literika, I, 1996, č. 3 – 4, s. 84 – 89.

³ *Ibid.*, s. 87.

⁴ PRUŠKOVÁ, Z.: *Slovenská próza 60. rokov*. Slovenská literatúra, 41, 1994, č. 1 – 2, s. 53.

⁵ porov. ČERVENÁK, A.: *op. cit.*, s. 88 – 89.

Podľa dvojice autorov E. Jenčíková – P. Zajac, ktorí sa medzi prvými pokúsili o syntetizujúce, socialistickorealistickými doktrínami nelimitované zhodnotenie vývoja slovenskej literatúry v druhej polovici 20. storočia, je možné román *Tisícročná včela* chápať ako jeden z prejavov obrannej, a preto – paradoxne – „historizujúcej“ odpovede „balekovsko-jarošovsko-šikulovskej generácie“ na dobové volanie literárnych ideológov po očiste zobrazovania socialistickej súčasnosti. Autori odhaľujú nadväznosť románovej poetiky na slovenský medzivojnový a povojnový román (Urban, Hronský, Švantner), ako aj na románovú tvorbu rokov päťdesiatych a šesťdesiatych (Bednár, Mináč, Jašík), avšak nie je možné vylúčiť ani dôsledky „literárnokritického oživenia Bachtinovej koncepcie karnevalovej prózy“⁶, keďže začiatkom sedemdesiatych rokov v českom a slovenskom preklade vychádzajú základné Bachtinove práce na túto tému: *Dostojevskij umělec* (1971), *Problémy poetiky románu* (1973) a český preklad François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance (1975). Pre „konceptiu slovenského románového historizmu“ rozvíjanú v druhej polovici sedemdesiatych rokov 20. storočia boli významné takisto impulzy magického realizmu, „ktoré sa u nás v súvislosti s naturizmom objavujú už v štyridsiatych rokoch a ožívajú so zhodnotením latinskoamerického románu koncom šesťdesiatych a začiatkom sedemdesiatych rokov“⁷. Zo zamerania našej práce je zrejmé, že nás bude zaujímať najmä miera tvorivého zhodnotenia posledných dvoch menovaných vplyvov: Bachtinovej teórie karnevalizácie a literárnej koncepcie magického realizmu.

Anatómia karnevalovosti⁸ románu *Tisícročná včela*

Ako upozorňovali takmer všetci interpretátori Jarošovho románu, mimoriadne významnú úlohu v tkanive narácie hrá románový priestor. Podľa J. Števčeka je románový priestor základom a vlastným predmetom zobrazenia.⁹ T. Žilka hovoril o „lokálnej príznakovosti textu“¹⁰. Románové udalosti sú situované z veľkej časti do rázovitej hornoliptovskej dediny–mestečka Hybe. Tento konkrétny geografický priestor nemá v románe funkciu topografického pozadia udalostí, ale je ich integrálnou súčasťou, neraz primárnym spúšťačom a dynamickou podmienkou ich priebehu. Aj odchody románových postáv sú projektované vždy z perspektívy domova – postava odchádza, aby sa mohla vrátiť. Z tohto pohľadu je príznakové, že rozsiahlejšiu stať o histórii dediny autor vkladá do textu práve v naračnom čase, keď sa Valent, jedna z ústredných postáv, nachádza v Prahe a cnie sa mu za domovom. Navyše Jaroš formuje priestor tak, „aby bol scénou na výjavy

⁶ JENČÍKOVÁ, E. – ZAJAC, P.: Situácia súčasnej slovenskej literatúry. *Slovenské pohľady*, 105, 1989, č. 2, s. 61.

⁷ *Ibid.*, s. 61.

⁸ Karnevalovosť tu chápeme ako vlastnosť umeleckého diela, pri tvorbe ktorého boli využité postupy umeleckej karnevalizácie. Dosiaľ sa v slovenskej teórii využíval pojem karnevalizácia, a to ako na označenie tvorivého postupu špecifickej umeleckej obraznosti (podľa M. M. Bachtina ide o transpozíciu karnevalu do literatúry – karnevalizácia), tak aj na označenie vlastnosti diela, tzn. špecifického estetického výrazu takto komponovaného diela (nami uvádzaná karnevalovosť). Rozlíšenie týchto dvoch pojmov (aj na základe ich gramatickej adekvátnosti) považujeme za dôležité.

⁹ ŠTEVČEK, J.: pozri pozn. č. 1.

¹⁰ ŽILKA, T.: Rodinný román s rustikálnou tematikou. *Slovenské pohľady*, 96, č. 9, 1980, s. 47.

plné vitálnosti a komiky, opakujúcej sa obradnej stránky života, práce, lásky, zábavy a krčmových pohúľaniek“¹¹. Zvláštnosť, rázovitosť románového priestoru je daná špecifickou kultúrou, spôsobom života a hodnotovými preferenciami obyvateľov, ktoré sú výsledkom niekoľkostoročného ustáľovania kolektívnej múdrosti. Regionálne mýty, legendy, príbehy, zvyky, obrady a rituály sú prostriedkom stabilizácie daného spoločenstva ľudí.

Románový priestor je tak východiskovou bázou karnevalizácie a naň sa funkčne navrstvujú prvky subjektívnej a folklórnej obraznosti, fantazijné hyperbolizované obrazy a groteskne pointované anekdoty. Tieto v spojení s exponovanou konkrétnou zmyslosťou a so zdôrazňovaním telesnosti a plodnosti sú hlavnými konštrukčnými komponentmi výslednej „rabelaisovskej“ karnevalovosti románu.

Frekventovaný výskyt hmotných a telesných prejavov života a ich zjavná hyperbolizácia (hromadenie obrazov jedenia vystupňovaného do obžerstva, obrazov pitia, vylučovania a sexuálneho vytrženia) je tu v súlade s grotesknou koncepciou ľudského tela. V súvislosti s hypertrofiou motívov erotiky a sexu hovoria niektorí kritici dokonca o panerotizme a pansexualizme Jarošovho románového textu. Intenzívna hyperbolizácia ľudského tela je prítomná takmer vo všetkých dedinských anekdotách (smrť starého pekára Salzbergera v kysnúcim ceste, Lavákov obžerstvo ako prostriedok liečby z nešťastnej lásky, príbeh Benedikta Viliša Samovraha, ktorý vypil Štrbské pleso, anekdota o Pirčíkovom obrovskom uchu a pod.). Takáto karnevalová hyperbolizácia má, povedané slovami M. M. Bachtina, „kladný, život utvrdzujúci charakter“, pretože vyjadruje „plodnosť, rast, hojnosť prekypujúcu cez okraj“¹². V Jarošovom románe hyperbolizácia ľudského tela presahuje dokonca hranice smrti, ako to dokazuje Samovo uvažovanie pred otcovým pohrebom: „*Nevedel si predstaviť, prečo po smrti otec tak puchne a bol rád, že ho o chvíľu pochovajú... Sama vydesila vlastná predstava, ako pochovaný otec rastie v hrobe pod zemou, ako jeho telo mohutnie a puchne, až kým nepokryje celú zemeguľu. Cestuje aj po smrti! Dostane sa všade, celá Zem bude jeho!*“¹³

Jarošova groteskná koncepcia človeka je viditeľná na projektovaní viacerých postáv – najzjavnejšia je u figúrok a čudákov, ako žobrák Oštara, maďarón Pál Szokolik, slečna Mraklová. Odhaľujeme ju aj v rozprávačovom prerozprávaní groteskne pointovaných anekdot viažucich sa k vzniku prezývok jednotlivých postáv (Juraj Greben Ryba, Peter Žufanko Vretenica a iní) v úvodnej časti druhej kapitoly románu.

V koncepcii karnevalizácie tvorí telesnosť postáv jednotu s ich sociálnym (kolektívnym) aspektom. Výnimkou nie sú ani postavy z Tisícročnej včely. Ľudia sú navzájom úzko spojení biologickými (sexuálnymi a príbuzenskými), sociálnymi (priateľskými, profesijnými, národnými) aj priestorovo podmienenými (Hybania, Liptáci) zväzkami. Tieto pevné a početné zväzky vytvárajú obraz všeobecnej spolupatričnosti Hybanov. Sociálny (kolektívny) aspekt karnevalizácie románu je ľahko poznateľný v kolektívnych scénach dedinskej zábavy, hasenia požiaru, kosenia lúk, karu za Martinom Pichandom,

¹¹ Ibid., s. 559.

¹² BACHTIN, M. M.: Problémy poetiky románu. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1973, s. 137.

¹³ JAROŠ, P.: Tisícročná včela. 3. vydanie. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1984, s. 248.

bujarej oslavy dokončenia múračky a pod. Priestorovým ukotvením karnevalovej kolektívnosti Hybanov je predovšetkým Gerschova krčma. V nej sa Hybania spoločne radujú i plačú, nachádzajú a oficializujú svojich partnerov, tu sa oznamujú najdôležitejšie udalosti, tu sa rozprávajú a fixujú dedinské anekdoty, príbehy, historky. Toto významné postavenie hostinca naznačuje aj scéna z úvodnej kapitoly románu: „[Martin Pichanda] zastal na priedomí, párkrát živo zabafkal z fajočky a s istým potešením sledoval mladých ľudí, ako sa tmolili cestičkami pomedzi domy, priedomiami i ulicou. Všetci trielieli ku Gerschovmu hostincu. Toto naoko skryté a vlastne zle maskované mrvenie pohlaví, tušenie všetkých možných budúcich stiskov, bozkov i ľúbostrých spojení naplňalo Martina Pichandu spokojnosťou a radosťou. Jeho bystrému oku neušlo ani to, ako sa potajomky, akoby len očistom a nechtiac, čírou náhodou, zakrádali za mladými ich matky, staré matky a niekedy i otcovia“.¹⁴

Motívy blízkosti a splynutia (motívy telesnej blízkosti a sexuálneho splynutia postáv, existenčnej blízkosti Hybanov ako jedného a takmer jednoliateho kolektívu – tu je nemožné nevidieť zreteľný vplyv unanimistickej koncepcie dedinského kolektívu M. Urbana) sú transponované aj do kompozičnej roviny ako kompozičné princípy románového textu. Realizujú sa oxymorickým približovaním až splyvaním subjektívneho a objektívneho, reálneho a fantastického, ľudského a zvieracieho (vzájomná komunikácia ako i zvädzanie Sama Pichandu včelou matkou), tragického a komického (kar po pohrebe Martina Pichandu), života a smrti (napr. problematické okolnosti okolo smrti žobráka Oštaru). Nie je bez zaujímavosti, že práve tento aspekt karnevalovej kolektívnosti bol výrazne posilnený vo filmovej adaptácii románu (J. Jakubisko, 1989), čím viacerí filmoví kritici vysvetľovali jeho osobitné kvality a mimoriadnu divácku úspešnosť. Na skutočnosť posilnenia karnevalovej grotesknosti vo filmovej adaptácii románu, i keď z opačného uhla pohľadu, upozorňuje aj T. Žilka: „Groteska je estetickou kategóriou, ktorá obohacuje estetickú a umeleckú náplň filmu. V zárodku ju obsahujú aj niektoré časti Jarošovho diela, ale jej zastúpenie je oveľa menšie ako vo filme.“¹⁵

Ideové aspekty magickej karnevalovosti

Karnevalovosť je špecifickým typom grotesknosti umeleckého, v našom prípade literárneho, diela. Je to grotesknosť preniknutá „duchom karnevalu“, zasahujúca viacerými navzájom súvisiacimi spôsobmi sociálnu, kultúrnu, mytologickú aj archetypálnu stránku diela. Po vysvetlenie podstaty tohto estetického fenoménu sa musíme vrátiť o niekoľko storočí ľudskej histórie späť – k stredovekým karnevalom.

Karnevalové slávnosti, ktorých pôvod siaha do najhlbšieho staroveku, sú charakteristické prítomnosťou rôznorodých, najčastejšie komických foriem oslavy smrti a znovuzrodenia. Dôležitým aspektom karnevalových slávností v období stredoveku bolo oslobodenie ľudského tela a jeho zmyslovej podstaty z pút oficiálnej, asketickej náboženskej

¹⁴ Ibid., s. 33.

¹⁵ ŽILKA, T.: Tisícročná včela a jej filmová adaptácia. In: ČERVENÁK, A. (ed.): Život a dielo Petra Jaroša. Nitra: SSS a UKF, 2000, s. 99.

ideológii. Karnevalové slávnosti boli príležitosťou vzoprieť sa stredovekému supranaturalizmu, ktorý sa odvracal od človeka, potláčal jeho biologickú (telesnú, zmyslovú) podstatu a ideál prežívania videl v askéze vedúcej k posmrtnému životu. „(...) karneval oslavoval akoby dočasné oslobodenie od vládnucej pravdy i jestvujúceho poriadku, dočasné zrušenie všetkých hierarchických vzťahov, privilégií, noriem a zákazov. Toto bol skutočný sviatok času, sviatok vzniku zmien a oslobodenia. Bol nepriateľský voči každému zvečňovaniu, završeniu a koncu. Hľadel do nezakončenej budúcnosti.“¹⁶ Človek sa aspoň na chvíľu stal samým sebou v harmónii s ostatnými ľuďmi a s celým kozmom. Preniesť túto oslobodzujúcu ilúziu antihierarchickosti a ľudskej prirodzenosti z karnevalových slávností do umeleckých diel sa stalo ambíciou mnohých umelcov od čias renesancie podnes (P. Picasso, Ch. Chaplin, G. G. Márquez, F. Fellini a iní).

Karnevalizovaná literatúra „preveruje a prekračuje hranice“, či už ide o hranice geografické, generické alebo ontologické¹⁷ (konkrétne príklady týchto postupov sme analyzovali v prvej časti práce), a tým núti čitateľa „skúmať“ realistické konvencie kauzality, materiality a motivácie“¹⁸. Literatúra „s duchom karnevalu“ priamo odporuje kedysi sebedovedomému postosvieteneckému racionalizmu a karteziánskej identifikácii pravdy s ľudským vedomím (s ktorými sa, mimochodom, filozofia marxizmu-leninizmu veľmi dobre znášala). Takisto je zrejmé, že svojou primárne subverzívnou povahou karnevalizované texty spochybňujú akékoľvek monologické estetické, filozofické, ideologické koncepcie, tzn. koncepcie, ktoré svet a skutočnosť vnímajú v singulári, ako jedinú možnú objektívne poznateľnú reprezentáciu estetických, prírodných či sociálnych faktov.

Pokusy o postihnutie zmyslu karnevalovosti, jej ideového dosahu majú svoju dlhoročnú históriu. Ide o zložitý problém, ktorý bol v oblasti literárneho umenia rozpracovaný viacerými, predovšetkým zahraničnými autormi. Nemusíme pripomínať, že na počiatku záujmu o karnevalizáciu je teoretické dielo M. M. Bachtina o stredovekej ľudovej smiechovej kultúre a románoch F. Rabelaisa Gargantua a Pantagruel. Práce M. M. Bachtina sa stretávajú s veľkou odozvou dodnes i u nás¹⁹, ale v poslednom desaťročí prežívajú skutočný medzinárodný „boom“, a to najmä v Západnej Európe a USA. Už len akoby na okraj uvádzame, že jedným z pokračovateľov bachtinovskej tradície na západnej pologuli je americký teoretik ruského pôvodu D. K. Danow, ktorý sa otázkami karnevalizácie a karnevalovosti literatúry systematicky zaoberá niekoľko desaťročí. Danow vidí v súčasnej literatúre, ako o tom píše v monografii *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque* (1995)²⁰, dve výrazné manifestácie karnevalovosti – magický realizmus (v najčistejšej podobe u autorov z krajín Latinskej Ameriky) a umelecké diela vyrovnávajúce sa so skúsenosťou druhej svetovej vojny, tzv. holokaustová literatúra. Kým

¹⁶ Bachtin, M. M.: op. cit., s. 122.

¹⁷ ZAMORA, L. P. – FARIS, W. B.: Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s. In: ZAMORA, L. P. – FARIS, W. B. (eds.): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham London, The Duke University Press 1995, s. 3 – 4.

¹⁸ Ibid., s. 3.

¹⁹ Pozri napr. monotematické číslo časopisu *Slovenská literatúra*, 43, 1996, č. 1 – 2.

²⁰ DANOW, D. K.: *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. The University Press of Kentucky, 1995.

magický realizmus je príkladom jasnej, život potvrdzujúcej, magickej stránky karnevalizácie (G. G. Márquez, A. Carpentier, I. Allendeová a ďalší), holokaustová literatúra predstavuje jej temnú, smrtonosnú, hrôzostrašnú stránku (B. Pasternak, A. Solženicyn, J. Kosinski, G. Grass, A. Appelfeld, J. Kaniuk a ďalší). Podľa Danowa karnevalovosť magického realizmu prezentuje svetlejšiu stránku ľudskej skúsenosti, tzn. širokú škálu ľudského potenciálu, ktorý možno presahuje obrovský potenciál prírodného sveta. Karnevalovosť holokaustovej literatúry manifestuje naopak najtemnejšiu stránku ľudskej kapacity, ktorá by bola nepredstaviteľná, ak by sa skutočne neprihodila. Diela magického realizmu zobrazujú bezhranične pozitívnu, štedrú víziu života plnú nádeje, v ktorej je funkciou fantastického zjaviť možné a reálne. V holokaustovej literatúre fantastické vystupuje skôr ako hrôzostrašné než magické a odhaľuje silnú tendenciu ľudstva k násiliu a smrti, predstavuje „krvavý karneval“²¹. Na základe tejto dichotómie je zrejmé, že Jarošov román prejavuje tendencie jasnej, magickej karnevalovosti.

„Všeobecná karnevalizácia“ versus literárny ornament

Charakterizácia ontologického a filozofického zmyslu umeleckej karnevalizácie bude pre nás vodidlom pri zodpovedaní otázky, aké postavenie v tkanive románového textu Tisícročnej včely majú postupy karnevalizácie, ktoré sme identifikovali v prvej časti tejto práce.

Uvidli sme už, že J. Števček v súvislosti s týmto románom hovorí o „všeobecnej karnevalizácii textu“. Toto hodnotenie (vyriešené možno v snahe monumentalizovať slovenskú literatúru) však podľa nášho názoru nezodpovedá skutočnej miere karnevalizácie románu, pretože pri analýze jeho špecifickej grotesknosti nachádzame v karnevalovom výraze zreteľné ruptúry.

Postupy karnevalizácie sú v románovom texte viditeľné a z významnené len na niektorých úrovniach. Ak berieme do úvahy Števčekovu diferenciáciu²² (biologická, sociálna a historická vrstva románu), ide o úroveň biologickú a čiastočne sociálnu (ak sa viaže na špecifickú sociálnu skupinu spojenú s prostredím Hýb). Ak postupujeme podľa Šabíkovho členenia²³ (1. vrstva individuálnych osudov postáv, 2. ideologická vrstva, 3. historickodokumentárna vrstva, 4. magická vrstva), karnevalizácia je prítomná najmä vo vrstve individuálnych osudov románových postáv a samozrejme konštituuje magickú vrstvu. „Všeobecnú karnevalovosť“ románu však naruša Jarošov postup budovania ostatných úrovní alebo vrstiev textu, čo sa pokúsime dokázať v nasledujúcej časti.

Tisícročná včela nie je len románom o špecifickej dedine a jej obyvateľoch. Je to román, ktorý na zvolenom malom výseku slovenskej lokality ilustruje národné, sociálne a politické prebúdzanie sa Slovákov v období úpadku a rozpadu Rakúsko-Uhorska, vyúsťujúceho do vzniku Československej republiky. Pri umeleckom stvárňovaní týchto historických udalostí Jarošova tvorivá metóda (až na niekoľko výnimiek) rezignuje na

²¹ Ibid., s. 19.

²² ŠTEVČEK, J.: op. cit., s. 566.

²³ ŠABÍK, V.: Vincent Šabík číta Petra Jaroša. Romboid, 20, 1980, č. 3, s. 19.

postupy magického ozvlášťňovania a karnevalizácie textu a volí výlučne postupy socialistického realizmu, pričom sa často uchýľuje k historickodokumentárnej popisnosti a ideologickému agitátorstvu. Naznačenými výnimkami sú len ojedinelé scény s národnostným vyústením (Szokolikovo „samo-vymiškovanie“, davová scéna ubitia generála Dereka ľudmi na stanici). Prvú z nich sa pokúsime analyzovať podrobnejšie. Ide o scénu, keď sa maďarón Pál Szokolik v opitosti vyhráža, že všetkých Ne-maďarov Rakúsko-Uhorska treba „vymiškovať“. Jarošov rozprávač Szokolikove hrozby radikálne zosmiešňuje tým, že ho stavia do centra všeobecného ironického výsmechu realizovaného rozsiahlym úsekom rabalaisovských krčmových pokrikov a prekáračiek v duchu všeobecnej bujarej veselosti („*chlapi zhrbení od kĺčovitého smiechu sa váľali po zemi, stonali a jojkali, akoby smiech bolel*“²⁴). Scéna sa končí krutým ponížením Pála Szokolika ako predstaviteľa privilegovanej, „vyššej“ vrstvy, keď si tento v bezmocnej zlosti „odfíkuje kúsok predkožky“ (nachádzame tu pre karnevalovú grotesknosť typický motív deformácie pohlavných orgánov, i keď v zmysle zmenšenia). Szokolikovo poníženie pokračuje ironickou otázkou („*Čo s toľkým duchovným odkazom?*“) a je zavŕšené tým, že „odfíknutý“ kúsok zožerie mačka.

Opísaná scéna sa pohybuje na rozhraní satiry a karnevalovej grotesky. Kým degradovanie hierarchicky vyššieho prvku do hmotno-telesnej roviny, jeho vulgarizácia (pozornosť venovaná spoločensky vyššie postavenému Szokolikovi sa napokon upriamuje na jeho pohlavný úd) je typickou črtou obraznosti groteskného realizmu, je otázne, či v tomto texte nachádzame aj ambivalentnosť (tzn. schopnosť vyvolávať ambivalentný karnevalový smiech) ako ďalšiu nevyhnutnú podmienku karnevalovosti výrazu. Bachtin o ambivalentnosti karnevalového smiechu hovorí, že je „veselý, jasavý a zároveň posmešný, výsmešný, zavrhuje i utvrdzuje ...“ a zároveň „smeruje i k samotným smejúcim sa“²⁵. Nie je „bujarý smiech chlapov“ (a čitateľov) selektívne satiricky a ideologicky namierený len voči Pálovi a všetkým podobným zradcom národa?

Kým na úrovni národnostnej otázky určitú ambivalentnosť románového smiechu, napriek uvedeným pochybnostiam, úplne nevylučujeme, jednoznačne môžeme konštatovať, že na úrovni zobrazovania sociálno-politického zápasu postupy karnevalizácie vôbec nenachádzame. Je to vrstva románu, na ktorej sa Jaroš (predovšetkým spôsobom projektovania postavy Sama Pichandu) pokúsil vyhovieť nárokom súdobých ideológov a požiadavkám socialistického realizmu, produkuje tak monologický obraz „jediného správneho“ riešenia národnostných a sociálnych problémov Slovákov na prelome storočí. Jarošov vševediaci rozprávač tu úplne stráca schopnosť diskurzívneho pohľadu na realitu a zobrazované udalosti hodnotí z jediného, nemenného a presne definovaného hľadiska (hľadisko vedeckého materializmu). Už v Tisícročnej včele je tak zreteľne viditeľné to, čo o jeho pokračovaní, románe Nemé ucho, hluché oko konštatoval V. Mikula: fakty, „ktoré by mali byť predpokladom dialógu autora s čitateľom, sú tu výsledným bodom románového diania“²⁶. Príkladmi uvedeného Jarošovho postupu sú dlhé monológy učiteľa Orfanidesa v diskusiách

²⁴ JAROŠ, P.: op. cit., s. 97.

²⁵ BACHTIN, M. M.: op. cit., s. 125.

²⁶ MIKULA, V.: Hluchota a nemota. In: Literárne observatórium. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1989, s. 189.

s farármi Kreptúchom a Domancom a bývalými žiakmi, naivné ideologické diskusie mladých Pichandovcov, názory a konanie železničiarov Anostu a Tolkého. Samo Pichanda v rozhovore s bratom Valentom napríklad hovorí: „(...) Ani Sociálnodemokratická strana Uhorska nezostane naveky jednotná. Slovenskí, rumunskí, chorvátski, slovinskí a iní sociálni demokrati sa čoskoro osamostatnia a založia si svoje strany (...) Iba slovenskí sociálni demokrati môžu dôsledne bojovať za to, aby slovenský národ mal slovenské školy, súd-nictvo, slovenskú verejnú správu. A to isté si vybojujú aj ostatné národy v Uhorsku, aj Srbi, aj Chorváti, Rusíni, Slovinci, Rumuni, Nemci či Poliaci. Každý národ má právo žiť a sprava-vovať sa slobodne, plne rozvíjať všetky svoje schopnosti na prospech štátu a celého ľudstva (...)“ a pokračuje: „My sociálni demokrati vieme, že národnostná idea nie je v rozpore s ideou socializmu, lebo socializmus je v svojej najhlbšej podstate medzinárodný a vylučuje nadvládu jedného národa nad druhým, ako je to zatiaľ v Uhorsku.“²⁷ Vzhľadom na kontext súkromnej diskusie dvoch bratov Samov jazyk vyznieva umelo a násilne.

Štylisticky a umelecky nezvládnutá ideologická vrstva románu je jeho najväčšou slabinou práve pre svoju monologickosť, absenciu problémovosti a odstupu. Jarošovi sa takisto nepodarilo organicky skĺbiť svoj pokus o zobrazenie mnohorozmerného vnútorného života človeka a kolektívu s jednorozmernosťou súdobej ideológie. Táto neorganickosť sa navyše prenáša do formálneho ustrojenia románového textu. To zapríčiňuje stav, keď románové časti, v ktorých sa realizuje ideologická vrstva rozprávania, sú zároveň miestami, kde absentujú karnevalovo-groteskné prvky a naopak. Ako dôkaz tohto tvrdenia môžeme uviesť dva diametrálne odlišné prístupy k smrti postáv: kým smrť Martina Pichandu (vnímaná ako následok rabelaisovského obžerstva) je zobrazená v intenciách grotesknej koncepcie ako integrálna súčasť života (Martinovo telo aj po smrti rastie) a kar po pohrebe sa končí všeobecnou veselosťou, smrť Janka Pichandu (vnímaná ako dôsledok neľudskosti politického systému Rakúsko-Uhorska) je zobrazená a ostatnými postavami prijímaná ako mimoriadne tragická udalosť – definitívny fyzický zánik človeka.

Jarošom zvolené monologické (navyše štylisticky pochybné) spracovanie historických udalostí z pozícií žiadaného ideovo-politického presvedčenia vlastne ani neumožňuje syntézu s grotesknou obraznosťou, keďže „v podmienkach monolitnej vážnosti nie je možná nijaká, ani tá najkrotkejšia groteska“²⁸. Kým zmyslom grotesky všeobecne a karnevalizácie špeciálne je spochybníť, destabilizovať, zmyslom Jarošovho románu je naopak potvrdiť, stabilizovať.

„Potvrdzujúci“ charakter románu je následkom toho, že existujúci silný rozpor medzi ambivalentnosťou karnevalového (groteskného, magického) prvku a jednoznačnosťou, monologickosťou socialistického realizmu sa rieši v prospech monologickej ideológie, čo dokazuje aj fakt, že frekvencia karnevalizujúcich prvkov v závere románu rapídne klesá. Takýto charakter románu nás nemôže prekvapiť vzhľadom na obdobie tzv. eklektického modelu socialistického realizmu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia, v ktorom síce dochádzalo k prenikaniu nových umeleckých trendov do súdobej literatúry, toto prenikanie však nespôsobilo narušiť filozofickú a svetonázorovú stabilitu

²⁷ JAROŠ, P.: op. cit., s. 263.

²⁸ BACHTIN, M. M.: op. cit., s. 163.

socialistického realizmu.²⁹ V rámci takto vymedzenej „tvorivej slobody“ preto ani u Jaroša zapájanie prvkov a postupov karnevalizácie nezasahuje ideovú stránku diela, ale má postavenie ideovo izolovaných estetizujúcich komponentov slúžiacich na zatraktívnenie a umelecké ozvláštnenie románového textu. Jednoducho povedané, karnevalizácia *Tisícročnej včely* má charakter len akéhosi **literárneho ornamentu**, na rozdiel od podobného uplatnenia postupov karnevalizácie v prózach so sociálnou, národnostnou, príp. politickou tematikou u niektorých iných autorov svetovej literatúry (napr. v diele G. G. Márqueza, ktorý dokonca sám odmietal označenie magický realista a pokladal sa skôr za sociálneho realistu, sa tieto princípy vôbec nevylučujú). Karnevalizácia však v literárnych smeroch, ktoré s touto symbiózou pracujú (feminizmus, black literature, židovská literatúra a i.), zvyčajne vystupuje ako prostriedok kritiky a destabilizácie zobrazovaného stavu, a nie ako prostriedok utvrdzujúci.

LITERATÚRA

- BACHTIN, M. M.: Problémy poetiky románu. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1973.
- ČERVENÁK, A.: Fenomén socialistický realizmus. *Literika*, 1, 1996, č. 3 – 4, s. 84 – 89.
- DANOW, D. K.: The Spirit of Carnival, Magical Realism and the Grotesque. The University Press of Kentucky, 1995.
- JAROŠ, P.: *Tisícročná včela*. 3. vydanie. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1984.
- JENČÍKOVÁ, E. – ZAJAC, P.: Situácia súčasnej slovenskej literatúry. *Slovenské pohľady*, 105, 1989, č. 2, s. 54 – 71.
- MIKULA, V.: Hluchota a nemota. In: *Literárne observatórium*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1989, s. 188 – 120.
- PRUŠKOVÁ, Z.: Slovenská próza 60. rokov. *Slovenská literatúra*, 41, 1994, č. 1 – 2, s. 43 – 58.
- ŠABÍK, V.: Vincent Šabík číta Petra Jaroša. *Romboid*, 20, 1980, č. 3, s. 15 – 20.
- ŠTEVČEK, J.: Dejiny slovenského románu. Bratislava, Tatran 1989.
- ZAMORA, L. P. – FARIS, W. B.: Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s. In: ZAMORA, L. P. – FARIS, W. B. (eds.): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham London, The Duke University Press 1995.
- ŽILKA, T.: Rodinný román s rustikálnou tematikou. *Slovenské pohľady*, 20, 1980, č. 9, s. 45 – 49.
- ŽILKA, T.: *Tisícročná včela* a jej filmová adaptácia. In: ČERVENÁK, A. (ed.): *Život a dielo Petra Jaroša*. Nitra, SSS a UKF 2000, s. 96-104.

SUMMARY

The article considers the function of the elements and procedures of magical carnivalisation in the novel *Tisícročná včela* (A thousand years bee, 1979) by writer Peter Jaroš. The author draws on the theoretical discussion of the concepts of magical realism and carnivalisation in some of the seminal works in the field. She emphasises the fact that Jaroš was not able to unite the magical elements (mostly of folklore origin) and dominant „monological“ way of (socialistic-realistic) re-writing of historical events (from the Slovak national movement in the late 19th century through World War I to the establishment of the first Czechoslovak Republic in 1918). The essay concludes with the statement that the novel *Tisícročná včela* is a typical example of the „eclectic model“ of socialist realism of late 1970s and 1980s. That is why the magical elements there function mostly as literary ornament without any serious subversive effect on the novel's simplistic philosophical message.

²⁹ Porovnaj charakteristiku jednotlivých modelov (periód) socialistického realizmu podľa ČERVENÁK, A.: op. cit., s. 88.