



O INTERPRETÁCII ARCINARATÍVOV

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie pri Katedre etiky a estetiky

O INTERPRETÁCII ARCINARATÍVOV 1



Nitra 2025

 O INTERPRETÁCII ARCINARATÍVOV

Recenzenti:

prof. PhDr. Lubomír Plesník, DrSc.

Mgr. Bernadette Pažitná, PhD.

© Mariana Čechová (ed.), 2025

Zborník vznikol v rámci projektu VEGA 1/0050/22
Arcitextuálne analýzy fundamentálnych tém

OBSAH

O čo ide

(Mariana Čechová)..... 5

Androgýnnosť a hermafroditizmus ako archetypálny motív v kultúrotvorných príbehoch

(Sam Gergely)..... 7

Nábožensko-mytologický význam motívu vody a vodstva v mezopotámských arcinaratívoch

(Eszter Cziráková) 54

Estetika vôní v procese mumifikácie

(Bianka Karadi) 70

Tematický algoritmus v rytierskom románe

(Veronika Ďuranová) 86

Arcifigúra šibala a motív ľsti v kultúrotvorných naratívoch

(Etela Sedláková)..... 119

Postava čarodejnice v čarovných rozprávkach

(Alžbeta Štetiarová)..... 147

O ČO IDE

Súslednosť výskumov Františka Mika, jedného zo zakladateľov Kabinetu literárnej komunikácie (dnešného Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie), sa vyznačovala istou vnútornou logikou. Určovala ju štruktúra textu, jeho rozvrstvenie na jazykovú, štýlovú a tematickú rovinu. Mikov bádateľský záujem bol v súlade s ňou najprv zameraný na jazyk (*Rod, číslo a pád podstatných mien*). Následná, ťažisková etapa Mikových bádání bola venovaná otázkam štýlu: koncepcii výrazovej sústavy a štylistickému objasňovaniu rôznych stránok umeleckého textu a literárneho procesu, napríklad umeleckej hodnote, žánrom či detskej literatúre (*Hodnoty a literárny proces, Od epiky k lyrike, Hra a poznanie v detskej próze* atď.). V poslednej etape Mikovej vedeckej dráhy sa do popredia jeho záujmu dostávala tematická rovina umeleckého textu (výrazne od monografie *Analýza literárneho diela*).

Spomínaná súslednosť sa neskôr zopakovala vo výskumných úlohách vedených Ľubomírom Plesníkom, avšak na interdisciplinárnej a intersemiotickej báze. To značí, že otázky vyjadrovacích prostriedkov umenia a morfológie umeleckého diela (zborníky *O interpretácii umeleckého textu 19 – 23*) a štýlu (*Tezaurus estetických výrazových kvalít*) sa tu riešili nielen z literárnovedného hľadiska, ale aj z aspektu teórie a dejín výtvarného umenia, muzikológie, teatrológie, teórie a dejín filmu, popkultúry, filozofie atď.).

Z našej iniciatívy sme sa pokúsili zavŕšiť tento nedokončený projekt programovým zacielením na tematický plán umeleckého diela, čiže rozvíjať tematologický výskum. V súlade s mikovskou intenciou vyjadrovať sa k ustanovujúcim a v tomto zmysle elementárnym problémom sme sa rozhodli ustanoviť za materiálovú základňu týchto bádání kultúrotrvorné prapříbehy. Zastrešili sme ich neologizmom *arcinaratívy*.

Túto výskumnú orientáciu sme premietli aj do univerzitnej výučby (v štúdiu estetiky na našom pracovisku je interpretácii arcinaratívov vyčlenený samostatný blok). Našou ambíciou pritom bolo, aby práce úspešných študentov nespĺňali iba funkciu akéhosi „trenažéra“ skutočného vedeckého prieskumu, ale vyhovovali nárokom, ktoré sa kladú na výstupy základného výskumu.

Niektoré z nich vám predkladáme v prítomnej publikácii. Logika ich usporiadania je nasledovná: publikáciu otvárajú štúdie, ktoré riešia zakladajúce archetypálne otázky prítomné už v mýtotorbe. Za nimi nasledujú príspevky zacielené buď na neskoršie vývinové obdobia ľudskej kultúry, alebo na užšie vymedzené tematické segmenty (napr. postavy).

Napokon objasňujúca poznámka k symbolu, ktorým mienime graficky špecifikovať túto začínajúcu sériu zborníkov. Anton Popovič, druhý zo zakladateľov Kabinetu literárnej komunikácie, ustanovil za

logo tohto pracoviska znak severoamerických indiánov pre komunikáciu (kruh preťatý vodorovnou šípkou). My sme sa rozhodli siahnuť po symbole rovnakej proveniencie. Ide o znak severoamerických indiánov pre nesmrteľnosť. Tá totiž metaforicky odkazuje na skutočnosť, že arcinaratívy pretrvávajú v ľudskej kultúre celé veky a podľa (hypo)tézy Nassima Talebu v nej zotrávajú prinajmenšom rovnako dlhý čas, aký nás delí od ich vzniku. Zvolený symbol je menej „opotrebovaný“ než zaužívané symboly s týmto významom (variácie na matematický znak nekonečna v podobe ležatej osmičky či uroboros požierajúci vlastný chvost). Navyše v obraznej skratke implikuje osnovné danosti arcinaratívov: prítomnosť kruciálneho existenciálneho problému (kríž v tvare písmena X), protipôsobenie horných/vyšších a spodných/nížších síl (proti sebe nahrotené zvislé šípky), ako aj vzťahy, či už priaznivé alebo škodlivé, v ktorých sa hrdina ocitá v pozemskom svete (bočné vektory v tvare ležiaceho písmena V).

Mariana Čechová (zostavovateľka)

ANDROGÝNNOSŤ A HERMAFRODITIZMUS AKO ARCHETYPÁLNY MOTÍV V KULTÚROTVORNÝCH PRÍBEHOCH

ANDROGYNY AND HERMAPHRODITISM AS AN ARCHETYPAL MOTIF IN CULTURE-FORMING STORIES

Sam Gergely

3. ročník Bc. štúdia estetickej výchovy

Katedra etiky a estetiky

Filozofická fakulta

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Abstract: This study examines androgyny and hermaphroditism as archetypal motifs that have appeared since the earliest mythological narratives. We focus on the semantics of these concepts, the myths in which they occur, and their interpretations by various authors. The material basis of the research consists primarily of cosmogonic myths, epics, and religio-philosophical texts from diverse civilizations and cultural spheres. Through an intertextual and intercultural comparison, we seek to uncover the constitutive principles underlying the depiction of these motifs and to identify the narrative contexts and plot-motif constellations in which they become iconized. Furthermore, we propose our own typology of androgyny in culture-forming narratives, the fundamental models of which are the androgyny of union and the androgyny of (dis)integration of opposites. In conclusion, we compare the motifs of androgyny along the cultural axis of East and West.

Keywords: androgyny, hermaphroditism, culture-forming narratives

ÚVOD

Predmetom skúmania predloženej štúdie sú androgýnnosť a hermafroditizmus ako archetypálne motívy, ktoré sa objavujú už v starodávnych príbehoch. Textovú materiálňu základňu pritom budú tvoriť predovšetkým kozmogonické mýty z rôznych geograficko-kultúrnych okruhov.

Uvedomujeme si, že daná téma je koncipovaná široko, čo je spôsobené jej rozsiahlosťou, ktorá súvisí i s globálnym rozptylom motívu androgýnie. Predložená štúdia teda predstavuje akýsi prvotný vhlád do tejto rozsiahlej problematiky. Androgýnia má pre človeka hlboký archetypálny význam a je pevnou súčasťou jeho kultúrotvorných naratívov už oddávna. Ak na ňu budeme nazerať ako na integrálnu časť

ľudskej sexuality, môžeme povedať, že súvisí i s jeho prežitím ako živočíšneho druhu, keďže heterosexuálne spájanie protikladov muž – žena zabezpečilo ľudstvu ďalšie generácie. Domnievame sa však, že androgýnia nie je neoddeliteľnou súčasťou človeka len v jeho spoločenskom živote či vo fikčných svetoch starodávnych príbehov, ale i v jeho vnútornom prežívaní (čo naznačujú napr. rôzne rituály).

Pojmy „androgýnnosť“, „hermafroditizmus“ a „bisexualita“ skúmame z hľadiska ich sémantiky aj z perspektívy historického vývoja ich používania, keďže v tradičnom výskume mýtov sa tieto termíny nepoužívajú vždy dôsledne a neraz sa zamieňajú alebo chápu ako synonymá. V ďalšej časti preto jednotlivé pojmy presne definujeme a uvádzame príklady mýtov, v ktorých sa *hermafroditizmus* objavuje ako výrazný motív, pričom práve s týmto javom sa *androgýnnosť* najčastejšie stotožňuje alebo zamieňa. Skúmame rozdiel medzi mimotextovou skutočnosťou antického Grécka a Ríma a literárnou figúrou Hermafrodita, následne analogickým spôsobom analyzujeme aj postavu boha falického kultu Priapa, ktorý môže byť z určitého interpretačného hľadiska vnímaný ako bytosť s obojpohlavnými znakmi.

Venujeme sa ďalej teórii archetypov švajčiarskeho psychiatra Carla Gustava Junga a jeho teórii kolektívneho nevedomia. Prinášame následne vlastný pokus o typológiu androgýnie, ako je ikonizovaná v kultúrotvorných príbehoch. Za dva základné modely androgýnie sme určili androgýniu nerozdelených protikladov a androgýniu (roz)delenia protikladov. Obe modelové formy zahŕňajú ďalšie podtypy a možno ich zároveň interpretovať aj ako jednotlivé fázy vývojového procesu.

Predmetom výskumu je napokon i komparácia motívov androgýnie a s ňou neraz spojeného motívu hermafroditizmu na kultúrnej osi Východ – Západ. Túto pomyselnú os geograficky predstavujú antické Grécko a staroveká Čína. V rámci týchto dvoch kultúr sa zaoberáme predovšetkým pelagickými kozmogonickými mýtmi o bohyni Eurynomé a čínskym kozmogonickým mýtmi o obrovi Pchan-ku a o bohyni Nüwe.

SÉMANTICKÁ PROBLEMATIKA TERMÍNOV „HERMAFRODITIZMUS“, „ANDROGÝNNOSŤ“ A „BISEXUALITA“: VYMEDZENIE POJMOVÉHO APARÁTU V TRADIČNOM ŠTÚDIU MÝTOV

V odbornej literatúre, ktorej predmetom výskumu je štúdium mytológie a religionistiky, sa tradične na pomenovanie prvotne dokonalej mytologickej bytosti, spájajúcej ženský i mužský princíp do jediného celku, používajú pojmy „androgýn“, „hermafrodít“, či o čosi vzácnejšie „bisexual“, resp. na opísanie javu spájania mužského a ženského princípu sú využívané komplementárne pojmy „androgýnnosť“ a „hermafroditizmus“ a adjektíva „androgýnný“ a „bisexualný“. Uvedené termíny sa pritom zvyčajne používajú ako synonymá.

Jazyk sa neustále vyvíja a je preň prirodzené, že v ňom vznikajú nové slová, niektoré zastarávajú a dostávajú sa na perifériu slovnej zásoby, iné sa zas prestávajú používať. Mnohé sa však v priebehu času menia. Slová sa pritom vyvíjajú a menia nielen svojím tvarom, čiže napr. na úrovni hláskových zmien, ale podliehajú aj zmenám v oblasti sémantiky. Sémantickými zmenami prešli takisto i spomínané pojmy označujúce androgýniu, hermafroditizmus a bisexualitu.

Termín „bisexualita“ použil prvýkrát v roku 1859 anatóm Robert Bentley Todd na popísanie výskytu samičích aj samčích fyzických charakteristík nachádzajúcich sa v jednom tele, čo sa v súčasnosti chápe ako intersexualita (Rhodes, 2021, s. 125). Historička modernej sexuality Martha Robinson Rhodes vysvetľuje, že následne sa na začiatku 20. storočia sémantika termínu bisexualita mierne zmenila a označovala sa ňou už kombinácia feminínných a maskulínných (skôr psychických než fyzických) charakteristík, čo by sa podľa nej mohlo dnes popísať ako androgýnnosť. Tretí význam, ktorým sa vysvetľoval pojem bisexualita, sa ustálil v sedemdesiatych rokoch 20. storočia, a je platný i v súčasnosti: definuje romantickú a/alebo sexuálnu príťažlivosť k viac ako jednému rodu (ibid., s. 125–126). Latinská predpona *bi-* pritom znamená dvoj- a slovo *sex* (prebraté z angličtiny, avšak jeho etymologický pôvod má v lat. *sexus* vo význame pohlavie) hovorí o pohlaví či pohlavnosti, ale i o sexualite a pohlavnom živote (Rejzek, 2001, s. 77 a 570). V zmysle pohlavnosti teda pojem bisexualita hovorí o dvojpohlavnosti, resp. obojpohlavnosti (pôvodný význam slova). Pomenovanie bisexualita by sa v tomto význame dalo pokladať za synonymum obojpohlavnosti, prebraté z cudzieho jazyka. V zmysle sexuality zas hovorí o náklonnosti k viac než jednému rodu (súčasný význam slova). Slovenský *Slovník cudzích slov (akademický)* charakterizuje heslo *bisexuálny* ako prídavné meno z prostredia biológie, pričom jeho význam je „obojpohlavný, dvojpohlavný, hermafroditický, hermafroditný“, kým heslo *bisexualita* už vysvetľuje ako „sexuálnu náklonnosť k obidvom pohlaviam“ (Balážová – Bosák, 2005, s. 138). Ako však už bolo spomínané vyššie, v súčasnosti sa pojem bisexualita spája predovšetkým s pomenovaním romantickej a/alebo sexuálnej príťažlivosti k viac ako jednému rodu.

1.1 Mýtus o Hermafroditovi a Salmakis

Obojpohlavnosť sa dá taktiež nazvať hermafroditizmom. Hermafroditizmus je podľa *Encyclopædia Britannica* stav, kedy má jeden organizmus samčie i samičie reprodukčné orgány, pričom hermafroditické môžu byť rastliny, zo živočíšnej ríše predovšetkým rôzne bezstavovce, a v neposlednom rade i ľudia, u ktorých je však kondícia nezrovnalosti medzi vonkajšími a vnútornými reprodukčnými orgánmi označovaná ako intersex (Encyclopedia Britannica, 2021), pričom tzv. skutočný hermafroditizmus je jeden z najvzácnejších variantov intersexuality (Iqbal et al., 2011, s. 1). Hermafroditizmus sa preto vzťahuje predovšetkým na spomínané rastliny a bezstavovce. Nazývať intersex osoby (alebo akékoľvek osoby, ktoré

vystupovaním striktné nezapadajú do stereotypne zaužívaných predstáv o mužskosti a ženskosti) hermafroditmi sa pokladá za neslušné a dehumanizujúce. Možno i preto Allison Surtees, odborníčka na antickú grécku a rímsku literatúru a kultúru, a docentka rodových štúdií Jennifer Dyer v zborníku *Exploring Gender Diversity in the Ancient World* (2020) pokladajú výraz hermafrodit za hanlivý a nesúci pejoratívnu konotáciu. Ich cieľom je pomoc pri aktualizácii kánonu dôkladnosťou a rešpektom. Negatívny náboj tohto termínu pritom nie je znateľný ani v jazykoch, z ktorých vychádza (latinčina, gréčtina) (2020, s. 19).

Termín hermafrodit je odvodený od gréckeho boha Hermafrodita, ktorý je synom boha Herma a bohyně Afrodity. Ako napovedá i jeho meno, ktoré je kombináciou mien rodičov, zdedil po nich výnimočnú krásu. Najznámejším a najrozšírenejším literárnym prameňom jeho príbehu je štvrtý zväzok Ovídiových *Metamorfóz*. Rozprávačkou príbehu je Alkitoé, jedna z troch dcér orchomenského kráľa Minya. Postavy dcér orchomenského kráľa vystupujú v treťom a štvrtom zväzku *Metamorfóz*. Sú to sestry, ktoré si popri domácej práci rozprávajú príbehy a báje. Snažia sa pritom vyhnúť práve sa konajúcej slávnosti na počesť boha Bakcha, zvaného aj Liber. Ony ho uctievať odmietali, za čo sú neskôr premenené na netopiere (Ovídius, 1935, s. 111–112 a 120).

Mýtus o Hermafroditovi a Salmakis nachádzame na začiatku štvrtého zväzku Ovídiových *Metamorfóz*. V expozícii mýtu je Hermafrodit pätnásťročný chlapec, ktorý opúšťa rodnú Idu a vyberá sa objavovať svet. Prichádza k prameňu, pri ktorom prebývala vodná nymfa Salmakis. Nymfa, namiesto poľovačiek s bohyniou Dianou, trávila všetok svoj čas starostlivosťou o vlastný zovňajšok. Do mladého boha sa okamžite zamilovala a požiadala ho, aby si ju vzal, ak ešte nemá manželku, alebo, aby s ňou svoju manželku podviedol, ak už nejakú má. Hermafrodit, ktorý dosiaľ nepoznal lásku, sa jej zľakol a prosil ju, aby ho nechala. Salmakis ho oklamala predstieraným odchodom. Keď sa však Hermafrodit začal kúpať v jazierku napájanom prameňom, pri pohľade na jeho obnažené telo neodolala a vrhla sa naňho v snahe zmocniť sa ho. Následne prosila bohov, aby sa už nikdy nerozdelili. Bohovia jej žiadosti vyhovelí a spojili telá Hermafrodita a Salmakis, ktoré sa tak stali jedným celkom (ibid., s. 120–123). Neboli už viac ani mužom, ani ženou a prestali patriť k jednému pohlaviu: „*Bohové splnili prosbu a spletená obou jich těla / v jedno tělo spojí a obdrží podobu jednu, / [...] Jakmile objetím pevným sa jejich sloučili údy, / oni už nejsou dva, však mají podobu dvojí, / nejsouce muž ani žena, však obojím býti se zdají*“ (ibid., s. 122–123). Stala sa z nich jedna obojpohlavná bytosť, čiže hermafrodit.

Ďalej už Ovídius neopisuje tieto dve postavy jednotlivo, ale pomenúva ich ako Hermafrodita. Dokonca ho v závere básne priamo nazýva dvojpoohlavným: „...*hned synovi dvojpoohlavnímu*...“ (ibid., s. 123). Avšak, ako podotýka odborník na antickú grécku a rímsku literatúru a kultúru Peter Kelly, po metamorfóze sa Hermafrodit nestal skutočnou dvojitou bytosťou, keďže identita nymfy Salmakis sa stráca a je redukovaná na dehumanizovanú asociáciu s jej vlastným prameňom (Kelly; In: Surtees – Dyer, 2020, s. 96).

Ovídius totiž opisuje, že Hermafrodit sa už videl iba ako *polovičný muž*: „*Hermafrodítos, když uzřel, že vodou, v níž jako muž vstoupil, / polomužem se stal a údy že zženštily jeho, / ruce vztahuje k nebi, tak zaprosil hlasem ne mužským...*“ (Ovídius, 1935, s. 123). Následne túto vodu Hermafrodit preklína a odvtedy každého muža pri kontakte s ňou stretá podobný osud – stane sa zženštilým (ibid., s. 123).

Vojtěch Zamarovský sa domnieva, že toto preklatie nemožno vnímať celkom doslovne. Muži sa nestanú pri kontakte s prameňom Salmakis telesne zženštilými, ale stanú sa feminínnymi skôr na psychickej úrovni (Zamarovský, 1996, s. 178). Racionálne vysvetlenie podľa neho podáva Vitruvius, a to také, že v skutočnosti sa pri tomto prameni nachádzal grécky obchod, ktorý lákal barbarov – tí sa pod jeho vplyvom prispôbovali jemnejším gréckym mravom a spôsobu života (Vitruvius, In: Zamarovský, 1996, s. 386). Luc Brisson na základe Vitruviovho textu zistil, že počas Ovídiovoho života mal Salmakidin prameň naozaj reputáciu prameňa, ktorý robí mužov zženštilými a ktorý ich mení na pasívnych homosexuálov (čo bolo vnímané v starovekom Ríme na rozdiel od aktívnej homosexuality ako potupné). Zároveň sa tento prameň v reálnom svete nachádzal blízko chrámu Herma a Afrodity. Pomenovanie „Salmakis“ sa pritom nespája len s prameňom a jeho nymfou, ale aj s danou lokalitou. O Salmakis ako prameni podali prvé písomné zmienky Ennius a Strabón, pričom Strabón sa domnieval, že účinky prameňa sú skôr psychologickú a sociálnu povahu než fyzickú (2002, s. 50–53). Podľa Vandy Zajko boli Ovídiovi známe údajné feminizačné účinky prameňa Salmakis, keďže Vitruvius a Strabón, ktorí priniesli o tomto prameni informácie, boli jeho súčasníkmi. Uvažuje, že Ovídia ovplyvnili aj neoficiálne zvesti o intersex ľuďoch, ako aj fascinácia tým, že by mohla existovať bytosť, ktorá presahuje niekoľko kategórií a je manifestáciou nejednoznačnosti (2009, s. 187). Z Ovídiovoho textu je zjavné, že prameň Salmakis a jeho neslávne slávne účinky poznal, avšak nevedel, čo ich spôsobuje: „*Zato líbeznou povídkou novou vám upoutám mysl, / proč je Salmakis proklatou řekou, proč línými proudy / vysílí, zmalátní údy všech mužů, v ní koupajících se. / Příčina toho se neví, však účinek řeky je známý*“ (1935, s. 120). Príbeh o Hermafroditovi a Salmakis môžeme preto chápať aj ako Ovídiou pokus podať vysvetlenie o tom, čo spôsobuje údajné účinky tejto vody.

Na druhej strane si je docent religiózných a klasických štúdií Robert Graves istý, že Ovídius si celý príbeh o Hermafroditovi a Salmakis vymyslel, pričom jeho inšpiráciou mohli byť predovšetkým už dávno existujúce sochárske zobrazenia obojpohlavného Hermafrodita. Mytologické naratívy o bohovi Hermafroditovi totiž Ovídiovi známe neboli, čo mu poskytlo priestor pre kreativitu (2016, s. 322–327). Existuje však aj ďalšia, staršia verzia naratívy o Salmakis a Hermafroditovi, o ktorej nie je isté, či ju Ovídius poznal. Ponúka nám nový spôsob nazerania na vzťah medzi témou a mimotextovým životným svetom v mýte o týchto dvoch postavách. Nájdená bola v roku 1995, vytesaná na pozostatkoch steny stojacej stále na svojom pôvodnom mieste na myse Kaplan Kalesi (ktorý bol známy aj ako mys Salmakis) v dnešnom

meste Bodrum. Kedysi toto mesto nieslo názov Halikarnas (Isager, 1998, s. 1) a bolo slávne tým, že v ňom stál jeden zo siedmich divov sveta, Mauzóleum v Halikarnase. Neďaleko lokácie nájdenia tohto nápisu sa podľa historika Jeremyho McInerneyho kedysi nachádzali aj chrám zasvätený Afrodite a Hermovi a prameň nazývaný Salmakis (2021, s. 63).

Tento text je známy ako *Pýcha Halikarnasu* (*Pride of Halikarnassos*) alebo *Nápis Salmakis* (*Salmakis Inscription*). Ide o báseň, konkrétne epigram, pozostávajúcu zo šesťdesiatich veršov, ktorej pôvod sa datuje do polovice až konca 2. storočia p. n. l. Napísaná je dialogickou formou v elegickom distichu a primárne hľadá odpoveď na otázku, čo je pýchou Halikarnasu. Po začiatočnom vzývaní bohyně Afrodity adresuje bohyni spomínanú otázku neznámy lyrický subjekt. Zvyšok básne tvorí jej odpoveď. Text je ukončený zoznamom významných autorov halikarnasského pôvodu. Afroditina odpoveď na počiatočnú otázku však nemenuje ako pýchu mesta slávny div sveta, ako by sa mohlo očakávať. Namiesto toho krátko rozpovie históriu mesta a pripomína miestne zdomácnené tradície rôzneho kultúrneho pôvodu. Svoje rozprávanie o meste začína tvrdením, že práve na území Halikarnasu bol ešte mladý boh Zeus ukrytý pred svojim otcom Kronom (pričom toto o sebe prehlasovalo mnoho gréckych miest na znak prestíže a kozmogonického významu) a upriamuje pozornosť na autochtónne obyvateľstvo danej oblasti, ktoré sa spájalo s Diovým kultom (McInerney, 2021, s. 60–61 a 63–68).

Rozprávanie o nymfe Salmakis a bohu Hermafroditovi sa venujú verše 15 – 22, ktorých obsah sa pokúsime voľne prerozprávať. Halikarnas bol postavený na kopci vedľa Salmakidinho prameňa vyvierajúceho z jaskyne, ktorý obýva rovnomenná nymfa. Afrodita sa o nej vyjadruje mimoriadne kladne – Salmakis kedysi prijala jej syna do svojho láskavého náručia a znamenite ho vychovala. Hermafrodit figuruje v tomto texte ako objaviteľ a zákonodarca svadby, kým Salmakis svojou posvätnou vodou z jaskyne zjemňuje divoké mysle mužov (ibid., s. 70).

Podľa McInerneya sa báseň snaží očistiť zlú povesť onoho prameňa. Hermafrodit podľa miestnej verzie príbehu o prameni plní vo svojej dospelosti rolu postavy, ktorá ľudí robí civilizovanými. Zmieňovaný historik dáva na základe svojich zistení za pravdu Vitruviovi, keď sa domnieva, že Salmakidin prameň bol miestom kultúrneho stretu medzi gréckymi kolonistami a pôvodným obyvateľstvom. Verše venované Salmakis potom metaforicky vyjadrujú svadbu Grékov a pôvodných Károv, čím tmočia hybridnosť helenistického Halikarnasu. Báseň *Pýcha Halikarnasu* je teda produktom lokálneho diskurzu (ibid., s. 71–72 a 81) a pýchou mesta by sa dali nazvať multikultúrne vzťahy jeho obyvateľov.

Avšak samotný boh Hermafrodit tu explicitne nevykazuje hermafrodicté črty ako je tomu neskôr u Ovídia. Aj keď bol v Halikarnase oslavovaný ako vynálezca svadby, ani podľa Gravesa nie je jednoznačne obojpohlavný dokonca ani v takomto kontexte (2016, s. 322–323). Historička antiky Signe Isager poznamenáva, že *Pýcha Halikarnasu* je azda jediným známym (historickým a literárnym) prameňom, v ktorom

je boh Hermafrodit spojený s uzákonením inštitúcie svadby (1998, s. 12). V básni Graves takisto nebadá žiadne jednoznačné náznaky toho, že by bol mladý boh pohlavne niečím iným než len chlapcom. Aj keď tu je bohom manželstva, čiže zväzku muža a ženy, čo sa môže odrážať aj v jeho telesnej podobe, ktorá by mohla byť v tom prípade hermafrodická (čiže doslovným spojením muža a ženy do jedného tela), napísala o ničom takom nezmiňuje. Salmakis je tu jeho vychovávateľkou, akousi adoptívnou matkou a nie je s Hermafroditom v sexuálnom vzťahu. Obaja, Salmakis aj Hermafrodit, sú od seba oddelení a ich identity sú nezávislé (2016, s. 322–323).

Ak sa budeme pridzriavať tohto staršieho prameňa mýtu o Hermafroditovi a Salmakis, nedokážeme o mladom bohovi naisto povedať, či bol obojpohlavnou bytosťou. V *Pýche Halikarnasu* takiež nebadáme ani známky toho, že by boh Hermafrodit predstavoval postavu androgýna. Na základe zistených informácií a historických súvislostí sa text javí byť z hľadiska námetu reakciou na dosiahnutie zmierlivého spolunažívania dvoch rozličných etník na tom istom území. Ide síce o spojenie dvoch rôznych prvkov do jedného celku, ale podľa historika McInerneyeho boli medzi týmito skupinami ľudí stále výrazné rozdiely a išlo jednoducho o spolunažívanie v jednom meste či susedstvo, ktorého vzájomný vzťah je stále v procese vývinu (2021, s. 79 a 83).

Keď sa budeme pridzriavať Ovídiovoho omnoho známejšieho a detailnejšieho textu, Hermafrodit je v ňom každopádne zobrazený ako (pôvodne) chlapec, z ktorého sa stal hermafroditom, čiže obojpohlavným, proti svojej vôli, a to násilím zo strany vodnej nymfy Salmakis. Tá už v ovídiovskom podaní nevystupuje ako opatrovateľka, ale skôr ako pudmi ovládaná „sexuálna predátorka“. Keďže po fyzickej premene mladého boha sa Salmakis niekam stráca a Hermafrodit jej jazierko následne preklína, pretože sa mu nepáči to, čo vidí v odraze vodnej hladiny (už to fyzicky nie je on), možno predpokladať, že ide iba o premenu na telesnej úrovni. Hermafroditove novonadobudnuté pocity k svojmu zmenenému telu veľmi nápadne pripomínajú tzv. rodovú dysfóriu (negatívne pociťovaný nesúlad medzi pohlavím a rodovou identitou jednotlivca), keďže je zjavné, že jeho mužská rodová identita sa nijak nezmenila. Navyše, Ovídius ho aj po tejto metamorfóze naďalej nazýva *synom* Herma a Afrodity. Hermafroditná postava teda predstavuje iba telesnú obojpohlavnosť, a preto nepredstavuje dokonalú zhodu protikladov mužský – ženský i napriek tomu, že ide o zlúčenie muža a ženy do jednej bytosti.

Lexémy „bisexuálny“ a „hermafroditný“ teda môžeme pokladať za synonymické výrazy, majúce význam „obojpohlavný“. Ako hermafroditný či bisexuálny sa zvykne nesprávne prekladať aj z gréčtiny a latinčiny adjektívum „androgýnný“ (z gr. *androgynos* a lat. *androgynus*), pričom podľa Allison Surtees a Jennifer Dyer je táto chyba spôsobená niekdajším pohľadom na svet, ktorý nerozoznával rodovú diverzitu (2020, s. 19). Hermafroditizmus a androgýnnosť sú teda dva odlišné javy. Kým hermafroditizmus sa týka len tela, čiže telesnej obojpohlavnosti, androgýnia zachádza hlbšie, pretože v nej nejde ani tak o spájanie muža a ženy, ale skôr o celosťnosť protikladných princípov mužskosti a ženskosti.

Podľa rumunského historika náboženstva Mirceu Eliadeho hermafrodit nepredstavuje ono „mystérium dokonalosti“, ktoré podľa neho reprezentuje androgýn. Eliade tiež vníma medzi postavou androgýna a hermafrodita významný rozdiel: zatiaľ čo androgýn je dokonalým spojením mužského a ženského princípu na všetkých úrovniach bytia, podstata hermafrodita je obojpohlavná anatomicky a fyziologicky. Nesprávnym používaním a stotožňovaním týchto termínov tak nastáva degenerácia pôvodného symbolu, čiže degenerácia pôvodného významu androgýnie. Človek už nerozumie metafyzickému významu symbolu – t. j. dokonalého bytostného prepojenia mužského a ženského princípu, čoho dôsledkom je jeho vnímanie na čoraz nižšej úrovni. Táto degradácia pôvodného významu symbolu sa podľa neho odohrala v období dekadencie. Dekadencia (z fr. *décadence* – úpadok) bol umelecký smer konca 19. stor. a prelomu 19. a 20. stor. Vyznačoval sa pesimizmom, výstrednosťou, kladením dôrazu na estetickosť, elegancnosť a štylizáciu, skepsou voči viere v schopnosť človeka zmeniť svet, ale aj hedonizmom a únikom do iracionálna. Charakteristickými pocitmi dekadentných umelcov boli pritom pocity znechutenia zo spoločnosti či pocity smútku a dezilúzie. Medzi najvýznamnejších predstaviteľov sa radia napr. írsky autor Oscar Wilde či francúzsky prozaik flámskeho pôvodu J. K. Huysmans (Andričík – Andričíková, 2015, s. 63–66 a 69). Eliade upozorňuje, že v dekadencii už pri androgýnovi „nejde o plnosť spôsobenou slúčením pohlaví, ale o pre mieru erotických možností. Nejde o zjavení nového typu ľudstva, ve ktorom toto splynutie pohlaví vytvorí nové, nepolárni vedomí, ale o takzvanou smyslnou dokonalosť, ktorá vyplýva z aktívni prítomnosti obou pohlaví“ (1997, s. 80). Podiel na tom pravdepodobne nesie i to, že pri skúmaní niektorých antických sôch zobrazujúcich hermafrodické telá, resp. Hermafrodita, nemali dekadentní spisovatelia vedomosť o tom, že v staroveku „predstavoval hermafrodit ideálny stav, ktorý se snažili lidé uskutečnit duchovně prostřednictvím obřadů“ (ibid. – zdôraznil autor).

Historička Linnea Åshede tvrdí, že ikonografia Hermafrodita sa od jej rozmachu v helenistickom období až do rímskej éry výrazne nezmenila, pričom vo všetkých kultúrno-geografických oblastiach Stredozemného mora bola rovnaká. Išlo o idealizované vyobrazenie mladíkov tzv. androgýnného vzhľadu s prsami aj penisom. Nieslo istý erotický náboj v rôznom stupni nahoty, ktorý bol často intenzifikovaný motívmi vyzliekania alebo fyzickej intimity s ostatnými figúrami, ktorými boli zvyčajne mýtickí satyrovia (2015, s. 2). Dôležitým aspektom jeho zobrazovania bol moment šokujúceho odhalenia jeho obojpohlavnosti zočením mužského genitálu. V starovekých stredomorských kultúrach nebol erotický zážitok založený na binárnom chápaní pohlavia. Erotické ideály, ideály krásy aj objekty mužskej túžby sa opierali o rovnaké telesné kvality: mäkkosť, jemnosť, t. j. zjemnenú telesnú symetriu, ktoré mohli stelesňovať rovnako telá dievčat/žien aj chlapcov. Atraktívny je práve onen mladistvý a pohlavne nevyhranený vzhľad, pričom je Hermafrodit ikonizovaný podľa konvencií zobrazovania eroticky receptívneho partnera (Åshede; In: Surtees – Dyer, 2020, s. 82 a 90–91). Keďže je Hermafrodit vo výtvarnom umení vždy zobrazovaný s prsami

aj penisom a nikdy nie ako postava, ktorej by bolo možné jednoznačne pripísať buď ženské, alebo mužské pohlavie (hoci na začiatku Ovídiiovho naratívu má toto pohlavie jasne určené), existuje podľa Gravesa možnosť, že jeho hermafroditizmus predstavuje vrodenú telesnú kondíciu (2016, s. 327–328). Podľa analytickej psychologičky June Singer bola jeho obojpohlavná podoba výsledkom obdobia, keď sa spoločnosť presúvala od kultov ženských božstiev k systému, v ktorom moc prechádzala do rúk bohov, dovtedy podriadených bohyniam (1976, s. 16).

Naproti ideálnemu stavu spojenia dvoch pohlaví, ktoré sa v umení a mytológiách vnímalo ako dokonalé, stojí realita, keď sa v aktuálnom/reálnom svete narodené dieťa nesúce znaky obojpohlavnosti či akejsi pohlavnej neurčitosti bez výnimky zabíjalo. Vzorom bol „jedine rituální androgyn, pretože v sobě nenesl spojení anatomických orgánů, ale souhrn magicko-náboženských sil symbolicky nedílně spojených s oběma pohlavími“ (Eliade, 1997, s. 81). V rovine skutočného života bola anatomická obojpohlavnosť považovaná za úchylku a omyl prírody. Súhlasne s Eliadem sa vyjadrujú aj Surtees a Dyer. Podľa nich bolo uctievanie božského obojpohlavného Hermafrodita pozitívne, zatiaľ čo pohlavne nejednoznačné telá ľudí (obyčajných smrteľníkov) sa pokladali za priamu hrozbu pre politickú a sociálnu stabilitu, a preto boli usmrcované. Hermafrodit ako božská postava bol prijímaný, pretože bol súčasťou akejsi inej ríše, sveta bohov, v ktorom existovali rozličné druhy stvorení. Nekonformné ľudské telá v rámci skutočného sveta sa však v spoločnosti dali akceptovať iba ťažko, ak mal pri moci zostať symbolicky falický alebo maskulinistický poriadok. Intersexuálni jedinci totiž neboli vnímaní ako podobní bohu, i keď boli nazývaní „hermafroditmi“, ale ako odlišní od normy, ako ľudské monštra (2020, s. 15 a 18).

1.2 Hermafrodit, Priapos a mimotextová skutočnosť antického Grécka a Ríma

Hermafrodit, tým, že bol obojpohlavný, predstavoval hrozbu pre patriarchálne a maskulínne sociálne normy, ktoré boli v období staroveku dominantné. V rovnakej situácii sa nachádzal i ďalšie antické božstvo – grécko-rímsky boh plodnosti Priapos (lat. Priapus). Najpravdepodobnejšie bol synom boha Dionýza (prípadne Adonida, Herma, Dia či osla) a bohyne Afrodity či niektorej nymfy (Zamarovský, 1996, s. 363). Priapos bol charakteristický tým, že mal obrovský pohlavný orgán. Bol vo všeobecnosti považovaný za ohyzdného, obskúrneho a nedokázal nikoho zviest'. Jeho ohyzdnosť a nadrozmerný pohlavný úd boli výsledkom Hérinho prekliatia. Bohyňa Héra bola pohoršená zo správania sa bohyne lásky a krásy Afrodity počas ich súperenia o titul najkrajšej bohyne, a preto sa pomstila na jej synovi (Krejčí; In: Bahník et al., 1974, s. 15 a 505). Podľa Umberta Eca sa ho Afrodita údajne zriekla pre jeho škaredosť. Dodáva, že Priapos bol vnímaný ako amorfný a pre groteskné telo s nadrozmerným penisom je skôr komickou postavou. Priapos, menej významné božstvo typické pre kult falu, v sebe od najstarších dôb spájal rysy škaredosti, obscénosti a s tým súvisiacej komickosti. Bol ochrancom plodnosti a záhrad. Jeho sochy, vyro-

bené z jediného kusu figového dreva, sa preto zvyčajne stavali ako strašiaci do záhrad a polí. Mali ochraňovať úrodu pred vtákmi a zlodejmi (2007, s. 132). Priapos ich mal odháňať práve svojím vztýčeným prirodzením (Brisson, 2002, s. 67) natretým červenou farbou (Bahník; In: Bahník et al., 1974, s. 114).

Vol'ba dreva (figovník) tiež nie je náhodná. Figovník bol totiž chápaný ako falický symbol a bol zasvätený aj bohovi Priapovi či Dionýzovi, ktorý sám kolíše medzi mužskou a ženskou rodovou rolou (Surtees – Dyer /eds./, 2020, s. 10). Figovník v sebe zároveň spája mužský a ženský princíp: jeho list (mužský princíp) predstavuje žiadostivosť a pohlavný pud; figa, resp. košík fig (ženský princíp) znamená plodnosť a stelesňuje ženu ako bohyňu a matku (Cooperová, 1999, s. 43). Z obdobia staroveku sa taktiež zachovali s falom súvisiace pejoratívne posmešné gestá, ako napr. ukazovanie niekomu tzv. figy (palec medzi ukazovák a stredným prstom), pričom samotné pomenovanie tohto ovocia pochádza z lat. slova *figus*, ktoré pomenúvalo rovnaké gesto (Rejzek, 2001, s. 170). S daným symbolickým gestom s najvyššou pravdepodobnosťou súvisia i mnohé slovenské negatívne emocionálne zafarbené frazeologizmy súvisiace s figami ako napr. mať/dať niekomu/dostať od niekoho figu (borovú), stáť za figu atď. Podobný význam má aj urážlivé gesto vztýčeného prostredného prsta. Vztýčený prostredník, nazývaný Rimanmi *membrum virile* (mužský člen) alebo *digitus impudicus* (necudný prst), tu konotuje falus a zvyšné prsty predstavujú semenníky. Pôvodne gesto predstavovalo ochranu proti nepriaznivým magickým vplyvom a bolo náhradou za skoršie používané amulety v tvaroch priapických figúr (Wright; In: Knight – Wright, 1894, s. 145 a 148–149).

Podľa klasickej filologičky Marie Delcourt bol Priapos jednoducho len personifikáciou falu a nikdy sa celkom nestal bohom. Domnieva sa, že bol uctievaný pre podporu plodnosti a hojnosti (1961, s. 50). V starovekom Ríme predstavoval falus takisto silný kultúrny a politický symbol, avšak nebol nutne identifikátorom pohlavnej ani rodovej identity človeka. Vo falickej ikonografii starovekého Ríma existoval rozdiel medzi falusom (prednostne symbolom) a penisom (prednostne orgánom). Falus a penis teda nemožno stotožňovať. Falické zobrazenia sa neobmedzovali iba na mužské telá, ale predstavovali skôr mocenské vzťahy. Táto ikonografia súvisí so silou v zmysle inštitúcie moci ako sociálneho postavenia, a preto idea mužskosti nie je výlučne totožná s mužským pohlavím ani rodovou identitou jednotlivca (Surtees – Dyer, 2020, s. 14 a 18). Túto ideologému v starovekom Ríme demonštruje aj skutočnosť, že pre plnohodnotného rímskeho občana bol sexuálny styk v pasívnej role potupný, t. j. bola pasívna rola v sexuálnom vzťahu určená iba pre neobčana (napr. otroka). Rímsky občan, bez ohľadu na to, či bol dospelý alebo adolescent, sa mal takejto role vždy vyhýbať (Brisson, 2002, s. 56). Socha Priapa pri poli či záhrade mohla teda účinne odradiť prípadných zlodejov – Priapov predimenzovaný pohlavný úd ich odstrašoval pod hrozbou trestu penetráciou, ktorá sa rovnala obrovskému poníženiu. V priapeách, žartovných erotických básňach, sám Priapos oplzlým jazykom plným dvojsmyslov varuje prípadných zlodejov, že ich napr. ne-

bude bodat' kosákom, ktorý drží v ruke, ale svojím prirodzením (Smither – Burton, 2018, s. 25) a pod., alebo vyjadruje sexuálnu a nikdy nenaplnenú túžbu po žene.

Z istého uhla pohľadu je možné na boha Priapa nazerať aj ako na hermafroditické božstvo alebo minimálne ako na božstvo, ktoré je nositeľom istých hermafroditických čŕt. Podľa Nikoly Danišovej je Priapos pokladaný za hermafrodita preto, lebo je synom boha Herma, ktorý sám býva vnímaný ako hermafrodit, a bohyne Afrodity (2021, s. 97). Ako sme už spomínali vyššie, boh Hermafrodit môže byť podľa niektorých verzí vnímaný ako hermafrodit preto, lebo jeho meno je kombináciou mien jeho rodičov. Rodičovstvo boha Priapa je ale oveľa diskutabilnejšie než je tomu u Hermafrodita. Častejšie je Priapos pokladaný za syna Dionýza, boha vína, s ktorým zdieľa viacero podobností, než za syna Herma. Ponášajú sa na seba napr. v súvislosti s tým, že Priapos nebol bohom plodnosti len v zmysle telesnej lásky, ale bol aj ochrancom záhrad a viníc. Túto ochrannú a plodivú funkciu zdieľa s Dionýzom, ktorého Gréci pokladali nielen za boha vinárstva a vína, ale aj za ochrancu ovocných stromov a krov a za boha plodivej sily prírody (Zamarovský, 1991, s. 105 a 363). Priapos bol rovnako lascivný ako satyrovia, ktorí sa takisto pokladajú za deti Dionýza alebo Herma (ibid., s. 389). Satyrovia často sprevádzali boha vína a k ich sprievodu sa neraz pripájal aj samotný Priapos. Okrem toho, že symbol falu mal, ako sme už spomínali vyššie, magickú moc a bol apotropaickým prostriedkom proti urieknutiu, bol aj znakom Dionýzových satyrov. Falus vo všeobecnosti predstavuje symbol plodivej sily a bol uctievaný v kultoch božstiev plodnosti Dionýza, Herma a Pana. Pri slávnostiach týchto božstiev sa ako posvätný symbol plodnosti niesol v sprievodoch falus (Vránek; In: Bahník et al., 1974, s. 209).

Na druhej strane však Priapos predsa len zdieľa isté podobnosti aj s bohom Hermom, a to najmä v súvislosti s ithyfalickými zobrazeniami. Podľa filológa Radoslava Hoška bol u gréckych pastierskych kmeňov rozšírený kult boha pastierstva Herma, ktorého si „predstavovali jako vousem obrostlého muže, který stojí na hromadě kamení, vztyčeným fallem dává najevo svou plodivou sílu, a zároveň vyznačuje své území“ (2004, s. 60). Preto sa podľa neho pozemky ohraničovali kopami kamenia, doplneného niekedy o sošku Herma (ibid.), pričom každý pocestný mal povinnosť pridať na kopu ďalší kameň na znamenie toho, že tade prechádzal (Brisson, 2002, s. 53). Z návršia kamenia sa vyvinula kultová socha nazývaná hermovka. Pozostávala zo stĺpiku s hlavou Herma navrchu a s falom. Hermovky boli umiestňované pri cestách, popri ktorých sa často kopali aj hroby, a preto je Hermes i bohom pocestných, a to živých i mŕtvych (Hošek, 2004, s. 60–61). V niektorých kontextoch sa aj Priapos javí ako ochranca hraníc, keďže pod hrozbou trestu znásilnením chráni hranice záhrad a polí pred zlodejmi. Antropológ Arnold Van Gennep vidí v Hermovi aj Priapovi božstvá hraníc, pravdepodobne vďaka rozšírenému spájaniu pätníkov a hraničných označení s falickým symbolom (1997, s. 23).

Isté analógie možno badať aj medzi Priapom a bohom Panom, ktorý je ochrancom lesov a pastierov. Za jeho otca je najčastejšie pokladaný práve Hermes. Aj Pana sa matka zriekla pre jeho telesnú škaredosť (mal kozie nohy) a neraz bol pre svoj vzhľad predmetom výsmechu Olympanov. Pre Pana je rovnako príznačné oplzlé a lascívne správanie, zažíval tiež (i keď v menšej miere) neúspech v milostnom a sexuálnom živote. Podobne ako Priapos, aj Pan je súčasťou sprievodu boha Dionýza. V antickom Ríme sa neskôr Pan stotožnil s bohom Faunom, ktorý nebol len bohom lesov, polí a dobytky, ale rovnako ako Priapos bol aj ochrancom úrody a plodnosti, i keď je nutné podotknúť, že tento boh mal už úplne odlišných rodičov (Zamarovský, 1991, s. 132–133).

Priapos vykazuje viacero spoločných čŕt s Dionýzom, jeho domnelým otcom, s Hermom, ktorého kult nesie podobné znaky, a napokon aj s Panom, s ktorým ho spája Hermes ako pravdepodobný spoločný otec. V konečnom dôsledku nemožno s istotou určiť, kto je Priapovým skutočným otcom (otázna pritom býva niekedy i matka). Nie je preto vylúčené, že má v dôsledku kombinácie mien rodičov hermafrodické črty ako pôvodom starší boh Hermafrodit, ktorého hermafroditizmus môže byť tiež vrozeným stelesnením kombinácie mien rodičov. Za hermafrodita mohol byť postupom času pokladaný Priapos aj preto, že v pôvodne grotesknej, ohavnej a hrubej ikonografii (sám má na ňu v *Priapeách* vo zvyku poukazovať) nadobúdala čoraz jemnejšie feminínnejšie črty, začal byť zobrazovaný s prsami a dlhými kadekami, a začínal sa teda čoraz viac ponášať na boha Hermafrodita, až nadobudol identický zovňajšok. Keďže zastával podstatnejšie miesto v každodennom živote človeka, začínal Hermafrodita vytláčať a preberať niektoré jeho atribúty a funkcie, ako aj už spomínaný hermafroditizmus. To spôsobilo, že kult Hermafrodita bol napriek popularite izolovaný (Delcourt, 1961, s. 51–52).

Rozdiel medzi bohmi Hermafroditom a Priapom a intersex ľuďmi v antike spočíval teda v tom, že ľudia neboli božskými bytosťami ani ideálnym dokonalým celkom, ale anatomickými omylmi prírody, ktoré mohli predstavovať hrozbu pre spoločnosť, lebo narušovali usporiadané štruktúry univerza.

1.3 Základná definícia androgýnie

Androgýnia (pričom slová „androgýnia“ a „androgýnnosť“ tu budeme používať ako synonymické výrazy) je v najzákladnejšom a najširšom význame jednotou dvoch protikladov v jedinom celku, ktorý býva vnímaný ako úplný a v tom zmysle dokonalý. Androgýn je teda entita, bytosť, v ktorej sú obsiahnuté v jedinom symbiotickom a rovnocennom celku ženský aj mužský princíp. Medzi týmito dvoma princípmi je opozitný vzťah, pričom androgýn je zhodou týchto opačných hodnôt. Podľa Eliadeho vyjadruje pojem *coincidentia oppositorum* tzv. mystérium úplnosti – spojenie protikladov v jednote. Samotné slovné spojenie latinského pôvodu označuje zjednotenie polarít, paradoxné súžitie protikladných princípov, ktoré symbolicky predstavuje stav úplnosti a absolútna. Tento symbol sa v rôznych náboženských a filozofických tra-

díciách používa na vyjadrenie jednoty všetkého, čo je v empirickej realite rozdelené (1997, s. 66 a 167). Zhoda protikladov teda symbolizuje stav úplnosti a jednoty, z ktorého vyplýva predstava dokonalosti či celistvosti bytia.

Vytvorenie tohto termínu sa pripisuje Mikulášovi Kuzánskemu (ibid., s. 65), nemeckému filozofovi, teológovi, cirkevnému hodnostárovi a matematikovi, ktorý býva označovaný za prvého renesančného filozofa (Floss, 2001, s. 23 a 9). Používal ho vo svojom diele *De docta ignorantia* (*O učenej nevedomosti*), zachovanom z polovice 15. storočia (Hopkins, 1985, s. 1). Boha tu definuje ako absolútnu bytosť odpútanú od akejkoľvek obmedzenosti. Je to bytosť nekonečná a prevyšujúca všetky jednotlivé súcna akéhokoľvek charakteru, čiže je absolútnym maximom a absolútnym nekonečnom. Pre Kuzánskeho je Boh absolútnou jednotou a ako aj ostatní neoplatonici, aj on videl v absolútnom *Jednom* ontologický základ skutočnosti. Medzi bohom a konkrétnymi jednotlivinami je pritom univerzum (vesmír, svet), ktoré je jednotou a nerozdielnosťou všetkých jednotlivín. Z neho vzniká mnohosť a rozdielnosť vrátane protikladnosti (Floss, 2001, s. 37 a 42). Keďže Boha vnímal ako absolútnu jednotu, považoval jav *coincidentia oppositorum* za najvhodnejšiu definíciu Božej povahy (Eliade, 1997, s. 167).

Azda najpoužívanejším termínom pre pomenovanie postavy, ktorá je vyjadrením *coincidentia oppositorum*, čiže zhody protikladov, je slovo androgýn. *Slovník symbolů* (2002) od Uda Beckera charakterizuje androgýna ako „individuum, které nese historicky podmíněnou představu tělesného a duševního smíšení podstatných mužských a ženských rysů. Muž a žena vykazují v tělesném a duševním ohledu vlastnosti a duševní prožívání druhého pohlaví“ (2002, s. 15). Aj Becker pritom upozorňuje na spomínanú tendenciu zamieňania si androgýnie s hermafroditizmom, a teda časté chybné užívanie týchto dvoch pojmov ako synonym (ibid.).

Takisto podľa *Slovníka cudzích slov* predstavujú tieto dve lexémy synonymá, pričom androgýna definuje nasledovne – je to: „organizmus, osoba nesúca znaky oboch pohlaví, hermafrodit“ (Balážová – Bosák /eds./, 2005, s. 64). Androgýniu charakterizuje zas ako lekárky pojem označujúci pohlavnú obojakosť, ktorej synonymom je opäť (telesná) obojpohlavnosť (ibid.).

So slovom „androgýn“ a od neho odvodenými slovami (androgýnny, androgýnnosť atď.) sa môžeme stretnúť aj v bežnej komunikácii. Používa sa v nej na vyjadrenie skutočnosti, keď niekto vyzerá alebo sa oblieka rodovo nediferencovane, t. j. nezapadajúco do krajných opozičných kvalít mužský – ženský, nachádzajúcich sa na širokom spektre vonkajšieho rodového prejavu. Túto skutočnosť reflektuje i *Slovník súčasného slovenského jazyka: A – G* (2006), ktorý v primárnom význame popisuje slovníkovým heslom „androgýn“ človeka s výzorom neurčitého pohlavia, či ženu s mužskými črtami, správaním alebo s „chlapčenskou“ telesnou stavbou (Buzássyová – Jarošová /eds./, 2006, s. 127). Najčastejšie teda ide pri tzv. androgýnných osobách o osoby s pripísaným ženským pohlavím, ale s maskulinnejším vzhľadom

či postavou a/alebo štýlom obliekania. Stále však pritom ide len o vonkajšie charakteristiky človeka – ako vrodené, tak i nadobudnuté. V sekundárnom význame je v danom slovníku lexémou „androgýn“ opäť označovaná obojpohlavná bytosť, čiže synonymicky hermafrodit (ibid.). Definície adjektíva „androgýnný“ tu hovoria primárne o znakoch neurčitého pohlavia, androgýnnom imidži či štylizácii, sekundárne taktiež o obojpohlavnosti (ibid.).

Slovenský jazyk teda všeobecne vníma androgýniu iba v dvoch polohách – buď ako hermafroditizmus, alebo, najčastejšie, ako štýl či spôsob prezentácie vzhľadu. Vidíme teda, že užívatelia slovenského jazyka chápu androgýna predovšetkým ako človeka, ktorému okolie nevie na prvý pohľad naisto pripísať mužské ani ženské pohlavie, pričom konotuje predovšetkým osobu s pripísaným ženským pohlavím maskulinnejšieho vzhľadu či štýlu prezentovania sa (módou, účesom atď.). Rovnaké tendencie vnímania daného slova si pritom môžeme všimnúť aj v globálnom meradle. Pôvodný význam symbolu androgýna – ako ho opisuje napr. Eliade – teda skutočne v povedomí ľudí degradoval.

Z etymologického hľadiska má adjektívum androgýnný pôvod v latinskom *androgynus*, pôvodne z gréckeho *androgynos* vo význame „hermafrodit“, pomenúvajúc tak obojpohlavnosť alebo zženštilého muža (Harper, 2019, online). Surtees a Dyer však tento preklad, ako sme už písali i vyššie, považujú za nesprávny, hoci sa nachádza vo väčšine gréckych a latinských slovníkov. Ony prekladajú výrazy *androgynos* a *androgynus* ako androgýnný, majú na zreteli skutočnosť, že použitie a prítomnosť tohto termínu v slovníkoch je odrazom zastaraných predstáv, ktoré neuznávajú rodovú diverzitu, a teda ani aktuálne vedecké poznanie. To znamená, že bádatelky výklad pojmu aktualizujú (2020, s. 19).

Slovo androgýn sa pritom skladá z dvoch častí: z predpony gréckeho pôvodu *andro-*, ktorá sa vyskytuje v zloženinách a je odvodená od gréckeho *anēr* (v genitíve *andros*) vo význame „muž“; a z gréckeho *gynē* s významom „žena“ (Holub – Lyer, 1978, s. 78). V doslovnom preklade ide teda o „muž-ženu“ alebo „mužoženu“, čo sa však môže javiť pri štúdiu mýtov mystéria prvotnej dokonalosti (*coincidentia oppositorum*) zo sémantického hľadiska ako problematické. Doslovný preklad totiž výrazne evokuje hermafrodita. Pôsobí iba ako „zlepenec“ slov „muža“ a „ženy“. Na margo toho Singer tvrdí, že hermafrodické spojenie protikladov nie je pravdivým spojením, ale je len chaotickým zlúčením nediferencovaných protikladov (1976, s. 91). Možno i samotný pojem „androgýn“ bol jedným z dôvodov, prečo sa postupom času začalo toto pomenovanie vnímať práve ako synonymum obojpohlavnosti. Zo všetkých uvedených najpoužívanejších pojmov, ktorými je označovaná prvotne dokonalá mytologická bytosť spájajúca ženský i mužský princíp do jediného symbiotického rovnocenného celku (práve tým sa vytvára oná dokonalosť vzájomne prepojených opozičných protikladov), sa však javí pojem „androgýn“ ako najideálnejší (je predsa len i najfrekvencovanejším), avšak nie z vyššie uvedených hľadísk.

Ponúkajú sa nám tri možné spôsoby, ako sa vysporiadať so situáciou významového posunu smerom od „androgýna“ k „hermafroditovi“:

- a) zmeniť celosvetové súčasné konotácie tohto slova tak, aby zodpovedali pôvodnému denotátu – napr. edukáciou;
- b) vytvoriť nový termín;
- c) upozorňovať alebo zdôrazňovať, ktorý význam pojmu máme na mysli, a to vždy v závislosti od konkrétneho jazykového kontextu, v ktorom sa používa.

Posledná možnosť sa týka predovšetkým rôznych vedeckých prác či štúdií. Ak by niekto čítal o postave opísanej iba ako androgýnnej bez bližšej špecifikácie, mohlo by ho to bez predchádzajúcich skúseností s problematikou miasť a jeho predstavy by mohli byť skreslené. Androgýnna bytosť nemusí vyzeráť nutne „androgýnne“ v dnešnom ponímaní. Môže mať fyzickú podobu stotožňujúcu sa s podobou (cisrodového) muža alebo ženy, alebo môže byť aj obojpohlavná. Ak je postava androgýna obojpohlavná, jej hermafroditizmus je akýmsi vonkajším znakom, resp. vonkajškovou manifestáciou androgýnie. V predloženej práci sa najviac prikláňame k poslednej zmieňovanej možnosti riešenia sémantickej problematiky slova „androgýn“ – pod androgýniou tu budeme rozumieť jednotu protikladných princípov (mužského a ženského princípu) v jednom celku. Do budúcnosti však možno aj uvažovať o zavedení nového neologického termínu pre daný jav.

2. Archetypálny význam prvotnej dokonalosti vo svetových mytológiách

Vo svojej teórii kolektívneho nevedomia Jung tvrdí, že ľudské psyché predstavuje vedomo-nevedomý celok, pričom nevedomie rozdeľuje na povrchovú a hlbšiu vrstvu. Povrchovú vrstvu nevedomia nazýva tzv. osobným nevedomím a hlbšiu vrstvu tzv. kolektívnym nevedomím. Kým osobné nevedomie je individuálneho charakteru, kolektívne nevedomie má všeobecný charakter a u všetkých ľudí je identické. Je teda akýmsi duševným nadosobným základom. Obe vrstvy nevedomia majú svoje obsahy. Obsahy osobného nevedomia, ktoré boli kedysi aj na vedomej úrovni, človek získava individuálne. Tieto obsahy však boli postupne z vedomia odstránené, či už aktom vytesnenia, alebo prirodzeným zabudnutím. Na druhej strane obsahy kolektívneho nevedomia nikdy súčasťou vedomia neboli a sú dedené. Obsahmi kolektívneho nevedomia sú práve tzv. archetypy (Jung, 2018, s. 97–98). Kolektívne nevedomie sa teda skladá z archetypov.

Archetypy sa dajú popísať ako preexistujúce formy v psyché každého jedného človeka. Možno ich prirovnať k Platónovým ideám, na ktoré sa podobajú. Samotný Jung naznačuje, že i Platónove myšlienky

boli jeho inšpiráciou (ibid., s. 99). Idey sú akési večné nadosobné univerzálne (pra)vzory či základné esencie vecí, dokonalé formy prítomné v každej ľudskej myslí, na základe ktorých následne človek posudzuje svet okolo seba komparáciou (Tatarkiewicz, 1985, s. 130–131). Preto považuje Jung Platónovu koncepciu idey za výstižnú a užitočnú pre jeho vlastnú teóriu archetypov, „protože naznačuje, že u kolektívne nevedomých obsahů jde o prastaré nebo – ještě lépe – o prvopočáteční typy, to znamená odpradávná existující obecné obrazy“ (2018, s. 99).

Človek si nie je vedomý existencie archetypu, ale napriek tomu ho stále zažíva a archetyp naňho stále pôsobí. Archetyp sám o sebe predstavuje iba akúsi hypotetickú a nenázornú základnú formu, vyznačujúcu sa istými formálnymi prvkami a základnými významami. Samotný archetyp nie je schopný byť vedomým, je metaforicky neviditeľným, ale to „...všetchno archetypické, co je vnímáno vědomím, představuje variace na základní téma“ (ibid., s. 70). Sám o sebe je archetyp nenázorný, ale jeho už názorným účinkom je archetypálna predstava, čiže motív alebo mytologéma (ibid., s. 71). Z toho vyplýva, že archetyp predstavuje tie psychické obsahy, ktoré ešte vedome spracované neboli, a ktoré sú práve preto bezprostrednou duševnou danosťou. Archetyp je nevedomým obsahom, ktorý sa mení podľa individuálneho vedomia jednotlivca, v ktorom sa objavuje (ibid., s. 99–100). V prenesenom zmysle by sa dalo povedať, že archetyp je akousi formičkou na pieskovisku, ktorú má každý človek rovnakú. Každý však stojí na inom pieskovisku – s pieskom odlišnej farby, štruktúry či zrnitosti, alebo dokonca s iným materiálom, napríklad s blatom či hlinou. Z toho vyplýva, že jeho „bábovka“, ktorej tvar určuje formička, bude vždy trochu iná, no napriek tomu vždy zostane „bábovkou“.

Vo svojom výskume vychádzal Jung predovšetkým zo svojej psychiatrickej praxe. Všimol si, že sny a fantázie jeho pacientov bývali mimoriadne bohaté a že v nich pôsobila akási vnútorná sila alebo napätie. Tento tlak sa pokúšal uvoľniť tým, že pacientov vyzýval, aby daný motív sna či predstavy spracovali alebo rozvinuli, a to v ľubovoľnej umeleckej forme. Postupne si uvedomil, že u rôznych jednotlivcov sa opakujú úplne totožné alebo analogicky podobné motívy a formálne prvky. Najčastejšie zobrazovali chaotické množenie foriem, dualitu, rôzne protiklady (napr. svetlo a tmu, hore a dolu, pravú a ľavú stranu) či ich zjednotenie v treťom princípe, ktorý Jung označil ako *complexio oppositorum*. Hoci pacienti mali len minimálne znalosti z mytológie, v ich dielach sa objavovali rozmanité mytologické motívy. Túto metódu Jung neskôr nazval aktívna imaginácia – predstavuje syntézu vedomého, pasívneho materiálu s tvorivými impulzmi nevedomia. (2018, s. 55–57 a 59). Vyjavuje sa v nej zhoda nevedomím regulovaných fantázií s „monumenty lidské duševní činnosti vůbec, známými z tradice nebo etnologického bádání“ (ibid., s. 58). Jung preto predpokladá, že jadro všetkých mytológií a náboženstiev má povahu archetypu (ibid., s. 61). Chaoticky mnohonásobné obrazy pacientov môžu evokovať kozmogonické mýty o stvorení sveta z chaosu a zjednotenia protikladov v ich terapeutických dielach sa zas podobajú na akési zobrazenia princípov

androgýnie. Androgýnia totiž nie je nevyhnutne len zhodou protikladov mužský – ženský, ale môže byť chápaná aj v širšom zmysle ako zhoda protikladov vôbec (o čom budeme písať i nižšie).

Archetypálne praformy ako základ všetkých predstáv vznikli v dávnej dobe, kedy ľudské vedomie ešte nemyslelo, ale iba vnímalo, a teda myšlienky neboli myslené, ale cítené zmyslami (zrakom a sluchom). Empíriou pociťovaná myšlienka sa v podstate rovnala zjaveniu. Ak sa archetypy, chápané ako typické formy správania, dostanú do vedomia, prejavujú sa vo forme predstáv, podobne ako všetky ostatné vedomé obsahy. Tieto formy správania sú pre človeka typickými vo všetkých častiach sveta a boli preňho typické aj v dávnej minulosti. To je dôvod, prečo sa rovnaké alebo podobné javy objavujú vo folklórnom, mytologickom i historickom materiáli naprieč národmi, a to v textoch vznikajúcich v rôznych časových obdobiach. Psychické dianie človeka je totiž v priestore aj v čase rovnaké, z čoho vyplýva, že archetypy majú kolektívny charakter (ibid., s. 135 a 87–88).

Prejavmi archetypov sú napríklad rôzne archaické kmeňové tajné učenia či náuky. Predstavujú typické formy sprostredkovania kolektívnych obsahov, ktoré pôvodne vychádzali zo sféry nevedomia, no postupne sa stali vedomými vzorcami správania, odovzďavanými tradíciou. Azda najznámejšími prejavmi archetypov sú však mýty a rozprávky. Podobne ako tajné učenia, aj mýty a rozprávky boli tradované ústnym podaním z generácie na generáciu. Duša v nich vypovedá sama o sebe. Jung pokladá mýty za psychické manifestácie, ktoré zobrazujú podstatu ľudskej duše. Na ranom stupni vývinu človeka totiž nevedomá duša asimilovala všetko, čo vnímala zmyslami, a premieňala to na vnútorné, duševné dianie. Inými slovami, človek si zmyslovo vnímané prírodné javy mýtizoval. Ako príklad Jung uvádza slnko, ktoré v mýtoch znázorňovalo osud boha alebo hrdinu (ibid., s. 99–100). V mnohých mytologických príbehoch je preto pohyb slnka po oblohe zviazaný s pohybom božstva, ktoré je zodpovedné za jeho každodenný pohyb, čím zabezpečuje kolobeh dňa a noci. V egyptskej mytológii sa napríklad slnečný boh Re rodí s každým východom slnka zo svojej matky Nút zosobňujúcej nebo a pri každom západe slnka ho zas Nút ako starca zhltnie.

Jung však upozorňuje, že tieto mýtizované prírodné procesy nepredstavujú alegórie, teda vedomé parafrázy určitých významov, ale symbolické prejavy nevedomia. Nevedomé dianie sa vníma ako projekcia, ktorá sa odráža v rozličných javoch prírody. Inými slovami, nevedomie človeka sa analogicky zrkadlí v prírodnom svete. Človek totiž spočiatku nevnímal svet objektívne, ale hlboko subjektívne, cez vlastnú duševnú skúsenosť. Projekcia je pritom nevedomý a spontánny proces, pri ktorom sa emocionálne nabitý nevedomý obsah prenáša na vonkajší objekt. Ľudská psychika v sebe vždy nesie obrazy, z ktorých neskôr vznikli mýty. Práve preto sú mytologické motívy univerzálne a objavujú sa v rôznych kultúrach v paralelných podobách. Rovnakým spôsobom fungujú aj staré tajné náuky či náboženstvá: rovnako ako mýty, aj ony odzrkadľujú nevedomé procesy. Postupom času sa však z týchto skúseností stali už len predmety

viery. Tým, že stratili svoj pôvodný, skrytý rozmer, človek zároveň stratil aj individuálnu skúsenosť, ktorá ich kedysi sprevádzala (ibid., s. 100–102).

Podľa psychonalytika Bruna Bettelheima „existuje všeobecný souhlas, že mýty a pohádky k nám promlouvají jazykem symbolů s nevědomým obsahem. Dovolávají se současně vědomé i nevědomé mysli... Proto jsou tak působivé“ (2000, s. 38). Dodáva k tomu, rovnako ako Jung, že obsahy príbehov symbolicky stvárnajú vnútorné duševné stavy. Jung a nasledovníci Junga zdôrazňujú podľa Bettelheima v tomto ohľade domnienku, že postavy a udalosti, ktoré sa nachádzajú v mýtoch a rozprávkach, predstavujú archetypové psychologické javy, podľa ktorých sú utvárané a zároveň „...že symbolicky vyjadrujú potrebu dosáhnout vyšší úroveň jáství – vnitřní obrody, která nastane, když člověk získá přístup k nevědomým silám osobním a rasovým“ (ibid.).

Vo vnímaní Jungovej žiačky Marie-Louise von Franz sú súčasne rozprávky tým najčistejším a zároveň najjednoduchším výrazom psychických procesov kolektívneho nevedomia, a preto je ich hodnota pre výskum nevedomia vyššia ako hodnota iných arcinaratívov. Rozprávky totiž podľa nej zobrazujú archetypy v tej najjednoduchšej, a teda najpresnejšej a najhutnejšej podobe. Tvrdí, že na rozdiel od rozprávok sú v mýtoch vzorce psyché už prekryté iným kultúrnym materiálom (2008, s. 15–16).

Analytická psychologička Singer vo svojej monografii *Androgyny: Toward a New Theory of Sexuality* (1976) dospela k záveru, že tým najstarším archetypom, s ktorým má ľudstvo akékoľvek skúsenosti, je práve androgýnia. Toto tvrdenie odôvodňuje tým, že archetyp androgýnie je odvodený od jediného jemu nadradeného archetypu, ktorým je archetyp absolútna. Ten však zostane človeku naveky neznámy, pretože presahuje schopnosti ľudskej mysle (1976, s. 6). Archetyp androgýnie má však k nemu najbližšie, pretože absolútno predstavuje doslovne všetko a androgýnia je zhodou, jednotou protikladov, čiže kvalít, ktoré musia byť nevyhnutne spojené aj v absolútne, ibaže v oveľa rozsiahlejšom meradle. Singer ďalej píše, že androgýnia je ako archetyp vo vnútri každého človeka, kde sa objavuje ako vnútorný pocit prvotnej kozmickej jednoty, existujúcej v jednote a úplnosti ešte pred rozdelením protikladov (ibid.). Eliade uvažuje analogickým spôsobom a je toho názoru, že „ve své bezprostřední zkušenosti je člověk utvořen dvojicemi protikladů. Nebo lépe, nejenže rozlišuje příjemné od nepříjemného, radost od utrpení, přátelství od nepřátelství, ale ještě si myslí, že tyto protiklady také platí v absolutnu; jinými slovy, že konečnou realitu lze určit stejnými dvojicemi protiv, které charakterizují bezprostřední realitu, v níž se člověk nachází prostě tím, že žije v tomto světě. Je lidským sklonem považovat bezprostřední zkušenost tohoto světa za metafyzicky právoplatné poznání odrážející, dalo by se říci konečnou realitu...“ (1997, s. 76).

Človek si je teda podľa Singer vedomý prvopočiatočnej jednoty prostredníctvom svojho vlastného psyché. Obraz androgýnie je hlboko zakorenený v kolektívnom nevedomí, prítomný v každom človeku. Svojím sebe vlastným archetypálnym spôsobom spoluutvára našu realitu, a to prinajmenšom v takej

miere, v akej ju formujú vonkajšie faktory prostredia. Predstavuje archetyp, ktorý človeka sprevádza a ku ktorému ľudstvo smeruje ako k vnútornej rovnováhe ženského a mužského princípu. To znamená, že androgýnia v jednotlivcovi spája jeho maskulínne a feminínne aspekty, ktoré sú však v súčasnosti často navzájom oddelené. Tento rozpor pramení z pocitu ohrozenia rodovej identity, ktorý mnohí ľudia prežívajú (1976, s. 8–9 a 11), čo súvisí napr. s rodovými stereotypmi, ktoré sú niektorými ešte vždy vnímané ako norma, ale aj s výraznými vlnami transnegativistického zmýšľania, ktorého zvyšujúci sa trend si môžeme všimnúť celosvetovo. Množstvo ľudí chápe maskulinitu a feminitu ako dve diametrálne odlišné a jediné možné hodnoty nachádzajúce sa na koncoch jednej úsečky pomenovanej MŽ. Majú dojem (zapríčinený i onými rozšírenými a od útleho detstva vnucovanými rodovými stereotypmi), že nie je možné sa nachádzať mimo krajných bodov tejto pomyselných línie. Pritom častým predpokladom je, že rodová identita a rodový prejav človeka sa zhoduje s jeho pripísaným pohlavím, a teda muž môže (či musí) byť jedine maskulínnym a žena jedine feminínou. Vieme však, že tomu tak nie je a že táto predstava je zastaraná. Rodový prejav je skôr spektrom a možno povedať, že len málokto sa nachádza v jeho krajných hodnotách. Keď Singer píše o svojej predstave budúceho androgýnného ľudstva, môžeme to chápať ako jej víziu budúceho zmierenia sa protikladov v človeku, čiže rovnovážne smerovanie k stredu tohto pomyselného spektra. To však neznamená, že by prestali existovať rozličné rodové identity či dokonca pohlavia. Pri zmierení protikladov v ľudskom psyché ide o nadobudnutie vnútornej duševnej harmónie, ktorá by mala viesť k vyššej kvalite života.

Androgýnia však nie je nevyhnutne len duálnou jednotou protikladov mužskosti a ženskosti. Dá sa na ňu z istého pohľadu nahliadať aj ako na jednotu protikladov vôbec, t. j. protikladov vo všeobecnom význame. Androgýnnosť, ako zhoda či nediferencovanosť protikladných princípov, je vyjadrením úplnosti. Na kvalitu úplnosti sa viaže dokonalosť v zmysle: čo je úplné, to je dokonalé. Keďže androgýnia vytvára a vyjadruje (ú)plnosť, má pre archaického človeka značný archetypálny význam. Úplnosť sama osebe totiž zahŕňa všetko. Podľa Eliadeho boli práve preto v rôznych archaických náboženstvách najvyššími bytosťami androgýni, pričom božská androgýnia „...znamená viac než soužití – či spíše splynutí – obou pohlaví v této božské bytosti. [...] Androgynie není jen stavem naplněnosti a sexuální soběstačnosti, ale také symbolizuje dokonalost počátečního, nepodmíněného stavu“ (1998, s. 149). Singer vysvetľuje, že v tzv. ultimátnej *jednote-totalite* sú spojené všetky páry protikladov na všetkých úrovniach svojho potenciálu. Pár protikladov muž – žena slúži ako symbolicky reprezentatívny pár energetickej sily, ktorá sa skrýva za všetkými ostatnými polaritami. Je tomu tak podľa nej preto, lebo pre stvorenie sa musia vo svojej sexuálnej mužskosti a ženskosti spojiť muž a žena, pričom pred ich oddelením boli zviazaní v jednom tele a týmto telom je tzv. prapôvodný androgýn. Idea tohto božského androgýna vznikla ako dôsledok konceptu prapôvodnej bytosti, v ktorej sa spájajú všetky protiklady (1976, s. 7).

Môžeme predpokladať, že protiklady mužský a ženský sú synekdochicky symbolmi jednoty protikladov preto, lebo pohlavie a rodová identita človeka tvoria integrálnu časť jeho existencie už od narodenia. Samotný život človeka vznikol z fyzického spojenia (rozmnožovacieho aktu) ženy a muža a podobné správanie mohli ľudia už od pradávnych čias sledovať i u iných živočíšnych druhov. Počas prehistórie a ranej histórie ľudstva bolo privádzanie na svet potomstva obzvlášť mimoriadne dôležité, pretože inak by ľudstvo nedokázalo bez ďalších generácií prežiť. Dĺžka priemerného života bola podstatne kratšia a úmrtnosť bola vysoká. Plodenie potomstva a celkovo plodnosť sama o sebe boli nevyhnutnými podmienkami prežitia a človek, ako každý iný živočíšny druh, disponuje tiež pudom predávania svojho genetického kódu ďalej za cieľom zachovania svojho druhu. Zároveň už pri narodení je človeku pripísané nejaké pohlavie (predovšetkým na základe tvaru jeho vonkajších genitálií) a s ním súvisiaca rola, na ktorú sa kladú určité očakávania a nároky, čo, samozrejme, veľmi výrazne ovplyvňuje celý zvyšok ľudského života.

Obrovský význam plodnosti a sexuality podľa teológa Gerharda J. Bellingera dokumentuje veľké množstvo nájdených plastiek nahých ženských figúr, ktoré majú nadmieru zvýraznené ženské druhotné pohlavné znaky ako prsia a prirodzenie na úkor napr. tváre či končatín. Pochádzajú zo staršej kamennej doby a sú známe ako venuše. Zvyknú byť často vyobrazované aj vo vysokom stupni tehotnosti, pretože práve od ženy sa odvodzoval pôvod rodu a kmeňa. V období aurignacienu tieto sošky ženských figúr tvorili ranú formu kultu pramatky a v neskorom mladšom paleolite sa stali predchodkyňami bohyně Matky Zeme. Existenčná závislosť prehistorických ľudí od lovnej zvery sa premietla aj vo výtvarnej expresii. Medzi hlavné motívy preto patria vyobrazenia lovnej zvery a lovu, teriantropné figúry, ale aj motívy týkajúce sa rozmnožovania, plodnosti, sexuality a v neposlednom rade pohlavnej duality žien a mužov (1998, s. 18–19). „Sexuální polarita muža a ženy je jedným z hlavných tém skalných a jeskynných maleb doby kamenné“ (ibid., s. 21). To, že zem sa začínala asociovať s matkou, môže dokazovať aj umiestnenie prvých maliarskych výtvorov človeka – jaskyňa ako vnútro zeme môže pripomínať maternicu. V mezolite sa tiež začali vyskytovať pohrebné rituály, v ktorých boli mŕtvi nezriedka pochovávaní „v zemskom lone“ v embryonálnej polohe v očakávaní znovuzrodenia (ibid., s. 21–22).

Môžeme predpokladať, že zárodok archetypu androgýnie sa zrodil už v raných etapách vývoja ľudstva, vzhľadom na to, ako rozšírený sa tento archetyp javí byť. Postupne sa u človeka čoraz výraznejšie rozvíjalo rituálne a s ním späté mytologicko-náboženské zmysľovanie. Archetypy, medzi nimi aj archetyp androgýnie, sa začali manifestovať v myslení i v tvorivej činnosti človeka, napríklad v podobe rozprávania mytologických príbehov. Archetyp androgýnie, ktorý je predmetom nášho výskumu, sa objavuje v širokej škále kultúrotvorných naratívov, ako sú mýty, eposy, legendy, náboženské texty či rozprávky.

Príznačnou doménou výskytu androgýnie sú predovšetkým kozmogonické mýty, čiže mýty o stvorení sveta. Eliade je toho názoru, že ak by sa niečo neudialo *in illo tempore* (v tzv. mýtckej minulosti), podľa archaických ľudí by to neexistovalo. Kozmogónia sa preto stáva príkladným vzorom akéhokoľvek stvorenia a gestá nadprirodzených bytostí sa stávajú vzorom všetkých významných ľudských činností (2020, s. 27 a 16).

Mýty o stvorení sveta pokladá von Franz vo všetkých kultúrach za najzákladnejšie mýty (1999, s. 21), čo je logické vzhľadom na to, že pre človeka mali ako príbehy o vzniku sveta, v ktorom žije, a ako fundamenty mytologických systémov zásadný význam. Udalosti, ktoré sa odohrali v tzv. mýtckej minulosti sú pre človeka dôležité, čo odráža aj fakt, že pri rôznych príležitostiach sa mýty o stvorení opakovali. Kým Eliade nazýva tzv. mýtckú minulosť časom *in illo tempore*, Meletinskij ju nazýva *Ur-zeit* (pra-čas). Zdôrazňuje, že „mýtcká minulosť však není jednoduše předešlá doba, nýbrž zvláštní epocha stvoření [...] ‚počáteční‘, ‚první‘ doba, která předchází momentu, od něhož se počítá čas empirický“ (1989, s. 183). Podľa von Franz sa mýty stvorenia opakovali napr. pri založení nového mesta (nové mesto sa rovná novému kozmu), pri oslave nového roka a pod. (1999, s. 18), ale aj pri uzdravovaní chorého, kedy sa chorý symbolicky prenesie do okamihu stvorenia sveta a do prvotnej úplnosti, alebo pri intronizácii (Eliade, 2020, s. 29 a 39). Opätovné rozprávanie mýtu o stvorení alebo jeho rituálne zinscenovanie sa chápalo ako obnovenie či znovuvytvorenie sveta, ktoré viedlo k opätovnému (znovu)nastoleniu poriadku (von Franz, 1999, s. 18–19). Je nutné podotknúť, že rozšírenou predstavou je tiež predstava dokonalosti počiatku, ktorá vyjadruje hlbokú vnútornú náboženskú skúsenosť. Je to akási obrazná spomienka na prvotný, blažený stav sveta, aký tu bol predtým, než ľudstvo dospelo do súčasného (kvalitatívne horšieho) stavu (Eliade, 2020, s. 46–47). Medzi dokonalosťou počiatku a androgýniou ako zhodou protikladov, ktorá vytvára prvopočiatočnú dokonalosť, si môžeme všimnúť zreteľné podobnosti.

V nasledujúcej časti práce sa pokúsime načrtnúť typológiu androgýnnosti v kultúrotrvorných naratívoch, ktoré sa neraz premietajú aj do rituálneho správania človeka. Ako materiálna textová báza nám poslúžia v prvom rade kozmogonické a kozmologické mýty, ale i náboženské texty, eposy či filozofické spisy.

2.1 Typológia androgýnie v kultúrotrvorných príbehoch

Stvárňovanie archetypálneho arcinaratívneho javu androgýnie je pestré a rôznorodé, t. j. môžeme ho v kultúrotrvorných príbehoch nájsť v rozličných podobách, pričom pri niektorých nemusí byť na prvý pohľad zrejmé, že môže ísť o androgýniu. Androgýnne môže byť božstvo, prvý človek ako prapredok ľudstva, kozmický obor, z ktorého tela je následne vytvorený svet, kozmické vajce, ale aj akási abstraktná sila či energia, akou sú napr. jin a jang, ktoré sú princípmi samotnými vo svojej vyabstrahovanej podobe.

Najelementárnejšie delenie androgýnnosti, ako sa vyskytuje v starobylých textoch, predovšetkým v mýtoch o stvorení sveta, sa javí byť dichotomické. Androgýnia sa zvyčajne ikonizuje ako:

1. androgýnia nerozdelených protikladov,
2. androgýnia (roz)delenia protikladov.

Obe z týchto invariantných základných kategórií či modelov zobrazovania ďalej možno deliť na špecifickejšie podtypy. Tieto dva typy možno zároveň chápať aj ako dve fázy. Vo väčšine kultúrotvorných naratívov totiž jestvuje na počiatku prvotná totalita, *coincidentia oppositorum*, v ktorej tvoria všetky protiklady homogénny celok nabitý tvorivým potenciálom. Pre tento prvopočiatkový stav je charakteristický chaos, neusporiadanosť, nejasnosť. Na to, aby sa z chaosu stal poriadok (systém, štruktúra), je nevyhnutné, aby sa z jedného stalo mnohé, teda, aby boli protiklady (doposiaľ nediferencované) rozdelené.

S ohľadom na to, že protiklady, ktoré tvoria mystérium úplnosti, sú vo väčšine kultúrotvorných príbehov rozdelené, aby umožnili prechod sveta zo stavu chaosu do stavu poriadku, zvolili sme kategórie „androgýnia nerozdelených protikladov“ a „androgýnia (roz)delenia protikladov“.

Pri „androgýnii nerozdelených protikladov“ však prívlastok „nerozdelených“ implicitne naznačuje onú fázovosť – dalo by sa hovoriť o *zatiaľ* alebo ešte *nerozdelených* protikladoch, ktoré však budú v následnej fáze rozdelené. Nie vždy je síce prvopočiatková jednota narušená, avšak vo väčšine príbehov sa objavuje nutnosť jej porušenia. Preto sa v kozmogonických a kozmologických mýtoch kladie dôraz na rozdelenie primordiálnej totality ako na nevyhnutný akt. V celom pokuse o klasifikáciu androgýnie sa zároveň budeme usilovať uviesť aspoň jeden príklad, sprevádzaný krátkou historicko-kultúrnou interpretáciou kontextu, v ktorom sa vyskytuje.

2.1.1 Androgýnia nerozdelených protikladov

Spočíva v zhode protikladov, v tzv. mystériu úplnosti, čiže v prvotnej jednote ešte nediferencovaných protikladov. Tento celok môže mať niekoľko podôb. Môže ísť o jedinú bytosť či entitu, u ktorej tvoria protikladné princípy (mužský a ženský) jediný rovnocenný celok – androgýnnymi môžu byť pritom rôzne druhy bytostí ako napr. primordiálny človek, božstvo či kozmický obor. V ďalšom prípade môže ono mystérium úplnosti vyjadrovať tzv. kozmické vajce, v ktorom sú všetky opozície obsiahnuté v ešte nediferencovanom stave. Môže však ísť aj o celok vyjadrený dvoma bytosťami, ktoré sú síce dvoma samostatnými entitami, ale jedna bez druhej nemôžu existovať. Jedna pritom predstavuje ženský princíp, kým druhá, naopak, mužský. Spolu vytvárajú dvojjediný celok, ktorý možno v istom zmysle chápať ako androgýnný. Androgýnnosť spojených protikladov teda môžeme rozdeliť na:

a) postavu androgýna

Je to jediná bytosť obsahujúca v sebe samej ako v jednom rovnocennom celku protikladný ženský aj mužský princíp. Objavuje sa teda v podobe postavy androgýna. Môže ísť pritom o prvotné božstvo, prvotného človeka ako prapredka ľudstva či o kozmického obra.

V západokultúrnom kontexte je pravdepodobne najznámejšou postavou, ktorá by zodpovedala postave androgýna, Boh, ako ho vykresľuje starozákonná kniha *Genezis*. Vystupuje tu ako prapôvodná božská bytosť, v ktorej tvoria všetky protiklady jednotu. Už Mikuláš Kuzánsky o ňom písal ako o zhode protikladov (*coincidentia oppositorum*). Možno predpokladať, že zrejme preto dokáže vytvoriť svet *ex nihilo*. Filológ David A. Leeming, zaoberajúci sa výskumom v oblasti literárnej komparatistiky a mytológie, je toho názoru, že ak existuje v mýtoch o stvorení sveta stvoriteľ sám v ničote, tvorivý potenciál musí byť obsiahnutý v ňom samotnom (2010, s. 7). Boh tvorí svet podľa *Genezis* slovom, teda verbalizovanou myšlienkou. Ako prvé stvoril nebo a zem, ktoré od seba následne oddelil. Počas šiestich dní tvorenia ďalej vyčleňuje z pôvodnej jednoty ničoty (*ex nihilo*) jednotlivé princípy, napr. výrokom „Bud' svetlo!“ (Gn 1,3) oddeľuje svetlo od tmy, čím ustanovuje opozíciu dňa a noci. Predovšetkým však tvorí človeka podľa vzoru seba samého.

Na začiatku knihy *Genezis* je zobrazované vytvorenie prvého človeka dvakrát, v prvej a potom druhej kapitole. Pri prvom stvorení človeka Boh hovorí o sebe, ale i o prvotnom človeku v množnom čísle, čo vyjadruje androgýnnu povahu Boha i prvotného človeka: „*Učiniťme človeka na svoj obraz, podľa našej podoby... na Boží obraz ho stvoril; ako muža a ženu ich stvoril*“ (Gn, 1,26-27). Keďže je sám Boh androgýnom, čiže mužskej i ženskej povahy zároveň, potom aj človek vytvorený podľa jeho vzoru musí byť androgýnom. Túto domnienku len utvrdzuje fakt, že človeka stvoril ako muža a ženu zároveň, čiže ako hermafrodita. Hermafroditizmus pritom v tomto prípade slúži ako vonkajší prejav androgýnie, t. j. zhody protikladov. Podľa Singer človek stvorený v príbehu prvej kapitoly knihy *Genezis* odkazuje na archetypálneho androgýna, známeho aj ako „Prvotný človek“. Predstavuje pritom akýsi hypotetický prototyp človeka tvorený iba energiou. V platónskej terminológii ho možno označiť za ideu. V kabalistickej literatúre je tiež známy ako Adam Kadmon. Neskôr, v druhej kapitole knihy *Genezis*, je podľa jeho vzoru vytvorený prvý človek z mäsa a kostí, Adam (Singer, 1976, s. 88).

Na tento model zobrazovania androgýnie sa môže viazať i motív obojpoľavosti. Hermafroditizmus sa v tomto kontexte dá chápať ako akýsi vonkajší prejav androgýnie, ktorá samotná je skôr abstraktnej povahy, pretože v nej nejde o spojenie tiel do jedného celku, ale o existenciu protikladných princípov v jedinom celku. Androgýnia sa môže v kultúrotrvorných príbehoch ikonizovať ako obojpoľavnosť, ale ako sme zistili na príklade Hermafrodita a Salmakis, nie každá hermafrodická postava je nutne androgýnnou. Toto pritom platí aj naopak – nie každá androgýnná postava musí byť obojpoľavnou. Androgýnne po-

stavy teda môžu byť akéhokoľvek rodu či pohlavia, môžu byť mužmi, ženami, ale aj obojpohlavnými. Androgýnia je u bohov podľa Eliadeho veľmi častým javom a často je zároveň spojená s obojpohlavnosťou, ktorá je práve znamením ich plnosti a tvorivých síl autogenézy. Zaujímavé je, že niektoré božské dvojice mohli pravdepodobne vzniknúť z pôvodného androgýnného božstva, príp. že v gréckej mytológii vznikali ženské a neutrálne božstvá samy (1997, s. 88–89).

Androgýnnym môže byť i kozmický obor. V rôznych kultúrnych okruhoch sa možno stretnúť s mýtmi, v ktorých na počiatku existuje bytosť obrovských rozmerov. Časti obrovho tela sa po jeho smrti stávajú tvorivým materiálom pre vznik sveta. Eliade tvrdí, že androgýnia symbolizuje dokonalosť počiatočného, nepodmieneného stavu a za androgýnov pritom pokladá aj mýtických prapredkov ľudstva a *kozmickej obrov* (1998, s. 149). Keďže z tela kozmického obra vzniká svet, ktorý sa vyznačuje opozíciami, môžeme predpokladať, že všetky opozície v ňom predtým tvorili jednotu (viď nižšie).

Typ androgýnie založený na prvotnej nerozdelenej protikladov sa prejavuje aj v rituáloch rôznych kultúr, ktoré usilujú o návrat k tomuto pôvodnému stavu. Eliade tvrdí, že v rituálnych obradoch androgynizácie je androgýnia z časov počiatku symbolicky oživovaná. Najčastejšie sa tomu tak deje v iniciálnych rituáloch dospievajúcich. Napr. v niektorých austrálskych kmeňoch je iniciovanému chlapcovi vytvorený zárez, ktorý mu má prepožičiavať ženský pohlavný orgán. Rituálna androgynizácia sa realizuje často pri zabezpečení nejakého nového počiatku, a to napr. prezliekaním si šiat opačného pohlavia či ceremoniálnymi orgiami. Ide pritom o priblíženie sa pôvodnej úplnosti (ktorá je chápaná ako dokonalá) spojením protikladov a o symbolický návrat k prvopočiatkovej neurčitosti, t. j. jednote či chaosu (1997, s. 90–92). Napr. v kundalíni jóge či v jóge duálnej kultivácie ide o spájanie protikladov v sebe samom. V kundalíni jóge ide podľa Singer o akési sebaoplodnenie skrze vnútorný vzťah so svojim ženským princípom. Je to metóda internalizácie sexuálneho potenciálu a tvorivej energie (1976, s. 175–176). Cieľom jógy duálnej kultivácie je zas pomocou pohlavného styku vydestilovať z tela druhého človeka zlatú tekutinu, z ktorej sa následne vyrába elixír vedúci k dlhovekosti a nesmrteľnosti (ibid., s. 197).

b) *kozmicke vajce*

Podľa českého historika, teoretika a kritika umenia Františka Šmejkalu sa symbol vajca objavuje v najstarších kozmogonických mýtoch takmer všetkých národov. Často sa objavuje práve ako kozmické vajce, z ktorého vzniká svet. Vo väčšine mýtov je archetypálna predstava kozmického vajca obrazom totality, jednoty, počiatku a prvotného aktu stvorenia, pričom toto vajce takmer vždy vzniká v mýtickom bezčase, *in illo tempore*, a to buď z primordiálnych vôd, z chaosu, z temnoty alebo svetla, z prvotného princípu alebo z prapríčiny, ktorá je často personifikovaná hadom. Šmejkal je presvedčený o tom, že kozmické vajce je obrazom pôvodnej jednoty preto, lebo obsahuje v sebe v nerozlíšenom stave človeka aj svet,

skrývajú v sebe zárodok všetkých diferenciácií, ktoré v jeho totalite existujú vo virtuálnom stave (1975, s. 231–232). Mýty o stvorení sveta z vajca sa dajú nazvať pomerne rozšírenými. Kozmické vajce je v kultúrotvorných naratívach stvorenia sveta z chaosu podľa Leeminga najčastejšou reprezentáciou chaosu. Vo vajci sú obsiahnuté všetky protiklady, čiže všetok materiál s potenciálom tvoriť (2010, s. 9–10). Vajce samo o sebe nesie silný symbolický význam. Napr. pre Keltov predstavovalo hadie vajce mystérium bytia a všetkého tvorstva. Vnímali ho ako symbol spoločného počiatku všetkého, čo existuje, a verili, že taktiež „...naznačuje prvotní a neustále obnovovanou príčinu života“ (Lengyel, 2010, s. 27).

c) *hieros gamos*

Hieros gamos označuje tzv. posvätnú svadbu. Ako už napovedá i samotné pomenovanie, ide o dve bytosti či princípy, ktoré sú od seba formálne oddelené, avšak jedine spolu tvoria úplný a dokonalý celok, a ten je práve akýmsi odrazom androgýnie. Obdobný postoj zastáva aj Bellinger, ktorý píše, že „...v komplexných kulturách má bůh nebe za manželku bohyni země a oba dva jako rodiče světa představují jeho celek“ (1998, s. 30). Podľa Eliadeho sa v najstarších náboženstvách nevyskytujú hierogamické mýty preto, lebo v mýtickom myslení „ženskému“ a „mužskému“ bytiu predchádzalo *úplné* bytie. Schopnosť tvoriť bola „...pocitovaná jako nerozlišená plnost bez jakýchkoli znaků. Prvopočáteční stav lze nazvat *neutrální a tvořivou plností*“ (ibid., s. 153). Hierogamiu považuje za jednu z foriem, ktorá vysvetľuje stvorenie z prvopočiatočného tzv. Urgrundu, v ktorom je jednota, čiže mužskosť a ženskosť, nerozlišená (ibid.). Hierogamia je preto len neskorším vyjadrením úplnosti v mytologicko-náboženskom myslení človeka, ktorému predchádzala úplnosť spodobená v zhode protikladov v jednej bytosti, teda v postave androgýna.

Konkrétnejšie ide o hierogamiu Neba a Zeme, ktorá je veľmi častým motívom kozmogonických mýtov. Stretávame sa s ňou naprieč rôznymi kultúrami celého sveta. Nebo a Zem bývajú na začiatku procesu genézy sveta nediferencované a tvoria jeden celok. V tejto posvätnnej svadbe predstavuje väčšinou mužský princíp Nebo a ženský princíp Zem, no napr. v egyptských mýtoch je tomu naopak. V tých zosobňuje nebo bohyňa Nút a zem boh Geb. Meletinský je toho názoru, že otec Nebo a matka Zem sú najarchaickejší a univerzálne rozšíreným párom bohov-predkov (1989, s. 213). Zemi býva pripisovaná rola matky pravdepodobne preto, lebo sa už oddávna výrazne spájala s plodnosťou. Vyrastá z nej všetka flóra, poľnohospodárske plodiny, dokonca v mnohých kozmogóniách je prvý človek vytvorený z hliny. Tento motív možno nájsť napr. v mytológii mnohých polynézskych národov (na Tahiti je prvý človek Tíí vytvorený z piesku /Krupa, 1973, s. 216/), v starobabylonskej verzii mýtu o Atrachasisovi zase vytvára bohyňa Bélet-ilí (neskôr sa jej meno mení na Nintu a Mami) človeka z hliny v spojení s mäsom a krvou boha (Prosecký; In: Hruška et al., 1977, s. 155–157), alebo aj v starozákonnom príbehu z knihy *Genezis* je Adam vytvorený z prachu, ktorý sa dá interpretovať ako hlina. U iných národov sa prvotný človek vynára

zo zeme a vystupuje z nej na povrch analogicky ako novorodenec z lona matky. Tento spôsob vzniku človeka môžeme napr. nájsť v kozmogóniách pôvodných obyvateľov Severnej Ameriky, napr. u kmeňa Zuni či Navajo (Eliade, 1998, s. 135). So zemou ako matkou súvisia aj spôsoby, akými boli pochovávaní už paleolitickí ľudia.

Ak by sme chceli charakterizovať, akým typom postavy sú takéto dvojice postáv v hierogamickej vzťahu, najväčšmi by ich vystihovali Všetickove figurálne dvojice. Definuje ich ako dvojice postáv, ktoré sú vzájomne späté a existencia jednej bez druhej nie je možná, pričom sú založené buď na paralele alebo na kontraste (1986, s. 29). Nebo a zem sú vzájomne späté, pretože tvoria základ sveta a v mnohých kozmogonických mýtoch vystupujú ako partneri a často plodia potomstvo v incestnom vzťahu. Napr. grécka bohyňa Gaia, ktorá je zosobnením Matky Zeme, plodí Titánov s Uránom, ktorý je jej synom i manželom súčasne. V niektorých kozmogóniách je tiež zem nahradená vodnou plochou, najčastejšie nekoenečným primordiálnym morom. Nebo a zem (či prípadne vodu) však od seba treba na počiatku sveta oddeliť, aby bolo možné vytvoriť ďalšie súcna, a aby bolo možné zmeniť prvopočiatkový nediferencovaný chaos na poriadok (viď nižšie). Pri tomto podtype androgýnie nejde úplne o androgýniu v pravom zmysle slova. Pri hierogamii neba a zeme síce ide o to, že na počiatku tvoria zvyčajne jediný celok, predstavujúci zhodu protikladov, avšak túto jednotu je nutné narušiť a nebo a zem od seba oddeliť. Ide však vždy o dvojicu, z ktorej jedna entita predstavuje ženský princíp a druhá mužský princíp, pričom jedna bez druhej nemôže existovať.

2.1.2 Androgýnia (roz)delenia protikladov

Androgýnia (roz)delenia protikladov sa v kultúrotvorných príbehoch objavuje pomerne často, čo súvisí s tým, že premenu primordiálneho chaosu na poriadok možno dosiahnuť len rozdelením protikladov (ako sme uviedli vyššie). V zmysle chronologického priebehu, resp. fázovosti najprv tvoria protiklady jeden úplný a jednotný celok, no následne musia byť rozdelené. Kým v prvej fáze tvoria protiklady jednotu, úplnosť, v druhej fáze je jednota narušená a vyčleňujú/delia sa z nej jednotlivé opozície. Aj v androgýnii (roz)delenia protikladov možno vymedziť ďalšie podtypy. Ako najvhodnejšie sa nám zdá deliť ju na androgýniu (roz)delenia ikonizujúcu sa v:

a) separácii pohlaví

Už predtým sme zmieňovali príbeh o stvorení človeka v prvej kapitole starozákonnej knihy *Genezis*. Omnoho známejšia je však druhá kapitola, v ktorej je Eva, prvá žena, vytvorená z Adamovho rebra. To, že bola vyňatá z Adamovho tela znamená, že v ňom musela byť v istej podobe prítomná už predtým, čo opäť potvrdzuje androgýniu prvotnej ľudskej bytosti, ako ju vykresľuje Starý zákon. Akt vytvorenia Evy je tak aktom separácie pohlaví. Eliade sa rovnako domnieva, že „stvorenie ženy z Adamovho rebra možno

interpretovať ako poukaz na androgýniu prvotného človeka“ (1995, s. 150). K tomu Eliade ďalej poznamenáva, že zároveň i podľa niekoľkých midrašov je Adam androgyn a tvorí s Evou fyzicky spojený celok: sú zrastení napr. ramenami a separáciu pohlaví zabezpečuje ich rozťatie na dve časti (1997, s. 84). Kým vyššie zmieňovaný prvotný človek objavujúci sa v prvej kapitole knihy *Genezis*, v kabalizme nazývaný aj Adam Kadmon, zostáva androgynom, s Adamom z druhej kapitoly to je inak. On, na rozdiel od jeho „predlohy“ či „vzoru“, androgynom nezostáva. Vyňatím Evy z jeho tela sa oddelujú pohlavia, a zostávajú tak už len Adam a Eva ako jednotlivci. Podľa niektorých midrašov k oddeleniu došlo rozseknutím, no princíp zostáva rovnaký.

Ďalší príklad motívu separácie pohlaví nachádzame napr. v Platónovom *Symposione*. Platón tu prostredníctvom Aristofana v diskusii o láske rozpráva, že pôvodne existovali tri pohlavia ľudí: muži, ženy a androgyni. Pohlavie androgynov bolo zároveň hermafroditické. Pre svoju mohutnú stavbu tela, v ktorej sa všetky časti tela počtom zdvojnásobovali (štyri ruky, štyri nohy, dve tváre, dva pohlavné orgány), sa ľudia odvážili zaútočiť na bohov. Výsledkom bol trest v podobe ich rozdelenia na dve polovice. Z jednotlivých troch pohlaví vznikli nasledovné dvojice: zo ženského dve ženy, z mužského dvaja muži a z androgynného muž a žena (1993, s. 31–33). Odvtedy sa ľudia snažia vrátiť k stavu pôvodnej prvotnej dokonalosti, kedy boli úplnými, skrze lásku hľadaním svojej „stratenej polovičky“.

b) *hieros gamos*

Hierogamia Neba a Zeme je azda jedným z najrozšírenejších motívov kozmogonických mýtov. Nebo a Zem sú na začiatku procesu genézy sveta spojené v objatí, pohlavnom styku, t. j. v jednote – sú však tak veľmi blízko seba, že je medzi nimi veľmi malý priestor na existenciu. Bytostiam, zvyčajne potomkom otca Neba a matky Zeme, však tento stav nevyhovuje, a preto potrebujú rodičov od seba nevyhnutne oddeliť. Eliade tvrdí, že „rozdelení Nebe a Země znamenalo kozmogonický akt v pravom slova smyslu a súčasne prerušení prvopočáteční jednoty“ (1998, s. 154). Často je pritom na rozdelenie Neba a Zeme potrebné použiť násilie.

Kozmogonický motív aktu separácie Neba a Zeme nájdeme bohato zastúpený napr. naprieč ostrovmi Polynézie, pričom v mnohých oceánskych mytológiách sa Nebo volá Rangi a Zem Papa (zároveň na rôznych ostrovoch majú aj rozličné prívlastky). Podľa maorského mýtu z Nového Zélandu na počiatku sveta nebolo nič, len tma. Motív prapôvodnej temnoty ako prvej kozmickej substancie je pritom v polynézskych mýtoch opakujúcim sa prvkom. Prvými bohmi, ktorí sa objavili, boli otec Rangi (nebo) a jeho manželka, matka Papa (zem). Ich láska splodila sedemdesiat božských synov, ktorí sa museli tlačiť v úzkom priestore medzi rodičmi, čo pre nich bolo neznesiteľné pre stiesnenosť a večnú tmú, v ktorej sa nemohli pohybovať, ani vidieť. Oddeliť rodičov sa podarilo až po mnohých pokusoch súrodencov poslednému z nich, bohu prírody Tánemu (Reed, 2002, s. 85–86). V iných verziách, napr. u ostrova Niue, od

seba nebo a zem oddeľuje kultúrny hrdina, poloboh a trickster Maui, ktorý tu nesie prívlastok Tikitiki-talanga (vo význame najmenší): rozkročený sa oprie o zem a kričí na nebo, aby sa od zeme oddelilo (Krupa, 1997, s. 74). Maui je dôležitou postavou v polynézskych mýtoch o stvorení sveta aj preto, lebo sa neraz podieľa na dotváraní sveta napr. vylovením ostrovov z mora alebo spomalením pohybu slnka po nebi. Danišová ho preto charakterizuje ako šibala-civilizátora (2021, s. 68–69). Ambivalentná povaha Mauiho nesúvisí len s jeho šibalstvom, ale aj s tým, že vystupuje v kozmogonických mýtoch, v ktorých sa svet ešte len tvorí a dotvára. Práve to však jeho šibalskosť umocňuje, keďže šibal-civilizátor je typickou figúrou mýtického času stvorenia sveta a predstavuje jednu zo základných hybných síl, ktoré prvopočiatkový svet pretvárajú a definitívne formujú jeho poriadok z pôvodného chaosu. Pre mýty o stvorení sveta je pritom charakteristické, že zobrazovaný svet má ambivalentnú povahu. Na ich počiatku, keď je svet ešte len v procese formovania, nie sú jednotlivé protiklady od seba úplne oddelené a hranice medzi nimi nie sú jasne vymedzené. Navyše, ako upozorňuje Viktor Krupa, odborník na kultúru Oceánie, v polynézskom prostredí nebol etický protiklad dobra a zla taký rozvinutý, a preto „dělící čára mezi dvěma krajnostmi přecházela nejednou přes jednu a tutěž postavu“ (1997, s. 41). Pre pomalší rozvoj etických hodnôt, šibalstvo a pre počiatkový stav sveta by sa dal Maui nazvať disturbatívnou postavou (Všetička, 1986, s. 26).

c) kozmickom vajci

V kozmickom vajci sú obsiahnuté všetky opozície, tvoriace ešte nerozlíšenú jednotu, čiže *coincidentia oppositorum*. Keď kozmické vajce praskne alebo sa rozbije, buď sa z neho zrodí priamo svet so všetkými svojimi opozíciami, alebo prvotná androgýnna (niekedy zároveň hermafroditná) bytosť, prostredníctvom ktorej je následne svet stvorený. Podobný názor zastáva i Šmejkal. Tvrdí, že „...když vejce praskne, je první manifestací bytí v prostoru a čase. Rodí se z něj buď svět, vyjádřený dualitou nebe a země, tzn. že se z něj rodí prostor, první prostorová orientace (nahore a dole), diferencovaný kosmos. Nebo se z něj rodí první člověk či bůh, primordiální oboupohlavní bytosť, androgyn, z něhož pak vznikají všechny další bytosti, tzn. že se z něj rodí i čas, mýtický čas, periodizovaný generacemi prvních bohů“ (1975, s. 232). Z kozmického vajca vzniká svet napríklad vo fínskom epose *Kalevala* či v pelasgickom kozmogonickom mýte. V čínskom a orfickom mýte o stvorení sveta sa však z vajca nerodí priamo svet, ale božstvo: v čínskom mýte je to kozmický obor Pchan-ku, ktorého telo sa po smrti mení na jednotlivé zložky sveta, zatiaľ čo v orfickej tradícii sa z vajca rodí boh Fanes, ktorý následne svet tvorí.

Vo fínskom epose *Kalevala* sa na počiatku mýtického času všade rozprestieral len oceán. V ňom sa pohybovala vzdušná panna Ilmatar, dcéra vzduchu. Jedného dňa si na jej koleno, ktoré vyčnievalo nad hladinu, sadla kačka a postavila si na ňom hniezdo, do ktorého zniesla šesť zlatých vajec a jedno železné. Po troch dňoch Ilmatar ucítila v kolene páľčivú bolesť a šklbnutím nohy zhodila vajcia do mora.

Vajcia sa na dne rozbili: zo spodnej polovice škrupiny sa stala zem, z hornej nebo, z hornej polovice žltka sa stalo slnko, z hornej polovice bielka mesiac, svetlé škvrny škrupiny sa stali hviezdami a tmavé oblakmi (Kalevala, 2018, s. 22–24). Môžeme si všimnúť, že základné opozície ako hore – dole, nebo – zem, slnko – mesiac, tmavý – bledý atď., sa oddeľujú od svojho počiatočného stavu vo vajci, kde ešte tvorili nediferencovanú jednotu. Z kozmického vajca je výstavba sveta možná práve vďaka tomu, že sú v ňom obsiahnuté všetky protiklady v nerozlíšenej podobe.

d) *kozmickej obrovi*

V rôznych kultúrnych okruhoch sa zachovali mýty, v ktorých na počiatku sveta vystupuje bytosť obrovských rozmerov. Po jej smrti sa časti tela premieňajú na stavebný materiál nového sveta. Dôraz na jej veľkosť zrejme súvisí s predstavou, že len takto mohlo vzniknúť dostatočné množstvo látky na utvorenie všetkých častí kozmu. Aby však svet mohol vzniknúť, kozmický obor musí najprv zomrieť. Až potom sa jeho telo rozpadne a jednotlivé časti sa menia na prvky sveta – z očí vznikajú slnko a mesiac, z mäsa pôda, z vlasov lesy a pod. Eliade pokladá za androgýnov aj kozmických obrov (1998, s. 149). Dôvodom je skutočnosť, že z ich tela vzniká svet so všetkými svojimi opozíciami – napr. slnkom a mesiacom, nebom a zemou, teplom a chladom, vlhkosťou a suchom, horami a údoliami. Znamená to, že všetky tieto protiklady v sebe obor pôvodne obsahoval. V tomto zmysle má kozmický obor podobnú povahu ako kozmické vajce.

Motív kozmického obra i vajca sa spája v čínskom mýte o stvorení sveta. Podľa neho bol prvotnou bytosťou obor Pchan-ku, ktorý bol zároveň prapodstatou sveta. „Vyliahol sa“ z kozmického vajca a svoj život prežil medzi nebom a zemou, ktorých bol súčasťou a s ktorými spoločne rástol – nebo bolo čoraz vyššie, zem čoraz hlbšie a on bol čoraz vyšší. Po jeho smrti sa jeho telo rozpadlo na časti, ktoré sa stali rôznymi zložkami prírody: z jeho očí sa stali slnko a mesiac, z vlasov hviezdy, jeho krv sa zmenila na rieky, kosti sa zmenili na kamene, jeho tuk a mäso vytvorili poľnohospodársku pôdu atď. (o Pchan-kuovi bližšie v tretej kapitole).

3. KOMPARÁCIA MOTÍVOV ANDROGÝNIE NA KULTÚRNEJ OSI VÝCHOD – ZÁPAD

Motívy androgýnie sa objavujú v starovekých príbehoch naprieč rôznymi geograficko-kultúrnymi okruhmi. Ako dve modelové kultúry sme si zvolili staroveké Grécko a Čínu – prvé ako kolísku európskej a západnej civilizácie, druhú ako kultúru, ktorá svetu priniesla zásadné objavy, ako napr. papier, pušný prach či kompas. Komparáciou týchto dvoch kultúr, ktoré v symbolickom zmysle predstavujú pomyselnú os Východ –

Západ, sa pokúsime zistiť, aké rozdiely a paralely sa vyskytujú v naratívnych situáciách a sujetovo-motivických konšteláciách, v ktorých sú motívy androgýnie a hermafroditizmu ikonizované.

V prvom kroku sa budeme venovať komparácii niekoľkých rôznych kozmogonických mýtov a príbehov starovekého Grécka. Konkrétne pôjde o pelagický mýtus o stvorení sveta, orfický mýtus o stvorení sveta, Hésiodov text *Zrodenie bohov* a príbeh o pôvodnej podobe prvotných ľudí z Platónovho dialógu *Symposion*. Najviac sa pritom zameriame na pelagický mýtus, keďže v ňom badáme najsilnejšie paralely s ostatnými gréckymi kozmogonickými mýtmi. Homérsku verziu stvorenia sveta z eposu *Ilias* vynecháme, pretože ju tvorí len niekoľko veršov. Následne, v druhom kroku, budeme analyzovať a interpretovať čínsky mýtus o stvorení sveta, v ktorom vystupujú obor Pchan-ku, ktorého telo vytvára svet, a bohyňa Nüwa, ktorá stojí za zrodom prvých ľudí – prapredkov ľudstva. Metódou komparácie sa potom pokúsime zistiť, v akej podobe sa archetyp androgýnie (a hermafroditizmu) objavuje v čínskych a gréckych kozmogonických mýtoch.

Antické Grécko malo hneď niekoľko verzií mýtu o stvorení sveta, ktoré vychádzajú z rozdielnych tradícií. Najstarším známym gréckym kozmogonickým mýtom je predhelénsky pelagický mýtus o Eurynomé, z ktorého sa však zachovali len fragmenty (Graves, 1982, s. 24). Pelagovia boli pôvodní obyvatelia Peloponézskeho polostrova a príľahlých ostrovov, ktorí tam žili ešte pred príchodom gréckych kmeňov. O ich pôvode a kultúre sa však vie len málo – stopy po nich pretrvali predovšetkým v niektorých miestnych geografických názvoch (Zamarovský, 1996, s. 335).

Pelagický kozmogonický mýtus začína povstaním Eurynomé, bohyně všetkého, z Chaosu. Keďže nenašla žiadnu pevnú oporu pre svoje nohy, oddelila od seba oblohu a more, na ktorého vlnách následne osamelá tancovala. V dôsledku tanca, ktorého pohyb smeroval jedným smerom, sa za ňou začal dvíhať vietor. Keďže tancovala smerom na juh, vietor, ktorý vznikol, bol severný. Uchopením do rúk a následným trením z neho bohyňa vytvorila obrovského hada Ofióna. Eurynomé naďalej tancovala, kým jej tanec neprebudil v hadovi, severnom vetre nazývanom aj Boreas, sexuálnu túžbu. Severný vietor podľa tradície údajne oplodňuje, a preto sa kobyly často pri pôrode bez účasti žrebca otáčajú tomuto vetru zadkom. Po tom, čo Ofión oplodnil Eurynomé, premenila sa na holubicu a sadla si na more, kde vysedela kozmické vajce. Prikázala hadovi, aby sa okolo neho niekoľkokrát obtočil, čo spôsobilo, že vysedené vajce prasklo na dve polovice. Z obsahu vajca vzniklo všetko, čo existuje. Eurynomé sa s Ofiónom usadila na hore Olymp, avšak Ofióna musela v hneve násilím zahnať do podzemia, pretože si privlastňoval všetky zásluhy na stvorení sveta. Následne bohyňa opäť sama stvorila sedem vesmírnych telies a každému priradila dvojicu Titánov, ktorých rovnako zrodila – vždy v pároch tvorených mužom a ženou. Z Ofiónových vyrazených zubov a arkadskej pôdy potom povstal prvý človek, Pelagos, praotec Pelagov (Graves, 1982, s. 23–24).

V pelasgickom mýte o stvorení sveta ide o stvorenie sveta z chaosu, teda z akejsi prahmoty, ktorá obsahuje všetok tvorivý potenciál. Podobne ako chaos, aj Eurynomé sa javí byť nositeľkou tvorivého potenciálu obsiahnutom v nej samej. Na počiatku bola Eurynomé osamelá, čo znamená, že predstavovala prvú, prapôvodnú bytosť existencie. Práve preto sa rozhodla stvoriť ďalšiu živú bytosť. Podľa Gravesovej verzie mýtu bola bohyňou všetkého – prítomná vo všetkom, čo jestvuje. Takto chápaná úplnosť jej povahy môže symbolicky naznačovať prvotnú jednotu, v ktorej ešte neboli mužský a ženský princíp od seba oddelené. Sama zo seba, bez mužského oplodnenia, stvorila hada Ofióna, sedem nebeských telies a k nim prislúchajúce mužsko-ženské dvojice Titánov. Podľa Singer Eurynomé vytvára hada z pocitu osamelosti – hoci je bytosťou obsahujúcou v sebe celý tvorivý potenciál, cíti sa ako jediná existujúca entita izolovaná. Práve osamelosť tak v mytologickom myslení predstavuje impulz k tvorbe sveta (Singer, 1976, s. 49). Eliade tvrdí, že „podle nejstarších řeckých theogonií vznikly neutrální či ženské božské bytosti samy“ (1997, s. 87). To, že dokázali prvotné ženské božské bytosti vzniknúť sami, pravdepodobne reflektuje, že v mimotextovom svete boli ženy ako matky už od paleolitu pre svoju plodnosť a schopnosť privádzať na svet potomstvo veľmi vážené, ba až zbožšťované. Preto vznikali aj rôzne kulty pramatky či Matky Zeme. Sprvu tvorili ľudia pravdepodobne matrifokálne spoločnosti, čo ovplyvnilo i obraz fiktívneho sveta arcinaratívov.

Zaujímavé je, že v niektorých kozmogonických príbehoch sa namiesto protikladu nebo – zem objavuje protiklad nebo – voda, pričom voda má podobu prvotného oceánu alebo nekonečného mora. Aj Eurynomé sa v týchto predstavách vznáša nad prvotnými vodami. Podľa Danišovej zobrazuje mnoho kozmogonických naratívov pravodu mora či oceánu ako tajomnú pralátku, z ktorej vznikol svet, pričom na symbolickej rovine je voda prednostne pokladaná za ženský živel (Danišová; In: Plesník et al., 2022, s. 458–459). Dodáva, že: „Oceán/more je pre svoju zdanlivo nekonečnú šírku, hĺbku, ale i nepriehľadnosť, beztvarosť a neusporiadanosť, metaforickým obrazom prvotného chaosu“ (ibid.). Voda je životne nevyhnutná tekutina, bez ktorej by na Zemi pravdepodobne nikdy nevznikol život. Je nenahraditeľná najmä v pestovaní plodín, teda v poľnohospodárstve, ako aj pri príprave potravy a v každodennom živote. Filozof Gaston Bachelard tvrdí, že voda predstavuje vyživujúci a maternalizovaný prvok, pričom sa spája v ľudskej intuícii i s materským mliekom ako základným nápojom (1997, s. 138, 148).

Prvotná bohyňa Eurynomé tvorí svet spoločne so severným vetrom, o ktorom sa traduje, že má schopnosť oplodniť aj kobyly. Vietor v podobe hada oplodnil aj ju a bohyňa potom v podobe holubice zniesla vajce. Svet sa priamo rodí z kozmického vajca, ktoré je veľmi frekventovaným spodobením jednoty protikladov a počiatočného chaosu. Podobný motív sa vyskytuje i v keltskej mytológii, v ktorej keltský boh Stvoriteľ-Ničiteľ v podobe hada oplodňuje bohyňu Eponu v podobe kobyly. V keltskej symbolike sa Prapredok zobrazuje ako androgýnna božská postava s genitáliami v tvare hadieho vajca, z ktorého sa

vynára had. Zobrazuje moment premeny androgynnej bytosti, ktorá sa práve delí na mužskú a ženskú časť (Lengyel, 2010, s. 28 a 113). Pri tvorbe kozmického vajca sa Eurynomé ako predstaviteľka ženského princípu spája s Ofiónom, ktorý predstavuje mužský princíp. Vo vajci sú teda obsiahnuté oba protikladné princípy, mužský aj ženský. Kozmické vajce tradične predstavuje v kozmogóniách jednotu protikladov, a preto z neho môže vzniknúť neskôr celý svet, v ktorom sú už protiklady rozdelené.

V mýte o Eurynomé sa objavuje už spomínaný motív hada ako vetra-oplodniteľa. Had tu zastupuje mužský prvok pri tvorbe kozmického vajca, možno aj preto, že svojím tvarom pripomína mužský pohlavný úd. Z biologického hľadiska sa hady rozmnožujú kladením vajec, ktoré majú mäkký, vakovitý obal, na rozdiel od vtáčích vajec s pevnou škrupinou. Vajce, ktoré Eurynome nakládla v podobe holubice, je práve vtáčie a na to, aby prasklo a mohol vzniknúť svet, musí sa okolo neho Ofión niekoľkokrát obmotať. Hady sú zároveň známe tým, že sa živia aj vajcami a svoju korisť dokážu usmrtiť tak, že sa pevne ovinú okolo jej tela. Spojenie kladenia a požierania vajec symbolicky vyjadruje neustály kolobeh života a smrti a pripomína známy obraz hada Urobora, požierajúceho vlastný chvost. Uroboros je podľa Beckera symbolom nekonečnosti, prvotnej nerozlišenosti a večného návratu (2002, s. 312).

Bellinger na základe archeologických nálezov plastiek zaznamenáva, že už od čias paleolitu sa kult bohyně matky a plodnosti spájal s hadom. Ženské idoly sú považované za najvýznamnejšie symboly plodnosti a materstva. Niektoré z nich boli nájdené s hadovitými hlavami, hadovitými črtami tváre alebo v spojení s hadmi ako so sprievodnými zvieratami. V neolitickom meste Çatal Hüyük bola objavená prapforma stredomorského typu tzv. Pani zvierat, uctievanej ako darkyne života a plodnosti, ktorá sa neraz zobrazovala v podobe hada (1998, s. 24). Had sám o sebe je symbolom s veľmi bohatým významom pre mnohé kultúry. Možno ľudí fascinoval pre svoju absenciu končatín, zvliekanie kože a iné fyzické atribúty, ktoré mohli pôsobiť na ľudí oproti zvyšku živočíšnej ríše neobvykle. Podľa Cooperovej je had komplexným a univerzálnym symbolom, ktorého symbolika je mnohoznačná a prejavuje sa v nej ambivalentnosť. Spája sa s mužským aj so ženským princípom. Súčasne bol považovaný aj za obojpohlavnú bytosť, typickú pre všetky partenogenetické (samo sa rodiace) božstvá, a stelesňoval plodivú silu zeme. Ako falický symbol zase predstavuje plodivú mužskú silu a často je spájaný s tehotenstvom. Zároveň je sprievodcom všetkých materských bohýň a často sa s nimi zobrazuje buď v ich rukách, alebo ovíjajúci sa okolo nich. Holubica na druhej strane symbolizuje ženskosť a materstvo, pričom holubice sú zasvätené všetkým Veľkým Matkám (Cooperová, 1999, s. 46 a 53).

Na základe symboliky hada a holubice môžeme predpokladať, že v prípade pelagického mýtu predstavuje had (Ofión) mužský princíp a holubica (Eurynomé) ženský princíp. Tieto živočíchy sa sami o sebe dajú vnímať ako opozitné: holubica ako lietajúci tvor s krídlami a had ako plaziaci sa tvor bez končatín; obe kladú vajcia, ale tieto vajcia sa líšia v opozícii mäkký – tvrdý. Rozdiel medzi živočíšnymi

druhmi ďalej spočívajú v opozícii teplý (teplokrvný vták) – studený (chladnokrvný had). Had je vnímaný ako podzemný tvor, ktorého Eurynomé vyháňa pod zem a holubica ako tvor lietajúci vo vzduchu nad zemou. Ofión pritom vznikol zo severného vetra, pretože bohyňa sa presúvala smerom na juh, v čom sa skrýva opozícia dvoch oproti sebe stojacich svetových strán. Obsah kozmického vajíčka splodeného hadom a holubicou v sebe teda kombinuje, ako je pre kozmické vajíčko charakteristické, všetky opozície, čo umožňuje v konečnom dôsledku vznik sveta.

Svet vzniká z kozmického vajíčka aj v orfickom mýte o stvorení sveta. Zo strieborného vajíčka, ktoré zniesla Vetrom oplodnená čiernokrídla bohyňa Noc v lone Temnoty, sa vyľahol zlatokrídly hermafroditný bôžik Eros, nazývaný tiež Fanes (Graves, 1982, s. 27). Fanes je orfická podoba mena Eros (Krejčí; In: Bahník et al., 1974, s. 210). Orfici boli podľa Viléma Krejčího uzavretou skupinou mystikov, ktorú údajne založil slávny spevák a hudobník Orfeus, disponujúci výnimočne krásnym spevom. Tento kult, nazývaný orfizmus, vznikol v Grécku v 8. storočí p. n. l. a vyznačoval sa tým, že uctieval boha Dionýza Zagrea. Cieľom jeho vyznávačov bolo vedenie asketického života a duševná očista. Verili, že po posmrtnom súde v podsvetí sa hriešne duše vrátia na svet a vtelia sa, resp. reinkarnujú do ďalších tiel, a to buď ľudských alebo zvieracích. Hriešne duše sa na svet budú musieť vracať dovtedy, kým nebudú očistené. Až potom budú môcť zostať u boha (ibid., s. 436). Orfický mýtus o stvorení sveta sa zmieňuje tiež o tom, že hermafroditný Eros/Fanes mal štyri hlavy, z ktorých každá patrila inému zvieraťu: jedna bola levia, druhá býčia, tretia hadia a štvrtá barania (Graves, 1982, s. 27). Podľa Gravesa tieto zvieratá sa zhodujú so zvieracími symbolmi pre štyri ročné obdobia (ibid.). Jeho trojjediná matka Noc, ktorá bola zároveň i Poriadkom a Spravodlivosťou, ho pomenovala Erikepaios a Prótozenos Faethón a žila s ním v jaskyni, pred ktorou sedela božská pramatka Rheia. Eros/Fanes následne vytvoril nebo, zem, slnko a mesiac a jeho matka Noc vládla svetu, až kým jej žezlo neprevzal Urános (ibid.).

Tento mýtus sa v niečom ponáša na pelagický mýtus o stvorení sveta. Podľa Gravesa bol dokonca orfický mýtus len inou verziou pelagického mýtu (ibid., s. 27). Aj v tejto verzii, ktorú by sme mohli pokladať za prvotnú, oplodňuje vietor, dôsledkom čoho bohyňa Noc kladie vajíčko. Z mýtu nie je známe, odkiaľ vietor pochádza a či ho stvorila Noc paralelným spôsobom, akým Eurynomé stvorila hada Ofióna, ktorý je zároveň severným vetrom. Zásadným rozdielom medzi pelagickým a orfickým mýtom však je, že z vajíčka sa v orfickom mýte neliahne priamo celý svet, ale rodí sa z neho boh Fanes, ktorý je obojpohlavný. Až ten následne vytvára svet – základné opozície zeme a neba, ale aj slnka a mesiaca.

Slnko a mesiac, podobne ako nebo a zem, tvoria protiklady v mnohých kultúrotvorných naratívach. Vo väčšine z nich predstavuje slnko mužský princíp a mesiac ženský princíp, ale napr. v mýtoch polárnych Inuitov a východných Grónčanov je tomu naopak: Mesiac ako mužský princíp a Slnko ako ženský princíp sú súrodenci, ktorí majú medzi sebou pohlavný styk. Slnko sprvu nevedelo, že súloží s bratom,

no keď to zistilo, zahanbené utieklo s pochodňou na oblohu, prenasledované bratom, ktorého pochodneň zhasla. Tieto mýty objasňujú, prečo v mimotextovej realite má mesiac slabšiu svetelnú silu než slnko (Rasmussen, 1998, s. 33–34). Fanes sa liahne zo strieborného vajca. Táto špecifikácia toho, akým materiálom je vajce tvorené (či prípadne toho, ako je vajce sfarbené) je dôležitá preto, lebo striebro ako také má symbolický význam. V antike bolo striebro spájané s mesiacom a ženským princípom (Becker, 2002, s. 280). Graves považuje fakty, že vajce je strieborné a že striebro je mesačný kov, za dôkazy toho, že strieborné vajce Noci predstavuje mesiac (1982, s. 27). Zároveň má však Fanes zlaté krídla. Pre svoju farbu je zlato tradične spájané so slnkom a ako už bolo zmieňované vyššie, slnko a mesiac tvoria u mnohých národov opozície korelatívne k mužsko-ženskému princípu. Jedno z ďalších mien Fana, Prótozenos Faethón prekladá Graves ako „prvorodený svetlonos“, pričom tvrdí, že Fanes predstavuje pod týmto menom slnko, z ktorého orfici vytvorili symbol svetelného zdroja (ibid., s. 27). Eros zvaný aj Fanes v sebe teda obsahuje rovnako mesiac ako ženský princíp (liahne sa zo strieborného vajca), tak aj slnko ako mužský princíp (zlaté krídla).

Fana, ako bytosť zrodenú z kozmického vajca, možno pokladať za androgýna, v ktorom sa protiklady spájajú do jedného nediferencovaného celku. Rozbitím strieborného kozmického vajca sa protiklady nerozdeľujú, ale sú všetky naďalej spojené v tejto postave. Fanove/Erosove štyri hlavy, predstavujúce podľa Gravesa štyri ročné obdobia, zrejme mali za úlohu zdôrazniť jeho androgýniu, resp. úplnosť tým, že poukazujú na kompletný ročný cyklus. Hermafroditizmus tohto božstva môže byť pritom chápaný ako vonkajšie vyjadrenie toho, že v sebe Fanes/Eros súčasne zahŕňa protichodné princípy, ktoré v ňom splývajú, a že je teda androgýnom.

Hésiodos bol grécky básnik, ktorý žil okolo roku 700 p. n. l. Napísal dve didaktické básne, *Práce a dni* a *Theogóniu* (Kucharský; In: Bahník et al., 1974, s. 255), z ktorých druhú sa pokúsime na nasledujúcich riadkoch interpretovať z hľadiska motívu androgýnnosti a s ňou nezriedka súvisiaceho motívu hermafroditizmu. Rozsiahla básnická skladba *Theogónia* je v preklade známa aj ako *Zrodenie bohov* a ako už napovedá i jej názov, jej leitmotívom je stvorenie sveta.

Na počiatku vekov existovala ako pralátka Chaos (paralelne, ako je tomu napr. v pelagickom mýte). Z neho sa zrodila širokoprsá Zem (Gaia) a v jej hlbokom vnútri vznikol Tartar. Ako ďalší sa zrodil Eros a z Chaosu následne vznikli čierna Noc a Erebos. Noc s Erebosom porodila Aithér a Deň. Až potom Gaia rodí Urána, čiže nebo plné hviezd, ktoré „...zrodila napred jí samé podobné...“ (Hésiodos, 1976, s. 47). Po tom, čo Gaia zrodila hory s roklami a neplodné more Pontos, začne spolu s Uránom plodiť potomstvo Titánov, z ktorých ako prvého stvorili Ókeana a ako posledného Krona. Kronos bol údajne „...nejstrašlivejší z detí...“ (ibid.) a „...měl otce bujného nerad...“ (ibid.). Dovedna splodili Gaia a Urános v inceste dvanásť titánskych detí, z toho šesť Titánov mužského pohlavia (Ókeanos, Koios, Kreios,

Hyperión, Íjapetos a Kronos) a šesť Titániek ženského pohlavia (Theia, Rheia, Mnémosyné, Foibé, Themis a Téthys), vytvoriac tak novú generáciu. Okrem Titánov splodili ďalej ešte troch jednookých Kyklopov a troch storukých obrov s päťdesiatimi hlavami. Predmetom sporu medzi Uránom a Gaiou sa stalo Uránovo uvrhnutie storukých obrov, ktorí boli telesne veľmi mohutnými a silnými, do útroby zeme hneď po ich narodení. Urobil tak, pretože „...ze všech synů, co ze Země přišli a z Úrana na svět, byli nejstrašlivější a protivní vlastnímu otci od počátku“ (ibid., s. 48). Gaia bola zo synovho/manželovho činu zarmútená. Vytvorila preto kosák a vyzvala svoje deti, Titánov, aby sa Uránovi pomstili. K vykonaniu tejto úlohy sa podujal Kronos, ktorý kosákom svojho otca vykastroval. Z Uránových kvapiek krvi, ktoré dopadli na Gaiu, sa zrodili Erýnie, Giganti a jaseňové nymfy. Uránove odseknuté prirodzenie odhodil Kronos do mora, kde sa začala tvoriť pena, z ktorej povstala bohyňa Afrodita. Následne Gaia a Uránove potomstvo plodí obrovské množstvo ďalších potomkov (mnohé z ich detí sú napr. netvorní), až napokon Rheia s Kronom, ktorý zaujal otcovo miesto, majú päť božských detí: Hestiu, Demeter, Héru, Háda a Poseidóna. Šieste dieťa, Dia, matka Rheia skryla na Kréte, pretože Kronos všetky deti hneď po narodení zhltol. Vedel totiž, že ho čaká rovnaký osud, aký stihol jeho otca Urána (ibid., s. 48–59).

Podľa Eliadeho pre archaické dejinné obdobie je monumentálna, ba niekedy až monštruózna plodnosť typická (1995, s. 213), pričom kastrácia Urána je „mimoriadne brutálnou verziou mýtu o oddelení neba a zeme“ (ibid., s. 214). Aj v tomto mýte o stvorení sveta existoval na počiatku iba Chaos (priepasť, prázdny priestor, beztvorá prahmota /Kucharský; In: Bahník et. al., 1974, s. 278/), podobne ako je tomu v pelagickom mýte. Z prvotného chaosu sa v oboch naratívoch rodí prvá bohyňa: v pelagickom mýte bohyňa všetkého Eurynomé, a v Hésiodovej verzii prvotná Matka Zem, Gaia. U Hésioda nasledujú po Gaii Tartar, Eros, Erebus ako počiatok tmy vôbec (ibid., s. 278) a čierna Noc ako tma určitá (ibid.), z ktorej sa následne rodí Aithér ako svetlo vôbec (ibid.) a Deň ako svetlo určité (ibid.). Gaia napokon splodí svojho syna a zároveň manžela Urána, zosobnenie oblohy a mnohé ďalšie deti. Naproti tomu v pelagickom mýte sa Eurynomé vznáša nad hladinou prvopočiatočného nekonečného mora, ktoré sama oddelila od neba. Svojím pohybom vytvára vietor, z ktorého vzniká had Ofión. V podobe holubice následne kladie kozmické vajce, z ktorého sa po prasknutí vyvalilo všetko, čo existuje – tým vznikol svet. V Hésiodovej verzii nenachádzame motív kozmického vajca, ale motív monštruóznej plodivosti. Navyše Gaia, na rozdiel od Eurynomé, neprijíma žiadne iné podoby – od počiatku zostáva personifikáciou Matky Zeme.

Podobnosť Hésiodovej verzie s pelagickým mýtom badáme predovšetkým v tom, že Urános z Gaie vznikol „...kol dokola aby ji halil...“ (Hésiodos, 1976, s. 47). Ponáša sa v tomto kontexte na hada Ofióna obkrúteného okolo Eurynomé a kozmického vajca. Môže to predznamenávať to, čo Hésiodos opisuje v ďalších veršoch – Gaia spolu s Uránom plodí potomstvo Titánov, Kyklopov a storukých obrov. V pelagickom mýte aj v Hésiodovej verzii má prvý pár medzi sebou nezhody. V oboch prípadoch majú

tieto nezhody paralelný priebeh: partner vykoná voči partnerke nejakú krivdu, za ktorú je následne potrestaný. Had Ofión nahneval bohyňu Eurynomé tvrdením, že svet je jeho dielom, za čo bohyňa „...bez otálení mu vykopla zuby, zranila ho patou na hlavě a zahrnala ho do temných děr pod zemí“ (Graves, 1982, s. 23). Urános zas odvrhol Gaine deti, za čo ho na jej popud syn Kronos vykastroval. V oboch prípadoch poranenie pripravilo partnera o časť tela (zuby, prirodzenie), čím ho zmrzačilo a odoprelo mu účasť na ďalšom aktívnom tvorení. Oddelené časti tela ale ešte stále dokážu plodiť. Uránove kvapky krvi a prirodzenie ešte stihli splodiť niekoľko detí, medzi inými i bohyňu Afroditu (ďalej sa už tento praotec na potomstve nepodieľa). Podľa Gravesa zas od Ofiónových vyrazených zubov odvodzovali svoj pôvod Pelasgovia (ibid., s. 24).

Obe matky-bohyne privádzajú na svet súmerné množstvom Titánov a Titániek. Avšak na rozdiel od matky Gaie, ktorá so synom Uránom splodila v inceste šesť mužsko-ženských párov Titánov, bohyňa Eurynomé stvorila sedem tzv. hviezdnych mocností, ku ktorým páry Titánov potom prideluje. Konkrétne: „*Theiu a Hyperióna Slunci; Foibu a Atlanta Měsici; Diónu a Kria planetě Marsu; Métidu a Koia planetě Merkuru; Themidu a Eurymedonta planetě Jupiteru; Thetidu a Ókeana Venuši; Rheiu a Krona planete Saturnu*“ (ibid.). V pelasgickom mýte, ktorý je staršieho pôvodu než Hésiodova *Theogónia*, vytvára materská bohyňa o jeden titánsky pár naviac, no zároveň nie všetky mená Titánov sa v týchto stvoriteľských mýtoch zhodujú. Nejde teda len o matematický rozdiel medzi počtom Titánov, ale niektorí Titáni v jednej či druhej verzii mýtu o stvorení sveta absentujú alebo sú pridaní. Mýtus o Eurynomé zároveň kladie väčší dôraz na tzv. hviezdne mocnosti, čiže Slnko, Mesiac a (niektoré, vtedy ľuďom známe) planéty slnečnej sústavy, než na samotných Titánov.

V Hésiodovej verzii zastupuje Urános významnú úlohu. Aj orfický mýtus o stvorení sveta sa zmiňuje o Uránovi – matka Noc mu zveruje do rúk vládu nad svetom po skončení jej vlády. Čo sa teda týka orfického mýtu a Hésiodovho podania mýtu o stvorení sveta, v oboch je (minimálne na určitý čas) Urános v roli vládcu.

Graves je toho názoru, že orfický mýtus o stvorení sveta „...byl ovlivněn pozdním mystickým učěním o lásce (Eros) a teoriemi o správném vztahu obou pohlaví“ (1982, s. 27). Podobné vplyvy v niektorých verziách tohto mýtu badá i Luc Brisson. Hovorí, že keďže obojpohlavný boh Fanes mal podľa jedného nájdeného fragmentu obsahujúceho text mýtu dva pohlavné orgány v oblasti stehien, musí tu byť tento boh predstavovaný podľa modelu androgýna z Platónovho textu *Symposion* (2002, s. 92). Podľa Eliadeho zas Platón čerpal pri vypracúvaní svojej tzv. mytológie duše (aj) z orficko-pytagorovskej tradície (1995, s. 158).

Slovo „symposion“, ktorým Platón nazval svoj dialóg, pritom v gréčtine označuje spoločnú hostinu s následnou pitkou, pri ktorej účastníci vedú rozhovory. Tieto hostiny sa často končili hromadnou súložou

všetkých pohlaví, čiže mužov s mužmi, žien so ženami a mužov so ženami. Onými ženami zúčastnenými na hostinách boli tzv. hetéry. Dali by sa zjednodušene opísať ako prostitútky, ktoré však boli veľmi vzdelané a vyznali sa napr. v obchode, umení, literatúre, hudbe, filozofii či politike, a preto boli vyhľadávané aj filozofmi či umelcami (Bellinger, 1998, s. 88). V Platónovom spise Aristofanes v diskusii o láske vedie rozpravu o tom, že pôvodne existovali tri ľudské pohlavia: muži, ženy a androgýni. Pohlavie androgýnov pritom bolo podľa jeho slov zložené z mužského a ženského pohlavia. Každé z týchto troch pohlaví malo zároveň odlišný pôvod: mužské pohlavie malo pôvod v slnku, ženské v zemi a pohlavie androgýnov pochádzalo od mesiaca ako niečoho, čo je spoločné zemi i slnku (1993, s. 31–32). Telá všetkých pohlaví boli mohutné a valcovité, mali oblé chrbty aj boky. Všetky časti tela sa počtom zdvojnásobovali, čo znamená, že „...človek měl čtyři ruce a právě tolik i noh a dva obličejje na okrouhlém krku, ve všem stejné; hlavu pak u těchto obou obličejů, obrácených v opačné strany, jednu a čtyři uši; dále měl dvoje pohlavní ústroje a obdobně i všechno ostatní“ (ibid., s. 32). Chodil vzpriamene, avšak počas behu sa pre svoj guľovitý tvar kotúľal, odrážajúc sa svojimi ôsmimi končatinami. Keďže boli pôvodní ľudia guľatí, aj ich chôdza sa odohrávala v kruhoch (ibid.).

Pre svoju mohutnú stavbu tela a značnú silu, ako aj s tým súvisiaci pocit povýšenosti, sa ľudia odvažovali zaútočiť na bohov. Bohovia sa ich ale zdráhali vyvraždiť, pretože nechceli prísť o obety, a preto trestom za ich pýchu bolo ich rozdelenie na dve polovice. Okrem snahy ľudí oslabiť si Zeus uvedomil, že po ich rozdelení sa počet ľudí zdvojnásobí, a teda aj vzrastie počet obiet pre bohov. Z jednotlivých troch pohlaví vznikli nasledovné dvojice: zo ženského dve ženy, z mužského dvaja muži a z androgýnného muž a žena. Apollónovi následne Zeus prikázal, aby každej polovici, ktorá zostala z rozkrojeného človeka, otočil tvár smerom dopredu, aby mal vždy na očiach rez ako varovanie nabádajúce k väčšej skromnosti. Ešte pred rozdelením polovic boli pohlavné orgány týchto bytostí umiestnené na vonkajšej časti tela a ľudia sa rozmnožovali vkladáním semena do zeme, podobne ako cikády. Po rozťatí ale každá polovica zúfalo túžila po svojej druhej polovici – objímali sa v snahe stať sa opäť jedným celkom. Bez druhej polovice sa nedokázali venovať ani činnostiam zabezpečujúcim prežitie, následkom čoho začínali ľudia vymierať. Zeus sa nad nimi napokon zľutoval a ich pohlavné orgány umiestnil do prednej časti tela, aby sa mohli telesne spojiť a plodiť potomstvo (ibid., s. 32–33). Lásku akejkoľvek sexuálnej a/lebo romantickej orientácie pociťuje človek podľa tohto príbehu preto, lebo hľadá svoju stratenú polovičku, od ktorej bol v prapôvodných časoch oddelený: „Jest teda již od tak dávné doby lidem vrozena láska, spojovatelka staré přirozenosti, která se snaží učinit jedno ze dvou a lidskou přirozenost uzdravit“ (ibid., s. 33).

Tento príbeh veľmi výstižným spôsobom vyjadruje princíp *coincidentia oppositorum*, čiže zhody protikladov. Podľa Singer sa v Platónovom texte prvýkrát zmieňuje postava androgýna v gréckej filozofii (1976, s. 108). Na počiatku tvorili ľudia jednotu protikladov, a boli preto dokonalými. Nemuseli zložitým

spôsobom hľadať lásku, pretože ich „druhá polovička“ bola súčasťou nich samotných, bola súčasťou ich tela. Jednoducho povedané, ľudia boli pôvodne úplnými. Pohlavie androgýnov bolo zároveň obojpohlavné, keďže v sebe neobsahovalo protiklady len ako princípy, ale bolo i fyziologicky jednotou protikladov. Zvyšné dve pohlavia boli zhodou dvoch rovnakých polovic. Príčinou toho, prečo človek tak veľmi túži byť spojený s milovanou osobou a túži po tom, aby sa z dvoch bytostí stala jedna „...*jest to, že taková byla naše dávná přirozenost a byli jsme celí: tedy touha a snaha po celku se jmenuje láska*“ (Platón, 1993, s. 35). Touto láskou je myslený Eros, ktorý vedie „*nás k tomu, co jest nám vlastní*“ (ibid., s. 36). Ak si budú ľudia čtiť bohov, tak ich podľa Platóna Eros vyľieči a urobí šťastnými tým, že ich uvedie do stavu dávnej prirodzenosti (ibid.).

Singer je toho názoru, že tento mýtus sa viaže k svetu imaginácie, kde vždy existovali všetky prototypy pre stvorenie. Preto je podľa nej androgýn, ktorý vzišiel z kolektívneho nevedomia ako archetyp, náznakom potenciálu, ktorý nikdy nebude plne realizovaný. V nádeji, že dosiahnu lásku, čiže prvotnú jednotu zjednotením dvoch častí, sú ľudia schopní konať aj iracionálne a strata lásky ich môže do viesť až k vražde či samovražde. Napriek tomu, že človek rozoznáva medzi dvoma pohlaviami, mužským a ženským, obraz androgýna je podľa Singer dominantou ľudského kolektívneho nevedomia (1976, s. 110–111).

Už vyššie bola pozornosť venovaná symbolike mesiaca. Na Mesiac ale nemusí byť vždy nahliadané ako na nebeské teleso viažuce sa na ženský princíp. Samotný Aristofanov prehovor v Platónovom dialógu hovorí, že mesiac sa spája s androgýniou, čiže niečím, čo vyjadruje zhodu protikladnej mužskosti a ženskosti, preto, lebo má niečo spoločné so slnkom (v ktorom má pôvod mužské pohlavie) aj so zemou (z ktorej má pôvod ženské pohlavie). Mesiac sa (aj z hľadiska vzdialenosti) nachádza niekde „medzi“ slnkom a zemou, čiže medzi dvoma protipólmi, pričom v mesiaci sa tieto protipóly spájajú ako v čomsi treťom, čo je ich zhodou (*coincidentia oppositorum*).

V príbehu, ktorý Platón rozpráva prostredníctvom Aristofana, sa objavujú i vzájomne súvisiace motívy kruhu a gule. Ľudia boli pôvodne guľovitého tvaru, počas behu sa kotúľali, pričom kotúľ má takisto kruhovitú dráhu, a pohybovali sa v kruhoch. Kruh je symbolom jednoty a absolútna, pretože vedie sám späť do seba (Becker, 2002, s. 133). Je symbolom celistvosti a totality, pôvodnej dokonalosti. S predstavou kruhovitosti a sféricosti sa tiež spája myšlienka na opakovanie a návrat, teda cyklický pohyb (Cooperová, 1999, s. 87). Po rozseknutí pôvodných ľudí sa jednotlivé polovice bytostne túžili opäť zjednotiť a stať sa znova pôvodným celkom, nadobudnúť pôvodnú dokonalosť. Môžeme v tom vidieť akúsi cyklickosť a opakovanie, resp. túžbu či potrebu po opakovaní a navrátení sa k pôvodnému stavu. Analogicky podľa Cooperovej guľa symbolizuje dokonalosť a celistvosť, pôvodnú formu, ale i kozmické vajce či moc (ibid., s. 83). Prvotní guľovití ľudia boli príliš mocnými, a preto si začínali trúfať útočiť na samotných bohov,

čo bolo dôvodom ich rozseknutia na dve slabšie polovice. Bohovia im tiež otočili tváre na tú stranu tela, na ktorej boli rozdelení, aby sa stali skromnejšími. Toto zároveň slúžilo ako varovanie – ak sa nebudú správať k bohom s adekvátnou úctou, budú rozdelení na ešte menšie a slabšie časti. Tvar gule pôvodných ľudí môže tiež súvisieť s ich pôvodom. Všetky tri pohlavia totiž pochádzali z nebeských telies sférického, guľovitého tvaru. Podľa Eliadeho dodáva Platón androgýnii spočívajúcej v prvotnej ľudskej dokonalosti, ktorá bola chápaná ako jednota protikladov, nový význam práve tým, že „guľovitý tvar a pohyby antropomorfneho tvora pripomínajú nebeské telesá, odkiaľ toto prvotné stvorenie zostúpilo na zem“ (1995, s. 158). Domnieva sa, že je tomu tak preto, lebo Platón potreboval vysvetliť nebeský pôvod človeka, čo tvorilo základ jeho tzv. mytológie duše (ibid.).

Skúmané grécke kozmogonické mýty zdieľajú určité podobnosti, v čomsi sú paralelné, ale nachádzame v nich, samozrejme, i rozdiely. Všetky však majú, vzhľadom na to, že ide o rovnaký typ mýtov (kozmogonické mýty), obdobnú dejovú štruktúru. Na počiatku tzv. mýtického času existuje prapôvodná látka, v ktorej sú obsiahnuté všetky princípy. Z tejto prapôvodnej hmoty vzniká prvotné ženské (resp. materské) božstvo, v ktorom sú z istého hľadiska zjednotené protiklady ženský – mužský. Partenogeneticky sa z nej potom zrodí ďalšie stvorenie či stvorenia. Ďalšiu bytosť, ktorá tvorí mužský prvok, vytvára preto, aby sa spojili pri tvorbe sveta či iných bytostí ako napr. Titánov. Táto mužská bytosť sa stáva jej partnerom. V niektorých gréckych kozmogonických mýtoch sa vyskytuje i motív kozmického vajca, ktorého rozdelením sa na dve polovice buď vzniká celý svet alebo androgýnne a hermafroditické božstvo, ktoré následne svet vytvára. Osobitne stojí „mýtus“ z Platónovho filozofického textu, dialógu *Symposion*. Nemožno ho pokladať za kultúrotvorný naratív v pravom slova zmysle – ide skôr o filozofické myšlienky a úvahy o fenoméne lásky a o kozmogonickom Erosovi. Napriek tomu je mimoriadne podnetný pre motív androgýnie, ktorý sa objavuje v Aristofanovej reči o treťom pohlaví androgýnov – bytostí, ktoré boli nielen androgýnne, ale aj obojpohlavné. Podľa tohto príbehu človek hľadá stratenú dokonalosť a úplnosť v podobe svojej odťatej polovice.

Medzi gréckymi kozmogonickými mýtmi a čínskym mýtom o stvorení sveta možno tiež badať isté paralely. V čínskej kozmogónii existoval na počiatku všetkého chaos ako nekonečná prázdna temnota a v tejto tme sa nachádzalo jedno obrovské čierne vajce, v ktorom ticho a nerušene rástla prvotná prapodstata menom Pchan-ku. Po osemnásťtisícich rokoch (toto číslo symbolizuje nekonečné obdobie /Šmejkal, 1975, s. 231/) sa prvotná podstata rozvibrovala a na vajci sa objavila prvá prasklina. Praskliny sa rozširovali najprv pomaly, potom rýchlo a zvuk jemného praskania sa zmenil v ohlušujúci hluk. Potom sa chaos náhle rozdelil na dve časti: ľahšia časť začala stúpať smerom nahor a stalo sa z nej nebo, hutnejšia, ťažšia časť klesala smerom dole a stala sa z nej zem; v rovnakom okamihu sa rozpadlo kozmické vajce a zobudila sa prapodstata Pchan-ku. Nebo a zem sa samy od seba oddelili, aby sa vyhlili jeho

preťahovaniu sa. Pchan-ku bol súčasťou neba a zeme a rástol spolu s nimi. Každý deň prechádzal deviatimi premenami: „...*někdy plul volně jako mrak, někdy burácel jako hrom, někdy byl vysoký jako horský vrchol, někdy se táhl do dáli jako řeka, někdy byl hustý jako jíl, někdy jemný jako tráva a stromy, někdy zářil jako hvězdy a někdy se třpytil jako drahokam. A jindy zase lezl jako brouk [...] moudrý duchem, neuchopitelný proměnami, překonával i stále se proměňující nebe a zemi*“ (Te-chaj – Ting-chao – Ťing, 2020, s. 15).

Ubehlo ďalších osemnásťtisíc rokov, počas ktorých obor Pchan-ku podopieral nebesá, stojac na zemi. Ak by medzi nimi nestál, nebo a zem by sa opätovne spojili. Aby nebesá nemusel podopierať sám, vytvoril dve obrovské hory. Bol jedinou živou bytosťou na svete a jeho emócie či telesné procesy ovládali prírodné javy – tzn. prírodné procesy plne korešpondovali s pocitmi či momentálnym fyziologickým stavom prvotného obra. Napr. keď bol šťastný, obloha sa rozjasnila; keď sa hneval, zamračila sa; keď sa potil, pršalo; keď plakal, jeho slzy vytvorili rieky a potoky; jeho dych tvoril poryvy vetra. Po dlhých vekoch zostarol a zomrel. Jeho telo sa postupne rozpadalo, vytvárajúc svet, kým zem nasiakla jeho životnou silou. Z jeho ľavého oka sa stalo slnko a z pravého mesiac, jeho vlasy a fúzy sa premenili na hviezdy, ruky, chodidlá a trup sa stali štyrmi svetovými stranami a horami piatich smerov. Jeho krv vytvorila rieky, svaly a žily sa stali cestami a chodníkmi, kým z jeho tuku a mäsa sa stala poľnohospodárska pôda. Z jeho zubov a kostí sa stalo zlato a kamene, koža s vlasmi sa zmenila na trávu a lesy, špik jeho kostí sa zas premenil na perly a nefrit (ibid., s. 16–18). V závere tohto procesu telesného rozpadu „...*každý kousek země nyní obsahoval část jeho prvotní podstaty...*“ (ibid., s. 18 – upravil autor).

Paralely s gréckymi mýtmi stvorenia sveta možno badať predovšetkým v motíve prvotného chaosu a kozmického vajca, v ktorých sú obsiahnuté všetky protiklady v ešte nediferencovanej podobe. Podobne ako u hermafroditického a androgýnného boha v orfickom mýte, i v čínskom mýte sa z kozmického vajca liahne bytosť zodpovedajúca stavu prvotnej úplnosti (avšak na rozdiel od gréckeho, resp. orfického Fana, v čínskom mýte nenasvedčuje nič tomu, že by mohol byť Pchan-ku súčasne hermafroditom). I obor Pchan-ku tvorí tzv. mystérium úplnosti, *coincidentia oppositorum*, pretože vznikol z prvopočiatocného chaosu, z kozmického vajca a sám bol prvotnou podstatou. Zároveň „...*Pchan-ku byl součástí nebe i země*“ (ibid., s. 15) a po jeho smrti zem nasiakla jeho životnou silou, bez ktorej by vo svete nič nerástlo. Nebo a zem bývajú tradične vnímané v mnohých svetových mytológiách ako protiklady, pričom jedno predstavuje mužský a druhé ženský princíp, a inak tomu nie je ani v čínskej mytológii.

V čínskej kultúre je harmónia protikladov mimoriadne dôležitá. Zhoda protikladov sa tu objavuje ako duálny princíp jin a jang. Podľa Singer tieto dva princípy primárne odkazujú na protiklad svetla a tmy, avšak rovnako, ako je tomu u androgýnie, i jin a jang v sebe zahŕňajú zároveň všetky protiklady, vrátane protikladu mužský – ženský. Kým princíp jin predstavuje ženský pasívny princíp, jang je mužským aktív-

ným princípom. Spolu však tvoria jednotu (1976, s. 189) a sú vzájomne neoddeliteľne späté. Starí Číňania sa venovali pozorovaniu prirodzene protichodných, ale zároveň úzko súvisiacich javov, akými sú nebo a zem, slnko a mesiac, noc a deň, zima a teplo, hore a dole, muž a žena, atď., pričom duálny princíp jin a jang používali na vysvetľovanie pohybu a zmien pozorovaných v hmotnom svete (Te-chaj – Ting-chao – Ťing, 2020, s. 18). Jin a jang sú pokladané za prírodné sily, ktoré udržujú celý vesmír v súlade (Guter, 2005, s. 83).

Obra Pchan-kua možno pokladať za androgýna, pretože ako prvotná prapodstata a súčasť neba i zeme zároveň v sebe zahŕňa všetky protiklady. Eliade tvrdí, že androgýnia symbolizuje dokonalosť počiatočného, nepodmieneného stavu a za androgýnov považuje aj kozmických obrov (1998, s. 149), akým je aj Pchan-ku. Motív kozmického obra je podobne ako motív kozmického vajca pomerne rozšírený. Smrť obra je nevyhnutná pre vznik sveta, pretože po jeho smrti sa z jeho tela stáva svet samotný. Podľa niektorých verzií mýtu sa od tela obra Pchan-ku neodvodzuje len vznik sveta, ale dokonca i pôvod ľudí, ktorí vznikli z parazitov v/na jeho tele (Guter, 2005, s. 155).

Po smrti obra Pchan-ku zostal v zemi jeho tvorivý potenciál, nazývaný ako tzv. esencia alebo podstata neba a zeme, v ktorej boli obsiahnuté všetky opozície. Z tej sa zrodila bohyňa Nüwa s telom hada a hlavou človeka. Zrodila sa z Pchan-kuovej hmoty, t. j. z pôdy, ktorú vytvorilo jeho telo, a bola naplnená esenciou neba a zeme. Svet bol pokojným a tichým miestom a bohyňa Nüwa mala rovnako ako Pchan-ku schopnosť meniť podobu – premieňala sa na rôznych živočíchov a rastliny (napr. lev, tiger, fénix, hmyz, strom atď.). Sprvu bola šťastnou, avšak po čase sa začala cítiť osamelo a mala dojem, že svetu niečo chýba. Vytvorila preto prvých ľudí zo zmesi žltej hliny a vody. Sošky ožili po tom, čo im vdýchla život cez nosné dierky. Sprvu, keď modelovala ľudí oboma rukami naraz, vytvárala hermafroditné bytosti (Te-chaj – Ting-chao – Ťing, 2020, s. 18–24). Zistila však, že keď formovala každou rukou osobitne inú figúrku, vznikajú ľudia len jedného pohlavia: *„První postavičky, které tvarovala oběma rukama zároveň, obsahovaly princip jin i jang. Když však pracovala každou rukou zvlášť, překvapivě vznikaly mužské a ženské postavy – levá ruka s jang nábojem vytvářela muže, pravá ruka s nábojem jin vytvářela ženy“* (ibid., s. 24). Takýto spôsob tvorby ľudí bol však časovo náročný a vyčerpávajúci, preto ostatných ľudí stvorila mávaním zablatenými stebkami trstiny vo vzduchu. Letiacim kvapkám vdychovala život a tie sa po dopade na zem premieňali na ľudí (ibid., s. 25). Týmto mýtom sa zároveň vysvetľuje pôvod spoločenskej hierarchie – ľudia vytvorení zo žltej hliny sa stali šľachticmi a panovníkmi, kým ľudia, ktorí vznikli z bahna, sa stali poddanými (Guter, 2005, s. 180).

Následne bohyňa naučila ľudí rozmnožovať sa prostredníctvom hry na dychový hudobný nástroj šeng. Pod vplyvom jeho tónov sa začali páriť všetky živé bytosti. Príroda totiž bola po Pchan-kuovej smrti statická (napr. rieky netiekli a voda v ich stála), po Nüwinej hre na šeng *„...začaly prudce téct řeky, stromy*

rostli do výšky, rosa se perlila na rozvítých květech a manželství došla naplnění“ (Te-chaj – Ting-chao – Ťing, 2020, s. 29). Príroda sa teda stáva dynamickou až vďaka bohyninej hre na hudobný nástroj, čo znamená, že kým Pchan-ku svet vytvoril, bohyňa Nüwa, zrodená z jeho pozostatkov, svet dotvára. Neskôr naučila Nüwa čoraz početnejšie ľudstvo, ktorému už nestačili prírodné zdroje, i poľnohospodárstvu. Telesné spojenie medzi ľuďmi bolo podľa mýtu podporované nebom aj zemou a bolo nazvané ako tzv. nebeská harmónia (ibid.).

Harmónia je niečo, čo vyjadruje súlad, vyváženosť, ako napr. vyváženosť častí určitého celku, či zhodu. Keď bol pohlavný styk medzi prvotnými ľuďmi takto odobrený nebom i zemou (pričom nebo a zem predstavujú protikladné princípy rovnako ako sa jednotlivé ľudské pohlavia spájajú s protikladnými princípmi), tak v telesnom spojení ľudí sa nebo a zem symbolicky opätovne spájajú po tom, čo boli na počiatku rozdelené. V čínskej mytológii a nábožensko-filozofických konceptoch (ako napr. v taoizme) sa opozície združujú v dualistickom systéme: napr. jin sa spája s tmou, slabosťou, vlhkosťou, chladom, mesiacom, zemou a ženskosťou; a jang sa spája so svetlom, silou, suchom, teplom, slnkom, nebom a mužskosťou. Jin a jang, jednotlivé opozície, však jedna bez druhej nemôžu existovať, sú to dve kvality jedného celku. Dalo by sa povedať, že sú ako dve strany jednej mince (zaujímavé je, že samotné čínske mince so štvorhranným výrezom sú dokonca symbolmi neba a zeme: oválny tvar mince predstavuje nebo a štvorcový výrez v strede predstavuje zem /Guter, 2005, s. 126/). Oba princípy jin a jang, napriek tomu, že sú v opozícii, „...vznikly z ‚Největší jednoty‘“ (ibid., s. 83).

Pri komparácii gréckych kozmogónií s tou čínskou zisťujeme, že sa čínska bohyňa Nüwa zrodila obdobným spôsobom ako napr. pelagická bohyňa Eurynomé či Gaia. O všetkých by sa dalo povedať, že sa zrodili z okolitej tvorivej energie. Pri Eurynomé, ktorá v pelagickom mýte vystupuje ako prvotná bohyňa všetkého, je touto energiou beztvárá prahmota prvotného chaosu (obdobne vzniká i Gaia) a u bohyni Nüwy je touto tvorivou energiou zas tvorivý potenciál vsiaknutý v zemi, ktorý po sebe zanechal obor Pchan-ku ako prvotná bytosť a prapodstata. Čo má však čínska bohyňa Nüwa spoločné s pelagickou Eurynomé, je to, že obe pociťujú osamelosť. Gaia v Hésiodovej *Theogónii* ani Noc v orfickom mýte netvorí ďalšie bytosti (božské alebo ľudské) z osamelosti. Dokonca sa o tomto pociťovaní mýty ani nezmieňujú. Eurynomé však „...tančila osamělá...“ (Graves, 1982, s. 23), pričom jej tanec vytvoril severný vietor, t. j. hada Ofióna. Čínsku bohyňu Nüwu vedie k vytvoreniu prvých ľudí obdobne osamelosť, pretože napriek tomu, že zver existovala (bohyňa s ňou intenzívne interagovala, berúc na seba podobu jednotlivých zvierat), niečo podľa nej svetu chýbalo. Rozdiel spočíva v tom, že bohyňa čínskeho mýtu nie je prvotnou (božskou) bytosťou (pretože napriek tomu, že bola jedinou božskou bytosťou, ešte pred ňou v onom fikčnom univerze žil obor Pchan-ku, z ktorého tvorivého rezídua sa zrodila) a nepociťovala samotu od počiatku svojej existencie.

V oboch mýtoch, v pelasgickom aj čínskom, sa tiež stretávame s motívom hada. Eurynomé vytvára hada Ofióna, ktorým bola oplodnená a z ktorého zubov sa údajne zrodili aj prví ľudia, Pelasgovia. Nüwa, ktorá vytvára prvých ľudí, má telo hada. Symbol hada plní v čínskej kultúre a najmä v čínskej mytológii podľa Lele Sun významnú úlohu. V čínskej mytológii je symbolom spojenia kultúry a ekosystému a je reprezentáciou symbolického vzťahu medzi človekom a prírodou. Bytosti s ľudskou hlavou a hadím telom narúšajú duálny vzťah medzi prírodou a kultúrou svojou ambivalentnosťou – sú zároveň ľudské i zvieracie, a tým prekračujú hranicu medzi týmito opozitnými kategóriami. Práve preto sa ľudia v dávnych časoch usilovali pochopiť prírodné javy prostredníctvom božstiev, akým bola Nüwa, keďže v nej sa spájalo ľudské chápanie s princípmi prírody. Mýtická postava bytosti s ľudskou hlavou a hadím telom sa tak stáva symbolom vzťahu človeka k prírode a jeho snahy o jej pochopenie (Sun, 2023, s. 209–210 a 213).

Prvotní ľudia, ktorých vytvorila Nüwa, sa môžu v čomsi ponášať na prvotných ľudí, ako ich opisuje Platón v dialógu *Symposion*. V oboch prípadoch na počiatku sveta existovali tri pohlavia: ženské, mužské a obojpohlavné. Ich pôvod je však už v jednotlivých naratívoch odlišný – kým podľa Platóna mali pôvod v rôznych kozmických telesách (slnko, zem a mesiac), podľa čínskeho mýtu boli všetky tri pohlavia vytvorené tou istou bohyňou. Nüwou vytvorení ľudia mali od počiatku štyri končatiny a kráčali po dvoch, nepozostávali teda z dvoch polovic ako tomu bolo v príbehu s gréckym pôvodom. Takisto ale bolo potrebné vykonať niečo preto, aby sa ľudstvo mohlo začať rozmnožovať – kým v prípade gréckeho príbehu šlo o premiestnenie genitálií na vhodnejšiu časť tela, v čínskom mýte šlo zas o proces učenia sa pozorovaním iných živočíšnych druhov, ktoré k aktu párenia povzbudila bohyňa hrou na hudobný nástroj.

Napriek tomu, že sme skúmali mýty z dvoch rozdielnych častí sveta a dvoch rozdielnych kultúr, ktoré sa nachádzajú na pomyselnéj osi Východ – Západ, nachádzame medzi jednotlivými kultúrotvornými príbehmi nielen rozdiely, ale najmä isté podobnosti v zobrazovaní motívov androgýnnosti a hermafroditizmu, čo možno pripísať archetypálnemu charakteru týchto motívov, objavujúcich sa predovšetkým v kozmogonických mýtoch.

ZÁVER

Predložená štúdia sa zaoberala androgýnnosťou a hermafroditizmom ako archetypálnymi motívmi v kultúrotvorných naratívoch. Materiálnou základňou boli predovšetkým kozmogonické mýty z rôznych geograficko-kultúrnych oblastí. Keďže je samotná téma koncipovaná široko, predmetná štúdia sa dá považovať skôr za akýsi prvotný vhľad do onej komplikovanej problematiky.

Zistili sme, že napriek tomu, že pojmový aparát používaný pre pomenovanie javu spájania protikladov v jeden celok je zastaraný, stále môže byť za určitých podmienok používaný. Do budúca sa však dá zamýšľať aj nad zavedením novej terminológie. Takisto sme vylúčili niektoré termíny, ktoré je pre androgýniu nevhodné používať ako synonymické, a odôvodnili toto stanovisko pomocou interpretácie mytologických príbehov.

Na základe vzorky literárnych prameňov (mýtov, eposov či filozoficko-náboženských textov) sme sa pokúsili o vytvorenie vlastnej typológie androgýnie a jej ikonizácie v starobyľých príbehoch. Rozhodli sme sa pre dichotomické delenie, ktoré sa následne vetví na ďalšie konkretizujúce podtypy. Základné typy androgýnie sa zároveň dajú vnímať skôr ako akési fázy vzhľadom na to, že prvopočiatková jednota musí byť vo väčšine kultúrotvorných príbehov porušená a rozdelená, ak sa má z chaosu stať poriadok.

Predmetom výskumu bola taktiež komparácia motívov androgýnie a hermafroditizmu na kultúrnej osi Východ – Západ. Túto pomyselnú os geograficky predstavujú antické Grécko a Čína. V rámci kultúry antického Grécka sme skúmali najmä pelagický kozmogonický mýtus, ďalej aj orfický mýtus, Hésiodovu básnickú skladbu *Theogónia* a Platónov dialóg *Symposion*. Pozornosť sme v rámci čínskych kultúrotvorných príbehov zamerali na kozmogonický mýtus o obrovi menom Pchan-ku a bohyni Nüwe, pričom spájanie protikladov v duálnom princípe jin a jang zastáva v čínskej mytológii, ale aj nábožensko-filozofických koncepciách ako taoizmus, dôležité miesto.

Dospeli sme k záveru, že motívy androgýnie a hermafroditizmu vykazujú v rôznych častiach sveta výrazné podobnosti a v mnohých aspektoch možno medzi nimi pozorovať paralely. Naznačuje to, že androgýnia a hermafroditizmus sú skutočne archetypálnymi motívami, ktoré sa opakovane objavujú naprieč rozličnými kultúrno-geografickými prostrediami sveta.

PRAMENE

Biblia: Písmo Sväté Starej a Novej zmluvy. Banská Bystrica: Slovenská biblická spoločnosť, 1991. Bez ISBN

Graves, Robert. *Řecké mýty I*. Praha: Odeon, 1982. Bez ISBN

Hésiodos: *Železný věk*. Prel. Julie Nováková. Praha: Odeon, 1976. Bez ISBN

Hruška, Blahoslav et al.: *Mýty staré Mezopotámie*. Praha: Odeon, 1977. Bez ISBN

Kalevala. Prel. Josef Holeček. Praha: Odeon, 2018. ISBN 978-80-7602-056-6

Krupa, Viktor: *Legends and myths Polynésie: polynéska kosmogonie (Mýty o stvoření světa)*. Bratislava: CAD PRESS, 1997. ISBN 80-85349-77-9

Nasó, Publius Ovídius: *Proměny*. Prel. Ivan Bureš. Praha: Karel Huber, 1935. Bez ISBN

Platón: *Symposion*. Prel. František Novotný. 3. opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1993. ISBN 80-85241-31-

- Polynézské mýty*. Prel. Viktor Krupa. Bratislava: Tatran, 1973. Bez ISBN
- Rasmussen, Knud: *Grónske mýty a pověsti*. Prel. Zdeněk Lyčka a Viola Lyčková. Praha: Argo, 1998. ISBN 80-7203-080-9
- Reed, Alexander Wyclif: *Mýty a legendy Tichomoří*. Prel. Monika Kittová. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-638-1
- Smither, Leonard. C. – Burton, Sir Richard: *Priapeia*. London: Global Grey, 2018. Bez ISBN
- Te-chaj, Chuang – Ting-chao, Čang – Ťing, Siang: *Čína: ilustrované mýty a legendy*. Prel. Markéta Schubertová. Praha: Euromedia Group, 2020. ISBN 978-80-242-6382-3
- Zamarovský, Vojtěch: *Bohové a hrdinové antických bájí*. 4. upr. vyd. Praha: Brána, 1996. ISBN 80-85946-29-7

LITERATÚRA

- Andričík, Marián – Andričíková, Markéta: *Vybrané kapitoly zo svetovej literatúry*. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, 2015. ISBN 978-80-8152-282-6
- Åshede, Linnea: *Desiring Hermaphrodites: The Relationships of Hermaphroditus in Roman Group Scenes* [doctoral dissertation]. Göteborg: University of Gothenburg, 2015.
- Bahník, Václav et al.: *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974. Bez ISBN
- Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha: Mladá Fronta, 1997. ISBN 80-204-0638-7
- Balážová, Ľubica – Bosák, Ján (eds.): *Slovník cudzích slov*. 2. dopl. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo – Mladé letá, 2005. ISBN 80-10-00381-6
- Becker, Udo: *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-612-8
- Bellinger, Gerhard J.: *Sexualita v náboženstvích světa*. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0642-7
- Bettelheim, Bruno: *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-290-1
- Brisson, Luc: *Sexual ambivalence: androgyny and hermaphroditism in Graeco-Roman antiquity*. Berkeley: University of California Press. 2002. ISBN 0-520-22391-8
- Buzássyová, Klára – Jarošová, Alexandra (eds.): *Slovník súčasného slovenského jazyka (A – G)*. Bratislava: Veda, 2006. ISBN 80-224-0932-4
- Cooperová, Jean C.: *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0761-8
- Danišová, Nikola: *Marginálie k figúre šibala v arcinaratívoch: tematologicko-kultúrne súvislosti*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2021. ISBN 978-80-558-1807-8

- Delcourt, Marie: *Hermaphrodite Myths and Rites of the Bisexual Figure in Classical Antiquity*. London: Longacre Press Ltd. 1961. Bez ISBN
- Eco, Umberto: *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0
- Eliade, Mircea: *Dejiny náboženských představ a ideí: od doby kamennej po eleusínske mystériá*. Bratislava: Agora, 1995. ISBN 80-967210-1-1
- Eliade, Mircea: *Mefisto a androgyn*. Praha: OIKOYMENH, 1997. ISBN 80-86005-51-8
- Eliade, Mircea: *Mýtus a skutečnost*. Praha: Alpha Book – Argo, 2020. ISBN 978-80-87529-58-4
- Eliade, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*. Praha: OIKOYMENH, 1998. ISBN 80-86005-63-1
- Floss, Pavel: *Mikuláš Kusánský: život a dílo renesančního filosofa, matematika a politika*. Praha: Vyšehrad, 2001. ISBN 80-7021-472-4
- Franz, Marie-Louise von: *Mýtus a psychologie: mýty o stvoření z pohledu hlubinné psychologie*. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-343-9
- Franz, Marie-Louise von: *Psychologický výklad pohádek: smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. 2. vyd. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-489-2
- Graves, Robert: *From Statue to Story: Ovid's Metamorphosis of Hermaphroditus*. In: *Classical World*, Vol. 109, 2016, No. 3, pp. 321–356. ISSN 0009-8418
- Harper, Douglas: *Androgynous*. In: *Etymonline*, 2019. Available from: <https://www.etymonline.com/word/androgynous> [Viewed 2024-04-16].
- Hermaphroditism. In: *Encyclopedia Britannica*, 2021. Available from: <https://www.britannica.com/science/hermaphroditism> [Viewed 2023-03-18].
- Holub, Josef – Lyer, Stanislav: *Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slovům kulturním a cizím*. 2. rozš. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Bez ISBN
- Hopkins, Jasper: *Nicholas of Cusa on Learned Ignorance: A Translation and an Appraisal of De Docta Ignorantia*. 2. vyd. Minneapolis: The Arthur J. Banning Press, 1985. ISBN 0-938060-27-9
- Hošek, Radislav: *Náboženství antického Řecka*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-516-X
- Isager, Signe: *The Pride of Halikarnassos: Editio princeps of an inscription from Salmakis*. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1998, pp. 1–23. ISSN 0084-5388
- Iqbal, Muhammad Zafar et al.: *True Hermaphrodite: A Case Report*. In: *APSP Journal of Case Reports*, Vol. 2, 2011, No. 16, p. 1–3. ISSN 2218-8185
- Jung, Carl Gustav: *Výbor z díla II: archetypy a nevědomí*. Brno: Nadační fond Holar, 2018. ISBN 978-80-906731-5-1
- Knight, Richard Payne – Wright, Thomas: *Two Essays on the Worship of Priapus*. 2. vyd. London: súkromné vydanie, 1894. Bez ISBN

- Leeming, David Adams: *Creation Myths of the World: An Encyclopedia*. 2. vyd. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2010. ISBN 978-1-59884-175-6
- Lengyel, Lancelot: *Tajemství Keltů*. Praha: Volvox Globator, 2010. ISBN 978-80-7207-787-8
- McInerney, Jeremy: Salmakis and the Priests of Halikarnassos. In: *Klio*, Vol. 103, 2021, No. 1, pp. 59–89. ISSN 2192-7669
- Meletinskij, Jeleazar Moisejevič: *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0804-9
- Danišová, Nikola: Voda [slovníkové heslo]. In: Plesník, Lubomír et al.: *Výberový tematický tezaurus*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2022, s. 458–469. ISBN 978-80-558-1988-4
- Rejzek, Jiří: *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda, 2001. ISBN 80-85927-85-3
- Robinson, Martha: Bisexuality, Multiple-Gender-Attraction, and Gay Liberation Politics in the 1970s. In: *Twentieth Century British History*, Vol. 32, 2021, No. 5, pp. 125–126. ISSN 1477-4674
- Singer, June: *Androgyny: Toward a New Theory of Sexuality*. Garden City – New York: Anchor Press/Doubleday, 1976. ISBN 0-385-11026-X
- Sun, Lele: The Symbol of "Snake" in Chinese Culture and Its Significance of Ecosemiotics. In: *International Journal of Education and Humanities*, Vol. 9, 2023, No. 2, pp. 209–213. ISSN 2770-6702
- Surtees, Allison – Dyer, Jennifer (eds): *Exploring Gender Diversity in the Ancient World*. Edinburgh: University Press, 2020. ISBN 978-1-4744-4706-5
- Šmejkal, František: Kosmické vejce: příspěvek k problému archetypální symboliky. In: *Umění: časopis Ústavu teorie a dějin umění Československé akademie věd*, roč. XXIII, 1975, č. 3, s. 226–258. ISSN 0049-5123
- Tatarkiewicz, Vladyslaw: *Dejiny estetiky*. Bratislava: Tatran, 1985. Bez ISBN
- Van Gennep, Arnold: *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-178-6
- Všetička, František: *Kompoziciána: o kompozičnej výstavbe prozaického diela*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986. Bez ISBN
- Zajko, Vanda: "Listening With" Ovid : Intersexuality, Queer Theory, and the Myth of Hermaphroditus and Salmacis. In: *Helios*, Vol. 36, 2009, No. 2, pp. 175–202. ISSN 1935-0228

NÁBOŽENSKO-MYTOLOGICKÝ VÝZNAM MOTÍVU VODY A VODSTVA V MEZOPOTÁMSKYCH ARCINARATÍVOCH

THE RELIGIOUS-MYTHOLOGICAL SIGNIFICANCE OF WATER MOTIFS IN MESOPOTAMIAN ARCH-NARRATIVES

Eszter Czirák

2. ročník Bc. štúdia estetiky

Katedra etiky a estetiky

Filozofická fakulta

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Abstract: This study analyzes and defines the key aspects of the motif of water within its religious and mythological significance. Drawing on selected Sumerian and Akkadian archnarratives, it examines how geographical, cultural, and historical contexts shape the thematic treatment of water in religion and mythology. Although several studies in recent years have addressed this issue, individual aspects have often been explored in isolation. The aim of the present study is therefore to integrate the existing findings into a broader framework and to demonstrate the multilayered symbolic function of the motif—from life-giving waters, through the boundary between the known and the unknown, to destructive, death-dealing floods.

Keywords: Mesopotamian myths, arch-narrative, motif of water

ÚVOD

Voda zohrávala významnú úlohu v náboženskom živote všetkých civilizácií žijúcich na území Mezopotámie. Motív vody neplnil dôležitú úlohu len v rituáloch, ale aj v mýtických predstavách, ktoré boli s rituálmi úzko prepojené (Perdibon, 2021, s. 34). Cieľom tejto štúdie je analýza a definovanie aspektov motívu vody v mezopotámskych arcinaratívoch v kontexte ich nábožensko-mytologického významu. Pri výskume motívu vodu budeme vychádzať z textového korpusu sumerských a akkadských príbehov nachádzajúcich sa v súbornom diele *Mýty staré Mezopotámie: sumerská, akkadská a chetitská literatúra na klínopisných tabulkách*, ktoré v roku 1977 zostavili Blahoslav Hruška, Lubor Matouš, Jiří Prosecký a Jana Součková. V prípade, že sa v texte objaví konkrétny motív, bude pri ňom uvedené jeho identifikačné číslo podľa katalógu Stitha Thompsona *Motif-Index of Folk Literature*.

1. DEFINÍCIA ZÁKLADNÝCH TERMÍNOV

Termínom *arcinaratívy* (alebo *arcitexty*) označujeme texty bez identifikovateľného autora či obdobia vzniku, ktorý má z hľadiska vývinu konkrétnej kultúry osnovný a zakladajúci význam. Ustanovujúco vyjadruje určitý životný pocit, poňatie sveta a ľudského pobytu v ňom, pričom ikonizuje základné existenciálne stratégie a algoritmy, systém dobových hodnôt či konštitučné texty, eposy, klasické rozprávky alebo legendy (Čechová, 2017, s. 278–279).

Motív je najmenší významový komponent rozprávania, základný tematický prvok fabuly, resp. deja. Môže ním byť čin postavy, opis predmetu, javu, objektu, prostredia či akákoľvek udalosť. Ide o tematickú konšteláciu, ktorú určuje pevne daná kultúrna tradícia (Čechová, 2022, s. 453). V spojitosti s výstavbou akéhokoľvek príbehu nič nemôže fungovať ako základ motívu či mytológie, ak v sebe neobsahuje istú mieru nejednoznačnosti a dôležitosti. Táto miera je v motíve vody obsiahnutá jej nesmiernou premenlivosťou (Kalnická, 2001, s. 107), ambivalentnosťou. Plní zásadnú úlohu existenčne dôležitej substance v súvislosti s biologickými potrebami človeka, agrárnej činnosti a civilizačného vývoja (Danišová, In: Plesník et al., 2022, s. 458).

1.1 Geografický kontext

Pri štúdiu motívu vody v arcinaratívoch je kľúčové komplexné pochopenie rozličných vonkajších vplyvov, ktoré formovali jeho postavenie v spoločenstve. V arcinaratívoch pôsobiace individuálne a kolektívne svetónázory, vrátane chápania božstva a seba samého, boli formované zložitou interakciou medzi prírodou, spoločnosťou a jej vierou (Oestigaard, 2005, s. 8), pričom ekologické determinanty boli neraz interpretované ako prejavy božskej moci a hodné uctievania. Vďaka tomu boli pri viacerých príležitostiach vzývané spolu s božskými a mestskými entitami (Perdibon, 2020, s. 36).

Na postavenie vody v kultúre Mezopotámie malo veľký vplyv práve prostredie. Územie niekdajšej *krajiny medzi dvoma riekami*, ktoré boli kultúrnym centrom viacerých civilizácií v starovekom svete, sa vyznačujú svojou nesmiernou rozmanitosťou. Na jednej strane sa rozprestierajú nížiny, ktoré pri vhodnom zavlažovaní a obhospodarovaní umožňovali využívanie rozsiahlych oblastí s úrodnou pôdou; na druhej strane zase nachádzame rozsiahle územia stredného údolia Eufratu, typické suchou ílovitou a sadrovcovou pôdou. S rastúcou vzdialenosťou od Stredozemného mora dochádzalo k prechodu zo stredomorského podnebia na kontinentálne púštne podnebie. Blahobyť krajiny bol podmienený periodickými výdatnými dažďami, ktoré nepretržite trvali len niekoľko mesiacov, a to v období od konca jari do začiatku leta. Väčšinu roka bolo územie suché, bez akýchkoľvek užitočných zrážok, odkázané na vody močiarov susediacich s Perzským zálivom a na trvalé vodné toky okolia, Balicha a Chaburu, nachádzajúce sa pozdĺž

rieky Eufratu (Lambert, 2016, s. 39–40). Táto geografická závislosť na riekach dopomohla k významnej tematizácii motívu vody v náboženstve a mytológii.

2. NÁBOŽENSKO-MYTOLOGICKÝ VÝZNAM VODY

Voda pre svoju semiotickú mnohovýznamovosť predstavuje jeden z najzákladnejších symbolov nevedomia, avšak nie ako degradovaná forma vedomia, ale ako jeho prapôvodný základ, z ktorého sa vynára kolektívne poznanie aj zjavovanie božského. V náboženskej a mytologickej symbolike zohráva voda zásadnú úlohu ako prvok spájajúci známy svet s neznámym, metafyzickým. Jej hlboké, nepriehľadné formy – jazerá, moria či podzemné vody – boli vnímané ako priestory, ktoré uchovávajú nevedomé, božské alebo chaotické sily (Jung, 1968, s. 18–23). Ľudia preto uctievali pramene veľkých riek, stavali oltáre na miestach, kde z útrobov zeme vytryskol náhly prúd vody, alebo pokladali niektoré jazierka za posvätné pre ich pochmúrne temnotu a nesmiernu hĺbku (Jung, 1976, s. 136). V mnohých mýtoch je preto prístup k vode spojený s prístupom k božskej múdrosti, stvoreniu či transformácii.

Pre kultúru Sumerov, Asýrčanov a Babylončanov mala voda funkciu dôležitého polyvalentného teologického symbolu, ktorý obsahoval životodarnú silu (James, 1921, s. 705). V týchto kultúrach mali jednotlivé rieky, pramene a iné vodstvá rovnaké postavenie ako posvätné a kozmické entity, ktoré boli uctievané ako božstvá, vyznačujúce sa životodarnými, materskými a liečivými schopnosťami (Perdibon, 2021, s. 34). Takáto deifikácia vody sa premietala aj do mezopotámskych mýtov a rituálov, v kontexte ktorých sa pokladala za dar bohov, prvotný chaos, prameň stvorenia, symbol očisty, premeny, trestu a smrti (Junying, 2021, s. 42).

2.1 Životodarná voda

Zo všetkých aspektov obsiahnutých v motíve vody je jej životodarná schopnosť tou najprominentnejšou. Je hlboko spätá s prísľubom blahobytu – nielen ako prostriedok na zahasenie fyzického smädu, ale aj na uspokojenie duchovných potrieb ľudstva a prírody. Voda sa pokladala za životodarnú substanciu darovanú božstvom, ktorá má schopnosť tvorby, výživy a oživenia mŕtvych. V náboženských tradíciách sa tento hlboko symbolický význam vody objavuje pomerne často – vo všetkých starovekých náboženstvách a kultúrach sa uvádza ako jeden zo základných symbolov, ktorému vďaka svojej presne nedefinovanej podstate možno dať akúkoľvek formu. Aj preto sa v mnohých mýtoch objavuje ako prvotná, nediferencovaná príčina bytia (Ascherson, 2003, s. 159).

2.1.1 Voda ako prapôvod sveta

Etiologické mýty, vykladajúce vznik a začiatok ľudského sveta alebo vesmíru, patria k najstarším mytologickým textom, ktoré boli prvýkrát písomne zaznamenané na začiatku 2. tisícročia p. n. l. v Nippure (Hruška, 1977, s. 16). Bezhraničnosť horizontu oceána, nepochopiteľnosť jeho hlbín a tajomná beztvárnosť, zvädzajú človeka k predstave, že práve v oceáne sa skrýva prapôvod kozmu – prvotná substancia, z ktorej pochádzajú a do ktorej sa vracajú všetky formy. Toto presvedčenie je badateľné vo viacerých kultúrach. Napríklad v egyptskej a indickej mytológii existuje mnoho naratívov o stvorení, ktoré hovoria o tom, že na samom počiatku existencie bola iba prvotná voda, z ktorej následnej vznikli všetky živé bytosti vrátane bohov (Pereira, 1984, s. 134). V medzinárodnom katalógu motívov Stitha Thompsona *Motif-index of Folk Literature* je tento motív evidovaný pod číslom A810 Prvotná voda¹.

Sumeri, Akkadi a Babylončania si predstavovali Zem ako ploché teleso plávajúce na sladkovodnom mori – zdroji riek, studní, prameňov a podzemnej vody (Leick, 2009, s. 55), ktorej vznik bol opísaný v poéme o stvorení sveta *Enúma Eliš* (2. tisícročie p. n. l.). Začiatok sveta je v tejto tradícii spojený s prvotnou vodnou priepasťou tvorenou mužsko-ženskou jednotou Tiamat a Apsu, bohmi slanej a sladkej vody. Stelesňovali dôležitý teologický dualizmus: poriadok a chaos, muža a ženu, ktorý je obsiahnutý v životodarných vodách. Spojením a vyvážením jednotlivých protikladov vzniká život – nová generácia bohov.

*Když nahoře nebesa nebyla pojmenována,
dole země jménem nebyla zvána,
tu prastarý Apsú, jejich zploditel,
a životodárná Tiámat, rodička veškerenstva,
své vody smísili dohromady.
Nevynořily se pastviny, rákosové houští nebylo vidět.
Když žádný bůh se ještě neobjevil,
jménem nebyl nazván, osud žádnému nebyl určen,
tu z jejich lůna bohové byli stvořeni
(Enúma Eliš, l:1-9, In: Mýty staré Mezopotámie, 1977).*

Voda ako životodarné a smrteľné lono je stelesnené postavou bohyně slaných morí, Tiamat (archetyp matky), ktorá v sebe súčasne spája aspekt stvorenia – lono obsahujúce generatívny potenciál kozmu – a negatívny aspekt deštrukcie – ničivú silu iracionálneho prvotného veku a tvorivého nevedomia, ktorý

¹ Použité slovenské pomenovania motívov autorka štúdie voľne prekladá z pôvodného anglického názvoslovia, nakoľko Thompsonov index motívov nie je dostupný v odbornom slovenskom preklade.

v jej osobe ohrozuje základnú štruktúru stvorenia (Neumann, 1972, s. 213–214). Po zabití jej partnera Apsua bohom Enkim, sa bohyňa Tiamat stáva stelesnením hnevu a chaosu – katalyzátorom kozmickej vojny: rodí armádu príšer a vymenuje Kingua za ich vodcu, čím ohrozuje zavedený kozmický poriadok vodou, z ktorej bol svet pôvodne stvorený. V tomto bode sa odráža ambivalentná podstata vody v mezo-potámskom myslení – životodarná sila a búrlivá priepasť smrti.

Kozmický boj a následné zabitie bohyne Tiamat bohom Mardukom (archetyp hrdinu) má teologickú rezonanciu. Rozštiepené telo Tiamat sa stáva nebom a zemou a jej slzy riekami Eufrat a Tigris (D457.18.2 Premena: slzy na riekou), ktoré pretekajú novoutvorenou krajinou. Ide o symbol finálneho nastolenia poriadku – víťazstva vedomosti nad nevedomosťou, poriadku nad chaosom.

Otvrel v jejích očiach Eufrat a Tigris.

Chřípě jí ucpal, ponechav je co zásobárnu vody.

Navršil na jejích ňadrech strmá pohoří

a prorazil mocná zřídla, aby spojila se v hojný tok.

Skroutil její chvost a svázal v silné pouto,

aby upevněno bylo celé Apsú pod nohama jeho.

Pak položil její stehno, podpíralo nebesa.

Druhou její půli rozložil a zemi zpevnil. prach v nitru Tiámatině zvířil.

Rozprostřel síť, zcela ji vyprázdnil.

Tak stvořil nebesa a zemi.

a svazek jejich pevným učinil

(Enúma Eliš, V:55-66, In: Mýty staré Mezopotámie, 1977).

Enúma Eliš aj popri svojej ústrednej úlohe pri formovaní dobovej predstavy o usporiadaní sveta a kozmu predstavuje len jednu z viacerých verzií mezopotámskych kozmogonických mýtov, ktoré sa pokúšali vysvetliť vznik sveta. V rámci komplexného náboženského prostredia Mezopotámie, formovaného rozmanitými kultúrami a mestskými štátmi, sa vyvinuli alternatívne tradície, ktoré sa odkláňajú od motívu stvorenia riek prostredníctvom božského konfliktu. V týchto tradíciách sa väčší dôraz kladie na pozitívny životodarný a úrodný aspekt vody: voda a blahobyt sú darované bohmi spojenými s úrodou či poľnohospodárstvom.

2.1.2 Úrodnosť

V regióne, kde poľnohospodárstvo záviselo od sezónnych povodní a dažďov, bol význam vody nevyčísľiteľný. Na rozdiel od akkadského príbehu stvorenia riek zo sĺz porazenej bohyne Tiamat, viacero su-

merských zdrojov (primárne v *Enki a rád sveta*, *Enki a Ninchursag*) uvádza ako stvoriteľa riek Eufrat a Tigris boha sladkých vôd a múdrosti Enkiho (Ea). Toto božstvo sa úzko spája s kultovým centrom v Eridu, situovaným neďaleko močiarov južného Iraku a Arabského zálivu (Maier, 1989, s. 2). Enki bol jedným z najdôležitejších bohov sumerského (neskôr aj akkadského) panteónu, jedným zo štyroch hlavných stvoriteľov Sumerov. Prijat' vodu od Enkiho znamenalo prijat' nielen vitalitu, ale aj hojnosť – duchovnú a poľnohospodársku obživu (Jacobsen, 1976, s. 85). Často je preto zobrazovaný s prúdmi vody a rybami, ktoré sa mu valili z pliec, čím sa zvýraznilo spojenie životodarnej vody s božským pôvodom.

Jednou z najvýznamnejších ukážok božského zásahu pri zúrodnení zeme je sumerský mýtus *Enki a Ninhursag*, v ktorom voda tvorí základ teologickej a symbolickej štruktúry príbehu. Mýtus hovorí o tom, ako Enki na prosbu Ninhursag, bohyně starostlivosti, plodnosti a hôr, necháva zo svojich životodarných vôd Apsu vytrysknúť pramene, ktoré premieňajú čisté, no neúrodné pôdy ostrova Dilmun na bohatú a úrodnú rajskú krajinu. Tento akt posilňuje sumerskú koncepciu vody ako aktivačného princípu – iniciuje úrodnosť pôdy, ktorá umožňuje rozkvet života.

... z úst, jež vodu sladkou ze země vysávají,

vodu sladkou jí ze země přinesl.

Z jejího velkého napajedla voda vytéká.

Město její vodu hojnosti z něho pije,

Dilmun vodu hojnosti z něho pije.

Studny vody hořké se ve vody sladké proměnily,

brázdy na polích nadbytek zrna jí přinesly,

město její se přístavem, sýpkou země stalo.

Dilmun se přístavem, sýpkou země stal.

Nyní je Utu mocný, opravdu, stalo se tak!

(Enki a Ninhursag, 55-64, In: Mýty staré Mezopotámie, 1977)

Dôležitým aspektom mýtu je súčasne tematizovanie opozitného extrému, ktorým je nadbytok vody. Enki oplodní Ninhursag (tento akt symbolizuje prvotné spojenie vody a zeme) a z tohto spojenia vznikajú ďalší bohovia. Enki následne oplodní aj tieto bohyně z mladších generácií (Kramer, 1945, s. 7). Plodnosť zabezpečená sladkou vodou sa stáva nekontrolovanou. Táto naratívna inverzia naznačuje, že voda, hoci je nevyhnutná pre život, bez istého ohraničenia môže, rovnako ako nadmerné sucho, spôsobiť narušenie rovnováhy prírody. Enki je napokon prekliaty a stráca svoju potentnú silu. Strata plodnosti prostredníctvom kliatby funguje ako metafora pre vysušenie pôdy v krajine po sezónnych potopách. Následné odkliatie boha stvorením ôsmich božstiev predstavuje návrat vody a obnovenie prvotnej rovnováhy. V mýte

je voda vnímaná ako životodarná substancia, pričom sa upozorňuje na jej silu, ktorej nerovnováha vedie k narušeniu poriadku prírody.

Enkiho náboženská funkcia však v niektorých zdrojoch presahuje samotné zabezpečenie vody a úrodnosti – v mýte *Enki a poriadok sveta* je napríklad povýšený na organizátora kozmu, ktorý systematicky prideluje úlohy prírodným silám, bohom aj ľuďom. Síce stále naplňuje korytá riek svojou *čerstvou vodou*, vďaka čomu premieňa neúrodné oblasti na poľnohospodársky využiteľnú krajinu, avšak v tomto prípade prínosom vody vytvára aj základ pre vznik usporiadaného sveta, v ktorom každá zložka – rieka, rastlina, remeslo či božstvo – má svoje miesto a funkciu. Enki teda vystupuje ako architekt svetového poriadku, ktorý zabezpečuje stabilitu a poukazuje na dôležitosť rozdelenia moci a zodpovednosti.

Dívko Inanno, co všechno ti dal! Co přidat ti ještě máme?

Paní, co všechno ti dal! Co přidat ti ještě máme?

Křičíš, že (nemáš nic)?

[...] *Inanno, proč ničíš, co zničeno být nesmí, proč obnovuješ, co být nemá?*

[...] *Však jak (svět se řídí), dívko Inanno, neznáš!*

(*Enki a poriadok Sveta*, 425-427, 441, 445, In: *Mýty staré Mezopotámie*, 1977)

Zaujímavým opakovaným aspektom sumerských arcinaratívov o stvorení riek vodným bohom je zamieňanie vody za iné, väčšinou telesné tekutiny. Tento fenomén vyplýva z použitia termínu 𒊕 (A) nielen na označenie vody, ale aj na označenie iných tekutín, primárne spermy. Súviselo to s nevyhnutnosťou prítomnosti vodstva pre zachovanie života a udržanie úrodnosti ornej pôdy, ktorá nebola samozrejmosťou vo všetkých oblastiach Mezopotámie (Brisch, 2016, s. 18). Ide teda o priame sémantické spojenie vody s aspektom plodnosti/úrodnosti.

Ten, jenž sám moudrý je, před Nintu, země matkou,

Enki moudrý před Nintu, země matkou,

Svým mužským údem hráze kanálů plnil,

Svým mužským údem rákosy svlažoval,

Svým mužským údem rákosy do listoví oblékal

(*Enki a Ninhursag*, 65-69, In: *Mýty staré Mezopotámie*, 1977).

Spomenuté kontrastné presvedčenia o vzniku vôd a sveta – predstava založená na kozmickom boji a predstava založená na božskej štedrosti – odhaľujú viacvrstvé chápanie vody ako sily prvotnej, chaotickej a požehnávajúcej, čo sa odráža aj na premenlivom označení riek v archaických literárnych zdrojoch. Kým v akkadskej kultúre, podľa ktorej rieky vznikli zo slz bohyně Tiamat, sa požíval výraz 𒌆 𒊕 𒌆 (nāru),

ktorý je v ženskom gramatickom rode, v sumerskej kultúre, v ktorej za pôvod riek vďačili Enkimu, sa používal výraz 𒀭𒊩 (id), ktorý je mužského rodu (Perdibon, 2021, s. 44).

2.1.3 Znovuzrodenie

V celej literatúre tzv. mezopotámskych kultúr sa voda nespája len so silou stvorenia, ale aj so znovuzrodením, ktoré vyplýva z predstavy o vode ako o symbolickej hranici medzi svetom živých a mŕtvych. Bola významnou súčasťou kultu mŕtvych a spájala sa s viacerými pohrebnými rituálmi, hlavne s vyvolávaním spomienok na zosnulého. Voda bola pravidelne vylievaná na hrob najstarším členom rodiny spolu so zvyškami jedla, aby priniesli obživu mŕtvym príbuzným (Bottero, 2001, s. 110). Vo viacerých zachovaných zdrojoch bolo totiž podsvetie charakterizované ako priestor bez riek a studní, kde prach nahrádzal všetku obživu.

*Do domu, kam vstupuje se, leč odkud se nevychází,
na cestu, z níž návratu není,
do domu, kde všichni, kdo vejdou, světla jsou zbaveni,
kde prach nuznou je jim stravou a hlína pokrmem.*

*Světlo nezří, v temnotách bydlí,
jak ptáci se halí v péřový šat.*

*Prach uléhá na závoru i dveře
a mrtvé ticho rozlévá se kolem*

(*Zostup Išтары do podsvetia*, verzia z Ninive: 5-12, In: *Mýty staré Mezopotámie*, 1977).

Predstava podsvetia ako pochmúrneho, strnulého a bezútešného miesta, spolu s tradíciou liatia životodarnej vody na hrob zosnulého, zohrávala dôležitú úlohu aj v mytológii. Výrazne sa prejavuje najmä v mýte *Zostup Innany/Ištar do podsvetia*, v ktorom sa znovuzrodenie bohyně spája s konzumáciou vody a jedla – substancií, ktoré nesú charakter pohrebnej obety (Cabrera, 2018, s. 65). Keď bohýňa prijme životodarnú vodu, navráti sa jej sily. Znovu sa zrodí a opúšťa rolu trpiacej bohyně (Jacobsen, 1976 s. 63). Motív živej vody sa v tomto príklade spája s motívom D1500.1.18 *Magická uzdravujúca voda*, pretože vedie k Inanninmu vzkrieseniu – motív A193 *Vzkriesenie bohov*. Ide o symbolický návrat bohyně do prvotných morí, z ktorých sa do sveta vracia ako očistená, duchovne znovuzrodená bytosť. Hrdinkina cesta tak nadväzuje na starobylé iniciačné rituály. Jednotlivec, ktorý vstupuje do procesu iniciácie, je po odlúčení od spoločnosti symbolicky usmrtený, aby sa zbavil svojej pôvodnej identity. Až následným znovuzrodením nadobúda novú a spoločensky legitimizovanú identitu (Perera, 1989, s. 60).

Znovuzrodenie Inanny/Ištar však nie je len osobným transcendentálnym procesom, ale zároveň cyklom ročných období: keď sa Inanna/Ištar navráti do sveta živých, úrodnosť pôdy sa obnoví. Tento akt symbolizuje jar, keď dažde a záplavy obnovujú krajinu – premieňajú púšte na zelené pastviny, prinášajú život do polí a sádov. Vegetačný charakter mýtu sa potvrdzuje mýtom *Dumuziho sen*, ktorý prináleží do mytologického cyklu o bohovi vegetácie a plodnosti Dumuzim (Tammuzovi). Ide o Inanninho/Ištariného manžela, ktorého démonmi odvečú do podsvetia ako náhrada za znovuzrodenú Inannu. Jeho smrť je etiologickým výkladom vegetačného cyklu (Hruška, 1977, s. 25). Počas horúceho letného obdobia, ktoré mytologicky zodpovedá Dumuziho neprítomnosti, krajina vädne, rieky vysychajú a úroda hynie. V období slnovratu sa však rovnováha obnovuje: spolu s Dumuzim sa vracia aj úrodnosť zeme, vďaka ktorému príroda opäť ožíva.

Z nábožensko-mytologického hľadiska voda v podobe pohrebného nápoja či záplav predstavuje kľúčový symbol znovuzrodenia a transformácie – obnovuje krajinu a umožňuje návrat života.

2.1.4 Očista

Motív potopy predstavuje jeden z najvýraznejších archetypálnych symbolov transformácie a znovuzrodenia. V tomto motíve sa voda sprítomňuje ako deštruktívny, no zároveň očistný a obnovujúci element. Je materským lonom, ktoré pohlcuje staré a nefunkčné princípy, očisťuje ich a opäť prináša na svet v novej podobe (Jung, 1976, s. 320).

Príbehy o veľkej potope sa nachádzajú v mytológiách mnohých kultúr, ktoré ju vnímajú ako autentickú udalosť dávnej minulosti. Ľudia si zároveň uvedomovali rozsah katastrofálnych škôd spôsobených periodickými potopami, z ktorých sa krajina a spoločnosť museli opakovane zotavovať. Opakované skúsenosti s povodňami podnietili formovanie univerzálneho mýtu, ktorý sa prirodzene prispôboval náboženským predstavám rôznorodých kultúr (Kramer, 1967, s. 16). Univerzálna forma tohto mytologického vzorca spôsobuje, že jednotlivé príbehy o potope (napr. akkadsko-babylonský epos *Atrachasis*, grécky mýtus *Deukalión a Pyrrha*, egyptský mýtus *Kniha nebeskej kravy* či biblický príbeh v knihe *Genesis*) vykazujú podobnosti nielen v základnej tematike, ale aj vo vlastnostiach vystupujúcich postáv, ako aj príčinách a následkoch samotnej potopy. Ľudstvu v nich hrozí vyhynutie v dôsledku božského trestu, ale niekoľko vyvolených ľudí pomocou zásahu vyššej – väčšinou božskej – moci prežije a stanú sa zakladateľmi nového sveta (Eom, 2014, s. 31). Bohovia využívajú prírodný živel ako prostriedok na očistenie sveta od ľudských hriechov. Metaforicky tak zastavujú duševný aj fyzický rozklad a odstraňujú nebezpečné sily (Pereira, 1984, s. 135). Motív A1010 Potopa sa v konštrukcii týchto príbehov najčastejšie spája do trojice s motívmi A 1015 Povodeň spôsobená bohom i alebo inými vyššími bytosťami a A 1018 Povodeň ako trest. Tento model nasledujú aj arcinaratívy z územia Mezopotámie.

Motív potopy zohrával v mezopotámských mytológiách významnú úlohu – vystupoval ako nástroj božského zásahu do ľudských dejín v období narušenej svetovej rovnováhy a poriadku, či už na fyzickej alebo metafyzickej úrovni. Z dochovaných prameňov tento princíp obzvlášť výrazne vystupuje v epose *Atrachasis*, v ktorom narastajúci nepomer medzi ľudským rozmachom a božskou mierou tolerance vedie k sérii čoraz drastickjších zásahov. Ľudia boli podľa eposu stvorení, aby prevzali ťažkú prácu mladších bohov, ktorí udržiavali svet a vykonávali pozemské úlohy. Avšak ľudia boli nesmrteľní a začali sa nekontrolovane množiť. Boli hluční a narúšali božský pokoj. Bohovia preto na nich zoslali sériu prírodných pohrôm – mor, hlad a sucho. Tieto zásahy sa však ukázali ako neúčinné. Neúspech predchádzajúcich opatrení napokon vyústil do veľkej potopy – poslednej a najradikálnejšej formy očisty. V epose voda nefunguje len ako deštruktívny element, ale predovšetkým ako prostriedok obnovy narušeného kozmického poriadku, pretože univerzum navracia do počiatočného stavu. Podobnú obnovujúcu dynamiku nachádzame aj v mýte o zostupe Inanny/Ištar do podsvetia. Rovnako i tu je prechod od symbolickej smrti k opätovnému zrodeniu spojený s očistnou a revitalizačnou funkciou vody.

Presvedčenie, že ponorenie vecí či ľudí pod hladinu vody prináša očistu, sa výrazne prejavilo v náboženských tradíciách mnohých kultúr. Na nádviach chrámov sa stavali nádrže so svätenou, väčšinou slanou a symbolicky čistenou vodou, ktoré sa využívali na umývanie rúk, predmetov a oltárov pred a po rozličných rituáloch (Black, 1992, s. 27). Takáto fyzická očista mala pripraviť jednotlivcov na interakciu s božstvom a udržať posvätnosť priestorov (Chamberlain, 2012, s. 7). Za najznámejšie varianty takejto (po)svätenej vody možno pokladať napr. *khernips* (χέρνιψ) v gréckej náboženskej tradícii, *Apsu* v náboženských predstavách mezopotámských kultúr a *Aqua Sancta* v židovsko-kresťanskej náboženskej tradícii.

Z historického hľadiska sa potopa ako očista využívala aj na označenie konca istého významného obdobia v dejinách Mezopotámie. Za najvýstižnejší príklad sa vo viacerých zdrojoch uvádza potopa v mýte *Prekliatie Akkadu*, v ktorom sa tento motív využíva na interpretáciu dobových politických zvrátov, t. j. ako dôsledok božského hnevu vyvolaného údajným porušením kultových predpisov (Hruška, 1977, s. 326–327).

Flexibilita výkladu motívu potopy ako nástroja božského zásahu nám okrem poukázania na konkrétny historický kontext umožňuje sledovať aj to, ako sa charakter motívu menil v závislosti od dobovej náboženskej tradície. Jeden z najvýraznejších príkladov takejto náboženstvom podmienenej transformácie motívu potopy poskytuje komparácia spomínaného mytologického eposu *Atrachasis* s jeho neskoršou variáciou v starozákonnej knihe *Genezis* (Kramer, 1967, s. 13). Napriek takmer identickej výstavbe deja, ktorá vychádza z univerzálnej mytologémy o potope sveta, nachádzame aj niekoľko zásadných rozdielov. Obidva príbehy zobrazujú potopu ako odpoveď na určité (morálne alebo fyzické) narušenie rovnováhy

sveta, pričom voda zohráva úlohu nástroja, ktorým sa ukončuje starý a súčasne začína nový svetový poriadok. V mezopotámskej verzii je božská motivácia zoslania pohromy skôr byrokratická, zatiaľ čo v starozákonnej verzii viac morálno-didaktická. Zatiaľ čo v *Genezis* je potopa jednorazovým trestom, ktorým Boh ničí svet kvôli ľudskej zlobe (Gn 6:5) (Frymer-Kensky, 1977, s. 150), v mezopotámskej verzii je potopa vyvrcholením predchádzajúcich neúspešných pokusov o reguláciu populácie ľudí. Táto odlišnosť odráža rozličné koncepcie o postave a spravodlivosti božstva. Oproti židovsko-kresťanskej predstave Boha ako všemohúceho stvoriteľa, sú bohovia mezopotámskych civilizácií vykresľovaní ako mocné, ale niekedy omylné nadpozemské entity. Ich úsudok je konečný, ale nie vždy spravodlivý – čoho sú si v niektorých prípadoch aj sami vedomí.

Naříká Nintu

„Potopu na sebe přivolali hroznou,

Jak mrtvé vážky

Pokryli moře a řeky.

Na pastvině uvázli jak vor,

Při břehu, když na zádech tak pluli, uvázli jak vor.

Já viděla je a plakala jsem hořce,

Pak přestala jsem pro ně naříkat.“

Pláčem si ulevila,

Dost a dost

Se natruchlila Nintu.

A bohové pro zemi plakali s ní.

(*Atrachasis* – o stvorení člověka a potopě světa, starobabylonská verzia IV/5-15, ITn: *Mýty staré Mezopotámie*, 1977)

Táto pasáž okrem schopnosti bohov ľutovať svoje rozhodnutia zvyrazňuje aj hlavný negatívny aspekt vody. Popri schopnosti vody prinášať život, očistu a znovuzrodenie prírode či istej ľudskej spoločnosti, voda v podobe potopy nadobúda aj deštruktívny, ba až smrteľný rozmer. Zo životodarného elementu sa stáva smrtonosný.

2.2 Vody smrti

Oproti pozitívnym aspektom životodarnej vody stoja negatívne aspekty vôd smrti (E84 *Voda smrti*), ktoré sa v arcinaratívoch rozličných kultúr využívajú ako metafora pre nebezpečenstvo, smrť či chorobu.

Vo fikčnej geografii eposov a mýtov mezopotámskych civilizácií tvoria vody smrti najnebezpečnejšie časti veľkého oceánu, ktoré ležia na okraji známeho sveta – neprebádanej oblasti na ďalekom východe, kde bohovia usadili Utanapištiho (George, 2003, s. 499). Podľa Johna J. McGovernu vody smrti pochádzajú z pozostatku stvorenia sveta z prvotného chaosu. Slané vody bohyně Tiamat (jej telo) boli rozdelené bohom Mardukom na dve časti – z jednej polovice vytvoril nebo a z druhej zem, na hranici ktorej postavil strážne, aby zabránil úniku Tiamatiných vôd. Pozostatky prvotných slaných vôd sa tak stali vodnou hranicou okolo sveta stvoreného z jej tela. Táto hranica predstavovala najvzdialenejší bod ľudského sveta, za ktorým ležalo neznámo, smrť a nebezpečenstvo. Preto sa motív smrtonosných vôd spája vo viacerých arcinaratívoch s hraničnými či neprebádanými priestormi (1959, s. 351).

2.2.1 Vodné hranice

Vďaka svojmu neustálemu pohybu a obnovujúcej povahe sa rieky stali ideálnym priestorom pre rituály očisty a liečenia, ktoré sa často odohrávali na ich brehoch. Počas takýchto rituálnych predstavení sa do vodného toku liali obetiny z múky a piva a recitovali sa rôzne zaklínadlá, ktoré boli adresované riečnej entite. Voda bola vnímaná ako hranica medzi životom a smrťou a spojnica medzi pozemským a božským svetom (Perdibon, 2021, s. 40–41). Tieto koncepcie formovali predstavy o účeloch riek nielen vo fyzickom svete, ale aj v podsvetí.

Podsvetie (sumer. Kur, akkad. Irkalla) bolo charakterizované ako najnižšia ríša vesmíru, oddelená od sveta ľudí podzemnou riekou Apsu (Lambert, 1980, s. 59). V zachovaných naratívoch sa uvádzajú dva spôsoby prístupu. V sumerskom mýte *Zostup Inanny do podsvetia* a v jeho babylonskom ekvivalente *Zostup Ištar do podsvetia* vedie cesta do podsvetných oblastí cez sedem brán strážených siedmimi strážcami. Druhým spôsobom, o ktorom vieme z doložených zdrojov, je prekročenie podsvetnej rieky, ktorá, rovnako ako vstup cez sedem brán, nie je nikde geograficky bližšie špecifikovaná. Súčasne vieme o dvoch rozličných funkciách podsvetných riek (napr. Hubur, Baliḫ a Ulāya). V jednom prípade rieky viedli do podsvetia, kde ich tok slúžil na transport bohov, predkov a duší mŕtvych. Týmto spôsobom plnili funkciu symbolickej spojnice medzi nadzemnými ľudskými komunitami a podzemnou ríšou. V druhom prípade mohli tvoriť hranice, ktoré obklopujú samotné podsvetie, čím obmedzujú prístup do ríše mŕtvych (Lambert, 1980, s. 59). V tomto prípade k vstupu do podsvetia hrdina musel prekročiť vody smrti, väčšinou pomocou prievozníka (A672.1 *Prievozník na rieke v dolnom svete*). Tento typ prístupu do podsvetia je populárny aj v iných kultúrach, primárne v gréckej (prievozník Charon na rieke Styx) a egyptskej (prievozník Mahaf a priestory Duat).

V rámci arcinaratívov mezopotámskych kultúr sa najpodrobnejšie zmienky o vode ako hranici medzi životom a smrťou objavujú v *Epose o Gilgamešovi*, v ktorom Siduri oboznamuje Gilgameša s prekáž-

kami stojacími na jeho ceste za Utanapištimom, niekdajším šuruppackým kráľom a jediným preživším po svetovej potope. Siduri najprv spomína samotný oceán, ktorý okrem boha slnka Šamaša doposiaľ neprekročila žiadna bytosť, a potom plytké vody smrti (George, 2003, s. 499).

*Nikdy, Gilgameši, tu prechodu nebylo
a nikdo, jenž od počátku dnů sem přišel, moře nepřekročil,
jedině hrdina Šamaš přes moře kráčí,
však kromě Šamaše nikdo je nepřekročil.
Obtížný je přechod, cesta přes ně je namáhavá.
Mezi nimi jsou vody smrti, jež přístup k němu zahrazují
(Epos o Gilgamešovi, X:79-84, 1958).*

Prepojenie morí s vodami smrti a metafyzickými hranicami vzniklo zo spoločenského nevedomia. Pre nepredvídateľnú povahu periodických povodní spôsobenými riekami Eufrat a Tigris, ako aj nedostatku skúseností s veľkými vodnými plochami ich často videli ako chaotickú, smrtiacu silu.

ZÁVER

Motív vody predstavuje mimoriadne komplexný symbol, ktorý zohrával kľúčovú úlohu v živote ľudí starovekých civilizácií. Voda bola vnímaná ako životodarná substancia, kozmický prvopočiatok, nástroj božského poriadku, chaosu, symbol očisty aj plodnosti. Ambivalentná charakteristika tohto prírodného živlu – ako zdroja a ničiteľa, božskej štedrosti a hnevu – mu zabezpečila trvalé miesto v symbolickom a kultúrnom vedomí ľudstva. Štúdium tohto fundamentálneho elementu umožňuje hlbšie pochopiť archaické predstavy o svete a hodnotové rámce, ktoré formovali rané civilizácie Blízkeho východu.

Pramene

Hruška, Blahoslav – Matouš, Lubor – Prosecký, Jiří – Součková, Jana: *Mýty staré Mezopotámie: sumerská, akkadská a chetitská literatúra na klínopisných tabulkách*. Praha: Odeon, 1977. ISBN 80-7207-266-8

Matouš, Lubor: *Epos o Gilgamešovi*. Praha: SNKL, 1958. ISBN 978-80-7407-427-1

Literatúra

Ascherson, Neal; Marshall, Andrew: *The Adriatic Sea: A Sea at Risk, a Unity of Purpose*. Athens: Religion, Science and the Environment, 2003. ISBN 960-86550-1-3

- Bácskay, András: Vízözön-történetek és a vízözön perszónifikációja az ókori Mezopotámiában. In: *Axis*, Vol. IV, 2023, No. 1, pp. 45–55. ISSN 2064-7972
- Black, Jeremy; Green, Anthony: *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*. London: The British Museum Press, 1992. ISBN 0-7141-1705-6
- Bottéro, Jean: *Religion in ancient Mesopotamia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001. ISBN 0-226-06717-3
- Brisch, Nicole: Water in Sumerian Mythology. In: Madsen, J. K. et al.: *Water of Life: Essays from a Symposium Held on the Occasion of Peder Mortensen's 80th Birthday*. Copenhagen: Forlaget Orbis, 2016, pp. 18–26. ISBN 978-87-997908-2-1
- Cabrera, Rodrigo: The Three Faces of Inanna: An Approach to her Polysemic Figure in her Descent to the Netherworld. In: *Journal of northwest semitic languages*, Vol. 44, 2018, No. 2, pp. 41–79. ISSN 0259-0131
- Chamberlain, Gary: From Holy Water to Holy Waters. In: *Water Resources Impact*, Vol. 14, 2012, No. 2, pp. 6–9. ISSN 1522-3175
- Čechová, Mariana: Arcinaratív/arcitext – tematický algoritmus – arcitextuálna tematológia. In: *Litikon*, roč. 2, 2017, č. 1, s. 280–282. ISSN 2453-8507
- Čechová, Mariana: Motív [slovníkové heslo]. In: Plesník, Ľubomír et al.: *Výberový tematický teaurus*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2022, s. 453–457. ISBN 978-80-558-1988-4
- Dalley, Stephanie: *Myths from Mesopotamia: Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others*. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-281789-2
- Danišová, Nikola: Voda [slovníkové heslo]. In: Plesník, Ľubomír et al.: *Výberový tematický teaurus*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2022, s. 458–468. ISBN 978-80-558-1988-4
- Eom, Mi-yeon: Water: A Symbol of Potential. In: *Journal of Symbols & Sandplay Therapy*, Vol. 5, 2014, No. 1, pp. 30–35. ISSN 2234-0556
- Frymer-Kensky, Tikva: The Atrahasis Epic and Its Significance for Our Understanding of Genesis 1-9. In: *The Biblical Archaeologist*, Vol. 40, 1977, No. 4, pp. 147–155. ISSN 0006-0895
- Garry, Jane – El-Shamy, Hasan: *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*. New York: M. E. Sharpe, Inc., 2005. ISBN 0-7656-1260-7
- George, Andrew: *The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, Vol. 1. Oxford University Press, 2003. ISBN 0-19-814922-0
- Horowitz, Wayne: *Mesopotamian Cosmic Geography (Mesopotamian civilizations 8)*. Winona Lake: Eisenbrauns, 1998. ISBN 0-931464-99-4

- James, Edwin Oliver: Water, Water gods (primitive and savage). In: Hastings, James (ed.): *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Vol. 12. Edinburgh: T. & T. Clark, 1921, pp. 704–708. ISBN 978-1-02-147832-0
- Jacobsen, Thorkild: *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*. New Haven: Yale University Press, 1976. ISBN 0-300-02291-3
- Jung, Carl Gustav: *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1968. ISBN 978-0-415-05139-2
- Jung, Carl Gustav: *The collected works of C.G. Jung: Symbols of Transformation (Volume 5)*. Princeton: Princeton University Press, 1976. ISBN 0-691-09775-5
- Junying, Yong: On Analysis of the Archetype Images of the Water in As I Lay Dying. In: *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*, Vol. 4, 2021, No. 3, pp. 42–43. ISSN 2616-5783
- Kalnická, Zdeňka: Water. In: Wilkoszewska, Krystina (ed.): *Aesthetics of the Elements: Earth, Water, Fire, Air*. Ostrava: University of Ostrava, 2001, pp. 97–165. ISBN 80-7042-588-1
- Konstantopoulos, Gina: The Bitter Sea and the Waters of Death: the Sea as a Conceptual Border in Mesopotamia. In: *Journal of Ancient Civilizations*, Vol. 35, 2020, No. 2, pp. 171–198. ISSN 1004–9371
- Kramer, Samuel Noah – Albright, William Foxwell: Enki and Ninhursag: A Sumerian 'Paradise' Myth. In: *Bulletin of the American Schools of Oriental Research. Supplementary Studies*, 1945, No. 1, s. 1–40. ISSN 0145-3661
- Kramer, Samuel Noah: *Reflections on the Mesopotamian Flood: The Cuneiform Data New and Old*. In: *Expedition*, Vol. 9, 1967, No. 4, pp. 12–18. ISSN 0014-4738
- Kramer, Samuel Noah: *Sumerian Mythology: A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium B.C.*. New York: Harper & Brothers, 1961. ISBN 0-8122-1047-6
- Kramer, Samuel Noah – Maier, John R.: *Myths of Enki, the Crafty God*. Oxford: Oxford University Press, 1989. ISBN 0-19-505502-0
- Lambert, Wilfred George: Ancient Mesopotamian Gods. Superstition, Philosophy, Theology. In: *Revue de l'Histoire des Religions*, Vol. 207, 1990, No. 2, pp. 115–130. ISSN 0035-1423
- Lambert, Wilfred George: The Theology of Death. In: Alster, Bendt (ed.): *Death in Mesopotamia: Papers Read at the XXVIe Rencontre Assyriologique Internationale*. Mesopotamia: Copenhagen Studies in Assyriology 8., Copenhagen: Akademisk Forlag, 1980. ISBN 87-500-1946-5
- Leick, Gwendolyn: *The Babylonian World*. London: Routledge, 2009. ISBN 978-0-415-49783-1
- Leybourne, Marnie – Gaynor, Andrea (eds.): *Water: Histories, culture, ecologies*. Nedlands: University of Western Australia Press, 2006. ISBN 978-1-920694-80-7
- McGovern, John J.: The Waters of Death. In: *The Catholic Biblical Quarterly*, Vol. 21, 1959, No. 3, pp. 350–358. ISSN 0008-7912

- Neumann, Erich: *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Princeton: Princeton, University Press, 1972. ISBN 0-691-01780-8
- Oestigaard, Terje: *Water and World Religions - An Introduction*. Bergen: SFU & SMR, 2005. ISBN 82-7453-060-8
- Perdibon, Anna: Between the Mouth of the Two Rivers: The Agency of Water, Springs, Rivers and Trees in ancient Mesopotamian Cosmology and Religion. In: *Etnološka tribina 44*, Vol. 51, 2021, pp. 34–53. ISSN 0351-1944
- Pereira, Theodore: Water Symbolism in the Religious Life of Man. In: *Journal of Dharma*, Vol. 9, 1984, No. 2, pp.132–141. ISSN 2528-2190
- Perera, Sylvia Briton: *Descent to the goddess*. Delaware: Alpha Books, 2019. ISBN 978-80-87529-23-2
- Thompson, Stith: *Motif-Index of Folk Literature. Vol. 1. A – C*. Bloomington: Indiana University Press, 1955. ISBN 978-1-57085-005-9
- Verderame, Lorenzo: The sea in Sumerian literature. In: *Water History*, Vol. 12, 2020, pp. 75–91. ISSN 1877-7236

ESTETIKA VŔNÍ V PROCESE MUMIFIKÁCIE

THE AESTHETICS OF SCENTS IN THE MUMMIFICATION PROCESS

Bianka Karadi

1. ročník Bc. štúdia estetiky

Katedra etiky a estetiky

Filozofická fakulta

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Abstract: In this study, we focus on the aesthetics of scent in the mummification process, a widespread and significant practice in ancient Egypt. Egyptian hieratic texts (for example, the well-known *Book of the Dead* and the *Pyramid Texts*) also refer to the process of mummification, forming an essential component of the complex funerary rituals accompanying the deceased. This study seeks to explore how the practical function of aromatic balms, resins, and other ingredients used in mummification intersects with—and enriches—their sacral and aesthetic dimensions. In addition to the present study, our research includes an experimental attempt to reconstruct a mummification balm preserved in Egyptian papyri (a project previously presented at ŠVOUČ).

Keywords: embalming, mummification, olfactory aesthetics, funerary rituals, ritualized preservation

ÚVOD

Vôňa je bránou k spomienkam, k hlboko zakoreneným pocitom a skúsenostiam, ktoré neprežívame iba rozumom, ale celým telom. V procese mumifikácie sa vôňa stáva kódom nesmrteľnosti, mostom medzi dvoma svetmi, kde sa hmotné stretáva s nehmotným a kde duch putuje v oblakoch živcového dymu. Mumifikácia nepredstavovala len technický proces konzervácie tela, ale aj hlboko estetický a rituálny akt. Cieľom tejto štúdie je preskúmať vôňu ako neoddeliteľnú súčasť mumifikačného obradu a jej symbolický, estetický i pragmatický význam.

Text je členený do niekoľkých kapitol. V úvodnej časti sa venujeme historickému a kultúrnemu kontextu mumifikácie, sledujeme jej pôvod, techniky a zmeny v priebehu staroegyptskej histórie. Následne sa sústredíme na vonné látky používané pri balzamovaní a ich farmakologické, konzervačné a estetické vlastnosti. Osobitná kapitola sa zaoberá interpretáciou vône v staroegyptskej spiritualite a jej vplyvom na vízie posmrtného života. Záverečná kapitola sa venuje pokusu o experimentálnu rekreáciu mumifikačného balzamu, jeho zloženiu a limitom takéhoto priblíženia.

Ako doplnok tejto práce sme v rámci prezentácie ŠVOUČ vyhotovili experimentálny mumifikačný balzam. Tento krok bol motivovaný snahou umocniť zmyslový rozmer prezentácie, pretože vôňa predstavuje jedinečnú zmyslovú oblasť, ktorá môže pomôcť sprostredkovať atmosféru staroegyptského rituálu. Zároveň šlo o experiment, ktorý poskytol zaujímavý pohľad do praktických aspektov balzamovania. Samotná vôňa balzamu nebola presnou rekonštrukciou historického originálu, ale skôr pokusom o evokáciu jeho charakteru. Napriek starostlivému výberu zložiek a rešpektovaniu historických poznatkov nie je možné dosiahnuť úplne autentickú rekonštrukciu pôvodného mumifikačného balzamu. Medzi hlavné obmedzenia patrí neznalosť presných pomerov jednotlivých substancií, absencia niektorých pôvodných zložiek a odlišné spracovanie surovín v súčasnosti. Dôležitým faktorom je aj samotný proces balzamovania, ktorý zahŕňal dlhodobú interakciu látok s organickým materiálom, čo postupne menilo ich aromatický charakter. Tento aspekt nie je možné v experimentálnych podmienkach plne reprodukovateľ, a preto bol balzam skôr interpretáciou historickej vône než jej presnou kópiou.

1. MUMIFIKÁCIA V STAROVEKOM EGYPTE

Mumifikácia predstavuje proces konzervácie ľudských pozostatkov prostredníctvom chemických a fyzikálnych postupov, ktorých cieľom je spomalenie rozkladu tkanív a zachovanie telesnej integrity zosnulého. Tento proces bol praktikovaný v rôznych kultúrach, no najviac sa s ním spája staroveký Egypt, kde nadobudol komplexný rituálny a teologický rozmer. Termín „mumifikácia“ pochádza z latinského *mumia*, ktoré je odvodené od arabského výrazu *mūmiyā*, označujúceho bitúmen (asfalt), keďže niektoré mumifikované telá boli ošetrené živcovými substanciami na ich ochranu pred rozkladom (Ikram, 1998, s. 203).

V staroegyptskom jazyku sa tento proces označoval ako *wety*, zatiaľ čo samotná mumifikovaná osoba sa nazývala *sah*, čo znamenalo „osvietené telo“ pripravené na vstup do posmrtného sveta (Brier, 1999, online). Egypťania verili, že zachovanie tela je kľúčové pre posmrtný život, keďže *ka* (duša, konkrétne duchovná esencia) potrebuje telesnú schránku na prežitie v *Duat*, teda v podsvetí.

Podľa Herodota existovali tri hlavné stupne mumifikácie, ktoré sa odlišovali kvalitou a nákladmi. Najnákladnejšia metóda zahŕňala vybratie vnútorných orgánov, dehydratáciu tela natronom a jeho obalenie do ľanových obväzov napustených živcami a olejmi, zatiaľ čo menej nákladné varianty zahŕňovali iba povrchovú ochranu tela bez odstránenia orgánov.

Mumifikácia v starovekom Egypte nebola len technickým procesom zachovania tela, ale predovšetkým náboženským a filozofickým aktom, ktorý odrážal egyptské predstavy o živote, smrti a posmr-

nom osude. Egypťania verili, že existencia človeka sa skladá z viacerých aspektov – *khat* (fyzické telo), *ka* (duchovná esencia), *ba* (individuálna duša), *šut* (tieň) a *ren* (meon). Pre zabezpečenie večného života bolo nevyhnutné, aby tieto zložky zostali v harmónii aj po smrti, pričom kľúčovú úlohu v tomto procese hrala mumifikácia.

Podľa staroegyptskej kozmológie bol posmrtný život chápaný ako pokračovanie pozemského bytia v podmienkach neporovnateľne vyššej dokonalosti. Aby však zosnulý mohol existovať v *Duate* (podsvetie) a neskôr v poliach *Iaru* (rajské oblasti), jeho telo muselo zostať rozpoznateľné.

Proces mumifikácie preto vychádzal z presvedčenia, že telo slúži ako kotva pre *ka* a *ba*. Ak by sa rozpadlo, zosnulý by stratil možnosť znovuzrodenia a večnej existencie. Aj preto Egypťania zdokonalili techniky mumifikácie, aby telo zostalo čo najvernejšie zachované. Význam tejto praxe je zrejmý aj z *Textov pyramíd* (napr. Unisova pyramída, 24. stor. p. n. l.). Zdôrazňujú potrebu nezničiteľného tela pre kráľovské znovuzrodenie.

Filozoficky bola mumifikácia prepojená s ideou večného návratu a *neheh* (cyklický čas). Egypťania verili, že telo je schránkou *ka* (duša) a *ba* (individuálna duša) a jeho porušenie by mohlo spôsobiť stratu identity zosnulého. Tento koncept je spätý s mytologickým príbehom boha Osirida (Usir), ktorého telo bolo znovu zostavené a oživené vďaka bohyni Isis (Eset), čo vytvorilo základ pre vieru v telesné vzkriesenie (Hornung, 1999, online). Aj ďalší grécky historik Diodoros Sicílsky zdôrazňuje, že egyptská viera v nesmrteľnosť tela bola jedinečná v porovnaní s gréckymi predstavami o posmrtnom živote, keďže Gréci vnímali dušu ako nezávislú od tela, zatiaľ čo Egypťania verili v ich nerozlučné spojenie.

Mumifikácia bola úzko spätá s mýtom o bohu Osiridovi (Usir), ktorého telo bolo zavraždené a rozštvrtené jeho bratom Seth (Sutech). Bohyňa Isis (Eset) však pozbierala časti jeho tela a pomocou kúziel ho oživila, čím umožnila jeho vzkriesenie a následné vládnutie podsvetiu. Mýtus sa stal náboženským modelom pre všetkých zosnulých, ktorí sa chceli podobať tomuto bohu a získať večný život. Samotné balzamovanie teda predstavovalo symbolické opakovanie Osiridovho príbehu – telo bolo rozdelené, očistené, znovu poskladané a oživené rituálmi, aby mohlo pokračovať v existencii.

1.1 Proces mumifikácie

Postup mumifikácie sa menil podľa obdobia a sociálneho statusu zosnulého. Najdôkladnejšia bola forma mumifikácie, ktorá bola rezervovaná pre faraónov a vysoko postavených jednotlivcov. Mumifikácia sa v priebehu histórie vyvíjala, pričom svoj vrchol dosiahla v období Novej ríše (16. – 11. stor. p. n. l.). Tento proces sa zvyčajne vykonával vo *wabet* (čisté miesto), kde sa telo podrobilo sérii zložitých krokov, ktoré mohli trvať až sedemdesiat dní. Najprv nasledovalo odstránenie vnútorných orgánov. Mozog sa extrahoval prostredníctvom rezu vykonanom na ľavej etmoidnej kosti nosa ktorý sprístupnil lebečnú dutinu.

Za pomoci kovového háku, ktorý sa zaviedol cez nosné otvory rotačnými pohybmi deštruoval mozgové tkanivo, ktoré sa následne odstránilo (Brier, 1999, online). Tento krok bol dôležitý, pretože Egypťania pokladali mozog za bezvýznamný, zatiaľ čo srdce sa chápalo ako centrum myslenia a emócií.

Po extrakcii orgánov nasledovala dehydratácia tela natronom, minerálnou zmesou pozostávajúcou z hydrogenuhličitanu sodného (NaHCO_3), chloridu sodného (NaCl), síranu sodného (Na_2SO_4) a uhličitanu sodného (Na_2CO_3) (Lucas, 1962, online). Tento proces trval približne štyridsať dní, po ktorých sa telo natieralo olejmi (*sefet*) a balzamami na zachovanie elasticity tkanív.

Po ukončení dehydratácie nasledovalo obalenie tela do *tsej* (ľanové obvazy), medzi ktoré sa vkladali ochranné amulety, ako napríklad *wedjat* (Oko Hora), ktoré malo zabezpečiť bezpečný prechod do posmrtného života. Plátno, do ktorého bolo telo zabalené, symbolizovalo ochranu a duchovný aspekt posmrtného života. Celý proces bol završený *Saa en Sesh* (rituál Otvárania úst), ktorý mal zabezpečiť zosnulému možnosť hovoriť, dýchať a prijímať potravu v posmrtnom svete (Faulkner, 1972, online).

1.2 Proces balzamovania

Podľa textov z *Papyrusu Louvre-Carlsberg*² sa v procese mumifikácie používali rozmanité vonné látky, ktoré boli aplikované v presných fázach. Každá etapa mala svoj význam – od očisty cez konzerváciu až po finálne zaviniutie do bandáží napustených vonnými olejmi. Táto postupnosť nebola len technická, ale aj sakrálna – vôňa sprevádzala zosnulého na jeho ceste k nesmrteľnosti.

1. Očista: Príprava tela na božskú transformáciu

Prvým krokom bolo odstránenie všetkých nečistôt, telesných tekutín a akéhokoľvek zápachu spojeného so smrťou. Telo sa umývalo v roztoku natronu, prírodnej soli, ktorá mala silné dehydratačné a dezinfekčné účinky. Tento proces trval niekoľko dní a slúžil na očistenie tela od všetkého pozemského. Po úvodnej očiste sa aplikovali prvé vonné látky – bylinné infúzie a živicové oleje, ktoré telo prevoňali a začali proces jeho duchovnej transformácie. Kadidlový dym sa používal na vyhánanie zlých duchov a zároveň vytváral ochrannú bariéru medzi svetom živých a mŕtvych. Táto fáza je zaznamenaná aj v *Knihe mŕtvych*: „Očistíte moje telo natronom, naplňte moje údy olejmi bohov, nech kráčam čistý medzi nesmrteľnými“ (Kap. 42). Tento text ukazuje, že očista nebola len hygienickým procesom, ale aj prípravou na duchovný prerod.

² Preklady a interpretácie tohto prameňa boli vyhľadávané vzhľadom na jeho význam pre skúmanie balzamovacích postupov. Keďže nebolo možné nájsť iný prístup k týmto materiálom, bolo nevyhnutné nadviazať komunikáciu s dánskou egyptologičkou Schiødt Sofie, ktorá poskytla preklady a odborné interpretácie papyrusu vo svojej dizertačnej práci.

2. Konzervácia: Posvätné živice ako ochrana tela

Po dôkladnej očiste sa z tela odstránili vnútorné orgány (okrem srdca, ktoré bolo považované za centrum duše) a dutina sa vyplnila aromatickými látkami, aby sa zabránilo rozkladu. Živice ako myrha, borovicová živica a kadidlo sa vkladali priamo do tela, kde pohlcovali vlhkosť a poskytovali antibakteriálnu ochranu. Zosnulého obklopoval aj vonný dym – kadidlo a myrha sa spaľovali, pričom sa dym nechal vnikáť do telesných dutín. Tento krok mal dvojitý účinok – okrem dezinfekcie tela mal aj rituálnu úlohu: vôňa vystupujúca k nebesiam symbolizovala dušu, ktorá sa dvíha k bohom. V *Textoch pyramíd* sa píše: „Nech dym kadidla naplní môj hrob, nech jeho vôňa vystúpi k veľkým bohom, ktorí ma povolajú medzi seba“ (Verš 213). Tento verš zdôrazňuje, že vôňa bola chápaná ako sprostredkovateľ medzi zosnulým a nadprirodzenými silami.

3. Balzamovanie: Oživujúce vône pre večný život

Počas štyridsať dní sušenia v natronovej soli sa telo pravidelne natieralo balzamovacími olejmi, ktoré obsahovali zmesi vzácnych živíc, bylín a živočíšnych tukov. Tieto oleje nielen chránili pokožku pred vysušením, ale zároveň prenikali hlboko do tkanív, čím pomáhali zachovať telo v čo najlepšom stave. V tejto fáze sa pridávali aj posvätné oleje, ako *Hkn.w-olej*, ktorý bol určený výhradne na balzamovanie vznešených osôb. Táto vonná zmes sa aplikovala na ruky, tvár a nohy zosnulého, čím sa symbolicky „prebudili“ jeho zmysly na cestu do posmrtného života. V *Textoch rakiev* nachádzame odkaz aj na túto fázu balzamovania: „Nech sú moje údy naplnené olejmi života, nech moje telo zažiarí vôňou nesmrteľnosti, aby som mohol povstať s božstvami“ (Verš 338). Tento fragment naznačuje, že balzamovanie nebolo len konzervačnou technikou, ale aj aktom obnovy tela pre večnosť.

4. Obalenie: Telo premenené vôňami

Posledným krokom bolo zavinutie tela do ľanových obväzov, ktoré boli napustené vonnými masťami. Každá vrstva látky niesla arómu posvätných olejov, čím sa zabezpečilo, že zosnulý bude obklopený vôňou aj vo večnosti. Rituálne prevoňané telo bolo napokon uložené do sarkofágu a zasvätené bohovi Anubisovi. Múmia, obalená v nesmrteľných vôňach, sa tak mohla bezpečne vydať na cestu do posmrtného sveta, kde ju čakalo znovuzrodenie medzi bohmi. Tento aspekt je výstižne zachytený v *Papyruse Hunefer*: „Nech vôňa myrhy otvára brány neba, nech oleje bohov spečatujú moje meno v nesmrteľnosti“ (Verš 150). Tento verš podčiarkuje, že vôňa bola nielen rituálnym prvkom, ale aj symbolom večného života.

2. VÔŇA AKO VÝZNAMNÝ PRVOK MUMIFIKÁCIE

2.1 Farmakologické aspekty

Farmakologické aspekty mumifikácie v starovekom Egypte boli úzko späté nielen s uchovávaním tela, ale aj s náboženskými predstavami o posmrtnom živote. Balzamovanie nebolo len technickým procesom, ale predovšetkým rituálnym úkonom, ktorý mal očistiť, ochrániť a transformovať zosnulého na *sah* – večnú, neporušiteľnú formu vhodnú pre život na onom svete. Táto transformácia bola možná vďaka starostlivo vybraným prírodným látkam s antimikrobiálnymi, antifungálnymi, dehydrujúcimi a konzervačnými vlastnosťami.

Jedným z kľúčových aspektov balzamovania bolo potlačanie bakteriálnej aktivity a rastu plesní. Myrha, kadidlo, cédrový olej, škoricca a balzamové oleje obsahovali prírodné zlúčeniny s výraznými antibakteriálnymi a antimykotickými účinkami, čím účinne spomaľovali rozklad tkanív. Myrha a kadidlo, často označované za posvätné dary bohom, sa používali nielen na konzerváciu tela, ale aj na jeho očistenie. Cédrový olej bol známy svojimi antiseptickými vlastnosťami a mohol byť aplikovaný aj na vnútorné dutiny tela po eviscerácii, aby zabránil rozkladu orgánov. Škoricca, vďaka obsahu prírodných fenolov, pôsobila ako silné antimikrobiálne činidlo, zatiaľ čo balzamové oleje chránili telo pred patogénmi a súčasne mu dodávali aj príjemnú vôňu, ktorá mala rituálny význam.

Rovnako dôležitý bol proces dehydratácie, nevyhnutný na dlhodobé zachovanie tela. Egypťania používali kombináciu natronu, éterických olejov a živíc na odstránenie vlhkosti z tkanív. Natron, zmes uhličitanu sodného a chloridu sodného, mal hygroskopické vlastnosti, ktoré umožnili rýchle vysušenie tela. Éterické oleje, ako napríklad cédrový, viazali tuky a vodu, čím podporovali proces vysušovania. Živice vytvárali ochrannú vrstvu, ktorá minimalizovala prístup kyslíka a vlhkosti, čím sa spomaľoval oxidačný proces spôsobujúci rozklad.

V *Textoch rakiev* nachádzame opis tejto fázy: „*Nech moje údy zostanú pevné, nech moje telo nepozná rozklad, nech ma oleje a živice obalia ako neporušiteľného*“ (Verš 295). Tento fragment zdôrazňuje ochrannú funkciu balzamovacích látok a ich spojenie s nesmrteľnosťou.

Niektoré látky pôsobili ako prírodné konzervačné prostriedky, ktoré zabezpečovali dlhodobú ochranu tela. Cédrová a borovicová živica po aplikácii vytvorili na pokožke tenký film, ktorý zabránil prenikaniu baktérii a plesní.

Včelí vosk sa používal na utesnenie otvorených rán a ochranu citlivých oblastí tela pred poškodením. Bitúmen, prírodný asfalt, bol pravdepodobne aplikovaný na spevnenie tkanív a ako dodatočná ochrana pred mikroorganizmami.

Tieto poznatky boli zaznamenané v niekoľkých staroegyptských lekárskych papyrusoch. *Ebersov papyrus* (cca 1550 p. n. l.) opisuje množstvo rastlinných a minerálnych látok s konzervačnými účinkami a zdôrazňuje antiseptické vlastnosti myrhy a cédrového oleja. *Smithov papyrus* (cca 1600 p. n. l.), hoci sa primárne venuje chirurgickým postupom, obsahuje zmienky o mastiach používaných na ošetrovanie rán, ktoré mohli byť aplikované aj počas balzamovania. *Hearstov papyrus* (cca 1450 p. n. l.) sa zameriava na antiseptické látky používané pri rituálnom očistení tela pred balzamaním. V *Knihe mŕtvych* nachádzame zmienku o tom, ako vôňa naplňuje balzamovací rituál: „*Nech moje pery pijú vôňu života, nech ma živice zachovajú tak, ako zachovali božských predkov*“ (Verš 26). Táto pasáž ukazuje, že vôňa nebola len vedľajším efektom mumifikácie, ale aktívnym činiteľom v procese sakrálnej transformácie tela.

Mumifikácia nebola iba technikou zachovania tela, ale mala aj hlboký spirituálny význam. Aplikácia vonných látok mala nielen praktickú úlohu pri ochrane pred rozkladom, ale zároveň slúžila na rituálne očistenie a posvätenie zosnulého. Použitie natronu a masť bolo symbolom ochrany pred chaosom a nečistotou, pričom celý proces balzamovania zabezpečoval prechod zosnulého do posmrtného života v neporušenej podobe. Egypťania tak dokázali skombinovať farmakologické poznatky s náboženskými predstavami, čím vytvorili prepracovaný systém balzamovania, ktorý pretrval tisícročia.

2.2 Vôňa ako estetický prvok rituálu

Okrem konzervačných vlastností mali vonné látky v starovekom Egypte hlboký náboženský a symbolický význam. V egyptskom chápaní smrti a posmrtného života predstavovali očistu, ochranu duše, zabezpečenie transformácie tela a spojenie s božstvami. Použitie voní pri mumifikácii je podrobne zdokumentované v jednom z najstarších známych balzamovacích manuálov, *Papyruse Louvre-Carlsberg*, ktorý poskytuje cenné informácie o výrobe a aplikácii vonných masť a olejov. Staroveké texty uvádzajú, že aplikácia vonných substancií bola chápaná ako rituálny akt očisty, ktorý mal odstrániť nečistoty a pripraviť zosnulého na prechod do posmrtného života. Tento akt sa odohrával v *pr-nfr* (miesto balzamovania), kde boli telá pomazané špeciálnymi vonnými olejmi, ako napríklad vzácnou myrhou. Podobné informácie nachádzame aj v *Papyruse Ebers*, ktorý opisuje použitie aromatických látok v kontexte liečebných aj rituálnych praktík.

Podľa balzamovacích textov boli vonné oleje a živice považované za prostriedky, ktoré mali chrániť *ka* (životná sila) a *ba* (duša) pred zlými duchmi a rozkladom. Špeciálne sa tu spomína *Hkn.w olej*, pozostávajúci z myrhy a častí aromatického stromu *ti-Sps*, ktorý bol kľúčový pri ochrane zosnulého. Tieto látky sa aplikovali na telo, ale aj na obvazy, ako to dokumentujú *Texty pyramid*, kde sa ich vôňa považovala za ochranný prostriedok pred démonickými silami. V staroegyptských pohrebných textoch sa uvádza, že posvätné balzamovacie rituály umožňovali prechod tela do stavu *sah*, čo znamenalo jeho večnú, ne-

porušiteľnú podobu vhodnú pre existenciu v *Duat* (podsvetie). Tento proces zahŕňal nielen fyzickú prípravu tela, ale aj súvisiace recitácie. Podobné praktiky sú zaznamenané aj v *Knihe mŕtvych*, kde sa zdôrazňuje význam vonných látok v rituáloch prechodu duše.

Starovekí Egypťania verili, že kadidlo a myrha sa tradične spájali s bohom *Re* a bohyňou *Isis*, ktorí zosobňovali život, ochranu a znovuzrodenie. Rituálne pomazanie zahŕňalo použitie vzácných substancií, ako napríklad *sfi-oleja*, živice a kravského tuku, ktoré boli považované za posvätné a boli aplikované kňazmi v úlohe Anubisa priamo na telo zosnulého. V *Texte rakiev* sa uvádza, že aplikácia týchto látok symbolicky zabezpečovala spojenie zosnulého s božstvami a jeho ochranu v posmrtnom živote. Tento rituál zároveň umožňoval zosnulému hladký prechod do *Duat* a symbolicky ho začleňoval do cyklu večnosti.

Mumifikácia nebola len medicínskym a konzervačným procesom, ale aj hlboko duchovným rituálom, v ktorom vône slúžili ako most medzi pozemským a nadpozemským svetom, medzi smrťou a večnosťou. Vône v procese mumifikácie vytvárali posvätnú atmosféru, estetizovali proces smrti a symbolizovali prechod medzi pozemským a božským svetom.

Balzamovanie sa tradične uskutočňovalo v dvoch hlavných fázach: prvá zahŕňala vysušenie tela natronom, zatiaľ čo druhá sa sústredila na balzamovanie, vonné rituály a omotávanie bandáží. Vonné živice, oleje a aromatické byliny sa používali systematicky a ich aplikácia bola prísne regulovaná. Podľa starovekých prameňov sa kadidlo a myrha spaľovali na očistu tela i priestoru, borovicová a cédrová živica sa aplikovali priamo na pokožku ako ochranné a dezinfekčné látky, zatiaľ čo špeciálne vonné oleje, ako *Hkn.w-olej*, sa používali na posvätenie tela zosnulého a jeho symbolické priblíženie bohom. V staroegyptskom chápaní sveta smrť neznamerala koniec, ale prechod do inej formy bytia. Vône tento prechod symbolizovali – ich aróma predstavovala premenlivú podstatu tela a duše, očistu od pozemských nečistôt a prípravu na vstup do večnosti. Dôležitosť vôní zdôrazňujú aj grécke a rímske zdroje, napríklad spisy Herodota a Diodora Sicilského, ktorí opisovali používanie myrhy, kasie a ďalších aromatických látok pri najvyššej úrovni balzamovania.

Okrem náboženského významu mali vône aj praktickú funkciu – zakrývali zápach rozkladu a estetizovali proces smrti. Prijemná vôňa bola znakom čistoty a posvätnosti, zatiaľ čo zápach bol spojený s nečistotou a smrťou. Voňavé balzamy tak symbolicky potvrdzovali, že telo zosnulého je hodné večného života. Podľa *Knihy mŕtvych* sa verilo, že duša zosnulého musí byť čistá a voňavá, aby mohla vstúpiť do Osiridovho súdu, čo viedlo k rituálnemu používaniu myrhy a kadidla pri očiste tela, ako aj škoric a lotosového oleja na ochranu integrity duše. Tieto poznatky naznačujú, že mumifikácia v starovekom Egypte nebola len otázkou uchovania tela, ale aj sofistikovaným procesom duchovnej transformácie, ktorý mal výrazný estetický rozmer. Vône zohrávali kľúčovú úlohu pri spojení človeka s božstvom a pri zabezpečení jeho posmrtnej existencie.

3. MUMIFIKAČNÉ SUBSTANCIE: KOREŠPONDENCIA SYMBOLICKÉHO VÝZNAMU S TYPOM VÔNE

3.1 Živice a gumy

Myrha (*Commiphora myrrha*) bola jednou z kľúčových ingrediencií pri mumifikácii vďaka svojim antibakteriálnym a konzervačným vlastnostiam. Obsahuje seskviterpény a terpenoidy, ktoré zabraňujú rozkladu a majú protizápalový účinok. Egypťania ju pokladali za „slzy bohov“ a spájali ju s bohyňou Hathor. Okrem balzamovania sa používala aj v chrámových obradoch a medicíne na očistu tela a duše. Jej vôňa je hlboká, dymovo-balzamická, mierne horká a zemitá s jemnou sladkosťou. Symbolizovala regeneráciu a znovuzrodenie. Podobný význam mala aj v Mezopotámii, kde ju používali pri rituáloch zasvätených bohyne Ištar, v antickom Grécku a Ríme sa spájala s Afroditou a pri pohrebných rituáloch sa jej vôňa považovala za znamenie nesmrteľnosti. V kresťanskej tradícii bola myrha jedným z darov, ktoré traja mudrci priniesli Ježišovi, pričom symbolizovala nielen jeho utrpenie a smrť, ale aj triumf nad smrťou, ktorý sa napĺňa jeho zmŕtvychvstaním na tretí deň.

Kadidlo (*Boswellia sacra*) bolo neoddeliteľnou súčasťou balzamovania a chrámových rituálov, kde sa spaľovalo ako prostriedok očisty a symbol spojenia medzi svetom ľudí a bohov. Obsahuje boswellové kyseliny, ktoré majú silné antiseptické účinky a podporujú regeneráciu tkanív. Jeho vôňa je teplá, drevitá, citrusovo-živicová s jemným citrónovým podtónom. Symbolizovala očistu, nesmrteľnosť a spojenie s božstvom. V hinduizme sa kadidlo využívalo pri obetných rituáloch, pričom jeho dym symbolizoval duchovný vzostup. V budhizme sa spaľovalo počas meditácií, aby jeho dym vytvoril most medzi fyzickým a duchovným svetom. V kresťanstve sa dodnes používa pri liturgických obradoch ako symbol modlitieb stúpajúcich k nebu.

Cédrová živica (*Cedrus libani*) bola dôležitou súčasťou mumifikačného procesu, pretože jej hlavné zložky α - a β -cedrene zabraňovali rozkladu tela a pôsobili insekticídne. Egypťania ju spájali s večnosťou a trvanlivosťou. Jej suchá, drevitá vôňa s balzamickými a mierne borovicovými tónmi symbolizovala kráľovskú moc, nesmrteľnosť a ochranu pred zlom. Céder bol uctievaný aj v iných kultúrach – v Sumeri bol posvätným stromom boha Enlila, vo Fenícii sa jeho drevo používalo na stavbu chrámov a lodí, pretože sa verilo, že jeho vôňa chráni pred nepriateľmi. V židovskej tradícii bol céder spájaný so Šalamúnovým chrámom a jeho posvätnosťou.

3.2 Éterické oleje a rastlinné extrakty

Lotosový olej (*Nymphaea caerulea*) bol extrahovaný z modrého lotosu, jedného z najposvätnějších kvetov starovekého Egypta. Bol symbolom obnovy a znovuzrodenia, keďže jeho kvety sa každé ráno otvárali a

večer zatvárali. Pri balzamovaní sa nanášal na telo zosnulého, aby mu pomohol „prebudiť sa“ v posmrtnom živote. Jeho sladká, kvetinová vôňa s mierne ovocným a anízovým podtónom evokovala duchovné prebudenie. Lotos mal podobný význam aj v Indii, kde bol spájaný s bohom Višnuom a symbolizoval čistotu a osvietenie, zatiaľ čo v Číne predstavoval transcendentálnu krásu a duchovné osvietenie.

Škoricový olej (*Cinnamomum verum*) sa v starovekom Egypte využíval na konzerváciu tiel a bol zároveň symbolom luxusu a posvätnosti. Obsahuje cinnamaldehyd, ktorý má silné antimikrobiálne účinky. Jeho vôňa je teplá, korenistá, sladká so zemitým podtónom a bola spájaná s ochranou a duchovnou čistotou. Škorica sa používala aj v tradičnej čínskej medicíne na podporu vitality a v stredovekej Európe slúžila ako ochrana pred epidémiami, najmä morom.

3.3 Byliny a koreniny

Rasca (*Cuminum cyminum*) bola jednou z rastlín, ktoré mali ochranné účinky proti parazitom a boli spájané s očistou tela. V Egypte sa často využívala pri balzamovaní na ochranu tela pred škodcami. Má teplú, orechovú a mierne citrusovú arómu, pričom symbolizovala očistu a ochranu. V starovekej Rímskej ríši sa používala v pohrebných rituáloch a v Indii bola súčasťou ajurvédскеj medicíny na podporu trávenia.

Fenikel (*Foeniculum vulgare*) bol dôležitou zložkou balzamovacích zmesí, pretože podporoval prúdenie energie *Ka*, teda životnej sily. Má sladkú, anízovú vôňu, ktorá pôsobí osviežujúco a vitalizujúco. V stredovekej Európe mal fenikel ochraňovať pred zlými duchmi a v čínskej medicíne sa používal na detoxikáciu tela.

Asfodel (*Asphodelus ramosus*) bol tradične spájaný s posmrtným životom a jeho výťažky sa využívali pri balzamovaní na ochranu zosnulého na jeho ceste do podsvetia. Má jemnú bylinnú vôňu so sladkastým nádychom. V antickom Grécku bol zasvätený Hádovi a často sa vysádzal na hroby, pretože sa verilo, že sprevádza dušu do podsvetia. Počas stredoveku sa stal symbolom cesty do raja a večného života.

4. ESTETICKÝ ROZMER PROCESU MUMIFIKÁCIE CEZ PRIZMU POSVÄTNÝCH VŔNÍ

Pri skúmaní estetiky mumifikácie je nevyhnutné zamerať sa na jej zážitkový rozmer, ktorý presahuje čisto technický akt konzervácie tela. Tento aspekt má zásadný vplyv na spôsob, akým je rituál vnímaný a aké pocity vyvoláva. Mumifikácia nebola len fyzickou procedúrou, ale komplexným ceremoniálom, ktorý oslovoval viaceré zmysly a viedol k hlbokému duchovnému prežívaniu.

Vône boli neodmysliteľnou súčasťou procesu mumifikácie. Používanie aromatických živíc, olejov a kadidla malo nielen praktický účel pri ochrane tela, ale zároveň vytváralo sakrálnu atmosféru, ktorá prehlbovala duchovný rozmer obradu. Dym kadidla, ktorý sa dvíhal k nebu, symbolizoval vzostup duše, zatiaľ čo myrha s jej prenikavou arómou navodzovala pocit tajomna a posvätnosti. Tento jav súvisí s mimetickosťou výrazu, ktorá umožňuje vyvolať zmyslové alebo imaginatívne zážitky (Plesník et al., 2011, s. 175).

Zážitkovosť výrazu sa v tomto kontexte prejavuje v niekoľkých rovinách. Podľa *Tezaura estetických výrazových kvalít* zážitkovosť výpovede spočíva v schopnosti pôsobiť celostne, prenášať význam nielen pojmovo, ale aj cez pocity, intuície a zmyslové vnemy (ibid., s. 152). Vône používané v procese mumifikácie mali silnú synestetickú hodnotu – myrha, kadidlo, škorica či cédrová živica nielenže konzervovali telo, ale zároveň vytvárali olfaktorický obraz prechodu zo sveta živých do sveta božských sfér. V tejto súvislosti sa zážitkovosť výrazu transformuje do metafory pretrvania – vône, ktoré sprevádzali zosnulého v balzamovacích komnatách, ostávali v látkach, v stenách hrobiek, v dyme svätých chrámov, a tak neustále komunikovali s prítomnými. Táto myšlienka je prítomná už v *Textoch pyramíd*: „Nech vôňa kadidla nikdy nevyprchá, nech dym naplňa môj dom aj po tisíc rokoch, nech ma obklopí aróma nesmrteľnosti“ (Verš 2198). Tento verš ukazuje, že vôňa bola vnímaná ako médium zachovania duchovnej prítomnosti zosnulého. V *Knihe mŕtvych* nachádzame podobnú metaforu: „Môj dych je sladký ako živica cédra, moje pery sú natreté olejom posvätného stromu, a tak budem hovoriť navždy“ (Kap. 80). Tu vôňa získava dimenziu hlasu, ktorý zostáva prítomný aj po smrti.

Sakrálnosť výrazu je evidentná v presvedčení starých Egypťanov, že vône sprostredkovávajú komunikáciu medzi pozemským a transcendentálnym svetom. Každá esenciálna substancia mala svoj rituálny význam – od ochranných živíc až po vonné oleje, ktoré sprevádzali zosnulého na jeho posmrtnej ceste. Olfaktorická zložka tak nebola len estetickou kvalitou, ale aj prostriedkom ontologickej transformácie. Tento aspekt je zdôraznený aj v *Textoch pyramíd*, kde sa píše: „Nech vôňa obety stúpa k nebesiam, nech dym kadidla otvára brány pre kráľa, ktorý vstupuje medzi hviezdy“ (Verš 254). V *Knihe mŕtvych* sa zas nachádza pasáž: „Môj dych je sladký ako vôňa myrhy, moje telo je čisté olejom bohýň, som prijatý medzi nesmrteľných“ (Kap. 186). Tieto texty ukazujú, že vôňa bola chápaná ako médium prechodu – niečo, čo umožňuje zosnulému prekročiť hranice smrteľnosti a vstúpiť do sféry božského bytia.

Mystickosť výrazu sa manifestuje v tajomnosti rituálu mumifikácie, ktorý kombinoval pragmatické aspekty balzamovania s ezotericko-mystickými praktikami. Komplexná súhra medzi vonnými substanciami, sakrálnymi textami a vizuálnymi prvkami vytvárala atmosféru iniciácie, v ktorej sa smrť javila ako brána k vyššej forme existencie. Tento význam je explicitne prítomný v *Knihe mŕtvych*, kde sa hovorí: „Nech je moje telo pomazané voňavými olejmi a nech dym kadidla stúpa k bohom, aby som mohol kráčať

medzi nimi ako jeden z nich“ (Kap. 125). Podobný motív sa nachádza v *Textoch rakiev*, kde sa zosnulý obracia k bohom slovami: „Som naplnený vôňou bohov, moje telo je nasiaknuté olejmi večnosti, aby som mohol povstať ako Osiris“ (Verš 335). Tento text zdôrazňuje spojenie medzi posvätnými vôňami a znovuzrodením.

Dramatickosť výrazu je inherentnou súčasťou rituálu mumifikácie. Proces balzamovania nebol len praktickým aktom, ale aj performatívnym obradom, v ktorom vôňa zohrávala kľúčovú úlohu. Intenzívna aróma kadidla zdôrazňovala sakrálnu dimenziu, zatiaľ čo teplé tóny myrhy umocňovali spirituálnu harmóniu celej ceremónie. V *Knihe mŕtvych* je tento dramatický moment zachytený slovami: „Nech kadidlo naplní moju hrobku, nech dym tancuje ako ruky bohov, ktorí ma vítajú medzi seba“ (Kap. 151). Táto pasáž ukazuje, že vôňa bola vnímaná ako aktívny prvok prechodu, vizuálne i sensoricky umocňujúci mystérium rituálu. Podobne v *Textoch rakiev* nachádzame odkaz na dramatickosť tohto procesu: „Nech živice stekajú po mojom tele ako slzy bohýň, nech ma vôňa obklopí ako závoj, keď prechádzam bránou k večnosti“ (Verš 282). Táto vizuálna metafora zdôrazňuje emocionálny a sakrálny náboj mumifikácie, v ktorej sa pachy a rituálne gestá stávajú súčasťou dramatického prechodu zo smrti do posmrtného života. V *Knihe mŕtvych* sa nachádza ďalší dôkaz dramatickosti tohto aktu: „Kňazi kráčajú v kruhu, v rukách nesú plamene, ich hlasy sa nesú chrámom. Vôňa naplní vzduch a otvára brány pre tých, ktorí čakajú na súd Osirida“ (Kap. 142). Tento popis zdôrazňuje veľkoleposť mumifikácie ako posvätného divadla, kde vôňa zohráva rolu spojenia medzi svetom živých a ríšou mŕtvych.

Imaginatívnosť výrazu je prítomná v symbolických obrazoch, ktoré vône evokujú. Prenikavý pach živíc môže asociovať obetný oheň, zatiaľ čo sladkasté tóny myrhy odkazujú na božské záhrady a archetypálne predstavy posvätného priestoru. Pohrebné texty taktiež zdôrazňujú túto imaginatívnu dimenziu, napríklad v *Textoch pyramíd* sa uvádza: „Zosnulý sa vznáša na vánku kadidla, jeho duša je nesená vôňami do polí laru“ (Verš 2175).

V *Papyruse Louvre-Carlsberg* sa vôňa spája s božskou esenciou: „Kadidlo dvíha moje meno k nebu, myrha pečatuje moju podobu v nesmrteľnosti“ (Schiødt, 2020, online). Tento fragment ukazuje, že vôňa slúži ako spojovací most medzi materiálnym telom a duchovnou podstatou.

Zmyselnosť výrazu sa prejavuje v multisenzorickom vnímaní textúr a aróm – husté balzamovacie oleje vytvárajú haptickú dimenziu, zatiaľ čo vonné substancie prenikajú do priestoru a vytvárajú štruktúrovaný zážitok plynutia času a posvätej kontinuity. Táto spojitosť medzi vôňou a posmrtnou transformáciou je zdôraznená aj v *Knihe mŕtvych*, kde sa píše: „Nech moje pery cítia vôňu posvätného oleja, nech moje telo žiari balzomom nesmrteľnosti“ (Kap. 142).

4.1 Estetika mumifikačného balzamu a pokus o jeho interpretáciu

Okrem ťažiskového výstupu v podobe predkladanej štúdie sme sa rozhodli dodať nášmu výskumu aj experimentálny rozmer a vytvoriť olfaktorický výstup, ktorý evokuje vôňu čerstvo balzamovanej múmie v staroegyptskom prostredí. Na základe historických prameňov a archeologicko-chemických analýz dochovaných balzamovacích látok bol vyvinutý balzam z prírodných surovín, ako napríklad cédrový olej, cédrová živica, škoricový olej, včelí vosk, rasca, sušený fenikel a lotosový olej, ktoré sa spájajú s tradičnými mumifikačnými postupmi. Tento balzam bol priamo prezentovaný počas výstupu na katedrovej ŠVOUČ, čím sa zdôraznila dôležitosť performatívnosti v našom výskume. Vôňa, ktorá sa uvoľnila počas prezentácie, nebola len pasívnym doplnkom, ale jej zmyslom bolo aktívne formovať skúsenosť diváka, ktorý mal možnosť zažiť historický proces na telesnej a zmyslovej úrovni, čím sa posilnilo hlbšie porozumenie a interakcia s témou mumifikácie a staroegyptských rituálov.

Pri formulovaní balzamu sme zohľadňovali nielen jednotlivé aromatické vlastnosti použitých látok, ale aj ich konzervačné a fixačné schopnosti, ktoré zohrávali kľúčovú úlohu v procese mumifikácie. Snahou bolo dosiahnuť vôňu, ktorá by mohla byť vnímaná počas prípravy tela, keď sa do tkanív absorbovali oleje a živice, čím vznikol charakteristický vonný profil rituálu prechodu. Výsledný balzam sa nesnažil len napodobniť jednotlivé vône historických ingrediencií, ale skôr vytvoriť atmosféru spojenú s týmto posvätným procesom.

Napriek starostlivému výberu zložiek a rešpektovaniu historických poznatkov nie je možné dosiahnuť úplnú autenticitu pôvodného mumifikačného balzamu. Medzi hlavné obmedzenia patrí neznalosť presných pomerov jednotlivých substancií, absencia niektorých pôvodných zložiek a odlišné spracovanie surovín v súčasnosti. Ďalším faktorom je samotný proces balzamovania, ktorý zahŕňal dlhodobú interakciu látok s organickým materiálom, čo postupne menilo ich aromatický charakter. Tento aspekt nie je možné v experimentálnych podmienkach plne reprodukovat'.

Výsledný balzam je preto interpretáciou, ktorá vychádza z historických a chemických poznatkov, pričom jeho vonný prejav sprostredkúva približnú predstavu o aromatickom prostredí, ktoré mohlo sprevádzať proces mumifikácie v starovekom Egypte. Hoci presná rekonštrukcia nie je možná, kompozícia ponúka senzorický vhlad do sveta, v ktorom vôňa nebola len estetickým prvkom, ale neoddeliteľnou súčasťou prechodu medzi životom a večnosťou.

Mumifikačný balzam je vyvážená vonná formulácia, ktorá stelesňuje esenciu staroegyptského umenia balzamovania. Jeho olfaktorický profil je postavený na harmonickom prepojení korenistých, drevitých, živicových a balzamických akordov, pričom každá zložka zohráva presne definovanú úlohu – rovnako ako každý krok posvätného rituálu. Táto vôňa je viac než len vonná zmes; je to archetypálny odkaz

na prechod medzi svetmi, zakonzervovaný v olejoch, živiciach a voskoch, ktoré Egypťania pokladali za nástroje božskej ochrany.

Hneď pri prvom dotyku sa z balzamu uvoľňuje hrejivá, pikantná škorica, ktorá prináša sladkasté korenisté aspekty, no zároveň aj suchú drevitú stopu. Jej vôňa pripomína horúci púštny vietor, ktorý sa preháňa medzi dunami, kde sa z piesku dvíhajú obláčiky voní korenia privázaného z východných trhov. Škoricový olej tu plní úlohu stimulantu – jeho prenikavá aróma otvára zmysly, rovnako ako sa v mumifikačných rituáloch otvárali telá, aby mohli byť očistené a pripravené na posvätný prechod.

Vôňa škorice sa mieša s feniklom a rascou, ktoré pridávajú ľahko sladkastý, bylinný a mierne anízový podtón. Tento akord evokuje obrazy záplavovej pôdy v okolí Nílu, kde v úrodnej čiernej zemi kľúčia rastliny, ktorých semená sa používali pri obradných očišťach. Ich aróma je menej agresívna než škoricová, ale dodáva balzamu štruktúru a hĺbku, ako keď sa svitanie pomaly rozlieva po obzore nad chrámovými ruinami.

Keď korenisté vrchné tóny odznievajú, kompozícia sa preklápa do robustného, drevito-živicového srdca, v ktorom dominuje cédrový olej. Jeho vôňa je suchá, zemska, s jemne horkastými podtónmi, pripomínajúca vôňu starých chrámových dverí vyrezaných zo vzácného libanonského cédra. V starom Egypte bol cédrový olej jednou z kľúčových substancií pri balzamovaní, pretože nemal len konzervačné vlastnosti, ale zároveň symbolizoval trvácnosť a silu duše.

Cédrová živica vnáša do vonne mierne lepkavú, pryskyričnú sladkosť, ktorá vyvažuje suchosť cédrového dreva. Je to vôňa posvätných lodí plávajúcich po Níle, ktorých paluby boli napustené vonnými olejmi, aby odolali času. Táto kombinácia je bohatá, hlboká a stabilná – je osou celého balzamu, jeho chrbtovou kosťou.

V tomto bode sa začne prejavovať aj včelí vosk, ktorý zaoblí ostré hrany drevitých a živicových tónov, pričom dodá kompozícii teplý, jemne medový nádych. Pripomína vôňu chrámových sviec, ktorých plameň osvetľoval hieroglyfické texty vyryté do kameňa: „Ó, ty, ktorý prechádzaš, nech sú tvoje údy pevné, nech tvoja duša žije naveky“ (*Texty pyramíd*, verš 355).

Keď balzam doznieva, jeho základné tóny nadobúdajú kvetinovo-balzamický charakter vďaka lotosovému oleju. Lotos, posvätná kvetina Egypta, bol symbolom znovuzrodenia a slnečného cyklu. Jeho vôňa je jemná, éterická, mierne sladkastá s vodnými podtónmi, akoby v sebe niesla ozvenu ranných hmieľ nad Níлом. Táto delikátna kvetinová stopa sa snúbi s balzamickým charakterom cédrových živíc a teplou voskovou stopou, vytvárajúc efekt „kože bohov“ – vonne, ktorá nie je len vonnou kompozíciou, ale transformačným rituálom. Posledná fáza balzamu je nežná a hladká, no zároveň v nej pretrváva odtlačok drevitých a korenistých aspektov, akoby si telo uchovávalo ochranné požehnanie večnosti: „Ja som ten, kto sa zrodil z lotosu, kto vystúpil z vôd a kto bude žiť naveky“ (*Kniha mŕtvych*, kap. 81).

Mumifikačný balzam je hlboká, teplá a zemitá kompozícia s vysokou stabilitou a dlhou výdržou. Jeho korenisté otváracie akordy prechádzajú do drevito-živicového srdca, aby sa nakoniec ustálili v jemnej, balzamicko-kvetinovej báze. Fixatívne vlastnosti cédrovej živice a včelieho vosku zaisťujú, že vôňa sa nerozpadá, ale plynule sa vyvíja na pokožke či iných materiáloch, čo je odrazom samotného mumifikačného procesu – premeny hmotného na večné.

ZÁVER

Proces mumifikácie v starovekom Egypte predstavoval viac než len techniku konzervácie tela – bol hlboko zakoreneným rituálom, ktorý spájal náboženské, filozofické a estetické aspekty. Vône, ktoré sprevádzali tento proces, neboli len praktickým nástrojom na ochranu pred rozkladom, ale aj médiom sakrálnej transformácie, ktoré zosnulého symbolicky sprevádzalo na ceste k nesmrteľnosti.

Použitie živíc, olejov a aromatických látok malo dvojaký význam – farmakologický aj spirituálny. Ich vôňa nielen konzervovala telo, ale zároveň pôsobila ako prostriedok očisty, komunikácie s bohmi a estetizácie smrti. Starovekí Egypťania verili, že vôňa môže sprostredkovať prechod medzi svetmi a pomôcť zosnulému dosiahnuť stav *sah* – večne trvajúcej, neporušiteľnej existencie.

Táto štúdia sa snažila poukázať na dôležitosť vôní v procese mumifikácie a na ich úlohu v staroegyptskej kultúre. Praktický pokus o rekonštrukciu mumifikačného balzamu zároveň poskytol hmatateľný náhľad do olfaktorického sveta starovekého Egypta. Hoci presná autentickosť takéhoto balzamu zostáva nedosiahnuteľná, jeho kompozícia umožňuje lepšie pochopiť, akým spôsobom mohli vône formovať duchovnú skúsenosť tohto rituálu.

Výskum ukázal, že vône boli vnímané nielen ako ochrana pred fyzickým rozkladom, ale aj ako symbolický akt premeny, ktorý umožňoval zosnulému prekročiť hranice smrteľnosti. Tento aspekt potvrdzuje, že estetika vôní v procese mumifikácie nebola vedľajším javom, ale podstatnou súčasťou celého pohrebného obradu – mostom medzi pozemským a posvätným, medzi telom a dušou, medzi životom a večnosťou.

Pramene

Faulkner, Raymond Oliver: *The Ancient Egyptian Book of the Dead*. New York: Macmillan, 1985. Available from: https://archive.org/details/ancientegyptianb0000unse_u6b3 [Viewed 2025-02-02].

Allen, James P.: *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2005. ISBN 978-1-58983-182-7

Schiødt, Sofie: *The Papyrus Louvre-Carlsberg* [dizertačná práca]. Copenhagen: University of Copenhagen, 2020.

Literatúra

Ikram, Salima – Dodson, Aidan: *Death and Burial in Ancient Egypt*. Londýn: Longman, 1998. ISBN 978-0-582-77216-8

Brier, Bob: *Egyptian Mummies: Unraveling the Secrets of an Ancient Art*. London: Brockhampton Press, 1999. Available from: <https://archive.org/details/egyptianmummies00bobb/page/n13/mode/2up> [Viewed 2025-02-18].

Hornung, Erik – Lorton, David: *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*. Ithaca: Cornell University Press, 1999. <https://archive.org/details/ancientegyptianb00horn/page/n11/mode/2up> [Viewed 2025-01-28].

Lucas, Alfred: *Ancient Egyptian Materials and Industries*. London : Histories & Mysteries of man, 1989. Available from: <https://archive.org/details/ancientegyptianm0000luca/page/n9/mode/2up> [Viewed 2025-01-28].

Plesník, Lubomír et al.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. 2. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011. ISBN 978-80-8094-924-2

TEMATICKÝ ALGORITMUS V RYTIERSKOM ROMÁNE

THEMATIC ALGORITHM IN THE CHIVALRIC ROMANCE

Veronika Ďuranová

3. ročník Bc. štúdia estetickej výchovy

Katedra etiky a estetiky

Filozofická fakulta

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Abstract: This study focuses on the initiatory algorithm as a text-generating method and its application within the chivalric romance. Building on the concept of the initiatory algorithm as formulated by Victor Turner, the aim of the study is to delineate its fundamental features and apply them to texts belonging to the so-called Arthurian cycle, which thematically revolves around the story of King Arthur and the Knights of the Round Table. These texts are subsequently compared with heroic epics selectively chosen from the literary traditions of various European cultures, specifically *The Song of the Nibelungs*, *Beowulf*, *The Song of Roland*, and the East Slavic byliny *Dobrynya Nikitich and the Dragon* and *Ilya Muromets and Nightingale the Robber*. The analysis also includes archetypes and topoi characteristic of this genre. Part of the exposition is a detailed interpretation of Chrétien de Troyes's romance *Lancelot, the Knight of the Cart*, which is examined through the lens of the initiatory algorithm and the archetypes closely associated with it. The objective is to determine whether the initiatory algorithm can be identified as a text-forming method of the chivalric romance and, if so, to what extent it appears in the medieval texts under consideration.

Keywords: initiatory thematic algorithm, chivalric romance, heroic epic, archetypal figures, topoi

ÚVOD

Predložená štúdia sa zameriava na princíp iniciačného algoritmu a jeho uplatnenie ako textotvornej metódy v rytierskych románoch tzv. artušovskej látky. Ťažiskovo sa štúdia zaoberá textami starofrancúzskeho básnika Chrétiena de Troyesa, ktoré komparuje s ďalšími hrdinskými eposmi mimo artušovského cyklu.

V prvej, teoretickej časti v krátkosti objasníme a definujeme artušovský (bretónsky) naratívny cyklus, konkrétne jeho základné poetické i naratologické znaky. Súčasťou tejto časti je aj analýza iniciačného algoritmu, ktorý všeobecne priblížime predovšetkým pomocou publikácie *Průběh rituálu* (1969) od kultúrneho antropológa Viktora Turnera, jedného z popredných teoretikov rituálu iniciácie. Následne iniciačný

algoritmus premietame na žáner stredovekého rytierskeho románu, pričom opíšeme archetypálne postavy a toposy objavujúce sa v týchto textoch. Zistené skutočnosti porovnáme so zvolenou reprezentatívnou vzorkou hrdinských eposov, ktoré – napriek tomu, že do artušovskej látky nepatria – poskytujú ucelený a zároveň rôznorodý obraz o národnej rytierskej literatúre v dobovej Európe. Pracujeme so staroanglickým hrdinským eposom *Beowulf*, starofrancúzskym chanson de geste *Pieseň o Rolandovi*, stredovekým nemeckým eposom *Pieseň o Nibelungoch* a ruskými bylinami *Ilja Muromec* a *Slavík lúpežník, Dobryňa Niktič* a *drak*.

Druhá časť štúdie je interpretačná, zameraná na vybranú romancu *Lancelot, rytier na káre*. Interpretáciu konštruujeme s ohľadom na tri iniciačné fázy, pričom sa zameriame na analýzu archetypálnych miest a postáv príznačných pre rytiersky román. Budeme pritom vychádzať z prác *Román zasvätení* (1993), *Vězení jako místo přístupu k bytí* (1995) a *Místa s tajemstvím* (1994) od literárnej teoretičky Daniely Hodrovej, ktorá sa venuje tematike archetypov a toposov vo fikčných svetoch.

Cieľom našej štúdie je analyzovať iniciačný algoritmus ako textotvornú metódu s ohľadom na stredoveký žáner rytierskeho románu a zistené skutočnosti potom aplikovať na konkrétny sujet – *Lancelot, rytier na káre* z 12. storočia od francúzskeho autora Chrétiena de Troyesa.

1. BRETÓNSKY/ARTUŠOVSKÝ CYKLUS: CHARAKTERISTIKA A POETIKA

Artušovský, resp. bretónsky cyklus je súbor príbehov, konkrétne rytierskych románov, ktorých centrálnou postavou je kráľ Artuš obklopený spoločníkmi – rytiermi tzv. Okrúhleho stola. Medzi najpopulárnejšie postavy tohto cyklu patria sir Lancelot, sir Perceval, sir Gawain, sir Yvain či sir Kay. Kráľa Artuša, po ktorom je románový cyklus pomenovaný, nechápeme ako postavu reálnu, zakotvenú v konkrétnom historickom období. Postavu tohto kráľa môžeme chápať skôr ako ideu alebo myšlienku: symbolizuje a zhmotňuje hodnoty vodcovstva, kráľovstva, impéria, národa, sociálnej identity, náboženstva či moci (Fulton, 2009, s. 1). Osobnosť legendárneho anglického kráľa sa tak objavuje v rôznych časoch a na rôznych územiach, nemá stabilné geograficko-kultúrne ani historické zasadenie a romány, v ktorých vystupuje, existujú v stále sa obmieňajúcich verziách. „Artuša je možné označiť za simulakrum – teda ako kópiu, ktorá nemá originál. Ďalší Artušovia sú preformátovanými kópiami predchádzajúcich myšlienok Artuša, pričom vždy odkazujú jeden na druhého, ale nikdy nie na pôvodného Artuša, pretože takú osobu nemožno identifikovať ani získať [prel. autorka]“ (ibid.). Tak ako kráľa nemožno chápať ako jednotnú postavu, ktorá má len jednu správnu podobu, ani rôzne verzie príbehov, ktoré túto legendárnu figúru obklopujú, nemôžeme triediť na „správne“ a „nesprávne“. Vieme ich len časovo roztriediť na verzie „staršie“ a „mladšie“.

Východiskový základ artušovských príbehov nachádzame už v keltských legendách. Podľa historika Jeana Floriho autori príbehov artušovského cyklu čerpali od Keltov predovšetkým „atmosféru mystična a pohanského zázračna, neustále prestupovanie onoho sveta a hmatateľnej reality, nepokojné a pesimistické vnímanie dočasnosti bytia a sveta, záľubu v absolútne, presah seba samého a hľadanie dobrodružstva“ (1998, s. 208). V artušovských legendách je preto možné vyhľadať niekoľko postáv s pohanským pôvodom. Ako príklad môžeme uviesť vílu Morganu le Fay, ktorá je spájaná s keltskou bohyňou hnevu Morrigan, ale aj čarodejníka Merlina plniaceho archetypálnu funkciu múdreho starca (druida). Svätý grál je taktiež inšpirovaný posvätným predmetom zo starej keltskej mytológie. Konkrétne nadväzuje na pohanskú tradíciu kotlíka bohyně Ceridven, ktorý vedel prinavrátiť život alebo poskytnúť neobmedzené vedenie. V rytierskom románe *Yvain, rytier leva* sa objavuje strom pokrytý spevavcami, čo je podľa Eugena Kölbinga³ odkaz na keltský (konkrétne waleský) mytologický strom plný spievajúcich vtákov nesúcich v sebe duše blažených (1897, s. 443).

Podľa autora predslavu k slovenskému vydaniu diela *Artušova smrť* (1979) Juraja Vojteka pochádza prvá zmienka o Artušovi z latinskej Nenniovej *Histórie Britov*. Artuš sa v nej spomína ako vojnový vodca britských kráľov v bojoch proti Sasom. Z tohto diela vychádzal okolo roku 1136 aj dejepisec Geoffrey z Monmouthu, ktorý Artuša zahrnul do svojej publikácie *História britského kráľovstva* (orig. *Historia, Regum Britanniae*). Je dôležité podotknúť, že nedostatok informácií a dokumentov dejepisec dopĺňal pomocou vlastnej imaginácie. Geoffrey sa tak stal akýmsi „propagátorom“ románov alebo romancií⁴ o kráľovi Artušovi a jeho rytieroch (1979, s. 8–9). Zo záznamov týchto kroník neskôr čerpali aj básnici Chrétien de Troyes a Thomas Malory, najdôležitejší autori rytierskych románov, v ktorých tvorbe vyvrcholili tendencie tohto žánru.

Predovšetkým Chrétien de Troyes výrazne prispel k rozvoju artušovského cyklu, aj preto sú jeho texty pre túto prácu ťažiskové. Napísal päť romancií: *Erec a Enide* (orig. *Erec et Enide*), *Cligès*, *Yvain, rytier leva* (orig. *Le Chevalier au Lion*), *Lancelot, rytier na káre* (orig. *Le Chevalier de la Charrette*) a *Perceval alebo Príbeh svätého grálu* (orig. *Perceval ou le Conte du Graal*). Flori zdôrazňuje, že Chrétien de Troyes písal predovšetkým na objednávku šľachty a prispôboval tomu aj obsah svojich prepisov. Situácie, v ktorých sa postavy nachádzali, zvnútorňoval a legendám často pridal výraznejšie kresťanské zafarbenie (1998, s. 208). Najvýraznejším príkladom takejto christianizácie je pravdepodobne poetika svätého grálu. Ten je do čias Chrétiena de Troyesa obyčajným grálom a je možné, že pochádza už z keltskej

³ Eugen Kölbing bol nemecký filológ špecializujúci sa na severské jazyky, angličtinu a francúzštinu, pričom skúmal pôvodné literárne pramene týchto jazykov. Zaoberal sa viacerými textami, ktoré sú relevantné pre túto štúdiu, ako napríklad diela Chrétiena de Troyes, ale aj *Piesňou o Rolandovi*.

⁴ Termín „romanca“ tu zastáva žáner, ktorý tematicky čerpá z rytierskeho prostredia – ospevuje cnosti tohto stavu, pričom do deja necháva zasahovať nadprirodzené sily – ide o útvar pripomínajúci epos, ale nie je písaný vo veršoch (Vojtek, 1979, s. 9).

tradície. Súčasníci Chrétiena mu však pridávajú kresťanský pôvod a zväzujú ho s ranokresťanskou tradíciou. Podľa kresťanských výkladov bol grál použitý na zachytenie Ježišovej krvi preliatej na kríži.

Rytieri vyjadrujú svoje myšlienky a pocity slovami, čo sa odzrkadľuje v dlhých prehovoroch postáv, príp. v rozsiahlych opisoch. Napríklad Erec v romanci *Erec a Enide* opisuje svoju nastávajúcu družku takto: „*Príroda je svedkom, že nikdy nebolo také krásne stvorenie, nemožno krajšie vidieť na celom svete. Pokožka jej čela a tváre je jasnejšia a jemnejšia ako ľalia. Ale akoby prekrásnym umením bola jej tvár, so všetkou jemnou bledosťou, zaliata sviežou karmínovou farbou, ktorou ju obdarovala Príroda. Jej oči boli také jasné, že vyzerali ako dve hviezdy. Boh nikdy nestvoril lepší nos, ústa a oči* [prel. autorka]“ (Troyes, 1999, s. 7). Každý čin má svoju odozvu, každý prešľap je potrestaný. Chrétien de Troyes pritom kladie dôraz na symboliku, mravné a teologické poučenie. Občas ako autor vstupuje do rozprávania – v úvode a závere sa prihovára čitateľovi. Poslanie rytiera tak nemá len povahu obrancu slabších, ale rytier samotný sa súčasne stáva aj symbolom mravnej čistoty a správa sa podľa kresťanských pravidiel. Erec sa napr. modlí pred bojom s rytierom Yderom: „*Erec v tú noc spal málo a na druhý deň ráno, keď bolo ticho, on aj jeho hostiteľ vstali skoro. Obaja sa išli pomodliť do kostola a vypočuť si pustovníka, ktorý spieval omšu Duchu Svätého, pričom nezabudli na obeť. Keď si vypočuli omšu, obaja kľakli pred oltárom a potom sa vrátili do domu* [prel. autorka]“ (ibid., s. 10). U rytierov Chretien de Troyes toto správanie často prerastá (predovšetkým v očiach moderného čitateľa) až do absurdných rozmerov. Rytieri sami odchádzajú do väzenia, prípadne sa tam po prepustení vracajú, na svoje morálne prehrešky reagujú preexponovane a často seba-deštruktívne. Yvain v pomätení blúdi v lese, Lancelot hladuje vo veži a obaja sa vďaka nedorozumeniu (myslia si, že ich milá je mŕtva) pokúsia o samovraždu. Chrétienova postava rytiera nadobúda až mystické rozmery – je portrétovaná ako takmer nadprirodzený ochranca dobra pred zlom. Pre náš výskum je významná Chrétienova verzia legendy *Lancelot, Rytier na káre*, ktorá je aj predmetom interpretačnej časti tejto práce. Podľa literárnej teoretičky Elizabeth Archibald sa práve vo verzii Chrétiena de Troyesa prvýkrát objavuje postava Lancelota (okolo roku 1180) a pravdepodobne tomuto autorovi vďačíme aj za vznik milostnej aféry medzi Lancelotom a kráľovnou Guenevere, Artušovou manželkou (2009, s. 312–313).

Texty s rytierom ako hlavným protagonistom majú svoje zastúpenie po celej Európe naprieč niekoľkými storočiami. V našej štúdii budeme ťažiskové francúzske texty Chretien de Troyesa porovnávať s ďalšími textami, ktoré nesú znaky rytierskeho románu. Okrem vyššie spomínaných diel Chretien de Troyesa volíme ako ďalšie textové ukážky artušovského cyklu rozsiahle dielo *Artušova smrť* od Thomasa Maloryho. Tento text je chronologicky najmladší. Na rozdiel od francúzskych predlôh je Maloryho verzia písaná v čase, keď už bol žáner rytierskeho románu, ale aj samotná inštitúcia rytierstva, v úpadku. S tým súvisí aj poetika Maloryho verzii artušovských legiend: sú epické a prozaické (Chrétien píše svoje romány

pôvodne vo veršovanej forme) a pridávajú sa príbehu bez nepodstatných detailov. Maloryho rozprávania je preto strohé, nie však krčovité. Aj vďaka potlačeniu lyrickej zložky (pocity postáv, ich vnútorné úvahy atď.) a priamemu deju dokáže zachytiť látku o Artušovi oveľa komplexnejšie ako Chrétien de Troyes. Malory totiž zachytáva takmer celý artušovský cyklus, t. j. prechádza od Artušovho narodenia až po jeho smrť. Chrétienovými romancami sa pri svojej tvorbe určite inšpiruje, avšak upravuje ich a dopĺňa.

Inšpiráciu z diela Chrétiena de Troyesa čerpajú v 12. storočí aj nemeckí autori Wolfram von Eschenbach – pracuje predovšetkým s naratívami o rytierovi Percevalovi a o svätom gráli – a Hartmann von Aue, ktorý prepracováva a dopĺňa romancu *Erec a Enide*.

Medzi rytierske romány mimo artušovského cyklu patria do našej výskumnej textovej vzorky staroanglický hrdinský epos *Beowulf* a staronemecký hrdinský epos *Pieseň o Nibelungoch*, v ktorom sa rovnako prelínajú kresťanské a pohanské (anglo-saské a nordicko-germánske) motívy. Z karolínskeho cyklu pochádza starofrancúzsky hrdinský epos *Pieseň o Rolandovi*. Protagonista – rytier Roland – je archetypom tzv. cnostného rytiera. Variantom rytierskeho románu sú aj byliny. Ide o žáner ruskej epickej poézie opisujúci činy bohatierov (ekvivalentný názov pre hrdinu-rytier). Medzi najznámejšie sa radí *Dobryňa Nikitič a drak* a tiež *Ilja Muromec* a *Zbojník slávik*. Všetky vyššie spomínané rytierske romány patria z hľadiska literárnych tradícií svojich krajín medzi zakladajúce. Reprezentujú teda jadro národnej literárnej tvorby jednotlivých častí Európy, preto ich selektívne vyberáme do materiálnej vzorky ako exemplárne príklady rôznych národných literatúr, konkrétne ako diela hrdinskej epiky, ktoré nesú znaky rytierskeho románu.

2. PROCES INICIÁCIE A JEHO PODOBA V RYTIERSKOM ROMÁNE

V rytierskych románoch a hrdinských eposoch sa stretávame s textotvornou metódou iniciačného algoritmu, na základe ktorej môžeme v porovnávaných textoch sledovať isté základné podobnosti aj odlišnosti. Podľa kultúrneho teoretika Victora Turnera rozdeľujeme proces iniciácie do troch základných fáz či etáp – odchod, liminarita a návrat. Každá fáza má svoje osobité znaky, leitmotívy, postavy a prostredia (toposy), na základe ktorých vieme komparovať zvolené textové vzorky.

2.1 Prvá fáza procesu iniciácie (odchod)

V aktuálnom svete sa rituály iniciácie začínajú tzv. odlúčením. V tomto období je iniciant (resp. novic) vytrhnutý zo svojho prirodzeného prostredia alebo zo svojej prirodzenej spoločenskej skupiny. Táto fáza sa nazýva aj „preliminárna“ (Turner, 2004, s. 95).

2.1.1 Odchod z domova do neznámeho prostredia

Vo fikčnom svete rytierskych románov môžeme za inicianta pokladať rytiera, ktorý je v prvej fáze iniciácie rovnako vytrhnutý zo svojho prirodzeného prostredia. Rytier opúšťa svoj pôvodný (rytiersky) stav, začína svoju púť a vydáva sa do neznámeho sveta. Inicianti artušovského cyklu na začiatku svojej cesty nehodujú, napriek tomu, že hostina je charakteristickým motívom iných európskych stredovekých hrdinských eposov (napr. Siegfried z *Piesne o Nibelungoch*, Boewulf z rovnomenného eposu alebo ruskí bohatieri Ilja Muromec a Dobryňa Nikitič). Pravdepodobne to súvisí s motívom očisty, t. j. rytier asketicky a striedmo omieta pohostenie a odpočinok, kým nezavŕši svoju iniciačnú cestu. Dôvodom, prečo práve rytieri Chretien de Troyesa podstupujú takýto pôst, je pravdepodobne kresťanské zafarbenie textov – rytieri sa správajú podľa kresťanských zásad a pravidiel. Tie sa zakladajú na pôstnom správaní, ignorovaní telesných pôžitkov a pravé potešenie vidia v službe Bohu a v dušu povznášajúcich nesebeckých činoch. Hodovanie a pôžitkárstvo sú, naopak, činy hriešne a rytieri sa ich preto v rámci svojej očisty vzdávajú.

Yvain z rovnomenného Chrétienovho románu vykoná niekoľko menších hrdinských činov, vezme si za ženu svoju vyvolenú, ale odchádza od nej za rytierskym dobrodružstvom. Sľúbi jej, že sa do roka vráti, ale na tento sľub popri rytierskych zábavkách zabudne a nesplní ho. Zahanbený a potupený sa zblázni a utečie do lesov, kde žije ako divoch, kým ho nenájde a neuzdraví neznáma panna. Po tom, ako zlý rytier Meleagant unesie Gueneveru, manželku kráľa Artuša, sa Lancelot vydáva kráľovnú oslobodiť. Po prvýkrát sa v sujete objavuje už na ceste, a teda nevychádza priamo z dvora alebo spoločnosti kráľa Artuša. Erec sa po tvrdej kritike svojich dvoranov za to, že už nekoná odvážne skutky a neplní si tak svoje rytierske povinnosti, odoberá zo svojho kráľovstva na dlhú výpravu. Netypicky začína svoje putovanie Perceval. Pôvodne nie je uznávaný rytier na dvore kráľa Artuša, ale opúšťa svoj dovtedajší domov – odľahlý kraj, kde žije len s matkou – a vydáva sa na cestu za hrdinstvom po tom, ako stretne troch Artušových rytierov. Keď predstúpi pred kráľa Artuša a žiada byť pasovaný za rytiera, je sirom Kayom, ktorý ho považuje za neschopného sedliaka, perzekvovaný z Artušovho dvora. Aj na základe Kayových slov sa Perceval vydáva na cestu a získava brnenie Červeného rytiera. Zabije ho jednoduchou šípkou, čo naznačuje jeho až nadprirodzené schopnosti a šikovnosť.

V hrdinských eposoch mimo artušovského cyklu sa objavujú menšie či väčšie odlišnosti od rytierskeho románu Chretien de Troyesa. V začiatkoch cesty hrdinovia-rytieri odchádzajú zo svojho známeho mikrokozmu väčšinou preto, aby splnili nejakú hrdinskú misiu, t. j. nie sú perzekvovaní a svoj domov opúšťajú ako odvážni bojovníci. Tiež, na rozdiel od hrdinov Chretien de Troyesa, pred vykonaním veľkého činu hodujú, prípadne sa v ich mene organizujú okázalé hostiny, ktoré ich symbolicky oslavujú a vypravádzajú na ďalšiu cestu za slávou. Asketizmus tu už nie je striktno dodržiavaný aj preto, lebo tieto texty už nie sú ovplyvnené kresťanskou vierou v takom rozsahu ako texty artušovského cyklu a intenzív-

nejšie sa v nich prejavuje pohanský vplyv. Hrdina je oslavovaný pred odchodom do veľkej bitky, v ktorej môže zomrieť, a preto si užíva posledné dobré jedlo a zábavu.

V *Piesni o Nibelungoch* Siegfried pricestuje do Wormsu získať za ženu prekrásnu Kriemhildu už ako muž s povestou hrdinu, ktorý precestoval mnohé krajiny a je známy svojimi odvážnymi činmi. Pred vykonaním hrdinského činu hoduje na dvore Wormského vladára, až potom sa vydáva zabiť draka. V *Piesni o Nibelugoch* je hostina veľmi častým motívom a objavuje sa väčšinou ako oslava rytierovho hrdinstva, či už pred bitkou alebo po nej. V *Piesni o Rolandovi* Roland ako jeden z najmilších rytierov kráľa Karola odchádza z pohodlia a bezpečia hradného dvora spolu s vojskom do boja proti Saracénom. Podobne ako Siegfried, aj Roland pred odchodom hoduje spolu so svojimi vernými nasledovníkmi. Beowulf v rovnomennom hrdinskom epose *Beowulf* vystrojí veľkú oslavu, ktorú prekazí obor Grendel, avšak Beowulf ho smrteľne zraní. Podobne ako predošlí hrdinovia, aj Beowulf prichádza na pomoc dánskemu kráľovi, konkrétne kráľovi Hrothgarovi. V ruských bylinách odchádzajú z domu hrdinovia na žiadosť kniežaťa Vladimíra, aby splnili ťažkú úlohu, na ktorú sa žiadny iný rytier nemohol podujat'. V ruských textoch sa zároveň výrazne objavuje aj motív hodovania. Ilja Murovec z byliny *Ilja Muromec a zbojník Slávik* je najprv oslavovaný ako veľký hrdina bitky pri meste Černigov a až potom sa vydáva vyčistiť najkratšiu cestu do Kyjeva a zabiť zbojníka Slávika, pretože spôsobuje problémy pocestným. Dobryňa Nikitič z byliny *Dobryňa Nikitič a drak* tri dni hoduje u kniežaťa Vladimíra a ten ho na tretí deň požiada o záchranu jeho netere, ktorú uniesol trojhlavý drak.

2.1.2 Problematika mien – strata identity a prijatie prídomku

Vylúčenie, resp. dobrovoľný odchod rytiera-inicianta zo známeho sociálneho mikrokozmu je často sprevádzaný motívmi značiacimi stratu identity (tá sa v ďalšej fáze jeho iniciačného procesu prehĺbi). Pre rytierov v príbehoch Chretien de Troyesa je tiež príznačné, že namiesto mena využívajú prídomok, ktorý odzrkadľuje ich činy. Sémanticky explicitným symbolom rytierovej straty identity je motív nevedomosti o jeho pravom pôvode alebo mene.

Po tom, ako je Yvain zo šialenosti vyliečený čarovnou masťou, rozhodne sa nepoužívať svoje vlastné meno a putovanie začína ako bezmenný rytier. Po získaní svojho leva – spoločníka, prijíma prídomok „rytier leva“. Ten ho počas iniciačnej cesty verne sprevádza a plní archetypálnu funkciu sprievodcu. Erec sa svojho mena vzdáva iba v obmedzenej miere: explicitne ho nepopiera, avšak počas putovania ho ani raz neuvedie. Na rozdiel od viacerých rytierov v Chrétienových dielach neprijíma žiaden významový prídomok, takže vystupuje ako postava bez mena až do svojho návratu na dvor po završení iniciačnej cesty. Lancelotovo putovanie sa začína rozhovorom s trpaslíkom, ktorý mu sľúbi informáciu o pobyte kráľovnej, len ak sa postupne odvezie na káre pre trestancov. Tu získava rytier svoj prídomok

„na káre“ a jeho pravé meno sa objavuje až po vykonaní hrdinských činov. Perceval svoje meno – na rozdiel od Yvaina, Ereca a Lancelota – nepozná. Dozvedá sa ho až v polovici sujetu po tom, ako nebol schopný odkliať Kráľa Rybára: „*Akým menom ťa volajú?*“, *Pane,* *znela odpoved,* *poviem vám. Volám sa drahý syn.* *Skutočne pekné meno! A iné nemáš?* *Nie, nikdy som žiadne iné nemal* [...] *A potom, aj keď nepoznal svoje meno, si naň zrazu spomenul a povedal: Som Perceval z Walesu* [...] [prel. autorka]“ (Troyes, 1999, s. 12 a 113). Namiesto mena ho ľudia nazývajú Červeným rytierom podľa farby brnenia, ktoré vyhral v súboji.

V eposoch mimo artušovského cyklu sa tento motív neobjavuje. Hrdinovia sú často slávni už v úvode deja a sú oslavovaní/známi pre svoju nadľudskú silu. Neprijímajú ani prídومky symbolizujúce ich hrdinské činy. Siegfried svoje meno počas dobrodružstiev nestráca ani nezískava žiadny významný prídومok, avšak v niektorých verziách *Piesne o Nibelungoch* sa pomenúva aj ako Siegfried Drakobijec podľa draka, ktorého zabije a vykúpe sa v jeho krvi. Sir Roland je cnostným rytierom, ktorý svoje meno nestráca ani neprijíma žiadny prídومok. Kanonicky je vojnovým generálom, takže pravdepodobne by mu mohol byť pripísaný vojenský titul. Beowulf prichádza ako uznávaný bojovník s legendárnou silou. V prípade tohto hrdinu nemôžeme hovoriť o strate identity ani o prídومku, avšak uplatňuje sa tu princíp *nomen omen* (z lat. „meno ako znamenie“). Meno Beowulf má pôvod v starej angličtine a znamená „medveď“ (Porter, 1991, s. 7). Medveď je v keltskej tradícii symbolom hrdinstva, symbolizuje silu a vytrvalosť (Cooperová, 1999, s. 166). Obe vlastnosti prejavuje v texte aj samotný hrdina – zabíja holými rukami strašného obra, obryňu a aj draka, čím ochráni svoje kráľovstvo a získa veľké bohatstvo. Bohatieri ruských ľudových bylín sú vo svojich fikčných mikrokozmoch oslavovaní bojovníci. Predovšetkým Ilja Murovec je už veteránom a dobre známym hrdinom. Svojho mena sa nevzdávajú ani neprijímajú prídومok odzrkadľujúci ich vlastnosti, okolnosti ich putovania či hrdinský čin.

2.2 Druhá fáza procesu iniciácie (liminarita/pomedzie)

Fáza liminarity je v kontexte prechodového alebo iniciačného rituálu najdôležitejšia a najdlhšie trvajúca etapa. Účastník rituálu sa nachádza v prechodnom období (liminárnom), kedy sa už vzdal svojich predchádzajúcich vlastností i statusu, ale ešte nenadobudol novú identitu. To znamená, že sa stáva čistým základom, je „tabula rasa“. Turner hovorí o účastníkovi iniciačného rituálu ako o „človeku na prahu“, ktorého rysy a vlastnosti sú nejasné. Liminárne osoby sa nachádzajú medzi hranicami spoločnosti, sú mimo tradičných zvyklostí, zákonov a konvencií. Sú to ľudia, ktorým nič nepatrí – nemajú majetok, hodnosť ani presne určené miesto v spoločnosti. Často sú aj bezmenní a oslovení rodovo neutrálne. Ich správanie je pokorné, pasívne. Bez zaváhania alebo sťažností by mali prijať akýkoľvek trest či akúkoľvek skúšku. Toto utrpenie má očisťujúci charakter, má človeka zbaviť predchádzajúcich vlastností a skúseností (iden-

tity). Ide v podstate o akúsi formu „druhotného krstu ohňom“, kde je osoba vystavená útrapám preto, aby mohla byť duchovne očistená. Skúšky a pokorenia, ktorými si iniciant prechádza, sú často hrubé a náročné, môžu mať fyziologickú aj psychologickú povahu a hraničia s formou symbolického či rituálneho týrania. Ich úlohou je zničiť alebo odstrániť predchádzajúce postavenie novica, upraviť jeho podstatu tak, aby bol pripravený na svoje nové spoločenské alebo duševné postavenie (Turner, 2004, s. 95–96 a 102). V tejto fáze iniciačného rituálu spoločnosť nehrá žiadnu úlohu, puto medzi iniciantom a jeho pôvodným prostredím je pretrhnuté, aby sa „očistený“ a duševne pretvorený človek mohol buď navrátiť späť do pôvodnej spoločnosti, alebo aby mohol vstúpiť a začleniť sa do novej. Turner ďalej zdôrazňuje dôležitosť prechodovej fázy. Podľa neho prechod z nižšieho postavenia alebo nečistého stavu k vyššiemu postaveniu alebo duchovne očistenému stavu vedie cez prázdne miesto, kde žiadny status neexistuje (ibid., s. 102–103).

2.2.1 Topos lesa a význam prírodného prostredia

V kontexte rytierskych románov je liminárna fáza väčšinou zasadená do priestoru tajomného lesa, pričom najťažšia skúška sa nachádza v priestore zámku, ktorý má archetypálny význam. Rytier sa tiež zvyčajne stretáva s magickou bytosťou, ktorá môže mať rôzne funkcie a na rytierovej ceste predstavuje najťažšiu skúšku. Častým motívom je aj symbolická smrť alebo otvorenie vlastného hrobu, čo signifikuje znovuzrodenie inicianta-rytiera. Počas tejto fázy prechodu rytier podstupuje trýznivé fyzické či psychické skúšky a neraz sa ocitá na prahu smrti. Napokon je však vyliečený čarami alebo zachránený pomocníkom.

Rytier Yvain začína svoje putovanie nahý a pološialený v lese. V príbehu o Yvainovi sa uvádza les ako konkrétne miesto, nielen všeobecný topos, a to Brocelianský les (orig. forest of Broceliande). Ten sa pravdepodobne nachádza na území dnešného Francúzska v Bretónsku. Nie je však možné s určitosťou povedať, či je toto miesto produktom fikcie, alebo reálne existovalo. V odbornej literatúre je najčastejšie identifikovaný ako Paimpontský les v bretónskej časti Francúzska. V artušovských legendách sa spomína v diele *Artušova smrť* ako čarovný les, v ktorom sa nachádza hrobka Merlina. V romanci *Yvain, rytier leva*, sa tu nachádza čarovný kameň so schopnosťou vyvolať búrku.

Po tom, ako v románe *Erec a Enide* zraní zlý trpaslík jednu zo spoločníč kráľovnej Guenevery, sa Erec vydáva za rytierom, ktorý s trpaslíkom cestuje, a chce pomstiť zranenú pannu. Spolu s rytierom pricestuje do mesta, kde ho porazí v súboji a zároveň vyhrá česť svojej budúcej manželky Enide v turnaji. Vezmú sa a žijú v pokoji, až kým dvorania nezačnú Erecu ohovárať za to, že už nekoná hrdinské skutky a neplní si teda rytierske povinnosti. V tomto bode sujetu začína Erecova liminárna fáza – vydáva sa spolu so svojou manželkou do lesa, kde porazí osem rytierov, až kým nevyhrá svoj konečný súboj s dvoma obrami. S Lancelotom sa po prvýkrát stretávame práve v prostredí lesa, kde sa spoznáva so sirom Gawainom. Väčšina jeho súbojov s inými rytiermi tiež prebieha v topose lesa.

V artušovskom cykle nachádzame len málo rytierov, ktorí otvoria vlastný hrob. Jedným z nich je Lancelot, ktorý tak koná v malej kaplnke umiestnenej opäť uprostred lesa. Ide o symboliku „pochovania“ svojho starého ja a duchovného očistenia. Rytier prežije duchovnú smrť a očistený sa „navracia“ do sveta živých (viac v interpretačnej časti štúdie).

Známy motív zakliateho kráľa tvorí ústrednú zápletku Percevalovho putovania: do čarovného zámku sa hrdina dostáva po stretnutí s kráľom, ktorý pred ním vystupuje v podobe rybára. Topos lesa zohráva aj v tomto diele významnú úlohu. Práve v lesnom prostredí Perceval stretáva troch rytierov, ktorí sa mu stávajú inšpiráciou, a zároveň sa tu najzreteľnejšie manifestuje archetyp čarovného zámku – uprostred lesa sa zjaví sídlo Kráľa Rybára, v ktorom Perceval sleduje procesiu grálu, predstavujúcu jeho najťažšiu skúšku.

V hrdinských eposoch mimo artušovského románového cyklu sa sujet tiež odohráva spravidla v priestore lesa, prípadne aj v inom prírodnom prostredí (jaskyňa, dno jazera atď.). Naopak, topos čarovného zámku sa tu takmer vôbec nevyskytuje. Prírodné prostredie je v hrdinských eposoch významným priestorom, v ktorom sa odohrávajú ťažiskové scény sujetu. Motív otvorenia vlastného hrobu sa v eposoch mimo artušovského naratívneho cyklu nevyskytuje, variantom by však mohla byť reálna smrť hrdinu v závere sujetu. Tú však zaradujeme do tretej, záverečnej fázy iniciácie.

V *Piesni o Nibelungoch* má príroda pevné zastúpenie – Siegfried bojuje s drakom v jaskyni a zároveň je zradený a zavraždený pri love. Zomiera a jeho iniciačná cesta sa končí v lese. V príbehu o Rolandovi príroda nezastáva signifikantnú úlohu, priestorovo je dej lokalizovaný v zámku a neskôr sa odohráva na bojisku, kde Roland umiera. Avšak napriek tomu, že bojisko nie je prírodné prostredie, podobne ako les je nebezpečné a neprehľadné (záplava bojujúcich vojakov), a preto ide o jeho variant. Les je nahradený aj v epose *Beowulf* – hrdina bojuje s obrami vo veľkej jaskyni pod jazerom a neskôr v dračej jaskyni zomiera. Otvorený priestor magického lesa je tak nahradený uzavretým priestorom jaskyne. Vo svojej podstate si však tento topos takisto zachováva príznak tajomnosti i funkciu priestoru najťažšej skúšky. Podobne je aj dej ruských bylín pevne ukotvený v prírodnom prostredí: Nikitič bojuje s drakom na brehu rieky a neskôr v jaskyni v horách, zatiaľ čo Muromec konfrontuje zbojníka uprostred lesa, kde ho s ľahkosťou premôže.

2.2.2 Symbolické znovunájdenie identity, význam meča a magických predmetov

Rytieri sú vybavení atribútmi prislúchajúcimi ich stavu – predovšetkým koňom, brnením, mečom a kopijou. Strata týchto predmetov v prvej fáze značí stratu identity, zatiaľ čo ich znovunájdenie a získanie v druhej, liminárnej fáze, je symbolom obratu a návratu k pôvodnému spoločenskému statusu. Predovšetkým u Chrétiena de Troyesa a u Thomasa Maloryho je rytierska kopija alebo pika alúziou na kopiju z kresťan-

skej mytológie, ktorou Longinus prebodol Kristov bok, keď visel na kríži. V Maloryho verziách rytieri často začínajú boj práve súbojom „na piky“.

Keď sa Yvain uzdraví, panna mu daruje meč, brnenie a koňa (symboly rytierstva) a Yvain sa vydáva konať očistné rytierske skutky. Tak ako väčšina rytierov Chrétiena de Troyesa, ani Yvain nenosí konkrétny meč a nevlastní žiadnu čarovnú zbraň. Cieľom jeho putovania je opätovné získanie stratenej cti, aby sa mohol bez hanby vrátiť k svojej manželke. Príbeh Erec sa mierne odlišuje od ostatných romancí tým, že Erec nestráca rytierske atribúty. To však možno vysvetliť logikou dejovej línie, keďže Erec ako jediný začína svoje putovanie až po získaní manželky a už má vybudovanú istú povest', ktorú neskôr stratí. Putovanie teda začína ako známy rytier, no aj napriek tomu musí podstúpiť náročné skúšky, aby svoju povest' opäť napravil. Lancelot získava späť svoje meno aj stratenú identitu až v závere sujetu, a to pred posledným súbojom s jeho sokom Meleagantom. Persival získava brnenie, meč a koňa po tom, ako porazí svojho prvého nepriateľa, aj keď rytiersku výbavu ešte nevie správne používať. Ako však postupuje na svojej (iniciačnej rytierskej) ceste, naučí sa správne bojovať a správať sa ako rytier, čo symbolizuje jeho duchovnú aj fyzickú premenu na váženého hrdinu a muža rešpektujúceho rytierske zákonitosti.

Čarovné predmety sa objavujú v rytierskych románoch pomerne často. Zvyčajne je ich funkciou pomáhať v súboji s nepriateľom (čarovné zbrane, napr. meče a kopije) alebo hrdinu uzdraviť pri smrteľnom zranení. V rytierskych sujetoch nachádzame aj neutrálne objekty, t. j. bez čarovnej moci. Tie na hrdinu nepôsobia priamo, ale sú, napríklad, spúšťačom magických udalostí, prípadne majú hrdinu len nasmerovať.

Yvaina nájdú v lese tri panny a vyliečia jeho myseľ čarovnou masťou: „*Určíte, ak dovtedy neutečie, s Božou pomocou si myslím, že mu môžeme vyčistiť myseľ od všetkého šialenstva. Ale musíme hneď vyraziť na cestu! Spomínam si na istú masť, ktorou ma Morgana le Fay⁵ obdarovala a povedala, že neexistuje delírium mysle, ktoré by nevylicila* [prel. autorka]“ (Troyes, 1996, s. 37). Objavuje sa tu tiež magický kameň, ktorý spúšťa búрку a privoláva rytiera, s ktorým sa Yvain pobije. V tomto prípade teda ide o predmet, ktorý nepomáha rytierovi priamo, ale je spúšťačom jednej zo skúšok a posúva dej dopredu. Erec nevlastní magický meč, avšak zaujímavé je, že sa tu objavuje rovnaká čarovná masť ako tá, čo uzdravila sira Yvaina. Hrdinovi ju po ťažkom súboji poskytne kráľ Artuš a po jej použití je Erec schopný pokračovať vo svojej ceste. Lancelot nevlastní čarovný meč. Jediná čarovná zbraň, s ktorou sa v diele spája, je ohnivá kopija, ktorá ho takmer prebodne počas spánku na zhubnom lôžku. V *Percevalovi* sa u Kráľa Rybára objavuje zvláštna kopija, z ktorej neustále kvapká krv a je súčasťou procesie, na ktorej sa

⁵ Morgana le Fay je jednou z ústredných postáv artušovského cyklu. Vystupuje predovšetkým v diele *Artušova smrť* od Thomasa Maloryho. Je dcérou Igrainy a jej prvého manžela Gorloisa, a teda polovičnou sestrou Artuša. V diele neustále intriguje proti Artušovi, snaží sa ho zabiť, alebo mu ukradne Exkalibur. Zaujímavé je, že aj keď v Chrétienovej verzii príbehu o Yvainovi nevystupuje, v Maloryho verzii je Yvain jej synom, ktorý vzišiel z jej nešťastného manželstva s kráľom Urienom.

objavuje aj grál⁶. Persival má ako jediný z rytierov Chretien de Troyesa zvláštny meč, ktorý nikdy neprelial krv a ak sa zničí, je ho schopný opraviť len najlepší kováč na svete.

Aj keď čarovný meč nie je charakteristický pre staršie romancy Chretien de Troyesa, asi najslávnejší čarovný meč pochádza práve z artušovského cyklu. Excalibur, neporaziteľná zbraň, ktorú Artuš vytiahol z kameňa a tým potvrdil svoj nárok na trón, sa objavuje už v úvodných kapitolách *Artušovej smrti* od Thomasa Maloryho. Krátko po korunovácii meč ukradnú, ale Pani jazera mu ho vráti späť. Preto sa často označuje aj ako Meč z jazera, alebo Meč Pani jazera. Okrem Exkaliburu sa v *Artušovej smrti* spomína ešte meč Galatín, ktorý vlastní sir Gawain. Silou sa podľa opisov vyrovnal práve Artušovmu meču.

Hrdinovia eposov nestrácajú symboly rytierstva, naopak, sú často detailne opisovaní vo svojom brnení, prípadne sa doň pred bojom okázalo obliekajú. Kopija alebo pika tu nemá hlbší význam – ide len o časť typickej rytierskej výzbroje. Turnaje a súboje „na piky“ sa nekonajú, čo pravdepodobne súvisí s dvorskou módou krajín, z ktorých texty pochádzajú. V selektívnej vzorke textov sú tiež veľmi často prítomné čarovné meče s osobitým názvom, ktoré majú čarovnú moc a hrdinom pomáhajú poraziť magické stvorenia. Vyskytuje sa tu tiež množstvo nadprirodzených predmetov, prípadne hrdinovia samotní sú obdarovaní nadľudskou silou či čiastočnou nesmrteľnosťou.

Siegfried v *Piesni o Nibelungoch* nosí meč Balmung, ktorým zabije draka a porazí trpaslíkov – Nibelungov. V krvi draka sa vykúpe, čo ho učiní nezraniteľným až na jedno miesto na chrbte. V tomto prípade je tu jasná alúzia na mýtus o Achillovi, ktorého matka ponorila do rieky Styx až na jedno zraniteľné miesto na nohe. Po porážke trpaslíkov od nich Siegfried získava neviditeľný plášť, ktorý použije pri plnení Brunhildiných úloh a získa ju tak pre svojho švagra za manželku. Archetypom cnostného rytiera je sir Roland, ktorý je majiteľom čarovného meča menom Durendal. Bol mu darovaný anjelom a podľa diela *Pieseň o Rolandovi* je v rukoväti meča ukrytá relikvia sv. Petra, ktorá mu dáva nadpozemskú silu. Meč sa neskôr, keď sa ho Roland pokúša rozbiť, aby nepadol do rúk nepriateľom, ukazuje ako nezničiteľný. Čarovný meč s názvom Hrunting dostáva od jeho predošlého vlastníka Unfertha aj Beowulf. Meč má čarovnú moc, pretože bol zakalený v krvi padlých bojovníkov a ten, kto s ním bojuje, je teda neporaziteľný. Tento meč sa však odlišuje od ostatných tým, že má na hrdinu negatívny efekt. Beowulf zostúpi na dno jazera, aby zabil obra Grendela a jeho matku. Ukáže sa však, že meč nedokáže obra zabiť. V jaskyni obrov napokon nájde iný čarovný meč, ktorý bol ukutý obrami, a preto je ich schopný zraniť – s týmto mečom rytier oboch obrov poráža a zo súboja nakoniec vyviazne živý. Aj pre nejednoznačnosť prekladov nie je možné presne určiť, prečo bol Hrunting neefektívny. Jednou z možností je to, že ide o trest za zbabelosť, ktorú Unfert preukázal tým, že sa vzdal symbolu svojho rytierstva – meča – a preniesol tak svoju rytiersku

⁶ V romanci *Perceval alebo Príbeh grálu* sa grál objavuje ešte bez zaužívaného prívlastku svätý. V tomto texte z 11. stor. je chápaný skôr ako misa, alebo podnos. Kresťanský prívlastok získava až v mladších verziách, čo súvisí s dobovou kultúrnou požiadavkou texty christianizovať.

povinnosť na Beowulfa. V tomto hrdinskom epose sa však okrem spomínaných dvoch mečov objavuje aj tretí – Naegling, ktorý Beowulf dostane od umierajúceho kráľa a tým sa sám stáva kráľom. Meč je opäť opisovaný ako nezničiteľný, avšak keď Beowulf bojuje proti strašnému drakovi, meč sa zlomí napoly. V diele je zlyhanie meča vysvetlené tým, že Beowulfov úder bol taký silný, že ho meč nevydržal a prelomil sa. V ruských bylinách sa meč objavuje len v podobe obyčajnej zbrane a neplní významnejšiu úlohu v súboji s nepriateľom. Bohatier Nikitič premôže draka holými rukami a zabije ho biskupským klobúkom. Meč a kopija sa tu síce objavujú, ale len ako povinná rytierska výzbroj v scénach, kde sa rytier okázalo oblieka a pripravuje na boj: „*A když si oblékl ty svoje pěkné, / ty svoje pěkné, sváteční šaty, / vyšel z komnaty z bílého kamene / na ten svůj slavný široký dvůr, / zašel do stáje, do své konírny, / vyvedl dobrého bohatýrského koně, / vyvedl koně, osedlal koníčka / a pak se na něho Dobryňa vyšvihl. A vzal si s sebou palici z ocele, / ani ne pro boj a prolévání krve, / jako pro svoji mládeneckou potěchu*“ (Stanovský, 1964, s. 135). Ilja Muromec v začiatkoch svojej cesty bojuje s malou armádou pomocou meča, čo mu síce získa slávu a uznanie, ale zbojníka porazí šípom, ktorý si sám vystrúha z kríka. Tento šíp má pritom magické vlastnosti: poslúchne bohatierov pokyn a letí priamo do zbojníkovho oka.

2.2.3 Typické archetypálne postavy – panna, sprievodca, škodca a múdry starec

Typy postáv sa v rytierskych románoch často opakujú. Okrem charakteristických postáv rytierov, panien, kráľov a iných príslušníkov šľachtického dvora sa v hrdinských eposoch a rytierskych románoch objavujú aj magické bytosti ako obri, draci, trpaslíci, víly, čerti a pod.

V druhej, liminárnej fáze, vystupuje množstvo archetypálnych postáv. Prvou je archetyp pomocníka alebo sprievodcu. Čechová uvádza, že ide o postavu, ktorá sa funkčne vzťahuje predovšetkým na postavu hrdinu. Sprievodca (pomocník) môže mať rôzne podoby, napríklad ľudské, zvieracie alebo magické. Pomocník môže mať rôzne funkcie a nemusí hrdinu sprevádzať počas celého sujetu, prípadne môže byť pomocníkov viac a každý môže hrdinovi poslužiť inak (2022, s. 149–150). V rytierskom románe sú sprievodcami predovšetkým tri typy postáv – panna, trpaslík, zviera.

Panny sú prirodzeným pomocníkom rytierov a zvyčajne aj hlavným objektom ich putovania. Môže ísť o plnenie úlohy v mene milovanej ženy, či oslobodenie unesenej alebo inak trýznenej panny. V rytierskych románoch táto snaha súvisí s morálnou povinnosťou rytiera ponúknuť pomoc panne, ktorá to potrebuje. V príbehoch Chrétina de Troyesa tieto panny-sprievodkyne nemajú meno. Výnimkou sú tie, ktoré sa neskôr stanú manželkami protagonistov. Rytier počas svojej cesty pomáha niekoľkým pannám, oslobodzuje ich od neželaného sobáša, bráni ich pred krutými násilníkmi a pod.

Yvain cestuje sám, aj keď mu so znovuzískaním jeho družky Laudine pomáha jej služobná. Erecu sprevádza manželka Enide, ktorá plní archetypálnu funkciu pomocníka aj sprievodcu a na konci diela mu

zachráni život pred útočiacim rytierom. Lancelotovi pomáha hneď niekoľko panien, ale všetky sú bezmenné. Cieľom jeho liminárneho putovania je však kráľovná Guenevera, ktorú oslobodí zo zajatia. Perceval sa stretáva s pannou (jeho sesternicou), ktorá mu objasní proroctvo o Kráľovi Rybárovi a haní ho, pretože sa mu kráľa nepodarilo odkliať. Je preto sprievodcom v abstraktnejšom zmysle: prináša novú informáciu a posúva sujet dopredu, aj keď s hrdinom necestuje. Panny sú teda u Chretien de Troyesa dôležitými a neodmysliteľnými spoločníkmi rytiera, čo by mohlo súvisieť s dobovými spoločenskými pravidlami. Spoločenské postavenie ženy v stredoveku súviselo s jej manželom, bola závislá na svojom mužovi alebo na pomoci muža celkovo. Pre rytiera bolo tiež povinnosťou pannám pomáhať a očakávalo sa od nich, že si nájdu manželku, s ktorou sa usadia. Láska na prvý pohľad a podobné ľúbostné exaltované vyjadrenia sú pravdepodobne len konformáciou dobovej módy.

Asi najvýraznejšie sa úloha pomocníka objavuje práve v príbehu sira Yvaina, ktorý v lese zachráni mocného leva. Ten sa potom k nemu pridá a ako dvojica porazia množstvo nadprirodzených bytostí. Lev je Yvainovým lojálnym spoločníkom a viackrát mu zachráni život alebo je pripravený sa zaňho obetovať. V tomto prípade má tiež symbolický význam, je stelesnením rytierovej chrabrosti a sily. Erec, ako bolo spomenuté vyššie, cestuje so svojou ženou Enide, iný typ sprievodcu sa tu neobjavuje. Lancelot a Perceval cestujú samostatne, okrem panien ich nikto nesprevádza.

Tematicky sa hrdinské eposy zhodujú s rytierskym artušovským románom – hrdinovia plnia rad úloh, ktoré sa stupňujú v náročnosti. Menej typický je tu motív záchrany panny či princeznej a ženy majú celkovo buď menšiu, alebo – ako napr. v *Piesni o Nibelungoch* – zásadnú úlohu pri napredovaní deja. Siegfried nezískava svoju družku Kriemhildu v súboji ani ju neoslobodzuje zo zajatia, ale na prvý pohľad sa do seba zaľúbia. V *Piesni o Nibelungoch* panny (ženy) neplnia archetypálnu funkciu sprievodcu, ale sú rozvitými, plnohodnotnými postavami. Kriemhilda, Siegfriedova vyvolená, prechádza zložitým duševným vývojom a ako postava je plastická. Postupne sa jemná, ustráchaná šľachtická mení na vypočítavú a chladnú ženu, ktorá chladnokrvne naplánuje pomstu za manželovu smrť. V úvode *Piesne o Nibelungoch* má aj proročný sen, že jej budúci manžel umrie: „*I zdál se jednou dívce v těch časech dvorské slávy / sen, že jí patří sokol, byl překrásný a dravý, / nicméně jí ho v posled dva orli roztrhali. / Ne, nepoznala nikdy v živote žal tak neskonalý. / Kriemhilda se ctné Utně, své matce svěřila, / a ta jí řekla slova, veskrze nemilá: / Ten sokol je tvůj milý, rytíř a vzácný pán, / zachce-li se však Bohu, bude v plen strašné smrti dán!*“ (Koseková, 1989, s. 14). Dôležitú sujetovú funkciu má aj Brunhilda, ktorú Siegfried pomáha získať Guntherovi, svojmu švagrovi. Plní zaňho Brunhildine tri úlohy, bojuje s ňou, nakoniec ju v mene Gunthera poráža a Brunhilda sa stáva Siegfriedovou švagrinou. Jej intrigy sú nakoniec aj dôvodom Siegfriedovej smrti. Ctihodného Rolanda nesprevádza do boja panna, nie je ženatý ani si počas sujetu nenachádza družku. Svoju oddanosť však smeruje na svojho kráľa a na Boha, čo je konformné s jeho typológiou čís-

tého, morálneho a cnostného rytiera. Podobne aj v epose *Beowulf* sa ženské postavy takmer vôbec neobjavujú a neplnia žiadne sujetovo závažné úlohy. V ruskej byline Nikitič oslobodí cárovu dcéru z dračej jaskyne, ale za manželku si ju nevezme. Panna sa teda v tomto epose síce objavuje, ale len ako objekt záchrany, charakterovo neplní žiadnu dôležitú úlohu. Ilja Muromec nezachraňuje unesené ženy ani nezasahuje na pomoc pannám; zostáva bez družky a putuje svetom osamotene.

V *Piesni o Nibelungoch* sa archetyp sprievodcu objavuje aj vo forme družiny – Siegfried cestuje so skupinou spolubojovníkov, ktorých si sám zvolil a ktorí patria medzi najodvážnejších v celom kráľovstve. Takéto obklopovanie sa pomocníkmi a spoločníkmi je v rytierskych príbehoch pomerne typické (pozorujeme to, napríklad, aj u kráľa Artuša v koncepte Okrúhleho stola). V epose o Rolandovi plnia tiež funkciu sprievodcu jeho priateľa a spolubojovníci. Za magických, alebo skôr nadpozemských pomocníkov tu môžeme pokladať anjelov, ktorí vyslovujú proroctvá a radia kráľovi Charlemagneovi, pánovi Rolanda. Roland je však proti obrovskej presile bezmocný a po jeho smrti anjeli sprevádzajú jeho dušu do Raja. V epose o Beowulfovi by sa dalo hovoriť o postave sprievodcu až v závere diela, keď hrdina bojuje s drakom. Za sprievodcu tu môžeme pokladať Beowulfovho synovca Wíglafa. Jediný pri ňom ostáva, keď zvyšok vojakov pri pohľade na strašného draka utečie. Beowulf ho za to na sklonku života ustanoví svojim dedičom. Nikitič cestuje sám, bez spoločníka. Objavuje sa tu však podobný nebeský pomocník ako v *Piesni o Roladovi*, pretože bohatiera po tom, ako zabije draka, inštruuje hlas z nebies a pomôže mu dokončiť úlohu. V tejto byline sa ďalej neobjavuje žiadny typ pomocníka či sprievodcu. Ilja Murovec cestuje úplne sám.

Popri postave pomocníka vystupuje v rytierskych románoch aj často využívaná postava škodcu tak, ako ho opisuje Čechová v slovníkovej práci *Výberový tematický tezaurus* – ide o postavu protikladnú k hrdinovi (rytierovi), ktorá mu spôsobuje problémy a útrapy, je strojcom konfliktu. Protagonista (rytier) a antagonista (škodca) stoja teda na opačných stranách osi dobré – zlé. Ich protikladnosť zároveň vytvára základný dejový konflikt diela. Archetyp škodcu tiež plní funkciu „prekážky“, ktorú musí hrdina (rytier) prekonať na ceste za úspechom (2022, s. 130–133).

Pre rytiersky román sú typickí zlí rytieri, ktorí slúžia ako kontrast k protagonistovi. Môžu pochádzať z rovnakej krajiny alebo byť cudzincami, často majú vlastnosti protikladné k pravým rytierskym cnostiam (napr. ubližujú pannám, sú pyšní, nebojú poctivo a pod.). Škodcami sú aj vyššie spomínané magické bytosti, ktoré veľaokrát oplývajú nadľudskou silou alebo využívajú čarovné zbrane. V rytierskych románoch však nečelí rytier jednému konkrétnemu protivníkovi, ale spravidla ich poráža niekoľko, väčšou dvoch alebo troch hlavných a niekoľko menších. Tí sú postupne silnejší a náročnejší. Na konci čelí rytier najsilnejšiemu protivníkovi, ktorého zdarne poráža a završuje tak svoje liminárne putovanie. Rytier sa ďalej stretáva a bojuje s množstvom čarovných bytostí, ktoré zároveň plnia archetypálnu funkciu škodcu.

Yvain napríklad porazí obra, ktorý žiada za ženu dcéru šľachtica, zabije obrovského plaza a tým oslobodí leva – svojho spoločníka, a obaja sa potom postavia dvom čertom, ktorí požadujú od kráľa každý rok platbu v podobe tridsiatich panien. Čerti zároveň predstavujú finálnu, najťažšiu skúšku, pri ktorej Yvain takmer zomrie, ale aj napriek tomu vytrvá a z boja neutecie. Nakoniec mu pomôže jeho pomocník – lev a spoločne oboch čertov porazia a oslobodia utláčané kráľovstvo. Škodca sa v príbehoch o Erecovi objavuje ako veľmi silný, bezmenný rytier, o ktorom sa hovorí, že je neporaziteľný. Erec s ním bojuje hrdinsky za čo je oslavovaný a je mu priznaná stratená česť. Nie je však schopný ho úplne poraziť, v závere oroduje za jeho život Enide, ktorej neznámy rytier vyhovie a daruje Erecovi život. Lancelotovým hlavným nepriateľom je rytier Meleagant, s ktorým absolvuje viacero súbojov, až kým ho v závere neporazí na dvore kráľa Artuša. Podobne ako Lancelot, ani Perceval sa nestretáva s magickými bytosťami. Bojuje len s rytiermi, ktorí ho prevyšujú skúsenosťou alebo vybavením. Aj tých však Perceval poráža a koná rytierske skutky – pomôže panne, ktorú týra hladom žiarlivý nápadník, a ukončí dlhé obliehanie hradu súbojom s krutým rytierom Anguinguerronom. V diele *Artušova smrť* od Thomasa Maloryho nie je možné vypísať všetky postavy škodcov alebo sprievodcov, pretože ide o dielo značného rozsahu. Ako príklad však môžeme uviesť Artušovu polovičnú sestru Morganu, ktorá pôsobí ako kráľov úhlavný nepriateľ a niekoľkokrát sa ho pokúsi zabiť pomocou čarov a mágie. Lst'ou mu tiež ukradne meč Exkalibur a pošvu, ktorá ho čini nesmriteľným. S Merlinovou pomocou ich však Artuš nakoniec získa späť.

Pre eposy mimo artušovského cyklu sú typickí škodcovia vo forme magickej bytosti, ktorí sa v artušovských príbehoch vyskytujú skôr sporadicky. Často sú vo forme neľudských bytostí, ktoré sú pre bežného smrteľníka neporaziteľné. Siegfried bojuje s hrozným drakom, nakoniec ho poráža a kúpe sa v jeho krvi, ktorá ho robí nezraniteľným. Roland sa ako jeden z mála protagonistov hrdinských eposov nestretáva s magickou bytosťou, ale bojuje s obrovskou armádou Saracénov. Ľudožravý obor Grendel sa objavuje v staroanglickom hrdinskom epose *Beowulf*, spoločne s jeho matkou – obryňou. Oboch Beowulf poráža a získava tak ich bohatstvo. V druhej časti diela sa hrdina stretáva s ohnivým drakom, v súboji s ním nakoniec umiera. S trojhlavým drakom bojuje aj bohatier Dobryňa Nikitič, a to tri dni a tri noci. Ilja Muromec sa stretáva s tajomnou bytosťou, napoly človekom, napoly vtákom, ktorý dokáže svojim krikom a piskotom ovládať prírodu. Antagonistom – škodcom je v tomto prípade magická bytosť podobná človeku, ktorú bohatier ľahko poráža.

Ako ďalší archetyp v liminárenej fáze rytierovho iniciačného procesu sa objavuje postava múdreho starca. Osobou, ktorá daruje kráľovi čarovný meč Exkalibur, je čarodejník Merlin, ktorý tento archetyp stelesňuje najlepšie. Podľa Čechovej ide o: „maskulínne stelesnenie nadsvetskej múdrosti a hlbokých znalostí, ktoré pomáhajú hrdinovi dosiahnuť cieľ“ (2022, s. 183). V Maloryho diele je Merlin strojcom Artušovho narodenia, keď čarami oklame Igrainu, Arušovu matku. Počas celého diela je Artušovi nápo-

mocný, vyslovuje prorocká a odporúčania. Vo verziách Chrétiena de Troyesa sa takmer vôbec neobjavuje, rovnako ho nenájdeme ani v dielach Wolframa von Eschenbacha, alebo Hartmanna von Aueho. Keďže ide o postavu typickú pre artušovský cyklus, Merlin sa neobjavuje v iných rytierskych románoch.

Archetyp múdrego starca sa v mimoartušovských románoch neobjavuje. Hrdinom pomáhajú ich sprievodcovia alebo sami vedú, kde majú ísť a ako postupovať.

2.3 Tretia fáza procesu iniciácie (návrat)

Poslednou fázou iniciačného rituálu je završenie prechodu. Môže ísť o znovu začlenenie sa do starého/východiskového prostredia alebo príchod do nového. Iniciant po ukončení rituálu znovu nadobúda práva a povinnosti bežného člena spoločnosti, zároveň však získava aj nové, ktoré súvisia s jeho nadobudnutým spoločenským statusom. Prichádza ako víťaz, ktorý odvážne obstál vo všetkých skúškach a prešiel utrpením. Očakáva sa pritom od neho, že bude žiť podľa zaužívaných pravidiel spoločnosti. Účastník prešiel duchovnou očistou, symbolicky završil svoj druhotný krst a stal sa spôsobilým opätovne sa zaradiť do komunity (Turner, 2004, s. 96).

2.3.1 Víťazný návrat a znovuzískanie slávy

Rytier sa v rytierskom románe buď víťazne navracia domov alebo ostáva na novom mieste, ktoré zodpovedá jeho zásluhám. Rovnako ako iniciant v aktuálnom svete, aj rytier je duchovne očistený a morálne nepoškvrnený, môže preto získať väčšiu slávu a uznanie. Často si tiež berie za ženu pannu, ktorú počas iniciačnej cesty oslobodil z väzenia alebo jej pomohol od útlaku spôsobeného antagonistickým rytierom.

V dielach Chrétiena de Troyesa sa všetci rytieri dočkajú uznania a sú za svoje trápenie odmenení podľa toho, čo bolo hlavným objektom ich putovania. Yvain sa v závere dočká odpustenia od svojej manželky Laudine, ktorá ho opäť prijme ako svojho drahého a šťastne spolu ostávajú na jej zámku. Erec s Enide po vykonaní hrdinských skutkov a po mnohých trápeniach víťazne cestujú do Nantes, kde sú korunovaní za kráľa a kráľovnú v obširne opísanom ceremoniáli. Lancelot poráža a zabíja Meleaganta na dvore kráľa Artuša, čím definitívne oslobodzuje Gueneveru a na jeho počesť je vystrojená veľká hostina. Percevalovi sa vo verzii Chrétiena de Troyesa Kráľa Rybára nepodarí odkliať a jeho iniciácia tak zostáva nedokončená. Je však dôležité poznamenať, že Chrétien de Troyes umiera pred dokončením diela. Nevieme preto, aký záver pre príbeh Percevala zamýšľal. V ďalších variantoch má potom tento príbeh dve hlavné verzie ukončenia. Staršie pokračovania ho završujú zdarne, napríklad v stredovekej epickej básni *Parzival* od Wolframa von Eschenbacha sa po prvotnom, neúspešnom vyliečení Kráľa Rybára vydáva Perceval nájsť liek a snaží sa kráľovi pomôcť. Po dlhom putovaní a duchovnej očiste sa rytierovo meno zjavuje na gráli, čo ho učiní kráľom grálu a teda aj vládcom kráľovstva Kráľa Rybára. Mladšia verzia od

Thomasa Maloryho je odlišná a jediným, komu sa v *Artušovej smrti* podarí dosiahnuť svätý grál, je sir Galahad. Sir Perceval a sir Bors ho sprevádzajú, avšak sami grál nikdy nedosiahnu. Perceval sa v tejto verzii uchýľuje do pustovne a zomiera ako pokorný mních. Stále však môžeme pokladať jeho iniciačnú cestu za naplnenú, pretože aj keď nedosiahne svätý grál, získava duchovnú čistotu a duševne vyrovnaný si dobrovoľne volí asketický život obklopený prírodou.

V eposoch mimo artušovského cyklu rytieri nenachádzajú slávu opätovne, ale (ako uvádzame v podkapitole *Prvá fáza procesu iniciácie – odchod*) už začínajú svoje putovanie ako dobre známi bojovníci. Počas sujetu sa ich sláva len prehlbuje a nakoniec kulminuje porazením posledného, najobávanejšieho nepriateľa. Putovanie Siegfrieda, Rolanda aj Beowulfa sa na rozdiel od rytierov kráľa Artuša končí tragicky – všetci vo svojich príbehoch umierajú, avšak zachovávajú si svoju povesť a sú aj naďalej glorifikovaní.

Vyvrcholenie artušovských rytierskych románov sa najviac podobá na záver bylín, kde sa hrdinovia víťazne navracajú po vykonaní uloženej úlohy na dvor kniežata Vladimíra a sú oslavovaní s veľkými poctami. Dobryňa Nikitič sa vracia po zabití draka s oslobodenou pannou, Ilja Muromec prichádza s chytým zbojníkom Slávikom, ktorého neskôr usmrť sťatím.

2.3.2 Tragický koniec – smrť a jej symbolika

Hrdinovia artušovských rytierskych románov si prechádzajú len symbolickou smrťou (motív otvorenia vlastného hrobu, ktorý spadá do druhej, liminárnej fázy) ale ich putovanie sa končí zdarne: ani jeden z nich neukončuje svoju iniciáciu tragicky.

V hrdinských eposoch sa život hrdinu takmer vo všetkých skúmaných textoch končí úmrtím. Výnimkou sú len bohatieri Dobryňa Nikitič a Ilja Muromec. Zvyčajne je príčinou smrti týchto hrdinov zrada, vo vypätej situácii zomierajú so cťou, hoci často čelia presile. Smrť hrdinov je tiež dôležitým hýbateľom deja, pretože spúšťa sujetovo významné udalosti, zvyčajne pomstu. Napriek tragickému koncu však nejde o potupnú alebo nešťastnú udalosť. Rytieri zomierajú cnostne, často pri nadľudskej úlohe. Po smrti sú oslavovaní ako hrdinovia, ktorí padli v ťažkom boji, čím naplnili ideál hrdinskej smrti. Iniciáciu tiež završujú úspešne, hoci v prípade týchto hrdinov má iniciačný proces inú formu než u rytierov Chrétiena de Troyesa. Konkrétne v *Piesni o Nibelungoch* je Siegfried zabitý rukou zradcu, ktorý oklame Kriemhildu, Siegfriedovu manželku, a tá nevedomky prezradí jeho slabé miesto. Hrdina je následne podlo prebodnutý od chrbta počas lovu v lese. V posledných slovách preklína podlosť a chamtivosť svojich vrahov a pripomína svoj hrdinský život i veľké skutky. Nezomiera teda potupne, ale s veľkou pompéznosťou. Po smrti Siegfrieda a sujet orientuje na vdovu Kriemhildu, ktorej sa v závere *Piesne o Nibelungoch* podarí pomstiť manželovo úmrtie. Teda aj napriek tomu, že je Siegfriedov život ukončený náhle, ide o sujetovo významnú udalosť, ktorá je základom dôležitej zápletky.

Aj *Pieseň o Rolandovi* má tragický koniec. Protagonista umiera na základe intríg namierených proti nemu. Neschopný odolať veľkej presile na bojisku, Roland zatrúbi na vojenský roh a privolá tak zvyšok armády, ktorá porazí Saracénov a pomstí jeho smrť. Opäť sa teda objavuje motív pomsty. Anjeli potom Rolandovu dušu pozdvihnú a odnesú do Raja, čím sa završuje jeho obraz cnotného rytiera – za svoju odvahu a chabrosť si zasluhuje najvyššiu poctu. Kráľ Charlemagne ho potom vyhlasuje za veľkého hrdinu, na jeho počesť sa vystroja hostiny, najsilnejší rytieri za ním smútia: „*Bol tam ne jeden rytier a barón, / či pre povinnosť a smútok, ale bez konca, / za syna, brata a synovca, za pána poddaných a za priateľa [...] Boh vie, že si [Charlemagne – pozn. autorka] stratil výkvet anglického rytierstva*“ (Bacon, 1914, s. 100–101). Teda napriek tomu, že nedokázal sám poraziť vojsko, je vyzdvihoovaný za svoju udatnosť a boj do posledného dychu.

Zrada sa opäť ukazuje ako silný motív aj v prípade Beowulfa, ktorého pri boji s drakom zbabelo opustí sprievodné vojsko. Zostáva s ním len verný synovec Wíglaf. Útek ostatných vojakov len zdôrazňuje náročnosť úlohy a Beowulfovo hrdinstvo. Aj keď draka napokon spoločne so synovcom zabijú, Beowulf je smrteľne ranený a na sklonku života odkáže svoje kráľovstvo a všetko drakove bohatstvo Wíglafovi. Teda aj Bewulfova smrť je príčinou vedúcou k dôležitému dôsledku – Wíglaf sa stáva kráľom. Hrdinovia bylín, ako je spomenuté vyššie, neumierajú a zvyčajne ani nie sú v ohrození života. Svojich protivníkov porážajú s ľahkosťou a domov sa navracajú víťazne, pričom ich dobrodružstvá sú zavŕšené bohatou hosťinou.

3. INICIAČNÝ ALGORITMUS RYTIERA V ROMANCI *LANCELOT, RYTIER NA KÁRE*

Lancelot, niekedy nazývaný aj Lancelot z Jazera, sa prvýkrát spomína v dielach Chrétiena de Troyesa, konkrétne v romanci *Erec and Enide*. Hoci sa rytier objavuje aj v ďalších príbehoch s artušovskou tematikou, najvýznamnejšia je spomedzi nich romanca *Lancelot, rytier na káre* (org. *Le Chevalier de la Charrette*). Lancelot tu prechádza klasickým iniciačným procesom a pripisuje sa mu rola potulného rytiera. Takýto typ rytierskej postavy nie je idealizovaným hrdinom: ovláda ho túžba po dobrodružstve, nedokáže odolať pokušeniu a zrádza rytierske cnosti (napr. v interpretovanej romanci *Lancelot, rytier na káre* rytier Kay oklame svojho kráľa, čím zradí jeho dôveru a poruší rytiersky kódex, rovnako ako aj samotný Lancelot, ktorý strávi noc s Artušovou manželkou Gueneverou). Potulný rytier tiež podlieha mystičnu a nadprirodzenú, túži poznať pravdu, ženie sa do extrémov a vždy podstupuje istú formu utrpenia.

Dôležitým hýbatelom deja v diele *Lancelot, rytier na káre* je opätovaná láska medzi Lancelotom a kráľovnou Gueneverou, ktorá je rytierovou hlavnou motiváciou. Po prvýkrát sa tu objavuje problematický

romantický vzťah týchto dvoch postáv (spolu s kráľom Artušom vytvárajú milenecký trojuholník), ktorý má v neskorších sujetoch Thomasa Maloryho tragické dôsledky⁷ (Borošová, 2012, s. 33). Práve Lancelotova láska ku Guenevere a ich milostné spojenie predstavujú Lancelotov najväčší hriech a sú príčinou jeho iniciačnej duchovnej očisty v skúmanej romanci.

Dej predmetnej romancy je veľmi komplexný a zložito členený. Objavuje sa tu šesť všeobecných typov postáv (rytier, pani, kráľ, kráľovná, trpaslík, mních) a obmedzený počet toposov (les, čarovné kráľovstvo, ostrov, veža, hrad/zámok, kaplnka, rieka/brod, križovatka, most a skalná úžina), ktoré sú pre rytiersky román typické a plnia archetypálnu funkciu. Keďže je počet týchto postáv a toposov obmedzený, v deji sa často opakujú.

V romanci napríklad vystupuje päť rôznych paní, ktoré ale nie sú pomenované či inak rozlíšené, a v texte plnia rovnakú funkciu rytierovho sprievodcu pri skúškach a putovaní. Problematickým typom postavy je aj rytier, ktorý sa v deji objavuje v podobe desiatich rôznych postáv. Nie všetci sú však z dejotvorného hľadiska dôležitou postavou a nie sú preto odlišení. Na rozdiel od bezmenných paní, v deji sú pomenovaní štyria dôležití rytieri. Prvým je Lancelot ako hlavná postava, aj keď sa jeho meno dozvedáme až v neskoršej časti deja, pretože bezmennosť vyplýva z povahy inicianta počas iniciačného rituálu (tomuto problému sa venujeme v ďalšej časti práce). Druhým pomenovaným rytierom je Meleagant, ktorý je Lancelotovým sokom a teda naratívne dôležitou osobou. Poslední dvaja pomenovaní rytieri sú Sir Gawain plniaci funkciu sprievodcu a Sir Kay, ktorý sprevádza Guineveru do zajatia a späť domov. Sir Gawain a Sir Kay sa zároveň intratextuálne objavujú aj v iných sujetoch Chrétiena de Troyesa. Majú teda stabilné mená aj mimo predmetnej romancy.

Trpaslík sa v deji nachádza len dvakrát. Prvý trpaslík plní v úvode funkciu sprievodcu, druhý je škodcom a spôsobí Lancelotovo finálne uväznenie. Králi v deji tiež vystupujú dvaja, pričom obaja sú pomenovaní (kráľ Artuš a kráľ Bagdemagus) a v sujete nemajú významnú úlohu. Jedinými unikátnymi charaktermi sú kráľovná a mních, konkrétne unesená kráľovná Guenevera a mních ako sprievodca v kaplnke, v ktorej Lancelot otvorí vlastný hrob.

Z toposov sa trikrát objavuje veža, ktorá ale v každej podobe plní rôznu funkciu. Prvá veža je miestom očisty – hrdina v nej strávi noc na tzv. zhubnom lôžku, druhá je miestom súboja medzi Lancelotom a Meleagantom, zatiaľ čo tretia je Lancelotovým väzením v závere sujetu. Topos hranice sa opakuje štyrikrát, ale vždy v inej forme. V úvode ide o križovatku a rieku (brod), neskôr má hranica podobu skalnej úžiny a posledným, najnebezpečnejším variantom hranice je čepeľový most. Unikátnymi toposmi v romanci o Lancelotovi sú les, ktorý predstavuje rámcujúci priestor naprieč takmer celým dejom, ostrov s vežou-väzením, zámok, kaplnka, a čarovné kráľovstvo.

⁷ Artuš sa dozvedá o Gueneverinej nevere a chce ju upáliť na hranici. Pri jej záchrane Lancelot zabije niekoľko Artušových rytierov, z ktorých niektorí boli kráľovi príbuzní, a uvedie do pohybu udalosti vedúce k Mordredovej zrade, Artušovmu zmiznutiu a napokon aj Artušovej smrti.

Samotný dej romancy je veľmi zložito členený a jeho komplikovanosť je umocnená neprehľadnou repetíciou postáv a miest. Pre recipienta tak môže byť orientácia v deji, predovšetkým sledovanie postupnosti sujetových epizód, značne náročná. Z tohto dôvodu uvádzame podrobnú sujetovú osnovu deja, pričom opakujúce sa postavy aj topoty označujeme malým číslom podľa poradia – ako sa chronologicky objavujú v deji. Táto snaha má slúžiť k lepšej orientácii a ako pomôcka pri interpretačnej časti práce:

1. Rytier Meleagant oklame kráľa Artuša, unáša kráľovnú Gueneveru a zraneného Sira Kaya.
2. Sir Gawain odchádza zachrániť Gueneveru a stretáva Lancelota, ktorý od neho pýta koňa.
3. Gawain sleduje Lancelota, ktorý sa rozpráva s trpaslíkom₁ ťahajúcim káru. Lancelot si musí sadnúť na káru a postupne sa na nej viesť, aby mu trpaslík₁ pomohol pri hľadaní kráľovnej.
4. Lancelot zaváha, ale napokon súhlasí (Gawain však cestuje na koni vedľa neho). Trpaslík₁ ich zavedie do veže₁, kde ich privíta pani₁.
5. Lancelot vo veži₁ prežíva noc na zhubnom lôžku a je prebodnutý ohnivou kopijou.
6. Gawain a Lancelot stretnú na križovatke paniu₂, ktorá im poskytne informáciu o dvoch mostoch – vodnom a čepelovom, cez ktoré sa dostanú za kráľovnou. Rytieri sa rozdelia – Gawain ide k vodnému mostu a Lancelot k čepelovému mostu.
7. Lancelot je zamyslený, preto nepočuje, že naňho rytier₁ ochraňujúci brod kričí, aby cezeň neprechádzal.
8. Lancelot si ho nevšíma a po troch varovaniach naňho rytier₁ zaútočí a zrazí Lancelota z koňa. Rytieri sa bijú, Lancelot nakoniec víťazí.
9. Lancelot pokračuje v ceste. Objaví sa pani₃ a ponúkne mu nocľah. Na svojom hrade ho pani₃ preskúša narafičeným znásilnením.
10. Pani₃ a Lancelot cestujú k čepelovému mostu a nájdu hrebeň s vlasmi Guenevery.
11. Lancelot a pani₃ stretnú rytiera₂, ktorý chce paniu₃ uniesť – Lancelot mu v tom zabráni a vyzve ho na súboj, ale nakoniec k nemu nedochádza.
12. Lancelot s paňou₃ nájdu v lese chrám, pri ktorom sa Lancelot modlí a so sprievodcom – mníchom si prezerajú hrobky. Lancelot tu otvorí svoj hrob a mních vysloví proroctvo o Lancelotovi.
13. Rytier₃ ubytuje Lancelota a poradí mu dlhšiu, ale bezpečnejšiu cestu k mostu. Lancelot odmieta a pokračuje po kratšej, nebezpečnejšej ceste. Pridávajú sa k nemu synovia rytiera₃.
14. Lancelot a jeho spoločníci prichádzajú ku kamennej úžine. Lancelot s ľahkosťou poráža jej strážcu.
15. Lancelot prespáva u rytiera₄, kde ho rytier₅ vysmeje za jazdu na káre a Lancelot ho vyzýva na súboj.

16. Rytier₅ prehrá a Lancelot ho na požiadanie panej₄ (Meleagantovej sestry) zabije.
17. Lancelot prejde čepelový most strážený dvoma levmi a dostane sa do veže₂, kde je väznená kráľovná.
18. Lancelot a Meleagant bojujú, Lancelot vyhrá. Meleagant súhlasí, že Gueneveru pustí pod podmienkou, že sa s Lancelotom znova pobije o rok na Artušovom dvore.
19. Kráľovná je smutná z Lancelotovho zaváhania pri nastupovaní na káru, ale pomeria sa.
20. Lancelot a Guenevera majú pohlavný styk. Lancelot zanechá na plachte kvapky krvi a Malegant mylne obviní z cudzoložstva zraneného Sira Kaya.
21. Lancelot sa opäť bije s Malegantom aby ochránil česť kráľovnej a Kaya. Lancelot víťazí.
22. Lancelot odchádza zachrániť Gawaina, ale po ceste ho oklame trpaslík₂ a uväzní ho u rytiera₆ a jeho manželky (pani₅).
23. Lancelot uprosí paniu₅, aby ho pustila na turnaj. Na požiadanie Guenevery Lancelot turnaj dvakrát prehrá a raz vyhrá. Potom sa vracia do zajatia.
24. Malegant uväzní Lancelota vo veži₃ na ostrove.
25. Pani₄ (Malegantova sestra) sa Lancelota vydá hľadať a pomôže mu vyslobodiť sa z väzenia za to, že kedysi zabil rytiera₅ (pozri bod 16).
26. Lancelot sa dostáva na Artušov dvor a v súboji zabije Meleaganta. Definitívne tak vyslobodzuje kráľovnú.

V romanci *Lancelot, rytier na káre*, je prvá fáza iniciačného procesu (odchod) zasadená do prostredia lesa, ktorý je podľa Hodrovej charakteristickým archetypálnym miestom a odpovedá stavu nezasvätenia. Ide o miesto hylotropné – svetské, teda orientované na hmotu a každodenný život. Čas je tu lineárny, udalosti prebiehajú na osi príčina – dôsledok (1994, s. 9). Les v tomto prípade pôsobí ako rámcujúci priestor a tiež vyvoláva auru tajomstva.

Lancelot sa objavuje po prvýkrát v úvode deja ako náhodný, bezmenný pocestný, ktorý prosí Sira Gawaina, jedného z Artušových rytierov, o koňa: „*Lord Gawain cválal ďaleko pred zvyškom jeho skupiny a onedlho uvidel, ako k nemu pomaly prichádza rytier na koni. Kôň bol ubolený, bolestne unavený a pokrytý potom. Rytier najprv pozdravil Sira Gawaina, ktorý mu pozdrav opätovoľal [...] Potom kôň, ktorého mal akurát osedlaného, padol mŕtvy [prel. autorka]*“ (Troyes, 1996, s. 8). Fakt, že rytier nie je čitateľovi predstavený, je neznámy, nemá meno ani inú príslušnosť, je súčasťou jeho iniciácie. Ako bolo uvedené vyššie, iniciant sa vzdáva svojej pôvodnej komunity i spoločenského postavenia, aby mohol začať proces čisty. Lancelot je preto zbavený všetkých znakov, ktoré ho predtým definovali. Symbolom tohto zrieknutia sa je aj smrť jeho koňa na začiatku deja, keďže práve kôň predstavuje pre rytiera jeden z charakteristických znakov jeho identity.

Hneď v úvode romance Lancelot podstupuje „protoskúšku“ vo forme príhody s károu. Aby získal dôležité informácie o ceste, ktorou sa dostane ku kráľovnej Guenevere, musí sa Lancelot viesť na vozíku určenom pre tých najväčších trestancov: „V tých dňoch slúžila kára na taký účel, ako dnes pranier [...] Na týchto vozoch museli byť tí, čo zavraždili alebo zradili, tí, čo sú vinní akéhokoľvek deliktu a tí, čo ukradli majetok iných alebo ho násilne získali na cestách. Ktokoľvek bol usvedčený z akéhokoľvek prehrešku bol posadený na káru a ťahaný po uliciach. Stratil tak práva, bol potupený a nikde ho už nepriali [prel. autorka]“ (ibid., s. 8–9). Pre rytiera je veľmi ťažké túto potupu prijať a pokorne sa podriaďiť. Lancelot preto najprv zaváha a cúvne dva kroky vzad, za čo bude neskôr potrestaný (Guenevera mu to bude zazlievať). Nakoniec však na káru nasadne a získa tak prídomek „rytier na káre“, ktorý ho sprevádza veľkú časť diela. Trpaslík₁ je tu archetypálnou postavou zasvätiťa: „Zasvätiťel je bytosť, nachádzajúci sa na hranici nejen dvou svetů, [...] ale i dvou časů [...] V oblasti priestoru je analogií této postavy hranice s jejími jednotlivými figurami – mostem, řekou, bránou, prahem. V zasvěcovacím obřadu odpovídá postava zasvětiťele a prostor hranice prostřední [druhej, liminárnej – pozn. autorka] fázi – průchodu vodami“ (Hodrová, 2014, s. 192). Lancelota-incianta sprevádza trpaslík₁ na mystické miesto, kde Lancelot podstúpi svoju prvú skúšku. Trpaslík-zasvätiťel je tu preto sprievodcom na spôsob psychopompa, ktorý v mytológii odvádza duše alebo niektorých hrdinov do podsvetia, teda, v kontexte rytierskeho románu do iného, mystického priestoru, kde sa začína rytierova iniciácia (konkrétne druhá iniciačná fáza). Cesta do mystického priestoru však vedie cez zaľudnené námestie, kde Lancelot prežíva veľký posmech za to, že sa vezie na káre. Takáto cesta hanby symbolizuje hraničný bod, ktorý oddeľuje prvú a druhú iniciačnú fázu. V ďalšej časti sujetu sa postava zasvätiťa objavuje znova, v podobe mnícha.

Lancelot sa dostáva do druhej časti iniciačného rituálu – liminárnej fázy, ktorá začína nocou u neznámej panej₁ vo veži₁. Po prvýkrát sa tu stretávame s archetypálnym priestorom zámku (veža je v kontexte zámku ako archetypu jeho variantom), ktorý je integrálnou súčasťou rytierskeho románu. Archetyp zámku sa však v predmetnej romanci „rozpadáva“ na tri rôzne miesta s tajomstvom. Situácie v týchto zámkoch majú gradačnú tendenciu, čím stále výraznejšie vplyvajú na Lancelotovu-inciantovu duševnú premenu. V prvom zámku u neznámej panej₁ nedochádza k žiadnemu súboju. Napriek tomu je veža₁ dejiskom magickej situácie, ktorá typicky súvisí s iniciáciou v rytierskom románe – prebodnutie rytiera ohnivou kopijou a útrpné lôžko smrti. Pri oddychu u neznámej panej₁ sa teda objavujú ďalšie archetypálne predmety. Spánok na tomto lôžku má očistnú funkciu a často je zdrojom nadprirodzenej udalosti. Noc strávená na zhubnom lôžku je súčasťou rituálu zasvätenia a predstavuje adeptovu symbolickú smrť (Hodrová, 2014, s. 70). O polnoci Lancelotovo lôžko vzbĺkne a rytiera prebodne ohnivá kopija, ktorá mu zasiahne bok: „O polnoci sa zrazu z krokiev spustila kopija s úmyslom prišpendliť rytiera cez bok k prikrývke a bielym plachtám, na ktorých ležal. Na kopiji bola pripevnená horiaca vlajočka. Prikrývka, posteľná

bielizeň a samotná posteľ sa naraz vznietili. A hrot kopije prešiel tak blízko k rytierovmu boku, že ho poškriabal, ale vážne nezranil [prel. autorka]" (Troyes, 1996, s. 11). Čarovná kopija, ako typická „rekvizita“ rytierskeho románu je alúziou na Kristovu smrť na kríži, keď rímsky vojak Longinus prebodol Kristov bok. Rytier prechádza symbolickou smrťou, podobne ako Kristus zomiera na kríži. Druhou fázou je zmŕtvychvstanie, teda otvorenie hrobu, ktoré sa v deji neskôr objavuje v topose chrámu (kaplnky).

Lancelot, ktorý prešiel protoskúškou aj „očistením“ na zhubnom lôžku, prichádza spolu s Gawainom na križovatku, kde sa dozvedajú dôležitú informáciu o zajatej kráľovnej a o ceste, ktorá k nej vedie: „Popravde, moji rytieri, Meleagant, vysoký a silný rytier, syn kráľa z Gorre, ju uniesol do kráľovstva, odkiaľ sa žiadny cudzinec nevrátil [...] Je možné tam vstúpiť po dvoch náročných cestách, ktoré vedú k dvom nebezpečným mostom. Jeden sa volá vodný most, pretože nad ním a pod ním je rovnaký objem vody [...] Druhý most je ešte nebezpečnejší, nikdy ho žiadny človek neprešiel. Vyzerá presne ako čepeľ ostrého meča, preto ho ľudia volajú čepeľový most [prel. autorka]" (ibid., s. 12). Gawain si vyberie cestu k vodnému mostu a Lancelotovi teda ostáva prekročiť čepeľový most. Križovatka je hraničným toposom, ktorý oddeľuje Lancelota od jeho priateľa a sprievodcu, Sira Gawaina: rytieri sa rozídu a Lancelot pokračuje v putovaní sám.

Počas cesty je Lancelot zamyslený, rozmyšľa o svojej láske ku kráľovnej: „A on, čo sa viezol na káre, je zamestnaný hlbokými myšlienkami, ako človek, ktorý sa nemá ako brániť láske držiacej ho v jej zovretí. Je tak ponorený do svojich myšlienok, že nevie či žije alebo je mŕtvy, nevie kam ide ani odkiaľ prišiel. Myslí len na jedinú osobu, ňou jedinou je jeho myseľ zamestnaná tak, že nepočuje a nevidí nič iné [prel. autorka]" (ibid., s. 13). Jeho kôň ide sám neriadený vpred a smeruje k brodu stráženému rytierom¹. Strážca Lancelota trikrát varuje, aby do brodu nevstupoval. Ten ho ale, hlboko zamyslený, neuposlúchne a jeho kôň naruší hladinu rieky. Láska ku Guenevere, ktorá zamestnáva Lancelotove myšlienky, ho odvádza od iniciačnej cesty, t. j. od Krista, a je svetskou a dokonca hriešnou záležitosťou (ide o nižšie, fyzické túžby). Teda tak, ako Lancelot vybočuje zo svojej iniciačnej cesty, aj jeho kôň vybočí z cesty k čepeľovému mostu. Strážca na Lancelota zaútočí a zhodí ho z koňa, čím ho preberie zo zamyslenia a vráti ho späť k jeho pôvodnej ceste, vyruší jeho rozjímanie o podenkovvej láske k vydatej žene (ktorá je navyše ženou Lancelotovho kráľa). Táto potupná udalosť je akýmsi „napravením“ Lancelota a navracia ho na správnu cestu.

Na lesnej ceste Lancelot stretáva paniu³, ktorá mu poskytne nocľah na svojom zámku. Musí jej ale sľúbiť, že s ňou bude zdieľať lôžko. Rytier je z tohto sľubu veľmi nešťastný a snaží sa paniu³ presvedčiť, aby si svoju požiadavku rozmyslela. Pohlavná zdržanlivosť je nielen jednou z vlastností inicianta, keď prechádza rituálom prechodu, ale aj súčasťou rytierskeho kódexu, ktorý rytierovi prikazuje celibát (Turner, 2004, s. 103). Odmietnutá pani³ preto Lancelotovi pripraví ďalšiu skúšku. Tá ťaží z jeho rytierskej

povinnosti pomáhať dámam v núdzi. Pani₃ predstiera znásilnenie, pred ktorým ju má Lancelot zachrániť. Podobne ako pri situácii s károu, aj teraz Lancelot zaváha. Pani₃ „napadlo“ niekoľko ozbrojených bojovníkov a rytiera na chvíľu premôže sebecký strach o svoj vlastný život. Sám seba však za tieto myšlienky pokarhá: „*Som zahanbený, že tu len tak stojím; áno, hanbím sa, že som len pomyslel na nečinnosť. Moje srdce je smutné a utlačené: teraz som tak zahanbený a utrápený, že by som vďaka zomrel za to, ako dlho som tu váhal* [prel.autorka]“ (Troyes, 1996, s. 17). Lancelot sa anej₃ zastane, na čo ona svojich poddaných (domnelých násilníkov) odvolá a odpustí Lancelotovi jeho povinnosť zdieľať s ňou lôžko.

Skoro ráno chce rytier vyraziť na cestu, ale dáma trvá na tom, že pôjde s ním. Spoločne nájdú hrebeň patriaci kráľovnej Guenevere, na ktorom sa zachytilo zopár jej vlasov. Lancelot svoju radosť z nájdu prejavuje prostredníctvom dlhej lyrickej pasáže. Takáto výrazná lyrickosť je charakteristickým znakom kurtoáznej lyriky, ktorá bola v dvanástom storočí (v dobe vzniku *diela Lancelot, rytier na káre*) veľmi populárnym žánrom. Z dejotvorného hľadiska, ani z hľadiska Lancelotovej iniciácie, nemá epizóda s nájdeným hrebeňom významnú funkciu.

Lancelot a pani₃ sa po ceste stretnú z neznámym rytierom₂, ktorý chce paniu₃ (tentokrát skutočne) uniesť, keďže ide o jej neželaného nápadníka. Lancelot sa jej opäť zastane a prijme rytierovu výzvu na súboj. Presunú sa teda na miesto, kde majú viac priestoru aj svedkov. Správanie neznámeho rytiera₂ je v tejto situácii priamym kontrastom k správaniu Lancelota. Zatiaľ čo rytier na káre koná s rozvahou a pokorou, druhý rytier₂ je prudký a pyšný, ako mu to pripomína aj jeho otec: „*až príliš sebavedomý a príliš istý svojej odvahy [...] Zdá sa mi, že musí byť šialený, a ukazuje aj prílišnú hrdosť, keď odmieta rešpektovať moju vôľu* [prel. autorka]“ (ibid., s. 25). Lancelot vychádza z tohto konfliktu ako morálny víťaz: „*Vidíte? Ten, kto sa viezol na káre, získal ohromnú poctu [...] Teraz buď ten, kto sa z neho bude vysmievať, stokrát prekliaty!* [prel. autorka]“ (ibid.)

Lancelot a pani₃ pokračujú po ceste, až kým sa nepristavia pri malej kaplnke. Tá je dôležitým archetypálnym miestom, pretože prináša tajomstvo a mystický zážitok. Môžeme v nej vidieť kresťanský vplyv, ktorý do príbehu Chrétien de Troyes vniesol. Lancelot vchádza do kaplnky ako „*rytier, ktorý bol múdry a zdvorilý, aby vošiel do kostola a predniesol modlitbu* [prel. autorka]“ (ibid., s. 26). Po tom, ako sa rytier pomodlí, zjavuje sa mních. Ide o variant postavy pomocníka, resp. sprievodcu-zasvätiťa (prvou je vyššie spomínaný trpaslík s károu). Mních prevedie Lancelota po cintoríne, kde objavujú krásnu, veľkú hrobku. V tejto časti je dôležitý motív otvárania vlastného hrobu, ktorý pri prechodových (iniciačných) rituáloch symbolizuje smrť alebo kontakt s vlastnou mortalitou. Motív symbolickej smrti (ktorá sa začína prebodnutím ohnivou kopijou) je ukončený alúziou otvorenia hrobu tak, ako Kristus otvára na tretí deň po smrti svoj hrob a vystupuje do neba. Lancelot zodvihne veko svojho hrobu a tak symbolicky zomrie a zároveň vstane z mŕtvych, avšak už duchovne očistený: „*Nikdy vnútro tohto hrobu neuvidíš; sedem sil-*

ných mužov by bolo potrebných aby zodvihli veko tohto hrobu [...] Naraz, rytier podíde ku kamennému veku a zodvihne ho bez najmenších ťažkostí. A mních ostal taký prekvapený, že takmer odpadol pri pohľade na tento neskutočný zázrak [prel. autorka]" (ibid.). Zároveň zasvätiť-mních vyslovuje osudové proroctvo (mystérium) viažuce sa k iniciantovi, ktoré je neskôr v príbehu naplnené. V tomto bode deja odchádza pani³, ktorá ho doteraz sprevádzala a Lancelot v putovaní opäť pokračuje sám.

Naratívne dôležitá scéna sa udeje počas Lancelotovho pobytu u neznámeho rytiera⁴. Lancelot sa tu dostane do konfliktu s rytierom⁵, ktorý sa mu posmieva za jeho jazdu na káre. Rytieri sa pobijú a Lancelot na žiadosť panej⁴, ktorá súboj sleduje (v skutočnosti ide o Meleagantovu sestru) rytiera⁵ zabije. Pred čepelovým mostom sa tiež objavuje jeden z posledných hraničných toposov – skalnatá úžina s neporazitelným strážcom. Lancelot sa mu však postaví a s ľahkosťou ho poráža. Tieto úspechy nasledujú po duševnom očistení a symbolickej smrti v kaplnke. Lancelot sa osobnostne zlepšuje a získava až nadľudskú silu, ktorá mu zaisťuje veľkú prestíž.

Po nejakom čase Lancelot dosiahne čepelový most, ktorý je v skutočnosti obrovskou čepelou meča. Most samotný je symbolom prechodu, súvisí teda priamo s iniciačným rituálom. Ako uvádza Hodrová, ide o priestor medzi lesom a zámkom, ktorý môže mať formu rieky, mosta či brány. Hranica je v rytierskom románe vždy jasne vymedzená, dva svety sú jasne oddelené (2014, s. 218). Archetyp mosta je podľa Hodrovej tiež dôležitým míľnikom na iniciačnej ceste. Tento most zvyčajne vedie ponad rozbúrenú rieku, ktorá predstavuje hranicu alebo pomedzie. Keď ju rytier prekročí, znamená to, že prechádza ďalšou predbežnou skúškou a dostáva sa do archetypu zámku, kde ho čaká najťažšia skúška (ibid., s. 72). Čepelový most predstavuje ďalšiu hranicu, tentokrát nebezpečnejšiu, než boli tie pred ňou. Aj hraničný priestor teda vykazuje gradačnú tendenciu a oddeľuje miesta predchádzajúcich skúšok (tie boli pre Lancelotovu ľahkovážnosť a zbabelosť buď neúspešné, alebo nedovŕšené) od priestoru zámku a Artušovho dvora, kde sa odohrajú rytierove hlavné skúšky. Ako Lancelot postupuje týmito priechodmi, začína konať ako skutočný rytier – premáha predošlú zbabelosť i nedospelosť. Jeho spoločníci-rytieri sa pri pohľade na čepelový most zľaknú a zbabelo sa snažia Lancelota presvedčiť, aby tadiaľ neprechádzal a hľadal radšej inú cestu. Lancelot sa však bez zaváhania vyzlečie z brnenia, aby sa mohol rukami a nohami pridržovať ostrých hrán meča. Telesné mrzačenie, prípadne náročné telesné skúšky sú tiež typickou súčasťou prechodových rituálov. Iniciant si musí prejsť fyzickou bolesťou, ktorá ho očisťuje od pozemských márností. Lancelot sa sám vystavuje tejto bolesti a prijíma ju s pokorou: „Ale necítil strach z rán na rukách alebo nohách; radšej sa zmrzačil, než aby spadol z mosta a bol ponorený do vody, z ktorej by nikdy nemohol uniknúť. V súlade s týmto odhodlaním prechádza s veľkou bolesťou a agóniou, je zranený na rukách, kolenách a nohách. Ale aj toto utrpenie je mu sladké: pre Lásku, ktorá ho vedie vpred, ktorá tlmí a zmiernuje bolesť [prel. autorka]" (Troyes, 1996, s. 38). Čepelový most je navyše v príbehu o Lance-

lotovi (zdanlivo) strážený dvoma veľkými levmi. Tie sú symbolickými strážcami hranice (mosta) a zmiznú, keď ju rytier prekoná: „Potom si spomenie na dva levy, o ktorých si myslel, že ich videl z druhého brehu; ale keď sa rozhlíadne, nevidí ani jaštericu alebo čokoľvek iné, čo by mu mohlo ublížiť [prel. autorka]“ (ibid., s. 39).

Po prejení hranice Lancelot vychádza s hylotropného priestoru lesa a prechádza do priestoru holotropného, ktorý Hodrová definuje ako priestor nezachytený v čase, dynamický. Je dejiskom mystických, čarovných zážitkov a najťažších iniciačných skúšok (1994, s. 9). V predmetnej romanci má priestor charakter čarovného kráľovstva: „...kráľovstvo, odkiaľ sa žiaden cudzinec nevráti, ale kde musí zotrvať v otroctve a vyhnanstve [...] Nie je ľahké tam vstúpiť, iba ak s dovolením kráľa, ktorého meno je Bademagu; je však možné vstúpiť dvoma veľmi nebezpečnými cestami a dvoma veľmi ťažkými priechodmi [prel. autorka]“ (Troyes, 1996, s. 12). Lancelot tu zároveň vstupuje do druhej časti čarovného zámku (veže)², ktorý je dôležitým naratívnym uzlom. Zvyčajne je miestom mystického zážitku alebo smrteľnej skúšky, nazýva sa preto aj prekliatym zámkom (vežou).

Lancelot sa dostáva do veže², na ktorej Meleagant žije a kde je väznená Guenevera. Opäť je tu znateľný kontrast medzi dvoma rytiermi. Lancelot si zaslúžil svoju slávu prostredníctvom rôznych skúšok a je na ceste k úplnému duchovnému očisteniu. Je pokorný a nesebecký, chce vykonať dobrý skutok a zachrániť kráľovnú. Meleagant je, na druhej strane, pyšný a sebecký. Sám o sebe hovorí: „Ja nie som pustovníkom, nie som súcitný a dobročinný. Netúžim byť čestný natoľko, aby som mu dal to, čo najviac milujem [prel. autorka]“ (ibid., s. 41). Na druhý deň teda rytieri bojujú, ale Lancelot má jasnú prevahu. Počas tohto boja sa tiež prvýkrát objavuje Lancelotovo meno, keď ho kráľovná prezradí panej stojacej vedľa nej, aby ho mohla zakričať a podporiť tak Lancelota v súboji. Môže to byť znakom završujúcej sa duševnej premeny. Za svoje utrpenie si Lancelot zaslúžil vyslovenie jeho mena, verejné odhalenie jeho identity, čím postupne vystupuje zo svojej liminárnej fázy. Guenevera zastavuje boj na požiadanie kráľa a padá dohoda, že sa obaja rytieri o rok stretnú na dvore kráľa Artuša a súboj zopakujú.

Po boji sa Lancelot prvýkrát stretáva s kráľovnou Gueneverou, ktorá ho ale prijme chladne. Neskôr sa dozvieme, že mu vyčíta jeho zaváhanie pri nastupovaní na káru: „Neváhali ste, pre strach z hanby, nastúpiť na káru? Ukázali ste, že nechcete nastúpiť, keď ste zaváhali celé dva kroky. To je dôvod, prečo som vás ani neoslovila, ani sa na vás nepozrela [prel. autorka]“ (ibid., s. 45). Lancelot smutne odchádza aj so svojou družinou – v druhej, liminárnej fáze, neostáva žiadny prešľap nepotrebaný. Lancelot na chvíľu postavil obavu o svoju reputáciu pred obavou o kráľovnú. Preto prežíva dvojitú potupu za svoje váhanie. Prvou bola hanba, ktorú mu cesta na káre priniesla, druhou je odmietnutie jeho kráľovnej, ktorá ho tak trestá za pochybenie.

Nasleduje pasáž plná nedorozumení medzi hlavnými postavami vo forme kurtoázných lyrických opisov, ktorá nie je z hľadiska iniciácie významná. Slúži len na pobavenie dobového recipienta a pravdepodobne na retardáciu deja.

Neskôr toho dňa sa Lancelot a kráľovná Guenevera dohodnú na tajnom stretnutí. Kráľovná má na oknách mreže, ktoré Lancelot z ľahkosťou vytrhne. Opäť sa tu ukazuje jeho nadprirodzenosť a demonštrácia nadľudskej sily. Počas noci zdieľa s kráľovnou lôžko a spácha teda akt cudzoložstva, čím zradí dôveru kráľa Artuša. Lancelot však svoj čin neľutuje. Vo vytržení nedbalo za sebou zanecháva zakrvavené obliečky, ktoré sú neskôr zdrojom konfliktu. Ráno Meleagant prichádza ku kráľovnej a vidí krv na perinách: „*Nájde ju bdelú a vidí plachty poškrvnené čerstvými kvapkami krvi, načo štuchne do svojich spoločníkov, podozrievavo sa pozrie na posteľ seneschala Kaya a vidí, že aj jeho plachty sú zafarbené krvou. Je zrejmé, že v noci mu rany začali znovu krváčať. Potom povedal: ‚Pani, teraz som našiel dôkazy, po ktorých som túžil. Je skutočne pravda, že každý muž je blázon, keď sa pokúša obmedzovať ženu: premrháva svoje úsilie a svoju bolesť. Kto sa ju snaží držať pod dozorom, stratí ju skôr ako muž, ktorý na ňu nemyslí. Môj otec, ktorý ťa v mojom mene stráži, držal naozaj dobrú hliadku!‘* [prel. autorka]“ (ibid., s. 57–58) Meleagant neprávom obviní Sira Kaya z cudzoložstva. Lancelot, na rozdiel od ťažko zraneného Sira Kaya, nekrváca. Škrabanec, ktorý bol skutočným zdrojom krvi na obliečkach, sa mu v noci zahojil, je preto mimo podozrenia. Lancelotova a Gueneverina nevera akoby vrátila Lancelota o krok späť na jeho inciačnej ceste. Ide o výnimočne závažné previnenie, za ktoré je neskôr vo veži³ potrestaný krutým psychickým aj fyzickým týraním. Hodrová hovorí o iniciačnom románe takto: „Román zasvätení jako jedna z odnoží výchovného románu je román ve své podstatě hluboce moralistický. Tíhne k didaktickému alegorismu [...] jeho má etika zřetelnou pečeť heretických učení, později protestantského asketizmu“ (2014, s. 89). Tento etický princíp je v Lancelotovi porušený, a to práve v prekliatom zámku, ktorý má byť miestom najťažšej skúšky a jej splnenia. K tomu však neprichádza, pretože iniciant pokušeniu podľahne. Preto je vhodnejšie tento zámok nazývať zámkom pokušenia.

Lancelot sa vydáva hľadať Sira Gawaina, ktorý sa mal už dávno stretnúť s Lancelotom na Meleagantovom dvore. Jeho neprítomnosť teda znamená, že sa mu nepodarilo prekročiť vodný most. Po ceste za Gawainom je však Lancelot prekabátený zlým trpaslíkom² a uväznený u Meleagantového pomocníka (rytier⁶) a jeho ženy (pani⁵), aby sa nemohol zúčastniť boja na Artušovom dvore. Pani⁵, u ktorej je väznený, mu dovolí zúčastniť sa istého turnaja pod podmienkou, že sa rytier vráti späť do zajatia. Lancelot na turnaji prechádza jednou z posledných skúšok, ktorú mu pokladá kráľovná Guenevera. Dvakrát pošle za Lancelotom posla a prikáže mu, aby bojoval najhoršie ako vie: „*Sir, moja lady prikazuje, aby ste konali najhoršie ako viete. Keď toto počul, odpovedal: ‚Veľmi ochotne, lebo bol úplne jej. Od toho času až do večera pokračoval v bojoch tak zle ako len bolo možné, v súlade so želaním kráľovnej* [prel. autorka]“

(Tro-

yes, 1996, s. 67). Lancelot týmto dokazuje, že je pre ňu ochotný trpieť bez zaváhania. Túto udalosť treba porovnať so scénou nasadnutia na káru, kedy Lancelot váhal kvôli strachu o svoju reputáciu. Na turnaji už ale neukazuje žiadnu pochybnosť a koná okamžite podľa želania kráľovnej. Tá ho na tretíkrát požiada, aby konal ako najlepšie vie a Lancelot je odmenený všeobecným uznaním. Rytier nakoniec s prevahou turnaj vyhráva a získava takmer božský status, keď ho všetci obdivujú a všetky dámy ho vidia ako dokonalého ženícha.

Následne na to sa Lancelot po turnaji vracia do zajatia, ako sľúbil. I tu sa preukazuje čestnosť a čistota jeho povahy. Meleagant je nahnevaný, že rytier sa dostal s dovolením panej⁵ na turnaj a dáva postaviť vysokú vežu³ na ostrove, ktorá plní funkciu toposu väzenia. Hodrová ho zaraďuje k toposom uzavretého prostredia, v ktorých sa postava ocitá nedobrovoľne (1995, s. 9). Lancelotovo väzenie má dokonca dvojitú hranicu – prvou je ostrov, druhou samotná veža³. Ostrov patrí do toposu miesta s tajomstvom a podobne ako väzenie symbolizuje samotu a izoláciu. Veža je, ako súčasť archetypálneho zámku, dejiskom najťažšej skúšky, počas ktorej si iniciant-rytier prechádza fyzickým týraním vo forme hladovania aj psychickým týraním vo forme sebatrýznenia. Lancelot obviňuje Sira Gawaina za to, že ho neprišiel zachrániť, ale vzápätí sa karhá za tieto myšlienky: „*Ach, Gawain, ty, ktorý máš takú hodnotu a ktorého dobrota nemá obdoby, istotne som prekvapený, že si neprišiel pomôcť mi. Určite sa príliš dlho zdržuješ a neprejavuješ zdvorilosť [...] Cítim sa zranený, Gawain, že si ma na tak dlho opustil! Ale nepochybne o tom všetkom nič nevieš a nemám dôvod ťa obviňovať. Áno, keď sa zamyslím, toto musí byť ten prípad a veľmi som sa mýlil, keď som si niečo iné predstavoval* [prel. autorka]“ (Troyes, 1996, s. 77). Hladuje, jedáva len jednoduché jedlo v podobe špinavej vody a tvrdého chleba. Mohlo by ísť o symbolický pôst, ktorý je potrebný pred hodovaním i pred dosiahnutím transcendentného očistenia. Lancelot prechádza svojou poslednou skúškou, postí sa, aby mohol potom ukončiť svoju premenu (svoj prechod) a zavíšiť tak svoju iniciáciu.

Z veže³ sa dostane s pomocou Meleagantovej sestry, pre ktorú zabil rytiera⁵ v začiatkoch cesty, a na poslednú chvíľu sa dostaví na miesto súboja s Meleagantom, ktorý sa odohráva na Artušovom dvore. Lancelot sa na tomto mieste objavuje náhle, podobne ako na začiatku iniciácie: „*Pozrel* [Gawain – pozn. autorka] *naňho s úžasom, pretože prišiel* [Lancelot – pozn. autorka] *tak znenazdania. Ak sa nemýlim, bol by rovnako prekvapený keby spadol z oblakov* [prel. autorka]“ (ibid., s. 80). Zo sujetu teda nie je zrejmé, či ide o nový priestor, alebo sa navracia do východiskového priestoru. Na základe umiestnenia príbehu v

kontexte ostatných príbehov artušovského cyklu⁸ však môžeme povedať, že Lancelot už bol členom Artušovho dvora pred začiatkom sujetu romance *Lancelot, rytier na káre*, a preto konštatujeme, že v tejto fáze iniciačného procesu sa rytier navracia do svojho pôvodného prostredia. Z hľadiska členenia naratívneho priestoru zodpovedá Lancelotov návrat na Artušov dvor poslednej, tretej iniciačnej fáze – návratu. Na tomto mieste prebieha posledný, tretí boj medzi dvoma protikladnými rytiermi, ktorý môžeme pokladať za veľkú skúšku a vyvrcholenie iniciačného procesu. Sily rytierov sú takmer vyrovnané, Lancelota ženie dopredu pevná vôľa a láska ku kráľovnej, zatiaľ čo Meleagant bojuje za svoju pýchu a hnev. Lancelot je preto v akejsi morálnej výhode. Záver je metaforou boja dobra so zlom, čo je zvyčajné pre typ potulného rytiera, ktorým je Lancelot. Boj nakoniec vyhráva a zotne Meleagantovi hlavu. Jeho iniciácia je zavřená, Lancelot získava naspäť svoju česť a meno, prešiel duševnou premenou, vystupuje z liminarity a navracia sa ako víťaz.

ZÁVER

V našej štúdií sme sa zamerali na iniciačný algoritmus tak, ako ho popisuje vo svojom výskume kultúrny teoretik Victor Turner. Opísali sme tri fázy (odchod, liminarita, návrat) iniciácie vo všeobecnej rovine a následne sme tieto znaky aplikovali na rytiersky román. Identifikovali sme topos lesa ako základné, východiskové miesto a teda počiatkový priestor iniciácie, čarovný zámok ako kľúčové dejisko najťažšej skúšky a definovali sme podmienky, ktoré musí rytier splniť, aby zavřil svoju iniciáciu. Medzi najvýznamnejšie archetypálne figúry, ktoré sa v rytierskom románe vyskytujú, sme zaradili sprievodcu (pomocníka) a škodcu. Špecificky sme sa zamerali na postavu panny, ktorej úlohu sme bližšie opísali a rozviedli jej úlohu v sujetu. Po dôkladnej analýze sekundárnej literatúry a po jej aplikovaní na artušovskú problematiku sme zistili, že sujetová osnova stredovekého rytierskeho románu vykazuje jasné atribúty iniciačného rituálu a konkrétne romances Chretien de Troyesa sa vyznačovali niekoľkými spoločnými znakmi. Hlavnou postavou je rytier, ktorý sa po tom, ako vykoná hanebný čin, vzdáva svojho mena a ako nepoznaný podstupuje niekoľko náročných skúšok, ktoré ho duchovne očistia a on je potom schopný sa víťazne navrätit do spoločnosti. Často cestuje so sprievodcom a bojuje s magickou bytosťou.

Rytierske romány artušovského cyklu sme porovnávali s inými hrdinskými eposmi, ktoré vykazovali viacero odlišností, ale aj similarit s románmi Chretien de Troyesa. Hrdinovia týchto eposov sú na rozdiel od rytierov artušovského cyklu dobre známi a často oslavovaní za svoje hrdinské počínanie. Takmer všetci vlastnia čarovný meč, ktorý im pomáha pri plnení hrdinských činov. Na rozdiel od rytierov

⁸ Tu vychádzame z kontextu diela *Artušova smrť* od Thomasa Maloryho, ktorý komplexne spracoval Artušovskú tematiku od Artušovho narodenia až po jeho smrť.

Chretien de Troyesa ich putovanie väčšinou končí tragicky, pretože sú zradení a zmierajú. Podobnosti sa však ukazujú predovšetkým v tematike a v archetypálnych postavách sprievodcov a škodcov (antagonistov).

Druhá, interpretačná časť štúdie je praktikou aplikáciou zistených skutočností. Pre túto časť sme ťažiskovo zvolili román *Lancelot, rytier na káre*, v ktorom sme pozorovali základné znaky iniciačného algoritmu a tiež typické archetypálne toposy a postavy. Rytier, ktorý je hlavnou postavou románu, prechádza všetkými tromi fázami iniciácie. Prvá fáza odchodu sa odohráva v hylotropnom prostredí tajomného lesa, druhá, liminárna fáza je zasadená do prostredia čarovného kráľovstva a od prvej fázy je oddelená hranicou. Tretia fáza návratu prebieha na dvore kráľa Artuša. V liminárnej fáze podstupuje Lancelot ako iniciant náročné fyzické aj psychické skúšky (prechádza čepelový most, zúčastňuje sa súbojov, prežíva aj pocity sebatrýznenia). Za svoje zlé skutky i pochybenia je potrestaný a prechádza morálnou očistou. V prípade románu *Lancelot, rytier na káre* je však dôležité poznamenať, že Lancelot spácha akt nevery s manželkou kráľa Artuša, za ktorý je neskôr v deji kruto potrestaný. Tento čin však má následky aj v mladších príbehoch artušovského cyklu.

Na základe zistených skutočností je zjavné, že iniciačný algoritmus je integrálnou súčasťou žánru stredovekého románu artušovského cyklu.

Pramene

- Beowulf*. Prel. John Porter. Middlesex: Anglo-Saxon Books, 1991. 190 s. ISBN 0-9516209-2-4
- Dobryňa Niktič a drak*. In: Stanovský, Vladislav (ed.): *Ruské byliny*. Prel. Jan Vladislav. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964, s. 134–146. Bez ISBN
- Iľja Muromec a Slavík loupežník*. In: Stanovský, Vladislav (ed.): *Ruské byliny*. Prel. Jan Vladislav. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964, s. 40–48. Bez ISBN
- Koseková, Božena (ed.): *Píseň o Nibelunzích*. Prel. Jindřich Pokorný. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0828-6
- Malory, Thomas: *Artušova smrť*. Prel. Eduard Catiglione. Bratislava: Tatran, 1979. Bez ISBN
- The Song of Roland*. Trans. Leonard Bacon. New Heaven: Yale University Press, 1914. Available from: <https://ia601601.us.archive.org/20/items/songofrolandtran00bacouoft/songofrolandtran00baco-uoft.pdf> [Viewed 2024-03-02].
- Troyes, Chretien de: *Erec and Enide*. Trans. W. W. Comfort. 1999. Available from: https://www.yorku.ca/inpar/erec_comfort%20.pdf [Viewed 2024-03-02]
- Troyes, Chretien de: *Lancelot, the knight of the cart*. Ed. Douglas B. Killings. 1996. Available from: <https://www.heroofcamelot.com/docs/Lancelot-Knight-of-the-Cart.pdf> [Viewed 2024-03-02]

- Troyes, Chretien de: *Perceval: The Story of the Grail*. Trans. Burton Raffel. New Heaven: Yale University Press, 1999. ISBN 0-300-07586-3 Available from: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/1073652/mod_resource/content/1/Chr%C3%A9tien%20de%20TROYES%2C%20Perceval%2C%20The%20story%20of%20the%20grail%3B%20Raffel.pdf [Viewed 2024-03-02].
- Troyes, Chretien de: *Yvain, The Knight of the Lion*. Ed. Douglas B. Killings. 1996. Available from: <http://www.heroofcamelot.com/docs/Yvain-the-Knight-of-the-Lion.pdf> [Viewed 2024-03-02].

Literatúra

- Archibald, Elizabeth: Malory's Lancelot and Guenevere. In: Fulton, Helen (ed.): *A companion to Arthurian literature*. New Jersey: Blackwell Publishing Ltd., 2009. ISBN 978-1-405-15789-6
- Borošová, Dagmar: *The quest for king Arthur* [diplomová práce]. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012. Bez ISBN
- Cooperová, Jean C.: *Ilustrovaná encyklopedie tradičných symbolů*. Praha: Mladá fronta, 1999, s. 166–167. ISBN 80-204-0761-8
- Čechová, Mariana: Archetyp múdreho starca [slovníkové heslo]. In: Plesník, Ľubomír et al.: *Výberový tematický teaurus*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2022. s. 183–189. ISBN 978-80-558-1988-4
- Čechová, Mariana: Archetyp pomocníka [slovníkové heslo]. In: Plesník, Ľubomír et al.: *Výberový tematický teaurus*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2022. s. 149–161. ISBN 978-80-558-1988-4
- Čechová, Mariana: Archetyp škodcu [slovníkové heslo]. In: Plesník, Ľubomír et al.: *Výberový tematický teaurus*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2022. s. 130–149. ISBN 978-80-558-1988-4
- Flori, Jean: *Rytíři a rytířství ve středověku*. Praha: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-897-6
- Fulton, Helen (ed.): *A companion to Arthurian literature*. New Jersey: Blackwell Publishing Ltd., 2009. ISBN 978-1-405-15789-6
- Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP (Koniasch Latin Press), 1994. ISBN 80-85917-03-3
- Hodrová, Daniela: *Román zasvěcení*. Praha: Malvern, 2014. ISBN 978-80-87580-79-0
- Hodrová, Daniela: Vězení jako místo přístupu k bytí. In: *Česká literatura*, roč. 43, 1995, č. 1, s. 9–38. ISSN 0009-0468.
- Kölbing, Eugen: Christian von Troyes Yvain und die Brandanuslegende. In: *Zeitschrift für vergleichende litteraturgeschichte*, n. f., Vol. 11, 1897, pp. 442–448. Bez ISSN
- Porter, John: Introduction. In: *Beowulf*. Middlesex: Anglo-Saxon Books, 1991, pp. 5–7. ISBN 0-9516209-2-4

Turner, Victor: *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-722-6900-3

Vojtek, Juraj: Klenot anglického stredoveku. In: Malory, Thomas: *Artušova smrť*. Bratislava: Tatran, 1979.

Bez ISBN

ARCIFIGÚRA ŠIBALA A MOTÍV L'ISTI V KULTÚROTVORNÝCH NARATÍVOCH

THE ARCH-FIGURE OF THE TRICKSTER AND THE MOTIF OF CUNNING IN CULTURE-FORMING NARRATIVES

Etela Sedláková

3. ročník Bc. štúdia estetickej výchovy

Katedra etiky a estetiky

Filozofická fakulta

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Abstract: The present study explores the fundamental thematic patterns underlying the iconization of the archetypal trickster figure in two distinct cultural and literary contexts: the *Roman de Renart* (The Romance of Reynard), a 12th–13th-century Old French narrative cycle, and the North American Indigenous mythic cycle featuring the coyote Wakdjunkaga. Drawing on a selected corpus of material, the analysis seeks to identify, through thematic and motivic correspondences and divergences, the constitutive principles that govern the representation of the cunning Reynard and the coyote endowed with the universal attributes of the trickster archetype. The aim of the study is to synthesize interpretive insights arising from the comparison of these two figures and their differing contextual frameworks, which are discussed in detail and substantiated by theoretical reflections of relevant scholars as well as citations from primary sources.

Keywords: archetypal figure, trickster, Reynard, Wakdjunkaga, thematology

ÚVOD

V predloženej štúdií rozoberáme odlišnosti vybraných postáv šibalov, vyplývajúce z časových a geografických špecifik ich pôvodu. Komparácia dvoch šibalov, v oboch prípadoch psovitých šeliem (v niektorých interpretáciách má Wakdjunkaga blízko ku kojotovi), prináša bližší pohľad na bohatú charakterovú paletu; v jadre si však zachovávajú svoje invariantné kvality.

Cieľom predloženej štúdie je preukázať prítomnosť šibalských vlastností u dvoch zvieracích šibalov na geograficky i chronologicky odlišných materiálových vzorkách, a to z okruhu stredovekých francúzskych zvieracích bájok o Lišiakovi Reynardovi, a na mytologických epizódach severoamerických Indiánov, v ktorých je ústrednou postavou kojot Wakdjunkaga. Okrem dokazovania tu ide aj o snahu vyvodíť výsledky komparácie figúr, porovnať ich vystupovanie v odlišných i analogických sujetových schémach

a poukázať na podobnosti i rozdiely v koncepciách príbehov. Využitými metódami boli dôkladná analýza a syntéza faktov relevantných pre šibalskú problematiku, explikácia nejasných významov v textoch a v neposlednom rade interpretácia.

Štúdia je štruktúrovaná do troch kapitol. Prvá je teoretická: približujeme v nej východiskové regióny textov a programové koncepcie príbehov. Vyjadrujeme sa i k literárnoteoretickej základni, nadväzujúc na dielo Vladimíra Proppa a antropologické zaznamenanie pojmu liminarity v podaní Mary Douglasej. Druhá kapitola s názvom *Ambivalencia a premenlivosť* rozoberá opozitné kategórie v správaní šibalov. Sekcia venovaná Lišiakovi operuje s binárnymi opozíciami, zatiaľ čo Wakdjunkaga je opisovaný s ohľadmi na jeho rudimentárne, nevedomé počinanie. Tretia a simultánne záverečná kapitola sa venuje požívačnosti a neukojenosti. Kapitola začína úvodom do semiotiky požívania a pokračuje interpretáciou a exemplifikáciou jednotlivých javov v procese dosahovania fyzického pôžitku. Uvedené osobitosti sú kľúčovými pre vysvetlenie i pochopenie riskantného a alogického správania postáv. Ponúkajú náhľad na dôvody, pre ktoré šibali prekračujú všetky fyzické i mentálne bariéry, vystavujú sa situáciám na rozhraní života a smrti a stávajú sa tvorcami modifikovaných foriem získavania komodít, po ktorých pahnú.

Názov štúdie napriek svojej zdanlivej všeobecnosti úzko korešponduje so samotným textom: pre rozmanitosť charakteru arcifigúry sme sa zamerali len na obmedzené množstvo charakteristík, ktoré je vďaka tomu hlbšie a detailnejšie spracované. Mikroštruktúra textu a jednotlivých kapitol sa líši z dôvodov markantnej odlišnosti postáv: charakter Lišiaka je interpretovaný na základe jednej konzistentnej zbierky a je uchopiteľnejší z hľadiska kontextov. Na rozdiel od európskej tradície postava indiánskeho Wakdjunkagu vyrastá zo značne komplexného mytologického a kultúrneho podložia, ktorého hodnotové a myšlienkové východiská sa zásadne odlišujú od európsky orientovaného sveta a zároveň zostávajú menej známe. Okrem toho, na jeho ikonizáciu nahliadame prostredníctvom piatich rôznych zbierok: celistvým je len Radinovo spracovanie winnebagského cyklu príbehov o Wakdjunkagovi. Ostatné pramenné publikácie zahŕňajú indiánske rozprávky a bájky, z ktorých boli vybrané tie, v ktorých postava šibala vykazuje výraznú podobnosť s Wakdjunkagom – ako doklad možnej migrácie motívov naprieč severoamerickým kontinentom. V štúdiu sme zvolili diferencované písanie mien šibalov podľa veľkosti začiatočného písmena. Vychádzame pritom z pramenných textov, v ktorých sa Lišiak spravidla uvádza s veľkou iniciálou – ako variant vlastného mena popri mene Reynard. Naproti tomu o kojotovi píšeme s malým začiatočným písmenom, keďže jeho vlastné meno je Wakdjunkaga, prípadne Šibal alebo Prvorodený. Tieto podoby zachováваме s veľkým začiatočným písmenom. Označenie „kojot“ tu plní iba funkciu zoologickej kategórie, a preto sa v prevažnej väčšine analyzovaných textov uvádza s malým písmenom.

1. TEÓRIA

Šibal ako fiktívny protagonista predstavuje archetypálnu postavu, ktorá je manifestáciou Jungovho archetypu kolektívneho tieňa. Ide predovšetkým o mytologickú figúru, ktorá sa v priebehu času transformovala na symbol smiechovej a ľudovej kultúry. Jeho ústrednou funkciou je spochybňovanie zaužívaných foriem kolektívneho myslenia prostredníctvom satiry. V príbehoch migruje z periférie spoločnosti do centra pozornosti, a to vďaka nadpriemerným schopnostiam a extraordinárnemu mysleniu, prevyšujúcemu „malicherné“ ľudské pravidlá a zákony. Vyznačuje sa veselosťou a bezstarostnosťou, koná sám za seba a nikomu neslúži. Jeho sloboda neraz zasahuje do integrity druhých: z jednej strany je nebezpečná a chaotická, zároveň však prináša osvietenie, pravdu a duševné oslobodenie. Fundamentálnym pojmom pre šibalské cykly – tricksteriády – je dekoronizácia, t. j. znesväcovanie a zosmiešňovanie všetkého vznešeného, usporiadaného a sakrálneho. Jeho príhody tak prinášajú uvoľnenie a radostné pocity z predstáv, ktoré dočasne pretŕhajú pomyselné laná vzájomných konvencií a inštitúcií. Holandský kultúrny historik Johan Huizinga vo svojom spise *Homo ludens* vyjadruje základ mimetických mechanizmov nasledovnými vetami: „Tak si ľudstvo vždy znovu vytvára svoj výraz pro bytí, druhý, fiktívny svet vedľa sveta prírody. Nebo si vezmeme mýtus, ktorý je rovněž zobrazením bytí, jen šíře zpracovaným než jednotlivá slova: Mýtem si prvotní člověk snaží vysvětlit pozemský svět a jím vytváří základ světa božského. V každé z těch rozmariných fantazií, kterými mýtus odívá jsoucno, si vynalézavý duch pohrává na rozhraní žertu a vážnosti“ (1971, s. 12). Poloha rozhrania dokonale vystihuje „životný štýl“ každého šibala, bez ohľadu na vybraný okruh. Šibal je mnohoznačná postava plná protikladov, ktoré sa v nej však cielene symbiotizujú a vytvárajú tak osobitý charakter stojaci mimo pevnej štruktúry spoločnosti.

Vytýčené charakterové vlastnosti je možné v rôznej miere zaznamenať u všetkých šibalov celoplošne. Typické pre ich aktivitu je putovanie v pikaresknom duchu a z toho vychádzajúca stručnosť epizód, preto jednou zo základných čŕt príbehov je kontinuita, a časté radenie do cyklov. Hoci príhody o podvodnej líške alebo hlúpom vlkovi nájdeme i medzi Ezopovými bajkami a postava líšky ako ľstivého tvora sa vyskytuje v príhodách mnohých odlišných etník, konkrétny Lišiak menom Reynard je vsadený do západnej Európy 12. – 13. storočia (hoci prvý záznam o spore Lišiaka s vlkom Yzengrinom – jeho úhlavným nepriateľom – možno nájsť v latinskej básni už z 10. storočia) (Kvapil, 1973). Príbehy sa delia na početné vetvy a rôzne sa variujú. Z hľadiska žánrového zaradenia je azda vhodné nazvať ich alegorickými zvieracími bajkami. Pokiaľ ide o severoamerický región, epizódy sú súčasťou široko rozpracovanej mytológie, ktorej generačný transfer prebiehal prostredníctvom ústneho predávania, čo znemožňuje presnejšie určenie času vzniku mýtov. Nielenže sa ich príbehy viažu na špecifické kmeňové pravidlá a tradície, ale majú i duchovný podtón. Postava Wakdjunkagu s nestálou podobou i charakterom má pozíciu božstva,

jednej z prvých bytostí na zemi, a má svoju posvätnú hodnotu, napríklad v *Pôvode mýtu o Medicínskom obrade*⁹ a pod. Vzhľadom na archaický pôvod mytologických tradícií týchto prírodných etník možno pochopiť, že ich rozprávania predstavujú pokus o vysvetlenie chodu sveta a prírody, ako aj pôvodu zeme a jej javov. Šibal vystupuje ako „Prvorodený“, v niektorých príhodách dokonca ako stvoriteľ zeme, zvierat, človeka či darca ohňa. V porovnaní s Lišiakom má akosi hlbší, transcendentnejší kontext. V oboch prípadoch však ide o cykly motivované najmä satiricky, no zároveň moralisticky a komicky; vyznačujú sa grotesknosťou, brutalitou a provokačnými tendenciami.

V rovine literárnoteoretickej typológie možno pomenovať dualizmus šibalskej podstaty v intenciách Proppovho rozdelenia rozprávkových postáv, a to v opozícii hrdinu a škodcu. Propp v publikácii *Morfológia rozprávky* (1928) analyzuje najmä magické rozprávky, no niektoré z jeho postrehov možno zakomponovať i do problematiky šibalských alegórií a mýtov. Definuje a pomenúva druhy postáv účinkujúcich v príbehoch: zameriavame sa tu na funkciu hrdinu, ktorý je v rozprávkach vždy kladný, a funkciu škodcu, ktorý je jeho antagonistickým náprotivkom. Propp im pripisuje isté okruhy činností: škodca zahrnuje škodcovstvo, boj alebo iné formy zápasu (s hrdinom) a prenasledovanie; hrdina na to reaguje odchodom a hľadaním (1969, s. 80). I keď šibal škodí svojmu okoliu a dosahuje svoje ciele nemravnými prostriedkami, primárne je stále hrdinom, resp. protagonistom príhod; berie na seba súčasne obe uvedené funkcie.

Začiatok príbehov o Lišiakovi je zvyčajne schematicky podobný s Proppovou osnovou, hoci je nutné podotknúť, že príbehy o kojotovi sú neraz schémou pomerne odlišné; pokiaľ však ide o typické požívateľské epizódy, nižšie uvedená schéma sa zhoduje pri oboch postavách. Šibal niečo hľadá, potrebuje, inými slovami, má niečoho nedostatok. Hrdinovi čosi chýba, tak začína príbeh (ibid., s. 38). Zvyčajne ide o jedlo, príp. pohlavný styk, a šibal pociťuje lačnosť (racionalizovaná forma, teda nie magická), ide o prvotný impulz pre sujetový pohyb v bájke; protagonistov pocit nedostatku je hýbateľom deja. Propp jednotlivé sujetové body nazýva definíciami, pričom každá má osobitý dodatok. Z nášho pohľadu je dôležitý ten nasledujúci bod/definícia, označený ako podvod: škodca sa pokúša oklamať svoju obeť, aby ju dostal alebo získal jej majetok (Lišiak/Wakdjunkaga chce zožrať zviera alebo získať jedlo, ktoré vlastní iný tvor). Škodca na obeť pôsobí prehováraním, napr. Lišiak s využitím lichotení a klamstiev tvrdí sýkorke, že kráľ dal vyhlásiť mier, a vyzýva ju k bozku; Wakdjunkaga osloví uviaznutú korytnačku a žiada ju, aby ho naučila pieseň, ktorá je však v skutočnosti len jej zúfalým nárekom o pomoc.

Lišiak ako nie celkom typický škodca nepôsobí zázračnými prostriedkami, aby oklamal obeť alebo učinil násilie (ibid., s. 38–39). Naopak, využíva svoju fyzickú hrubosť, ľstivosť alebo bystrosť: zahrabe vlkovi únikový východ, zaprie zvonka okno a vlk ostane uväznený vo vnútri apod. V tom sa líši od

⁹ Bližšie k tomu pozri Radin, 2005, s. 155–156.

Wakdjunkagu, ktorý je nadprirodzenými schopnosťami mimoriadne obdarený a často ich využíva. Ani on sa však nevyhýba „nečistým“ manipulačným prostriedkom, akými sú obyčajná lešť a zavádzanie. Po fáze podvodu a prehovárania sa v epizódach zlučujú nasledovné definície, resp. body v sujetovej osnove, vzťahujúce sa na škodcovské i hrdinské funkcie, čo podčiarkuje ambivalenciu šibalského charakteru. Pre Lišiaka vo funkcii hrdinu je typická Proppova definícia *pomáhanie* – „...znamená prijatie a splnenie podvodných návrhov...“ (ibid., s. 39). „Likvidácia nedostatku – hľadaný objekt sa ukradne, pričom sa použije sila alebo prefikanosť [...] Niekedy sa koristiť získava pomocou dvoch osôb. Z nich jedna prinúti partnera koristiť vydobyt“ (ibid.). V epizóde XIII. *Kterak Lišák byl barvířem* sa Lišiak vydáva za anglického hudca, ktorému ukradli nineru, a preto nemôže hrať – týmto spôsobom uniká kráľovskému trestu. Vlč Zengrin mu pomáha získať novú nineru, netušiac, kto sa za maskou skrýva; spoločne ju ukradnú zo sedliakovho domu. „Získanie hľadaného predmetu je bezprostredným výsledkom predchádzajúcich činov“ (ibid., s. 58). Simultánne s pomáhaním sa však u Lišiaka/kojota objavuje i definícia škodcovstva, teda únos, krádež, telesné zranenie, no keďže u šibala sú funkcie škodcu i hrdinu samodružné, rovnako je tomu i pri týchto dvoch bodoch osnovy príbehu: likvidácia nedostatku, ktorý hrdina pociťuje, je zároveň i prejavom škodcovstva, na ktoré dopláca šibalovo okolie (ibid., s. 38–39). Záverečnou definíciou je návrat: „...znamená už prekonanie priestoru [...] Niekedy sú v ňom prvky úteku“ (ibid., s. 60). Lišiak/ Wakdjunkaga po dosiahnutí, resp. nedosiahnutí svojho cieľa musí dané miesto opustiť, aby vyviazol živý, pretože poškodená bytosť sa zvyčajne uchýľuje k pomste.

1.1 Liminarita

Trickster sa ako hlavná postava nevyvíja, neprechádza procesom iniciácie ani transformáciou osobnosti – stojí ponad naratívny čas ako stále rovnaká, nemenná figúra. V podstate sa pre hlboko zakorenenú ambivalenciu v rôznych rovinách svojho charakteru nikdy nenachádza v stave, ktorý by nebol reverzný s jeho náprotivkom. Túto nedovršenosť definuje i kultúrna antropologička Mary Douglasová, ktorá sa venuje tzv. marginálnemu obdobiu, t. j. času rituálneho umierania a znovuzrodenia v obrade iniciácie. Adepti sú v danom období dočasne vylúčení zo spoločnosti, odsunutí na okraj; len niekedy do nej vnikajú pre udržanie kontaktu (2014, s. 142). V publikácii *Čistota a nebezpečí* tvrdí: „Ocitnout se na okraji znamená být v kontaktu s nebezpečím a být u zdroje moci. Tato představa se zhoduje s představami formy a bez-tvarosti, s nimiž se přistupuje k iniciovaným, vracejícím se z odloučení“ a na inom mieste: „Chovají se jako nebezpečné kriminální živly – mohou přepadávat, krást, znásilňovat. Takové chování je jim dokonce nařízeno. Protispolečenské vystupování je vhodným vyjádřením jejich marginálního postavení“ (ibid.).

V otázke liminarity sa šibalských postáv týka aj nedovršenosť fyzického tela. Jeho neúplnosť a premenlivosť je kľúčovým segmentom tematizácie groteskného tela podľa literárneho teoretika Michaila M.

Bachtina. V kontexte svojej monografie *Francois Rabelaise a kultura stredoveku a renesance* (1965) tematizuje obrazy poživania a trávenia, rodenia a umierania, súložie a vôbec akýchkoľvek telesných obrazov, a to za účelom vysvetlenia ich hlbinných významov. Preto sú nedovŕšenosť a nestálosť, premietajúce sa u šibala v duševnej i fyzickej rovine, bazálnymi aspektmi pre všeobecné pochopenie jeho komplexnej a kvalitatívne bohatej povahy. U Lišiaka smeruje táto rozkolísanosť charakterových prejavov do vlastnosti pomenovanej ambivalencia; v otázke severoamerického Wakdjunkagu by bolo azda príľnavejšie použitie pojmu premenlivosť. Je to najmä z toho dôvodu, že vlastnosti Lišiaka možno poväčšine vymedzovať v binárných protikladoch, zatiaľ čo americký šibal sa správa podľa odlišných vnútorných vzorcov.

2. AMBIVALENTNOSŤ A PREFÍKANOSŤ

2.1 Ambivalentnosť lišiaka

Ambivalentnosť Lišiaka sa prejavuje vo viacerých opozitných kategóriách: prvou môže byť dobro a zlo. Keďže príbehy z vybraného stredovekého okruhu majú charakter najmä spoločensky motivovaných bájok a satirického alegorizovania spoločnosti a cirkvi, Lišiakovo počínanie v intenciách dobra a zla môžeme posudzovať hlavne na základe jeho zaobchádzania s ďalšími obyvateľmi fiktívneho univerza, prípadne na jeho prístupe k morálnym a zvykovým pravidlám tejto (nielen) zvieracej ríše. Lišiak vystupuje ako galantný a sympatický nezbedník, má uhladené spôsoby, no je veľmi úlisný a falošný. Nezištnosť z jeho strany je zväčša len predstieraná. Snaha o preukázanie služby druhému alebo úkon pokánia sa napokon zvrháva na ničomné konanie (rabovanie, zabíjanie, napálenie druhu, jeho zosmiešnenie či spôsobenie závažnej ujmy na zdraví). Takáto schéma sa vyskytuje v epizóde XV. *Kterak Lišák kajícnik putoval do Říma*. Lišiak si vstupuje do svedomia pre zlé skutky, ktoré napáchal, tak sa rozhodne pristúpiť k spovedi. Spovedajúci pustovník ho posielal na púť do Ríma k pápežovi. Vyberie sa na cestu a priberie si i druhov – barana a oslíka. Zo zdanlivo posvätej púte sa vykluje barbarská „spanilá jazda“. Kvôli nocľahu sa trojica vláme k vlkovi Yzengrinovi do domu, hodujú u neho a pijú. Keď sa vlk vráti rozzúrený a prichádza ich spacifikovať, chytia ho do pasce a pripravia o život: „*jak Beran vlka bil tu zprudka / tak tlouk ho, trkal, jak měl vztek, / že vlk hned přišel o mozek*“ (Kvapil, 1973, s. 184). Lišiakova dobrota je predstieraná, funguje na princípe pretvácky a ľsti, a ak je i úprimná, trvá len krátkodobu. Jeho nevinnosť sa vyskytuje len v počiatkovej fáze príhody, než má pripravený nekalý plán.

Naproti tomu v iných príbehoch koná veľmi prostoducho a s hlúpu dôverčivosťou. Hoci líška ako zvierací archetyp vyniká v povedomí ľudí ako prefíkané a bystré stvorenie, nájdu sa i momenty, kedy preukazuje až neveriteľnú prostotu. Necháva sa nachytať výzvami či úkladmi iných zvierat: v rámci vy-

braného cyklu príbehov ho zakaždým preľstí kocúr Tybert. Lišiak ostáva okradnutý, dobitý, hladný, zranený a ponížený. V epizóde VI. *Kterak Lišák nedostal sýkorku a kterak přišel o jitrnici* príde o jaternicu, lebo mu ju Tybert vynesie na kamenný kríž, kam Lišiak pre zranenú nohu nemôže vyliezť; keď sú spolu v epizóde VII. *Kterak Lišák pripravil Tyberta o ocas a kterak nepochodil v kurníku* na „love“ v podzemnej komore istého sedliaka, kocúr zlezie dolu a Lišiak mu pridriava poklop – musí ho tak držať, čím je znehynený, a Tybert mu rovno pred očami zožerie všetky zásoby. Niekedy sa však Lišiak ocitá v zlej situácii i vlastnou vinou – napr. sa nechá zmiast' vlastným tieňom a skočí do studne v domnienke, že na dne je uväznená jeho žena (epizóda IX. *Kterak Lišák dostal Yzengrina do studně*).

V komunikácii s okolím je Lišiak majstrom lži a prekrúcania pravdy. Pri čítaní príbehov sa priamou úmerou stále viac potvrdzuje, že Lišiakovi sa nedá veriť. V univerze reinardovského cyklu nájdeme medzi zvieratami i ľuďmi takých, ktorí ho už majú zafinovaného ako škodcu a podvodníka a nenechajú sa obalamutiť. Pokiaľ ide o jemu nadradené postavy, vnímajú ho ako nežiaducu hrozbu (takmer všetky ľudské postavy naňho posielajú chrty, naháňajú ho, bijú palicou). Sú však i mnohí ďalší, ktorí s ním dosiaľ nemajú skúsenosti a uveria jeho falošným rečiam. Lišiak klame takmer neustále – keď lichotí, prisahá alebo sľubuje, keď rozširuje rôzne zvesti či sa vychvaľuje vedomosťami, ktoré sú v skutočnosti len bohapustými výmyslami. Dalo by sa povedať, že schopnosť reči, ktorou je v príbehoch obdarovaný, je prispôsobená a mienená výhradne na klamlivé účely. Sú prípady, kedy je zdanlivým poslom dobrých správ – ide však o ilúziu, ktorú lišiacky vytvára s úmyslom preľstíť protivníka. V spomínanej epizóde IX. náľaka Yzengrina do studne pod príslubom, že sa tak dostane za ním do raja a bude mať vždy sýty žalúdok. Vlk mu uverí, skočí dnu, Lišiak sa tak vyslobodí a dostane vlka do nebezpečnej situácie. Podobne zaobchádza s obeťou: snaží sa zožrať sýkorku, tak jej zanietene tvrdí, že kráľ vyhlásil mier medzi všetkými tvormi a vyzýva ju, aby ho na znak mieru prišla pobožkať.

Svoju schopnosť tvoriť Lišiak využíva veľmi obratne, produkuje lži a ilúzie celkom plynule a v tomto svojom tvorivom úsilí býva zvyčajne úspešný. Jednou z nich je i maska, do ktorej sa odieva v epizóde XIII. *Kterak Lišák byl barviřem*, keď je naň vyhlásený hon pre všetky napáchané škody. Lišiak sa na úteku dostáva k farbiarovi a nedopatrením spadne do kade so žltou farbou. Práve v tom spočíva jeho maskovanie: „*Tvá tekutina dobře přilne – / jsem leskle žlutý z barvy silné. / Kdo viděl mě a kdo mě zná, / teď už mě nikdy nepozná; / jsem tomu rád, sám Bůh to vidí, / neboť mě všichni nenávidí*“ (Kvapil, 1973, s. 148). Súčasťou masky je aj jeho prejav. Rozpráva lámanou francúzštinou, komolí jazyk, prezentuje sa ako cudzinec a svoju rolu hrá bravúrne – nikto v kraji ho nespoznáva. V nasledujúcej epizóde XIV. *Kterak si Lišák hrál na cizího hudce* mu pribudne i nástroj – ninera: nástroj jednak hudobný, zároveň i spoločenský. Stáva sa hudcom a otvára sa mu bezpečná cesta medzi obyvateľov. Vďaka tomu sa dostáva i na svadbu vlastnej ženy, ktorá sa ako údajná vdova vydáva za jazveca (keďže Lišiaka predtým vyhlásili za

mŕtveho). Lišiak rieši situáciu chladnokrvne a s ostražitosťou: vnikne na svadbu a v utajení vykoná krutú pomstu na mladomanželoch. V uvedených pasážach textu sa prejavujú jeho deštrukčné, ničivé tendencie. Ako disturbatívna postava (Všetička, 1986, s. 26) Lišiak narúša zaužívané štruktúry vo vedomí i realite fiktívneho sveta. Je živým podnetom pre zmenu: vďaka nemu vznikajú situácie smerujúce k deštrukcii platnej, konštituovanej hierarchie a pravidiel.

Lišiakova náchylnosť k deštrukcii neraz vyúsťuje do ničenia a hanobenia samotných tiel jeho obetí. Obnažuje tak hlboko zakotvené sebecko a ľahostajnosť voči ostatným. Jeho chamtivosť, neustály hlad a telesné potreby musia byť ukojené, a to bez ohľadu na integritu okolia. V epizóde IV. *Kterak Lišák učil Yzengrina lovit úhoře* nechá Yzengrina s chvostom zamrznutým v jazere napospas sedliakovi a jeho čeladi, ktorí ráno vlka nájdu a v bitke ho pripravia o chvost. V interpretovanom cykle príbehov sú prítomné viaceré porovnateľné incidenty. Reynardova ľahostajnosť sa strieda so zlomyseľným počínaním, ktoré ráta s poškodením druhej bytosti, prípadne je jeho cieľom. I keď sa Lišiak odieva do masky veľkorysého dobráka, zvyčajne mu taký postoj vydrží len v úvode epizódy. Potom sa navracia do módu figliara a sebca, ktorý podľa situácie zvažuje potenciálne zisky, a podľa nich snuje a naplňa plány. V epizóde VIII. *Kterak Lišák na kněze vysvětil Prymka, bratra Yzengrinova* sa hrá s dôverčivosťou vlka Prymka, ku ktorému sa správa ako k vzácnemu priateľovi, a dovedie ho na faru, kde spolu hodujú. Počas hodov ho však opije, „vysväť“ za kňaza a nechá ho kázať v chráme, na čo rázne zareagujú fanatickí dedinčania na čele s rozčúleným kňazom. Keď sa dobitý a polomŕtvý Prymek na úteku stretáva s Lišiakom a vyčíta mu zradu, ten ho falošne chlácholí a rozpráva mu, ako sa ho údajne snažil zachrániť. V podstate v žiadnom z analyzovaných príbehov nie je Lišiakov altruizmus pravý. Vždy je napokon motivovaný interiérom, t. j. smerom dnu, k nemu, čo môžeme chápať i doslovne – až dnu do jeho tela (v súvislosti s jeho požívateľským charakterom).

Pozoruhodným príbehom z hľadiska stvorenia Lišiaka v analyzovanej zbierke je úvodná, prvá kapitola, pretože aluzívne odkazuje na kozmogonický mýtus knihy Genesis a zahrnuje doň Lišiaka ako jedno z priamych stvorení prvých ľudí. Rozdielom voči Biblii je, že v tejto verzii dostane dvojica od Boha čarovný prútik, ktorým šľahajú do mora a odtiaľ vychádzajú rôzne zvieratá. Keď sa prútikom zaženie Adam, vychádzajú krotké tvory, ktoré pomáhajú človeku a správajú sa ako prirodzene domestikované (napr. ovca, pes), no keď prút uchopí Eva, vyjdú na súš divoké lesné dravce, žijúce vo voľnej prírode: „Kdykoli Adam moře švihl, / vždy nový tvor se z něho zdvihl / a zvířata se tato čilá / u něho brzy ochočila; / ta však, jimž Eva vyjit dala, / ta nikdy při ní nezůstala: / Jakmile zvěř ta stoupla na zem, / do lesa k vlku prchla rázem. / Zlá byla ta zvěř Evina, / však Adamova nevinná“ (Kvapil, 1973, s.10). Zdá sa, akoby ženskou „tvorkyňou“ nebola Eva, ale Lilith – podľa niektorých zdrojov prvotná Adamova manželka, pre ktorú je príznačný chaos, temnota a zlo. Je prvou páchatelkou hriechu, ktorý zdedia všetky ľudské poko-

lenia. Jej zlá moc sa vlieva do zvierat, ktoré stvorila. Tvorí vlka Yzengrina, Lišiaka a ďalšie, im príbuzné zvieratá. Verše, ktoré nasledujú po vyššie uvedených, opisujú hriechne vlastnosti Eviných zvierat, akými sú ľstivosť, drzosť, podvodnosť, chtivosť, pažravosť, závisť, chamtivosť a iné, t. j. pravé opaky kresťanských cností.

Ako doplnok v rámci európskych paralel možno priradiť Lišiaka ešte do inej typológie, a to do kontrastu apolónske a dionýzovské. Vnútorňa podstata Lišiaka (a každého iného šibala) tkvie v bláznivej, nespútanej, naturálnej energii dionýzovského ducha. Rovnako ako bakchantky – trhá a žerie mäso svojich obetí, je inštinktívny a pudový, funguje v súlade s prírodou. Do svojho okolia vnáša chaos a metamorfuje ho, posadnutosťou vlastným telom a fyzickými pôžitkami akoby pohansky oslavoval plodnosť i rozklad/rozpad, kolobeh života a smrti. Lišiakova lačnosť po jedle a sexuálnom ukojení môže v istých zmysloch naberať až kozmické rozmery. Javí sa apolónskym len v súvislosti s jeho uhladenými spôsobmi a dvorskými maniermi, ktoré ovláda a prezentuje ich v podlizovaní či lichotení ako prostriedku ľsti: všetko apolónske je jeho maskou.

2.2 Premennivosť Wakdjunkagu

Premennivosť šibala Wakdjunkagu je oproti Lišiakovej násobne bohatšia i odvážnejšia, čo vyplýva najmä z odlišného kultúrneho podhubia indiánskeho etnika, svetonázorovej bázy a neporovnateľne staršieho pôvodu. Z príbehu na príbeh sa mení kojotova spoločenská rola, mentálna výbava, povahové danosti, inklinácia k dobru alebo škodlivosti, fyzická podoba a dokonca i pohlavie. Antropológ Paul Radin, ktorý sa zaoberal problematikou indiánskych mýtov, spracoval na základe výskumu – v spolupráci s osobami pochádzajúcimi priamo z tamojšieho etnika – samostatnú monografiu. Ťažiskovo sa v nej venoval práve šibalským mýtom náležiacim kmeňu Winnebago z oblasti stredného Wisconsinu a východnej Nebrasky (2005, s. 21). V monografii je skompletizovaný cyklus príbehov o postave menom Wakdjunkaga, ktorého meno značí v pôvodnom jazyku Winnebagov „kľamný“, „podvodný“. Hoci v interpretáciách sa zaoberáme výlučne šibalom v podobe kojota, indiánsky trickster nie je vo svojej fyzickej forme jednotný: „Šibal sám se nezřídka ztotožňuje s určitými zvířaty, jako je havran, kojot, zajíc, pavouk. Tato zvířata se ovšem dají přiřadit ke .konkrétním živočichům až druhotně. Šibal má většinou neurčitý a nestálý tvar“ (ibid., s. 20). Znamená to, že v sujetovo podobných epizódach sú v pozícii šibala zastúpené rôzne z uvedených zvierat, avšak vlastnosti postavy sa zhodujú. V Radinovom spracovaní winnebagského cyklu je preto v *Mýte o Šibalovi* zvolená jeho neutrálna podoba, a na jej miesto možno dosadiť ľubovoľné zo spomenutých zvierat, t. j. v našom prípade kojota. Vzorka interpretovaných príbehov v našej štúdii však nečerpá výlučne z Radinovej verzie winnebagského šibalského cyklu; výberu podliehali viaceré zbierky indiánskych príbehov a bájok, z ktorých podstatné boli tie, kde vystupoval kojot ako protagonista. Jedným z takých je i prí-

beh *Ako dostal kojot čarodejné schopnosti* zo zbierky *Rozprávky severnej hviezdy* (1977), kde sa spomínajú zásadné informácie o šibalových schopnostiach. Príbeh je zaujímavý z hľadiska premenlivosti, pretože objasňuje okolnosti, ako kojot prišiel k svojim nadprirodzeným schopnostiam. Sujet je pomerne jednoduchý: vládca zvierat vyhlási, že na druhý deň na úsvite rozdá zvieratám mená a šípy – podľa dĺžky budú disponovať adekvátnou silou. Niektorí si chcú meno zmeniť, alebo zatiaľ žiadne nemajú. Udalosť je dôležitá preto, lebo „ve winnebagské komunitě nemá dítě žádný status, žádnou legální existenci, dokud neobdrží své jméno“ (Radin, 2005, s. 145). Kojot sa rozhodne prenocovať pri vládcovom vigvame, aby bol ráno prvý. Aby nezaspal, podoprie si viečka drievkami, no napokon aj tak zaspí a na rad sa dostáva ako posledný. Šibalovo konanie sa ukazuje ako zbytočné „špekulovanie“, a hoci sa snaží dosiahnuť prvenstvo, jeho rozhodnutia sa javia ako nevhodný spôsob na získanie výhod. Zmešká možnosť zmeniť si meno a dostáva len krátky šíp. Jeho bezradnosť a zúfalé pokusy vymeniť meno s inými zvieratami dojmú vládcu natoľko, že mu prejaví svoju štedrosť a obdaruje ho špeciálnymi schopnosťami: „*Schopnosti, ktoré ti teraz dám, pomôžu ti zmeniť sa, ak budeš chcieť. Keď ťa núdza priprie, len si na to pomysli. A ešte niečo [...] Dám ti deväť životov. Ak zomrieš, znova sa vrátiš medzi živých*“ (Chmelová – Oravcová, 1977, s. 19). V závere rozprávač hovorí: „...*kojot má čarodejné schopnosti, lebo je bystrý, húževnatý a šikovný*“ (ibid.). Kojot sa tu správa mimoriadne čestne, je obeťou nezdaru: i keď sa úprimne snaží, nedosahuje to, po čom túži, vlastnou zásluhou. Cieľom jeho konania nie je prekvapivo nič hedonistické; ide mu o to získať reprezentatívne insígnie, akými sú meno a šíp symbolizujúci silu. V texte však nie je nijako bližšie explikované, aký presne majú „schopnosti zmeniť sa“ dosah a ako sa budú prejavovať: či ide o premenu tvaru, pohlavia či charakteru, alebo o šikovné nosenie masiek, ktoré on ako protagonista svojho „predstavenia“ mení z epizódy na epizódu. Interpretácie možno zaznamenávať jeho schopnosti premeny v jednotlivých, početných epizódach.

Indiánsky šibal si udržiava niekoľko invariantných charakteristík, ale v slede jednotlivých epizód je jeho mentálne nastavenie veľmi premenlivé: vie byť aj hlúpy, aj geniálne tvorivý, aj úprimný, aj klamlivý, aj nápomocný, aj pomstychtivý. Zvyčajne má preňho najvyššiu cenu uspokojenie fyzických túžob, v iných textoch naopak nezištne pomáha ľuďom, či je dokonca sám ich tvorcom. Neraz jestvuje na pomedzí, ako mediátor medzi dvoma odlišnými entitami: medzi zvieratami na jednej strane, pričom je jedným z nich (i keď nie úplne), a ľuďmi na druhej. Carol Gustav Jung o ňom hovorí: „Šibal je primitivní ‚vesmírná‘ bytosť božsko-zvířecí povahy, která na jedné straně předčí člověka díky svým nadlidským schopnostem, na druhé straně je však podřazena člověku kvůli své nevědomosti a nerozum. Ani ke zvířatům se však nehodí, a to kvůli jeho neobyčejné neohrabanosti a nedostatku instinktu. Tyto defekty jsou známkou jeho lidské podstaty, která se nedokáže tak dobře přizpůsobit okolnímu prostředí jako ta zvířecí“ (2005, s. 208). Jeho viacvrstvová podstata ho odlišuje od ostatných tvorov, s čím súvisí i dar deviatich životov, akási

alegorická nesmrteľnosť, ktorá mu dovoľuje bezhlavo riskovať kvôli potrave a pohlavnému uspokojeniu; akoby si neuvedomoval hrozby vyplývajúce z vlastného konania.

Otázka vedomia a nevedomia je u Wakdjunkagu namieste: Radin spolu s Jungom psychologicky analyzujú, či si kojot uvedomuje samého seba, a potvrdzuje sa, že v rámci cyklu by bolo možné pozorovať akýsi vývoj vlastného vedomia, dokonca i náznaku svedomia a taktiež sexuálneho uvedomenia. Znamená to v tom prípade jeden z rozdielov medzi postavou kojota a figúrou Lišiaka: Lišiak sa skutočne nevyvíja. I v pasážach dejového vyvrcholenia cyklu *Román o Lišákovi* si zachováva svoje invariantné kvality, ktoré sa ani v rámci zriedkavej kontinuity niekoľkých epizód nemenia. I z tohto dôvodu je kojotova premenlivosť intenzívnejšia a hlbšie zakorenená v prvotnej podstate ľudského vedomia: stredoveký Lišiak tak v časovom posune môže byť akýmsi jeho pokračovateľom. Jung pomenúva šibalovu cestu k vedomiu seba samého ako „premenu od nezmyselného k zmysluplnému“, alebo i „súbežné poľudšťovanie“ [prel. autorka] (2005, s. 201). Epizóda o boji pravej a ľavej šibalovej ruky, zakončená porezaním ľavej, je významnejšia, než by sa na prvý pohľad zdalo. Podľa Junga táto nezhoda znamená, že „...stále ešte žije ve svém nevědomí, v mentálním dětství [...] on sám si je sotva vědom toho, proč k tomu došlo (ibid., s. 143). Podľa Radina sa šibal postupne zoznamuje s integritou vlastného tela, s princípom poriadku, s vlastným menom a sexualitou, pričom vychádza z „nulovej“ pozície, akoby od úplného zvieracieho nevedomia až k uvedomelosti seba samého, avšak bez prebratia zodpovednosti za svoje konanie. Toto dianie je viditeľné i v ďalších príkladoch, napr. keď spáli vlastnú zadnicu preto, lebo nepostrážila pripravený pokrm. Spôsobuje si bolesť, akoby ani nešlo o jeho vlastné telo, ale o akúsi oddelenú substanciu. Jung vo veci šibalovho tela pozoruje istý jav, a to, že Wakdjunkaga „...poskytuje časť svojho tela nezávislou existenciou a neuvvedomuje si jejich správnu funkciu, pretože všetko sa deje nejak samo od seba bez jeho vôle a rozhodovania“ (2005, s. 146). Šibal zjavne neovláda samého seba, a to v nijakom zmysle slova. Platí to i vo sfére sexuality. To, že nosí vlastné prirodzenie v batohu na chrbte, síce môže znamenať, že ho má pod kontrolou, avšak pristupuje k nemu ako k veci, ktorá je len spolovice súčasťou jeho tela, a nosí ju v podstate nesprávne. Až epizóda s vevericou, kvôli ktorej vsunie celé prirodzenie do kmeňa stromu a ona ho ohlodá na veľkosť, ktorá je rozmerom porovnateľná so skutočným mužským prirodzením, dáva na poriadok túto otázku. Naproti tomu, vďaka zakúseniu ženského pohlavného života i niekoľkonásobného zážitku tehotenstva sa šibal svojím spôsobom vzdeláva v oblastiach sexuálneho života ľudí. Všetko musí názorne prežiť, aby vedel jedno od druhého odlišiť. Máme na mysli lokálne známu príhodu, kde sa šibal maskuje za ženu, pričom si zo zvieracích orgánov vytvára umelé ženské pohlavné znaky a vydá sa za náčelníkovho syna, aby mohol v danom kmeni prečkať zimu a zostať sýty; dokonca mužovi porodí troch synov. Tento „transgenderový“ posun nie je len snahou ostať nasýtený, ale i akýmsi kanadským žartom, prevracajúcim množstvo kmeňových zvykov naruby: tak, ako je to pre šibala prirodzené.

Wakdjunkaga zastáva viacero rozličných rolí v spoločnosti fiktívneho univerza (alebo mimo neho): niektoré sú len epizodické, iné sa prelínajú. Pokiaľ majú seriózny charakter, prudko ich neguje bláznivým správaním, a neraz si sám vytvára role podľa situácie. Napríklad v ep. 27 winnebagského cyklu, po zavraždení detí medvedíkov, sa maskuje za cudzinca a naláka matku detí do pasce, aby mohol skonzumovať aj tie. Keď mu muchy v ep. 32 ľstou uväznia hlavu v losej lebke, pred domorodými ľuďmi predstiera, že je vodným duchom a prijme ich obety so sľubom odmeny, ak lebku rozseknú a oslobodia ho. Zaujímavé ale je, že hoci v majorite šibalských príbehov prináleží na okraj spoločnosti a sociálne je z nej vyčlenený, vyskytujú sa naratívy, kde je náčelníkom kmeňa, dokonca i vládcom zvierat. Úvodnými kapitolami cyklu o Wakdjunkagovi sú tie, ktoré opisujú, ako vytiahol na bojový chodník s mužmi s kmeňa, avšak jeho správanie je natoľko rúhačské, alogické a nerešpektujúce, že ho všetci opustia. Je to zároveň symbolické vyjadrenie, prečo je ako postava vždy vyčlenený a prečo ho nemožno brať vážne ani ho nasledovať. I pokiaľ ide o rolu otca rodiny, hlási sa k nej len zbežne, ale neplní funkciu životela ani zďaleka tak, ako sa očakáva. Otázku rodinného života však budeme detailnejšie analyzovať nižšie.

Premenlivú podobu má aj fiktívny priestor, v ktorom sa šibal pohybuje a migruje. Jeho neustále presúvanie by bolo možné pripodobniť pikaresknému románu. Sám to vyjadruje slovami: „Nuž, nadešiel čas, abych opět vyrazil na cesty [...] Budu se opět toulat po zemi a navštěvovat lidi, neboť toto místo mě již unavuje. Jsem zvyklý v míru se toulat světem“, a na inom mieste, po tom, čo dlhšiu dobu opäť zotrval na jednom mieste a vychovával deti, hovorí o sebe: „Nebyl jsem stvořený pro to, co zde dělám“ (Radin, 2005, s. 43 a 69). Putovanie patrí k typickým črtám jeho „životného štýlu“, hoci sú tu prítomné i malé odchýlky. Na určitý čas zakotvuje na konkrétnom mieste, kde zostáva s vyhlídkou na nasýtenie alebo výhody, ktoré mu lokácia ponúka. Môže ísť o post náčelníka, niekde dokonca „kráľa zvierat“, poprípade status náčelníkovej „nevesty“; inde je dôvodom zostať dlhšiu dobu na jednom mieste jeho rodina, ku ktorej sa buď na čas vracia, alebo ju nanovo zakladá. Jeden sled epizód je venovaný tomu, ako na pokračovanie získava potravu pre svoju rodinu tak, že chodí na návštevy k okolitým priateľom, učí sa ich spôsobu lovenia potravy, pozýva ich k sebe domova pokúša sa rovnako uloviť jedlo, no nikdy sa mu to nedarí. Môže byť otázne, či je šibal skutočne natoľko hlúpy, že nie je schopný podľa presného návodu uloviť korisť, alebo je natoľko lenivý a prefíkaný, že necháva hosťa pripravovať jedlo i za cenu toho, že sám seba zahanbí.

2.2.1 Wakdjunkaga a typológia vidov

Šibala ako archetyp možno rozčleniť na základe orientácie jeho správania a akéhosi vnútorného kompasu. Podľa Nikoly Danišovej poznáme delenie na tieto štyri šibalské vidy: civilizátor, požívateľ, blázon a figliar (2021, s. 10). Každý z uvedených typov má odlišné vzorce správania a duševné i telesné motivácie,

ktoré udávajú smer jeho existencie. Čím starší je pôvod toho-ktorého šibala, tým väčšia je pravdepodobnosť, že sa u neho budú prelínať viaceré z týchto kategórií. Keďže Wakdjunkaga skutočne patrí medzi najstarších šibalov, pozorujeme prvky všetkých vidov, hoci najväčšmi zrejme požívačnosť. Nemôžeme však vynechať tie, vďaka ktorým sa stáva užitočným a uctievaným: v tomto móde zodpovedá práve funkcii civilizátora. Tak sa prejavuje napríklad v epizóde, v ktorej prináša ľuďom oheň, hoci ho získava podobne pokútnym spôsobom, podobne ako grécky Prometheus. Kojot tu je „...vládcom zvierat a priateľom človeka“ (Chmelová – Oravcová, 1977, s. 92), čo je na pomery šibala nadmieru pozitívne hodnotenie. Dôvody jeho snahy sú nasledovné: „...bol veľmi šikovný a prefíkaný a bolo mu ľúto, nuž rozhodol sa, že sa vyberie do sveta, nájde oheň a prinesie ho ľuďom“ (ibid.). Kojot sa vydáva na cestu a stretáva dve stareny, ktoré ho prichýlia na noc do svojho príbytku. Počas vyhrievania sa pri ohni vymyslí plán, ako odlákať pozornosť starien a získať tak dar ohňa. Striehne ako skutočná šelma, nenápadne a trpezlivo, pozoruje situáciu v chatrči a volí stratégiu, nestráca ostražitosť: „Únava ho zmáhala, ale prižmúril iba jedno oko, aby druhým videl, čo sa v chatrči robí a vystriehol chvíľu, kedy by si mohol vziať trocha ohňa“ (ibid.). K aktu odcudzenia ohňa využíva človeka, ktorý slúži len na odvedenie pozornosti starien a zakrytie reálnych motívov kojota. Vietor napokon vyvrátdza kojotovu krádež, keď podľa iskier ukazuje starenám cestu jeho úteku. Na tomto mieste nasleduje štafetový beh jednotlivých zvierat. Všetky spolupracujú na získaní ohňa, i za cenu zranenia (napr. žabe zhorí chvost na uhol, preto dnes žiadny nemá). Žaba schová oheň do dreva, a to metaforicky i doslova, pretože podstata ohňa je odvtedy ukrytá v dreve. Kojot je spúšťačom akcie, do ktorej zapojí zvieratá i ľudí, a v takejto konštruktívnej spolupráci prináša ľuďom život meniaci objav, akým je oheň. Funguje ako mediátor medzi zvieratami – tie mu pomáhajú odniesť oheň od starien, a človekom, ktorého využíva ako súčasť plánu. Zriedkavý altruizmus šibala môže v tomto prípade súvisieť s rolou vládcu zvierat, rolou akéhosi náčelníka, no i s posvätnosťou, ktorú mu príslušníci indiánskych kmeňov pripisujú.

V príbehu *Ako orol s kojotom spravili svet* sa stretávame s kojotom-demiurgom, ktorý vďaka ne-definovanej moci vlastným pohybom a hlasom tvorí hmotu sveta a všetky žijúce stvorenia. Stáva sa hýbateľom, podnetom významnej zmeny. Je znudený, pretože spolu s jediným ďalším tvorom – orlom – sú obklopení tichom a prázdnom. Kojot zatúži po niečom materiálnom, živom, po akcii a interakcii s druhými tvormi, azda túži i po akejkoľvek forme chaosu, ktorá by uspokojila jeho večne hravé, primitívne ego. I keď stvorí zem, nestačí mu to. Chce komunikovať, ukazovať svoju šikovnosť medzi ostatnými tvormi, doťahuje sa i na orla: „Okrem toho, pomyslel si kojot, orol si už trocha veľa namýšľa. Myslí si, že je na svete sám. Ved' mu ja ukážem!“ (Chmelová – Oravcová, 1977, s. 21) Na to stvorí všetky živé zvieratá, a hoci je najprv nadšený, časom ich začína vnímať ako konkurenciu: „Niektoré zvieratá [...] priveľa rozprávali. Kojotovi sa to nepozdávalo, najmä preto, že sám chcel rozprávať najviac“ (ibid., s. 21). Kojot, azda aby si potvrdil

vlastnú spektakulárnosť, ale i preto, že mu na zemi stále niečo chýba, rozhodne sa stvoríť najdokonalejšie stvorenie – človeka, a „...kým ostatní tvrdo spali [...] dal človeku najlepšie vlastnosti všetkých zvierat“ (ibid., s. 22). Uvedený príbeh nie je jediným príkladom tvorivej moci kojota, i keď v tomto je schopný tvoriť z abstraktných veličín (pohyb, hlas). Vo winnebagskom cykle sú prítomné aj epizódy, v ktorých Wakdjunkaga vytvára užitočné či dokonca liečivé komponenty z častí vlastného tela. Ide napríklad o ep. 39, v ktorej šibal vinou veвериčky prichádza o značnú časť svojho prirodzenia, z čoho je náležite rozčúlený. Napokon však nepodlieha zúfalstvu a rozhodne sa jednotlivé časti „odovzdať vode“ v jazere a pretransformovať ich na jedlé a užitočné rastliny pre ľudí: „*Tak tedy vzal svůj penis, tu část bez předkožky, a prohlásil: ‚Toto je tím, co lidské bytosti budou nazývat konvalinkami.‘ Pak to hodil do jezera, které mu bylo poblíž. Pak vzal další kusy a postupně pronášel tato slova: ‚Toto budou lidé nazývat bramborami; toto budou lidé nazývat tuřínem; toto budou lidé nazývat artyčokem...‘*“, a pokračuje plodinami ako fazuľa a ryža, ale i ozdobnými rastlinami ako ľalia či lekno (Radin, 2005, s. 56). Štedro sa delí o vlastné telo s ľudským pokolením, čo je istým prejavom šibala-civilizátora. Podobné vyznenie má i ep. 33: Wakdjunkaga v maske vodného ducha presvedčí ľudí, aby mu priniesli obety a rozbili losiu lebku na jeho hlave (v skutočnosti je v nej uväznený a nedokáže sa jej sám zbaviť). Dôverčiví ľudia prinesú obety, rozseknú lebku podľa Wakdjunkagových pokynov a dostanú sľub, že ich dary nevyjdú nazmar. Hovorí: „*Ať už tuto lebku použijete k jakémukoliv účelu, vaše přání bude splněno. Lidé si pak z té hlavy vyrobili různé léčivé instrumenty, které, jak později zjistili, byly skutečně účinné*“ (ibid., s. 52).

Wakdjunkaga okrem vznešenej podstaty civilizátora podchycuje i vid blázna. Absurdná hlúposť, ktorú pozorujeme v slede epizód, a ktorá je v ostrom kontraste s priam geniálnou vynaliezavosťou, v mnohom vychádza z absencie vedomia a súladu vlastného tela s myslou. Toto bláznovstvo je však i zdrojom komickosti, symbolizuje chaos, konanie proti zákonom logiky a poriadku, a vlastné, akoby pokrivené vnímanie reality bez etických a vôbec akýchkoľvek pravidiel. Aj Jung rozoberá šibalov fenomén bláznovstva a mentálne defekty, keď tvrdí: „...je v mnoha ohledech hloupější než zvíře, dostává se z jednoho směšného maléru do druhého. I když není skutečně zlý, dělá ty nejotřesnější věci z čiré nevědomosti a nepochopení souvislostí“ (2005, s. 208). Poukazuje i na symbolický incident s uviaznutím hlavy v losej lebke: ide o paralelné uviaznutie jeho mentality na úrovni zvierat (ibid.). Dokonca vraví: „*Vezmeme-li v úvahu syrovou primitivnost šibalského cyklu, nebylo by překvapením, kdyby někdo na tento mýtus pohlížel jako na reflexi raného, rudimentárního stupně vědomí, které je tím, čím se šibal zřejmě jeví být*“ (ibid., s. 205). Problém riadiť sa pravidlami je viditeľný v mnohých epizódach: kojot dostane na starosť deti, ktoré má kŕmiť v určitý čas, inak zomrú, ale pokyny otca nedodrží, deti svojím správaním usmrť a ich otec ho naháňa s úmyslom krutej pomsty. Inde dostáva rady od priateľov, ktorí mu ukazujú, ako loviť zver a pripraviť z nej pokrm; on však nikdy nie je schopný napodobniť ich spôsoby správne a svojimi pokusmi ublíži buď

sebe, alebo iným. Šibal dokazuje svoju hlúposť i v príhodách, kde sa necháva napáliť druhými, neraz slabšími a menšími tvormi. Prevracanie poriadku, t. j. keď preľstí a zraní obeť, dokonca zabije šelmu, patrí k veľmi častým zápletkám v požívateľských príbehoch o šibalovi – to platí rovnako pre kojota, ako pre Lišiaka. Poznáme viacero epizód, v ktorých Wakdjunkaga „oklame“ sám seba, resp. necháva sa oklamať vonkajšími okolnosťami. Také sú napríklad momenty, keď si pomýli skutočné slivky s tými, ktoré sa odrážajú na vodnej hladine, alebo keď si spletie človeka s pahýľom stromu či kusom smoly, ktorý z diaľky vidí. Jedna z príhod – *Jak kojot bojoval s kusem smoly* – ktorá je, mimochodom, reverzná s príbehom *O prefikanej líške a hlúpom kojotovi*, obsahuje nielen uväznenie šibala, ale i komparačne pozoruhodný konflikt medzi líškou a kojotom. Oba príbehy končia smrťou jedného zo zvierat: jedno je lapené ľuďmi v kletke, ale naláka to druhé pomocou ľsti a prísľubu jedla do pasce namiesto seba. Hlúpe zviera naletí, vlezie do nej a ľudia ho obaria a (takmer) usmrčia. Je to akýsi súboj šibalov: raz zvíťazí líška a inokedy kojot, ich sily sú približne vyrovnané. I preto je zaujímavý prvok v už spomínanom príbehu *Ako kojot dostal čarodejné schopnosti*, v ktorom vládca kojotovi prisudzuje líšku ako „vernú družku“, pretože medzi týmito dvomi druhmi zvyčajne panuje rivalita a chladnokrvná zákernosť. Jednou z možností je, že by išlo o ironické prisúdenie, resp. že by líška bola kojotovým kumpánom v rôznych šibalstvách, i keď si vzájomne zapríčiňujú ťažkosti. Kojot neraz dopláca na to, že podceňuje svojich protivníkov: vie, že on sám používa masku, avšak neráta s tým, že ju iní nosia tiež. Precenenie vlastných schopností a podcenenie druhých tak neraz spôsobuje kojotov pád. Kvôli svojmu bláznovstvu prichádza k ujme na zdraví či majetku, spôsobuje smrť a škodu druhým, no zakaždým napokon vyviazne z problémovej situácie, či už vďaka šťastiu alebo vlastnej vynaliezavosti. Vyzerá to, akoby ho zachraňovalo „deväť životov“, ktorými ho na začiatku obdaroval vládca zvierat: disponuje istým druhom nesmrteľnosti. Winnebagský šibal je zaradený medzi bytosti s božským pôvodom, dokonca sa niekde uvádza ako prvá bytosť stvorená prvotným hýbateľom. Onomastika jeho prezývky Kunu, uvedenej v Radinovej publikácii, znie v preklade „Prvorodený“, a v celom cykle príbehov ho všetky živé tvory nazývajú „starší brat“, teda je tým najstarším stvorením. Pri prerozprávaní jedného z mýtov cituje Radin prehovor Stvoriteľa k Wakdjunkagovi, ktorý vysvetľuje i pôvodný zámer Šibalovej existencie:

„Prvorozený, ty jsi nejstarší ze všech, které jsem stvořil. Stvořil jsem tě jako dobrosrdečného, udělal jsem tě jako posvátnou osobu. Vyslal jsem tě na zemi, abys tam pobýval a aby ti naslouchaly lidské bytosti, aby tě ctily a poslouchaly tě, a tys je mohl učit takovými prostředky, které by jim zabezpečily šťastný život. Toto je ten důvod, proč jsi byl stvořen. Co se ti stalo po tvém příchodu na zemi, sis způsobil ty sám. Díky tvým vlastním činům a aktivitám ses stal terčem šprýmů všech ostatních, každý si na tebe dovoloval, dokonce i ten nejmenší hmyz [...] Tudíž kvůli tvým vlastním omylům te lidé nazývají Poblázněným [...] Nevytvořil jsem tě proto, abys páchal škody na tom, co jsem stvořil“ (2005, s. 160–161).

Stvoriteľ tu poukazuje na to, aký mal šibal pôvodne byť a akým účelom mal slúžiť; okrem toho vyzdvihuje schopnosti, ktoré mu boli dané, najmä vynaliezavosť, s akou dokáže vyviaznuť z každej situácie. Wakdjunkagov pozitívny vzťah k ľuďom je znázornený napríklad v príbehu *Prečo sú Indiáni najrychlejší*. Kojot si tu počína ako starejší kmeňa, je „*najskúsenejší zo všetkých zvierat*“ [upravila autorka] (Chmelová – Oravcová, 1977, s. 36). V tomto texte sa prejavuje jeho múdrosť a zmysel pre spravodlivosť. Ľudia majú so zvieratami spor, pretože sú k nim drzé. Ľudia im z pomsty ukradnú vzácny luk a šípy, pre ktoré vzniká konflikt. Kojot príbehne a navrhne preteky, ktoré rozhodnú o majiteľovi zbrane a symbolicky i o dominancii daného druhu. Keďže by sa ľudia so svojim krehkým a nevykonným telom nemohli so zvieratami merať, vtáky ich zastúpia v pretekoch a dajú im šancu na výhru. Kojot je opäť v pozícii mediátora medzi druhmi, udržiava si neutralitu rozhodcu. Napokon víťazí straka a kojotova nestrannosť sa mu napokon vypláca: ľudia sa po víťazstve prestanú báť zvierat a poľujú na ne lukom a šípami, „...*iba strake a kojotovi nikdy neublížia*“ (ibid., s. 37).

3. POŽÍVAČNOSŤ A NEUKOJENOSŤ

V mýtoch severoamerických Indiánov je často uplatňovaná explicitná oplzlosť, drastické zobrazovanie tela a jeho jednotlivých častí, expresívne vyjadrovanie a tzv. naturálny fyziologizmus. Spomenuté prvky majú svoje miesto aj v reinardovských tricksteriádach a analyzovať ich budeme na niekoľkých príkladoch. Problematiku motívov jedenia, tela a požívania spracoval Bachtin, ktorý osvetľuje videnie a sémantiku takých scén a obrazov v kontexte epochy stredoveku a ranej renesancie. Na príklade satirického románu *Gargantua a Pantagruel* (1532 – 1564) rozoberá význam a chápanie hodovníckych obrazov, tematizáciu hodovania, požívania, prehltnutia i trávenia. Bachtin analyzuje v prvom rade samotný akt jedenia a jeho transcendentálny, archetypálny dosah. V tomto kontexte ide o akt spojenia so svetom, pretože človek, ktorý prijíma potravu, má otvorené ústa. Človek pojedajúci už nie je uzavretým subjektom: otvára sa svetu s úmyslom prehltnutia jeho časti, stiera hranice medzi sebou a ním, stáva sa zároveň jeho súčasťou, splýva s ním. Prijíma do vlastného tela cudzí prvok, ktorý je ale drobný a jemu existenciálne podriadený, preto ho môže prehltnúť, stráviť a sebe tak poskytnúť pôžitok a sebaobnovenie. Bachtin tento obsah vyjadruje vetou: „...telo tu prekračuje své hranice, polyká, pohlcuje a trhá svet, vstrebáva jej do sebe, obohacuje se a roste na jeho úkor“ (2007, s. 266). Takýmto spôsobom triumfuje nad svetom, i keď si podrobuje len jeho malé čiastočky. Alegoricky je však víťazom – vydobyl si vlastným úsilím kúsok sveta a môže sa ním obšťaštniť a požiť ho. Nutnosť predošlej námahy a práce pre získanie potravy deklamuje i Lišiak, a to v epizóde XVI. *Kterak Lišák lapil Volavku a kterak napálil sedláka: „A přijdu-li tu o kořist, / co dneska vlastně budu jíst? / Takový už je ten náš svět: / Bez práce musíš hladovět!“* (Kvapil, 1973, s. 190). Vedomie

úspechu v snahe zabezpečiť si jedlo potom prirodzene vyvoláva radostné, veselé a uvoľnené pocity, spája sa s pozitívnymi emóciami, hojnosťou a novým prírastkom (Bachtin, 2007, s. 73).

Z tohto uhla pohľadu môžeme lepšie chápať, prečo je Lišiakov i Wakdjunkagova posadnutosť jedlom, vidinou sýtosti a konzumného pôžitku taká ohromná, že sú ochotní pre ňu riskovať život a vyvádzať neuveriteľné kúsky, tvoriť vlastné, originálne metódy získavania jedla a nekonečne mnohokrát pokúšať šťastie. Moment jedenia je zároveň dovŕšením snahy: po úspešnom pokuse dolapiť hydinu, uchmatnúť nájdenú korisť alebo napr. ukradnúť havranovi syr je „práca“ vykonaná, t. j. lešť vyšla a šibali sa môžu konečne nasýtiť. Prípustná je i súvislosť s akýmsi „hladením ega“. Lišiak si snáď podvedome potvrdzuje svoju šikovnosť a schopnosť presadiť svoj plán. Vďaka persuzívnemu talentu pretavuje svoju snahu do konkrétneho hmotného výsledku, z ktorého má on sám úžitok – jedlo je jeho odmenou. V tejto transcendentálnej rovine nazerania na akt jedenia je zahalený i aspekt času: požívanie sa deje v konkrétnej chvíli, v danom momente. Človek si uvedomuje svoju činnosť a vychutnáva si ju, a cez hmotnú skutočnosť ukrytú v matérii jedla vie, že nateraz je nasýtený, zregenerovaný. Ak má dostatok jedla a istotu, že si ho zabezpečí, je spokojný a zaobstaraný. No práve to je prvok, s ktorým sa Lišiak veľmi nestretáva, pretože je liminárny: nemá pevné zásoby, a tak ani s ňou spojenú existenciálnu istotu. Keďže je dravec, žerie iné živočíchy a tie si musí násilne zaopatriť sám. Vždy je tak šťastný práve v momente, keď už mu v papuli spočívajú zaslúžená potrava, lebo sa znova a na nejaký časový úsek zregeneruje, uniká potupnej smrti hladom, a vlastným úsilím (hoci amorálnym), je schopný vzdorovať a odolávať nedostatku. Užho však, ako je to u šibalov zaužívané, je táto túžba hyperbolizovaná a celkom jej podriaďuje svoje konanie, a to i za cenu vlastného života. To platí i v epizóde II. *Kterak Lišák kupcům snědl ryby*. Lišiak zahliadne idúci rybársky voz naložený úlovkom. Lahne si na cestu a hrá sa na mŕtveho. Rybári ho vezmú na voz s vidinou zárobku z predaja kožušiny, no kým sa vezú ďalej, Lišiak im potajomky vyžerie množstvo rýb i úhorov. Pre vidinu potravy sa v epizóde XIII. *Kterak Lišák byl barvířem* nebojí obetovať ani sociálne konexie a dobré vzťahy v spoločnosti: kráľ-lev na neho vyhlási hon, pretože už všetky tvory široko-ďaleko utrpeli nejakú ujmu v dôsledku jeho bezohľadného a zlomyselného vyčíňania.

3.1 Kohútov sen

Neobvykle opisnou tematizáciou Lišakovho tela, konkrétne jeho tráviaceho (tr)aktu, je epizóda V. *Kterak Lišák lapil kohouta*. Lišiak tu prenikne na statok, aby ulovil hydinu. Hoci sliepky jeho príchod registrujú a tlmočia informáciu kohútovi, ten ich vysmeje, pyšne sa prechádza po dvore a onedlho zaspí. Sníva sa mu prorocký sen; prichádza preto za sliepkou a pýta sa jej na jeho význam. V sne je metaforicky až mysticky zobrazený Lišakov tráviaci (tr)akt, od tlamy a zubov cez pažerák, žalúdok/brucho a konečník. Ide o atypický spôsob takéhoto zobrazovania – pre šibalské príbehy či mýty je charakteristická explicitnosť

a drastickosť, naturálna vulgárnosť výrazu, no tu je sémanticky rovnaký obraz zaobalený do mystickosti a nadprirodzena kohútovho sna. Časti Lišiakovho tela sú tematizované nasledovne: identitu Lišiaka je sliepka schopná vydedukovať z ryšavej srsti, ktorá má v sne podobu plášťa: „*Kdo hrůzu tu si představí – / měl plášťík celý zrzavý: / obruba dole byla z kostí. / V ten chtěl ho sevřit bez milosti*“, alebo na inom mieste: „*Přede mnou jakýs tvor stál zlý / a kožíšek měl nazrzlý, / jenž bez nůžek a jehly šit, / jímž mocí mě chtěl ošatit*“ (Kvapil, 1973, s.41 a 43). Uvedená „obruba z kostí“ označuje zuby, čo prezrádza i sliepka: „*Obruba z kostí, to jsou zuby, / jimiž vás jednou krutě zhubí*“ (ibid., s. 44). Najhrozivejším úsekom pre kohúta je tesná a klaustrofobicky opísaná úžina pažeráku: „*V kápi se teprv nevyznal: / chlupy ven měla, svírala, / až dušička mu zmírala,*“ pričom následne sliepka bez okolkov potvrdzuje zlú predtuchu veršami: „*a kapuce, jež úzká byla, / a jež vám nesnáz způsobila, / toť chřtán, jež má ta šelma dravá, / a v němž se octne vaše hlava*“ (ibid., s. 41 a 44).

Po pažeráku nasleduje brucho, resp. žalúdok, najhlbšie vnútro Lišiakovho tela – tu si možno všimnúť úzke prepojenie s ústami ako bránou do tohto priestoru. Pozoruhodný je fakt, že temný tvor v sne je odetý v plášti, ktorý je obrúbený kosťami (t. j. zubami), no plášť musí rozhaliť vo chvíli zhltnutia obeť, aby ho ním „ošatil“ – v tom prípade je tu brušná dutina totožná s ústami, čo je netradičné zobrazenie. Bachtin takúto otvorenosť deklamuje na príklade románu *Gargantua a Pantagruel*, v ktorom tvrdí: „Otvorenosť a hĺbka tela jsou ještě zdůrazněny tím, že uvnitř úst se objevuje celý obydlený svět a do hlbin žaludku se lidé spouštějí jako do podzemní šachty“ (Bachtin, 2007, s. 317). Kohút sa po pohltení Lišiakom nachádza v akomsi temnom priestore v hĺbinách tráviaceho traktu, kde sa nevyzná. Onedlho však musí ísť von inou, spodnou cestou: „*A že měl hlavu v díře spodní, / a ocas že mu trčel zpod ní*“, a tiež „*Však pobyl jsem v něm málo chvíl: / jen co jsem jím byl ošacen, / už z neho musel jsem zas ven / dírou, kde dříve ocas byl*“ (Kvapil, 1973, s. 41 a 43). Lišiak je tu vykreslený ako tajomný požívateľ, ktorý príde splniť kohútovi pridelenú sudbu: každá časť jeho tela je obrazne pomenovaná. To, z čoho má kohút hrůzu, je Lišiakovým potešením, slasťou z naplnenia lačného žalúdka a opätovnej regenerácie tela. Všetko sú to príznakové fyziologické komponenty, keďže sa spájajú s jedením a trávením ako takým.

Za zmienku stoja i Lišiakove emócie, ktoré v tejto epizóde prežíva v spojitosti so spomínanou radosťou z úspechu v love a dočasnou istotou z nasýtenia. Na začiatku rozprávač opisuje cestu Lišiaka na statok, ktorý môže byť preňho zdrojom veľkého bohatstva: „*Ten statek ležel vprostřed háje, / a drůbeže tam hojnost máje, / kohoutů, slepic, hus i kačen*“ (ibid., s. 37). Potrebuje sa vynájsť a prekonať prekážku – hustý, trním obrastený plot, musí vniknúť potichu, aby hydina nezaznamenala jeho príchod: „*Odvahy k lovu měl až dost, / však trní toho mohutnost / mu v cestě tolik překážela, / že poklesla mu mysl smělá*“ (ibid., s. 38). Napriek nevyhovujúcim podmienkam sú vo veršoch viackrát označené Lišiakove motivácie i jeho váhanie: „*Ač po slepicích toužil snažně, / přec nechtěl skončit nerozvážně*“, alebo na inom mieste:

„Byl na rozpacích velice; rád by byl jedl slepice“ (ibid., s. 38–39). Napokon sa mu však podarí na statok preniknúť a nasleduje pasáž o kohútovom sne, analyzovaná vyššie. Hoci sen kohúta vydesil, jeho pýcha prehlúši strach a obozrenosť, a on sa nechá ľahko oklamať šibalovými lichôtkami. Lišiakovmu plánu sa darí, vyhladne si ho, blíži sa k nemu: „Plížil se, k zemi přikrčen, / a na kohouta číhal jen / a už se těšil, jak ho zhubí, / až dostane ho mezi zuby“ (ibid., s. 45). Cíti radosť i potom, keď ho povzbudí do spevu, pri ktorom kohút na moment zavrie oči a vtedy ho Lišiak lapí: „Odvahy Lišák dodal sobě, / přes kapustu se přehoup sem, / kohouta popad pod krkem / a prchal s ním, jsa rád, že lstí / se domoh této kořisti“ (ibid., s. 47). Raduje sa, lebo jeho úsilie nebolo márne a on má práve v papuli dôkaz triumfu. Gazdiná eviduje jeho útek a posielala naň čel'ad' so psom. Sujet epizódy napokon podlieha obratu, s ktorým sa možno stretnúť v mnohých šibalských príbehoch – ide tu o kohútovu lesť. Povzbudí Lišiaka, aby sa vysmial sedliakovi, že ho tak ľahko obral. Ten ho hlúpo poslúchne, otvorí ústa a kohút mu uniká. Podvod zo strany koristi je podstatný v tom, že Lišiak je jej hierarchicky nadradený – má vlastnosťami dravca a v potravinovom reťazci ako paralele mocenskej štruktúry zvierat je nad ním vyššie – no i tak mu podľahne a sám si zapričiniuje nezdar. V jeho slovách badať ľútosť: „Na hubu, řek, ať přijde trest, / jež ve chvíli se otevřela, / kdy právě by jen mlčet měla!“ (ibid., s. 50), a záver príhody tvorí deskripcia jeho smútku: „Hladov a sklamán uhání / dál vřesovištěm po pláni / a stezkou běží, cítě smutek, / že Kokrháč mu takhle utek, / a citě zlost, že má mít hlad, / ač moh si na něm pochutnat“ (ibid., s. 51).

3.2 Hraničné situácie

Obvykle je ikonizácia lovu a požívania v šibalských príbehoch vykreslená bez magických a mystických prvkov. Uprednostňuje skôr realizmus až naturálny fyziologizmus; niekedy i s markantne expresívnymi či vulgárnymi výrazmi. Interpretačne možno vydeliť dva časté momenty v sujetovej osnove požívateľských príbehov, ktoré sa periodicky opakujú v oboch vybraných okruhoch tricksteriád. Poukazujú na vnútorne zakotvenú pudovosť v charaktere zvieracieho šibala a tiež prekážky, ktoré je ochotný zdolať v snahe uspokojiť fyziologické potreby.

Prvým takým momentom je tzv. hraničná situácia. Definujúco sú to body v sujetovej osnove, keď Lišiakovi ide o život, je v nebezpečenstve, hnaný, bitý či dokonca pochovávaný zaživa – no ani v takých chvíľach mu jedlo nie je ľahostajné. Svoj hlavný požívateľský orgán – ústa, zuby, tlamu – používa na obranu, hryzie a trhá nepriateľom časti tiel, čím zasadzuje finálny úder a uniká z ich dosahu. V epizóde VII. *Kterak Lišák připravil Tyberta o ocas a kterak nepochodil v kurníku* sa dostáva do pasce kvôli kocúrovi, s ktorým boli kradnúť hydinu v sedliakovom kurníku. Ten Lišiakovi zlomyseľne radí, aby vzal najprv kohúta, ktorý je však veľmi hlučný, prezradí ich a sedliak sa na nich vyrúti i s chrtmi. Kocúr zmizne včas, no Lišiak zaostáva a chrti sa do neho pustia. Práve tu dochádza k hraničnej situácii – útoku chrtov: „a za

kožich ho k zemi strhli; / pod nohy si ho srazili / a mnoho ran mu vrazili“ (ibid., s. 86). Lišiak sa zjavne nachádza v beznádejnej situácii a bojuje o život: „jedného popad za čumák / a ostrým chrupem tisk ho tak, / že vyl, až z toho jímá děs; / když nevěděl si rady pes, / uskočil v bok a trhl hlavou; / však Lišák, jenž měl mysl dravou, / kus čumáku mu urval hrubě / a unášel tu kořist v hubě“ (ibid., s. 87). Či však túto „trofej“ aj požil, už v texte uvedené nie je. Obzvlášť bohatá na ďalšie príklady je kapitola XVII. *Kterak Lišák „dokonal“*, finálna z príbehov tejto zbierky a pospájaná z viacerých epizód. V úvode kapitoly je vykreslené, ako Lišiak vniká na kláštorný dvor. Zožerie jedného kohúta, no mních si ho všimne a naháňa ho až do polí, kde ho zmláti palicou tak, „až celý hřbet mu spřeráže!“ (ibid., s. 200). Lišiak sa v rámci obrany zachová veľmi pudovo, keď mníchovi pohotovo chňapne zubami do rozkroku a pripraví ho tak o semenník: „a mezi nohy se mu smek / a popadl ho za šourek, / pak trhnuv prudce do boku, / mu varle vytrh z rozkroku“ (ibid.). Mnícha ako svojho nepriateľa zneškodňuje a pripravuje ho o mužnosť. Príklad s chrtom je menej obscénny, zatiaľ čo epizóda s mníchom obsahuje prvky groteskna i drastickosti výrazu.

V epizóde XVII. dochádza k finále medzi Lišiakom a spoločenstvom zvierat. Lišiak sa dostane na hrad, kde prehrá šachovú partiu s Yzengrinom a ten ho za prehru kruto zraní: pribije mu prirodzenie k hracej doske. Kráľovná ho dá ošetriť, a kým on vo veľkých bolestiach zaspáva, všetci nadobudnú dojem, že skonal. Hoci ho zvieratá nenávideli pre jeho nekonečné šibalské kúsky, teraz ho oplakávajú, spievajú elegické piesne, vystavia jeho „zosnulé“ telo a verejne sa s ním lúčia. V plnej vážnosti mu vykopú hrob, spúšťajú telo a hádžu naň hrudy hliny. Až vtedy sa Lišiak preberá ako neporaziteľný zvierací dobrodruh, orientuje sa v aktuálnej situácii a jeho reakcia úzko prilieha k náture požívateľa: „nabývá znova myslí smělé, / a úzkostí vši pozbaven, / vyskočí rovnou z hrobu ven, / nahoře rafne Kokrháče, / jenž s kadidlem tam stoje pláče, / a co svou kořist neupouští, / vesele zmizi kdesi v houšti“ (ibid., s. 229). Lišiaka dolapia a vedú ku kráľovskému súdu. Rozsudkom je boj s poškodeným – teda s kohútom. Lišiak v boji pochopí, že jedinou šancou na záchranu je hrať mŕtveho. Obecenstvo s kráľom, uveriac jeho klamu, ho nechá ležať v priekope a odchádzajú, no dvojica havranov ho chce stiahnuť z kože. Netušiac nebezpečenstvo, sa doňho pustia: „Lišáka Rohart první napad / a zobákem ho začal sápat / a rve mu masa celé kusy, / čímž Lišák mnohobolu zkusí; / však ten hned ve lsti proradné / za kýtu ptáka popadne, že vyrve mu z ní beze strachu / i se zadnicí tlustou šlachou / a bolest zlou mu dá tou ranou“ (ibid., s. 240). Na tomto mieste je i priamo spomenuté, že Lišiak vtáčiu korisť nenecháva ležať ladom: „však na nohy už Lišák skočí, / popadne kýtu, odtud spěchá“, a na inom mieste vrana žaluje kráľovi: „Rohartu urval celou kýtu / a pochtunal si asi na ní“ (ibid., s. 241). Opakuje sa tak model hraničnej situácie: šibalovi ide o život, no i tak svoju večnú lačnosť a chtivé ústa využíva ako nástroj boja, defenzívy i požívania, v epizóde s havranom dokonca tieto dve funkcie zlučuje.

3.3 Prekonávanie bariéry

Pokiaľ ide o Lišiaka, jeho prekonávanie bariéry sa tematizuje v motíve preniknutia na cudzie územie. Ak aj pociťuje strach, prekonáva ho, jeho motivácia a odvaha triumfujú nad nepriaznivými podmienkami. V prípade Lišiaka sa taký model uplatňuje v epizóde XI. *Kterak kněz Martin lapil vlka Yzengrina*. Natrafí na opátstvo so statkom a nevie sa dostať sa dnu, lebo nenašiel prístupnú cestu. Dokonca sa i na chvíľu vzdá a vzdiali sa, no veľký hlad ho zaženie späť a on objaví pri bráne pootvorený priechod. O jeho pocitoch sa dozvedáme v nasledovnej pasáži: „*Tam jde a dovnitř vlézt se strojí, / však otálí a moc se bojí, / že uvidí ho frátři tady / a překazí mu jeho spády / a seberou mu kořist jeho / a ztýrají ho samotného*“ (ibid., s. 113). Navzdory strachu vojde dnu a nasýti sa hydinou. Podobná schéma je i v kapitole o kohútovi. V *Románe o Lišákovi* sa vyskytujú príhody, v ktorých Lišiak preniká ešte hlbšie, a to priamo dovnútra cudzieho príbytku, kde zvyčajne hoduje na úkor domáceho. To sa deje i v epizóde VIII. *Kterak Lišák na kněze vysvětil Prymka, bratra Yzengrinova*, v ktorej s vlkom Prymkom vykopú podzemnú chodbu a preniknú do farárovho príbytku. Tam sa napchávajú hostiami a potom i zásobami: „*Z truhlice Prymek vytáh nyní / masa a vína, ryb a chleba / a všeho, čeho bylo třeba, / pak spolu na zem usedli / a toho všeho pojedli / a trochu k tomu taky pili*“ (ibid., s. 92). Podobná je i scéna v epizóde XV. *Kterak Lišák kajcník putoval do Říma*, v ktorej Lišiak putuje do Ríma s baranom a oslom a po ceste sa unavia a vyhladnú. Zastavia sa preto v dome vlka Yzengrina. Hodujú z jeho zásob, opijú sa a vyspevujú: „*Poutníci našli vše, jak třeba: / útulek, jídla dost i chleba, / dost uzeneho, vajec, sýrů; / i piva našli plnou míru, / a Beran tak se ochmelil, / že beze strachu ze všech sil / veselou píseň zanotoval*“ (ibid., s. 182–183). Tieto hodovnícke obrazy denotujú podľa Bachtina „dovršení, které v sobě obsahuje nový počátek“ (2007, s. 268). Prirovnáva ich k sympóziám, spája s uvoľnenosťou prístolných besied a dekoronizáciou. Lišiak tu opäť dekoronizuje hierarchické usporiadanie: bez dovolenia sa kŕmi zo zásob jemu nadradených tvorov (farár má ako človek takmer vo všetkých reinardovských príbehoch viditeľne navrch; Yzengrin je väčší a nebezpečnejší dravec ako Lišiak). Okrem hierarchie nerešpektuje ani zásady slušného správania u hostiteľa – nielenže vnikne bez ohlásenia, ale sa i neslušne napcháva, o dekóre či etikete tu nemožno ani hovoriť. Lišiakové hody sa tak stávajú umocneným triumfom, pretože ide o náročnejšie a hlbšie preniknutie cez bariéry cudzieho majetku a provokačné obžerstvo na úkor protivníka.

Okrem hmotných bariér Lišiak zdoláva aj morálne bariéry, a to práve už spomenutou dekoronizáciou poriadku, porušovaním etikety, páchaním všemožných amorálnych skutkov a v neposlednom rade zosmiešňovaním cirkvi. Práve z hľadiska znevažovania cirkvi a kresťanského náboženstva je príznačná epizóda VIII. *Kterak Lišák za kněze vysvětil Prymka, bratra Yzengrinova*. Na počiatku príhody kňaz po ceste na faru nedopatrením stratí svoju skrinku s hostiami. Lišiak ju nájde a obsah zožerie: „*Otevřel skříňku a v ní zjistil / oplatků sto či ještě víc; ty všechny snědl jako nic*“, nazývajúc ich „*koláčky*“ (ibid., s.

89). Fakt, že Lišiak tu znesväcuje obradné jedlo, bežne určené na rituálne účely, a zároveň degraduje posvätené hostie na zvieraciu potravu, je na dobu stredoveku – žijúcu i dýchajúcu kresťanstvom – značne šokujúci. Lišiak dokáže prekročiť v záujme zachovania vlastného života i ďalšiu bariéru, a síce medze vlastnej identity. V spomínanej epizóde sa zmenením farby tela a pridaním anglického akcentu stáva novou bytosťou, ktorá sa už nemusí báť odsúdenia spoločnosťou.

3.4. Wakdjunkagova nenásytosť

Indiánska mytológia je v porovnaní s reinardovským cyklom nabitá skutočne trúfalými obrazmi telesna a sexuality, čo sa pretavuje i do jej kľúčových postáv. Signifikantným znamením Wakdjunkagu je zobrazenie s bizarným, hyperbolizovaným prirodzením, ktoré nosí prehodené cez plece, príp. uložené v batohu na chrbte. Hoci je tak čiastočne podčiarknuté jeho mužstvo a alegoricky zobrazená sila a potencia nadprirodzených schopností, vo výsledku je nositeľom komického aspektu. Jeho nenásytosť je usúvzťažnená jednak so zvedavosťou a nevedomím, teda so skúmaním vlastnej sexuality a pohlavného života všeobecne, no je i prejavom neukojenosti; hladu, ktorý sa nepretržite ozýva v rovnako exponovanej intenzite. Bezbariérovosť pohlavia, tvarov a možností vlastného tela mu dovoľujú nevidané experimenty, ktoré vyúsťujú do rozmanitých výsledkov, no zvyčajne za vlastné činy nepreberá zodpovednosť. Wakdjunkaga skúma fenomén vlastného prirodzenia v ep. 16 winnebagského cyklu, keď ho posielajú po vode, aby na diaľku súdožil s náčelníkovou dcérou. Nielenže ide o akt znásilnenia, ale i dekononizáciu, pretože hoci sú v blízkosti rôzne mladé ženy, on si vyberá práve tú, ktorá má najvyššiu hodnotu, a tým väčšia je škoda, ktorú svojím konaním pácha. Deva sa snaží vymaniť z bizarnej situácie, sama to však nedokáže, a tak prichádza starana, ktorá z nej nevšedným spôsobom prirodzenie odstráni. Wakdjunkaga sa celému incidentu smeje a vôbec nechápe, prečo mu to ostatní „kazia“: akoby si nevedomoval, čo sa vlastne deje a že práve on je pôvodcom nevyžiadaného styku. Porovnateľné je zneuctenie v epizóde č. 20, v ktorej Wakdjunkaga podvodne získava privilégia nevesty a s nimi i dostatok potravy v tristnom zimnom období. Táto epizóda je však násobne hrubšou satirou a paródiou na pôvodné kozmologické a zákonodarské predstavy winnebagských Indiánov. Wakdjunkaga sám seba pretvorí na ženu a následne má pohlavný styk so svojimi druhmi – lišiakom, sojkou a vtákom hetcgeniga –, ktorí ho oplodnia. Ako nevesta náčelníkovho syna potom porodí troch potomkov. Keď sa jeho skutočná identita odhalí, udalosť zahanbí celý kmeň aj náčelníkovu rodinu. Vytvára klamlivú ilúziu, že pôvabná, plodná žena zastane vážené miesto. On však nikdy nedbá na zvyklosti – pravidlá pre neho neexistujú, nie je si ich vôbec vedomý. Absencia jeho zdržanlivosti v epizóde č. 1. takisto uvrhuje do nešťastia okolie: ako náčelník má noc pred bitkou súdož, čo podľa winnebagskej tradície prináša nezdar v boji. Okrem tohto „faux-pas“ dokonca v deň posvätného obradu vztýči kmeňovú vlajku na vlastnom úde, čím zhanobí celý tento (ináč vážený) rituál aj

celý kmeň. Wakdjunkagova reakcia sa aj v tejto epizóde zhoduje s mnohokrát opakovanou frázou: „*Takové věci se mi dějí stále,*“ a pokračuje prehovorom k svojmu údu: „*Můj mladší bratře, ty jsi příčinou ztráty přikrývky, přines ji tedy zpět*“ (Radin, 2005, s. 37). Karhá časť tela, nie seba samého. Svoje prirodzenie pokladá za samostatnú entitu, ktorú neovláda, rovnako ako vlastné ruky v už spomínanej epizóde. Nevedomie seba samého vedie k oddeleniu konania a vnímania, nedovoľuje mu chápať súvislosť medzi ním a bláznovstvami, ktoré „sa mu dejú“. Svoje pohlavné a zároveň vylučovacie orgány využíva ako nástroj, ktorý však nevie spoľahlivo používať; akoby nebol oboznámený so spôsobom ich prevádzky, a podľa Junga si naozaj neuvedomuje skutočnú, správnu funkciu vlastných orgánov (2005, s. 146). Tento fakt potvrdzuje aj epizóda č. 17., v ktorej sa Wakdjunkaga mstí jastrabovi za to, že ho počas letu pustil z pazúrov a on zostal uväznený v dutine stromu. Odpláca sa mu tak, že sa premení na mŕtveho jeleňa, priláka lačného dravca a keď sa ho ten pokúsi zožrať, uväzní ho Wakdjunkaga vo svojom análnom otvore. Tento raz však nejde o sexuálny akt, ale o trest a pomstu, ktorá je vulgárnosťou typická pre severoamerického šibala. Je však očividné, že používa svoje telo úplne inými spôsobmi, ako to robí okolie; jeho abnormalita tkvie v spojení nevedomej mysle a tela s premenlivými dispozíciami. Z hľadiska uvedomenia vlastnej sexuality a pohlavia je významná vyššie spomínaná príhoda s veвериčkou, ktorá vykrikuje na Wakdjunkaga správne pomenovania jeho pohlavných mužských znakov a hovorí mu, ako by ich mal správne nosiť. Wakdjunkagu to rozzúri a útočí na drzé zviera práve svojím prirodzením, ktoré mu veверica ohlodá na normálnu (ľudskú) veľkosť.

3.5 Prekonávanie bariéry

Wakdjunkagovi chýba vnútorný kompas, hlas, ktorý by ho upozorňoval na kritický moment. On sám nedokáže prestať, a to ani vtedy, keď je jeho sexuálny hlad zdrojom nešťastia. V tricksteriádach tak nastávajú mnohé momenty, ktoré sú v kardinálnom rozpore s kmeňovými zvykmi a tradíciami Winnebagov. Wakdjunkagovo prekonávanie bariér sa preto značne líši od stredovekého Reynarda, pretože tam zvyčajne ide o reálne, fyzické prekročenie hraníc pozemku, vo vzácnych prípadoch o satiru cirkvi a útoky voči jej pravidlám. V indiánskych príbehových cykloch je obsiahnuté skutočne veľké množstvo porušení pravidiel, akoby to bolo hlavným účelom ich rozprávania (čo čiastočne aj je). Wakdjunkaga bez legitímneho súhlasu obcuje s potomkami náčelníkov, a to v prípade oboch pohlaví, ponížuje ich a zanecháva za sebou nenapraviteľnú škodu. Emeritný americký profesor Franchot Ballinger, ktorý sa venuje problematike indiánskych šibalských naratívov, má na problematiku Wakdjunkagovej nenásytosti nasledovný názor: „Problémom mnohých z týchto príbehov nie je sexuálna viktimizácia ako taká, ale skôr krutosť, sebaklam a absurdita muža, ktorého neviazaná sexualita predstavuje hrozbu pre komunitu. Takéto príbehy dramtizujú silu ľudskej sexuality, aby nás prehnala za hranice ľudských sociálnych obmedzení“

[prel. autorka] (2000, s. 19). Môže teda sčasti ísť o akýsi odstrašujúci príklad, hrozbu, ktorá sa naplní, ak sa jedinec nedokáže ovládať. Zároveň však posúva fiktívnu realitu do nemysliteľných miest, ktorá môže na recipienta pôsobiť oslobodzujúco.

Wakdjunkaga neuznáva nijakú zo spoločenských inštitúcií, ani vážené posty náčelníkov a kmeňovú hierarchiu, ani posvätné miesta a predmety, a to platí i pre intímnu bunku rodiny. Kojotova rodina, o ktorú sa naprieč epizódami zaujíma len sporadicky, sa v príbehoch spomína viac ako Lišiakova. V *Románe o Lišákovi* sú uvedené i scény, kedy Reynard bije vlastnú ženu pre bývalú neveru, a záleží mu na nej len vtedy, keď hrozí, že by o ňu prišiel. Kojot je i v tomto ohľade expanzívnejší. Rodiny zakladá na rôznych, od seba nezávislých miestach; má ich viacero naraz, vracia sa zriedkavo, aj to iba kvôli deťom, resp. akonáhle deti dosiahnu zrelý mladý vek, opúšťa ich. Bez ohľadu na existujúce záväzky máva styk s akýkoľvek tvorom – ženského i mužského rodu; vernosť je u neho úplne cudzím pojmom. Jediný, komu zachováva vernosť, je jeho neukojiteľný telesný apetít poháňaný najnižšími pudmi. Wakdjunkaga je skrátka príliš sebecký, primitívny a nestály nato, aby plnil funkciu živiteľa rodiny. Okrem toho, zvyčajne nie je schopný ani sa o potomkov či partnera starať: nespĺňa nároky kladené na rolu otca a manžela. Jeho zlyhania majú v tomto smere najmä morálny charakter. Hoci časť tricksteriád môže slúžiť ako moment uvoľnenia, ako sympatická fabulácia rušenia pevných štruktúr, noriem a zvykov, iná má zas slúžiť ako odstrašujúci príklad, má ukázať poslucháčom, aké následky má neplnenie si povinností, ktoré sa od každého člena spoločenstva očakávajú, a to ako od mužov, tak i od žien. V prípade prechýlenia šibalskej postavy do ženského pohlavia, o ktorom uvažuje Ballinger, sú kojotie matky takisto neúspešné vo svojich snahách opatrit' deti, či už pre svoju malichernosť, hlúposť, a najmä sebeckosť. Šibalská žena-kojot sa riadi inými než bežnými materskými pudmi, a s prechýlením sa mení i spoločenská rola – odráža skutočné povinnosti indiánskej ženy, a postava tu zlyháva podobne, ako jej mužský náprotivok (2000, online).

Winnebagský šibal nedrží v úcte vlastnú ani cudziu rodinu. Je schopný bez výčitiek vyvraždiť celú domácnosť a požiť ich ako potravu. Vo winnebagskom cykle neraz vniká do jadra rodiny a rozbíja ju: napríklad presvedčí rodičov, aby mu dali na starosť svoje deti, čo zvyčajne smeruje k ich usmrteniu a následnej konzumácii. Nahnevaní rodičia hľadajú šibala a snažia sa mu pomstiť, ale jeho vynaliezavosť a nesmrteľnosť mu poskytnú výhodu, vďaka ktorej uniká, dokonca niekde usmrcuje i samotných rodičov. Príkladom je epizóda č. 27: Wakdjunkaga pojedá deti medvedíkov čistotných, matky ich oplakávajú a chcú sa šibalovi pomstiť, ten však využíva čas ich neprítomnosti na dokončenie plánu. Požiada skunka, aby mu prekopal tunel cez blízky kopec, a pri príchode žien v ňom zmizne. Zmení si vzhľad a identitu a pod maskou cudzinca ich navštívi, pričom im sľubuje pomstu za deti. Naláka ich do tunela, kde vraj leží zabitý Wakdjunkaga, no zvonka zahradí oba východy zapálenou slamou, upečie ich zaživa a skonzumuje. Podobná je aj sujetová línia, v ktorej požiada otca štyroch detí, aby mu na čas zveril dve z nich. Šibal

dostáva jasné pokyny, ako sa o deti starať tak, aby ich udržal nažive. Ten ich, samozrejme, nedodrží, deti umierajú a otec sa prichádza pomstiť. Wakdjunkaga mu dlho uniká, avšak nedokáže sa pred ním natrvalo skryť. Využíva svojich „deväť životov“ a vrhá sa do hĺbín oceánu.

Wakdjunkagova neukojenosť teda nepresahuje len rámec sexuality a rovnako bujaro vyniká i v oblasti jedla a trávenia. Nestráni sa brutálneho vraždenia svojich obetí, čo mu síce ako dravcovi prináleží, avšak ako bláznovi, ovládanému pudmi, sa nijaký zo zvolených spôsobov lovu nejaví ako morálne defektný. Príklady, kde medveďa túžiaceho po novom „chvoste“ rozpára nožom alebo keď zaživa upečie matky medvedíkov čistotných, ho nijaký spôsobom nemrzia; pokiaľ má loviť potravu sám pre seba, jeho úspešnosť je viac než vysoká. Akonáhle sa však ocitá v situácii, v ktorej by mal loviť pre druhých, stáva sa paradoxne úplne nepoužiteľným a neschopným babrákom. Modelovou ukážkou tohto javu je príbeh s názvom *Ničemný kojot* zo zbierky *Vyprávění severoamerických Indiánů* (2003) od Williama Camusa. Žena posielala muža-kojota po drevo, aby v zime nepomrzli: ten priniesie zvonka vetvy zo zapáchajúceho stromu, takže oheň musí byť pre neznesiteľný zápach uhasený. Rozčúlená manželka sa s deťmi vyberie po poriadne drevo a v lese natrafia na jeleňa. Deti ho volajú, aby sa ponáhľal s lukom, no on je absolútne letargický. Odbije ich s tým, že si nachystá zbraň a príde za nimi. V skutočnosti len začne so zháňaním prútov a samotnou výrobou luku a šípov, potom si opravuje remene na snehovkách a napokon ešte zožerie bobule, ktoré mali doma ako posledné zásoby. Až po tom všetkom sa vydáva na pomoc žene. Keď dorazí, i tak sa mu jeleňa nepodarí trafiť, a žena, znechutená z jeho neschopnosti, odchádza aj s dcérou. Syn ostáva s otcom, čo sa mu stáva osudným, pretože kojot v sebe nemá vloženú obetavosť potrebnú na opatrovanie dieťaťa. Vydajú sa spolu na lov: kojot si vezme všetky dobré kusy mäsa, synovi nechá tie tvrdé a potom zje aj tie, čo syn nechal. Takýmto hospodárením kojot zapríčiňuje smrť svojho syna. Ani to ho však nevyvádza z miery – mŕtveho syna necháva len tak ležať pod snehom a odchádza. Šibalova šokujúca ľahostajnosť spojená s lenivosťou len odobruje tvrdenie, že šibalovi záleží len na sebe samom. Jeho krutosť je výsledkom úplnej absencie svedomia a poznania hraníc i pravidiel. To sa odráža aj v jeho vzťahu k prírode, resp. vzťahu prírody k nemu. Pozorujeme viacero subjektov, v ktorých je očividné, že i samotná „neživá“ príroda kladie pred Wakdjunkagu prekážky, ktoré by ho mali naučiť pravidlám: ako sa však ukazuje na širokospektrálnej textovej vzorke, indiánsky šibal je, na vlastnú škodu, nepoučiteľný. Epizóda č. 23 winnebagského cyklu o bobuli s laxatívnymi účinkami dokazuje, že ani explicitné, repetitívne varovanie pred nepríjemnosťami hroziacimi po požití bobule nie je dostatočne relevantné pre niekoho takého pažravého a hlúpeho, akým je kojot. Opakujúca sa osnova so stromami, ktoré nesprávne napovedajú ušpinenému kojotovi, kadiaľ sa dostane k rieke, aby sa očistil, je akousi zlomyseľnou odplatom a zároveň posmeškom. Nielen zvieratá, ale aj rastliny – teda celá príroda – vedia, že si môžu robiť žarty z Wakdjunkagu s božským pôvodom, pretože je babrák a nedokáže dodržať ani tie najjednoduchšie

pravidlá. Svojím spôsobom ide o test, z ktorého vychádza ako neúspešný adept. V jednej z týchto línií dokonca šibal umiera: vlk (ide rovnako o psovité šelmu a prítomná zostáva aj šibalská podstata zvieratá) sa zalieča medvedíkovi čistotnému, pričom jeho požívateľské úmysly sú od začiatku zrejmé. Medvedík vlka oklame, uniká mu a ešte mu v spánku z pomsty zakryje oči exkrementmi. Nevidomý vlk hľadá cestu k rieke, no stromy ho navigujú tak, že narazí vždy do ďalšieho stromu. V poslednej fáze medvedík zmenou hlasu napodobní vrbu a docielí, že sa vlk utopí. Keď sa ho skutočná vrba pýta, prečo bol taký krutý, odpovedá: „*Protože byl pokrytec. Nenazýváme přece přítelem toho, koho chceme sežrat*“ (Camus, 2003, s. 97). Príroda sa mstí šibalovi aj vo winnebagskom cykle, keď ho v epizóde č. 31 strom uväzní medzi vetvami a on musí sledovať, ako mu iné zvieratá žerú potravu. Zo zbierky *Duch dvou tváří: Mýty a legendy severoamerických indiánů* (1984) je trochu premršteným príkladom príbeh *Kojot, Iktome a skála*, kde kojot v ľahkovážnej chvíli z rozmaru daruje skale svoju teplú huňu: „*No, to je hezká skála. Myslím, že má moc [...] Na, lvo, vezmi si tu houni jako dárek. Vezmi si ji, milá skálo, ochrání tě před zmrznutím*“ (Erdoes – Ortiz, 2012, s. 97). Po ceste zastihne priateľov dážď s krupobitím a kojot zatúži po svojej huni, preto ju chce skale vziať. Kojot si ju niekoľkokrát pýta, no skala ju odmieta vrátiť s opakovaním frázy: „*Co je dáno, to je dáno*“ (ibid., s. 98). Nakoniec kojot huňu skale surovo zoberie a odchádza, no dohra celej aféry má pre neho neblahé následky: skala sa valí na priateľov, aby si od kojota vzala späť to, čo jej patrí. Kojota napokon prevalcuje a okoloidúci farmár si ho berie ako predložku pred dom. Táto epizóda však nekončí smrťou v pravom slova zmysle; spomína sa tu jeho nesmrteľnosť: „*Kdykoliv je Kojot zabítý, může zase ožít, ale tentokrát mu trvalo celou noc, než se nafoukl do původního tvaru*“ (ibid., s. 99). V závere znie rozprávačovo poučenie: „*Přátelé, poslyšte: mějte vždy úpřimné srdce. Když chcete něco darovat, darujte to navždycky*“ (ibid.).

Spôsoby, akými Wakdjunkaga riskuje kvôli matérii a pôžitku, presahujú pud sebazáchovy; napriek tomu v ňom zostávajú prítomné i normy zvieracích behaviorálnych štandardov. Môžeme predpokladať, že charakteristiky správania oboch zvieracích šibalov, Lišiaka i kojota/ Wakdjunkagu, vychádzajú predovšetkým z behaviorálnych vzorcov odpozorovaných z prírody, od skutočných, prefikovaných a zároveň hlúpych šeliem.

ZÁVER

V štúdiu sme sa zameriavali na podobnosti i odlišnosti vo vzhľade a správaní šibalských figúr. Kapitolou 1. *Teória* sme v krátkosti uviedli základné charakteristiky arcifigúry a mimetický princíp vzniku mytológie. Venovali sme sa opozícii hrdina – škodca podľa literárnoteoretickej typológie Vladimíra Proppa, pričom

sme dokázali, že šibal spadá pod obe kategórie rovnocenne, a to v prípade oboch vybraných postáv. Analyzovali sme i častú sujetovú schému, ktorá sa vyskytuje v požívateľsky orientovaných príbehoch zvieracích šibalov. Reynard a Wakdjunkaga pochádzajú z odlišných kultúrnych okruhov, preto sme pokladali za potrebné spomenúť časové zaradenie i geografické východisko a zároveň podčiarknuť duchovné motivácie prítomné v mytologických konceptoch severoamerických Indiánov.

V podkapitole 1.1 *Liminarita* sme explikovali tento pojem v intenciách fyzických i behaviorálnych vlastností arcifigúry a uviedli tak nasledujúcu kapitolu 2. *Ambivalentnosť a prefikanosť*. Nestálosť sa prejavuje v konkrétnych binárnych opozíciách – v príkladoch z *Románu o Lišákovi*, akými sú dobro a zlo, hlúposť a vynaliezavosť, lož a pravda, tvorivosť a deštrukcia či altruizmus a sebeckosť. Opozície jeho charakteru sme demonštrovali i v nadväznosti na európske paralely, a to pôvod Lišiaka v kontexte mýtu o Adamovi a Eve, a tiež v intenciách apolónskeho a dionýzovského. Pokiaľ ide o kojota/ Wakdjunkagu, nebolo možné vydeliť také zreteľné dvojice, keďže jeho charakteristiky sú vyskladané na prastarých myšlienkových pilieroch. I z toho dôvodu sme uprednostnili „premenlivosť“ namiesto „ambivalencie“. V úvode podkapitoly sme rozoberali fyzickú nestálosť kojota, ako i onomastiku mena Wakdjunkaga: takisto jeho neurčitý pôvod a zaradenie, ktoré je božské, ľudské i zvieracie súbežne. Porovnali sme obe postavy v otázke vedomia a nevedomia – výsledkom bolo zistenie, že Lišiak vnútornému vývoju nepodlieha na rozdiel od Wakdjunkagu, u ktorého v rámci winnebagského cyklu zaznamenávame postupné uvedomovanie si vlastného tela, identity i sexuality, napriek tomu, že sa dosiahnutie tohto vedomia neskôr znova vytráca. Okrem týchto foriem premenlivosti sme sa zamerali aj na spoločenské roly, ktoré kojot zastáva, a taktiež na migračný priestor a putovnú existenciu indiánskeho šibala. Zároveň sme opísali dôvody, z akých je ochotný zotrvať dlhšie na jednom mieste: zvyčajne to bolo jedlo alebo osobitá výhoda, ktoré mu daná lokácia či rola poskytujú. Z hľadiska rôznych šibalských vidov sme zaradili kojota do viacerých z nich, ako to vyplýva z jeho rozmanitého správania. Objasnili sme jeho užitočnú polohu civilizátora i deštruktívnu polohu požívateľa, a napokon i pôvodný zámer jeho stvorenia.

V tretej kapitole s názvom 3. *Poživačnosť a neukojenosť* sme sa venovali modelom správania, aké sú typické pre Lišiaka i kojota/Wakdjunkagu, pričom sme využívali interpretačné stratégie a opisy konkrétnych príznakových situácií. Na začiatku sme vysvetlili poetiku požívania v súlade so stanoviskami Bachtina. Podkapitoly o Lišákovi obsahujú interpretáciu osobitého spôsobu ikonizácie lovu a požívania, využívajúceho netypické prvky mystickosti a obraznosti. Nasledujúce časti textu – 3.2 *Hraničné situácie a Prekonávanie bariéry* – sa venujú modelovému behaviorálnemu mechanizmu, v akom Lišiak získava komoditu potravy. Mnohými príkladmi z pramenného textu dokazujeme svoje tvrdenia a výsledkom je bližšie zhodnotenie charakteristických bodov sujetovej osnovy. Podkapitola *Kojotova nenásytnosť* posudzuje dekononizačné tendencie jeho hyperbolizovanej sexuality a oddelenosť jeho myslenia a kona-

nia v zmysle neschopnosti ovládať vlastné telo i seba samého. Pri indiánskom šibalovi kopírujeme názov kapitoly o prekonávaní bariéry, avšak tá obsahuje rovnako i hraničné situácie – z dôvodov špecifik v textoch a zvykoch etnika bolo nutné tieto dva body zlúčiť. Hovoríme preto o kmeňových tradíciách a pravidlách, ktoré kojot/Wakdjunkaga ignoruje a koná v ostrom rozpore s nimi. Jeho nerešpektovanie morálnych a zvykových pravidiel, ako i zákonov prírody neraz máva pre neho samotného neblahé následky: niekedy sa však vďaka svojim abnormálnym schopnostiam a vynaliezavosti dokáže vyhnúť problémom, v ktorých sa ocitá.

Pramene

- Camus, William: *Vyprávění severoamerických indiánů*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-757-4
- Erdoes, Richard – Ortiz, Alfonso: *Duch dvou tváří: mýty a legendy severoamerických indiánů*. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0552-0
- Chmelová, Elena – Oravcová, Mariana: *Indiánske rozprávky*. Bratislava: Pravda, 1977. Bez ISBN
- Pribus, Michal: *Kamenné kanoe: indiánske rozprávky*. Bratislava: Mladé letá, 1967. Bez ISBN
- Román o Lišákovi*. Prel. O. F. Babler. Praha: Odeon, 1973. Bez ISBN

Literatúra

- Bachtin, Michail Michailovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-776-6
- Ballinger, Franchot: Coyote, He/She Was Going There: Sex and Gender in Native American Trickster Stories. In: *Studies in American Indian Literatures*, Vol. 12, 2000, No. 4, pp. 15–44. Available from: SAIL Ser.2, 12.4 (archive.org) [Viewed 2024-04-17].
- Danišová, Nikola: *Marginálie k figúre šibala v arcinaratívoch*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2021. ISBN 978-80-558-1807-8
- Douglasová, Mary: *Čistota a nebezpečí*. Praha: Malvern, 2014. ISBN 978-80-87580-91-2
- Huizinga, Johan: *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971. Bez ISBN.
- Jung, Carl Gustav: O psychologii postavy šibala. In: Radin, P.: *Trickster: mýtus o Šibalovi. Indiánský mýtus v kontextu světových mytologií*. Praha: Dobra, 2005, s. 199–216. ISBN 80-86459-45-4
- Kvapil, Josef Šofferle: Doslov. In: *Román o Lišákovi*. Praha: Odeon, 1973, s. 249 – 267. Bez ISBN
- Radin, Paul: *Trickster: mýtus o Šibalovi. Indiánský mýtus v kontextu světových mytologií*. Praha: Dobra, 2005. s. 19–179. ISBN 80-86459-45-4
- Všetička, František: *Kompoziciána*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986. Bez ISBN

POSTAVA ČARODEJNICE V ČAROVNÝCH ROZPRÁVKACH

THE CHARACTER OF THE WITCH IN FAIRY-TALES

Alžbeta Štetiarová

2. ročník Bc. štúdia estetickej výchovy

Katedra etiky a estetiky

Filozofická fakulta

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Abstract: The analysis focuses on the depiction of the witch in two Slovak fairy tales by Pavol Dobšinský and in *Hänsel and Gretel* by the Brothers Grimm, where the witch appears as an embodiment of fear, disrupted social order, destructive evil, and serves as keeper of the threshold to the underworld. The comparison of the tales reveals shared traits of the witch as a cunning antagonist as well as differences in her portrayal within the context of Western European fairy-tale tradition. The study defines the key characteristics of this figure and specific manifestations of her supernatural power, such as the ability to alter physical form, manipulate the victim, isolate herself outside the social order, or conceal her identity, as well as her lethal intent and the power to restore life. At the same time, it highlights her inner weakness rooted in pride and primitive instinct, which ultimately lead to her defeat. The result is a coherent model of the witch as a fairy-tale character with a significant moral and symbolic function.

Keywords: witch, fairy-tale, Pavol Dobšinský, Brothers Grimm, Pamodaj šťastia, lavička; Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas; Hänsel and Gretel

ÚVOD

S postavou čarodejnice ako škodcu sa stretávame aj v západoeurópskych rozprávkach. Tá sa vo väčšine rozprávok, či už v nemeckých, anglických alebo slovenských nevymyká svojim typickým vlastnostiam. Slúži ako mocný symbol múdrosti, prefikanosti a zla, ktorý odráža spoločenské obavy, morálne lekcie a kultúrne hodnoty svojej doby. Prostredníctvom tohto typu postavy skúmame témy strachu, transformácie a hraníc medzi prirodzeným a nadprirodzeným.

V predloženej štúdiu charakterizujem podobu čarodejnice v dvoch slovenských rozprávkach od Pavla Dobšinského, *Pamodaj šťastia, lavička, Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas*, a *Hänsel a Gretel* od bratov Grimmovcov. Zameriam sa na schopnosti a symboly, ktoré postavu čarodejnice vyjadrujú, s cieľom nájsť to, čo jej obrazy vo vybraných textoch spája a čo ich naopak odlišuje. Zároveň sa pokúsím definovať čarodejnicinu ucelenú podobu.

1. CHARAKTERISTIKA POSTAVY

Etymológia slova *čarodejnica* vychádza z praslovanských lexém *čarъ* a *čarb*, ktoré pochádzajú z koreňa *ker-* („robiť“, „konať“). Podľa istej hypotézy môže byť slovo *čarodejnica* späté aj so slovom *čiar* („lína“), kedy by jeho praslovanský pôvod mal koreň *ker-* („rezať, robiť zárezy“), a sémanticky by súviselo so slovom *čiar* ako „čiar na zemi“, „kruh pre magické účely“, z čoho vzniklo sloveso „čarovat“ – „vytvárať magické kruhy alebo línie.“ Iné pomenovanie *striga* vychádza z latinského koreňa *strigāre*, teda *strix* („sova pišťavá“) (Glare, 1968, s. 1828). Označenie *bosorka* pochádza z maďarského *boszorkány* („čarodejnica“), je turkotatarského pôvodu a je odvodené z tureckého koreňa *bas* („tlačiť“), ktoré prešlo dlhou sémantickou cestou, a dá sa z neho odvodiť pomenovanie pre „niečo, čo dusí“, t. j. „nočná mora“, „zlý duch“, „čarodejnica“ (Králik, 2015, s. 78). Výraz *ježibaba* je zloženinou slov *baba*, v zmysle „(stará) žena“, a *ježi* (pravdepodobne podľa *jež*, *ježiť sa*, od psl. *ežiti /se/*), čiže „prejavovať zlo, zlostiť sa“ (ibid., s. 244).

„Čarodejnica je v rozprávkach mocným symbolom a reflexiou zlej časti vnútorného svedomia ľudského ja“ (Jalal, 2022, s. 144). Fyzicky má podobu osamelej stareny, prebývajúcej hlboko v lese, príp. na kraji ľudského obydla. Je konvenčne škaredá, priam odpudzujúca. Často má na chrbte hrb a na tvári hlboké vrásky, ktoré síce vyjadrujú dlhovekosť a skúsenosť, ale naisto nie materinskosť či múdrosť láskyplnej stareny. Zovňajšok je odrazom jej zlovestného vnútra v protiklade k panenskej hrdinke, ktorej vizuálna krása odráža jej dobré srdce. Ich kontrastný vzťah vychádza aj z hrdinkinej mladícky naivnej poslušnosti a čarodejnicinej stareckej prefíkanosti. Preto nosí tmavý či čierny odev, ktorý zahaľuje jej tvár, no poukazuje i na to, že prechováva mnohé tajomstvá. Okrem toho sa s jej výzorom spájajú všetky telesné črty, ktoré sú tradične pokladané za nepekne či vadné: vredey, hrozivé zuby, veľký nos, a dokonca črty, ktorých spoločenská neatraktívnosť je zakorenená v antisemitizme. Toto prepojenie spomína najmä profesorka Yvonne Owensová, ktorá analyzuje spätosti medzi postavami čarodejnic a židmi v neskorom stredoveku a ranom novoveku. Podľa Owensovej reprezentovali podobné symbolické predstavy a predsudky – obe skupiny boli pokladané za nečisté (prepájané s témami „znečistenej krvi“), melancholické a schopné kanibalizmu –, čo sčasti zapríčinilo aj ich prenasledovanie v 15. a 16. storočí v Nemecku (2013, s. 56–57). Ústrednú úlohu v zobrazovaní Židov aj čarodejnic zohrával Saturn, ktorý bol vnímaný ako planetárne božstvo melanchólie, smrti a kanibalizmu. Rovnako ako čarodejnice i Židia boli obviňovaní z rituálnych vrážd (najmä novorodencov), rituálneho kanibalizmu či zo znesväcovania hostie a ďalších hanebných skutkov. V saturnských obrazoch bola zakorenená aj postava tzv. *Kinderfressera* („požierača detí“). Objavovala sa i na festivaloch a karnevaloch, často zobrazovaná aj ako antisemitský obor alebo kanibalská čarodejnica (ibid., s. 55–77).

Tieto obrazy pochádzajú najmä z Nemecka a susedných krajín, pričom už v 16. stor. sa objavujú vo folklóre i v ilustrovaných modlitebných knihách hodín. Kdekoľvek sa tematizujú, postava na nich má tri charakteristické znaky: 1. kradne deti, 2. hádže ich do vreca a 3. požiera ich (Zika, 2007, s. 214). Tieto motívy prenikli do vizuálneho jazyka raných rozprávok, cez ktorý posilňovali kultúrne obavy práve prostredníctvom groteskných postáv čarodejníc (Owens, 2013, s. 77).

Už samotné prostredie, ktoré čarodejnicu obklopuje, je základným indikátorom jej postavenia a definuje vzťah postavy so svetom naokolo. „*V tej hôrke stál osamotený domček. Vnišla dnu. Ale nenašla v ňom nikoho, iba jednu starú ženu. Aj tá vyzerala ako naozajšná ježibaba*” (Dobšinský, 2017, s. 102). Čarodejnica žije na odľahlom mieste, často v čarovnom prostredí, ako napr. v lese, ktorý je spätý s neznámom a so všetkým, čo je zakázané. Les poskytuje čarodejnici slobodu, no súčasne je analogickým obrazom podsvetia. Všetky skutky čarodejnica vykonáva sama pre seba, nepoddáva sa vôli nikoho a nehrá „podľa pravidiel“. Maria Tatar poznamenáva k prostrediu lesa, ktorý je domovom čarodejnice nasledovné: „Ak domov reprezentuje prvé miesto hrdinového trápenia, tak začarovaný svet lesa zastáva miesto jeho druhej série problémov. V lese však už hrdina nebojuje proti mocnému ľudskému protivníkovi, namiesto toho sa nachádza v boji s nadľudským oponentom ovládajúcim nadprirodzené sily“ [prel. autorka] (2019, s. 145). V takomto priestore prevláda najmocnejší ľudský strach nad racionalitou: človek v ňom čelí opaku civilizácie a chaosu neusporiadaného sveta. Aj najvyššie spoločensky postavený jednotlivec v ňom stráca svoje privilégiá a ocitáva sa pred niečím prastarým a inštinktívnym v podobe divjej zveri a nebezpečenstva, ktoré prichádza v noci. Temný les reprezentuje opak sveta ľudí, či už ide v príbehoch o metaforu podsvetia alebo moci prírody. Tvorí tak vhodné prostredie pre postavu čarodejnice, ktorá sa vymyká spoločenskej hierarchii ľudského sveta.

S čarodejnicou sa v príbehoch spájajú motívy ako smrť, závišť, posmrtný život, kanibalizmus, nenávišť, škodoradosť, porušený zákaz, klam a kliatba. Usiluje sa prekaziť plány buď čestnému hrdinovi, mladej a pracovitej hrdinke alebo zúfalým deťom, podľa čoho sa menia a prispôbujú jej úlohy. Takmer vždy sa v príbehu objaví v momente, kedy hrdina po niečom najviac túži a práve ona sa ho na taký objekt snaží nalákať. Toto sa uplatňuje napríklad v nemeckej rozprávke *Hänsel a Gretel*, v ktorej vyhľadané deti objavia v temnom lese jej chalúpku z chleba a sladkostí, alebo v slovenskej rozprávke *Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas*, v ktorej hrdina viackrát odoláva jej darom, klamlivému príslubu sobáša a zlatým predmetom. Existujú pritom dve východiská: buď hrdina daný predmet získa a čarodejnicu porazí, ako je to v slovenskej rozprávke *Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas*, alebo ide len o klam a vábidlo je ilúziou, ktorá má hrdinu doviesť k záhube. Čarodejnica v tejto rozprávke presvedčí hrdinových bratov, aby si vzali jej dcéry za ženy. V skutočnosti však namiesto dcér ide o dvanásť kobýl, ktoré začarovala do ľudskej podoby, a s ich pomocou sa dostane k bratom dostatočne blízko na to, aby im v spánku mohla sťať hlavy.

Na druhej strane zastáva aj postavu antagonistickej matky, ktorá je však povahovo nebezpečnejšia než macocha, alebo sa za macochu maskuje. Často si dokáže získať dôveru hrdinky či hrdinu tým, že im v utajení prisľúbi pomoc, len aby ich napokon prekabátila. Vtedy čelia jej skutočnej podobe, ktorá je nemilosrdná, a hrozí im od nej smrť. „Či už postava zastáva úlohu macochy alebo čarodejnice, v rozprávkach plní jedinú funkciu, limitovanú sférou škodcu, ktorá zveličuje a skresľuje všetko vnímané zlo spájané s materinskými postavami. Podlé macochy a kuchárky si nachádzajú cestu do domovov rozprávkových hrdinov, čarodejnice, maskujúce sa ako veľkodušné dobrodinky, sú všadeprítomné v lesoch, zlé svokry zase dávajú pocítiť svoju prítomnosť na hradoch, ktoré fungujú ako druhý domov rozprávkových hrdiniek. Že tieto postavy zdieľajú nielen spoločnú funkciu, ale aj jednotnú identitu, sa ukazuje pri bližšom pohľade na rozprávky, v ktorých ohrozujú nevinné malé deti“ [prel. autorka] uvádza Tatar (2019, s. 142–143).

Čarodejnica sa však v určitom bode od macochy odlišuje, pretože vo výsledku ide o starenu, ktorá je spätá s čarami a kľatbou, t. j. na rozdiel od macochy je jej prvotnou túžbou protagonistova smrť. Keď čarodejnica v príbehu vystupuje ako matka, je dôležité poukázať na to, že takmer nikdy nemá manžela a jej deti, väčšinou dcéry, nemajú otca. Ten je vždy buď mŕtvý a ona je vdovou, alebo si čarodejnica berie nového manžela s vlastnými potomkami, pričom sa ich pokúša usmrtiť. O prelínaní ježibaby, macochy a iných ženských antagonistiek Tatar píše: „Mnohorakosť podôb materinského zla v rozprávkach predstavuje protiklad všetkých pozitívnych vlastností tradične spájaných s materstvom. Namiesto toho, aby vystupovali ako vychovávateľky a živiteľky, kanibalské strigy zadržávajú potravu a vyhrážajú sa, že premenia deti na vlastný zdroj potravy, čím ich symbolicky začleňujú späť do tiel, ktoré ich zrodili. Rovnako ako jungiánska Magna Mater aj tieto postavy dovádzajú zúrivú formu majetníctva do extrému. ‚Teraz sú deti v mojom tele,‘ víťazoslávne vyhlasuje jedna svokra-čarodejnica. Takýto typ antagonistických postáv vytrvalo pracuje na tom, aby si získal dôveru svojich obetí prostredníctvom zdanlivo veľkorysého a materinského správania, pričom napokon odhalí svoju pravú povahu kanibalských príšer. Napríklad stará bosorka v rozprávke *Hänsel und Gretel* využíva svoj lákavý dom na to, aby k sebe prilákala deti, a následne pred nimi pripravuje hostinu z mlieka a palaciniiek, cukru, jabĺk a orieškov. Dozvedáme sa, že ‚sa iba tvárila priateľsky‘; v skutočnosti to bola zlá čarodejnica, ktorá [...] zabila, uvarila a zjedla každé dieťa, ktoré sa jej dostalo do rúk“ [prel. autorka] (2019, s. 140).

2. ČARODEJNICA V ČAROVNÝCH ROZPRÁVKACH

V slovenských rozprávkach *Pamodaj šťastia, lavička* a *Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas* sa uplatňujú najmä motívy späté s postavou čarodejnice, ako sú vražda, podvod a odhalenie jej tajomnosti či skrytej identity, ktoré sú príčinou prenasledovania hlavných hrdinov.

Naopak v *Hänsel a Gretel* je úloha čarodejnice v prvom rade transformačná, a jej nadprirodzenosť a späťosť so smrťou je prepojená so symbolikou kresťanstva. Najčastejšou črtou tejto postavy vo všetkých troch príbehoch je jej úloha sprievodkyne v podsvetí.

2.1 Pamodaj šťastia, lavička

Leitmotívom rozprávky je porušenie zákazu nahliadnuť do tajomnej komnaty. V rozprávke sú dve podoby čarodejnice – zlá macocha a ježibaba –, pričom obidve sú antagonistkami. V príbehoch, v ktorých sa vyskytujú obe tieto postavy v podobnom vzťahu k hlavnému hrdinovi, sú macocha a ježibaba často jednou osobou, ako sa to ukáže neskôr v rozprávke *Hänsel a Gretel*. V prípade slovenskej rozprávky je však protiargumentom fakt, že macocha neskôr nevedomky posielala na smrť aj svoju vlastnú dcéru. Tá sa ale od ježibaby vráti do krvi doškriabaná, a macocha je z toho zhrozená. Posielala ju však na podobnú cestu, akú absolvovala jej nevlastná dcéra, s úplne iným zámerom. Po hrdinkinom návrate je totiž ohromená jej nečakaným úspechom a žela si, aby sa rovnako presadila aj jej vlastná dcéra. Macochinou hlavnou motiváciou je tak zabezpečiť bohatstvo pre seba a svoju dcéru. Pre svoju povrchnosť si však neuvedomuje, že hrdinka si úspech zaslúžila najmä dobrotou a ochotou pomôcť. Netuší teda, že ak sa jej dcéra nezachová podobne, môže jej hroziť nebezpečenstvo. Práve macochina nevedomosť o skutočnej hrozbe, ktorú predstavuje ježibaba, zvyrazňuje rozdielne úmysly oboch postáv.

Postava macochy v rozprávke nie je spätá so žiadnymi čarovnými objektami, skutkami či prostredím, a tak jej označenie „ježibaba“ môžeme pokladať za hanlivý opis jej vzhľadu či charakteru. „*Bo u susedov mala dobrú kamarátku a tiež vdovicinu dcéru. Nedbala na to nič, čo ľudia o jej kamarátkinej matke hovorili, že je ježibaba. A táto vždy pekne ukazovala sa k nej; tak zaobchodila i s ňou, akokoľvek aj s vlastnou dievkou*“ (Dobšinský, 2017, s. 101). Žena-ježibaba využíva pretváрку na získanie priazne naivného dievčaťa, aby ním neskôr mohla manipulovať. Skutočnú tvár totiž vždy ukáže až neskôr, a to keď si je istá, že má svoju obeť v područí. Je však vdovou, čo zapadá do sociálnej pozície čarodejnice, pri ktorej je mužský element buď oslabený, alebo sa v rozprávke vôbec nenachádza. „Zatiaľ čo macochy sú zvyčajne demonizované ako domáce otravy a lesné strigy, otcovské postavy majú tendenciu ustúpiť do pozadia alebo v príbehu úplne chýbajú“ [prel. autorka] (Tatar, 2019, s. 152). Dokonca v momente, keď sa stane hrdinkinou macochou, preberá kontrolu nad domácnosťou a s postavou otca v ďalšom deji takmer

nevystupuje. Macocha je vnímaná negatívne i ľuďmi navôkol: „*Ach, dievka moja, povedal otec, o našej susede hovoria ľudia, že je striga; nuž akáže by ti to bola macocha?*“, *Len si vy ju vezmite, veru mi to dobrá bude; veď to ľudia dosť všeličoho natárajú, aj čo je nie pravda*“ (Dobšinský, 2017, s. 101).

Tento dialóg medzi otcom a dcérou nepoukazuje len na nevinnosť a naivnú dôverčivosť hrdinky, ale naznačujú aj zaujímavý motív klamnej povery. Sprvu sa recipient môže nazdávať, že ide len o zavádzanie, dievča má pravdu a macocha je okolím len nespravodlivo odsudzovaná za svoju zlú povahu. Všeobecné povedomie o tejto žene sa ale potvrdí. Rozprávka síce nastolí odveký problém ľudí, ktorí si zvyknú zvoliť vo svojom okolí tzv. obetného baránka, aby mu prideliť status nepriateľa, ale v tomto prípade sa prejavovaný kolektívny úsudok naplní. Zapadá do ľudového vysvetlenia takejto postavy, ktorá sa svojím správaním vymyká morálnym zásadám a pravidlám ľudskej komunity.

Od tejto macochy „ježibaby“ sa však druhá postava čarodejnice výrazne odlišuje. Jej prostredím je osamotený domček uprostred hory, na ktorý hrdinka natrafí po dlhej a namáhavej ceste. Tento dom je odlúčený od ľudského sveta, čo ho spája s nadprirodzenom. Lesné prostredie konotuje niečo vzdialené, vysoké a božské, a taktiež nezávislé, keďže kľukaté horské cesty sú ťažko dostupné, čo naznačuje problémy a strasti.

V ježibabinom zákaze – dievčina nesmie otvoriť dvanástu komnatu – je spomenuté čarovné číslo. Dvanásťka v kontexte ľudových príbehov symbolizuje akési finálne/úplné číslo, čo vychádza primárne zo symboliky ročného kolobehu a dvanástich mesiacov. Zakázaná izba často znamená tajomstvo, resp. niečo, o čom sa nerozpráva, čo je zatajené, ukryté, tabu. Hrdinka však neodolá pokušeniu a čarodejnicine tajomstvo odhalí. Otvorením dvanástej komnaty naruší chod ježibabinho sveta, a tá ju pre uchovanie svojho tajomstva nemôže naďalej nechať žiť. Hrdinka tak čelí hrozbe smrti, pričom predtým, pokiaľ dievča rešpektovalo ježibabine tajomno, k nej neprechovávala nenávisť či zlé úmysly, a nechala ju u seba pracovať. Vo vnútri v kadiach ježibaba ukrýva červene (medené peniaze), striebro a zlato, svoje magické predmety. Je neznáme, ako sa k nim dostala, no vlastniť čarovnú kaďu so zlatom, v ktorej sa dá vykúpať a zároveň žiť v predstieranej chudobe, je typickou črtou čarodejnice, ktorá sa na prvý pohľad zdá byť opakom toho, kým v skutočnosti je. Jej zbraňou sú železné hrebienky: „*Ty taká a taká, počkaj, zdriapem z teba hrebienkami tú pozlátku!*“ (ibid., s. 103). Ide o kontrastný objekt. Na jednej strane odkazuje na mocné vojenské železné zbrane, na druhej strane predstavuje bežný predmet, ktorý upravuje, zjemňuje a skrášľuje ženský vzhľad. Hrebienky v tejto rozprávke pôsobia v rukách ľstivej čarodejnice drsne, evokujú neférové a podradné zaobchádzanie so súperom – škrabanie a driapanie namiesto čestného boja. Hrebienok takisto predstavuje niečo, čo má veci vyhladiť a spríjemniť, preto je pod vplyvom nadprirodzenej antagonistky významovo obrátený a nadobúda opačný účel. Dvanásťka zapovedaná izba je zrejmom nástrahou, ktorá má v hrdinke zámerne pod vplyvom zákazu vyvolať túžbu zakázanú komnatu otvoriť.

Ježibaba pri prenasledovaní hrdinky prezrádza svoje spojenie s podsvetím: „...bola by som Ťa ja dopálila, nebola by ani koža na tebe ostala...“ (ibid.), čo evokuje pekelné plamene, a taktiež nemožnosť prebrodiť vodu: „Ale daromné bolo všetko jej zastrájanie a vyhrážanie sa; za vodu nesmela“ (ibid.) Neschopnosť prekročiť vodu, najmä jej prúd, sa spája s viacerými významami. V mnohých folklórnych príbehoch tento živelný element symbolicky funguje ako ochrana pred rôznymi démonickými škodcami, akými sú i čarodejnice či nemŕtvi, upíri a duchovia. Voda je zdrojom života, a preto prirodzene pôsobí ako odpudivý prvok voči bytostiam zo záhrobia alebo voči entitám so zlými úmyslami; tečúca voda ich totiž „odháňa“ a odstraňuje všetko škodlivé. V kresťanskej symbolike sa spája najmä s krstom Ježiša Krista či svätenou vodou, ktorá napríklad slúži na odpudenie zlých duchov (Bruce-Mitford, 1996, s. 34). Spätosť s kresťanstvom sa v rozprávke objavuje vo viacerých podobách. Ježibaba dvakrát vstúpi do kostola, do sakrálneho priestoru určeného na kresťanské bohoslužby. Kostol tu funguje ako symbol Božej prítomnosti a nadprirodzenej autority, čím sa zvýrazňuje kontrast medzi čarodejnicou a hrdinkou, ktorá je skromná a pôsobí ako služobníčka. Tento motív stojí v napätí s démonickou povahou čarodejnice, na ktorú poukazujú viaceré predtým spomenuté symboly. Text neposkytuje priame vysvetlenie tejto okolnosti; ale jedno z možných čítaní sa opiera o fakt, že čarodejnica využíva dvojnásobnosť svojej masky, vďaka ktorej môže pôsobiť dôveryhodne a jej skutočné úmysly zostávajú skryté. To jej umožňuje vstúpiť aj do Božieho chrámu. Element vody sa objavuje aj v rozprávke *Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas* ako to, čo hrdinu ochraňuje a čo nemôže čarodejnica prekročiť. „Cez more nemohla ich ďalej naháňať, musela sa vrátiť s hanbou...“ (Dobšinský, 2016, s. 67). Voda symbolizuje aj most medzi svetmi, cez ktorý antagonistka nedokáže prejsť, pretože je spätá s podsvetím – podobne ani prúd vody smerujúci do podsvetia sa nemôže vrátiť do ľudského sveta. Voda predstavuje pre ježibabu nebezpečenstvo aj preto, že symbolizuje čistotu a životodarnú silu, ktorá je v protiklade s jej zločinnou povahou.

Keď dievča šťastlivo utečie pred ježibabiným hnevom a do služby príde macochina dcéra, nepodarí sa jej uspieť rovnako dobre ako hlavnej hrdinke pre jej sebeckú povahu. Ježibaba ju doškriabe do krvi: „Baba hned dobehla za ňou a doškriabala na nej holé telo, že krv z neho na všetky strany síkala“ (Dobšinský, 2017, s. 104). Odhalí tajomstvo zakázanej komnaty rovnako ako jej nevlastná sestra, no keďže nie je láskavá, dobrá a šikovná, nedokáže pred ježibabiným hnevom utiecť. Z rozprávky tak vyplýva, že zlo porazí len dobro, keďže útek hrdinky a jej záchrana sú odmenou za jej dobré skutky. Týmto útokom ježibaba macochinu dcéru poškodzuje. Zmena jej vzhladu tak zmarí matkine plány na svadbu, čo v rozprávke signalizuje nešťastný koniec.

Ježibaba sa odlišuje od ostatných postáv aj svojím vyjadrovaním. Zatiaľ čo pri opise hlavnej hrdinky rozprávač používa eufemizmy (*dievčička, službička, psíček* atď.), ktoré zjemňujú jej charakter, ježibabin výzor a jej konanie pôsobia vďaka kakofemizmom surovo a odpudzujúco (*ježibabsko šmyk do vody,*

no, počkaj, kľampa či doškriabaná škrata), čo sa príznakovo prenáša aj na macochinu dcéru. Takéto výrazy rozprávača pôsobia inverzne a recipient takéto postavy prijíma s antipatiou.

2.2 Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas

Čarodejnica zastáva v tejto rozprávke takmer podobnú úlohu ako v predošlom príbehu, jej vlastnosti sú však o niečo magickejšie. Naláka dvanástich bratov, aby si vzali jej dvanásť dcér, pričom sa mládenci pri návšteve mladých čarodejníc ledva vyhnú vlastnej smrti. Zachráni ich len najmladší a často odstrkovaný Janko. Ten si vďaka svojej skromnosti osvojí čarovného koňa, ktorý mu radí a spolu vyriešia každé nadchádzajúce nebezpečenstvo: pripravovaný čarodejnicin útok sa tak neuskutoční, hrdina so svojím tátošom strigu prekabáčia a ona nevedomky zavraždí vlastné dcéry. Pri jej prenasledovaní Janko zahadzuje za seba zlaté predmety, ktoré mu zachránia život. Neskôr sa vďaka prísľubu kráľovi, ktorý Jankovi hrozí smrťou, k čarodejnici vracajú a vyslobodia spoza skla zlatú pannu. Leitmotívom príbehu je myšlienka, že skromnosť a čestnosť zvíťazia nad zlom. Týmto zlom nie je len čarodejnica, ale aj Jankovi bratia, kráľ a každý, kto premýšľa sebecky.

Postava čarodejnice sa vyznačuje typickými atribútmi – je opisovaná ako „stará baba“, najčastejšie je označovaná ako bosorka a striga: „Ako ide, vidí jednu starú babu na šiestich paripách orať. Opýta sa jej, že či nevie, kde by jedna mať mala dvanásť dievok? A ona mu povedala, aby len šiel, že v tom a v tom dome nájde. A to ona, stará striga, mala dvanásť dievok“ (Dobšinský, 2016, s. 66). Striga orie na paripách, čiže koňoch, má teda moc nad zvieratami. Oranie a obrábanie pôdy ako práca, z ktorej vzniká úroda, symbolizuje jej nadvládu nad životom. Jedlo je zdrojom života a ona, ako jeho obrábačka, ho môže darovať i vziať. Číslo šesť vo svojej pozitívnej aj negatívnej symbolike tu má dva významy. Podľa kresťanskej interpretácie súvisí s človekom a ľudskou slabosťou, zlom a prejavom hriechu (Bullinger, 2013, s. 132). Zatiaľ čo sedmička sa v kresťanstve pokladá za úplné a dokonalé číslo, šestka znamená krok späť, neúplnosť, a často sa definuje ako „sedem mínus jeden“. Číslo šesť je späté i s ľudskou slabosťou, čo vyplýva najmä z prepojenia s ťažkou prácou, utrpením a hriechom — človek bol stvorený v šiesty deň týždňa, šesť dní bolo určených na prácu (na siedmy deň bolo prikázané odpočívať, a to od piatka do soboty) a neposledným príkladom je i hebrejský otrok, ktorý musel slúžiť šesť rokov, pričom v siedmom roku mohol byť prepustený (ibid.). Dané číslo je na druhej strane kontrastne symbolicky prepojené i so šťastím, keďže ide o najvyššie a najšťastnejšie číslo na hracej kocke. Hazardné hry a gambling sú však späté so zlom, hriechom a korupciou. Keď najstarší brat uvidí čarodejnicu orať, číslo šesť symbolicky recipientovi evokuje dve rozdielne konotácie. Prvým je práve akási výhra alebo šťastie, keďže brat nájde (dvanásť dcér od jednej matere), čo hľadá a pokladá to za svoju odmenu. Na druhej strane však zámena

„starej baby“ za „starú strigu“, či prekvapivá vynaliezavosť alebo ochota, s akou mu chce pomôcť, anticipujú nebezpečenstvo, v ktorom sa brat ocitne. Dvanásťka je dvojnásobkom čísla šesť. Číslo dvanásť môže v texte plniť funkciu symbolického rámca, ktorý zdôrazňuje paralelu medzi dvanástimi bratmi a dvanástimi dcérami, a zároveň naznačuje dvojité charakter čarodejniciných úmyslov. Ten sa naplno prejaví vo chvíli, keď sa mladíkov pokúsi pripraviť o život.

Strigin postoj k dcéram pripomína postoj statkára k svojmu majetku, pretože stelesňujú dvanásť statných kobýl premenených do ľudskej podoby. „*Tu bosorka beží do konice, vzala korbáč spoza dverí a ako paripy radom pošibala, stálo tu hneď dvanásť dievok. Von, mršiny, kričí stará, prišli vám vohľačia*“ (Dobšinský, 2016, s. 66). Čarodejnica má v tejto rozprávke schopnosť fyzicky transformovať iné postavy či predmety do akejkoľvek formy. V nemeckej rozprávke *Hänsel a Gretel* dokáže premeniť i samú seba.

Svojich hostí sa striga ihneď pokúša otráviť, keďže jej hlavnou motiváciou je ich smrť alebo uväznenie. Preto čarodejnica vlastní viacero predmetov, ktoré jej to uľahčujú, ako mohutný meč, zlato, dokonca aj bičom šibe „ako čert“. Pravdepodobne ide o rozprávkový ekvivalent (diabolského) púšťača v podobe čarodejnice, ktorá láka nevinné obeť tým, čo nedokáže odmietnuť, a prostredníctvom takéhoto vábenia sa ich usiluje priviesť do záhuby. Okrem ponuky, aby si bratia vzali jej dcéry za ženy, sa tento motív prejavuje aj v jedlách, ktoré čarodejnica pripraví bratom počas návštevy jej domu. Koník pritom opakovane varuje Janka pred nebezpečenstvom ukrytým v každom z pokrmov. Čarodejnica im najprv ponúkne pohár nápoja, potom polievku a napokon predloží pečenku. Následne plánuje obrátiť na symbolický pokrm aj samotných bratov, ktorých Janko zachráni práve vďaka tomu, že z jej jedál nič neochutnal.

Čarodejnica využíva aj niekoľko magických prostriedkov, ktoré sú adaptáciou bežných pracovných nástrojov, hoci v rozprávke nadobúdajú nadprirodzený ráz. Jedným z nich je lopata, na ktorej lieta. V tomto kontexte môže lopata nadobúdať temnejší symbolický rozmer, keďže sa používa pri práci so zeminou počas pohrebných úkonov, najmä pri odhadzovaní vyťaženej hliny. Jej tvrdá kovová hrana jej zároveň dodáva charakter predmetu, ktorý môže byť v rozprávkovom svete vnímaný aj ako zbraň, prostredníctvom ktorej ježibaba ohrozuje svoje obeť.

Keď sa Janko po istom čase vracia, aby vyslobodil zlatú pannu, striga spí a kľúče od nej drží v zuboch. Tento detail môže naznačovať jej zámer Janka ohroziť alebo pohltiť – v doslovnom či metaforickom zmysle. Motív otvorených úst tu nadobúda symboliku prahu medzi životom a smrťou. Panna je ukrytá za sklom, ktoré má ochrannú funkciu a zároveň odráža podobu človeka: možno tiež pripomína Jankovo vlastné zrkadlenie. Zlatá panna predstavuje najvyšší stupeň výnimočnosti a vzácnosti v porovnaní s predchádzajúcimi zlatými predmetmi, keďže sa spája s predstavou prvotného zdroja ich hodnoty. Janko ju nesmie pobožkať, pretože by to prinieslo nepriaznivé následky. Nesmie teda podľahnúť pokušeniu prejavíť

sebeectvo, ktorému podľahli jeho bratia. Striga ho láka tým, čo je preňho najcennejšie. Zlatá panna za sklom pôsobí ako potenciálna trofej či odmena. Motív zrkadlenia sa objavil už skôr, a to vo chvíli, keď ježibaba premenila kobyly na dvanásť panien, čo zodpovedá počtu Jankových bratov. Tieto panny sú tiché a poddajné, akoby nemý odraz toho, po čom bratia túžili, no nedokázali nájsť.

Keď Janko odolá pokušeniu a úspešne splní skúšku, usiluje sa od ježibaby ujsť. Tá si jeho útek uvedomí vo chvíli, keď Janko prichádza k moru, ktoré – ako už bolo uvedené vyššie – predstavuje prechod do iného sveta. Ježibaba sa prebudí práve v momente, keď nad ním začína strácať moc, teda v okamihu, keď sa Jankovi otvára možnosť uniknúť a vyslobodiť sa. Striga sa za ním ihneď vydá, a snaží sa mu v úteku zabrániť. „*Janko, prídeš ešte ku mne, prídeš? kričala za nimi*“ (ibid., s. 69). Vábivé slová, ktoré smerom k Jankovi volá, už nepomáhajú a vyjadrujú jej zúfalstvo. Ježibaba bola nadšená z ľudskej návštevy, pretože v rozprávke figuruje ako bytosť živiaca sa ľudskou prítomnosťou či energiou. Teraz ju však hnevá, že sa Janko, ktorého pôvodne lákala zlatom, aby sa k nej vrátil, sa už neobjaví. Ježibabina existencia odchodom človeka akoby strácala zmysel a jej smrť súvisí najmä s charakteristickou črtou tejto škodkyne – nenávisťou, symbolicky vyjadrenou jedom: „*Ako to ježibaba počula, že už k nej viac nepríde, strašne za nimi zakliala a od jedu na kolimaž sa rozliala*“ (ibid., s. 72). Kolimaž, čiže kolomaz, je mazadlo na kolesá voza, zvyčajne z dechtu alebo tuku, tmavej až čiernej farby. V rozprávkach sa voz často spája s predstavou pohybu a prechodu. Kolomaz ako súčasť voza môže niesť symboliku spojiva. Čierna mazľavá hmota, na ktorú sa striga rozleje, tak môže naznačovať jej postavenie bytosti stojacej na prahu medzi svetmi, čo zároveň pripomína tradičnú farbu smrti a trúchlenia.

2.3 Hänsel a Gretel

Leitmotívom tejto čarovnej rozprávky zo zbierky bratov Grimmovcov je opustenie detí rodičmi, ich dospievanie a dozrievanie, ako aj konfrontácia so smrťou. Dve deti, ktoré čelia hladu a chudobe, sú ponechané svojimi rodičmi napospas osudu, pričom hľadajú únik pred svojim trápením a následne aj smrťou. Ide o výstražný príbeh, ktorý slúži ako varovanie pred samostatnosťou. Tak ako je pre deti pudovo existenčnou motiváciou eliminovať hlad, ježibaba sa túži sýtiť ľudskými bytosťami, ich pohltením si vziať ich duše so sebou do inej ríše. Znova tu máme čo do činenia s motívom čarodejnice ako požieračky a zbieračky ľudských duší.

Zobrazenie mužského a ženského prvku v príbehu nezodpovedá zaužívanému patriarchálnemu modelu rodiny. Otec detí je poddajný, submisívny, vôbec nereprezentuje autoritu, naopak, je voči svojej manželke úplne bezmocný. Svojich potomkov neživí a neochraňuje. Prvým antagonistom v príbehu je matka, ktorá pôsobí ako stereotyp zlej macochy. Je sebecká, krutá, pripomína ježibabu, s ktorou ju v istom zmysle možno identifikovať. Je to ona, kto sa rozhodne deti ponechať napospas smrti, a tiež ona

navrhne, aby ich zanechali v lese, ktorý ich neskôr zavedie k ježibabe. Nalieha na muža, pokým nesúhlasí a nedáva mu inú možnosť. Na rozdiel od neho necíti voči deťom lásku ani žiadnu empatiu. Podobne ako ježibaba očakáva ich smrť. Týmto sa odkláňa od typickej macochy, ktorá vo väčšine rozprávok explicitne netúži po smrti svojich zverencov.

Ráno, keď ich matka-macocha plánuje odviesť do lesa, povie im: „*Vstávajte, lenivci. Ideme do lesa zohnať drevo*“ [prel. autorka] (Grimm – Grimm, 2014, s. 100). Ježibaba po tom, ako Hänsela uväzní, hovorí Gretel veľmi podobné slová: „*Vstávaj, ty lenivá. Zožeň vodu a uvar niečo dobré pre svojho brata*“ [prel. autorka] (ibid., s. 103). Drevo a voda v oboch replikách odkazujú na oheň, čiže varenie, transformáciu a smrť. Zatiaľ čo dôvodom macochinho rozhodnutia zanechať deti v lese je hladovanie, ježibaba má jedla nadbytok. Obe zadávajú deťom obdobné úlohy, ktoré sa odlišujú protikladným vzťahom nedostatku a nadbytku jedla. Postavy ježibaby a macochy odzrkadľujú jedna druhú. Ježibaba je macochiným tieňom, pričom odráža jej skrytú, pravú podobu a nadprirodzenú podstatu. Od samotného začiatku sa ako macocha pokúša nalákať deti do svojej chalúčky. Podľa Tatar „sa podlá macocha znovu vynorí v lesoch ako monštrum vybavené silami oveľa impozantnejšími než tie, ktoré využívala doma. Ak sa jej darilo ponižovať svoje nevlastné deti a vyháňať ich z domácnosti neustálym trýznením, v lesoch sa javí predovšetkým ako majsterka v umení premeny ľudí na zvieratá. Jej moc zmeniť deti na šelmy sa vo všeobecnosti uplatňuje na nevlastných synov; úloha odčarovania pripadá nevlastným dcéram. Braček sa namiesto sestričky premení na jeleňa, keď sa Hänsel napije z vôd zakliatych macochou, je uväznený ako zvierka a vykrmovaný na hostinu z mäsa...“ [prel. autorka] (2019, s. 146).

Pri symbolike jedla a jeho nedostatku/nadbytku je v texte zdôraznená úloha chleba, ktorý reprezentuje život. „...*mal málo čo jesť* [otec – dopl. autorka], a keď krajinu zasiahol veľký hladomor, nemohol im už poskytnúť ani denný chlieb“ [prel. autorka] (Grimm – Grimm, 2014, s. 99). Nedostatok chleba ako životodarnej sily symbolizuje smrteľnú hrozbu, ktorej sú deti vystavené a ich zraniteľnosť. Keď sú privedené do lesa, majú so sebou iba malý kúsok chleba, ktorý je ich poslednou nádejou, a teda tým, čo ich drží pri živote. „*Tu je niečo na poludnie. Nejedzte to skôr, pretože viacej už nedostanete*“ [prel. autorka] (ibid., s. 100) Macocha im odmietne poskytnúť viac jedla, čo vyjadruje jej túžbu po ich smrti. Ježibabina chalúčka z chleba prirodzene priťahuje vyhladované deti a láka ich, aby z neho ochutnali. Omrvinky, ktoré Hänsel na začiatku roztrúsi po lese, aby neskôr našiel cestu naspäť, symbolizujú závislosť detí na rodičoch a bezbrannosť ich situácie. Omrvinky však pojedia vtáky – čo deťom zabráni vrátiť sa domov –, pričom vták ako symbol sa neskôr zjavuje pri perníkovej chalúčke: zvestuje prechod medzi svetmi, a tak už konzumáciou ich posledného pokrmu danú epizódu anticipuje.

V podaní bratov Grimmovcov je ježibaba „*žena stará ako hory a podopierajúca sa o palicu, vykradla sa z vlastného domu*“ [prel. autorka] (ibid., s. 102). Nemeckí rozprávkari majú určite na mysli, že

ide

o pradávnu bytosť, starú ako sama príroda. Hory tu, rovnako ako v slovenskej rozprávke *Pamodaj šťastia, lavička*, evokujú niečo vzdialené, neprístupné a nadprirodzené. Palica, ktorá je drevená, spája ježibabu so zemou, doslova ju uzemňuje, a opis jej zvláštneho pohybu, vyjadrený „*vykradnutím sa z vlastného domu*“ [prel. autorka] (ibid.) pôsobí tajomne, pretože ukrýva svoje pravé úmysly.

„*Čarodejnice majú červené oči a nevidia veľmi ďaleko, ale majú zmysel pre čuch ako zvieratá, a vedia, keď sú ľudia nablízku*“ [prel. autorka] (ibid., s. 103). Tento opis ju priamo prirovnáva k zvieratám, akoby mala rovnako vyvinutý čuch ako vlk z rozprávky *O Červenej čiapočke* alebo iný predátor, ktorého cieľom je uloviť a zožrať slabších jedincov – nevinné obete, ktorými sú v tejto rozprávke deti. Ježibaba teda vo svojej pravej podstate inklinuje k divokému tvorovi (zvieratú), ktorý žije v lese rovnako ako ona. Červené oči, ktoré sú neprirodzené a pôsobia hrôzostrašne, evokujú oči démona alebo vlka, a spájajú ju s druhom postmortálnej bytosti. Ježibaba má zároveň nad zvieratami moc. Hänsel a Gretel sa totiž zatúlajú do hlbokoj časti lesa a ich životy sa ocitnú v nebezpečenstve. Keď objavia ježibabin čarovný domček,vidia pri ňom vzlietať bieleho vtáka, ktorý ich zaujme svojím krásnym spevom: „*Na poludnie uvideli malého snehovo bieleho vtáčika, ako sedí na halúzke. Spieval tak krásne, že sa zastavili, a počúvali ho. Keď skončil, rozprestrel krídla a vzletel pred nimi. Nasledovali ho, pokiaľ neprišli k malému domčeku*“¹⁰ [prel. autorka] (ibid., s. 102). Biely vták často symbolizuje pokoj a mier, ale v tomto kontexte skôr signalizuje príchod (k ich) smrti. Deti sa zatúlajú tak hlboko, že sa dostanú kamsi za breh pozemského sveta, a biely vták obývajúci vzdušnú sféru evokuje akúsi ľahkosť bytia, ktorá prichádza po fyzickom odchode. Vďaka lietaniu nahor, pripomína odlet duše, ktorá je nevinná, rovnako ako duše detí. „Snehovo-biela“ farba sémanticky vyjadruje smrť, keďže práve farba snehu je spätá so zimou, v ktorej počas ročného kolobehu úroda odumiera (Bruce-Mitford, 1996, s. 65 a 106). S konotáciou smrti detí sa spája aj veta z rozprávky: „*A potom im obliekla do bieleho dve postielky a Hänsel s Gretel si do nich ľahli a zdalo sa im, že sú v nebi*“ [prel. autorka] (Grimm – Grimm, 2014, s. 103). Chalúpka tak tvorí pomedzie oboch ciest života duše – neba a pekla.¹¹ Keď sa ježibaba snaží deti nalákať dnu, využíva polaritu svojej masky, pričom vďaka podobe bezbrannej starenyky pôsobí dôveryhodne. Dokonca ich do chalúčky vedie za ruku ako matka dieťa, čo odkazuje na ich vzťah k macoche. Aj v tomto príbehu má svetotvornú moc a dokáže fyzicky transformovať okolité predmety na silné túžby podradených postáv. Keďže hladné a unavené deti najviac túžia po jedle, teda po živote, chalúpka je vytvorená práve z chleba.

¹⁰ Je však potrebné poukázať na odlišnosť v prvej a finálnej verzii rozprávky. Zatiaľ čo v prvej verzii z roku 1812 je táto časť vynechaná, nájdeme ju až v neskorších verziách rozprávok od bratov Grimmovcov, ktoré Wilhelm Grimm upravoval až do roku 1857 (Ashliman, 2002, online)

¹¹ Znova treba upozorniť na rozličnosť vo verziách príbehu. V prvej verzii z roku 1817 totiž nie je spomenuté, že posteľe sú biele, táto časť sa pridáva až neskôr a nachádzame ju, napríklad, vo verzii z roku 1857. Rovnako slovo „nebo“ je osobitosťou českého prekladu. V iných prekladoch, napríklad v anglickom, sa nespomína (ibid.).

Symbolika vtákov sa v rozprávke uplatňuje niekoľkokrát. Keď sa Hänsel na začiatku obzerá za strechou macochinho domu, klame, že na nej vidí holuba. V skutočnosti ide len o odraz slnka: „...*chce sa so mnou rozlúčiť*“ [prel. autorka] (ibid., s. 101). Tento anticipačný moment naznačuje práve chvíľu smrti pred ježibabiným domčekom. Ďalším príkladom je takisto Hänsel, ktorý je do železnej kletky uväznený ako vták, pričom na prekabátenie ježibaby Gretel využíva práve vtáčiu kosť. Tým sa ju snaží oklamať, že Hänsel stále nepribral, a to i napriek ježibabinej neustálej snahe kŕmiť ho sladkosťami. Gretel týmto síce predlžuje jeho uväznenie, no súčasne získava čas na premyslený plán úteku. Táto snaha dieťa presýtiť rôznymi sladkosťami z kresťanského hľadiska odkazuje na smrteľný hriech obžerstva. Ježibaba následne plánuje chlapca uvariť, hodiť ho do pece, do ohňa, čiže do pekelných plameňov. Podobne ako v rozprávke *Zlatá podkova*, *zlaté pero*, *zlatý vlas*, aj tu čarodejníca evokuje postavu strážkyne prahu medzi svetmi a jej domček ako liminálne, prechodové miesto zhmotňuje motív skúšky, ktorá rozhoduje o ďalšom osude detí – či budú „zachránené“, alebo ich čaká zatratenie v ničivých plameňoch. Tento motív strachu a ohrozenia detí sprevádza v lese už od začiatku príbehu a iniciuje ho práve macocha. Tá, akoby v pozícii čarodejníckej „zástupkyne“, pôsobí pod falošnou maskou matky a snaží sa deti zaviesť k miestu, ktoré má povahu pekelného priestoru. Hänsel je však napokon vyslobodený zásluhou sestrinej lásky. „*Potom Hänsel vyskočil von, ako vták zo svojej kletky, keď niekto otvorí jeho dvere*“ [prel. autorka] (ibid., s. 104). Tieto metaforické dvere predstavujú jeho návrat a cestu späť z podsvetia. Horúca pec, v ktorej chce ježibaba Hänsela upiecť, symbolizuje hraničný moment znovuzrodenia – plamene môžu človeka pretvoriť, no zároveň ho môžu úplne zničiť. V rozprávke tento obraz ohňa vyjadruje nielen fyzické nebezpečenstvo, ale aj spirituálny rozklad.

Ježibaba umiera rovnakým spôsobom, akým chcela zahubiť deti, čo vyjadruje cyklus odplaty. Keď sa deti vrátia domov, macocha je taktiež mŕtva, ale bez vysvetlenia. Aj keď je potrestanie zla, ktoré je pre rozprávky typické, je v tomto prípade len jednoducho oznámené, jej smrť iba potvrdzuje, že skutočne išlo pri ježibabe a macoche o tú istú osobu, a keď bola tá prvá deťmi porazená, macocha zmizla spolu s ňou. „Západné rozprávky, najmä tie od bratov Grimmovcov, sa viacej hlásia k biblickému princípu oko za oko, zub za zub. V konečnom dôsledku musí človek zaplatiť za svoje hriechy. Iba likvidáciou zla v príbehu môže nastať spravodlivosť a nežiaduce dojmy recipienta budú potlačené“ [prel. autorka] (Cashdan, 1999, s. 56).

Pri záchrane detí zohrávajú dôležitú symboliku biele kamienky, ktoré vyjadrujú nevinu. Už starovekí Gréci využívali čierne a biele kamene pri určovaní viny obžalovaného. Biele kamienky signalizovali, že obvinený je nevinný (Boegehold, 1963, s. 396). „*Keď na oblohu vyšiel plný mesiac, Hänsel chytil svoju sestričku za ruku. Nasledovali kamienky, ktoré sa v svite odrážali ako nové mince, a ukazovali im cestu*“

[prel. autorka] (Grimm – Grimm, 2014, s. 100). Tieto kamienky sú zviazané s ich detskou podstatou, ktorá odmieta zmenu, a preto deťom pomáhajú vrátiť sa späť domov. Keď ich macocha ukryje, obe deti zostávajú bez pomoci a cestu späť z lesa už nenájdu. „*Kým dospelí spali, Hänsel znova vstal a chcel nazbierať kamienky ako predtým, lenže tá žena už zamkla dvere, a Hanzel sa nemohol dostať von*“ [prel. autorka] (ibid., s. 101). Deti preto nemajú na výber a čokoľvek, čo príde, musia v lese podstúpiť bez možnosti návratu. V spojení s kameňmi sa v príbehu často spája aj mesiac v splne, ktorý na deti svieti. Umožňuje im tak, aby kamienky, trblietajúce sa v mesačnom svite, ľahšie nasledovali. Mesiac v rozprávke pôsobí ako pozitívna a ochranná ženská energia, ktorá je opakom postavy ježibaby vo všetkých jej formách. Mesačná energia je tichá, no láskavá, a bez nej by bol osud detí oveľa krutejší. Stojí však v úzadí a v konečnom dôsledku je v porovnaní s energiou ježibaby slabá.

Rovnako ako v predošlých rozprávkach, aj v tejto zohráva dôležitú úlohu voda. Tá sa nepreukazuje už len ako ochranná či nebezpečná, no nadväzuje na obe konotácie súčasne a prejavuje sa aj transformačne. „*Po niekoľkých hodinách chôdze natrafili deti na veľkú vodnú plochu. „Nemôžeme cez ňu prejsť,“ povedal Hänsel. „Nevidím cestu ani most“*“ [prel. autorka] (ibid., s. 104). Aj v tomto príklade vodný element predstavuje prechod medzi dvomi svetmi, podobne ako v rozprávkach *Pamodaj šťastia, lavička a Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas*. Deti sa nemôžu z podsvetia dostať bez pomoci bielej kačky. Znova do príbehu vstupuje vták, ktorý ich ako sprievodca prenesie na druhý breh, či už je druhým brehom metaforická spása v posmrtnom živote – pretože deti vstupujú do šťastnej etapy života a všetko zlo sa vytratí –, alebo ľudský svet, a očistná voda figuruje v kontexte znovuzrodenia.

Vo variantoch príbehu o Hänselovi a Gretel sa objavujú rozdielnosti: v prvej verzii rozprávky z r.1812 je sekvencia s motívom vody a kačice celkovo opomenutá a deti sa jednoducho vracajú domov po tom, ako si naplnia kapsy kamienkami. Explicitom naratívu je zistenie, že matka zomrela, a teda porazenie čarodejnice tvorí záver príbehu. Motív vody sa objavuje až v neskorších verziách, rovnako ako ukončenie príbehu vo forme „*a žili šťastne až do smrti*“ alebo motivický komplex, v ktorom Gretel ukazuje otcovi perly a drahokamy z ježibabinej chalúpy, príp. motív riekanky. Do naratívu sa vkomponovala aj časť, v ktorej sa Gretel modlí k Bohu o pomoc, a opis čarodejnice s červenými očami. V neskorších verziách rozprávky sa tak upevňuje kresťanská symbolika posmrtného života: deti vstupujú do akéhosi očistca, príp. ich sladkosťami pokúša čarodejnica, ktorá je vlastnosťami spätá aj s personifikáciou diablovej pomocníčky. Podobné kresťanské elementy sa objavujú aj vo verši: „*Vietor, vietor, nebeské dieťa...*“ [prel. autorka] (ibid., s. 102). Takto deti odpovedajú ježibabe, keď sa ich taktiež vo veršoch pýta, kto sa snaží zjesť jej domček. V pokresťančenej forme tohto príbehu môžeme výraznú symboliku bielych vtákov porovnať s obrazom Ducha svätého, ktorý má často podobu bieleho vtáka. Ďalšia odchýlka mladších verzií od starších je aj zmena postavy matky na macochu. Rozprávka tak naďalej budovala na detailoch témy smrti a symboliky ježibaby ako kresťanského pekelného zla až do súčasnej podoby textu.

3. SPOLOČENSKÝ KONTEXT

V ľudových príbehoch sa postava, ktorej sa prisudzujú vlastnosti čarodejnice, príznakovo pokladá za škodcu a jej zlé vlastnosti sa hyperbolizujú, aby sa vyrovnali skutkom, ktoré jej boli prisúdené. V čarovných rozprávaniach totiž nikdy nestretávame dobrú ženu s magickými schopnosťami, ktorá by nebola aspoň trochu konvenčná: mladá, krásna alebo v rodinnom vzťahu s mladou hrdinkou ako krstná matka. Takýto typ „dobrej čarodejnice“ sa vždy nazýva inak, a to buď víla sudička, dobrá matka alebo múdra starena, ktoré už reprezentujú postavy hrdinovho pomocníka. Zatiaľ čo víly sudičky a múdre stareny ponúkajú dobré rady a spravidla aj pozitívne predpovede, postava čarodejnice vnáša chaos, nešťastie, lešť či trik. Napríklad postava starej ženy v lese v rozprávke *Sol' nad zlato* pomáha princeznej, a nakoniec sa jej dobre odvdáči, zatiaľ čo v príbehu *Pamodaj šťastia, lavička* sa prvá postava ježibaby snaží svojou milotou a dobrou radou hrdinku oklamať, aby nad ňou neskôr mohla mať moc. Americká docentka germanistiky Qinna Shen v tejto súvislosti uvádza: „Podľa Grimmovcov boli čarodejnice v skutočnosti múdre ženy. Ich opis múdrych žien zostáva väčšinou v mytologických pojmoch, stojacich niekde medzi bohyňami a pozemskými ženami: sú to polovičné bohyne, prorokyne, nadprirodzené bytosti, čarodejnice, liečiteľky atď. Dokonca aj tri sudičky, ktoré sa objavujú v mýtoch mnohých kultúr, sú príkladom múdrych žien. Ako vysvetľujú Grimmovci, prenasledovanie múdrych žien ako čarodejníc by bolo v staroveku nepredstaviteľné“ [prel. autorka] (2008, s. 24).

Prečo má však jeden z najčastejších antagonistov mnohých ľudových príbehov práve podobu čarodejnice? Pokiaľ ide o jej vopred načrtnutý archetyp, ktorý je vždy negatívny, v rozprávkach plní poučujúcu úlohu. Shen tvrdí, že: „Vyobrazovanie čarodejníc a iných ‚zlých žien‘ v rozprávkach zvečňuje stereotypnú predstavu čarodejnice. Tieto príbehy – didaktické, varovné a zábavné vo svojej podstate – sú konvenčné, konzervatívne a paternalistické. Tendencia zobrazit' zlú ženskú postavu, ktorá by vysvetlila formu existencie zlých macôch/bosoriek je pre takéto patriarchálne príbehy veľmi typická“ [prel. autorka] (ibid., s. 21). V spoločnosti, v ktorej dominuje idea ženskej poslušnosti, nemôže byť takáto postava vnímaná pozitívne. V prvej polovici 19. storočia, a zároveň v dobe vydania rozprávok bratov Grimmovcov, boli ženy neustálymi obeťami sociálnej a ekonomickej diskriminácie. „Voľby žien z vyššej a strednej triedy boli obmedzené buď na manželstvo a materstvo, alebo ostali starými dievkami. Prvé dve možnosti mali za následok závislosť na domácnosti. Ženy, hoci si našli prácu v obchode či ako robotníčky v továrni, boli neustále odrádzané od toho, aby boli zárobkovo činné. Vznikla viera, že ženy, ktoré sa živia samé, sú ‚neprirodzené‘. Okrem toho nízke mzdy, absencia vzostupnej mobility a nezdravé pracovné podmienky urobili z manželstva atraktívnu stratégiu na prežitie pre ženy z robotníckej triedy. Tie tak boli z rôznych dôvodov finančne závislé od svojich manželov“ [prel. autorka] (Cruea, 2005, s. 187). V rozprávkach je ča-

rodejníca vodcom vlastnej domácnosti, zároveň má moc nad mužskými postavami, ktoré, ako vyobrazujú interpretované príbehy, sú jej vždy podradené a nemôžu existovať po jej boku v rovnocenne. Ženské a mužské roly sú v kontexte patriarchálneho systému obrátené, čo je zjavným dôvodom pre čarodejnicinu "neprirodzenosť." Znázorňuje tak kolektívnu (ľudovú) projekciu hrôzy, ktorá môže ženu postihnúť, a ktorej je symbolom – stará, slobodná, mocná a postavená mimo pravidiel ľudského sveta.

ZÁVER

Z preskúmaných rozprávok vyplýva nadprirodzená schopnosť čarodejnice, prejavujúca sa v konkrétnych derivátoch jej moci: (1) fyzická premena seba samej, ale aj iných bytostí, ako je to v prípade kobyl v slovenskej rozprávke *Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas*; (2) prastarý vek, hodný prirovnania k večnosti samotnej prírody, ktorým sa preukázateľne vyznačuje čarodejnica v nemeckej rozprávke *Hänsel a Gretel*; (3) schopnosť oklamať a nalákať hrdinu do svojej pasce napríklad pomocou efektívneho vábidla, čo ilustruje príklad s pannou za sklom v *Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas*; (4) usmrtenie a vzkriesenie v prípade detí v *Hänsel a Gretel*; (5) dualita preukazujúca sa v maske s podobou macochy v *Hänsel a Gretel*; (6) vymykanie sa pravidlám spoločenskej hierarchie prostredníctvom izolácie, ktorá sa prejavuje prebývaním v lese, v horách či na podobných miestach, ktoré sú tajomné alebo ťažko dostupné, ako napríklad v slovenskej rozprávke *Pamodaj šťastia, lavička*. Medzi jej najslabšie stránky patrí naivita, prameniaca z pýchy a sebaistého vedomia si svojej moci, ktorá zakaždým napokon spôsobí jej zaslúženú smrť, ako aj jej prostoduchá animalistická motivácia a divý hlad po ľudskom živote, čo reflektuje je prirovnanie k zvieratú napríklad v rozprávke *Hänsel a Gretel*.

Pramene

Dobšinský, Pavol: *Prostonárodné slovenské povesti*. 3. zv. Bratislava: Tatran, 2017. ISBN 978-80-222-0872-7

Dobšinský, Pavol: *Prostonárodné slovenské povesti*. 1. zv. Bratislava: Tatran, 2016. ISBN 978-80-222-0819-2

Grimm, Jacob – Grimm, Wilhelm: *The Complete First Edition: The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm, Transl. and Ed. by Jack Zipes*. Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2014. ISBN 978-0-691-17522-1

Literatúra

- Ashliman, Dee L.: *Hansel and Gretel, Jacob and Wilhelm Grimm, a comparison of the versions of 1812 and 1857*. Available from: <https://sites.pitt.edu/~dash/grimm015a.html> [Viewed 2024-05-02].
- Ashliman, Dee L.: *Hansel and Gretel, Jacob and Wilhelm Grimm*. Available from: <https://sites.pitt.edu/~dash/grimm015.html> [Viewed 2024-05-02].
- Boegehold, Alan: Toward a Study of Athenian Voting Procedure. In: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 32, 1963, No. 4, pp. 366–371.
- Bruce-Mitford, Miranda: *The Illustrated Book of Signs & Symbols: Thousands of Signs and Symbols from Around the World*. New York: DK Publishing, 1996. ISBN 0789410001
- Bullinger, E. W.: *Number in Scripture: Its Supernatural Design and Spiritual Significance*. [s. l.]: Kessinger Publishing; Elibron Classics edition, 2010. ISBN 1500865354
- Cashdan, Sheldon: *The Witch Must Die: The Hidden Meaning of Fairy Tales*. New York: Basic Books, 2000. ISBN 978-0-465--09148-2
- Cruea, Susan M.: *Changing Ideals of Womanhood During the Nineteenth-Century Woman Movement*. In: https://scholarworks.bgsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=gsw_pub. Bowling Green: Bowling Green State University, 2005.
- Glare, P. G. W.: Striga [slovníkové heslo]. In: Glare, P. G. W. (ed.): *Oxford Latin Dictionary*. New York: Oxford University Press, 1968. ISBN 0198642245
- Jalal, Jasna: Reconstructing the 'Witch' Image in Fairy Tales: Exploring Katherine Arden's Winternight Trilogy. In: *New Literaria: An International Journal of Interdisciplinary Studies in Humanities*, Vol. 3, 2022, No. 1, pp. 141–146. ISSN 2582-7375
- Králik, Ľubor: *Stručný etymologický slovník slovenčiny*. Bratislava: VEDA, 2015. ISBN 978-80-224-1493-7
- Owens, Yvonne: The Saturnine History of Jews and Witches. In: *Preternature*, Vol. 3, 2014, No. 1, pp. 56–84. ISSN 2161-2188
- Rehnuist, Dana K.: *Child Murderers within the Wider Visual Culture of Infanticide and Cannibalism*. Available from: <https://danakrehnblog.wordpress.com/2022/01/02/child-murderers-within-the-wider-visual-culture-of-infanticide-and-cannibalism/> [Viewed 2024-05-02].
- Shen, Qinna: *Feminist Redemption of the Witch: Grimm and Michelet as Nineteenth-Century Models*. In: https://repository.brynmawr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=german_pubs. [s. l.]: Bryn Mawr College, 2008.
- Tatar, Maria: *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2019. ISBN 978-0-691-18299-5
- Zika, Charles: *The Appearance of Witchcraft: Print and Visual Culture in Sixteenth-century Europe*. New York: Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-08242-6

Vydavateľ: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Zostavila: doc. Mgr. Mariana Čechová, PhD.

Zodpovedná redaktorka: Mgr. Nikola Danišová-Bartošková, PhD.

Technická a grafická úprava: Mgr. Nikola Danišová-Bartošková, PhD.

Za jazykovú úpravu textov zodpovedajú ich autori.

Rok vydania: 2025

Rozsah: 164 s.

ISBN 978-80-558-2337-9 (e-publikácia)

Umiestnenie: www.uluk.ff.ukf.sk