

**UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH**

**Filozofická fakulta**



**Kozmológia čarodejných príbehov**  
**(Ľudová rozprávka medzi kultúrou a umením)**

Lukáš Šutor

Košice 2024

Publikácia vznikla ako súčasť riešenia grantového projektu VEGA (1/0682/22) *Komparatívna analýza a interpretácia vybraných typov ľudovej rozprávky západných Slovanov v kultúrno-antropologických kontextoch.*

## **Kozmológia čarodejných príbehov (Ľudová rozprávka medzi kultúrou a umením)**

*Vedecká monografia*

Autor: PhDr. Lukáš Šutor, PhD.

*Filozofická fakulta UPJŠ v Košiciach  
Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie*

Recenzenti: doc. Mgr. Mariana Čechová, PhD.  
*Univerzita Konštantína filozofa v Nitre*  
doc. PhDr. Peter Karpinský, PhD.  
*Prešovská univerzita v Prešove*

Jazyková redaktorka: Mgr. Lena Ivančová, PhD.

Vedecká redaktorka: Mgr. Zuzana Buráková, PhD.

Ilustrácie: Ing. Michaela Šutorová



Tento text je publikovaný pod licenciou Creative

Commons 4.0 - Creative Commons Attribution-Non-

Commercial-No-derivates 4.0 („Uveďte pôvod – Nepoužívajte komerčne - Nespracováajte“) Za odbornú a jazykovú stránku tejto publikácie zodpovedá autor.

Dostupné od: 23.12.2024

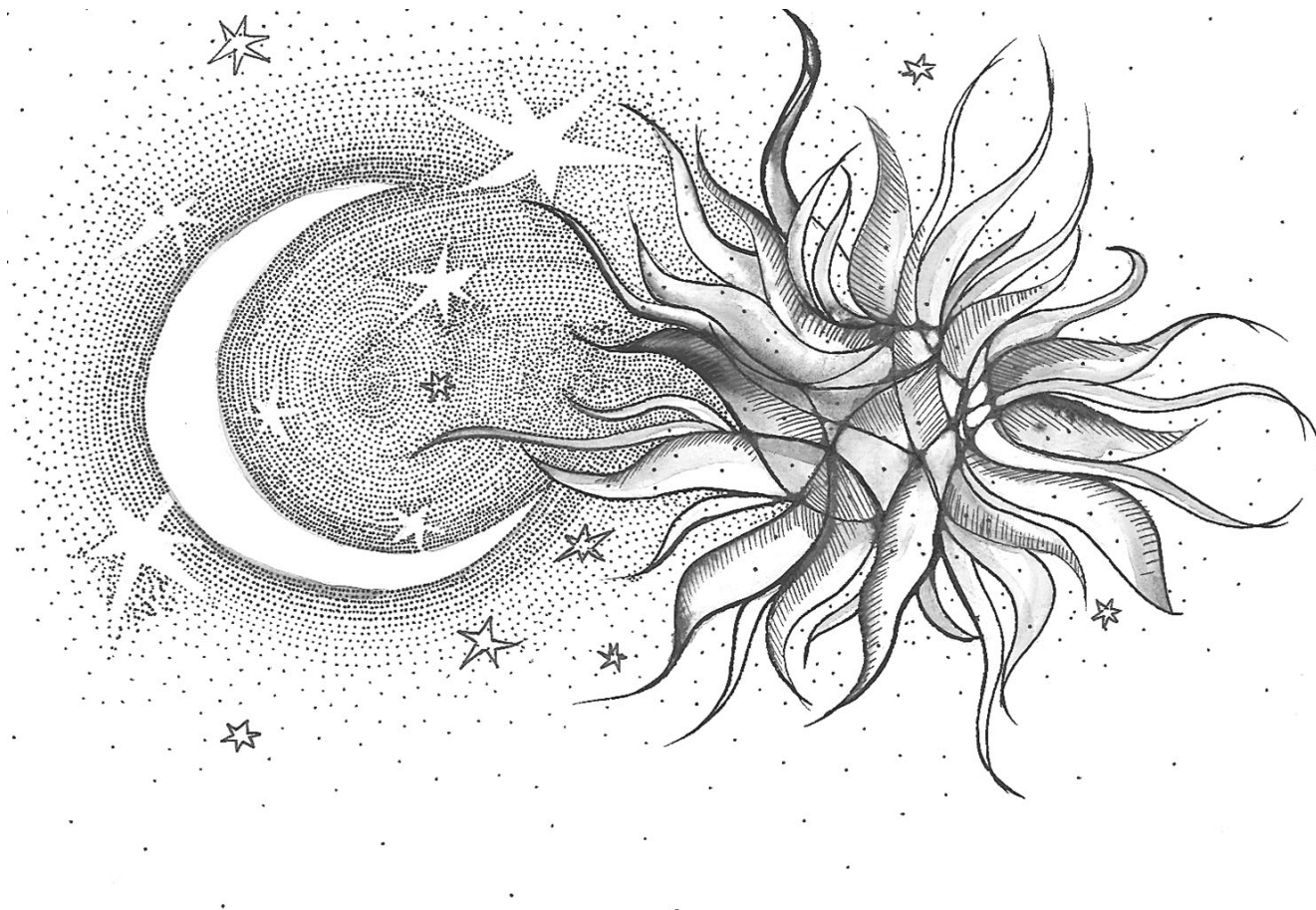
Umiestnenie: [www.unibook.upjs.sk](http://www.unibook.upjs.sk)

DOI: <https://doi.org/10.33542/KCP-0378-4>

ISBN 978-80-574-0378-4 (e-publikácia)

UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

Filozofická fakulta



# Kozmológia čarodejných príbehov

EUDOVÁ ROZPRÁVKA MEDZI KULTÚROU A UMENÍM

Lukáš Šutor

2024

## OBSAH

Úvod .....	4
ARCHAICKÁ POETIKA .....	8
Ontologický rámec .....	10
Markantnosť .....	19
Kolektívnosť .....	24
KOZMOLÓGIA ROZPRÁVKY .....	37
Počiatok čarodejných symbolických foriem .....	37
Historicita miešania kultúr ako nový kozmologický horizont .....	50
Hrdina horného sveta .....	71
Zrážka kultúr ako predobraz konfliktu v archaických žánroch .....	96
Hierogamia ako zjednocujúci princíp kozmozologických protikladov .....	113
Záver .....	119

## Úvod

Len vlastným interpretačným rozvíjaním spoločného svetového dedičstva a poukazovaním na jedinečnosť nášho slovesného folklóru môžeme prispieť do medzinárodného diskurzu. Cesta k „svetovosti“ vedie cez zachovanie domácej bádateľskej a materiálovej autenticity. Myslíme tu najmä na špecifické postavenie slovenskej ľudovej prózy v rámci strednej Európy, v ktorej sa zbiehajú viaceré tradície, no najmä na starobylosť našich čarodejných príbehov. Tá je pre nás pri uvažovaní o ich prepojení s ostatnými nerozprávkovými archaickými žánrami rozhodujúca.

Hlásime sa k interpretačnému prístupu, ktorého cieľom je hľadanie významu. Kladieme si otázky, prečo je hlavným nepriateľom hrdinu stará ženská démonická bytosť; prečo chodí hrdina za slnkom a prečo do podsvetia? A najmä, ktoré kultúrnohistorické procesy môžeme za týmito medzižánrovými témami identifikovať. Metóda otvorenej interpretácie by mala podľa nás pripúšťať aj iné typy pohľadov, ktoré nemusia automaticky znamenať nesprávne uvažovanie alebo chybné závery, nemala by sa uzatvárať do neomylnosti, ale rešpektovať široké pole semiosféry kľúčových kultúrnych komunikátov. Súčasné prístupy uprednostňujú skôr pluralitný pohľad, zhrňujúci viacero teórií, škôl či celých odborov. Aj v týchto prístupoch však vždy tkvie zrnko vlastného autorského pohľadu, ktoré je pre nás cenné. V prípade folklórnych príbehov nemôžeme očakávať, že o nich v jednej perspektíve vypovíme všetko. Preto aj naše závery ponúkame skôr ako kúsky do mozaiky názorov, ktoré k danej problematike už odzneli a ešte určite odznejú, dúfajúc len, že tým prispejeme k celistvejšiemu obrazu.

Aj keď považujeme za nevyhnutné prístupy, ktoré sú deskriptívne a analytické, usporadúvajúce subjekty do prehľadných taxonómií, predsa len by mala – najmä pri dostatočnom materiáli národných a nadnárodných korpusov – zaznieť kľúčová otázka, čo zapísané príbehy znamenajú. Inak povedané, na konci fázy zberu, triedenia a porovnávania by sme sa mali pýtať na ich jednotlivý i spoločný význam, a to i za cenu zrieknutia sa definitívnych odpovedí. Koniec-koncov sa tieto dve línie vždy dopĺňali. Niektoré staršie interpretačné závery sa z dnešného pohľadu môžu zdať prekonané, no i tie majú svoju vývinovú hodnotu. Prví zberatelia a zostavovatelia, ktorých hlavným cieľom bolo zachovanie slovesného dedičstva, vyjadrovali – niektorí programovejšie, iní torzovitejšie – zakaždým aj vlastné teoretické presvedčenia o zmysle a pôvode rozprávok. Tento holistický prístup, ktorý je dnes rozdelený do špecializovaných výskumov, sa usilujeme mať na pamäti aj pri našej interpretácii, pohybujúcej sa medzi kulturologickým a umenovedným čítaním rozprávky.

V monografii (ale aj v ďalších našich prácach) používame termín čarodejná rozprávka. Zo žánrologického hľadiska je pre nás ekvivalentom termínov čarovná, fantastická či magická rozprávka i v užšom slova zmysle termínu rozprávka v ľudovom prostredí. Naš príklon k prívlastku čarodejný sa týka našich interpretačných východísk a celkového kontextu uvažovania. V tomto subžánri sú okrem všeobecných fantastických, nereálnych motívov, ktoré čarodejnú rozprávku najviac odlišujú od jej realistickejších podôb, prítomné centrálné antagonistické motívy, založené na čarodejných aktivitách hlavných aktérov – škodcov aj hrdinov. Čarodejník, ako sa pokúsime ukázať ďalej, je jedným z hlavných predobrazov rozprávkového hrdinu v jeho iniciačnej aj aktívnej, konajúcej podobe. Najsilnejší protivníci hrdinu pritom disponujú

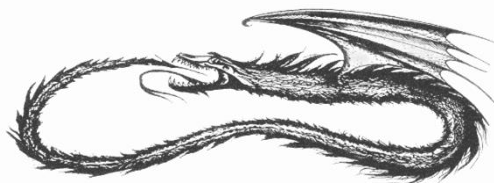
rovnakou čarodejnou mocou a stoja v odstupňovaných skúškach príbehu na najvyššej úrovni.

Východiskové sú pre nás slovenské ľudové čarodejné rozprávky, ktorých zdroje uvádzame v citovaných prameňoch v záverečnom zozname. Porovnáваме ich s nerozprávkovými archaickými žánrami, majúcimi rovnakú naratívnu kozmologickú štruktúru. Zdroje k nim však už neuvádzame medzi prameňmi, ale v súpise odborných bibliografických odkazov. Sekundárne (necitované) pramene rozprávok slovenskej a zahraničnej proveniencie, ktoré používame pri práci s typológiou príbehov alebo pri poukazovaní na inonárodné tradície, podávame v osobitnom zozname. K takémuto riešeniu sme pristúpili aj z dôvodu predostretia rozsahu materiálu, z ktorého pri práci vychádzame, i predstavenia všeobecného kultúrno-geografického kontextu, o ktorý sa pri našich záveroch opierame.

Pri zatriedovaní príbehov pracujeme s medzinárodným katalógom rozprávkových typov (Uther 2004), používajúc štandardné označenie ATU (Aarne-Thompson-Uther), ktoré je vhodné na rýchlu orientáciu v texte i v samotných látkach. Za skratkou a príslušným číslom typu príbehu sme sa rozhodli zaradiť originálne anglické názvy, s úmyslom zvýrazniť medzinárodný charakter prepojenia sujetov. Pri detailnejšom rozbere látok alebo potrebe odlišnej taxonómie vychádzame aj z regionálnych klasifikačných systémov (Polívkovho a Tilleho). Pri podrobnejšej práci s témou používame Thompsonov index motívov (1955 – 1958) s číselným vymedzením typov a rovnako s anglickými názvami. Práca s katalógmi je pre nás dôležitá pri sledovaní rozsahu rozšírenia typov rozprávky a jej komponentov. Kombinujeme ju však s diachrónnym historickým pohľadom na vývoj kultúr a so synchronným systémovým rozborom naratívnych štruktúr.

Rozprávkové príbehy majú jánusovskú povahu. Jedna tvár hľadá na vnútro človeka a tá druhá na jeho životné okolnosti. V hlavnej kapitole sa venujeme kozmológii čarodejných príbehov, čím náš pohľad upriamujeme na vonkajškové aspekty života človeka. No nadväzujeme aj na staršie práce, v ktorých sme sa zaoberali individuálnou cestou hrdinu a jeho vnútornou premenou (Šutor 2014). Sme presvedčení, že v prostredí umenia, kde až spojením viacerých významov vzniká symfónia poznania, sa oba rozmery vzájomne významujú, okrem iného preto, že jeden je garanciou hĺbky toho druhého. Bez človeka by kozmológia ľudského univerza stratila opodstatnenie.

Pod kozmológiou rozumieme usporiadanie a fungovanie sveta v najzákladnejších priestorových a časových súradniciach, vychádzajúcich z pozorovania a opisu prírody, no vždy pretavených cez kultúrnu perspektívu konkrétneho spoločenstva. Nestretávame sa teda iba s jednou, ale s mnohými archaickými kozmológiami. Každá z nich je osobitná ideová štruktúra, obsahujúca pozorovateľa aj pozorované. V jadre predvedeckých kozmológií je prítomná základná hybná sila (agens mundi), ktorá prepája fyzikálne zákonitosti s teologickými predstavami o svete. Kozmos znamená harmonicky usporiadaný, krásny tvar, v prenesenom význame svet či univerzum, v ktorom vládne poriadok. Mimo neho je sféra chaosu, pre život a človeka nepriateľská a neobývateľná. Zároveň pri rozprávkach poukazujeme aj na kozmológiu v užšom zmysle, ktorá v tradičných spoločenstvách implikuje sémantizované (antropologizované, teologizované a i.) nebeské telesá a ich vzťahy so zemou.





## 1. ARCHAICKÁ POETIKA

Predsunutie problematiky *archaickej poetiky* pred vlastné uvažovanie o čarodejných rozprávkach má dva dôvody. Prvým je metodologická základňa, na podklade ktorej môžeme porovnávať príbuzné žánre z okruhov folklórnej prózy, mýtov a náboženských príbehov, hovoriacich rovnakým obrazným jazykom.<sup>1</sup> Druhým dôvodom je samotné pomenovanie osobitostí tohto jazyka.

Archaická poetika je súčasťou a produktom *kolektívneho archaického vedomia*. Z pohľadu antropogenézy ide o druh vývoja vedomia, v ktorom sa človek modelovo identifikuje s primárnou realitou. Jeho základnými kognitívnymi nástrojmi – slúžiacimi ako prostriedky paradigmatického nastavenia sa na primárne vzorce skutočnosti, postavené čiastočne na univerzálnych archetypoch nevedomia a čiastočne na kolektívnych základoch konkrétneho spoločenstva – sú holistická obraznosť a naratívnosť.<sup>2</sup> Z pohľadu ontogenézy je kolektívne archaické vedomie spodnou vrstvou vedomia (oživovanou v detskom veku, ale aj v snoch, fantáziách, umení a zmenených stavoch vedomia). Tvorí prechodovú a mediačnú vrstvu medzi signálmi nevedomia

---

<sup>1</sup> S podobnou syntézou pracuje koncept *arcinaratívu* (Čechová 2017).

<sup>2</sup> Carl Gustav Jung v teórii nevedomia upozorňuje na rozdiel medzi beztvarosťou a pojmovou neuchopiteľnosťou univerzálnych archetypov a ich kultúrnymi alebo individuálnymi stvárneniami, ktoré sa od seba v konkrétnych podobách môžu aj značne líšiť: „Aby sme boli presní, musíme rozlišovať medzi ‚archetypom‘ a ‚archetypickými predstavami‘“ (1997, s. 74).

a obsahmi vedomia, teda „nárazníkovú zónu“, na ktorej je postavená nadstavba pojmového, racionálneho a abstraktného jazykovo-kognitívneho uchopovania sveta. Primárnym spôsobom sebavyjadrenia archaického kolektívneho vedomia sú jazykové akty archaickej poetiky, ale i ďalšie (vizuálne a auditívne) komunikáty archaickej estetiky. Mircea Eliade spája archaické vedomie s rôznymi aspektmi náboženského života a s posvätným rozmerom reality (1954, s. 47). Tvrdí, že archaické vedomie bolo dominantným spôsobom vnímania sveta v tradičných spoločnostiach, v modernej epoche je však potlačené racionalitou a sekularizmom. Napriek tomu Eliade verí, že archaické vedomie je stále prítomné v ľudskom duchu a že návrat k nemu je nevyhnutný pre znovuzískanie zmyslu života (1954, 1959, 1964).

Archaickú poetiku stavíme oproti *vysokej poetike*, ktorá s ňou vytvára prirodzenú opozíciu, no zároveň je medzi nimi podmieňujúci vzťah. Túto vzájomnú závislosť nevnímame v zmysle hodnotovej nadradenosti jednej alebo druhej strany – v tomto rozmere ich môžeme považovať za rovnocenné (respektíve za dve autonómne estetické dominanty), ale v zmysle diachronikom a esenciálnom. Vysoká poetika sa objavuje ako neskoršia nadstavba archaickej poetiky. Jej primárnym médiom je písaný text, ktorý ovládajú špecialisti. Vzniká v etapách rozvoja slovesnej kultúry, keď už bola archaická poetika stabilizovaná a v orálnej podobe prenášala rozvinuté slovesné útvary. My sa o nich, pravdaže, dozvedáme až z historickej literárnej epochy, ktorá do seba – a o tom máme dostatok dôkazov – absorbovala dlhoveké ústne dedičstvo. Vynález písma archaickú poetiku nevyrazil ako prežitok, literatúra nadviazala na jej vitálne zložky a osvojila si jej jedinečný pohľad na svet.

Z umeleckého priestoru sa tak nikdy nevytratila a dodnes ostáva jej dôležitou ontologicko-noetickou súčasťou.<sup>3</sup>

Orálna tradícia nezanikla nástupom literárnej kultúry, rozvíja sa ako samostatná archaickopoetologická vetva slovesného umenia. Popri literárnych dejinách stále existovala a dodnes existuje aj nezávislá folklórna tradícia. Vzťah slovesného folklóru a literatúry od horizontu starovekých civilizácií až po súčasnosť bol dostatočne opísaný vo filologických aj etnologických odboroch, chceli by sme k nemu dodať vlastné presvedčenie, že „vysoká“ literatúra prejavuje väčšiu mieru závislosti od ľudovej slovesnosti (ako je tomu naopak), čo archaickú poetiku predurčuje na primárnu pozíciu hneď v niekoľkých úrovniach uvažovania.

## 1.1 Ontologický rámeč

Archaická poetika je spätá s archaickou sémantikou, teda s kľúčovými významami ľudského univerza. Jadrom identity spoločnosti sú kultúrotvorné príbehy, ktoré tvoria jej ontologický rámeč. Tieto príbehy sú odpoveďami na základné otázky. Vo chvíli, keď boli položené a keď na ne ľudia formulovali odpovede, vznikla kultúra v pravom slova zmysle. Hovoria o vzniku a podstate sveta, o zrode bohov a, samozrejme, o ľuďoch a hrdinoch, predstavujúcich antropologický „nerv“ svetového poriadku. Hrdinovia roztáčajú (alebo sú roztáčaní) kozmologickým kolesom života v samotnom jeho centre. Oživia svet zvnútra, dotýkajú sa jeho základných hybných síl. Ich zrod a smrť

---

<sup>3</sup> Príkladom na zosilnenú archaickú štruktúru vo vysokej poetike je *iniciačný román* (či *román zasvätenia* – ako ho nazýva Daniela Hodrová, 2014).

sú predobrazom začiatkov a koncov svetov. Sú mikrokozmičným obrazom bytia ako takého a zmyslom jeho existencie. Vnášajú poriadok do sveta prírody, chaosu existencie, náhody udalostí a slepoty ľudského údely. Prvotná udalosť rozpohybováva svet v živote hrdinu a echá jeho skutkov sa odrážajú vo všetkých udalostiach sveta ako prvotná sila. Archaická kauzalita je zároveň reverzná, svet je makrokozmičným vyjadrením hrdinu, je živou bytosťou, ktorú je možné pochopiť a s ktorou je hrdinovi dovolené splynúť.

Každý žáner archaickej poetiky vyčerpáva ontológiu univerza iným spôsobom. Jadrom mýtu je kozmogónia, prvotná udalosť, ktorá sa ako emblematický obraz odtláča v čase a priestore. Ako kameň hodený do prvotného chaosu opakuje mýtus svoj vzorec o stvorení sveta v stále vzdialenejších a hustejších vlnách bytia. Všetky ostatné udalosti – kozmologického, antropologického či eschatologického charakteru – sú z pohľadu mýtu len simulakrami a kauzálnymi odvodzeniami vzniku sveta. Ich autentickosť a dôležitosť je daná ich vzdialenosťou od nulovej súradnice. Ozvena prvotnej udalosti prepožíčiava autoritu všetkým nasledujúcim veciam, ktoré sa k nej v napodobňovaní a odvádzaní obracajú. Keď prvý faraón Narmer (mýtický Meni) zjednotil Horný a Dolný Egypt, napodobnil prvotnú udalosť stvorenia sveta; po ňom sa s týmto činom stotožnili ďalší faraóni, ktorí sa až do obdobia novej ríše identifikovali s predobrazom Meniho. V iných kultúrnych okruhoch je tento najdôležitejší prvok mýtu oslabený. Napr. v čínskej civilizácii je prvý významný príbeh o stvorení univerza (zapísaný v knihe I-t'ing) už zároveň príbehom vzniku čínskej kultúry a jeho kultúrnych hrdinov, teda príbehom z mytologického hľadiska až druhotným. Stvorenie ľudí, zvierat a rastlín je v mytologickom žánri súčasťou stvorenia univerza. Všetky nasledujúce dôležité dejinné udalosti a všetky skutky hrdinov čerpajú svoju oprávnenosť z prvotnej udalosti. Vzťah olympských bohov k sebe navzájom, k predolympskému

stvoreniu, k rozdeleniu si právomocí nad svetom, k hrdinom a obyčajným ľuďom je určený spôsobom ich stvorenia, konkrétnou kultúrnou konšteláciou vzťahov medzi prvotnou matériou, hybnými silami a generáciami bohov. Herakles ako syn Dia opakuje schému počiatočného nastolenia konfliktu medzi bohmi, a rovnako ako oni sa podriaďuje prvotným silám osudu a erosu. Prvotné spojenie dvoch protikladov (hierogamos) – objavujúce sa v mnohých predhistorických a historických kultúrach ako nevyhnutný predpoklad vzniku sveta v spojení boha a bohyně – je opakované v posvätnom zväzku kňaza a kňažky či kráľa a kráľovnej, a na konci dlhého reťazca opakovaní aj v každom posvätenom manželskom zväzku či sexuálnom rituáli. Práve tieto koncové ozveny prvotnej udalosti odvádzajú svoju spoločenskú oprávnenosť od primárneho aktu stvorenia.

V porovnaní s mytologickým sústredením sa na prvotnú udalosť je vlastným jadrom náboženských príbehov kozmológia. Tá sa často odvíja od kozmogonického impulzu, no jej podstatou je opisovanie fungovania sveta, hlavnej hybnej sily celého univerza a deklarovanie zmyslu existencie, ktorú táto sila riadi. Teistické a neteistické nadprirodzené sily v rôznych kultúrnych systémoch udávajú svojský smer vývoja sveta, vytvárajú jeho dialektiku a štruktúru. Dynamika daná univerzálnou hybnou silou je určujúca pre všetky nasledujúce konkrétne historické deje. Môže byť vyjadrená opisom, zákonmi, ale najkomplexnejším spôsobom jej reprezentácie je modelový príbeh národa a/alebo jednotlivca. Konkrétna epocha vývinu etnika či životy kľúčových osobností sú príkladmi pre ostatné udalosti a konanie jednotlivcov. Podobne ako mýtus im prepožičiavajú primárnu autoritu, vždy však – v náboženskom význame – vo vzťahu k najvyššej sile. Kristus, Budha, Krišna, Mohamed aj Mojžiš sú (každý svojím vlastným spôsobom) zviazaní s najvyššou inštančiou, ktorá môže byť zosobnená Bohom alebo neosobným zákonom (tao,

dharma, maat). Krišna ako vtelenie pána sveta Višnu sa od svojho zázračného narodenia až po smrť (vnímanú ako koniec jeho vesmírnej hry) stáva stelesnením univerzálnych zákonov. Svojmu priateľovi Ardžunovi sa v Bhagavadgíte odhaľuje v kozmickej podobe ako vesmír sám osebe so všetkými jeho časťami, božstvami a bytosťami, ďalej v božskom tele ohromnej veľkosti s mnohými pažami, hlavami a nebeskými atribútmi. Po premene do znesiteľnej ľudskej podoby ho poučá o základných zákonoch dharmy a karmy. V ďalších častiach jeho životopisu čítame o víťazstvách nad démonickými odporcami sveta a ľudí, o vytváraní harmonickej spoločnosti, v ktorej vládne ako zosobnenie dokonalej ľudskej inšpirovanej božským vzorom.

Kozmológia štruktúruje konkrétny priestorovo-geografický a časovo-historický rámec univerza. Niektoré náboženstvá vytvárajú koncentrovanejší, lineárne zameraný koncept chronotopu s jasne vymedzeným začiatkom a koncom sveta (kresťanstvo), iné zase otvorenejší, cyklicky sa obrodzujúci svet (hinduizmus). Od týchto kozmologických súradníc sa odvíja aj spôsob historického jestvovania človeka. Dokonca aj etické, gnozeologické a soteriologické imperatívy sú odvádzané kozmologicky, hoci ich sprostredkovateľmi môžu byť synovia boží či proroci. Ich úlohou je zvestovanie univerzálnej pravdy a morálky.

Keď uvažujeme o postavení človeka vo svete archaického slovesného umenia, vynára sa nám popri mýte a náboženskom príbehu ešte tretia, čisto hrdinská cesta, ktorá nie je viazaná ani na kozmogonický, ani na kozmologický kontext. Tá však už vybáča z archaickej poetiky smerom k desakralizovaným hrdinským žánrom. V priestore archaickej poetiky sa ľudové čaro-

dejné príbehy nachádzajú medzi týmto čisto hrdinským príbehom a kozmológiou.<sup>4</sup> Všetky tri typy sú však v archaickej poetike vždy prítomné a popri dominantnom type alebo typoch (čo je prípad ľudovej rozprávky) je vždy prítomný aj latentný prvok. V širšom chápaní žánrov archaickej poetiky sa do mytológie radia aj hrdinské príbehy s hrdinami a bohmi a naproti tomu v náboženských spisoch nájdeme často úvodný príbeh o stvorení sveta. Kozmologickému rozmeru interpretácie rozprávky sa venujeme v celej nasledujúcej kapitole, tu preto zdefiniujeme len jej vzťah s kozmogóniou.

Hoci ľudové čarodejné príbehy nerozprávajú o stvorení sveta, majú všeobecné kozmogonické ukotvenie. Časovo-priestorové situovanie rozprávok je v gnómickej sfére príkladnej reality. Podobne ako mýty a legendy sú rozprávky oživované v historických obdobiach, samy sú však ahistorické, vyviazané z konkrétneho času a priestoru. Patria do prvotnej reality ideí, ktorá je mapou pre konkrétne výpovede o svete. Archetypálny príbeh sa aktualizuje každým vypovedaním, zapísaním, či dokonca každou kultúrnou obmenou. Toto bezčasie alebo ešte presnejšie nadčasie sa signalizuje hneď v incipite rozprávkového príbehu „*Bol raz ...*“. Legendistické životopisy náboženských osobností majú popri svojej všeobecnej názornosti tendenciu byť spájané s reálnymi historickými udalosťami. Vieme, kedy žil Mojžiš, Konfucius, Kristus, Budha aj Mohamed. Rozprávkový hrdina je naproti tomu zbavený akejkolvek historickej identity, je zaodený do všeobecných sociálno-demografických

---

<sup>4</sup> Ako tvrdí Claude Lévi-Strauss: „neexistuje žiadny závažný dôvod na to, aby sme rozprávky oddeľovali od mýtov, hoci mnohé spoločnosti medzi týmito dvoma žánrami subjektívne pociťujú istý rozdiel... (...) Zisťujeme, že rozprávania majúce v jednej spoločnosti povahu rozprávok sú pre inú spoločnosť mýtmi a naopak ...“ (2007, s. 122). Príbuznosť archaických žánrov potvrdzuje aj Vladimir Jakovlevič Propp tvrdením, že „čarodejná rozprávka je vo svojich morfológických základoch mýtom“ (1999, s. 79).

rolí ako do kostýmu, ktorý dočasne ukrýva vzorového hrdinu, konajúceho v ideálnej sfére večnosti. V tomto ohľade má rozprávka bližšie k mýtu.

To isté platí pre priestor. Náboženské osobnosti sú zároveň etnickými hrdinami, či už nimi ostávajú aj v ich všeobecnej rovine (judaizmus a hinduizmus) alebo aspirujú na nadnárodné vzory (kresťanstvo, budhizmus či islam). Rozprávka si zachováva čistú všeobecnú gnómickú povahu priestorového umiestnenia sujetov. Situovanie je aj tu navodzované hneď v incipite úvodnej formuly, pars pro toto: „*Kde bolo, tam bolo...*“. Samostatne či v kombinácii obidvoch špecifických koordinát času a priestoru v rámcujúcich formulách sa príbeh hlási nielen k žánru rozprávky, ale aj k univerzálnym vzorovým príbehom archaickej poetiky. Rovnakú výpovednú hodnotu má okamžitý začiatok rozprávkového sujetu bez úvodnej formuly – *in medias res*. Neuvádzanie žiadnych konkrétnych historických a geografických informácií plní tú istú funkciu ako explicitne vyjadrený gnómický priestor či čas, pričom aj tu platí, že v priebehu deja sa táto neurčitosť zachováva. Na zdôraznenie nereálnosti času a priestoru sa v rozprávkach používajú aj typické fantastické obrazy: „*Kde bolo, tam bolo, v sedemdesiatej siedmej krajine, za červeným morom, za skleneným vrchom a za drevenou skalou bolo jedno mesto ...*“ (*Popolvár najväčší na svete* – Dobšinský 2010, s. 156). Ešte nereálnejšie vyznievajú parodické a mystifikačné označenia gnómického priestoru: „*Bol, kde nebol, bol jeden chudobný človek, čo podľa niekoho býval v Nikdzevaroši*“ (*Makomvysievaná* – Czambel 2009a, s. 56) a času: „*V sedemdesiatej siedmej krajine, ešte za starého Vida ...*“ (*Hadogašpar* – Dobšinský 2008a, s. 43).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> „*Bolo to za onoho blahoslaveného času, keď svine črieviky nosili a žaby v čepcoch chodili a straky klobúky nosili; keď somári po ulici ostrôžkami čerkali a zajace na psov trúbili. Vtedy bolo dobre dievkam: psi im riad umývali, svine pece mazali, husi izby vymetali, ryby – podustvy im handry na Hrone prali a raci ich plákali. Nebojte sa dievčatá! Už začínajú zase svine črieviky nosiť, žaby v čepci chodiť, straky podperené klobúky nosiť; somári zase po uliciach*



Obe pritom komickým spôsobom zvyrazňujú tú istú historickú a geografickú neurčitost' situovania príbehov.

Kozmogonické ukotvenie rozprávok je navodzované aj mytologickou štruktúrou periférie a centra. Kozmogónia definuje modelový svet cez jasne vymedzené hranice, ktoré delia usporiadaný vnútorný svet (kozmos) od chaosu vonkajškového, nestvoreného sveta.<sup>6</sup> Centrum tohto univerza tvorí axis mundi (stred sveta), od ktorého sa odvádza celá posvätnosť existencie. Dôležitosť centra sa odráža aj na podobe hraníc, napríklad tak, že sú vzhľadom na stred symetrické, v príbehu *Panna z rosy počatá a z deväť matiek splodená* posielal kráľ do štyroch strán sveta poslov, aby sa dozvedeli, čo utíši plač jeho syna: „Raz sme prišli ku jednej rieke a kone sme popchli, že ju prebrodíme. Tu nám zavola z druhej strany jeden starec – temeno holé a brada dlhá, šedivá: ‚Stojte, povedá, a neopovažujte sa cez túto rieku; viem ja dobre, za čím vy idete a čo hľadáte.‘ ‚No, keď ty to vieš, takže nám povedz,‘ riekli sme mu my. A on nám: ‚Hm deti moje! Neprivábi na ústa vášho pánovmu dieťaťu úsmech ani spev ani kolimbanie, ani noc, ani deň; ale keby váš pán po tri razy tieto slová k nemu preriekol: ‚Neplač, syn môj, dám ti ženu z rosy počatú a z deväť matiek splodenú, – tak to dieťa prestane plakať.‘ To, vraj, povedal starec a skapal; my sme sa vrátili a túto novinu sme vám doniesli.‘ Prví traja odišli od pána, predstúpili druhí, tretí i štvrtí traja a tú samú vec, tie samé slová rozprávali pánovi. Na štyroch stranách sveta tá samá rieka, ten samý starec, tie samé slová!“ (Dobšinský 2008a, s. 19). Rozširovanie mytologic-

---

*ostrôžkami čerkajú a zajace na psos trúbia. Budú ešte časy!“ (Kralčík, Kucharčík, Popelčík – Dobšinský 2008b, s. 76).*

<sup>6</sup> O formách a významoch hraníc a rozhraničovania priestoru v ľudovej próze pozri aj Ľubomír Gábor (2017, s. 45 – 63).

kého sveta znamená proces rozširovania centra, pričom každá vrstevnica pulzujúceho centra tvorí novú rozšírenú realitu. Hranice mytologického sveta siahajú len po nevyhnutné kulisy kreovania príbehu, ako ďaleko siaha príbeh, tak ďaleko je kladená príkladná realita. Definitívne zastavenie tohto procesu znamená definitívne hranice modelu kozmu. Za touto hranicou už môžeme hovoriť len o simulakrách mýtu, o odtláčaní jeho vzorca v menej hodnotných rámcoch súcna, teda svetov mimo primárneho mytologického sveta. Nahliadnutie za kulisy, v ktorých sa odohráva príbeh hrdinu, znamená nahliadnutie do prázdna. V úvode rozprávkového príbehu *Berona*, ktorý môžeme rozdeliť na časť rámcujúcej formuly s komickejšim a fantastickejšim ľudovým vyznením (obsahujúcim informáciu o ohraničení sveta doskami) a na vlastnú časť začiatku príbehu s informáciou o kozmickom strome, čítame: „*V sedemdesiatej a siedmej krajine, za červeným morom a za dubovou skalou, kde bol svet doskami obitý, aby sa zem doňho nesypala, tam bol raz jeden kráľ. A ten kráľ mal jednu záhradu, a v tej záhrade jeden strom, ktorému na krásu páru v celom svete nebolo*“ (*Berona* – Dobšinský 2008a, s. 151). Motív stromu ako axis mundi je v archaických žánroch celosvetovo rozšírený. Os sveta multiplikuje priestor z horizontálneho rozmeru, vymedzeného hranicami, na vertikálitu s viacerými úrovňami reality. Je to opačné pulzovanie centra do vnútra, smerom k posvätejším svetu obsiahnutému vo východiskovom svete. Tento mytologický základ usporiadania toposu príbehu je v rozprávkach dotváraný kozmologickou dominantou putovania k stredu sveta, prejavujúcou sa v pohybe od okraja reality k zdroju reality. Pričom zdroj východiskovej reality môže byť vertikálnou bránou k hranici, a teda k počiatku horizontu vyššieho sveta. V ďalšom putovaní hrdinu sa centrum opäť situuje ako najvzdialenejší bod jeho novej cesty, preto sa modelová realita rozprávky javí viac ako zúžený kolorit okolo cesty hrdinu než do šírky vytvarovaný svet.

Tiež platí, že pohyb od periférie smerom k centru je aj spätne opakovateľný, podmienený hrdinovým návratom. Tento kozmologický pohyb odlišuje rozprávky od mýtu, ktorý je vo vzťahu k axis mundi statický.

Kreovanie príbehu k centrálnemu motívu má svoj odraz aj v kompozícii príbehu. V rozvitých príbehoch s viacerými sujetmi sú dejové segmenty umiestňované dostredivo podľa miery priblíženia sa k najhlbšiemu centru mytologickej štruktúry, sujety s najvyššou intenzitou fantastickosti stoja v jadre príbehu. Nečarodejné či „menej“ čarodejné sujetové časti sa koncentrujú vo vedľajších, rámcujúcich pozíciách. Centrálna pozícia čarodejného sujetu osnovaného okolo priestorovo-mytologického lajtmotívu sa aj týmto spôsobom zvyznamňuje.

Za celkovou koncentrovanosťou príbehov treba vidieť snahu zobrazit' podstatu univerza v jednom, naraz uchopiteľnom celku. Archaická poetika vytvára komplexný poetický obraz o štruktúre a fungovaní sveta, ktorý poslucháč dokáže udržať vo vedomí ako neprerušenu výpoveď. Vysoká poetika si tento ontologický rámec ponecháva ako primárny kontext – sémantickú stopu po archaickom spôsobe prístupu k svetu, ktorý podľa potreby oživuje – , zároveň ho však na povrchovej úrovni atomizuje a detailizuje do špeciálnych vrstiev, čím sa celkový obraz rozpadá do čoraz samostatnejších a heterogénnejších výpovedí. Otázky o podstate sveta a o našom mieste v ňom ostávajú v každej dobe rovnaké, sú jedinečnou súčasťou kultúrno-kognitívnej výbavy človeka, líši sa len spôsob odpovedania, ochota opustiť celok v prospech jednotlivostí. Zatiaľ čo vysoká poetika svojím rozbiehavým individualizovaným prístupom zaplňa knižnice a dnes aj elektronické databázy, vetví sa do štýlovo a funkčne rôznorodých výpovedí o svete, archaická poetika na ne odpovedá, keď nie v jednom, tak v niekoľkých málo vzájomne prepojených príbehoch.

## 1.2 Markantnosť

V jazykovom archaickom vedomí nenájdeme pojmy ako existencia, súcno, zmysel života, integrita človeka alebo univerzum. Práve tie však stoja v centre záujmu archaickej poetiky. Skonkrétne abstraktných predstáv patrí medzi všeobecné znaky umenia, tvorí takpovediac jeho základnú noetickú dominantu, ktorá ho odlišuje od ostatných správ o svete. Pre archaickú poetiku je typické, že sa dialektický vzťah medzi všeobecným a konkrétnym kreuje v krajných pozíciách. Vysoká miera abstrakcie významov, poprípade ťažko konceptualizovateľné ontologické javy, na ktoré tematická štruktúra archaického komunikátu odkazuje, predstavujú sémanticky krajnú polohu signifié. Druhá strana binárneho procesu semiózy je rovnako hraničná. Signifikant je silne konkretizovaný a naviazaný na najmarkantnejšie časti empirickej skutočnosti. Takto maximalizovaná semiotická amplitúda sa v archaickej poetike prekonáva – namiesto zavádzania špecializovaných pojmov – zosilnením obraznosti jazyka.

Univerzálnym médiom významov v archaickej poetike je *telo*. Bez prehánania ho môžeme nazvať mikrokozmom archaického svetonázoru. Nemáme na mysli len personifikácie javov alebo alegorizácie hrdinu a jeho cesty, ktoré majú tiež dôležité miesto v archaických žánroch, ale predovšetkým tendenciu vyjadriť sa čo možno najkonkrétnejšie, s dôrazom na materiálnu a zmyslovú názornosť. Nejde tu o vulgárny empirizmus čerpajúci z bezprostrednej skúsenosti, ale o ľudovú filozofiu vychádzajúcu z autentického zažívania sveta cez seba, cez vlastné telo – ako komplexného obrazu univerza.

V miere intenzity využívania obrazu telesnosti existujú medzi archaic-  
kými žánrami menšie rozdiely. Najdôslednejšiu antropomorfizáciu sledujeme  
vo folklórnej poetike. Napríklad motív vyššieho duchovného stavu (ako fe-  
nomén výsostne transcendentný) sa v rozprávke zobrazuje premenou kvality  
realizujúcej sa priamo na tele postavy. Hrdina si po absolvovaní skúšky na-  
močí vlasy v zlatom potoku či po vyskočení z vriaceho kotla s mliekom  
ostáva celý zlatý. Naproti tomu v náboženských textoch pozorujeme oslabenú  
tendenciu doslovného transmutovania tela ako hmotnej substancie. Kvôli  
zdôrazneniu transcendentnosti sa redukuje priama premena matérie na jej efe-  
mérnejšie podoby. Obrazy premenenia Krista pred tromi apoštolmi či Krišnu  
pred Ardžunom alebo žiariaca tvár Mojžiša po zostupe z hory Sinaj sú spo-  
jené s emanačnými kvalitami. Povrch tela je v archaickej semiotike výcho-  
diskový, je nosičom významov, do ktorého sú sekundárne zahrnuté aj javy  
priamo súvisiace s telesným kontaktom alebo bezprostrednou telesnou blíz-  
kosťou. Tento dotykový princíp je dobre známy z ľudovej mágie. Rozšírené  
okruhy tela sú v zmysle preberania transmutovaných znakov vlastne jeho po-  
kračovaním s predĺženou semiotickou sférou dosahu. *„Zlaté vlasy mala na  
hlave, keď sa smiala, ruže jej z úst vykvetali, keď plakala, perly jej z očí pa-  
dali, kde stupila, zlatá tráva rástla, a voda, s ktorou sa umývala, zlatou ostá-  
vala“* (Zlatovláska – Dobšinský 2008a, s. 108). Pri opise premeny odevu  
svätca, ktorá sa vo vyššie spomínaných príkladoch epifánie objavuje spolu  
s emanáciou, sa v náboženských textoch vyskytujú prívlastky ako žiariaci,  
svetelný, nesmierne biely či zlatý. Podobne využíva rozprávka zmenu odevu  
z chudobného na fantasticko-čarodejný ako signál transformácie hrdinu, a to  
najmä vtedy, keď je potrebný výrazný predel medzi obyčajným a zázračným.  
Tu zvlášť platí, že je tento duchovný odev „telom“ dočasným, viditeľným len  
v určitom vymedzenom čase a špecifickej situácii.

Ďalším spôsobom zmyslovej hyperbolizácie tela, s ktorou pracuje archaická poetika, sú jeho fantastické rozmery a tvary. Telo ako prvotný obraz kozmu nachádzame v mýtoch po celom svete. Obetovanie prvotnej bytosti, z ktorej tela sú stvorené rôzne časti nového sveta (z vlasov lesy, z kostí hory, z mäsa zem, z kože obloha, z dychu vietor, z mysle ľudia atď.), vrátane usporiadania spoločnosti, pracuje s predstavou tela obrovských rozmerov. Prvotná gigantická bytosť je komplexným obrazom prvotného stavu sveta, ktorý je potrebné deštruovať a prerobiť na obraz nový, stvorený nastávajúcimi silami. Tento proces môže mať nekonfrontačnú podobu (napríklad v príbehu dobrovoľného sebaobetovania indického praotca vesmíru Puruša), alebo môže byť zdramatizovaný do podoby vraždy, poprípade boja, kde noví bohovia víťazia nad prvotnou bytosťou. V tomto prípade sú prvotné bytosti považované za monštrá, ktoré je nutné v mene budúceho lepšieho sveta odstrániť. Každopádne ich telá poslúžia ako vyživujúca matéria nového usporiadania kozmu.

Pri náboženských postavách reprezentujú nadrozmerné telá nadprirodzenú silu a schopnosti. Staroveké civilizácie dôsledne vykresľovali božské bytosti telesne prevyšujúce ľudí. Marduk sa v babylonskej kozmogónii objavuje s hlavou siahajúcou až do neba, egyptskí bohovia sa záväzne vyobrazovali v nadpriemerných rozmeroch a grécka mytológia opisuje Dia s impozantnou postavou. Aj boží synovia (Gilgameš či Hérakles), podobne ako ich inkarnácie (faraóni) dosahujú v porovnaní so smrteľníkmi nadpriemernú výšku, ktorá odkazuje na ich kontakt s božskými silami. V rozprávke *Princ, Zlatý a Veľký človek* čítame: „*Veľký človek princkino telo poumýval načisto, spolu zložil, dýchol na ňu, a bola stokrát krajšia ako dovtedy. Veľký človek sa pýtal: ‚Či vieš, kto som ja? ‚Nepoznám ťa! ‚Ja som ten istý mäsiar, ktorého si vymenil v kostole, kde ľudia naň pľuvali. Ja som sa ti odslúžil za to. Včul’ je už čistá,*

*včul' už môžeš robiť s ňou, čo chceš. Už je tvoja. ' Veľký človek zatriasol sa, ostal z neho holub a odletel preč“* (Czambel 2009a, s. 36).

Inou črtou hyperbolizovanej telesnoti v archaickej poetike sú fantastické telá s viacerými končatinami, ktoré symbolizujú konkrétne nadprirodzené schopnosti. Viacruké božstvá nachádzame najmä v indickej náboženskej ikonografii. Hinduistická bohyňa Durga je v posvätných textoch opisovaná so štyrmi až desiatimi rukami, ktoré reprezentujú rôzne božské atribúty boja proti zlu. Ďalším indoeurópskym archaickým poetologickým spôsobom zobrazovania – tentoraz vševedúcnosti – božstiev je polykefalizmus. Viachlavé či viactváre zobrazenia Brahmú, ale aj neskoršieho tantrického Budhu sú odvádzané z indickej ikonografie. Viachlavé božstvá spodobňovali aj predkresťanskí Slovania a čiastočne aj Germáni. Pre grécku archaickú poetiku je typické znázornenie trojnohých koní (Áresove, Diove či Héliove kone). Podobnú fyzickú hyperbolu, zdôrazňujúcu konkrétnu nadprirodzenú vlastnosť, nachádzame aj v ľudových čarodejných príbehoch. *„Ej, nemôžeš, lebo tajde Janko s paňou na tom koníkovi, čo má šesť nôh!“* (Czambel 2009a, s. 22). Fantastickými telami sú obdarení aj pomocníci hrdinu (z okruhu motívu F601. – *Extraordinary companions*), ktorí svojimi telesnými danosťami reprezentujú konkrétne nadprirodzené schopnosti. *„Tu Dlhý vzal Okatého na plece a vytiahol sa s ním až do oblakov. Okatý sa díval za chvíľku a potom povedal Dlhému, že mu vraj oblaky zacláňajú. Tu začne Dlhý dúchať tak mocne, že sa stromy na vysokých horách lámali, ako čo by šarkan ponad ne letel a chvostom šibal. Nedúchal dlho, oblaky sa rozprášili a Okatý sa kázal Dlhému skrčiť, bo že už vie, čo sa robí v krajine za skleným morom“* (Čarodejná kráľovná – Dobšinský 2008b, s. 29). Proporcie tela majú v tomto type motívu groteskný charakter. V duchu Bachtinovho groteskného tela (1975,

1987) vládnú títo pomocníci okrem nadrozmerných proporcií aj hyperbolizovanými telesnými funkciami. „*Idú, idú; prídu zase ku druhému kamarátovi: deväť veľkých chlebov bolo pred ním na kope a ten ešte kričal: ‚Jedol bych! ‚Nuž čože, ‚ povedá, ‚neješ, veď pred tebou hromada chleba? ‚Jaj, to mne ani za tolko nebolo ako psu mucha! ‚ ‚No, pod' s nami, tam sa naješ! ‚Dobre; boli traja a šli. Idú, idú; prídu ku tretiemu kamarátovi. Ten sedel pred veľkou vatrou v deviatich gubách a kričal: ‚Rata, ľudia, zima mi! ‚ ‚Nuž ale, preboha, veď si pri vatre a dobre oblečený? ‚ povedia mu títo. Ale ten na to len lepšie drkotal zubami, že, povedá, dobre nezamrzne. ‚No, podže teda s nami; veď sa tam zohreješ! ‚ Už boli štyria a šli. Idú, idú; nájdú zase jedného pri jednej studni, a za ním celý Dunaj tiekol, a ten ešte volal: ‚Pil bych! Pil bych! ‚ ‚Veďže sa, ‚ povedá, ‚len napi! Môžeš tu piť. ‚ ‚To je pre mňa všetko málo! Dobre, že mi už pípeť nenarastie! ‚ ‚No, hybaj i ty s nami do sedemdesiatej siedmej krajiny; veď sa tam nachlopceš! ‘“ (Tri zlaté hrušky – Dobšinský 2008b, s. 94).*

Fantastické (folklórne) telo je tvorené povrchom, ktorý ma svoje špecifické znakové vlastnosti. Je výrazne flexibilné, prekračujúce hranice fyzického realizmu, čím tvorí plastickejšiu semiotickú textúru rozšírenej ľudskej reality, je mapou vnútorného ja aj okolitého sveta. Jeho markantnosť, doplnená sémantickou pružnosťou, ho radí k hlavným motívom archaickej poetiky. Zmyslová konkrétnosť je však typická pre celý tematický plán archaicých žánrov. Dokonca javy predmetného sveta, ktoré sú „málo“ hmotné (zmyslami ťažko uchopiteľné), dostávajú markantnejšiu podobu. Napríklad rozprávkový sklenený vrch predstavuje (okrem iného) hmotnejšiu podobu vzduchu (atmosférického priestoru). Je priesvitný, nedá sa naň bez zázračných schopností vystúpiť a na jeho vrchole sú solárne alebo iné astrálne symboly. Ideálnym zmyslom archaickej poetiky je hmat. Taktilná prítomnosť sveta tvorí základný predpoklad jeho jestvovania. V archaickej imaginácii



získavajú aj tie najabstraktnejšie javy hmatateľnú podobu, svoju existenciu preukazujú priamym fyzickým dotykom s hrdinom. To isté sa deje aj s čuchovým a sluchovým vnemom. V *Lomidrevovi* čítame: „*Jaj, ‘ povedá, keď von vyšiel, ,ved’ čo len žaby a hady, to je nič! Ale smrad a plameň začal na mňa von búchať, tak som sa bál, že ma tam zadusí*“ (Dobšinský 2008a, s. 82), „*Hoj, čože, čo!’ začne sa drak zdúvať, ,či ja mám s takou muchou bojovať? Hanba a večná potupa mi bude, že sa s tebou pobabrim. Ale už len vydýchni tvoju dušu, komu chceš. A ty, Harfa, nehraj (Harfa bol jeho kôň s dvanástimi krídlami, na ktorom sa nosieval), a ty, vtáku, nespievaj, pokým ho zo sveta nepopracem*“ (Dobšinský 2008a, s. 87 – 88). V čarodejnom príbehu nestačí len vidieť, cítiť a počuť, hrdina musí svet okúsiť na vlastnej koži, oživiť ho pre seba dotykom, preto je rozprávka spomedzi všetkých archaických žánrov najmarkantnejšia.

### 1.3 Kolektívnosť

Za zachovanie archaických žánrov vdáčíme konkrétnym autorom a zberateľom. Ústne tradované príbehy, stáročia podliehajúce pravidlám nepísomných kultúr, boli v konkrétnom čase, z konkrétnych dôvodov a za konkrétnym účelom zapísané povolanou rukou. Často ju viedli osobné pohnútky a nevyhnutnosti, ktoré poznačili podobu zaznamenananej tradície, vnútili jej svoje predstavy, obmedzenia i vkus. Homér, Snorri Sturluson, bratia Grimmovci a mnohé ďalšie – známe i anonymné – osobnosti im vtlačili nezmazateľnú a definitívnu pečať, cez ktorú dnes tieto príbehy spoznáваме. Knižné verzie archaických príbehov teda nemôžeme považovať za výlučne kolektívne prejavy. Ich literárne kvality sú odrazom schopností autora i signatúrou

doby. Niektorí autori, ako Vergílius, siahli po ľudovej látke s vlastnými literárnymi ambíciami, iní sa snažili čo najviac dodržať pôvodnú podobu príbehov. Túto skupinu tvorí väčšina folkloristov, ktorí sa neuspokojili s reprodukováním, ale vlastnú tvorivosť vložili do služieb rekonštrukcie prvotnej podoby príbehu. V mnohom vykonali to, k čomu by sme sa pri pátraní po celistej a autentickej podobe konkrétneho príbehového typu museli dopracovať aj my sami. Kompilačné práce folkloristov 19. storočia považujeme za dostatočne erudované a citlivo zostavené, ich výsledky sa dajú akceptovať ako zachytávajúce autentickú archaickú tradíciu. Na druhej strane zastávame názor, že všetky verzie príbehov sú pre bádateľa cenné, čo sa vôbec nevyklučuje s prácou prvých zostavovateľov. Pavol Dobšinský, ale aj ďalší priekopníci európskej folkloristiky akceptovali túto variabilitu. Podujali sa však na dielo syntetizujúce, vhodné na reprezentatívne a estetické účely národného obrodnenia, no predovšetkým určené širšiemu čitateľskému publiku. Nepoškodili pritom kolektívneho ducha ústnej tradície, skôr vyberali z variácií tak, aby jeho ideový rozmer posilnili. Pre našu prácu, pátrajúcu po kolektívnom základe príbehov, sa tieto kompilačné prístupy prvých zberateľov hodia dokonca lepšie ako technologicky vyspelejšie záznamy bádateľov 20. storočia. Aj keď sú metodologicky presnejšie, zachytávajú už ustupujúcu tradíciu čarodejných príbehov, poznačenú vplyvmi nearchaického komunikačného prostredia. Aj tendenčné prístupy kresťanských kronikárov, ktorí nám zanechali strohé svedectvo o ľudových príbehoch, majú pre nás istú hodnotu (minimálne vieme o existencii čarodejných rozprávok v Európe od čias stredoveku).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Napríklad v dielach Klareta (Bartolomej z Chlumce) zo 14. storočia nachádzame vo forme stručných obsahov mnoho čarodejných (ale i iných) rozprávok. Niektoré motívy ľudových rozprávok poznáme dokonca už z veľkomoravského obdobia.

Ďalším individuálnym vedomím – vstupujúcim do tematického plánu pred jeho textovou podobou – je interpretátor (empirický rozprávač). V prípade vedomého utlmovania vplyvu autora (napríklad z dôvodu zachovania autenticity príbehu) sa do popredia ako tematický rozprávač dostáva práve tento empirický subjekt. Jeho idiolekt sa do narácie projektuje spravidla výraznejšie ako rukopis autora. Rozprávač je súčasťou orálnej tradície, ktorá má svoje vlastné kognitívno-komunikačné osobitosti, v mnohom veľmi odlišné od pravidiel a možností tradície písomnej.<sup>8</sup> Do dobrodružstiev postáv je rozprávač zapojený oveľa intenzívnejšie a účasnejšie, je sčasti prežívajúcou a sčasti komentujúcou entitou. Aktualizuje tradíciu pre potreby vzniknutej komunikačnej situácie (napríklad aj pre zapisovateľa príbehu), má teda aj výraznú spájajúcu funkciu medzi oboma tradíciami, stáva sa autentickým tlmočníkom a médiom kolektívneho étosu.

Interpretátori vnášajú do archaických žánrov značnú variabilitu, ktorá sa v prípade sociálne nediferencovaného prostredia ľudovej masy, kde sa o čisťotu ústne odovzdávanej tradície nestará vybraný okruh špecialistov, heterogenizuje ešte väčšmi, čo je prípad predovšetkým rozprávok, menej už náboženských príbehov. Svoju úlohu tu zohráva aj štiepenie tradície do regiónov. Za touto variabilitou je však pevná štruktúra, ktorá je vo veľkej miere nevedomá, vychádzajúca z podprahových ideových základov spoločenstva. Ak by takýto vnútorný tmel neexistoval, nemohli by sme o samostatnom kolektíve vôbec uvažovať.

---

<sup>8</sup> K problematike osobitostí orálnej a textovej tradície pozri literárnovedné výskumy Milmana Parryho (1930), Alberta B. Lorda (1960), Waltera Onga (2006) a Martina Golemu (2018); z antropologickej perspektívy sú prínosné závery Jacka Goodyho (2010) a z pohľadu mediálnej reflexie analýzy Marshalla McLuhana (1991).

Okrem osobnostných špecifik koncových podávateľov sa na heterogénosti orálnej tradície podieľa aj viacfunkčnosť samotnej archaickej poetiky. V autentickom ľudovom prostredí sa archaické príbehy nepovažujú len za umelecké diela. Interpretátor ich dokáže podľa potreby zapojiť do aktuálneho sociálneho kontextu. Slovesná zložka sa potom stáva len časťou komplexnejších performačných aktov. Rozprávanie pri istej konkrétnej príležitosti uspokojuje rozmanité potreby spoločenstva, a to v širokej škále, od integračných, majúcich podobu zábavných a profánnych udalostí, až po duchovné, formované v ritualizovaných kolektívnych aktivitách.<sup>9</sup> V živej tradícii teda príbeh nie je len izolovaný fenomén, ale integrovaný celospoločenský prvok. Podobne autor textu zapája vlastnými úpravami a vydavateľsko-inštitucionálnymi mechanizmami archaické príbehy do celospoločenského kultúrneho diania. Čarodejné rozprávky 19. storočia tak zohrali dôležitú úlohu pri sebaidentifikácii európskych národov. Podobnú celospoločenskú integračnú funkciu mali i národné eposy starovekých kultúr, nehovoriac už o náboženských príbehoch, ktoré mali ešte pred „knižnou“ podobou – rovnako ako všetky archaické žánre – dlhú orálnu tradíciu. Takéto kolektívne narácie sú chartou spoločnosti, teda priamo alebo nepriamo odrážajú jej normy a ideály. V prípade náboženského a mytologického žánru legitimizujú jej status quo (vrátane ospravedlňovania sporných miest vo vzťahoch s ostatnými spoločenstvami, ale aj v jej vnútornom usporiadaní), patetizujú i poetizujú spoločné hodnoty. Vždy sú však príkladné a vzorové. Svojou modelovosťou ovplyvňujú mnohé aspekty života spoločenstva a zároveň potvrdzujú jeho ideologické štruktúry. Látka spracovaná archaickou poetikou je totižto dobre známa, nie je postavená na originalite a objavnosti (to je doména autorského

---

<sup>9</sup> Podľa Bronisława Kaspera Malinowského uspokojuje rozprávka spoločne s legendami a mýtmi symbolické a komunitné potreby spoločnosti (1926).

písania vyššej poetiky), jej stabilizačný prvok tvorí repetitívne upevňovanie invariantných zložiek recyklujúcich sa ideí.

Myslíme si, že spomínané koncové významové vrstvy rozprávača a tvorcu textu sa dajú pri analýzach spriehľadniť natoľko, že zaznamenané príbehy stále môžeme považovať za kolektívne výtvary. Prevažujú v nich totiž neautorské štruktúry. A práve tie najhlbšie a najstabilnejšie, ktoré nás zaujímajú najviac, sú najmenej poznačené zásahom individuálneho vedomia. Ako konštatuje C. G. Jung, každé kolektívne vedomie je povrchné, hĺbku kolektívnej identity dodávajú nevedomé obsahy (1997, s. 55 – 59). Ak skúmame konkrétne prejavy kolektívneho nevedomia (napríklad v archaickom umení), rýchlo zistíme, že sa psychické univerzálne manifestujú vždy v trochu odlišných podobách. Univerzálny obsah teda nemá jednu formu, ktorá by všade na svete, čo len v jednotlivostiach, mala ten istý tvar. Najbližšie k vyrovnanému vzťahu medzi obsahom kolektívneho nevedomia a jeho ustáleným tvarom sú *symbolické formy kultúrnych komplexov*.

Za *kultúrny komplex* považujeme teoretický metaempirický konštrukt, zahŕňajúci všetky kultúry vychádzajúce z rovnakej stratégie naplňovania základných životných potrieb v zložitej interakcii s prostredím, s príbuznou sociálnou štruktúrou, normotvornými regulatívami, symbolickou náplňou a ideovým systémom (Šutor 2023, 2021, 2018). Nejde teda o konkrétne kultúry postavené na etnicite či na civilizačnom základe, aj keď k nim majú rozsahovo najbližšie, ale o modus vivendi pre rôzne typy konkrétnych historických a geografických spoločností. Kultúrny komplex tvorí niekoľko spoločných vzorcov, no najmä jedna dominantná konfigurácia, ktorú možno opísať iba nepriamo.

Napríklad klasické evolucionistické teórie používali pri taxonómii kultúrnych komplexov pomenovania vývinových stupňov spoločenstva, označujúcich spôsoby obstarávania obživy, ako je pojem lovecká kultúra. Pričom tento typ kultúr nájdeme od paleolitického obdobia až po niektoré súčasné africké a oceánske kmene. Z pohľadu mytologických motívov sa niekoľkokrát v dejinách kulturologie úspešne využila nietzscheovská opozícia apolónsky a dionýzovský typ kultúr. Psychologická antropológia používa na označenie kultúrnych dominánt termíny odvodené od klasifikácie osobností – Ruth Benedictová napríklad písala o paranoidnom type kultúr (1999). Scientifickejšie orientované kulturologické prúdy vychádzajú zo štrukturálnych vlastností kultúr, používajú označenia ako otvorená kultúra či centralizovaná kultúra, poprípade akcentujú jeden dominantný mechanizmus, ako napríklad pri pomenovaní konzumná kultúra.

Všetky tieto pomenovania sú obrazné, vyberajúce iba jednu dominantnú vlastnosť, no podmienkou je, aby označovali celý kultúrny systém, nie iba jednu jeho časť. Za kultúrny komplex preto nemôžeme považovať napríklad označenie vysoká kultúra, tá totiž implikuje protiklad nízka kultúra, a to v rámci jedného systému.<sup>10</sup> O konkrétnom kultúrnom komplexe môžeme hovoriť dovtedy, pokiaľ je zachovaná jeho dominantná konfigurácia. Tá je súčasťou jadra systému, zmenám preto podlieha ako posledná. Výhodou, ktorú označenie kultúrny komplex ponúka, je neviazanie sa na konkrétne empirické kultúry, možno doň zaradiť naraz viacero spoločností, ktoré spolu historicky ani etnicky nemusia súvisieť. Môže ísť o geograficky príbuzné spoločenstvá na rovnakom stupni vývoja alebo o vzájomne úplne izolované kultúry.

---

<sup>10</sup> Podobne o kultúrnych komplexoch uvažuje aj antropológ Conrad Phillip Kottak (2018), ktorý za ich hlavnú črtu považuje celistvosť. Tá je podľa neho zachovaná aj pri premenách a nečakaných historických udalostiach.

Teórii kultúrnych komplexov sa dá naopak vyčítať vykonštruovanosť a odtrhnutosť od reálnych kultúr. Jedna kultúra môže – podľa zvolenej konfigurácie – patriť naraz pod viaceré kultúrne komplexy, čo môže spôsobiť zmätok. Pri uvažovaní o hĺbkových štruktúrach archaických žánrov je však vyšší stupeň abstrakcie vhodnejší. Pri takto nastavenej analýze sa objavuje viac vzájomných ideových a motivických podobností ako rozdielností. Zovšeobecnené štruktúry nemusia vždy znamenať rezignovanie na skúmanie kultúrnych dejín, často nám odkrývajú zaujímavé a prekvapivo stabilné myšlienkové modely, rozpoznateľné v širšej škále žánrov s príbuznou kultúrnou konfiguráciou. Prísne historicky vzaté, je nemožné identifikovať vznik a vývoj myšlienok a predstáv pochádzajúcich z konkrétnych kultúr, ktoré by na konci zložitého procesu utvárania konečnej verzie príbehu pôsobili ako určujúce sily. Nabaľovanie nových kultúrnych vrstiev významov v čase, ich transformovanie a prelínanie sa vytvára sémanticky náročné komunikáty. Tieto procesy prebiehajú súbežne s požiadavkou archaického žánru na jednoduchosť, celistvosť a komprimovanosť výpovede. Niektoré kultúrne vrstvy vieme izolovať a následne identifikovať ľahšie ako iné, no nie pre ich kontinuálnu prítomnosť v texte, ale zväčša pre výskyt niektorého jednoznačne rozoznateľného historického motívu. Mnohé staršie vrstvy sa palimpsestovo pretláčajú jedna cez druhú a nedokážeme ich od seba zreteľne oddeliť; iné sú v procese signifikácie bez akejkoľvek substitúcie jednoducho vytlačované či napokon úplne vynechané. To, čo ostáva v jadre archaických príbehov, sú spoločné ideové štruktúry, naviazané na konkrétne motívy a ich ustálené – kooperujúce i konfliktové – vzťahy v rámci revitalizujúceho sa systému archaického obehu sujetov. Ukazuje sa, že spojenie kolektívnych nevedomých obsahov s ustálenými tvarmi nachádza svoj balans práve v takto nastavenom abstraktnom modeli kultúrnych komplexov.

Pri uvažovaní o archaických motívoch by sme nemali ostať len na úrovni lingvistických znakov, musíme vstúpiť do flexibilnej sféry tvarov a významov komplexných estetických obrazov. To, čo nám dovoľuje identifikovať kultúrny komplex ako metaempirický konštrukt, sú práve znakové systémy, spoločné pre podobné typy konkrétnych kultúr. Pre skúmanie archaickej poetiky sú najvhodnejšie ideové konfigurácie v podobe duchovných systémov reprezentované sieťou dialekticky prepojených archetypálnych znakov – takéto štruktúry nazývame *symbolickými formami*.<sup>11</sup>

O symbolických formách v slovesnom umení budeme podrobne písať v nasledujúcej kapitole, na tomto mieste považujeme za užitočné uviesť príklad, ktorý ide za hranice slovesných znakov. Vybrali sme symbolické formy zo všeobecných dejín umenia, konkrétne z kultúrneho komplexu neolitických kultúr, ktoré nám navyše poslúžia ako rozšírený (predliterárny) priestor uvažovania o východiskových významových vrstvách v ľudových čarodejných rozprávkach. Tam, kam nesiahla technika písma, teda za historickú hranicu staroveku, sa môžeme oprieť iba o poznatky z archeológie a príbuzných vied. Nemusíme však vôbec pochybovať o tom, že aj v prehistorických obdobiach existoval slovesný ekvivalent duchovných predstáv, ktoré „čítame“ z pravekých vizuálnych pamiatok.

---

<sup>11</sup> Pri definovaní *symbolickej formy* vychádzame z redukcionalistického konceptu novej etnografie, predovšetkým z prístupu symbolickej antropológie, ktorá za symbol nepovažuje ktorýkoľvek prvok subsystému, ale dôkladne zvolený znak, ktorý je tvarovaný skupinovú psyché tak, aby prenikal významovou textúrou celého kultúrneho systému a rezonoval súčasne na viacerých semiotických úrovniach, čím sa stáva dôležitým reprezentantom kultúry. Takýto znak-symbol sa kryštalizuje v dlhodobých procesoch obrusovania a pridávania významov v konkrétnych historických dejoch. Spätné odrazy tejto rezonancie dodávajú takýmto symbolom silnú koncentrovanosť a rozsiahli kontextový potenciál. Podľa Ernsta Cassiera „sa pod ‚symbolickou formou‘ má rozumieť každá energia ducha, prostredníctvom ktorej sa duchovný významový obsah spája s konkrétnym zmyslovým znakom a stáva sa jeho vnútornou súčasťou“ (cit. podľa Maco 2001, s. 37).



Všade na svete, kde sa objavila neolitická revolúcia, nachádzame artefakty s rovnakým kultúrnym rukopisom. Jeho základným – stále sa opakujúcim vzorcom – je koncept kruhu. Z umenovedného hľadiska ide o symbolickú formu špecifického estetického poľa s vlastným okruhom významov, ktoré predchádzajúce historické epochy nepoznali. Kruh je spojený s cyklickým vnímaním času, ktorý sa realizuje v mikrokozmickej<sup>12</sup>, v mezokozmickej<sup>13</sup> a v makrokozmickej<sup>14</sup> rovine okolo axis mundi. Stred je rozhodujúci aj v priestorovej štruktúre neolitu, a to nielen ako najvýznamnejší a najposvätejší bod, ale aj ako určovateľ rovnakých vzdialeností ohraničenia priestoru, pričom sústredných kruhov otáčajúcich sa okolo centra môže byť v zložitejších kompozíciách viacero. Do ich stredu je zasadený najdôležitejší symbol, ostatné motívy, ktoré sú situované na okrajoch, podliehajú cyklickej zmene, sú dynamické a zároveň sú – v závislosti od kružnice, na ktorej sú umiestnené – vzájomne rovnocenné.

Kruh je prítomný vo všetkých kľúčových artefaktoch neolitu, vlastne sú už svojím základným tvarom stelesnením tejto symbolickej formy, a to od vzniku prvej súzskej keramiky halepského a samarrského typu na Blízkom

---

<sup>12</sup> Mikrokozmos v ontologickom rámci predstavuje človeka. Súčasťou duchovných systémov s cyklickým konceptom času je predstava o opakujúcom sa kolobehu duše, neustáleho prevetľovania sa do nových podôb. Z archeologických výskumov sa dá usudzovať, že takáto predstava existovala aj v neolite (Naumov 2012).

<sup>13</sup> Mezokozmický ontologický rámec sa spája s kolektívom. Neolitické spoločnosti tendujú k rovnostársky usporiadaným štruktúram kolektívu s jedným alebo s niekoľko málo riadiacimi prvkami (duchovný, svetský vodca), no bez potreby hierarchicky usporiadaných spoločenských tried (Sterelny 2019; Bogaard – Fochesato – Bowles 2019).

<sup>14</sup> Makrokozmickej (univerzálny či svetový) ontologický rámec sa v duchovných a filozofických systémoch s prevažujúcim cyklickým konceptom času prejavuje v neustálom vznikaní a zanikaní svetov. Konečný, eschatologický zánik jednorazovo prebiehajúcej histórie je typický pre abrahámovské náboženstvá, ktoré preferujú lineárny koncept času. Pestovateľské kultúry neolitu jednoznačne inklinovali k cyklickej kozmogónii i kozmológii (Hodder 2012).

východe až po neskoré urbanistické projekty kultúr eneolitu. Abstraktné i figuratívne motívy neolitických hrnčiarskych kompozícií boli usporiadané voči stredu vždy tak, aby otáčaním tvorili symetrické útvary s pravidelne sa opakujúcimi vzormi. Tieto motívy sa zachovali aj v neskorších historických kultúrach, teda všade tam, kde sa ich nepodarilo reinterpretovať alebo úplne vymazať konkurenčnými kultúrnymi komplexmi. Túžba po symetrickom usporiadaní veľkých celkov referuje o zásadných paradigmatických zmenách v celej spoločnosti, ktorá prechádzala nebývalým demografickým nárastom.

Najprepracovanejšiu podobu symbolickej formy kruhu zachytávajú prvé svätyne blízkovýchodných nálezísk Úrodného polmesiaca. Najstaršia z nich Göbekli Tepe<sup>15</sup> má v natufienskej vrstve tri kruhové štruktúry. V ich strede sú umiestnené dva trojmetrové antropomorfné kamenné stĺpy, okolo ktorých sú na okrajoch rozmiestnené piliere s reliéfmi ešte nedomestikovaných zvierat a abstraktných motívov. Tento praveký zodiak je symbolickou formou kozmologickej konfigurácie ranej pestovateľskej obilninárskej kultúry (*imago mundi*), postavenej na predstave otáčajúcich sa obrazcov zvierat okolo antropocentrickej osi archetypálnej dvojice.

Nová symbolická forma sa cestou migrácie a difúzie, ktoré trvali približne štyritisíc rokov (Kovárník 2016), dostala do strednej Európy, kde nadobudla podobu kruhových stavieb z dreva, známych ako rondely – s kruhovými priermi od 30 do 240 metrov, s rôznym počtom priechodov medzi valmi a palisádami. Na rozdiel od blízkovýchodných svätýň slúžili aj ako astronomické

---

<sup>15</sup> Göbekli Tepe je najstaršia stavba na svete datovaná až do roku 9500 p. n. l. (Kinzel – Clare 2020). Tú istú symbolickú formu predstavujú aj náleziská v Nevalı Çori, Taslı Tepe, Sefer Tepe, Hamzan Tepe či Harbetsuvan Tepesi v lokalite Urfá v súčasnom juhovýchodnom Turecku.

observatóriá a v praktickej rovine ako poľnohospodárske kalendáre.<sup>16</sup> Totožný vzorec sa preniesol aj do pobrežných oblastí západnej Európy, kde sú kruhové objekty známejšie. Širšie povedomie o nich bezpochyby zabezpečil fakt, že boli – podobne ako blízkovýchodné svätyne – postavené z kameňa. Asi najznámejšou megalitickou stavbou tohto typu je britský Stonehenge, ktorý je takmer o dve tisícročia mladší ako stredoeurópske rondely.<sup>17</sup>

Okrem teórie difúzie, ktorá najpresvedčivejšie vysvetľuje totožnosť komplikovaných symbolických foriem všade tam, kde sa v Starom svete<sup>18</sup> objavilo poľnohospodárstvo, musíme brať do úvahy aj možnosť vzniku paralelných ohnísk, a to najmä v prípadoch izolovaných kultúr. Ak dáme nabok možnosť veľmi skorej difúzie neolitických kultúrnych vzorcov tropickou ostrovnou cestou z Oceánie do Južnej Ameriky, ukazuje sa ako najpravdepodobnejšie, že v Novom svete vznikli spolu s vyspelým poľnohospodárstvom aj príbuzné symbolické formy založené na kruhovom koncepte. Ide najmä o skoré kultúry Sechin Bajo a Caral rozvíjajúce sa od polovice štvrtého tisícročia p. n. l. v andskej oblasti, kde sú doložené najstaršie neolitické svätyne tohto dvojkontinentu. Teória paralelizmu symbolických foriem v spoločnostiach patriacich do rovnakého kultúrneho komplexu ešte väčšmi podčiarkuje relevantnosť obsahov kolektívneho nevedomia v archaickej estetike. Platí to predovšetkým pre základné symbolické formy reprezentujúce hlavnú kultúrnu konfiguráciu. V uvedenom príklade neolitu to nie je len kruh, ale aj

---

<sup>16</sup> V súlade s horizontmi okolitej krajiny zaznamenávali rondely rovnodennosti a slnovraty, rovnako ako polohy nízkeho a vysokého mesiaca, čím sa dali relatívne presne určiť pestovateľsky relevantné fázy roka (Zotti 2005; Gervautz – Neubauer 2005; Bertemes 2008).

<sup>17</sup> Stonehenge má os brán orientovanú k bodu v krajine, odkiaľ v čase letného slnovratu dopadajú lúče na centrálny pätkový kameň. Kamene postavené do kruhu boli počas prestavieb premiestňované do rôznych kruhových zoskupení, a to podľa potreby zaznamenávania odlišných astronomických javov (napríklad aj na hraničné východy a západy mesiaca).

<sup>18</sup> Európa, Ázia a severná Afrika.

komplementárne figuratívne motívy nachádzajúce sa, podobne ako v slovesnom umení, v celej semiotickej štruktúre kultúrnej konfigurácie. V centre vegetačnej kozmológie neolitických kultúr dominuje ženský duchovný náboj explicitne spojený s bohyňami a s feminínnymi duchovnými prvkami. V polovici piateho tisícročia p. n. l. sa na celom Blízkom východe (a odtiaľ postupne vo všetkých difuzovaných južných centrách Starého sveta) ako nepretrúšená tradícia venuší objavujú malé ženské figúrky z kameňa, hliny a kostí v najrôznejších polohách, často v posvätných gestách, tehotné a s deťmi v náručí (Becker – Beuger – Müller-Neuhof 2019). Celkovo v ikonografii neskorého neolitu prevažujú zobrazenia nahého ženského tela s hypertrofovanými časťami pohlavných orgánov alebo motívmi retušujúcimi ikonicitu pohlavných orgánov na úroveň geometrických tvarov (kosoštvorcov, trojuholníkov a kruhov), ktoré naznačujú spojenie s plodnosťou, dostatkom a materstvom. K týmto znakom sa pridávajú ďalšie motívy ženskej kozmológie, ako sú vodstvo, zem a podzemie, býk, had a mesiac, či silné prepojenie života, sexuality a smrti. Vnímavým pestovateľom určite neunikla podobnosť vegetačných cyklov so ženskou reprodukciou, rovnako ako rytmus obrodzujúceho vyzliekania sa hada z kože či pribúdanie a ubúdanie Mesiaca. Navyše Mesiac sa priamo podieľa na kvalite úrody a jeho podobnosť vo fáze nov s býčimi rohmi je očividná. Celý tento reťazec dialekticky previazaných motívov spojených viacvalenčnými vzťahmi v jedinečnom semiotickom systéme predstavuje východiskovú kultúrnu vrstvu, ktorá sa v nasledujúcej epoche znovuobjaví v prvých známych zapísaných príbehoch.



## 2. KOZMOLÓGIA ROZPRÁVKY

### 2.1 Počiatok čarodejných symbolických foriem

Archaická poetika spracováva ontologickú problematiku vo vzájomne prepojených príbehoch o stvorení a fungovaní sveta. Čarodejná rozprávka predstavuje špecifickú neteistickú formu hrdinskej kozmológie. Ak sú univerzálnymi impulzmi archaickej poetiky binárne kategórie, ako sú chaos/poriadok, smrť/život, svetlo/temnota, dobro/zlo a ďalšie, tak rozprávka zachytáva zápas týchto kozmických síl. Čarodejné príbehy zaodievajú tieto sily do fantastických kostýmov a našou úlohou je zistiť, ktoré dejinné pohyby prepožičiavajú tejto kozmickej dráme historické kulisy, teda z ktorých kultúrnych komplexov pochádzajú stále sa opakujúce a vzájomne sa prelínajúce archaické symbolické formy.

Čo môžeme z diachronického hľadiska konštatovať ako prvé je, že čarodejné príbehy na najelementárnejšej úrovni odvádzajú svoje sujetové rozpracovanie konfliktu z pozorovania prírodných javov. Toto konštatovanie je užitočné pri uvažovaní, či sú analyzované kozmologické príbehy degradované metafyzické naratívy vyššej poetiky, alebo sú pre literárne žánre východiskové. Prvotnosť prírodnej filozofie pred špekulatívnejšími systémami civilizačnej učenosti nijakým spôsobom neznižuje ich sémantický potenciál, naopak, pozorovania prírody prepísané do jednoduchých alegorických príbehov

dokazujú životaschopnosť práve uplatňovaním sa v neskorších komplikovanejších a často aj protirečivých duchovných náukách. Rozoznávanie štruktúry prírodnej kozmológie, jej neustále objavovanie sa v spodných vrstvách príbehov nás privádza k uznaniu nielen jej veľkej schopnosti revitalizácie, ale aj jej historickej dôležitosti a primárnosti.

Že zobudzajúce sa princezné v zakliatych kráľovstvách predstavujú v základných významových vrstvách prebúdzajúcu sa prírodu zo zimného či nočného stavu, nie je pochyb. Čarodejné príbehy poetickým spôsobom zachytávajú premáhanie chladu, tmy či sucha teplom, svetlom a vlhcou. Prebúdzajúca sa vegetácia, rodenie sa nových bytostí, dostatok potravy, ... celkovo triumf života sa v prírodno-vitalistickej filozofii rovná víťazstvu dobra nad zlom. Aby bola zachovaná úplná premena, je väčšina príbehov vystavaná od najslabšej pozície hrdinu (najmladší, sirota, prostáčik atď.) až po maximálne vzopätie jeho potenciálu. Konajúca postava predstavuje dynamický prvok tohto životodarného procesu, ktorý ničí staré a oživuje nové. „*Vitaj, Matej, vitaj!*“ *volá naň chrapľavým hlasom, ,hoj, ako už dlho na teba čakám. Neboj sa nič a neboč tak odo mňa! Počúvaj, čo ti budem rozprávať. Ačak si videl veľkô zakliato mesto a v ňom skamenetých ľudí? To dakedy všetko bolo moje, lebo ja som kráľovná tohto ostrova. Ale že som za mladi veľké hriechy páchala a napokon aj vlastného muža zabila, zaklial ma jeden veštec aj s celou mojou krajinou dovedy, kým ma ty neprídeš vyslobodiť. Od tristo rokov, ako ma tu vidíš, nepohnutá sedím, ani nežijem, ani neumieram, len jednostajne na teba čakám. A teraz len choď po tvoju Ulianu, lebo keď dvanásť udrie, musíš mi zoťat' hlavu, choď a vráť sa skoro!*“ (Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná – Dobšinský 2008a, s. 28). Kolobehy väčších klimatických cyklov, ročných období, dňa a noci sú zachytené v polarizovaných podobách tých is-

tých prírodných javov (starý/nový kráľ, živá/kamenná krajina). Na tento základ sa navrstvujú ďalšie svetonázorové predstavy, pričom pridanie alebo veľké zdôraznenie tej-ktorej vrstvy často znamená aj prechod do iného žánru alebo rovno preradenie do vysokej poetiky, v ktorej sa alegorický prírodný základ využíva na zásadnejšie posuny (napríklad v dualistických náboženstvách nadobúdajú prírodné alegórie abstraktnejší význam s univerzálnejším dosahom a s prepracovanejšou teologickou podobou).

Pavol Dobšinský, podobne ako nemecká mytologická a anglická naturalistická škola, prijal prírodnoalegorický význam rozprávok za základnú interpretačnú premisu. Pre nás tento elementárny význam tvorí východisko ďalšieho kulturologického uvažovania o genéze skúmaných symbolických foriem. Alegorizáciu, personifikáciu či celkovo metaforizáciu prírody, teda schopnosť človeka konceptualizovať svet v príbehovej podobe na svoj obraz, môžeme predpokladať od vzniku kultúry ako takej. Čarodejné rozprávky však používajú celkom konkrétne symbolické formy, vstupujúce do opakujúcich sa vzťahových algoritmov vo viac-menej ustálených tvarovaných sujetoch, čo kultúrno-historické skúmanie – o ktoré sa usilujeme – nasmerúva k presnejším dejinným udalostiam. Neznamená to však, že elementy, z ktorých sú neskoršie príbehové mozaiky vyskladané, nevznikli dávno pred nimi. Napríklad stopy archaickej poetiky vidíme už v mladopaleolitickom parietálnom umení. Motívy fantastických bytostí, ako sú postava „pána zvierat“ či na zvieratá sa transformujúci čarodejníci/šamani, zasadení do príbehových kompozícií, majú dlhú kultúrno-genetickú líniu.<sup>19</sup> Základný binárny kód ontologických opozít rieši archaické vedomie vždy (v paleolite i dnes) holisticky,

---

<sup>19</sup> V jaskyni Lascaux vo Francúzsku je vyobrazený šaman vo vtáčej maske ležiaci v extatickom stave pred mohutným bizónom, vedľa neho je palica (žezlo) s vtáčim motívom. V jas-



no v každom druhu umenia trochu inak. Dvojkompozitné fantastické bytosti (napríklad človek/zviera, človek/rastlina, človek/vec) sa v príbehovej perspektíve čarodejných rozprávok – pri snahe zodpovedať otázku, kto je človek a aké je jeho prepojenie s okolitým svetom – rozkladajú do série transfiguračných dobrodružstiev s prechodovými a existenčnými skúškami.

Ďalšou formou umenia, siahajúcou ďaleko za horizont paleolitu, je žáner venuší. Popri skalnom umení tvorí paralelný fenomén s vlastným kultúrno-duchovným kontextom. Leo Frobenius tvrdí, že aurignacké glyptické umenie venuší, rytých do dreva a kostí, muselo získať svoj pôvodný impulz z južných tropických lesných oblastí a do tundrovo-stepnej časti Európy muselo byť privezené (Campbell, 2008, s. 287). Črtá sa tu zaujímavé prepojenie ženského duchovného prvku so svetom rastlín.

V nasledujúcej epoche neolitu už okrem elementov v podobe fantastických motívov a jednoduchých konfigurácií nachádzame celé symbolické formy objavujúce sa v neskorších príbehoch ako rozvité sujetové celky. Vychádzajúc z výtvarného umenia, spoznávame rad vzájomne prepojených znakov, korešpondujúcich s prvými zápismi historickej epochy starej bronzovej doby, pri ktorých je dominantná kozmogónia osnovaná okolo mystéria zrodenia sveta z primárneho žensťva, roztáčajúceho koleso života a smrti. Nový svet je symetricky usporiadané miesto, ktorého údelom je cyklické opakovanie prvotnej udalosti, kde všetky formy povstávajú a zanikajú v tej istej svätyni lona veľkej bohyně. Bytie vzniká v temnote prvotných vôd zvlhčujúcich zem,

---

kyni Les Trois Frères vidíme tancujúceho šamana v býčej maske s pravekým hudobným nástrojom, ako ženie či magicky ovláda stádo bizónov. Antropomorfné motívy spolu s abstraktnými prvkami zasadenými do premyslených zvieracích kompozícií vypovedajú o ucelenom duchovnom svetonázore.

z ktorej klíčia semená všetkého živého a smrteľného, navrátiťšieho sa po prežití dočasného života do bezpečnej náruče matky, kde v zárodkoch čaká na nové vzkriesenie. Podzemné kráľovstvo bohyně nie je miestom utrpenia a večnej smrti, naopak, je to obrodzujúca ríša rozmáhajúceho sa života, iniciujúca pravidelné splynutia s mužským oplodňujúcim princípom. V jej útroch sú ukryté najhlbšie tajomstvá bytia – živá voda a poklady nesmrteľnosti, ktoré stráži jej syn veľhad. Ďalší býčí, mesační, slneční či dažďoví synovia/milenci k nej zostupujú, aby sa podieľali na tvorbe života. Ich zostup znamená odloženie starého tela v mene nového života. Bohyňa sa s nimi delí o dary, nedovolí im však odniesť rastlinu večného života a poznania, môžu ju iba ochutnať a byť dočasne účastní na jej životodarných účinkoch. V rajských záhradách pod hviezdnatou a mesačnou oblohou víta svoje kňažky, aby im udelila požehnanie a znalosť o jednej podstate ukrytej za mnohými tvármi. Večná panna, matka a starena vystiera obe svoje ruky, aby brala a dávala v nekonečnom rytme života. Je matkou rastlín, vládkyňou zvierat a tehotnou materiou prírody, udeľuje harmóniu a sama je harmóniou, sférickým poriadkom vesmíru, všetko vyživujúcou mliečnou dráhou a zákonitosťou sveta. Ozveny jej zvrchovanej moci vidíme v abstraktnom poriadku maat v Egypte, tao v Číne a dharmy v Indii, teda všade tam, kde z veľkej bohyně neolitu ostal nepersonifikovaný vesmírny zákon.

Komplikovaná štruktúra prepletajúcich sa kozmogonických a kozmologických predstáv neolitu, ktorá sa v ustálenej podobe prvýkrát vynára z výtvorných pamiatok eneolitu, sa ešte pred svojím prvým zaznamenaním v textovej podobe musela vyrovnáť s takými protirečivými symbolickými formami, za ktorými stoja domestikácia rastlín z tropických území (tiahnucich sa pozdĺž južného pásu celého Starého sveta, od východného cípu Afriky až po Juhočínske more) a domestikácia zvierat zo stepných oblastí (posunutých

v postglaciálnej dobe medzi atlantické pobrežie Afriky a Iránsku vysočinu), pretínajúce sa práve v pásme Úrodného polmesiaca. Kultúrne komplexy pôvodných pestovateľov rastlín a chovateľov dobytky museli teda prejsť vlastnou dejinnou syntézou. Na konci tohto obdobia však už zreteľne rozoznávame obraz bohyně s jej hadími a býčiami partnermi, s ktorými sebavedomo vstupuje do historickej epochy.

Prvé plne literárne kozmogónie, ktoré máme k dispozícii z čias raných civilizácií bezprostredne nadväzujúcich na neolitický svet Blízkeho východu, zachytávajú prvotnú ženskú božskú bytosť s jej stvoriteľskými kompetenciami. Pravda, poznačených už novou historickou paradigmou novonastupujúceho veku hierarchických mestských štátov. Tie sa prvýkrát objavujú v tej istej kultúrnej zóne ako vyspelé poľnohospodárstvo. Podobne ako to bolo s neolitickou revolúciou, kopírujú južnú pobrežnú difúznú zónu, rozhorievajú nové myšlienky budúcich veľkých civilizácií Indie a Číny. No aj pomalšia severná difúzia (do strednej Európy a ďalej) so svojim oslabeným poľnohospodársko-civilizačným potenciálom, ktorý sa viac odrazil v „tuhšej“ materiálnej kultúre ako ideovo-symbolickej recepcii, reflektuje všetky dôležité duchovné výdobytky nového veku, vrátane archaickej poetiky. Musíme však zdôrazniť, že v prípade centrálnej a západnej Európy zohráva dôležitú úlohu aj predcivilizačná nomádska difúzia, smerujúca zo severovýchodných oblastí Eurázie. Z literárneho hľadiska však máme prístup len k prvým písomným záznamom z Blízkeho východu a postupne aj z ostatných centier južnej civilizačnej difúzie.

Mezopotámske bohyně ako Nammu, Ninhursag, Ki alebo Tiamat, ktoré sú v priebehu storočí v literárnych prameňoch spájané s rôznymi prírodnými a spoločenskými doménami, majú všetky spoločnú jednu funkciu, pripisuje

sa im stvorenie sveta, a to buď bez pomoci, alebo s prispením menej významných mužských náprotivkov. Dobre spracovaná je najmä kozmogonická funkcia akkadskej bohyně Tiamat, sumerskej Nammu (prvotné vody, budúci slaný oceán), ktorá stála pri zrode bohov i prvého sveta. Po skorej strate mužského aspektu (Absú) existovala dlho ako prvotná matéria. Neskôr bola vyzvaná na súboj novým nebeským bohom Mardukom. Podľa nových bohov bolo všetkoobsahujúce, svet nediferencujúce monštruózne telo Tiamat, majúce hybridnú dračiu podobu, ohrozením pre nastupujúce sily. Po víťazstve z jej tela Marduk vytvoril celé nové univerzum usporiadané podľa symbolizmu hierarchického štátu, predobrazu mesta Babylon.<sup>20</sup> Vysporiadanie sa so zdedenou kozmogóniou je typické pre všetky staroveké civilizácie, prvky prvotnej stvoriteľskej (a istú dobu i zvrchovanej) ženskej bytosti nájdeme aj v príbehoch druhej generácie civilizácií, je ňou napríklad grécka Gaia, o ktorej Hésiodos v *Teogónii* píše: *„Na samom počiatku bol Chaos. Potom však vznikla bohyňa zeme Gaia, teda Zem, so širokou hrud’ou. [...] Zem najskôr zrodila hviezdnaté Nebo (Úranos), rovnako veľké ako ona, aby ju všade zakrývalo a bola tak vždy bezpečným sídlom nesmrteľných bohov. Zrodila aj vysoké hory, príjemné sídlo božských Nýmf, ktoré šťastne bývajú v lesnatých kopcoch. Všetkých týchto potomkov a okrem nich aj neúnavné more zvané Pontos a zúriace mocným príbojom však Zem zrodila bez lásky, ktorá je vždy plná vášne. Ale potom sa na lôžku spojila s Nebom a porodila Ókeána s hlbokými vírmi, Koia, Kreia, Hyperióna, Iapeta, Theiu, Reiu, Themis, Mnemosyné, Foibu so zlatým vencom aj lúbeznú Tethys. Po všetkých týchto sa ako*

---

<sup>20</sup> Dôvodom novej kozmogónie bolo uvedenie pôvodne málo významného mestského boha Marduka na čelo mezopotámskeho panteónu. Za vlády Chammurapiho (1792 – 1750 p. n. l.) sa Babylon (mesto boha Marduka) stal centrom starobabylonskej ríše, čomu bolo potrebné prispôsobiť teologickú štruktúru.

*najmladší zrodil Kronos s pokrivenými úmyslami. Zo všetkých súrodencov bol najhroznejší a čoskoro znenávidel vlastného otca“* (Zelinová – Kalaš 2022, verše 116 – 153). Gaia bola spočiatku samoploditeľskou materskou bohyňou, no už čoskoro vstúpila do hierogamického zväzku so synom Uránom a postupne pod silnejúcim indoeurópskym vplyvom v mediteránnej oblasti začala zastávať podradnejšiu úlohu. Jej elementárna moc sa však v dejinách Grécka neustále objavuje, a to aj v neskoršom helenistickom svete. Ani Tiamat sa nepodvolila výmene generácií bohov tak ľahko, jej silu nevedelo magicky ani fyzicky zdolať viacero najsilnejších bohov pred Mardukom, napokon však v mene novej ideológie z oficiálneho kultu vypadla. Avšak zmienka o nej sa objavuje v neskorších archaických žánroch, najmä ako matky dračích a hadích príšer.

Hoci v starovekej kozmogónii nachádzame typické symbolické formy čarodejných príbehov a ich konfliktov, pre rozprávku sú najzaujímavejšie porovnania s paralelne zaznamenanými kozmologickými predstavami. Neolitickú stopu po veľkej bohyni nachádzame napríklad v mezopotámskych kozmologických cykloch o bohyni Ereškigale, ktorá je sestrou známejšej sumerskej bohyně Inanny (akkadskej Ištar). Je možné, že ide o rozdelenie právomoci nad prvotne jednotným spravovaním sveta jednou bohyňou, alebo sú to dve stránky tej istej bohyně, v čom z hľadiska archaickej poetiky nie je významný rozdiel. Práve z epickej básne *Zostup Inanny do podsvetia*<sup>21</sup> sa dozvedáme o rozložení ich síl. Inanna je nebeská bohyňa telesnej lásky, zatiaľ čo Ereškigala je zvrchovanou bohyňou podsvetia a kráľovnou mŕtvych. Z básne by sa mohlo zdať, že hlavnou predstaviteľkou je Innana, no tak ako sumerské aj akkadské verzie vzdávajú hold Ereškigale a Inannu vykresľujú

---

<sup>21</sup> Vychádzame z komentovaného vydania *Slova do hlíny vepsaná: Mýty a legendy Babylónu* od Jiřího Proseckého (2011).

ako mocibažnú a sebeckú bohyňu, ktorú jej spravodlivá sestra právom potrestala. Podobne je vykreslená aj v ostatných príbehoch, v tom najznámejšom jej Gilgameš vyčíta nemilosrdné zaobchádzanie s partnermi. Keď sa ambiciózna Inanna objaví pred bránami podsvetia, aby si ho podrobila (podľa akkadskej verzie sa vyhrážala, že bránu rozbije a prepustí mŕtvych, podľa sumerskej verzie pod zámienkou, aby vyjadrila sústrasť sestre nad jej zabitým manželom „nebeským býkom“, ktorého sama poslala na Gilgameša a Enkidua), jej rozhnevaná Ereškigala umožní vstúpiť a prejsť cez sedem podsvetných brán. No prostredníctvom služobníka ju zbaví všetkej božskej moci (šperkov a oblečenia), aby sa s ňou napokon – v „zhrbenej a nahej“ podobe – stretla v strede Irkaly. Navyše na ňu dá Ereškigala zoslať šesťdesiat chorôb, čo ju premení na vysušenú mŕtvolu. Podľa sumerskej verzie si Inanna rovno zasedla na trón, čím pohoršila sedem podsvetných sudcov, ktorí nad ňou vyriekli rozsudok smrti. Príbeh potom zhodne opisuje mŕtvolu Innany zavesenú na stene na háku. Po troch dňoch na naliehanie Inanninej služobníčky zasahuje boh múdrosti Enki, ktorý podľa akkadskej verzie vytvorí postavu chrámového prostitúta a inštruuje ho, ako má zviest' bohyňu smrti a čo si má za to žiadať. Po milostnom opojení musí po dopredu danom sľube Ereškigala prepustiť Inannu, ktorú poleje živou vodou (podľa sumerskej verzie jej podá rastlinu života). Inanna po znovunadobudnutí všetkých božských insígnií odchádza rovnakými bránami do sveta živých, kde sa medzitým zastavilo všetko plodenie. Inanna však musela za seba do podsvetia poslať náhradu. Démonom, ktorí ju sprevádzali, napokon dovolila odniesť svojho milenca, boha úrody Dumuziho, na ktorého sa rozhnevala, že príliš nad jej smrťou nesmútil. Ako však vyplýva z textu *Dumuzi a Geštinanna*, strieda sa na príkaz Inanny „každoročne obetovaný boh“ v podsvetí so svojou sestrou „vínnou révou nebies“. Ereškigala podľa Sumerov vládla ríši mŕtvych sama, niektoré texty jej

však pripisujú sezónnych milencov a babylonské zdroje (okrem „Nebeského býka“) aj manžela Nergala, ktorý sa do podsvetia dostáva nedobrovoľne a po prvom milostnom akte, ktorý trvá niekoľko dní, z neho uteká, načo je opätovne privádzaný späť, aby sa už z vlastnej vôle stal Ereškigaliným manželom.<sup>22</sup> Prototyp, hoci oklieštenej, ale stále mocnej bohyně s prepojením na podsvetie, v ktorom je ukrytá rastlina nesmrteľnosti a voda života, je ďalej rozšírený do celého Blízkeho východu a časti Stredomoria. V tejto kozmologickej štruktúre zohrávajú mužské božstvá len epizodickú, no vcelku nenahraditeľnú rolu. V neskorších historických príbehových variáciách sa hodnotové pozície aktérov menia (Hádes – Demeter – Persefona; Persefona – Afroditá – Adonis), do popredia sa dostáva iná idea, poprípade sa akcentuje iná fáza kozmológie (Baal – Anat – Mót). Špecifickú podobu nadobúda variant zavraždeného, rozsekaného a po celej krajine porozhadzovaného egyptského boha Usira. Jeho manželka Eset s ním po nájdení a zložení tela splodí syna Hora, načo ho spoločne oživujú, čím sa definitívne stáva večne zeleným pánom vegetácie a podsvetia. Stále rozoznávame tú istú štruktúru s jej prírodno-alegorickým základom, zaodetú do meniacich sa ideologických kontextov. Podobnú variantnosť nachádzame aj vo folklórnych žánroch, s tým rozdielom, že nám k nim chýba historicko-geografický kontext, jednoducho sa nám v zapísanej podobe objavujú vedľa seba. Zaujímavým, no veľmi zriedkavým motívom, ktorý nachádzame v čarodejných príbehoch, je obetovanie partnera.

---

<sup>22</sup> Nergal v starobabylonskom období vystupuje aj ako partner ďalšej veľkej bohyně matky Bau. V strednej ríši ho po jej boku nahrádza Dumuzi. V takomto vyobrazení ho vidíme aj na *valčeku pokušenia* (názov získal podľa podobnosti s biblickým motívom o rajskej záhrade) približne z polovice tretieho tisícročia p. n. l. Výjav je v strede rozdelený stromom na dve takmer zrkadlové časti. V ľavom poli bohýňa Bau ponúka ovocie a v pravom poli Dumuzi s korunou s býčimi rohmi za ním natáhuje ruku. Za bohýňou sa týči vlniaci sa had. Ako vidíme, variantnosť kozmológie veľkej bohyně, o ktorej máme v literárnej podobe len útržkovité správy, bola vo svojich vizuálnych vyobrazeniach ďalej nuansovaná. Jej úplný obraz však ostáva rozostrený v šere staroveku.

V rozprávke *Zlatý zúbok* hrdinka prechádza celou symbolickou kozmologickou cestou zostupu do podsvetia, získania božských nebeských atribútov a napokon hierogamickej svadby s vládcom horného sveta – princom. Koniec príbehu je však celkom nerozprávkový: „*Ale to aj veľká ľúbosť dakedy zaškodí. Raz ti Zlatý Zúbok krájala s veľmi ostrým nožom chlieb; princ ju vtom objal a vo veľkej ľúbosti – nôž nevidel – veľmi tuho ju k sebe pritisol a na ten nôž nevedomky sa preklal – spadol na zem a Zlatý Zúbok od ľaku omdlela aj dušu pustila. Tak hľa, všetkému na svete býva koniec, i tejto rozprávke už je koniec*“ (Dobšinský 2008b, s. 34). Rozprávka podáva motív ako nešťastnú udalosť, no z hľadiska vyššie opisovanej kozmologickej štruktúry zapadá do scenára „každoročne obetovaného boha“ vegetácie. Tento motív na konci rozprávky je však raritný, skôr sa s ním stretávame vo vnútri čarodejných sujetov ako súčasť zmŕtvychvstania postáv.

Zatiaľ čo v mezopotámskej a stredomorskej oblasti sledujeme postupné vstrebávanie dominantnej ženskej kozmológie do civilizačného poriadku novonastávajúcich etnicko-kultúrnych pomerov, v podhorských oblastiach bývalého Úrodného polmesiaca je samostatný ženský duchovný náboj stále veľmi silný. Práve z tohto regiónu s dlhou tradíciou bohyne matky s vládárskymi prírodnými i spoločenskými kompetenciami prichádza do antického sveta extatický kult divokej frýgskej bohyne Kybelé. Kým stredomorská oblasť inklinovala k harmonizácii vzťahov medzi „ženskou“ a „mužskou“ kozmológiou, aj keď, pravda, s postupným historickým prevažovaním mužského rámca, vnútrozemská maloázijská verzia bohyne matky predstavuje panovačnú až agresívnu stránku ženského princípu. Najúplnejšie – no už značne



pohelenštené – literárne zdroje od Arnobia a Pausania<sup>23</sup> opisujú hrôzos-trašné hermafrodictké stvorenie, ktoré zastrašený Zeus pripravuje o mužské genitálie. Z vykastrovaného stvorenia vznikla ženská bytosť Agdistis (Kybelé) a z odrezaných genitálií mandľový strom. Keď miestna princezná počas ochutná jeho plod, otehotnie a porodí nechceného syna ponechaného na pospas prírode. Z chlapca vyrastie krásny Attis, z ktorého sa postupne stáva miláčik a milenec jeho vlastnej babičky Kybelé. Jej láska však nie je opätovaná a mladík sa chce oženiť s krásnou mladou princeznou (nymfou). Zúrivá Kybelé zosiela na svadobčanov šialenstvo, počas ktorého všetci, vrátane nevesty umierajú.

Rimania dali Kybelé prívlastok Magna Mater a prijali ju do svojho panteónu, a to s odôvodnením prepojenia na Tróju a jej ochranu, ktorú podľa Vergília poskytovala na ceste za novým domovom bájnemu zakladateľovi rímskej ríše Aeneovi. Aj napriek tejto – pre Rimanov dôležitej národno-identifikačnej funkcii – mali s jej kultovou realizáciou Rimania problém. Popri dominantných kňazkách sa kňazmi kybelinho kultu mohli stať len vykastrovaní muži, čo bolo v rozpore s rímskym právom aj všeobecným antickým étosom. Boli považovaní za druh zasvätených androgýnov, berúcich na seba ženské sexuálno-sociálne roly spojené s homosexualitou a travestizmom. Ako predobraz im slúžil Attis, ktorý sa pri úteku zo svadby v stave šialenstva sám kastuje a zomiera. Kybelé hnaná neustálou mileneckou túžbou ho opätovne oživuje, no len do podoby strnulého katatonického tela. Aj po vynútenom pochovaní jeho vlasy naďalej rastú a rovnako vie pohybovať vytrčajúcim malíčkom. Môžeme to považovať za eufemizmus jediného ponechaného funkčného orgánu – penisu, čo by podporovala aj kultová prax, ktorá zahŕňala

---

<sup>23</sup> Vychádzame z prekladov gréckeho cestovateľa a učenca z druhého storočia Pausania a neskoršieho kresťanského apologéta Arnobia (1871).

sexuálne praktiky na Attisových symbolických hroboch. Podľa rôznych verzií sa na mieste jeho smrti objavujú fialky alebo borovica.

Kybelé popri jej štandardnom prepojení na predobraz veľkej bohyne matky obrodzujúcej prírodu predstavuje aj samostatný typ. Jej ríšou nebolo podsvetie, ale divoká príroda, priestorovo spojená s vysokými nedostupnými zalesnenými horami. Bola vládkyňou nebezpečných zvierat, paňou extázy a hlučných orgiastických sprievodov plných liminálnych postáv. Na druhej strane jej kozmologický cyklus obsahuje motívy incestného pomeru, ktorý je typický pre symboliku celistvosti v duchovných systémoch, prepojeného s násilnou smrťou potomka/milenca a mocou ho oživiť. No zároveň – a to je pre túto kozmológiu špecifické – v maximálnej možnej miere eliminuje duchovnú potrebu mužského princípu, respektíve ho minimalizuje na nevyhnutný, násilne vynútený pohlavný akt. Túto redukciu vidíme ako v slovesnej, tak aj v dobre zachovanej kultovej podobe uctievania Kybelé.

Ideové uplatnenie príbehov odvodených od neolitickej kozmológie veľkých bohýň nenašlo vo folklórnej próze Starého sveta systematickejšie uplatnenie. Nachádzajú sa v nich však kľúčové symbolické formy, tvoriace (špeciálne v čarodejných príbehoch) vlastné kompozično-tematické sujetové štruktúry, ktoré majú, ako sa pokúsime ukázať v nasledujúcej časti, negatívnu ideologicko-hodnotovú pozíciu.



## 2.2 Historicita miešania kultúr ako nový kozmologický horizont

Obdobie od počiatku historických dejín prvých civilizácií v polovici štvrtého tisícročia p. n. l. až do piateho storočia p. n. l. (keď vládu nad starovekým svetom preberajú veľké ríše) predstavuje súvislú tvorivú fázu, v ktorej vznikli a ustálili sa všetky dodnes známe kozmogonické a kozmologické typy narátiivných štruktúr. Odvtedy sa v literárnej tradícii opakujú, prelínajú, miešajú v rozmanitých príbehových podobách, no nechávajú zo seba vzniknúť aj nové filozofické a náboženské smery. To je však len literárna stránka dejín, za ktorou sa odohrávali neviditeľné dejiny ústnej tradície, kopírujúce síce do istej miery procesy literárnej kultúry, no žijúce aj vlastným, písmom neznamenávaným životom, ktorého plody (v podobe hotových žánrov archaickej poetiky) sa nám vynárajú až v moderných dejinách. Takýmto neskorým plodom je aj čarodejná rozprávka. Niektoré jej skoré výhonky sa občas objavajú v spleti náboženských a mytologických textov. Je ním napríklad príbeh z trinásteho storočia p. n. l. *O dvoch bratoch (Anup a Bata)* z Egypta, nájdený na papyruse v sakkárskej nekropole.<sup>24</sup> Skutočné korene čarodejných príbehov však siahajú do čias veľkých kultúrnych zmien, ktoré dnes poznáme ako obdobie utvárania sa prvých historických národov.

---

<sup>24</sup> Príbeh patrí pod typ neverná žena (ATU 318 – *The Faithless Wife*) s výraznými motívmi E761. – *The Life Token* a D610. – *Repeated Transformation*. V slovenskom materiáli sú isté zhody s rozprávkou *Zakliata hora* (ATU 303 – *The Twin Brothers*) a s motívmi viacnásobnej premeny v rozprávke *Radúz a Ludmila*.

Etniká, ktoré nazývame historickými národmi, sa vyvinuli z nomádsko-vojenských typov kultúr. Tie najúspešnejšie sa rozšírili do najväčších jazykových rodín: indoeurópskej, uralskoaltajskej, sinotibetskej (čínskotibetskej) a afroázijskej (semitskohamitskej) a dnes k nim patrí väčšina jazykov sveta. V dobách expanzií ich nadvládu nespôsobil masívny populačný nárast, ale schopnosť presadiť vlastnú kultúru.

Už prvé literárne pamiatky sú poznačené napätím medzi odlišnými kultúrnymi komplexami (starším a novonastupujúcim) a postupným transformovaním sa prevzatého materiálu do nových hodnotových foriem. Kozmogonický príbeh o Nammu/Tiamat alebo kozmologické variácie na *Zostup Inanny do podsvetia*, ako staršie neolitické predstavy, dostávajú nové historické zarámovanie. Sumerskými najvyššími bohmi boli An (zvrchovaný boh neba), Enlil (atmosférický boh / aktuálny vládca nad svetom) a Enki (boh zeme a mágie). Ich prítomnosť v spomenutých príbehoch považujeme za dodatočnú, aj keď túto látku v literárnom spracovaní poznávame len v podobe, v ktorej noví bohovia figurujú ako hlavné sily. Spomenutá predhistorická kozmologická štruktúra sa však objavuje aj v iných hodnotových (kultúrno-civilizačných) a žánrových kontextoch, preto môžeme usudzovať, že je dostatočne semioticky konzistentná, aby mohla byť považovaná za osobitný typ. Navyše jej symbolické formy korešpondujú s konkrétnymi pestovateľskými kultúrnymi komplexmi predchádzajúceho obdobia. Poľnohospodárske aktivity, pravdaže, zohrávali kľúčovú úlohu aj v historickej epoche, bolo ich však nutné začleniť do širšej paradigmy nového poriadku hierarchických mestských štátov tak, aby podporovali novú ideologickú agendu.

V najmenej invázivnom prípade, z ktorého vieme verifikovať – či niekedy priamo zrekonštruovať – staršiu verziu príbehu, zasahujú noví bohovia do diania ako deus ex machina. Procesy, ktoré by fungovali autonómne, si

osvojujú na posilnenie vlastnej božskej moci a dôležitosti, napríklad dovoľujú aktérom robiť činnosti, ktoré v pôvodnom príbehu vykonávali samostatne alebo z pozadia organizujú a plánujú celý priebeh akcie. Z pozície ich múdrosti (radia postavám, pomáhajú im) a authority (odobrujú, prikazujú) si prisvojujú predchádzajúce sily a podrobujú ich vlastným zámerom. Aj vo verzii najjemnejšieho zásahu, v ktorej sa v podstate pôvodný príbeh obalí len novou vrstvou subordinačných postáv bez toho, aby sa výrazne narušila jeho pôvodná podoba, vidíme postupné vnútorné posuny hodnotových zafarbení kľúčových motívov. Napríklad vnímanie posmrtného života v podsvetnej ríši (čo je motív prevzatý z neolitu) v historických verziách už nie je miestom pokojného spočínutia a regenerácie pred novým zrodom, ale smutným, melancholickým a desivým väzením. Tento elegický tón môžeme sledovať vo všetkých neskorších kozmologických verziách, počnúc sumerskými príbehmi o Ereškigalinej ríši cez opis podsvetia v Odysei až po neskoré predstavy pekla vo svetových náboženstvách.

Aj keď toho o pôvode Sumerov nevieme veľa, je zjavné, že do južnej Mezopotámie prišli s vlastnými predstavami o svete, ktoré sa im darilo presadzovať na úkor pôvodných domácich kultúr. No až sumersko-akkadská syntéza posilnila a rozšírila nový historický ideologický horizont patriarchálnych božstiev a hrdinov. Boh Marduk zabíjajúci Tiamat rovnako ako hrdina Gilgameš sú už plodmi semitského ducha, ktorý od doby Sargona zjednotiteľa stále výraznejšie dominuje Blízkemu východu. V neskoršej období preberá hlavnú úlohu v panteóne mezopotámskych božstiev boh slnka Šamaš, pričom hlavný atribút sumerského božstva – hviezdu, nahrádza semitská božská inšignia – vyžarujúce svetlo. Obaja aktéri, hrdina Gilgameš aj boh Šamaš, sú agensami deja prvého eposu o neúspešnej výprave za nesmrteľnosťou. Rozoznávame tu niekoľko známych miest a protagonistov. Gilgameš sa po smrti

priateľa Enkidua chystá na výpravu do podsvetia, ktorá je cestou slnka. Sám Šamaš mu je ochrancom a sprievodcom, prekonáva škorpióních ľudí strážiach vstup do iného sveta, blúdi temnotou, odoláva fyzickým skúškam, prechádza cez vody smrti, až napokon doputuje k Utanapištimovi, jedinému z ľudí, ktorý prežil potopu sveta a zabezpečil si nesmrteľnosť. Ten ho podrobuje duchovnej koncentračnej skúške, sile vedomia a sústredenia, v ktorej hrdina úplne zlyhá. Naostatok mu prezradí, kde nájde rastlinu večného života (prinavracajúcu mladosť). Gilgameš sa po ňu ponára na dno mora smrti a úspešne ju vytrháva aj s koreňmi. Pri návrate domov sa však pristaví pri studni, kde si chce odpočinúť a osviežiť sa. Vôňa rastliny priláka hada, ktorý vylezie zo studne, rastlinu si odnesie a zje, pričom sa zvráti z kože. Nešťastný Gilgameš, najväčší spomedzi ľudí, sa s prázdnyimi rukami a s nárekom navracia do rodného Uruku.

Hoci v tomto príbehu ešte hrdinský princíp zoči-voči prastarej sile mystéria života staršieho kozmického univerza prehráva a nedokáže si privlastniť duchovné poklady tajomstva života, obrat k novému poriadku je už zreteľný. Gilgamešov druh Enkidu prekláje chrámovú prostitútku, ktorá v tejto úlohe zastupuje samotnú Ištar, za zvedenie zo stavu prírodnej nevinnosti do ľudského údely, čo je mu napokon osudné. Rovnako Gilgameš odmieta Ištar, a to v momente, keď po zabití Chuvavu (predstaviteľa surovej stránky prírody s monštruóznym telom s dračími atribútmi) mal podľa starého scenára ako jej vyvolený milenec nastúpiť na cestu do podsvetia. A napokon Gilgamešova neschopnosť uspieť pri iniciačných skúškach, ktorá je po jeho heroickom výkone pri získaní rastliny večnej mladosti završená banálnou krádežou. Silnejší protihráč zanecháva hrdinovi svoj nezameniteľný božský podpis – zvrátenú kožu hada, pôvodného strážcu večného života.

Definitívna zmena kozmologickej paradigmy je v levantskej časti Blízkeho východu dovŕšená o viac ako tisíc rokov. Jej teologická literárna podoba sa uzavrela ešte o pol tisícročia neskôr v Genezis. To, čo čítame v jej druhej a tretej kapitole, a to, čo v tomto regióne bezpochyby kolovalo v ústnej tradícii ako novokryštalizujúca sa štruktúra od začiatku železnej doby (približne od roku 1200 p. n. l.), nepochybne obsahuje staršiu kozmologickú látku domácej kanaánskej pestovateľskej kultúry. Samotný Kanaán je územie, ktoré od tretieho tisícročia p. n. l., keď tu vznikla prvá poľnohospodárska civilizácia, neustále absorbovalo nové a nové vlny nájazdníckych pastierov zo sýrskej púšte. Jedna z mnohých semitských skupín v tejto oblasti, výbojní nomádski pastieri Hebreji, prichádzajú s novým patriarchálnym organizačným impulzom, ktorý definitívne prehadzuje axiologické póly pôvodného neolitickeho modelu sveta, a to bez toho, aby sa narušila jeho pôvodná štruktúra. Božská autorita sa presúva na Hospodina, ktorý známy kozmologický príbeh smeruje k novému hodnotovému poriadku. Eva, bývala bohyňa, ponúka adeptovi na zasvätenie Adamovi jablko zo stromu poznania dobra a zla, ktorý spolu so stromom života rastie uprostred biblickej rajskej záhrady. Potrestaní sú všetci účastníci tejto vsutku kozmologickej udalosti, a to podľa závažnosti prehrešenia. *„Tu povedal Pán, Boh, hadovi: ‚Preto, že si to urobil, prekliaty budeš medzi všetkým dobytkom a medzi všetkou poľnou zverou! Na bruchu sa budeš plaziť a prach zeme hltáť po celý svoj život! Nepriateľstvo ustanovujem medzi tebou a ženou, medzi tvojím potomstvom a jej potomstvom, ono ti rozšliape hlavu a ty mu zraníš päť.‘ Žene povedal: ‚Veľmi rozmnožím tvoje trápenia a ťarchavosť; v bolesti budeš rodiť deti a hoci budeš po mužovi túžiť, on bude vládnuť nad tebou.‘ A Adamovi povedal: ‚Preto, že si počúval hlas svojej ženy a jedol si zo stromu, o ktorom som ti prikázal: ‚Nesmieš z neho jesť!‘, nech je prekliata zem pre teba; s námahou sa z nej budeš živiť po všetky*

*dni svojho života. ' [...] Potom im Pán, Boh, povedal: ,Hľa, človek sa stal ako jeden z nás! Poznal dobro i zlo. Len aby teraz nenačiahol svoju ruku po strome života a nejedol, a nežil naveky!' A Pán, Boh, ho vykázal z raja Edenu, aby obrábal zem, z ktorej bol vzatý. Ba vyhnal človeka a na východ od raja Edenu postavil cherubov a vytasený ohňový meč, aby strážili cestu k stromu života.*<sup>25</sup> Kruh sa teda uzavrel, kozmologická štruktúra nadobudla opačné hodnotové vyznenie, ako stanovila jej materská kultúra. Nastúpila na novú duchovnú cestu revitalizácie vo svetových náboženstvách Blízkeho východu a Európy.

Najvýchodnejšiu hranicu južnej civilizačnej difúzie Starého sveta tvorí budúca čínska kultúra oblasť, ktorá na historickej úrovni novo sa utvárajúcej štátnej entity reprezentuje sinotibetskú jazykovú rodinu. Z pohľadu archaic- kých žánrov je tento región skôr absorpčnou zónou ako centrom nových pred- stáv o svete. Podľa archeologických nálezov tu v polovici druhého tisícročia p. n. l. prebehla typická výmena medzi neolitickým kultúrnym dedičstvom a prvou historickou kultúrou kňazského mestského štátu (s písmom a dolože- ným uctievaním predkov a zvrchovaného nebeského boha) reprezentovanou dynastiou Šang. Autentické kozmogonické príbehy v písomnej podobe sa z tejto úvodnej fázy bronzovej doby nezachovali, no z ikonografie možno usudzovať, že kopírovali známe námety z Blízkeho východu (zrodenie sveta z obetovania prabytosti; rozdelenie neba a zeme atď.). Nasledujúca dynastia Čou (1027 – 256 p. n. l.) pomohla tieto predstavy rozšíriť do širokej oblasti Ďalekého východu. Hoci je zachovaná kozmológia poznačená klasickou érou konfuciánskeho prepisovania starších príbehov, v ktorých sa hrdinské skutky bájných panovníkov menia na morálne a civilizačno-etiológické príbehy, aj

---

<sup>25</sup> Genesis (úryvky z druhej a tretej kapitoly) – citované podľa katolíckeho prekladu Biblie (2007).



v nich možno stále identifikovať klasické motívy železnej doby, ako sú súboje vládcu Jü (vyslanca nebies) s vodnými drakmi a hadmi. Po neslávnom pálení kníh nájazdnickou dynastiou Čchin (na čele s prvým cisárom) vládla na dlhú dobu dynastia zjednotenej čínskej ríše Chan (206 p. n. l. – 220 n. l.), ktorá sa stala súčasťou konglomerátu archaických žánrov kolujúcich po Hodvábnej ceste od Ríma cez Indiu po Ríšu stredu a späť. Čína sa tak zapojila do šírenia a obohacovania rozprávkových látok na úrovni celej Eurázie.

Jej kultúrna homogenizácia však čelila ešte jednej výzve, masívnym nomádske nájazdom zo severu, ktoré boli od čias dynastie Šang permanentným dodávateľom ďalších kultúrnych impulzov. Práve v tomto priestore – mimo južnej civilizačnej zóny – prebieha druhá, oveľa rýchlejšia a dravejšia (no archeologicky takmer neviditeľná) kultúrna difúzia. Analýza akejkoľvek nomádskej kultúry má oproti usadlým pestovateľským spoločnostiam veľkú nevýhodu, nezanecháva po sebe výraznú materiálnu stopu. Mohlo by sa zdať, že kočovnícke typy kultúr nezohrali dôležitú úlohu pri utváraní duchovného dedičstva Starého sveta, je to však presne opačne. Sú však v špecifickej pozícii, svoj duchovný potenciál kódujú prevažne v ústnej slovesnosti. Mobilný spôsob života nomádov nedovoľoval rozvinutie sa materiálnej kultúry, jej duchovno-estetický potenciál sa preto dominantne koncentruje v rozprávačskom a piesňovom umení. Tiež neplatí, že pohyblivý spôsob života, a teda intenzívnejší kontakt s ostatnými kultúrami, spôsobuje rýchlejšiu kultúrnu zmenu. V porovnaní s agrárnymi spoločnosťami, ktoré sa s vonkajškovým tlakom musia vyrovnávať primeranou adaptačnou reakciou, nomádske kultúry majú možnosť presunu a zachovania si pôvodného životného štýlu. Akou vojenskou a kultúrnou razanciou disponovali nomádske kultúry a ako výrazne menili podobu starovekého sveta, čítame všade tam, kde obsadili vyspelú civilizáciu a osvojili si jej znalosti a techniku písma.

Z budúcich historických národov, ktoré výrazne ovplyvnili kultúrne dejiny Eurázie, si pôvodný pastiersko-nomádsky životný štýl najviac a najdlhšie zachovali uralskoaltajské jazykové etniká. Z predpokladaného spoločného územia medzi Altajom a Uralom sa postupne rozšírili po stredoázijskej stepi a odtiaľ potom expandovali do celého severného teritória Ázie až po jej pobrežné časti. Na rozdiel od svojich usadlých susedov, živiacich sa poľnohospodárstvom, boli ich duchovné predstavy späté s voľným priestranstvom, atmosférickými a astrálnymi hierofániami, jasným nebom a nočnou oblohou. Nomádsky spôsob života týchto etník sa stáročia nemenil a ich plná sila sa v dejinách Eurázie vo veľkých regionálnych kontaktoch prejavila niekoľkokrát. V treťom storočí p. n. l. v strednej Ázii vznikol štát Húnov, ktorý sa v nasledujúcich storočiach rozrastá na ríšu. Po spojení s ďalšími turkickými skupinami postupujú v mohutnej vlne na západ. V roku 374 n. l. porazili krymských Vizigótov a o takmer storočie neskôr sa pod vedením Atilu dostali do západnej Európy. Tento masívny pohyb spôsobil fenomén známy ako sťahovanie národov. O sto rokov neskôr prichádzajú zo strednej Ázie na západ Avari, potomkovia mongolských a tureckých kmeňov, a okrem koristenia sa asimilujú s rôznymi neázijskými národmi. V Karpatskej kotline tak vytvorili dočasné spojenectvo so Slovanmi, a ako spoločné bojové skupiny podnikali výboje proti byzantským centráram. Na Balkánskom polostrove sledujeme podobné spojenectvo Slovanov a nomádskych Protobulharov, tvoriace etnický základ budúceho Veľkého Bulharska.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Keď prekročíme hranice staroveku, zisťujeme, že Uraloaltajci aj naďalej zachovávajú archaický ráz svojej kultúry, ktorú navyše šíria ešte intenzívnejšie, a to až do neskorého stredoveku. Eurázia zažila najväčšiu nomádsku expanziu v trinástom storočí n. l., keď Mongoli budujú ohromné impérium siahajúce od Japonského mora po východné hranice Nemecka, pričom si postupne podrobujú aj ďalšie turkické a tunguzské etniká. G. Parker tvrdí, že mon-

Uralskoaltajská etnicita si spomedzi nomádskych kultúr zachovala najsilnejšiu a najtranscendentnejšiu predstavu nebeského sakrálneho, vyznačujúceho sa nezredukovaním na poveternostné javy (napríklad na búrkového boha hromov a bleskov, ako sa to udialo pri mnohých iných národoch). Nebesia sú abstraktným garantom poriadku univerza alebo ho priamo zosobňujú. Ak sa nebeská suverenita realizuje cez javy, ako sú Slnko, Mesiac, hviezdy a vietor alebo ich personifikované teofánie, tak sú považované za aspekty jednej nebeskej sféry, nie za samostatne existujúce entity. Z tejto perspektívy sú nebesia zvrchovaným zdrojom života s prislúchajúcimi kozmocreátorskými kompetenciami, pod ktoré spadajú stvorenie sveta a všetkých bytostí, vrátane človeka. Ako konštatuje M. Eliade: „Pri Uraloaltajcoch sa nestretávame s mýtom o hierogamii“ (Eliade 2004, s. 81). Predstava, že svet vznikol zo spojenia neba a zeme, či boha a bohyně – široko rozšírená v starovekých kultúrach – je nahradená zvrchovaným tvorením/samoplodením nebeského otca. Ten vládne zo žiariaceho príbytku v najvyššom nebi, ktorý je v príbehoch často postavený na vrchole svetovej hory. Má množstvo detí a blízkych služobníkov, ktorí obývajú nižšie sféry. S týmito bytosťami (zriedkavo aj s najvyššou nebeskou bytosťou) sa stretáva šaman pri svojej extatickej výprave za posvätnom. Vladársky aspekt sa manifestuje udržiavaním odstupu od stvoreného sveta, najvyšší uránovskí bohovia (Tengri, Ilma) pôsobia na svet a životy ľudí sprostredkované (napríklad cez rôzne zvieratá a nižšie epifánie) alebo sa úplne dištancujú od svojho diela, poprípade delegujú moc na mladších bohov (slnka, mesiaca, vetra, blesku) a sami ostávajú pasívni. Dočasne im však prepožičiavajú svoje schopnosti, ako je vševedúcnosť. Najväčšou pomocou

---

golské nájazdy boli najničivejším útokom nomádskych armád na usadené obyvateľstvo západnej Ázie vôbec (1994). Duchovnou praxou tejto mohutnej kultúry bol šamanizmus, najuctievanejšie bolo večne modré nebo a pod neho spadajúce astrálne a atmosférické javy.

od nebeskej bytosti, ktorú môžu šaman či hrdina dostať, je rada a správne nasmerovanie. Axis mundi (hora, stĺp, strom) je z posvätného zdroja života vedená niekoľkými nebeskými sférami až po zemskú rovinu, ktorá je spodnou hranicou kozmologického priestoru. V najstarších uralskoaltajských predstavách podzemný svet (ako samostatný spirituálny priestor) neexistuje. Začína sa objavovať až pri prechádzaní na usadlý spôsob života, poprípade pri výmene celého náboženského systému (napríklad pri prijatí budhizmu Mongolmi). Uraloaltajci si spomedzi starovekých národov najdlhšie uchovali čisté nebeské kozmologické predstavy bez integrácie ďalších cudzorodých ideologických prvkov. Pravdaže, aj v ich príbehoch sa reflektuje sféra širšej zeme, nižších duchov prírody, duší predkov a stvorených bytostí, ktoré medzi sebou zvädzajú zápasy. Nebeská transcendencia však dokáže absorbovať tieto protiklady bez toho, aby narušila vlastnú posvätnú totalitu.

Podobný typ kozmológie mala v ranej fáze formovania aj indoeurópska kultúra (archeologicky stotožniteľná s Jamovou kultúrou). Aj keď Indoeurópania žili v tomto období (3500 – 2300 p. n. l.) v Ponticko-kaspickej stepi medzi Karpatmi a Kaukazom na sever od Čierneho mora prevažne nomádskym spôsobom života spojeným s rozvinutým pastierstvom, obsahuje praindoeurópcina aj menší okruh roľníckych výrazov svedčiacich o skorých kontaktoch s poľnohospodármi (Blažek 2017). Ich hlavným majetkom však boli stáda dobytky a koní, ktoré neskôr používali (podobne ako Uraloaltajci) na rýchle výpady proti nepriateľom. Šírenie sa Indoeurópanov v expanačnej fáze od tretieho tisícročia p. n. l. do južnej, strednej a severnej Európy a veľkej časti strednej Ázie môžeme spájať s geograficky široko rozprestretou Kurganskou (mohylovou) kultúrou<sup>27</sup> s patriarchálne a hierarchicky usporiadanou

---

<sup>27</sup> Kurganskú hypotézu pôvodu a šírenia Indoeurópanov sa okrem lingvistických analýz podarilo dokázať aj geneticky (Allentoft et al. 2015; Narasimhan V. M. et al. 2019).

spoločnosťou s výrazne militantným zameraním. Tieto črty koniec-koncov zohrali rozhodujúcu úlohu pri utváraní historicity Európy a značnej časti Ázie. Marija Gimbutasová nostalgicky, no presne označuje nástup výbojných Indoeurópanov na scénu dejín za koniec „starej Európy“ a zahájenie nového a nezvratiteľného historického smerovania (1974). Neboli to však iba bojové schopnosti Indoeurópanov, ktoré z nich urobili dominujúcu kultúru. Zo zrekonštruovaného slovníka vieme, že používali pojmy, ktoré svedčia o ich pokročilom abstraktnom uvažovaní a vyspelých duchovných predstavách. Rovnako ovládali na vysokej úrovni kovotepectvo a kováčstvo. S týmito motívmi je spojený rozprávkový typ ATU 330 – *The Smith Outwits the Devil*, ktorý Jamshid Tehrani a Sara Graç a da Silva (2016) na základe fylogenetických modelov identifikovali ako indoeurópsky príbeh zo starej bronzovej doby. Za ďalší príbeh, ktorý zapadá do nomádskeho obdobia Indoeurópanov, označili typ ATU 328A, známy ako *Jack a stonka fazule*, ten je okrem iného plný atmosférickej a astrálnej symboliky.

Aj napriek skorému vstrebaníu pestovateľských prvkov sa predstava bohyně matky zeme u Indoeurópanov dlhú dobu vôbec neobjavuje. Do kozmologického systému sa ako dodatočný prvok zaraďuje až neskôr, aj to na obmedzenom území (Eliade 1995, s. 169). Podľa lingvistickej teórie Jeana Haudryho rekonštruujúcej kozmologické pojmy praindoeurópciny (2022, s. 8 – 15) spájali Indoeurópania svoje prvé predstavy o svete s tromi striedajúcimi sa nebesami majúcimi vlastné božstvá, zmyslové konotácie a sféry vplyvu. Denné nebesá majú bielu farbu oblohy a sú spájané s najvyššími duchovnými silami. Nočné nebesá sú tmavé a sú sférou mŕtvych. Medzi nimi sú červené, prechodné nebesá (objavujúce sa na svitaní a súmraku), spájané s vojnovou aristokraciou a bojovnými božstvami (Mallory – Adams 1997, s. 131).

V takto navrhutej nebeskej kozmológii sa črtá konflikt medzi nočnými nebesami, reprezentovanými božstvom Uránom, a dennými nebesami, kde vládne Dyēus. Pomedzné červené nebesá potom predstavujú krvavý stret dennej a nočnej fázy. Podobný konflikt je rozvinutý najmä v neskorších iránskych duchovných systémoch, no má svoje ekvivalenty aj vo folklórnych čarodejných príbehoch. Každopádne, v tejto fáze stále vládne nad potencionálnym dualizmom nebeská jednota, ktorú ešte nenarúša skutočný oponent reprezentovaný podsvetím. Svetlo vo fyzickom aj duchovnom význame – ako najdôležitejší dar horného sveta – z tohto pohľadu nenachádza svoj protiklad v opačnej ontologickej kategórii. Totálna temnota v nebeskom univerze neexistuje, to, čo sa k nej z hľadiska nebeskej kozmológie približuje, je len nízka intenzita svetla (napríklad hviezdnatá obloha).

Absencia chthonického sveta v protoindoeurópskej kozmológii je nahradená širokým horizontom a nekonečnou cestou putujúcich hrdinov. Motív cesty (putovania) je všeobecnou symbolickou formou v príbehoch nomádskeho kultúrneho komplexu. Všetko dôležité sa odohráva na ceste, hrdina odchádza za dobrodružstvami, putuje do ďalekých končín, aktívne vyhľadáva výzvy. Mobilita a pohyb hrdinu sú v príbehoch viazané na dynamický subjektívny princíp, ktorý takmer nehatia statické motívy. Ďalší vývoj hrdinu je možný len opätovným vydaním sa na cestu.

Archaická poetika protoindoeurópskej a uralskoaltajskej kultúrnej proveniencie vykazuje v kozmologickej skladbe i v jednotlivých symbolických formách štruktúrne zhody s niektorými typmi čarodejnej rozprávky. Čistá nebeská kozmológia, vylučujúca ostatné duchovné predstavy, je však v prostredí ľudového zážitkového rozprávania pomerne zriedkavá, zastupuje ju iba niekoľko rozprávkových typov a motívov. Podľa nás je jedným z dôvodov

nedostatočný dramatický náboj. Tento „estetický“ nedostatok príbehy kompenzujú dodatočnými látkami a motívmi so silnými konfliktovými jadrami. Aj napriek tomu máme medzi slovenskými rozprávkami niekoľko príkladov pomerne čistej nebeskej kozmológie: „*Hej čakaj, mám voľač spýtať sa ťa!*“ volal Janko na Slnce. „*No, chytrože pod’, veď ja musím ešte dnes celý svet obchodiť!*“ odpovedalo Slnce. *Janko pomkol kone a mal čas, kým nevznieslo sa dohora. Tu ale, kde by ho vari mohol rukou dočiahnuť, postavil sa pred ním a spýtal sa: ‚Prečo ty, Slnce, nehreješ a nesvietiš v noci ako vo dne?’ ‚Keby ja hrialo a svietilo v noci ako vo dne, musela by zem vyhoriť!’ odpovedalo Slnce a dvíhalo sa dohora. ‚A tá hruška, a tá studňa?’ začal Janko ďalej. Ale Slnce mu už len zavolalo: ‚To ti povie môj brat Mesiačik!’ a šlo. Nemeškalo sa to ani zamak; bolo už nad horami. Ani Jankovi nezbývalo inšie, len hajda ďalej. Šiel, šiel, až stretol sa s Mesiačikom. ‚Hej, Mesiačik, čakaj! Mám dač spýtať sa ťa!’ volal naň Janík. ‚Nuž chytro vrav! Svet ma čaká!’ odpovedal Mesiačik a pozastavil sa. ‚Prečo ty, Mesiačik, nesvietiš vo dne ako v noci, prečo ty nehreješ?’ pýtal sa Janko. ‚Keby ja svietil vo dne ako v noci, nebolo by úrody. – Ja nehrejem, ale zemi rosu dávam, aby bolo božieho požehnanie,‘ povedal Mesiac a chcel ďalej. Janko ho ale zadržal ešte a vypytoval sa, prečo tam a tam v tom zámku hruška nerodí, ako rodievala. ‚Pokým najstaršia gazdova dievka pannou bola, hruška rodievala. Čo som ale videl, že pod ňu svoje dieťa zakopala, hruška nerodí. Nech dieťa vykopú, pekne pochovajú, panne hlavu zavijú a hruška bude rodiť,‘ povedal Mesiačik a chcel poberať sa ďalej. – Ešte ho Janko zadržal a vyzvedal sa, prečo tam v tej dedine nemajú vody, keď predtým nadostač mávali, a to dobrej, sladkej. ‚To je preto, že tam, kde voda vyviera, križla leží a pod tou križlou jest žaba veľiká, ktorá naveky vodu múti a špatí. Nech križlu vylomia, žabu zabijú, budú mať vody dobrej a sladkej nadostač, ako prv mávali.‘ Po tých sloviach poponáhľal*

*sa Mesiáčik ďalej. Janko ho viac ani nezdržiaval. Vedel, čo vedieť mal. Pobral sa a šiel vo meno božie naspäť domov“ (Cesta k Slnku a Mesiacu – Dobšinský 2010, s. 201 – 202). Nebeská sféra je tu opísaná bez nutnosti konfrontácie hrdinu s kozmologicky motivovanými konkurenčnými symbolickými formami. Problematická je tu len dlhá nebezpečná cesta, teda nedostupnosť nebeskej hierofánie, nie samotné stretnutie. Od slnka a mesiaca sa dostane hrdinovi pomoci a rady. V iných príbehoch má rovnakú kompetenciu vietor, ktorý sa navyše dostáva na miesta slnku ani mesiacu neprístupné. Astrálne aj atmosférické epifánie spoločne – odvolávajú sa jedna na druhú – zastupujú v ustálenej rozprávkovej triáde nebeskú múdrosť a vševedúcnosť.*

Rozprávka *Cesta k Slnku a Mesiacu* patrí vo všeobecnosti do okruhu príbehových látok ATU 460A – *Journey to God to Receive Reward*, 460B – *Journey in Search of Fortune* a ATU 461A – *The Journey to the Deity for Advice or Repayment*<sup>28</sup> a čiastočne do kontaminovaných sujetov z príbuzného typu ATU 461 – *Three Hairs of the Devil*, ktoré v rámci kultúrnych transformácií postupne prechádzajú do opačných kultúrno-semiotických symbolických foriem s konkurenčnými kozmologickými prvkami.<sup>29</sup> Slnko sa v nich mení

---

<sup>28</sup> V typoch sú dôležité nasledujúce motívy hľadania uránovských atribútov: H1263 – *Quest to God for fortune*, H1266 – *Quest of a deity*, H1283 – *Quest to moon for answers to questions*, H1284 – *Quest for sun for answer to questions* a doplnujúcich otázok k uránovským epifániám: H1291 – *Questions asked on way to other world*, H1292 – *Answers found in other world to questions propounded on the way*. Nie vždy sa látka s pomáhajúcim Slnkom, Mesiacom a vetrom vyskytuje ako rozvinutý sujet, často ju nachádzame ako menší motív, pripájaný k rôznym „sujetom hľadania“ (nevesty, bratov atď.).

<sup>29</sup> V Polívkovej taxonómii tu patrí okruh 31. *Chránenec osudu* s podtypmi A) *Cesta k slnku*, C) *Cesty k Bohu alebo na onen svet*; čiastočne kontaminované sujety z typov: B) *Cesta k zamorskému drakovi* (1927). V klasifikácii Václava Tilleho sú to *Chránenec osudu: Pro tři pera k slunci*, *K slunci s otázkou*, kontaminované sujety z typov: *Pro tři pera k mořskému patošovi*, *(Pro tři vlasy) k Luciperovi do pekla*, *Pro tři vlasy k Rybrcolovi*, *Zlatý strom*, *ztracená voda a zakletá hora* (1918).



na metonymá Vratko, Dedo vševed, dokonca na konkurenčnú fantastickú postavu draka a napokon na kresťanského diabla. Táto premena neodráža len postupnú „démonizáciu“ prírodných teofánií, ako by sa mohlo zdať na prvý pohľad (aj keď aj tá, samozrejme, zohrala svoju úlohu), ale ide predovšetkým o prirodzený prechod slnka do temnej fázy, pričom sa transformuje na symbolické formy, ktoré sú takpovediac naporúdzi z iných látok. Že nejde iba o jednoduchú substitúciu motívu, dosvedčujú aj štrukturálne zmeny, ktorými príbehy prechádzajú zároveň so zmenou nebeskej na chtonickú bytosť – od pozitívneho vzťahu hrdinu k slnku až po nepriateľstvo voči drakovi a diablu. Popritom si aj konkurenčné symbolické formy zachovali pôvodné uránovské atribúty (zlatá brada diabla či zlatý ostrov boha vetrov). Na konci sledovaných premien už hrdina neputuje po radu a pomoc za nebeským božstvom, ale je na typickej výprave za drakom alebo inou démonickou bytosťou, od ktorých musí získať tri vlasy či perá. Ide teda už o hodnotovo celkom opačne ladený príbeh s „neolitickým“ scenárom zostupu hrdinu do podsvetia, kde sa stretáva s chtonickou bytosťou. Medzi týmito krajnosťami sa nachádza postava Vratka (či Vracela), ktorý sa, ako napovedá význam jeho mena, rovnako ako Slnko, každý deň navracia, navyše, aj on má zlaté vlasy. Podobné zjemnenie solárno-nebeskej hierofánie, v tomto prípade zredukovanej na vlastnosť vševedúcnosti, sledujeme v pomenovaní postavy Deda vševeda.<sup>30</sup>

Aj keď nebeské epifánie zohrávajú v rozprávkach pozitívnu hodnotu a majú najvyššiu duchovnú autoritu, hrdina sa so Slnkom, Mesiacom či vetrom nemôže rozprávať ako rovný s rovným. Ako sprostredkovateľ mu slúži ich matka, poprípade ich nedosiahnuteľnosť naznačuje veľká vzdialenosť medzi rozprávajúcimi sa, dlhá cesta k nim, krátky moment stretnutia alebo iná

---

<sup>30</sup> Ďalšie zmeny cesty k nebeskej hierofánii vedú cez desakralizáciu, a to najmä v kontakte s inými žánrami (napríklad v českom variante *Rybrcol na Krkonošských horách*).

forma nedostupnosti. Slnko v zenite je pre hrdinu nedosiahnuteľné, musí prísť tam, kde zapadá alebo vychádza. A práve v tomto prchavom a kozmologicky citlivom bode dotyku Slnka s horizontom zeme či mora sa stretávajú dva svety. V prípade čistej nebeskej kozmológie sa hrdina nakrátko stretne s nebeskou bytosťou a obohatený o rady a dary sa navracia späť. Komplexnejší – no stále plne uránovský – model sledujeme v príbehu *Cesta k Slnku*, v ktorom sa reflektuje telurická rovina zeme ako spočívajúci, nekonfliktný horizont uránovského sveta, kde zostupuje slnko na nočný odpočinok a ráno sa s novými silami zdvíha nahor: „Už nemusel byť ďaleko od kraj sveta, lebo slnce blízko pred ním k zemi sadalo. Poponáhlal sa, koľko mu len para postačovala. Keď prišiel ta, už vtedy slnce na lone svojej mamičky oddychovalo si. [...] I povie mu slnce: ‚Hja, braček môj zlatý, spýtajže sa ty tvojho pána, ako je to, že on od narodenia vše len rástol na tele a na moci, a teraz na starosť prečože i on schyluje sa k zemi a slabne? I so mnou je to tak. Mňa moja mamička každé ráno, ako pekného chlapčeka, znovuzrodí, a každý večer, ako slabého starčeka, do svojho lona prijíma.‘ [...] Poďakoval sa popolvár za dobrú radu a poberal sa preč. Ale ho slniečko ešte zdržalo. Dalo mu taký oblek, čo spratal sa mu do jednej orieškovej škrupiny. A to boli – hladteže, deti moje – slniečkové šaty“ (Dobšinský, 2008b, s. 139). Motív matky, ktorá k večeru víta vo svojom lone unavené slnko a na svitaní ho ako malé dieťa rodí a vyprevádza, je krásnou metaforou archaickej poetiky o symbióze dvoch svetov reprezentovaných nebeským synom a telurickou matkou. Podobná kozmologická štruktúra je známa z Egypta, kde bohyňa Nut každé ráno rodí boha slnka Rea a každý večer ho prijíma naspäť do svojho tela. Vo variantoch s Vratkom hrdina ostáva počas nočného odpočinku v dome slnka a jeho matky, nie je tu ani stopa po zostupe slnka či hrdinu do podsvetia a nutnosti boja s drakom.

Konflikt do sledovaného príbehu potom štandardne dodáva rámcujúci sujet s nepriateľským svokrom a predpoveďou (ATU 930 – *The Prediction*), ktorý Viera Gašparíková označuje za novelistickú rozprávku s pravdepodobným pôvodom v Malej Ázii alebo v juhovýchodnej Európe (2002, s. 675 – 677). My by sme ohnisko pôvodu tejto látky posunuli južnejšie, do babylonského kultúrneho centra, odkiaľ pochádza najstaršia písomná zmienka o tejto látke v legende o akkadskom kráľovi Sargonovi (2340 – 2284 p. n. l.).<sup>31</sup> Odtiaľ sa rýchlo rozšírila v západosemitských a hamitských jazykových skupinách do Egypta a na celý Blízky východ a v nasledujúcej antickej epoche – cez nové indoeurópske jazykové skupiny – do širšej oblasti Stredomoria.

Tieto dva samostatné sujety – o chránencovi osudu (ATU 930) a o ceste za nebeskými hierofániami (ATU 460 až 461) – prepája hrdina, ktorý je zvestovateľom poznania (*prečo slnko nehreje*), dobra (*hľadanie dobrého a zlého*) a spravodlivosti (*osušanie slz*). Zároveň spĺňa kozmologické úlohy (obrodzuje *strom života* a *vodu života*<sup>32</sup>, ktoré ohrozujú had, žaba atď.), ku ktorým je vyslaný riadením osudu. Jeho poverenie a múdrosť pochádzajú priamo od nebeského posvätna, ktoré si ho na začiatku vyvolilo a od ktorého si prináša solárne a lunárne insígnie (zlaté a strieborné šaty, zlaté vlasy a perá). Ako vyvolený účastník nebeskej kozmologickej zvrchovanosti sa nezapája do pria-

---

<sup>31</sup> Srgonova legenda hovorí o jeho prostom pôvode a o predpovedi slávnej vlády. Rozšírený príbeh v rôznych variáciách opisuje, ako budúceho vládcu prvej svetovej ríše jeho matka poslala v prútenom košíku po vode, kde ho našiel rybár (mlynár, záhradník) a vychoval ho ako svojho vlastného syna.

<sup>32</sup> V rozprávkach sú strom života (a poznania) i živá (a mŕtva) voda často sémanticky variované v jednom príbehu. Tvoria tak spoločný významový celok (okrem spomínaných typov ATU 460 a 461, napríklad aj v rozprávkach *O Víťazkovi*, *Černovlasom princovi* a *Nevernej žene*).

meho fyzicko-magického boja so škodcami. Konflikt medzi hrdinom a škodcom sa sústreďuje buď v rámcujúcom sujete s nepriateľským svokrom (súčasť ATU 930), alebo sa prenáša na iné postavy.

Osobitnou nebeskou postavou je Kráľ času, personifikovaný ako starec s dlhou bielou bradou, ktorý vládne dvanástim mesiacom. Hrdina (v mnohých prípadoch hrdinka) ich nájde na vysoko položenom mieste, kde večne horí oheň. Spojenie týchto bytostí s ostatnými uránovskými epifániami, najmä s ročným cyklom Slnka, je evidentná. Hrdinovi daruje Kráľ času alebo jeho zástupcovia plody zeme (gradačne najvyššie je červené jablko) alebo žeravé uhľíky z horiacej vaty, ktoré sa doma menia na zlaté dukáty. Zlí súrodenci alebo susedia, ktorí sa lakomia na hrdinovo šťastie, sú potom týmito mocnosťami trestaní smrťou: *„Dvanásti si zase premieňali miesta, a keď každý zase prišiel na svoje, vyzdvihol sa z plameňa starý človek so šedivou bradou až do pása a s plešivou hlavou a takto prehovoril: ‚Zle sa vodí zlým ľudom. Tvoj brat je človek statočný, preto je i požehnaný; ale ty si zlý, preto ťa trest neminie.‘ Vtom jeden z dvanástich pochytil milého boháča, trhal ho nemilosrdne a podal ho druhému; druhý ho ešte horšie ponamietal a hodil ho tretiemu, tretí štvrtému, štvrtý piatemu, piaty šiestemu, a tak rad-radom až do posledného, a posledný, keď ho dobre potrhal, ponamietal, hodil ho tomu starému človekovi. Tento ho schytil, mäso z neho driapal a jedol, ...“* (Dobšinský 2010, s. 102).<sup>33</sup> Výprava za uránovskými hierofániami času zapadá do kontextu hľadania pomoci u atmosférických a astrálnych bytostí. Kto však nie je hodný, zahynie na ceste alebo ho čaká osud Faethóna.

---

<sup>33</sup> Niekedy nepresne zaradovaná do ATU 480 – *The Kind and Unkind Girls* a ATU 403 – *The White and the Black Bride* len na základe motívu Q2 – *Kind and Unkind* a H1023.3 – *Task: bringing berries (fruit, rosesin) in winter*. V slovenských (a všeobecne západoslovenských) rozprávkach vidíme väčšie prepojenie s analyzovanými typmi ATU 460 až 461.

Dôležitou súčasťou kozmologických predstáv je topografické usporiadanie fantastického sveta, jeho axis mundi je postavená na výrazných priestorovo-objektových metaforách. Typickou symbolickou formou nebeskej kozmológie v čarodejných príbehoch je strom siahajúci do neba.<sup>34</sup> V *Jankovi Gondášikovi a zlatej pani* sa po ňom hrdina šplhá do troch úrovní horného sveta: *„tak šiel po tom strome hore za tri mesiace aj za tri dni, čo nikde nevidel haluz. Už mu bolo zle dolu ísť, tak sa len tahor poberal. Tak šiel zas za deväť dní. Ukázalo sa mu jedno jablko, maličké ako jedna hrst’. Tak sa dobre ponáhlal. A to bol na tom strome jeden kaštieľ. Zlatý gánok bol okolo kaštieľa. Keď prišiel ku kaštieľu, tak sa chytil a vyskočil na ten gánok. Vtom proti nemu vyskočila jedna zlatá dievka: ‚Hop, Janko, ja som tvoja, a ty si môj!‘ Zabavil sa tam za tri dni. Po troch dňoch povedal: ‚Hej, pani princezná, ja nemôžem tu byť, ja musím vrch nájsť tomuto stromu.‘ ‚Hej, Janko, dobre ti je tu, nejdí ďalej; čo ti duša žiada, to všetko máš tu.‘ ‚To mňa neuspokojí, ja musím tájsť tomuto stromu vrch hľadať.‘ ‚Ej, nejdí, prosím ťa. Dost’ si zaslúžil, kým si zo zeme hor vyšiel, veď tu ani vtáčik nevyletí.‘ Nemohla mu zbrániť, aby nešiel. Dala mu tricentové baganče na nohy a do tanistry mu nakládla na tri mesiace chleba, slaniny, aj mäsa, aj vodu do fľašky. Plačúci ho vypravádzala. Šiel po tom strome, zatínal si jednu baltu a za druhú sa chytal. Tak šiel za tri mesiace aj za deväť dní, že sa mu tie ocelové baganče strhali. A ešte predsa nevidel dáku haluz na tom strome. Ide ti, ide aj bosý tahor. Ako šiel za deväť dní aj za deväť nocí aj za deväť hodín, až videl na tom strome voľačo ako jeden maličký vlašský orech, tak sa ponáhlal k nemu. Ale to nebol orech, ale bol zámok, ktorý zlatom bol prikrytý a zlatý gánok okolo neho. Keď vyšiel*

---

<sup>34</sup> Patria tu motívy F54. – *Tree to upper world*, podtyp F54.1. – *Tree stretches to sky* a podtyp F54.2. – *Plant grows to sky (Jack and the Beanstalk)*, ktoré sú leitmotívmi látky ATU 468 – *The Towering Tree*.

*k nemu, chytil sa za štangľu zlatú, vyskočil tahor na gánok. Vtom proti nemu vyskočila dievka zlatá, chytila ho za väzy: ‚Hop, Janko, ty si môj a ja tvoja!‘ Zabavil sa tam za tri dni. Na tretí deň povedal: ‚Hej, pani princezná, ja nemôžem tu byť, ja musím vrch nájsť tomuto stromu.‘ ‚Hej, Janko, to nemôže byť, veľa si sputoval, kým si hor vyšiel, už tam vyššie nevyjdeš, čo sa všetok zoderieš. Ale keď je tak, vypravím ťa, ako prichodí.‘ Dala mu ocelové baganče, obul sa. Na tri mesiace mu dala poživu. Tak šiel za tri mesiace aj za deväť dní a ešte tomu stromu vrchovec nevidel, takže tie baganče všetky roztrhal. Keď spadli dolu na zem, naraz sa na dve míle zeme prepadli. On ide ďalej tahor k vrchovcu a pospiecha ta dobre, tahor sa škriabe. Už bol aj lačný, lebo mu chlieb bol vyšiel, aj mäso, aj slanina, aj voda. Tak sa pre veľký hlad usiloval tahor ako veverica. Vtom sa mu ukázal zámok ako jeden mechúr. On sa poberal, až prišiel pod ten zámok. Až tie dva boli krásne, ten bol sto ráz krajší! Chytil sa tam za vrch dosky zlatej a vyskočil na gánok. Vtom vyskočí proti nemu zlatá dievka: ‚Hop, Janko! Ty si môj a ja som tvoja až do smrti!‘“ (Czambel 2009a, s. 20). V tomto rozšírenom motíve (sujete) rastie strom zo zeme do neba bez akejkoľvek zmienky o podsvetí, ide teda výlučne o uránovský prvok.*

V európskom folklórnom prostredí sa v momente, keď sa hrdina vyšplhá do koruny stromu, zväčša napája ďalší sujet (ATU 317 – *The Princess and the Sky-tree*), nie je to však pravidlo. Že pôvodne ide o samostatný sujet svedčí aj príbehový variant *Tri kobyly*: „Mal ten kráľ jeden strom ukrutne vysoký, na ktorý nik nemohol vyliezť. [...] V siedmom roku bol už hore a našiel tam tri čerešne a tri škatulky. Čerešne dal do škatuliek a doniesol ich kráľovi, ale odmeny si nežiadal“ (Sborník Muz. Slov. Spol. XVII. 1912, s. 1). Hrdinská cesta sa ďalej odohráva v ľudskom svete na zemi. Poznáme aj prípad, keď

sujet zázračného stromu tvorí celý príbeh (napríklad v nemeckej zbierke Vernaleken Oesterr KVN č. 30). V *Jankovi Gondášikovi* sa príbeh končí bez napojenia na úvodný sujet. Hrdina spolu s rozprávačom „zabudli“, ako sa príbeh začal, a čo bolo pozemskému kráľovi prisľúbené. Sujety, ktoré nasledujú za motívom so zázračným stromom, majú teda rôznu mieru významovej koheznosti. Sémantické prepojenie s horným svetom sa udržiava najmä cez uránovské symboly. Na zázračnom strome rastú neobyčajné plody. Je evidentné, že ide o rozprávkovú verziu stromu života a poznania s typickou archaickou obraznosťou (napríklad spojenie s nebom je markantne vyjadrené rastom stromu do neba a fyzickou nedostupnosťou ovocia). To isté platí o jeho okamžitých nadprirodzených účinkoch. V príbehu *Chorý kráľ* čítame: „*Ty nezomrieš, kým dakto na tú čerešňu vo tvojom dvore nevyjde a z nej ti čerešne nezhodí; len keď tie zješ, potom umrieš*“ (Dobšinský 2008a, s. 98).<sup>35</sup> Hrdina Janko (na rozdiel od Janka Gondášika) uzatvára svoje dobrodružstvá v hornom svete splnením sľubu: „*Ako do paláca prišli, uradovaný Janko bežal ku čerešni, natrhal čerešieň a hodil dolu. Chorý kráľ, ako z nich zjedol pár, na skutku zomrel*“ (Dobšinský 2008a, s. 106).

V inom variante zázračného stromu sa nebeská hierofánia prenáša z atribútu výšky stromu na atribút solarizácie zázračného ovocia, tak to čítame v *Berone*: „*... kráľ mal jednu záhradu, a v tej záhrade jeden strom, ktorému na krásu páru v celom svete nebolo. Či ten strom voliako ovocia rodí, alebo či dakedy rodiť bude, o tom nik na svete neznal. [...] Až napokon ozve sa jeden skrčený starček a povedá: ,Akým ovocím tento strom obrodí, to nikto z nás neuhádne, lebo takého stromu sotva viac na svete jesto a ovocia tohto ešte nikto z nás nevidel. Ale ja vám poviem voľačo, čo som ešte ako malý chlapček*

---

<sup>35</sup> Podobne v *Nevernej kráľovnej* – rukopis *Codex diversorum auctorum A* (1843, s. 85 – 86).

*od jedného starého otca o tom strome počul a dosiaľ nikomu nepovedal. Tento strom každú noc o jedenástej hodine má sa pučiť, o štvrt' na dvanástu kvitnúť, o troch štvrtiach zlatým ovocím dozrievať a o dvanástej má ho naveky voľakto – ja neviem kto – oberať““ (Dobšinský 2008a, s. 151). Šplhanie po strome života sa v rozprávkovej podobe delí do niekoľkých (najčastejšie troch) etáží, nebeských zastávok hrdinu, ktoré v konkrétnych časových úsekoch (po troch mesiacoch a deviatich dňoch) alebo v neskoršom obraze vegetačného ročného a denného cyklu, vyjadreného v obraze hodín, manifestuje nebeský zdroj života v najvyššom bode axis mundi. Všetok život pochádza z horného zdroja (odstupňovaného po vertikálne až po pozemskú hranicu), rozprávkový variant stromu života má nielen korunu, ale aj korene v nebi (napokon v ďalšom dodatočnom sujete sa tam hrdina nečakane stretne s drakom). Hrdina pri šplhaní predstavuje narastajúcu silu kozmologického pohybu stúpajúceho slnka – či slnko samotné.*

### **2.2.1 Hrdina horného sveta**

Rozprávkový hrdina má medzi uránovskými symbolickými formami špeciálne miesto. Nebeský, a zvlášť solárny hrdina je nositeľom kľúčových poznatkov a vedomostí, ktorými vnáša do spoločnosti poriadok, je čestný, silný, odvážny a celkovo vyniká pevným charakterom. Všetko sú to vlastnosti súčasného alebo budúceho kráľa. Jeho autorita, s ktorou sa navracia z cesty, je nespochybniteľná. Spoznáme ho podľa uránovských atribútov: zlatých vlasov, hviezd na čele a na prsiach, zlatých častí tela alebo celého zlatého tela, s ktorými sa buď narodil, alebo ich dostal do vienka, no najčastejšie ich –



podobne ako vladárske cnosti – získal v ťažkých skúškach spolu s uránovskými šatami a predmetmi. Jeho narodenie, pokiaľ sa spomína, je plné záračných a osudových znamení, aj napriek tomu sa jeho cesta začína v rámci kontextu jeho pôvodu z najnižšej pozície. Je však bez všetkých pochyb predurčený na duchovnú alebo svetskú slávu, k tomu mu napomáha celá príroda. Konkrétne príklady na typy slnečných hrdinov z archaických žánrov sú dobre známe z pansolárnej teórie filológa Friedricha Maxa Müllera (1898) a jeho nasledovníkov z naturalistickej školy (Preuss 1921), ako aj ich oponentov z radov kultúrno-antropologických evolucionistov na čele s Andrew Langom (1873, 1884). Obaja predstavitelia, aj ďalšie filologické a antropologické školy, ktoré pokračujú v rozvíjaní ich téz, sa pri svojich analýzach zhodujú na tom, že najčastejšie a najevidentnejšie sa archetyp solárneho kultúrneho hrdinu objavuje vo folklórnom materiáli, predovšetkým v čarodejných príbehoch. V slovenských variantoch je výskyt uránovského hrdinu naozaj bohatý, nepatrí však len do jednej kozmologickej štruktúry, v rôznych typoch príbehov plní pomerne široké spektrum úloh.

Pavol Dobšinský spája so Slnkom všetky typy postáv: anonymných pastierikov, princezné, kráľovičov, siroty, obecných Jankov a Aničky, ako aj fantastického Lomidreva, Popolvára, Baláža, Vintalka, Dalajlámu či Mahulienu, Vinetu, Beronu a Atalienku (Dobšinský 1871). Slabá východisková pozícia najmladšieho, najvysmievanejšieho predstavuje podľa Dobšinského zimnú slnovratovú fázu. Aby vynikla táto časť roka, rozdelila sa cesta slnečného hrdinu medzi niekoľko spriaznených postáv, pričom hlavný hrdina predstavuje víťazné slnko, zatiaľ čo bratia a kamaráti jeho zlyhávajúce zimné a jarné pokusy o nadvládu. Najmladší Popolvár prichádza až po svojich dvoch starších bratoch, spočiatku najmenej súci sa ukáže ako najschopnejší. V *Zakliatej hore*, kde sú hrdinami na vlas podobní bratia, sa prvému podarí zabiť draka,

ale už nie poraziť strigu, táto úloha čaká na jeho dvojča. Rovnako vidí Dobšinský v Lomidrevovi, Miesiželezovi a Valivrchovi tri domény sveta (živel zeme, vody a vzduchu), nad ktorými postupne preberá vládu slnko, no len víťaz Lomidrevo nakoniec vládne celému svetu. Ešte detailnejšie rozloženie fáz roka je viditeľné v čísle dvanásť, toľko je bratov v rozprávke *Zlatá podkova, zlatô pero, zlatý vlas*, v ktorej najzaznávanejší najmladší brat prekoná všetkých starších. V príbehu *Dvanásť bratia a trinásť sestra* podľa Dobšinského sestra predstavuje chýbajúce dni k dokončeniu dvanásťmesačného cyklu roka (predstavuje teda mesiac v splne alebo nove). Numerickú symboliku roka potom na strane škodcov predstavujú hlavy drakov a komnaty zámkov (Dobšinský 1871). Z týchto aj ďalších príkladov vidíme, že dôležitý numerický gradačný kompozičný princíp, typický pre slovenské rozprávky, má jeden zo svojich predobrazov v delení prírodného cyklického času, v ktorom kľúčovú úlohu zohráva hrdina.

Trojka ako konvenčné magické číslo dovŕšenia ostala štandardným prvkom celistvosti v archaickej poetike. Okrem prírodného času za ňou možno vidieť aj biologicko-sociálne vzťahy (otec – matka – dieťa), tri fázy prechodových rituálov, jazykové štruktúry (ja – ty – on), ale aj ich neskoršie kultúrno-náboženské nadstavby (indoeurópsku duchovno-spoločenskú trojfunkčnosť,<sup>36</sup> semitskohamitskú svätú trojicu a ďalšie). Faktom ostáva, že sa symbolika trojky fixuje práve v kultúrnej sfére, v ktorej má odlišné zaťaženie, preto má skúmanie jej sémantiky v archaických žánroch svoje opodstatnenie. Podobne by sme mohli uvažovať o sedmičke a ďalších magických číslach.

---

<sup>36</sup> K trojfunkčnosti indoeurópskej ideológie v jazykovom, sociálnom, duchovnom a folklórnom prostredí pozri práce Georges Dumézila (1997, 2001).

Okrem toho je naračná numerickosť všeobecným znakom orálnych komunikátov, v tomto prípade je to teda zároveň silný príznak archaickosti slovenských rozprávok.

Podobne aj prírodno-alegorický základ uprednostňovania najmladšieho súrodenca v rozprávkach môže byť ďalej podporovaný kultúrnymi štruktúrami. Nomádske obyčajové právo (dodnes rozšírené najmä medzi altajskými etnickými skupinami) uprednostňuje ako pokračovateľa rodu, domu či domácich zvykov najmladšieho syna. Starší bratia si rozdelia všetok dobytok, stáda, teda často oveľa väčší majetok, čím sú zabezpečení. Najmladší potomok sa nazýva „strážca kozubu“ a je aj duchovným dedičom rodu a zachovávateľom odkazu otca (Frazer 1919, s. 441). Postremogenitúru (juniorské právo) môžeme nájsť aj v semitských náboženských príbehoch, najmä z okruhu patriarchov. Najmladší syn je označený (bohom, otcom alebo dedom) za pokračovateľa rodu buď priamo, alebo – čo je častejšie – v dramatickejšom spracovaní v konfliktoch so staršími súrodencami, čo napovedá o zrážke dvoch tradícií. Biblická línia ľudstva pred patriarchami sa odvádza od Adama, majúceho po Kainovi a Ábelovi ešte najmladšieho syna Seta, a práve od neho je odvádzaný rodokmeň k Noemovi, prepájajúcemu staré ľudstvo s novým. Patriarcha Izák<sup>37</sup> bol mladším synom patriarchu Abraháma, patriarcha Jakub bol mladšou dvojčikou Ezaua. Kráľ Dávid bol tiež najmladším synom a sám odovzdal kráľovstvo jednému zo svojich najmladších synov Šalamúnovi.

---

<sup>37</sup> Keď Izák prosí boha, aby požehnal jeho neplodnej žene syna, ten mu odpovedá takto: „Dva národy sú v tvojom lone a dva kmene sa oddelia z tvojho života; národ nad národom bude prevládať a starší bude slúžiť mladšiemu“ (Genezis 25:23 – citované podľa katolíckeho prekladu Biblie 2007).

Zaujímavou paralelou k úvodnému sujetu rozprávky *Zlatá podkova, zlatô pero, zlatý vlas* sú Jakubovi dvanásť synovia. Rozprávkový hrdina odchádza do služby spolu s bratmi, ktorí ho nepovažujú za seberovného, aby spoločne nadobudli majetok. Všetko sa obráti v druhom sujete, keď hrdina zachráni bratov pred istou smrťou a dostáva sa mu uznania. V biblickom príbehu Jakubov najmladší syn Jozef,<sup>38</sup> ktorého otec miloval najviac, vzbudzuje u svojich starších bratov žiarlivosť. Tí sa ho chystajú pripraviť o život, pričom ho napokon predajú do egyptského otroctva. Jozef sa u svojho pána Putifara vypracuje na najvyššieho otroka, no po krivom obvinení je čoskoro vsadený do väzenia.<sup>39</sup> Odtiaľ sa ako vykladač snov a schopný radca dostáva na pozíciu správcu faraónovej ríše. Keď nastane hladomor, Jozefovi bratia prichádzajú z Kanaánu, aby získali jedlo, prozreteľnosť ich pritom neomylnne vedie k Jozefovi, ktorý sa im nakoniec odhalí. Po zmierení ostáva celá Jakubova rodina žiť v Egypte, kde v rodovej línii pokračuje najmladší vnuk.

Interpretovanie hrdinu ako človeka spadá do samostatnej výskumnej problematiky archaických žánrov. Ani v kulturologickom pohľade sa mu však nemôžeme celkom vyhnúť. Existuje všeobecná zhoda na tom, že čarodejne rozprávky zachytávajú (v špecifickej podobe fikcie) scenár iniciácie dospievania. Rozprávkový hrdina začína svoju púť zväčša ako dieťa, postupne v príbehu nadobúda status dospelého človeka (osamostatnenie sa, manželstvo, získanie skúseností, zručností a majetku), ale preukazuje aj morálne kvality (odvahu, odhodlanie, sebaobetovanie a pomoc), čo zodpovedá prekonávaniu

---

<sup>38</sup> Po ňom sa ešte narodil Benjamín, dá sa však usudzovať, že bol nelegitímnym dedičom. Jakub totižto uznáva za pokračovateľov svojho rodu Jozefových synov, pričom opäť uprednostňuje najmladšieho vnuka (Efraima). Aj napriek tomu ho Jakub potom, ako sa Jozef stratil, miloval zo všetkých najviac.

<sup>39</sup> Do väzenia ho dostalo obvinenie manželky jeho pána, že ju chcel znásilniť. V skutočnosti ju Jozef odmietol. Je to rovnaký motív, ako v najstaršej spomenutej rozprávke o dvoch egyptských bratoch *Anupovi a Batovi*.

mnohých prechodových skúšok. Najpodrobnejšie sa tejto problematike venuje psychoanalytická teória zameraná na archetypy, s ktorými sa hrdina (teda ja/ego) v procese sebautvárania stretáva (Jung 1997; Fromm 1970; Franz, 2015). V odlišných typoch dospievania medzi pohlaviami vidíme aj základ typológie hrdinských ciest, ktoré sa v mnohom podobajú, no majú aj svoje rodové špecifiká. Situácia je navyše komplikovaná fiktívnym rozmerom príbehov, ktoré fungujú na zložitejšom stupni semiózy, a teda v nich dochádza k častejšiemu kríženiu a prevrstvovaniu vstupov z látkovej skutočnosti. Z hľadiska kulturologickej analýzy je zaujímavé, že ženská hrdinka má posilnený prírodno-alegorický významový profil, zatiaľ čo mužský hrdina má oba rozmery – ľudský aj prírodno-alegorický – viac vyrovnané. Okrem dospievania sú v rozprávkach zachytené aj všetky ostatné typy ontogenetických prechodových situácií. Zdôrazňujú sa rôzne aspekty sebautvárania, vrátane tých, ktoré sú typické pre stredný vek a starobu. Niektoré príbehy začínajú v dospelom veku hrdinu/hrdinky už s evidentnými znakmi dospelosti, ako je manželstvo (napríklad z Dobšinského zbierok *Tri práčky* či *Bača a šarkan*). Iné, zriedkavejšie príbehy „mapujú“ celý život postavy so všetkými podstatnými prechodovými skúškami. Napríklad v Czambelových zbierkach je takýmto celistvým príbehom *Princ, Zlatý a Veľký človek*, dokonca s celým úvodným sujetom pred narodením hrdinu. Vo všeobecnosti majú archaické žánre tendenciu k celistvosti, tento holistický ontologický rámec je dobre viditeľný v explicite rozprávok, kde záverečná formula uzatvára hrdinov život, a to aj v príbehoch zameraných na fázu dospievania.

Okrem rôzneho horizontálneho záberu iniciačných skúšok (od detstva po starobu) sa v rozprávkach realizuje aj významová nadstavba v podobe duchovnej iniciácie. Špecialisti na duchovno a mágiu – čarodejníci, šamani, ve-

domci – majú svoje vlastné prechodové rituály a skúšky. Rozprávky v poetizovanej podobe podávajú rovnaký scenár duchovnej cesty, ako zrkadlí naratívna štruktúra rituálov vyššieho zasvätenia a životopisy náboženských postáv. Používajú pritom totožné symbolické formy a vieru v univerzálne magické zákonitosti.

Nadprirodzená kauzalita medzi javmi je v archaických žánroch založená na dvoch princípoch: 1) vonkajškovej podobnosti a 2) fyzickej blízkosti.<sup>40</sup> Oba princípy sa prejavujú v celej semiotickej štruktúre sledovaných rozprávok, tie sa ako subžánre vymedzujú práve čarodejnosťou. Príkladom princípu vonkajškovej podobnosti je premena predmetov na prírodné javy: *„Bol by ich istotne skoro dolapil, ale šuhaj zahodil hrebeň a povedal: ‚Hora, hora, urob sa mi taká, ako tento hrebeň!‘ I hneď bolo tak. Pred ním pekná zelená lúka a za ním hora hustá ako hrebeň. Ale ten strigôň bol britvený a pretínal sa cez tú horu, ako by si cestu mietol“* (Dalajláma – Dobšinský 2008a, s. 167). Princíp dotyku je najčastejšie stvárnený v synekdochickej podobe: *„Prisnilo sa mi, že by to dobre bolo vedieť, ako by mňa dávaly človek, ak by sa predsa sem dostal, odtiaľto odvieť mohol, čo by si mu ty neublížil?‘ ‚Hm!‘ povedá drak, ‚to ti vedieť daromnô, lebo to sa tak priam nestane. Ten človek by musel akú takú márnú vec zo mňa mať a tento môj zámok tamto tým prútom tri razy šibnúť, aby sa jeho brány zavreli“* (Tri perá z draka alebo hľadanie zlého a dobrého – Dobšinský 2008a, s. 95). S tromi perami získava Janko aj drakovu zázračnú moc.

---

<sup>40</sup> J. G. Frazer v tomto zmysle delí mágiu na homeopatickú a kontaktnú. Pre homeopatickú mágiu je charakteristický princíp podobnosti: „podobné vytvára podobné, teda sa výsledok podobá svojej príčine“ (1994, s. 18). Pre kontaktnú mágiu je určujúci princíp dotyku: „veci, ktoré boli raz vo vzájomnom spojení, pôsobia na seba navzájom na diaľku aj potom, čo bolo fyzické spojenie prerušené“ (1994, s. 18).

Ľudským predobrazom hrdinu v rozprávkach teda nie je len bežný človek (dieťa, muž, žena), ale špecifickejšie aj adept na vyšší duchovný život a aspirant na magickú moc. Absolvované súboje a skúšky by hrdina nezvládol bez magického pôsobenia. Súvislosť s hrdinom ako čarodejníkom si všimol aj Viliam Marčok: „Preto ak existoval nejaký prototyp príbehov čarodejných rozprávok, muselo ním byť konanie čarodejníka“ (1978, s. 108.). Najdôležitejšou schopnosťou rozprávkových postáv (hrdinu, pomocníka aj antagonistu) je čarovanie. Hrdina čarodejnou mocou disponuje v čistej podobe alebo je zmiešaná s ostatnými nezáračnými schopnosťami, akými sú šikovnosť a fyzická sila.

V nomádskych národoch Starého sveta je rozšírené presvedčenie o nadaných jednotlivcoch disponujúcich magickými schopnosťami, ktoré je spájané s nábožensko-magickým systémom šamanizmu. Ten môžeme považovať za špecifický súbor kozmologických predstáv s dobre čitateľnými symbolickými formami. Fiona Bowie o ňom uvažuje ako o „kozmozologickom komplexe presvedčení, mýtov, rituálov, zvyklostí, praktík a nástrojov zameraných na osobu šamana“ (2008, s. 190). Duchovnými autoritami tejto viery sú teda vyvolení jedinci, majúci pre dané spoločenstvo preukázateľné magické nadanie. Ich spiritualita má charakter riadenej individuálnej skúsenosti. Kozmologické symbolické formy, ktoré sú typické pre tento systém viery, sú viazané na extatický stav šamana, ktorý je spojený s jeho vystúpením na nebesia alebo zostúpením do podsvetia (Eliade 1972). Cesty rozprávkového hrdinu na druhý svet nápadne pripomínajú spirituálne výpravy čarodejníkov/šamanov. Podobný postreh vyslovil aj V. J. Propp: „Keby sme zhromaždili rozprávanie šamanov o ich putovaní pre dušu na druhý svet, o tých, ktorí im pri tom pomáhali, o spôsoboch premiestňovania atď., a porovnali tieto príbehy s putovaním alebo s letom rozprávkového hrdinu, zistili by sme medzi nimi

zhodu, ktorá neplatí len pre jednotlivé prvky, ale pre celok“ (1999. s. 75). O najdôležitejších vlastnostiach tejto cesty píše Åke Hultrantz: „Šaman je osoba mužského a ženského pohlavia, ktorá je schopná na základe výcviku či duchovného nadania pôsobiť ako prostredník medzi členmi spoločenskej skupiny a nadprirodzenými silami [...]. Tranz je predzvesťou príchodu strážnych duchov. [...] Vzlety šamanovej duše môžu obsahovať vyhľadávanie strategických duší, prenos duše zomrelého do ríše mŕtvych a výzvednú výpravu do miest v tomto alebo druhom svete alebo návštevu vysoko postavených nadprirodzených bytostí, ktoré majú moc nad osudom a blahobytom ľudí“ (1993, s. 6).

Zameranie rozprávok na detský vek hrdinov a jeho prekonávanie má ekvivalent v počiatkových fázach iniciácie šamana. „Medzikultúrne vzaté, k vyvoleniu šamana často dochádza v puberte, aj keď kandidát môže prejavovať tendencie naznačujúce šamanské schopnosti už skôr“ (DuBois 2011, s. 86). Tento vek je pre nastupujúcu duchovnú cestu najdôležitejší. Aj keď mnohé príbehy archaickej poetiky začínajú už nadprirodzeným narodením hrdinu a jeho neobvyklým detstvom (často má osud siroty či najdúcha), sú vedomé nastúpenie na duchovnú cestu a jej cieľavedomé rozvíjanie typické až pre dospievanie. Nech už príbeh rieši separáciu v predvedomej alebo vedomej fáze iniciačného scenára, ide vždy o dôležitú hranicu na ceste za samostatnou duchovnou bytosťou. Spoločne so separáciou (popríklad aj ako ďalší samostatný krok) nastupuje fáza putovania, vydania sa do sveta, čo je naračný ekvivalent nastolenia dynamiky premeny osobnosti.

Nomádske uralsko-altajské tradície považujú odchod adepta zo známeho prostredia, jeho odlúčenie od komunity (často spojené s odriekaním a s rizikom nebezpečenstva) za nutnosť zahájenia duchovnej cesty a zároveň za prvú v rade skúšok. Cesta má však aj druhý význam, znamená vnútornú cestu do



sveta psyché alebo – ako si to exteriorizujú duchovné tradície – do spirituálnych svetov. Zmenené stavy vedomia (extáza, tranz, meditácia, rozjímanie, kontemplácia) sa signalizujú vo viacerých rozprávkach oddychom, sústreďením či zaspáním. V príbehu *Bača a šarkan* sa celé dobrodružstvo rámcuje vstupom do a výstupom z takéhoto stavu: „Raz – bolo to v jeseni, keď idú hady do zeme spať – zastal si milý bača pri jedli, podoprel sa na vatrál' a zahľadel sa pred seba, dolu do hustej hory.“ Od tohto momentu sa začína dobrodružstvo, ktoré vrcholí letom na šarkanovi a bezpečným pristátím baču na salaši: „Keď opamätal sa bača, videl, že stojí pri svojej kolibe na salaši, videl, že Dunaj – ako čo by nič nebolo stalo sa – zavracia ovce dnu do košiara k dojeniu“ (Dobšinský 2010, s. 96, 99). V *Kráľovi času* hrdina tesne predtým, ako vystúpi na sklenený vrch, ide do hory, „... že si vraj aspoň dákych korienkov pohľadá. I hľadal on, hľadal a motal sa po tej hore, a nemohol nič nájsť, iba pod jednou jabloňou napadaných plánok. Nedbal on, že sú kyslé a že mu zuby trpnu od nich, naobhrýzal sa ich do chuti, potom sa prevalil na zem a zaspal, sám nevedel ako. A ako tak spal, prisnilo sa mu, že ho ľavá ruka svrbí a že vo svojej chalupe vidí oheň“ (Dobšinský 2010, s. 100). Rozdiel medzi fyzickou cestou (separáciou) a medzi duchovnou cestou je zachytený v dôležitých liminárnych motívoch, ktoré symbolizujú zmenený stav vedomia. Nachádzame ich na fyzickej ceste hrdinu, ich dosah na duchovnú zmenu je však obrovský. V podstate ide o psychicko-duchovnú „výhybku“, po ktorej sa hrdina dostáva do spirituálnych svetov. Zmenené stavy vedomia sú často signalizované výrazným priestorovým motívom s vertikálnou symbolikou priechodu do horných alebo dolných svetov. Tak ako sa hrdina v rozprávkach šplhá po strome do horného sveta, podobne aj „altajský šaman rituálne lezie na brezu, v ktorej bol vysekaný určitý počet schodov; breza symbolizuje svetový strom, schody predstavujú rôzne stupne nebies, cez ktoré musí šaman

prejsť na svojej extatickej ceste do najvyššieho neba“ (Eliade 1972, s. 14). Osvietenie Budhu pod stromom sveta bódhi je náboženská verzia tohto iniciálneho motívu, odkláňajúca sa síce od markantnosti archaickej poetiky (fyzické šplhanie), no stále zachovávajúca tú istú myšlienku stúpania vedomia/ducha (pod symbolickou osou sveta).

Oproti stromu, ktorý má v rozprávkach prepojenie na horný svet, je skala, jaskyňa alebo kameň bránou do podsvetia. Oba typy prechodov sa často objavujú vedľa seba. V *Troch stromoch* čítame o putovaní bratov: „*dvaja starší sa zachytili rovnými cestami. ‚A ty, ‚ povedia tretiemu, ‚chod‘ tamtou stranou, – to je dobrá cesta pre pecúcha. ‚ Čože si mal počat? Pustil sa tou planou, zarastenou cestou po hore, a čím ďalej stúpaj, hora bola tmavšia, hustejšia. Túlal sa, škriabal sa, neborák, tou horou, až sa predsa napokon horko-ťažko vytáral na jednu lúku, na ktorej, na samom prostriedku, tri stromy jeden popri druhom stáli. Hrubé to boli stromy a široko rozkonárené; a keď sa na ne podíval, dáko mu čudno a clivo prichádzalo, lebo také stromy ani v celej tej hore, ani predtým za svojho života nikde inde nevidel. Z toho si ale neveľa robil, bol rád, neborák, že prišiel na miesto, kde si mohol oddýchnuť, a tak si popod tie stromy sadol do chládku. Sedí chvíľku a obzerá sa dookola; tu mu do očí padne veľká hromada naváľaného skála, a keď sa lepšie rozhladel, videlo sa mu, že sa pomedzi to skála ako dáky vchod ukazuje. ‚Eh, ‚ myslí si, ‚musím sa ja tomu bližšie prizrieť, ‚ vstane hore a ide pravo ta. Musel sa uhnúť, lebo kus nízko padlo, a tak vošiel dnu. Počalo mu byť, pravda, všakovak, srdce mu klepalo, ale predsa krok za krokom vždy ďalej, vždy ďalej šiel; a čo krok, priechod sa stával voľnejší, priestrannejší, a počalo sa v ňom aj trochu rozvidnievať. Tu aj jemu na srdci odľahlo a počal smelšie stúpať, až tu naraz hop! – prišiel ku skleneným dverám“ (Dobšinský 2008a, s. 54).*

Okrem silných vertikálnych liminárnych motívov je priechod do spirituálneho sveta vymedzený výraznou zmenou toposu, hrdina vstúpi do priestoru, v ktorom už nevládnu ľudia, ale prírodné a nadprirodzené sily, v slovenských rozprávkach je to často hustá hora, nedotknutý les či neprístupný vrch. „*Naraz na druhý deň vzal do ruky kyjačik a išiel neborák, išiel, kde ho dve oči viedli. Po ceste nestretol nikoho, kto by ho, či sem, či tam bol upravil; tak ani sám nevedel, ako dostal sa do jednej veľkej hory. Tu len čo dakolko krokov spravil, nevidel viac pred sebou ani cesty ani chodníčka. Na všetky strany len tmavá hustá hora. ‚Poručeno Bohu, ‚myslel si, ‚bude ako bude, ‚ a pustil sa tou horou. Dlho sa motal sem a tam, ale nemohol prísť ani len na dáku čistinku a už bol ukonaný celkom. Chcel si práve sadnúť, že si trocha vydýchne, tu ho dakto od zadku chmatol za plece. On sa zvrtné a tu vidí pri sebe jednu ozoru strašnú a to bol strigôň“ (Dalajláma – Dobšinský 2008a, s. 165).*

Už samotné prekročenie hranice spirituálneho sveta vyvoláva útok „strážcu prahu“, draka na moste alebo Laktibradu pri vstupe do podsvetia. Pre čarodejníka je vstup do spirituálneho sveta a kontakt s jeho bytosťami vždy potenciálne nebezpečný. Z magického hľadiska rozhoduje pri súbojoch sila, etická stránka je pri nižších duchovných bytostiach ambivalentná, môžu škodiť, ale aj pomáhať. Iba vyvolený hrdina dokáže tohto strážcu prahu poraziť, poprípade si ho podmaniť. Keď si Lomidrevo podrobí Laktibradu, dokáže ako jediný spomedzi kamarátov preniknúť do podzemného sveta, kde mu už cestu ukazuje sám Laktibrada: „*Naráno šli hneď naprostred lúky, odvalili skalú, diera sa ukázala a tu povstala medzi nimi otázka, že kto sa bude ta dnu spúšťať. Najväčšiu chuť ukazoval Miesiželezo. Uviazal sa na ten povraz a spúšťali ho do hĺbočiny. Ani ho na dobrých dvadsať siah ta dnu nespustili, už začal na ratu volať a ten povraz potrhávať, aby ho von vytiahli.“* Podobne sa udialo aj s Valivrchom: „*ved' čo len žaby a hady, to je nič! Ale smrad a plameň začal*

*na mňa von búchať, tak som sa bál, že ma tam zadusí. ‘Už viem, že je z vás ani pes!’ povedal Lomidrevo. ‘Teraz mňa spustíte. Ale to vám poviedam, od diery ani krok! Tu budete vartovať; a povraz skorej von nevyťahujte, kým tri razy ním tuho nepotrasiem.’ Tak si on vzal svoju valašku, priviazal sa na ten povraz a dlho, a dlho dolu letel, kým do toho podzemného sveta nedoletel. Keď už bol tam dolu, nevedel, kde sa má podieť, lebo bola veľiká tma. Len naraz ohlásilo sa niečo za ním: ‘Daj mi moju bradu!’“ (Lomidrevo alebo Valibuk – Dobšinský 2008a, s. 82).*

Sujet, ktorý vykresľuje pobyt v spirituálnom svete, tvorí sémantické jadro rozprávok. Zvyčajne ho obklopujú subjekty s profánnejším vyznením, ktoré majú realistickejšie a humoristickejšie ladenie a z hľadiska architektoniky vykazujú menšiu stabilitu (sú častejšie nahradzované alebo úplne chýbajú). Vidíme to v Lomidrevových dobrodružstvách, v ktorých zostupu do podsvetia predchádzajú realistickejšie subjekty o mlátení pšenice a o pomoci furmanom. Po opustení podsvetia nasleduje záverečný sujet s návratom do mesta, kde sa Lomidrevo prehlási za krajčírskoho tovariša.<sup>41</sup> Naproti tomu sa spirituálny svet vyznačuje výraznou imaginačnou fantastickosťou a čarodejnosťou: „Svet mu bol celkom iný, aj zvery inakšie, akých on ešte nikdy nevidel. Až raz k divnej zemi sa priplavil. Namiesto skál bolo samô zlato, tráva bola hodvábna, stromovie zlatô a zvieratá so zlatou vlnou a vtáci so zlatým perím. To už nebol taký svet ako tento, ale druhý: bydlo boha vetrov. Neďaleko videl Janko na jednom vršku čosi ako cihu sa vrtieť, ale keď bližšie prišiel, poznal, že to zámok na myšej nôžke tam sa krúti. Janko si dodal chuti a pristúpil

---

<sup>41</sup> Vo verzii zapísanej Augustom Horislavom Krčmériem v *Prostonárodnom Zábavníku I.* (1843) prvý sujet chýba, je nahradený inou komponentou, pričom jadro príbehu ostáva zachované.

*k nemu; bodol doňho svojou palicou a zámok hneď zastal a brány sa pootvárali“ (Tri perá z draka alebo hľadanie zlého a dobrého – Dobšinský 2008a, s. 94).*

Hrdina na druhom svete nemá fyzické obmedzenia, lieta, mení podoby a stretáva zázračné bytosti. Z extatických stavov čarodejníkov/šamanov vieme, že pre dušu oslobodenú od tela je najbežnejšia forma pohybu lietanie (Eliade 1972, s. 407). Všetky bytosti v rozprávkových spirituálnych svetoch dokážu lietať. *„Tu drak vysadol a letel za nimi. Dlho naháňal drakov tátoš Jankovho tátoša, až ich už raz aj doháňal. Tu zavolá Jankov tátoš tamtomu: ‚Nenaháňaj brat brata, radšej zhoď draka dolu!‘ Hneď bol drak dolu a na kolomaž sa rozlial. Ten druhý tátoš vzal potom Aničku na seba a tak doleteli oba do Aničkinho paláca“ (Chorý kráľ – Dobšinský 2008a, s. 106).* Špeciálnym pomocníkom na lietanie je pre hrdinu tátošík. Stretáva ho buď v spirituálnom svete, kde je rovno vybavený ľudskými a magickými schopnosťami, alebo v profánnom svete, kde prechádza podobnými transfiguráciami ako hrdina. Čarodejnosť zvieracieho pomocníka sa prejavuje v spirituálnom svete, pri návrate do sveta ľudí sa – podobne ako jeho pán – mení na obyčajného. *„Ráno na svitaní šli a veru len tak ako prv: cez to mesto ledva vliekli sa a ľudia smiali sa im. Hej, ale za mestom striasol sa tátošík, nahltal sa ovsu a ohňa a už leteli, až preleteli i medenú i striebornú i zlatú horu a na noc stavili sa zase u otcovho priateľa vo veľikom zámku.“* Premena oboch sa udeje aj pri návrate. *„Keď domov pred mesto došli, premenil sa tátoš na prashivého konika a dovliekol sa ako dolámaný do kráľovského zámku“ (Popolvár najväčší na svete – Dobšinský 2010, s. 162).* Tátošík je v čarodejných rozprávkach univerzálnym spojencom hrdinu. Podľa Proppa iba on spĺňa všet-

kých päť funkcií pomocníka: priestorové premiestnenie hrdinu; likvidáciu nešťastia alebo nedostatku; záchranu pred prenasledovaním; splnenie ťažkých úloh a transfiguráciu hrdinu (Propp 1999, s. 70 – 72).

Koňa popri princeznej môžeme považovať za hrdinovu animu, v mnohých príbehoch, v ktorých sa hrdina ukazuje ako málo pripravený, preberá tátoš iniciatívu a rieši všetky nastolené skúšky ako základný hrdinov agens, hrdinovou úlohou je potom presne splniť jeho rady: „*Janko, ‘ohlási sa tátošík, či vidíš to mesto? Tam býva kráľ, u toho sa budeš pýtať do služby. A keď ťa prijme, ťaže sa statočne správaj! Pánovi si škodu nerob, a keď ti dač chybieť bude, len mne povedz, ja ti budem na pomoci!*“ (Zlatá podkova, zlatô pero, zlatý vlas – Dobšinský 2008a, s. 68).

V kulturologickej perspektíve je rozprávkový kôň priamo zapojený do konfrontácie s roľníckym kultúrnym komplexom. Sledujeme to napríklad v sujetoch ničenia polí a záhrad: „*Zlatovlasý, pekne oblečený šuhaj vysadol a tu milý sivko pod' zrovna do záhrady, kde najinakšie kvety, všetko dolámal a pomiesil. A tá chorá práve vtedy vyzrela oblokom a videla všetko, čo sa v záhrade robí. Ale nepovedala nič, len sa čudovala, čudovala, lebo sa jej ten šuhaj veľmi páčil. Keď bolo všetko skvasenô, sivko vyletel ako strela zo záhrady a povedal šuhajovi, aby sa zas ako predtým zababúchal*“<sup>42</sup> (Dalajláma – Dobšinský 2008a, s. 167).

---

<sup>42</sup> V inom variante v odpise z rukopisu v *Codexe Revúckom A* pod názvom *Popelvár, hmusná tvár* (s. 45 – 46) je motív pošliapaného poľa s ovsom rozvinutý v gradačnej triáde do podoby sujetu získania zázračných koní. Poetickejšiu variáciu potom nachádzame v *Codexe diversorum auctorum A* s názvom *Popolvár, hmusná tvár a Tátoš* (s. 36 – 42), v ktorom – tentoraz jediný kôň – ničí každú noc hodvábnu lúku, z ktorej kráľ bohatne. Všetky varianty sujetov o zničenej úrode nepochybne vyvierajú z jedného zdroja, svedčí o tom veľký výskyt sujetu v príbehovom okruhu s Popolvárom. Meno hrdinu v spojitosti s ohnivým tátošom tiež nepovažujeme v tomto okruhu za náhodné.

Nijaké iné zviera sa s nomádskym spôsobom života nespája tak intenzívne ako práve kôň. Okrem toho, že bol výraznou súčasťou nového, rýchleho šírenia protohistorických národov (vrátane ich úspešnej kultúrnej expanzie), stáva sa kôň aj osobitným symbolom horného sveta, najmä slnka.<sup>43</sup> Jazdec na koni je oddelený od zeme, je bližšie k nebu, má osobitý status bojovníka a veľmoža. Kôň je neoddeliteľnou súčasťou celého kultúrneho komplexu nomádskeho spôsobu života. Ako taký sa dostáva aj do duchovných systémov kočovníckych etník. M. Eliade opisuje rituály zasvätenia uraloaltajských šamanov, ktoré okrem šplhania sa na strom sveta, obsahujú v iniciačnej fáze aj najvyššiu obeť koňa pre nebeskú bytosť. Po obetovaní je duša koňa priviazaná o strom sveta a následne na nej šaman letí do neba (1972, s. 191 – 198). Maria A. Czaplicka uvádza výpovede domorodých svedkov, podľa ktorých sa sibírski šamani vznášajú na dušiach koní nad oblaky do neba, aby tam nachádzali stratené duše mŕtvych alebo navštevovali nebeských bohov (1991, s. 238).

---

<sup>43</sup> Ostatné „solarizované“ zvieratá – napríklad líška, lev, zlatý vták, zlatorohý jeleň – sú do uránovsko-solárneho okruhu zapojené cez ikonické princípy, teda vonkajškové podobnosti. Ak sa však takéto zviera objaví, je zástupcom slnka so všetkými zázračnými schopnosťami. Príkladom je cudzokrajný lev: „*Keď sa zvery prebudili, – tu vidia zabitého pána. Od veľkého žiaľu zrevali a zavýjali strašne. – Na to hneď lev rozkáže vlkovi: „Bež chytro touto cestou, tam stretneš hada, ktorý v pysku zelinu nesie, aby vzkriesil svojho brata, ktorého vozy pridĺavili. – Pýtaj od neho polovičku z tej zeliny, a ak by ti podobrotky nechcel dať, vezmi mu nasilu!“*“ Vlk sa naľaká ľudí a vracia sa bez zelinky, načo lev pošle medveďa, ktorého sa had pokúsi uštipnúť. „*Tento sa namrzal, – milého hada dlabou pritisol a nasilu mu polovicu zelinky odňal. Ako blyskavica doletel k levovi a tento hneď potrel zelinkou hrdlo pánovu a hlavu priložil, ale nedobre; lebo mu tvár bola ku chrbtu obrátená. Ako lev zbadal, že pán zle chodí a len tak sa potkýna, volky-nevolky prevalil pána na zem, – hlavu pánovi odtrhol, zelinkou potrel a teraz ju už dobre postavil, ktorá sa hneď prirástla“* (Zakliata hora – Dobšinský 2008a, s. 8 – 9).

Hrdinovými pomocníkmi môžu byť aj duše predkov. „*Ráno, keď sa počali zore zapalať, zase sa vydal na cestu. I prešiel on cez horu vysokú a tam sa mu otvorila veľiká rovina, a na tej rovine na jednej lúke pásol jeden veľmi starý človek všaková stádo: husi, kačky, kravy, voly, a čo ja viem, čo všetko. Tu on prišiel k tomu starému človeku a ten starý človek na Vintalkov pohľad sa veľmi zaradoval, lebo on poznal vo Vintalkovi veľikú silu a udatnosť. I poznal ho napokon, že je to jeho vnuk*“ (Vintalko – Dobšinský 2008a, s. 232). Starec, ktorý sa nachádza v spirituálnom svete, pomáha hrdinovi poraziť strigu aj jej syna, čím získá moc nad celým svetom. Častejšie však hrdina stratené či zajaté duše oslobodzuje, ako čítame v *Dalajlámovi*: „*On bežal hneď ku tej tretej izbe, a ako ju otvoril, tu vidí mnoho ľudí jedných mŕtvych a druhých živých, ale sa žiaden z nich nemohol hýbať; a stál tam v kúte aj jeden sivý kôň. Tento priskočil k šuhajovi a povedal mu: „Janko! Vezmi tú masť z police a popotieraj s ňou hrdlá týmto ľudom!*“ On vzal tú masť, a ako im radom hrdlá popotieral, tí mŕtvi naraz ožili a tí druhí sa začali hýbať. Tu mu všetci d'akovali, že ich zo zakliatia vyslobodil a naradovaní utekali von“ (Dobšinský 2008a, s. 166). Podobne hrdinka po zabití strigôňa oslobodzuje zajaté duše neznámych ľudí i stratených príbuzných: „*Vtedy ona oči otvorila a poznala, že je to jej muž. Vtedy vraj i z tých umrlčích kostí tam ľudia ožili, aj tí z tých klietok povychodili a medzi nimi aj kamarátky. A došli už ako oslobodení aj tí dvaja, čo ich bola stretla. A to boli zase jej kamarátok mužovia. Nuž tu všetci len jej jedinej za oslobodenie d'akovali*“ (Tri práčky – Dobšinský 2010, s. 68).

Hrdina ako duchovne nadaný jedinec dokáže prechádzať oboma svetmi, spirituálnym aj pozemským. Ostatní ľudia, hoci aj výnimoční, tento dar nemajú a aj keď sa o prienik pokúsia, buď zlyhajú, alebo sú potrestaní. Naproti tomu stáli obyvatelia „druhej strany“ nedokážu vstúpiť do sveta ľudí, hrdina



sa s nimi stretáva len v hraniciach ich vlastnej ríše. Najlepšie viditeľné je to pri útekoch hrdinu zo spirituálneho sveta: „*Viacej už nemal čo zahodiť a tu strigôň čiahal dlhou rukou, že ho chmatne. Ale na šťastie doleteli ku jednému moru a strigôňova moc už nešla ďalej. Od jedu, že ich nemohol dochytiť, rozlial sa na smolu*“ (Dalajláma – Dobšinský 2008a, s. 167). Hrdina nemusí spirituálny svet opúšťať tou istou „bránou“, ktorou vošiel, hranice medzi svetmi môžu byť naznačené aj výraznou geografickou dominantou: more, ostrov, rieka, mesto, hora. Za touto hranicou nehumánne bytosti nemajú na hrdinu dosah, nemôžu ju opustiť.

Okrem hrdinu má podobnú schopnosť pohybovať sa v obidvoch svetoch aj čiernokňazník. Na rozdiel od strigôňa, ježibaby, draka atď. nie je bytosťou démonickou, ale ľudskou. Je to čarodejník, ktorý vystupuje v príbehoch ako učiteľ a zároveň ako škodca a konkurent hrdinu. Čiernokňazník, teda čierny kňaz, je zasvätenec čierneho umenia, ktorého remeslom sú čary, tým sa musí najprv vyučiť. „*Bol jeden pán, mal troch synov a dal ich učiť za plebánov [farárov – L. Š.]. To sa im teda nepáčilo. Tak povedali svojmu otcovi: ‚Plebánstvo sa nám nepáči, apo. My sa pôjdeme inakšie remeslo učiť.‘ ‚Tak, moji synovia, i ja pôjdem s vami. Odnesiem vás na koči.‘ Tak išli zo dva dni, otec so synmi. A potom synovia otcovi vravia: ‚Apo, vráťte vy sa domov, bo my sa nebudeme učiť, pokiaľ vy s nami budete!‘ Tak teda tí traja bratia vzali sa a pošli do lesa. Bol tam v lese jeden veľký buk a od toho buka boli tri cesty. Tak potom oni traja si vraveli: ‚My sa nemôžeme všetci traja vedno učiť!‘ ‚Tak potom,‘ povedal najstarší, ‚musíme sa rozísť, bo sa nenaučíme nič vedno.‘ A potom mladší povedal: ‚Bratia moji ľúbi, urobme próbu! Zarežeme do tohto stromu, a keď voda z neho pôjde, tak sa naučíme dačo!‘ A potom zarezali nožíkom do tohto stromu. A išla voda z neho. A potom oni sa vzali. A jeden šiel po jednej ceste, druhý po druhej, tretí po tretej. A uradili sa, že o sedem*

*rokov sa majú navrátiť na to isté miesto k tomu stromu. A ako už sedem rokov prišlo, tak sa navrátili všetci traja, ako sa uradili, na ten deň. A len jeden na druhého pozreli, ako sa zišli dovedna, a od radosti plakali všetci traja. Potom si trochu hostinu urobili a najstarší sa pýtal mladšieho: „Aké si sa, bratu, remeslo naučil?“ Tak mu odpovedal: „Bratu, to nič nestojí, čo som sa naučil!“ „A predsa povedz, aké si sa naučil?“ A on povedal: „Hoc, by kto bol, hoc i šarkan dajaký, keď mu poviem „zaspi,“ tak musí zaspať!“ „To je, bratu, dobre!“ A potom sa pýta stredného brata: „A ty si sa aké naučil?“ „Ale,“ povedá, „moje remeslo tiež nič nestojí!“ „Tak teda len povedz, aké si sa naučil!“ „Keď zaňuchám, tak hoc pod horami, pod skalami bude dačo zamurované, tak ho musím vynájsť.“ Tak povedal starší brat: „Tak teda to je dobre, nič sa ne-trápte!“ Tak potom tí dvaja bratia sa pýtali toho staršieho: „Čo ty si sa, bratu, naučil?“ Tak potom im povedal najstarší brat: „Moje remeslo nedobré, je len pre furmana. Keď na mňa centy kladú, tak je mi vždy ľahšie““ (Czambel 2009a, s. 5). V rozprávke *Bača a šarkan* plní černokňazník úlohu učiteľa a zasväcovateľa do magického umenia: „Keď bačová odišla, vzal pekný pán na seba svoju opravdivú podobu a tu videl bača pred sebou černokňazníka z hôr. Poznal ho hneď, pretože černokňazník má v čele tretie oko. Černokňazník je človek veľmi mocný, sám premení sa na akúkoľvek podobu, a kto by chcel sprotiviť sa mu, toho urobí hneď trebárs i baranom alebo capom.“ Keď černokňazník zistí, že bača spal po celú zimu pod zemou s hadmi (iniciačná skúška) prinúti ho konať ďalej a podmaniť si draka: „Keď prišli pod zápoľu, odtrhol bača zelinku, položil na skalú a skala otvorila sa. Černokňazník ale nešiel dnu, ani baču nepustil; len vytiahol akúsi knihu a začal z nej čítať, a čítal len a čítal. Bača triasol sa na celom tele ako prút. Zrazu zatriasla sa zem; zo skaly ozývalo sa syčanie, hvízdanie a von vyliezol ukrutný šarkan, na kto-*

*rého bol premenil sa starý had. Z tlamy mu šľahal plameň, hlava bola hrozi-  
tánska, chvostom ťal napravo i naľavo a ktorý strom zasiahol, ten prerazil.  
,Hod' mu tú ohlávku na hrdlo!' kázal černokňažník, podávajúc bačovi akési  
opraty, pritom ale oči z knihy nespúšťal. Bača vzal ohlávku, ale bál sa, čo len  
pristúpiť k šarkanovi. Iba keď mu to černokňažník po druhé i po tretie rozká-  
zal, vôl-nevôl', poslúchol“ (Dobšinský 2010, s. 97, 98).*

Dodnes v nomádskej duchovnej praxi existuje rivalita konkurenčných ča-  
rodejníkov/šamanov v rámci jednej komunity. Šamani bojujú o prestíž a sna-  
žia sa svojho súpera poraziť v magickom súboji (Eliade 1972, s. 95, 328).  
Najčastejšia forma súboja je premieňanie sa na zvieratá a veci, ktoré majú  
schopnosť vzájomne sa napádať a ničiť. Thomas DuBois cituje súčasného  
sámskeho informátora: „rozpúťali proti sebe kúzla. Muž vyslal svojho ducha  
z tela do mora, kde na seba vzal podobu ryby. Žena ho prenasledovala a sna-  
žila sa ho chytiť na vlasec. Muž však vyvolal búrku a zabránil jej v tom. Po-  
tom utiekol do rieky, kde sa opäť premenil na rybu. Žena pokračovala v ry-  
bolove dierou v ľade. Muž prebudil duchov mŕtvych, ktorí sa utopili, a tí za-  
bránili žene, aby pokračovala. Potom leteli na pohrebisko, kde sa konečne  
mužovi podarilo svoju súperku poraziť a zabiť“ (2011, s. 253 – 254). O po-  
dobnom type súbojov čítame aj v čarodejných rozprávkach. V príbehu *Čer-  
nokňažník*<sup>44</sup> odvádza chudobný človek svojho syna do služby. „*Idú, idú ho-  
rami, nájdu tam jedného čierneho chlapa na skale sedieť a knihy čítať. A to*

---

<sup>44</sup> Rozprávka *Černokňažník* patrí v Starom svete pod rozšírený medzinárodný typ ATU 325 – *The Magician and his Apprentice*, a to so všetkými dôležitými motívmi: D1711.0.1. (čaro-  
dejnícky učeň); S212. (dieťa predané čarodejníkovi); D1721. (magická sila od čarodejníka);  
H62.1. (rozpoznanie osoby premenenej na zviera); H161. (rozpoznanie transformovanej  
osoby medzi identickými spoločníkmi – zvieratami, vopred pripravené signály); D612. (za-  
bezpečenie obživy: otec predáva syna, ktorý sa mení na zvieratá); K252. (útek po predaji);  
D100. (transformácia hrdinu na zviera); C837. (strata uzdy pri predaji hrdinu premeneného  
na koňa); D722. (odčarovanie zložením uzdy: hrdina premenený na koňa je týmto oslobo-

*bol hľad' teže – černokňazník.*“ Hrdinovi sa po vyučení sa remeslu podarí pomocou kúziel ujsť. S otcom sa potom živia tak, že sa hrdina premieňa na zvieratá, ktoré otec predáva na trhu. Černokňazník to zistí, kúpi a následne unesie koňa, na ktorého sa hrdina premenil. Keď sa ho chystá potrestať kutím žeravých podkov, hrdina osloví prizerajúceho sa chlapca: „*Chlapče, zosnímže ty tento kantár zo mňa. ' Chlapec tak urobil a náš kôň sa premenil skoro na hohuba a letel preč. Ako to černokňazník spozoroval, hneď sa urobil na jastraba a pustil sa za ním. Leteli, kým leteli oba, až veru už jastrab mal dochytiť hohuba. Bola tam jedna kráľovská záhrada. Po nej sa prechodila smutná, zamyslená kráľova dcéra, že jej otec na smrť bol chorý a nik sa nenašiel, kto by ho bol vyliečil. Len tu odrazu vidí pred sebou krásneho šuhaja, ktorý ju pekne začal prosiť, že či by ho ako prsteň na svoj prst neprijala.*“ Černokňazník sa vydáva za lekára, vylieči chorého kráľa, za čo mu je prisľúbená princeznina ruka. Černokňazník trvá na premenení prstienkov. „*Tu ako kráľova dcéra ten prsteň zosnímala, odpadol jej voliakosi na zem a hneď sa na proso rozsypal. Ako to černokňazník videl, spravil sa na kohúta a začal to proso zobať. Už ho bol všetko pozobal, kremä jedno zrnce voľakde sa do jednej škárky zakotúlalo, to nemohol nijak von dostať. Urobil sa na myš, že ho tak von dostane. Ale milô zrnce sa premenilo na kocúra, ten myš uchytí a na márne kusy rozdriapal – bolo po černokňazníkovi*“ (Dobšinský 2008a, s. 118 – 121).

Ďalšou dôležitou črtou duchovne nadaného jedinca je sila vedomia. Premietnuté do nadprirodzených vlastností je to schopnosť hrdinov získavať znalosti, ku ktorým nemá nik iný prístup. Takouto silou vládne napríklad *Juhás Pal'ko*: „*Bol jeden kráľ a ten kráľ mal stádo oviec. Mal troch bojárov, dvaja*

---

dený); D615.2. (transformačný súboj medzi majstrom a učeníkom); D610. (opakovaná transformácia); D641.1. (hrdina ako vták navštevuje princeznú); L142.2. (hrdina prevyšuje a poráža čarodejníka).

*boli sedliaci a tretí bol Juhás Paľko. Tak povie Paľko svojim kamarátom: ‚Kamaráti moji, tej noci neodchádzajte od svojich oviec, lebo prídu vlkolaci, všetkým vašim ovciam hlavy poodhrýzajú!‘ Tí ho ale na posmech obrátili. Tak odišli a on pri svojom stáde zostal. A tí, keď prišli, našli svojim ovciam všetky hlavy poodhrýzané. Tak sa s ním vadili, že on tým ovciam všetky tie hlavy poodrezoval. A s veľkou žalobou išli pred jasného kráľa žalovať, čo sa stalo, že tým ovciam on tie hlavy poodrezoval. Kráľ veľmi rozhnevaný Juhása Paľka dal zamurovať do jednej veľmi malej chalúčky, a tam nemal len taký malý oblôčik, čo mu mohli pokrm podať. Tak ho trápili, že nemal len trošku vody a kúšтик chleba. A ten kráľ mal princezku a tá mladá princezka mu pokrm dávala, čo ani jej tatík nevedel. Potom on tam bol, až raz prišla novina od tureckého bašu. Poslal kráľovi tri kone. Jestli neuhádne, ktorý je z tých koni starší lebo mladší, že bude s ním próba. Kráľ nevedel, ktorý je starší lebo mladší. Tu išla mladá princezka k Juhásovi Paľkovi a sa ho pýta: ‚Juhás Paľko, nám prišla mrcha novina, môjmu tatíkovi. Poslal nám baša tri kone. Tak môj tatík nevie, ktorý je starší, ktorý mladší, ktorý stredný.‘ Juhás Paľko odpovie: ‚Princezka, ja im poviem, ale nech ma pred ich tatíkom nevyzradia! Tak, osvietená princezka, nech predložia tým koňom sena, mládze a potom ovsu. Ten starší pôjde k senu a ten stredný pôjde k mládzi a najmladší pôjde k ovsu. A nech povedia svojmu tatíkovi, že sa im toto snivalo, nech ma nevyzradia, že to odo mňa počuli‘“ (Czambel 2009a, s. 89). V rozprávke *Slncový kôň* preberá na seba veštec hlavnú úlohu, no po získaní slncového koňa a kňažnej všetko odovzdá do rúk kráľa: „Práve čítam o tebe; ty ideš slncového koňa hľadať. Ale nekonaj sa, ty ho nikde nedostaneš. Zver sa radšej na mňa, lebo ja som veštec. Dopravím ti ho načas, a bude tvoja krajina, ako prv bola; len či mi dáš jedného sluhu na pomoc, ktorého si vyberiem. Ty musíš ešte dnes domov, lebo ťa tam treba, aby krajina i v tme nebola bez hlavy.‘ ‚Ej,*

*veru odmením sa ti bohato, keď mi to vykonáš a mňa i mojich poddaných zachrániš, ' povedal kráľ a pristal hneď na všetko. Bez meškania ale musel sa vrátiť s celým vojskom svojím, odkiaľ prišiel. Pri veštcovi ostal kremä sluha, ktorého si sám vybral. I tohto usadil veštec len do kúta a sám sadol si za stôl a čítal – čítal v tej velikej knihe až do pozdneho večera“ (Dobšinský 2010, s. 118).*

Funkcia veštca a vedomca je zachytená priamo v princípe nomen omen viacerých postáv. Znalosti, ktorými hrdina vládne, si často prináša zo spirituálneho sveta, napríklad z ciest za slnkom, alebo ich získava od čiernokňažníka a z jeho čarodejných kníh. Okrem hrdinu sú vedomcami a vedomkyňami, ako aj veštcami a vešticami nazývané aj niektoré ďalšie postavy, predovšetkým z okruhu pomocníkov. „*Blúdi milý kráľ, blúdi po tých horách dlho sám a sám s tým sluhom, nikde ani vtáčika ani vrábika. Raz sa ti im prišlo na jednu zápoľu hore vydriapať. Vydriapu sa a tu jaskyňa pred nimi. Tam býval ten starý veštec; šedivý ako holub a brada až do pása. 'No, vitajte deti moje, vitajte, ' preriekol veštec, 'čože vás dobrého takto ku mne donieslo? ' 'Hja, čože by? Tak a tak som prišiel o ženu a teraz ju hľadám na škrupinovom zámku, ' rozpovedal mu vec mladý kráľ“ (Škrupinový zámok – Dobšinský 2008a, s. 248).*

Okrem čarodejných schopností je znakom premeny hrdinu aj transformácia tela. Silným prechodovým motívom je smrť a znovuzrodenie hrdinu. V rozprávkovej archaickej poetike tento motív nadobúda výrazný fyzický akcent. Podobne ako v iných archaických žánroch je táto transfigurácia viditeľná cez ustálené symbolické formy odvodené od kozmologického typu konkrétneho kultúrneho komplexu. „*Už-už hriva tátošova bola v bráne: drak skočí, pochyť Janka a na drobné kúsky ho poseká. Vtom priletia tri havrany čierne ako žúžol, a jeden začne z mäsa Jankovho zobať. 'Nezobaj, ' povie najstarší, 'ale zbieraj, to je ten, ktorého náš otec poslal pre čerešne. ' Hneď počali*

*mäso zbierať a skladať a v okamžení stál Janko pred nimi sedem ráz krajší ako predtým“ (Chorý kráľ – Dobšinský 2008a, s. 104). V rozprávke O smelom husárovi hrdina zomiera a vstáva z mŕtvych celkom päťkrát. Dva razy ho pri skúške „neprerieť ani slovo“ rozsekajú zlé mocnosti a tretíkrát ho tie isté mocnosti spália v rozžeravenej truhle. Princezné časti tela a popol vždy uložia do kolísky, trikrát počičikajú, čím hrdinu oživia. Po štvrtýkrát je opäť rozsekaný a znova oživený princeznou, tentokrát už jeho ženou. Protivníkom v novom sujete je kráľ, ktorý dá zvyšky tela na žiadosť hrdinu naložiť do vriec. Posledný raz ho v podobe koňa, na ktorého sa hrdina premení, dá ďalší kráľ zastreliť, pričom sirota, ktorú o to predtým hrdina požiadal, zachytí kvapku jeho krvi na kúsok plátna. Z kvapky sa husár premení na zlatú kačku a z nej opäť na človeka (Czambel 2009a). Myšlienku smrti a znovuzrodenia do nového, vyššieho života je potrebné vidieť aj za menej komplexnými motívami, napríklad v odrezanom mäse z Lomidrevovej nohy, ktoré mu opäť prirastie po úspešnom opustení podsvetia, či v mrzačení hrdiniek (v odrezávaní končatín a prsníkov).<sup>45</sup> Všetky časti tela sa hrdinom vrátia v novej, dokonalejšej forme. Ak je rituálna smrť súčasťou vyššej duchovnej skúšky, často sa telo obrodzuje v uránovských symbolických formách, najmä v najvyššej solárnej podobe. Pri všetkých archaických žánroch s rovnakým typom kozmológie zameranej na nebeský princíp sú zlaté časti tela univerzálnym spirituálnym prvkom vyššieho duchovného stavu. Vidíme to v zlatých gloriolách kres-*

---

<sup>45</sup> Rozšírený je predovšetkým motív S161. (odrezané ruky, ktoré dorastú). V Dobšinského zbierkach má dôležité zastúpenie v príbehoch *Zlatovláska*, *O Peterkovi* a *Vlkolak*. V širšom chápaní je násilné oberanie hrdinky o jej výnimočné atribúty (krásu, zlaté vlasy, ozdoby či šaty) ježibabou (alebo iným ženským škodcom) znakom umŕtvovania životného princípu. Je to rovnaký kozmologický vzorec, ktorý čítame v príbehu o bohyni plodnosti Inanne a jej sestre, bohyni smrti Ereškigale (*Zostup Inanny do podsvetia*). Oživenie (odkľatie) hrdinky a postupné navracanie jej atribútov potom znamená obracanie pomeru síl v prospech života.

ťanských svätcov, v zlatých aurách indických svámí či v zlatých čakrách budhov a bódhisatvov. V rozprávke *Dalajláma* sledujeme dvojstupňovú premenu hrdinu: „*Šuhaj chytrý, otvorí dvere a tu vidí, ako tam zlato potokom tieklo; omočil do neho prst, naraz mu ostal zlatý*“, pri druhom pokuse vchádza Janko do ďalšej izby, v ktorej nachádza mŕtvych aj zakliatych ľudí, zázračné predmety i pomocníka, ktorý mu radí: „*A ten sivko zase sa ohlásil: ,Teraz choď, zamoč si vlasy v zlatom potoku a vyber si čo najkrajšie šaty!*“ (Dobšinský 2008a, s. 166). Zlaté vlasy sú symbolom najvyššej duchovnej úrovne, ktorá je spojená s mocou oživovať mŕtvych, schopnosťou čarovať (zmocnenie sa čarodejných predmetov), so získaním duchovného pomocníka v podobe totemického zvierat'a a s magickou silou poraziť strážcu prahu – strigôňa. Ďalšími solárnymi symbolmi sú zlaté hviezdy na hrudi alebo na čele, tieto symbolické formy často vystupujú spoločne. „*Neprešli ani na desať krokov, stála tu pekná studnička, len ako to najčistejšie sklo. Dievča sa napilo do chuti a tu sa jej hneď zaligotala na čele zlatá hviezda a aj vlasy jej ostali zlaté*“ (Jelenček – Dobšinský 2008a, s. 159). Absolutizáciou je zobrazenie hrdinu, ktorý je celý zo zlata, ako to čítame v závere *Zlatej podkovy, zlatého pera, zlatého vlasu*: „*Keď mlieko najväčšmi vrelo, mal Janko do neho skočiť. Ale tátoš na jedno dýchnutie všetku horúčosť z kotla do seba vtiahol. Šuhaj skočil dnu a hneď ostal celý zlatý*“ (Dobšinský 2008a, s. 73). Alternatívou k celému zlatému – popřípade aj inému uránovskému – telu sú slniečkové, mesiačikové či hviezdičkové šaty, ktoré hrdina získava rovnako ako telesné znaky vo vrcholných skúškach, a v nasledujúcich dobrodružstvách ich podľa potreby skrýva i odhaľuje. Rozprávkový hrdina sa ako človek i ako nadaný duchovný jedinec zaodieva do symbolických foriem horného sveta, identifikuje sa cez ne s nebeskou sférou a koná v mene jej zákonov. Nie je teda len



človekom, ale i reprezentantom jej zvrchovanosti nad svetom, nositeľom exkluzívnych kozmologických princípov, ktoré v tejto pozícii vstupujú do napätých interakcií s ďalšími symbolickými formami.

### **2.3 Zrážka kultúr ako predobraz konfliktu v archaických žánroch**

Archaické žánre majú schopnosť kódovať základné kultúrne udalosti materskej spoločnosti, ktoré sa šíria v procesoch jej etnogenézy ako kľúčové sebaidentifikačné vzorce. Môžu nimi byť mytologické zrody, no i víťazné kultúrne strety, ktoré sú z historickej perspektívy porovnateľné s kozmogonickými situáciami, pri ktorých sa z neurčitej masy formujú jedinečné spoločnosti.

Expandujúce historické národy Starého sveta vo fáze usadzovania sa a asimilácie neúprosne presadili svoje vlastné kozmologické predstavy, no už nie v čistej podobe, ale v novej konfrontačnej pozícii s konkurenčnými ideami obsadzovaných enkláv. Ich hlavní protivníci pochádzajú zo sveta vegetačných kultov domácich poľnohospodárov. Hoci ide o antagonistický typ vzťahu, nebeská transcendentná a abstraktná podoba božstva presadzovaná víťaziacimi elitami sa zblíži s javmi manifestovaného sveta pôvodného obyvateľstva a berie na seba konkrétnejšie a dramatickejšie podoby.

Po expanzii Indoeurópanov z pravlasti sa ich spiritualita orientovaná na *boha jasného neba* (Dyēus) dostáva do napätia s roľníckymi náboženskými predstavami, a to nielen ako stále prítomný konflikt v mytológii, umení a folklóre, ale aj ako vzájomne sa kontaminujúce oblasti duchovna, ktoré sú čoraz

synkretickejšie. K uránovským manifestáciám jednej nebeskej sily sa na novodobytych územiach frekventovanejšie pridávajú aj dynamickejšie kratofánie atmosférických a astrálnych javov, pričom sa stávajú stále samostatnejšie a nezávislejšie. Nadobúdajú personifikovanú podobu solárnych božstiev (Apollóna a Dažboga), bohov búrok (Indru, Dia, Jupitera, Thora a Perúna) a ich ľudských ekvivalentov, hrdinov Herakla, Persea či Iliu Muromca. Títo neochvejní božskí a polobožskí bojovníci s drakmi, obrami, netvormi a miestnymi bohyňami presadzujú svoju dominanciu rovnako urputne ako ich uctievači na dobytých a podmanených územiach Eurázie, od Indie po Atlantik, od Škandinávie po grécke ostrovy.

Takéto ideologické vyrovnávanie sa s domácim duchovným substrátom sledujeme pri všetkých vojenských expanziách kultúrnych komplexov bronzovej a železnej doby. Záznamy o týchto zlomových udalostiach čítame v dobových náboženských, mytologických i folklórnych dielach. V archaickej poetike však nejde o zapisovanie reálnej histórie konfliktov, ale o ich symbolický záznam. Zrážky kultúr – najmä tie, ktoré sú pre etnikum úspešné – dokážu sformulovať étos spoločnosti, ale aj zrkadliť a dlhodobo prenášať jej kultúrne vzorce. Odtlačok jedinečnej kultúrnej konfigurácie prejavujúcej sa v konfrontácii dvoch odlišných modelov bytia je dobre viditeľný v konkurenčných symbolických formách. Každá civilizácia rieši tento stret s cudzími kozmologickými predstavami jedinečne. Semitská kultúra má sklon k ich odmietaniu, indoeurópska k ich podriadeniu a čínska k ich začleneniu. Pričom žiadna z týchto tendencií nie je definitívna, je to všeobecná prevalencia, v rámci ktorej môžeme sledovať viacero odtienkov, a to až po pomedzné štruktúry, stojace medzi dvoma systémami (napríklad v tibetskej kultúre, stojacej medzi indickým a čínskym obrazom sveta). Ani vylučujúca semitská

kultúra sa v kozmológii nezaobíde bez nepatriarchálnych (ženských) symbolických foriem. Obe ďalšie kultúry – indoeurópska a čínska – začleňujú podrobený kultúrny komplex do vlastného systému, indoeurópska to však robí spôsobom manifestujúcim jej nadradenosť, zatiaľ čo čínska sa pokúša o nastolenie harmónie protikladov. Vznikajú tak nové kozmologické systémy, ktoré sa v odstupe storočí v tej istej kultúre môžu líšiť. Indoeurópania zmenili svoju kozmológiu pri prechode na usadlý spôsob života, pričom sa ďalej diferencovala šírením sa do rôznych častí Európy a Ázie. Dnes je teda situácia iná, ako bola v protohistorickom období indoeurópskych, uralskoaltajských, čínskotibetských a semitskohamitských etnických skupín. Aj napriek tomu vieme vysledovať a sčasti aj rekonštruovať genézu týchto zmien a ich kľúčové fázy.

Rozprávka zo staroveku zdedila viacero spomínaných kozmologických modelov, tie však nie sú rovnomerne zastúpené. Konštatovali sme už, že čistá nebeská kozmológia, bez prítomnosti konkurenčných symbolických foriem, je zriedkavá, ešte zriedkavejšia je čistá chtonická kozmológia, ktorá sa ako ucelený systém v rozprávke vlastne nevyskytuje, obsahuje len niektoré jej prvky. Pri zriedkavom zastúpení týchto dvoch raných kozmológií treba brať okrem historického zreteľa do úvahy aj estetický rozmer folklórnych žánrov ako umeleckých komunikátov. Nedramatické kozmológie, v ktorých hrdina nedokáže vytvoriť pútavý konflikt s rovnocenným súperom, sú pre zážitkové rozprávanie čarodejnej rozprávky málo zaujímavé.

Dominantná kozmologická štruktúra v čarodejných rozprávkach je postavená na konflikte symbolických foriem, reprezentujúcich odlišné kultúrne komplexy. Oboch protihráčov sme v ich relatívne čistých podobách opísali v predchádzajúcich kapitolách. Najrozšírenejšie príbehy sú postavené práve

na vyostrenom strete týchto odlišných svetonázorov, za ktorými stoja vyhranené staroveké duchovné systémy pôvodného neolitického obyvateľstva a novoprichádzajúcich dobyvateľov. Zrážka je viditeľná vo viacerých rovinách príbehu. V spoločenskej štruktúre je to konflikt medzi matriarchálnou a patriarchálnou rodinou. V rozprávke *Zlatá podkova, zlatô pero, zlatý vlas* (Dobšinský 2008a) víťazí patriarchálna rodina, ktorú tvorí otec a dvanásť synov, nad matriarchálnou rodinou tvorenou bosorkou a jej dvanástimi dcérami. Bosorka privábi dvanástich mládencov do svojho domu na svadbu, pričom sa strojí im počas noci v spánku zoťat' hlavy. Zásahom zázračného tátošika najmladší z bratov povymieňa nevesty za mladoženíchov, čím zapríčiní smrť bosorkiných dcér. Po dramatickom úteku nasleduje druhý sujet, v ktorom prichádza Janko k tej istej bosorke (tu je už premenovaná na ježibabu) kradnúť zázračné veci, vrátane zlatej paničky. Tento príklad dvoch extrémne exponovaných neúplných rodín, medzi ktorými nedochádza k spojeniu, ako by sa podľa chýbajúcej rodovo-biologickej zložky dalo čakať, naznačuje kultúrno-symbolický stret dvoch úmyselne hyperbolizovaných modelov spoločnosti. Všeobecne v rozprávkach pozorujeme niekoľko problémov súvisiacich s takýmto medzikultúrnym vyrovnávaním. V prvom rade je to unášanie neviest z konkurenčných spoločenstiev, ktoré vyúsťuje do fyzického konfliktu medzi oboma stranami.<sup>46</sup> S tým súvisia motívy odlúčenia súrodencov, dobre pozorovateľné pri odtrhnutí brata od sestry, keď sestra odchádza do cudzej rodiny. Rovnako odchod hrdinu do cudzej krajiny po nevestu a z toho plynúca častá nevraživosť medzi kráľom a zaťom. S násilnou exogamiou súvisí aj zlé zaobchádzanie s nevlastnými deťmi v „zmiešanej“ rodine, najmä s mladými dievčatami súcimi na vydaj, týranými macochou či inou ženou z domáceho kruhu.

---

<sup>46</sup> Rovnakú zrážku kultúrnych komplexov vidíme za Romulovým únosom Sabínok (dievčat zo susedného kmeňa) v zakladajúcom príbehu starorímskej kultúry.

Na vyššej ontologickej úrovni sa základné typy kozmológií, ktoré sa vytvorili na pozadí týchto veľkých historických expanzií (a ich spoločenských a duchovných konzekvencií), stali základom súčasných kultúrnych identít. A práve tieto spoločné kozmologické štruktúry dovolili prežiť aj takým krehkým slovesným útvarom, ako sú ústne podávané príbehy, najmä ak uvážime, že aj naďalej zvädzali neľútostný ideologický boj o pôvodné myšlienky a hodnoty. Veľké svetové západné náboženstvá,<sup>47</sup> ktoré na scénu dejín nastupujú až v prvom miléniu, nemilosrdne pohlcovali a vytlačali akékoľvek konkurenčné predstavy o svete, no zároveň – utvárajúc sa v tých istých kultúrnych podmienkach – zdieľali spolu s „pohanskými“ duchovnými predstavami spoločné kozmologické štruktúry, ktoré – zredukované o nepohodlné dogmatické predstavy – mohli naďalej prežiť v takom neteologickom archaickom žánri, akým je čarodejná rozprávka. Dokonca sme presvedčení, že ju vďaka tejto spoločnej črte pomohli rozšíriť a zachovať, pričom, pravdaže, dochádzalo aj k mnohým výmenám a výpožičkám, či priamo hybridným útvarom. Západné náboženstvá v dnešnej kresťanskej, islamskej ani judaistickej podobe nemali – prinajmenšom do ich premeny na svetové náboženstvá – silný vplyv na priame utváranie čarodejných sujetov ani ich základných kultúrnych symbolických variácií. No po nevyhnutnom procese asimilácie, najmä po odstránení zjavných protikladov (akými boli pomenovania božstiev) a obrúsení

---

<sup>47</sup> Rozdelenie svetových náboženstiev podľa religionistu Helmutha V. Glasenappa na *západné*, ku ktorým radí kresťanstvo a islam, a na *východné*, ku ktorým radí hinduizmus, budhizmus a čínsky univerzizmus, zohľadňuje rozsah ich globálneho vplyvu (počet stúpencov) a geograficko-kultúrne kritériá (2009). Práve z dôvodu ich najširšieho dosahu sme si pri uvažovaní o transkultúrnom šírení rozprávok zvolili jeho prístup. Kritérium počtu stúpencov vylučuje zo svetových západných náboženstiev národne orientovaný judaizmus i zoroastrizmus a z východných džinizmus a šintoizmus, aj keď z pohľadu historickej a štruktúrnej príbuznosti sú s menovanými náboženstvami silne previazané.

etických protirečení mohli čarodejné príbehy v Európe koexistovať popri vysokej poetike oficiálnych náboženských kultov v masových nepriviligovaných vrstvách spoločnosti. Rovnakú afinitu k hornému svetu vykazujú – popri rozmanitosti teologických predstáv – aj východné svetové náboženstvá. Hoci čínsky univerzizmus, hinduizmus či národné formy budhizmu predstavujú autochtónnejšie duchovné systémy s členitejším vieroučným prepojením a silnejším vzťahom k archaickým predstavám, vidíme aj vo východnej kozmológii dostatočne vhodné podmienky na prenos rozprávkových symbolických foriem. Motívy kresťanstva či budhizmu sa stali súčasťou semiotického konglomerátu tradičného rozprávania, no v prípade čarodejných rozprávok zároveň súčasťou neskoršou.

Najjasnejší signál o strete dvoch kultúrnych komplexov vidíme v konflikte hrdinu s jeho antagonistom. Hrdina ako čarodejník a bojovník berúci na seba symbolické formy horného sveta stojí proti ľudským i neľudským oponentom. Hrdinov nepriateľ však nie je symetrický konkurent. V čarodejných príbehoch sú to predovšetkým spirituálni nepriatelia, z ktorých najsilnejší nie je mužský oponent (mladý bojovník a čarodejník), ale stará ženská démonická bytosť: striga, ježibaba, bosorka či ich neskoršie realistickejšie modifikácie. Tento „negentlemanský“ súboj má korene v kultúrnej rivalite symbolických foriem a kultúrnych komplexov, ktoré zastupujú. Voči dominantným výbojným kultúram s nebeskou afinitou je konkurenčný agrárny kultúrny komplex vo svojom spirituálnom základe založený na ženskom duchovnom princípe. Matka zem – veľká živiteľka roľníkov – je jej najvýraznejšia hierofánia. Rozprávka, ako aj ďalšie archaické žánre s totožnou kozmológiou pretransformovali veľkú bohyňu prvých poľnohospodárov na démonickú bytosť. V najčistejšej podobe je v rozprávke striga, ježibaba a bosorka spojená

so zemou a podzemím, má silu oživovať a je vládkyňou smrti. Táto jej ambivalentná povaha ju predurčuje okrem dominantnej funkcie škodcu aj na funkciu darcu: „*Hej, Janko, nikdy som takého sluhu nemala, ako si ty, čo by môj statok tak upásol! Ešte mi ráno budeš slúžiť; až mi ešte ráno všetok môj statok dobre napasieš a doženieš ho do dvora, tak ti dám, čo žiadaš. ‘ Ráno vyhnala mu sedemdesiatsedem srn. Keď srny von vyšli, zmizli mu z očí, akoby ich nikdy nik nevidel. Janko túlal sa po horách, hľadal srny, nikde ich nemohol nájsť. Zišla mu na rozum stará trúba. Zatrúbil na nej večer, začali srny skákať do dvora. Janko uchytil kyjak a strmo bránu zatvoril. Srny poskákali do konice, lebo ich pral kyjakom. Vyskočí teraz stará mati: ‘Hej, Janko! Už mi viac nebudeš slúžiť, čo žiadaš, to ti dám ‘“ (Janko Gondášik a zlatá pani – Czambel 2009a, s. 21 – 22). Striga odovzdáva dary nedobrovoľne, na základe sľubu, ktorý dala k nesplniteľnej úlohe. Ešte častejšie hrdina po skúškach odmenu kradne a následne s ňou uteká. Zvýrazňuje sa tým antagonistický vzťah protagonistu a škodcu. Na porovnanie uvádzame ten istý motív z rovnakej zbierky: „*Keď si kobyly vonka vyviedol, stará striga mu dala kus pagáča do vrecka: ‘Na, syn môj drahý, len sa usiluj tak, aby si mi všetky štyri koničky domov mohol dohnať. ‘ Ďurko sa starej mamke poklonil a jej povedal, že ich on šťastlivo napasie. Striga len v sebe sa zasmiala: ‘Ešte mi jedna hlava chybujie na umrlčiu bránu doložiť, a to bude Ďurkova! ‘ Milý Ďurko vyhnal koničky pásť. Pásli sa mu celý deň veselo, ale keď prichodila šiesta hodina, koničky sa mu rozprchli a cvalom začínali zháňať. Ďurko sa pustil do plaču: ‘Bože môj, bože môj, veď ja to dobre viem, že prídem o hlavu! ‘ Tu mu naraz napadne palica od Slnkokráľa; obrátil si ju hore koncom, ako mu Slnkokráľ kázal, a padla velikánska horúčosť, takže všetky štyri kone popadali od horúčosti. Nato si Ďurko obrátil palicu druhým koncom: prišiel velikánsky víchor, taký veľký, že mu všetky štyri kobyly do maštale zmietol. Ďurko uradostený,**

*l'ahol si doma spať a zobudil sa až ráno, keď ho prišla striga zobudiť: „No, Ďurko, ako si napásol tie štyri kone?“ „Dobre som ich napásol, veď sú tuná v maštali.“ Striga sa na tom nahnevala: „Na počkaj, Ďurko, keď si mne ty tie štyri koničky tak dobre upásol, dám ti teraz osem namiesto štyroch!“ Ďurko tak urobil, ako aj predošle. Aj týchto osem upásol. Potom mu dala pásť všetkých dvanásť, len tú trinástu nechávala doma. Ale on pomocou palice aj tých dvanásť šťastlivo upásol. A tak Ďurko prišiel k strige po plácu, ale striga mu odpovedala: „Rozkázala som ti biť tú trinástu kobyľu v maštali, ale ty si ju nebíjal, to ja dobre viem! Prečo si nerobil, ako som ti kázala? Teraz prídeš o hlavu, to bude tvoja pláca!“ Ďurko žalostne zaplakal a išiel do maštale, zastal si tam, kde tá trinásť kobyľu stála. Ako tak plače, kobyľu mu povie: „Ďurko môj, neplač nič, viem, že si ma prišiel vyslobodiť. Dívaj sa: skoč do toho mlieka, čo je vo válove a okúp sa! Podo mnou jest kantár, ten vezmeš spod mostiny, tým mňa udrieš a stanem sa tátošom.“ Milý Ďurko sa vykúpil, a hneď bol sto ráz krajší a mocnejší; kantár spod mostiny vyňal, udrel ním kobyľu a z tej odrazu ostal krásny tátoš. „No teraz chytró sadaj na mňa, a pod'me preč, aby nás striga nedohonila!““ (O Ďurkovi, čo oslobodil princeznú – Czambel 2009a, s. 75).*

Názvy mužských démonických postáv ako ježibábel' a strigôň sú odvodené od ženských tvarov, čo je v slovenčine príznakové. Objavujú sa dodatočne v prípadoch, keď je dôležité prepólovať rodovú identitu hlavného škodcu, napríklad kvôli charakteru skúšok. V niektorých sujetoch je zmena vynútená kontamináciou funkcií ľudského a spirituálneho sveta. Strigôň sa napríklad často objavuje v príbehoch, v ktorých popri svojich konvenčných úlohách preberá aj funkciu učiteľa, poprípade konkurenta v prezentácii moci, čo sú úlohy ľudského černokňazníka. Ak sa mužské démonické postavy objavujú v jednom príbehu so ženskými, sú ježibabám a strigám podriadené.



V *Radúzovi a Ľudmile* zadáva všetky skúšky ježibaba. Pri úteku Radúza a Ľudmily pošle dva razy za dvojicou ježibábeľa, no keď sa ten nechá oklamať a vracia sa bez milencov, letí za nimi sama. Opis jej prenasledovania je pôsobivejší ako ježibábeľov a gradačne vystupňovaný k najvyššiemu nebezpečenstvu.

Podobná subordinácia je aj vo vzťahu ježibaby a draka. Etymologicky sa pojem ježibaba (aj endžibaba, jendžibaba, jenžibaba), rovnako ako južnoslovenské a východoslovenské babajaga (aj Baba Jaga) viažu s významom matka hadov.<sup>48</sup> „*Otec bol nad tým cele uvelebený a vyrozprával milému synkovi ešte aj o troch svojho priateľových dcérach, z ktorých bola jedna krajšia ako druhá. Ale že tie tej ježibabini synovia, draci, odvliekli a tam dakde v diekach držia. Aleže to by bol víťaz, kto by tie vyslobodil*“ (*Popolvár najväčší na svete* – Dobšinský 2010, s. 159).

Zatiaľ čo bohyňa predstavuje abstraktnú duchovnú silu, drak či šarkan je jej vonkajškovou materiálnou manifestáciou; jeho monštruózne telo je metaforou chaotického stavu kozmu. V statickom póle jestvovania je zviazaný s podsvetím a pravodstvom, má hadiu podobu a je spojený s pasívnymi substanciami vody a zeme; v dynamickej podobe predstavuje deštruktívne sily prírody, ktoré obohacujú jeho ikonografiu o atribúty ohňa a vzduchu (chrliaci oheň a krídla). V agrárnych duchovných predstavách sídli drak v záhrobí a je jedným z jeho strážcov. Ako taký dohliada na najväčší chtonický poklad: tajomstvo večného, obnovujúceho sa života, nad ktorým panuje jeho matka.

---

<sup>48</sup> Ježibaba je tvar zložený z dvoch praslovanských slovných základov, z „*ždъ*“ (znamajúceho *had, užovka*) a z „*baba*“ (označujúceho *starú ženu*). Koreň „*ježi*“ v neskorších slovenských jazykoch pomenováva proces *vztyčovania, vyrovnávania sa*. Označenie „*baba*“ sa používalo v kulte predkov na pomenovanie pramatky, ale aj najvyššej ženskej bytosti.

Najstaršie pramene boja medzi nebeským božstvom a drakom pochádzajú z Mezopotámie. Anu (boh neba, neskôr nahradený Enlilom a Mardukom) zabíja veternými šípami, kyjakom a kopijou dračicu Tiamat, bohyňu chaosu a prvotných vôd, matku hadích a dračích príšer, ktoré stvorila na boj s bohmi. Variácie tohto pôvodne sumerského kozmogonického mýtu (stvorenie sveta z primárnej matérie) môžeme sledovať v celom blízkovýchodnom prostredí, ale už ako civilizačný zápas s pôvodnými neolitickými náboženskými predstavami. Výrazne kozmologickejšie vyznieva zápas egyptského boha Ra s dračím (hadím) Apopom, ktorý sa odohrával každú noc v podsvetí. Zápas začína západom slnka a končí víťazstvom slnečného boha na svitaní. Cez deň mohol Apop zaútočiť len výnimočne, a to pri zatmení slnka. Súboj medzi oboma princípmi býval v Egypte vyobrazovaný ako divoká búrka. Apopovi sa rovnako pripisovali zemetrasenia a všetky katastrofy prichádzajúce z podzemia. Na rozhraní kozmogonických a kozmologických významov je aj náboženský obraz biblických morských hadích monštier leviatana a rahaba, s ktorými zápasí nebeský boh Jahve (majúci pôvodne atmosférické atribúty). Drakobijecké látky potom pokračujú v modifikáciách celou biblickou históriou až po novozákonné postavy – od ľudských predstaviteľov (sv. Juraj) až po nadprirodzené bytosti (archanjel Michael): „*Michal a jeho anjeli bojovali proti drakovi. Bojoval drak i jeho anjeli, / ale neobstáli a už nebolo pre nich miesto v nebi. / A veľký drak, ten starý had, ktorý sa volá diabol a satan, čo zvädzal celý svet, bol zvrhnutý; zvrhnutý bol na zem a s ním boli zvrhnutí jeho anjeli*“ (Zjv. 12, 7 – 10). Podobný súboj – zasadený však do prírodno-alegorického kontextu – čítame v indických Rigvédach, kde Vritra (prvotný had a vládca podzemia) spútava nebeské vody, ktoré sa po súboji s Indrom menia na dážď, spájaný s Vritrovou matkou Danu, považovanou za prvotnú božskú

matku a patrónku riek. Obaja – matka aj syn – sú potom cez nomádsko-kočovnícky kontext Indoeurópanov stotožňovaní s kravou a teľaťom, ktoré veľký pastier Indra obetuje. „*Hlásať budem mužné činy Indru, / ktoré prvé vykonal tento hromovládca – / on zabil hada, vyslobodil vody, / prerazil útroby horám. / On zabil hada uloženého v horách; / sám Tvaštar vytasal mu hrom. / Ako bučiace kravy ponáhľajúce sa dolu / rozbehli sa vody k oceánu. / Vo svojej sile vyvolil si sómu / a z troch pohárov ju pil, / potom Milostivý uchopil svoj hrom / a zabil prvorodeného hada. / A keď si, Indra, zabil prvorodeného hada / a zmaril kúzla čarodejníkov, / vytvoriac slnko a nebo a zore, / nenašiel si protivníka sebe rovného. / ... / Zdolaná bola sila Vritrovej matky / a Indra zobral jej zbrane – / hore ležala matka a dole syn, / Danu ako krava s teľaťom“ (Hymnus XXXII. O Indrovi).*

Drak ako typická fantastická bytosť archaickej poetiky je oproti iným symbolickým formám špecifický v tom, že je zložený z mnohých prvkov. Na jadro hadej podoby sa postupne – v rôznych kultúrnych kontextoch – nabaľujú ďalšie významy, dokonca sa zdá, že ideálna podoba draka vo všetkých civilizačných okruhoch je plne synkretická. V tom sú si čínsky a európsky drak podobní. Čo ich od seba odlišuje, je rozdielna filozofia vzťahov medzi základnými elementmi, a, samozrejme, odlišný kultúrno-historický vývoj samotného motívu. Pozitívny obraz čínskeho draka vznikol zo snahy o začlenenie prvotného neolitického kultúrneho substrátu do ideológie novovznikajúcich štátnych útvarov; symbolizuje rovnováhu a harmóniu prvkov, ktoré samy o sebe tvoria opačné kvality. Naproti tomu európsky drak predstavuje „hybris“, nemorálne a urážajúce spojenie protikladov v neprirodzenom celku. Rozprávkový drak je v porovnaní s ostatnými formami archaickej poetiky ešte kompozitnejší. Popri rigidnejších náboženských a mytologických pred-

stavách prechádza – rovnako ako všetky prvky ľudovej prózy – viacrozmer-  
nými semiotickými fluktuáciami a prienikmi s ostatnými postavami. Zá-  
kladná podoba hadej príšery, proti ktorej bojuje hrdina horného sveta, sa obo-  
hacuje o ďalšie atribúty, prelína sa s ostatnými rozprávkovými bytosťami  
z okruhu škodcov a spolu s tým, či popri tom prebieha aj jeho antropomorfi-  
zácia. Stále však rozoznávame jeho primárny význam, ktorý ostáva rezis-  
tentný aj zoči-voči desakralizácii, zrealňovaniu či komickej dikcii.

Zatiaľ čo s ježibabou – ako predstaviteľkou duchovného princípu – hrdina  
bojuje magicky, s drakom – ako predstaviteľom vonkajškového princípu –  
bojuje fyzicky. Ježibaba a drak sú dvomi symbolickými formami (dvomi  
stránkami) toho istého konkurenčného kultúrneho komplexu. Tak ako sa striedajú a prelínajú v príbehoch ako škodcovia, prelínajú sa aj typy súbojov s hr-  
dinom. Keď je drak obdarený vyšším vedomím (lebo v príbehu napríklad ab-  
scentuje ženská démonická bytosť), je fyzický súboj obohatený o magické  
prvky (pitie zázračných nápojov, použitie predtým nadobudnutých magic-  
kých síl a podobne).

S drakom sa spája dôležitá paralela s rituálmi a mýtmi jednoduchých pes-  
tovateľov – obetovanie panny chthonickému božstvu. Sujet *princezná obeto-  
vaná drakovi a neznámy osloboditeľ* je v rozprávkovom žánri natoľko rozší-  
rený, že mu Jiří Polívka venoval samostatný zberateľský okruh (1923, 161 –  
262)<sup>49</sup>. S drakom sa hrdina stretáva buď pri vstupe do spirituálneho dolného  
sveta v pozícii strážcu prahu (Baláž), alebo v strede tohto sveta (Lomidrevo)  
v podobe hlavného zápasu. Rozprávka ako neucelený orálny komunikát má-  
lokedy podáva v jedinom príbehu úplný scenár hrdinskej cesty. Jednotlivé

---

<sup>49</sup> Drakobijecský motív (B11.11.) je rozšírený v mnohých ATU typoch, najmä však v 300, 300A, 300B, 301, 301A, 301B, 301D, 303, 305, 466\*\*, 502, 532, 553.

príbehy sa pokúšajú kompenzovať chýbajúce skúšky, poprípade ich len symbolicky naznačujú. Lomidrevo najprv porazí strážcu prahu Laktibradu, ktorého prinúti, aby mu robil v podsvetnej ríši sprievodcu, a až následne v jej strede absolvuje fantastický trojgradačný súboj s drakmi. Baláž so všetkými tromi drakmi zápasí na mostoch, kde aj priamo získava víťazné symboly horného sveta (zlatú hviezdu, zlatý mesiac a zlaté slnko, ktoré mali šarkany pod jazykom).<sup>50</sup> Posledný symbol, zlatú muziku, však musí získať od stridžej dcéry a jej matky (ktorá je aj matkou zabitých drakov). Lomidrevo tiež získava bezprostredne po zápase medené, strieborné a zlaté jabĺčka, svoju nebeskú afinitu potvrdzuje, aj keď opúšťa podsvetie na slnečnom knochta vtákovi. Všetky tieto insígnie horného sveta hrdinovia získavajú bezprostredne po hlavných súbojoch so symbolickými formami temnoty dolného sveta. V týchto čarodejných motívoch sa sústreďuje aj najväčší estetický potenciál rozprávky. Všetko je ozvláštnené hyperbolickou fantastickosťou a jazykovou obradnosťou, tvoriacou významový protiklad k realistickej poetike nečarodejných sujetov a motívov. Fantastickosť umocnená číselnou a farebnou symbolikou nás nenecháva na pochybách, že sme v centre kozmologického konfliktu. Okrem viachlavých drakov s ohromným plazím telom a krídlami, chrliacich oheň, obohatených o ľudské atribúty (hovoriacich ľudskou rečou, používajúcich zbrane, chovajúcich zvieratá a berúcich si za manželky pozemské princezné) sú aj ich príbytky bizarné a fantastické. Dokonca aj taká bežná činnosť, ako je konzumácia jedla a nápojov, je ozvláštnená nereálnymi anti-mimetickými opismi: *„Tu sa jej srdce prvý raz, ako tam bola, zradovalo, ale sa začala aj o Lomidreva báť, bo ten jej muž bol veľmi mocný. Už ho len usadila vedľa seba a hneď mu doniesla za pohár vína, aby sa ním potúžil, že*

---

<sup>50</sup> Tento sujet patrí pod rozšírený subvariant ATU 300A – *Fighting three dragons on the bridge*.

*hneď tri razy mocnejší bude. Ani ho dobre nedopil, už sa zem triasla a obloky brnčali, lebo drak práve sa od včiel pohýnal a svoj dvanásťcentový buzogáň na dvor hodil, aby si ho niešť nemusel. Lomidrevo vyskočil von a ho nad hlavou pozvrátil a ešte raz ďalej mu ho zahodil. Drak začal preklínať, že ho on naučí, kto mu to také pletky vystrája, ale sa len vrátil pre buzogáň, na plece si ho položil a rozjedovaný domov sa ponáhlal. Prišiel taký rozsršený, zubami škripal a z pyskov sa mu plameň valil. Lomidreva ešte zďaleka zapáchol a: ‚Fuj, človečina smrdí!‘ zaručal hneď ako byvol. ‚Ktože by sa ti sem opovážil,‘ chlácholila ho princezná, ‚ved’ by sa ťa bál!‘ ‚Neplet’ sa mi, len sem s ním, kde je!‘ ručal drak. ‚Tu som!‘ postavil sa Lomidrevo s valaškou pred neho. ‚Tu si,‘ povedá drak, ‚a nebojíš sa ma?‘ ‚Čo by sa ťa bál? Lepšie ja znám buzogáne hádzať ako ty.‘ ‚No, ved’ až si to ty bol, tak si chlap! Sem ruku, nech ťa statočne uvítam!‘ Stisli si ruky; Lomidrevovi krv z prstov vysíkla, ale drakovi v prstoch koštiale sa zmelili. Od bolesti drak spískol a plameňom ho zarazil. ‚Ej,‘ povedá, ‚či to dakto slýchal, že si ty taký chlap. Ale si len zavečerať, potom sa opáčime, kto sme, čo sme. Lebo by to len veľká potupa bola, keby tvoja jedna hlava nad mojimi dvanástimi panovať mala.‘ A tak vrelo v drakovi od jedu ako v kotle. Princezná doniesla oceľový chlieb a železný nôž a drak ponúkal Lomidreva. ‚Nepotrebujem sa oceľovať,‘ odpovie Lomidrevo, ‚mňa moja mať za sedemnásť rokov naveky oceľovala a vo svete som sa už dosť zahartoval. Ale po твоjich prstoch poznávam, že si sa ty ešte dosť nezahartoval, a tak sa len dobre zaoceluj!‘ Po večeri vyšli na oceľový tok sa pasovať. ‚Hoj, čože, čo!‘ začne sa drak zdúvať, ‚či ja mám s takou muchou bojovať? Hanba a večná potupa mi bude, že sa s tebou pobabrim. Ale už len vydýchni tvoju dušu, komu chceš. A ty, Harfa, nehraj (Harfa bol jeho kôň s dvanástimi krídlami, na ktorom sa nosieval), a ty, vtáku, nespievaj, pokým ho zo sveta*

*nepopracem. ' Vtom schytil Lomidreva a do pása ho mrštil do ocele. Lomidrevo sa na tom nahneval, vyskočil, objal draka, že len tak kosti v ňom sprášťali a vrazil ho do tej ocele ako skalú do vody. Hneď sa mu tri hlavy odtriasli a omdleli. Zatým uchytil valašku, hlavy mu roztlkol na prach, alebo postínal ako makovice. Po tolkej bitke si odľúkol a šiel po krásnu princeznú. Tá sa nemeškala zhotoviť. Vzala zlatý prútik znado dvier, udrela ním zámok a ten sa hneď na zlatô jablko obrátil. To ona i s prútikom oddala Lomidrevovi, aby jej ho len potom vrátil, keď mu svoju ruku za to dá. Tak sa pobrali preč. Zlatô jablko im cestou svietilo“ (Lomidrevo alebo Valibuk – Dobšinský 2008a, s. 87 – 88). V rovnakom type príbehu (ATU 301 – *The Three Kidnapped Princesses*) čítame aj o strete s matkou drakov, ktorá má okrem iných zázračných predmetov (nápomocných hrdinovi v ďalšom sujete) aj moc oživovať mŕtvych: „Šarkani majú tu ešte jednu starú mater a má ona také tri veci: nožničky, čo samy strihajú, ihlice, čo samy štrikujú, i takú masť, čo keď porúbaného, posekaného ňou pomastí, tak vstane. Tak id' a pýtaj tie veci. A potom i ju porúbeš, žeby nám dačo neurobila““ (Traja bratia a tri princezy – Czambel 2009a, s. 8). Hrdina sa z podsvetia nedostáva na slnečnom vtákovi (grifovi, knochtovi, fénixovi atď.) ako Lomidrevo, ale na zázračnom tátošíkovi, ktorého získava ako pomocníka hneď pri vstupe do podsvetnej ríše.*

Látka zápasu hrdinu s drakmi v podsvetí je explicitnou zrážkou dvoch kozmologických sfér, nebeskej a chtonickej. Alegória hrdinu ako slnka zostupujúceho každý večer do podsvetia a jeho víťazný návrat do pozemského sveta, vytvára jeden z najrozšírenejších kozmologických naratívov, ktorý slúži ako univerzálne prírodné východisko pre kultúrotrvorné príbehy historických národov. Tie ich zaodievajú do symbolických foriem vlastných a podrobených kultúrnych komplexov a povyšujú tak svoj sebaidentifikačný historický zápas na kozmologickú udalosť. Nové solárne symboly, ktoré si z týchto súbojov

s drakmi a ich matkami hrdina odnáša, sú odznakmi jeho novonadobudnutej moci oprávňujúcej ho k vláde nad celým svetom.

Konfrontačnému typu ideovej štruktúry rozprávok najlepšie zodpovedajú kozmologické metafory, ktoré spájajú v jednom obraze všetky tri svety (horný, ľudský a podsvetný). Vo vojensko-expanačnej fáze historických národov sa objavuje strom sveta práve v takomto plnom vyobrazení (Ygdrasil, Kien-mu). Keďže mu však v rozprávkach ostalo spojenie s cestou k uránovským hierofániám (v spomínanom rozšírenom motíve F54. – *Tree to upper world*, kde strom siaha výlučne do neba), nachádzame túto trojvrstevnosť len v menších roztrúsených motívoch. Napríklad ako súčasť riešenia úloh: had v koreňoch zabraňuje zázračnému stromu rodiť ovocie pre ľudí (v type a podtypoch ATU 460 a 461) alebo v príbehu *Janko a Macko* (Dobšinský 2008b), v ktorom had stráži strom so zázračným vtákom znášajúcim zlaté vajčka, poprípade narušené motívy z podsvetia so slnečným vtákom a hadom v type (a podtypoch) ATU 301 – *The Three Kidnapped Princesses*.

Popri umiestnení brány prechodu do neba a do podsvetia vedľa seba (napríklad *Tri stromy*) sú v rozprávkach aj priame metafory troch svetov. Takýmto klasickým motívom je napríklad hora sveta a jej rozprávkový variant *sklenený vrch*. Ten sám o sebe predstavuje markantnú zmyslovú predstavu vzdušného (atmosférického) priestoru, je priehľadný, nedá sa naň ľahko vystúpiť a na jeho vrchole sú citróny, zlatá krajina alebo iná metafora slnka; na jeho úpäti je vstup do podsvetia, ktoré je ríšou démonických bytostí. V príbehu *Kráľ času* hrdina najprv navštívi horný svet: „*Sprobujem, povedá, ísť na sklenený vrch; ľudia hovoria, že tam naveky oheň horieva. Poručeno Pánu Bohu! Keď sa ľudia nechcú zmilovať, asnáď sa tam dakto zmiluje nado mnou. I zobral sa a šiel. Už zďaleka videl na sklenenom vrchu veľký oheň*



*blčať a okolo neho dvanásť divných ľudí sedieť. Ako bližšie prišiel a tých dvanásť ľudí zazrel, strpol od strachu a všakovak si myslel. Ale si naostatok pomyslel, že ved' i tam bude Pán Boh s ním a šiel rovno ta. Keď už ta prišiel, poklonil sa a začal sa prosiť.“* Po získaní odmeny (zlatých peňazí) a potrestaní jeho skúpeho brata musí hrdina v ďalšom sujete naspäť oslobodiť získanú nevestu. Vietor ho posielal znovu k sklenenému vrchu. *„Akonáhle to náš počestný počul, pospolu sa vrátil tou istou cestou, ktorou prišiel, lebo sklenený vrch bol neďaleko jeho dediny; ale domov ani nenakukol, len sa obrátil hore potokom, ktorý tiekol popod sklenený vrch. V tom potoku kúpalo sa mnoho kačíc a tie volali za ním: ‚Dobrý človek, dobrý človek, nechod' ta, lebo tam zahynieš. ‘ Ale on nedal sa mýliť a len šiel ďalej, až prišiel pod samý vrch. Pod vrchom ukázala sa mu diera do vrchu a on pustil sa tou dierou a šiel vždy ďalej a ďalej, až prišiel do veľa chýž. Rad-radom pochodil všetky chyže a naostatok prišiel do tej najväčšej. Tu ho obstalo mnoho stríg a strigôňov a zo všetkých strán ho okrikovali“* (Dobšinský 2010, s. 100, 103).

V mytologických a náboženských archaických žánroch ostáva priestorová dichotómia horného a dolného sveta najstabilnejšou kozmologickou tematickou štruktúrou, zatiaľ čo identita jej aktérov sa mení častejšie. Vládnuou bytosťou podsvetia môže byť bohyňa aj boh, démonka aj démon alebo môžu vládnuť ako dvojice, a to v rôznych kombináciách a s rôznym silovým pomerom. Všetky premeny sú výsledkom historických zmien v konkrétnych kultúrach. Rozprávka si aj napriek svojej súčasnej transkultúrnej pozícii v Starom svete uchováva ako hlavného nepriateľa démonickú ženskú bytosť a jej syna draka.

### 2.3.1 Hierogamia ako zjednocujúci princíp kozmologických protikladov

Prevládajúca antagonistická kozmológia rozprávok odráža predovšetkým kultúrno-historické premeny. Rozprávka však konceptualizuje aj primárnejšie prírodné procesy, ktoré si vyžadujú čiastočné zblíženie sa symbolických foriem, najmä ich biologicko-reprodukčných významov. Takýmto motívom je *hierogamia* (posvätný zväzok), nachádzajúci sa takmer vo všetkých predstavách o stvorení sveta, vynímajúc nepohlavné stvorenie v špecifických duchovných systémoch, ktoré hlásajú, že život pochádza len od nebeského otca či opačne. Aj v nich nachádzame latentné prvky, ktoré sú perifrázou biologickej dvojpoohlavnosti ako brány k mystériu života. Táto biologická konštanta má špecifické kultúrne stvárnenia vyjadrené symbolickými formami a ich apriórными antagonizmami. Tak sa v rozličných kultúrach väčšia dôležitosť pripisuje raz jednému, raz druhému pohlaviu, poprípade ich vyváženému podielu.

Základným univerzálnym kozmogonickým motívom opakujúcim sa v antropologických a kozmologických echách tak ostáva spojenie otca neba a matky zeme. Urános a Gaia sú príkladom takejto dvojice. Ich vzájomný vzťah i podiel na vzniku života sa v transformujúcej sa gréckej kultúre viackrát zmenil. Podľa Hésiodovej *Teogónie* Urána (nebo) splodila Gaia (Zem) sama (bez pomoci Erosa) a až následne si ho vyvolila za partnera; je tu zachytený pozostatok predhelénskeho kultu veľkých autochtónnych bohýň stredomorskej oblasti, kde boh plnil úlohu samca oplodňovateľa (veľkého býka).

Urános však predtým samostatne stvoril Slnko, hviezdy a Mesiac. Neskôr s príchodom noci svojou nekonečnou náručou zahalil Gaiu a z tejto nekontrolovateľnej hierogamie vznikli pokolenia zúrivých titánov (medzi ktorými boli aj Kronos a jeho manželka Rheia), storukých obrov Hekatocheiry a jednoočkých Kyklopov. V ďalších fázach Uránovi nebeskí synovia ukazujú jednoznačnú prevahu nad zemskou sférou reprezentovanou Gaiou (a jej božskými nasledovníčkami), rovnako ako aj nad prvotným obludným potomstvom uväzneným v jej útrobach (Tartare). Dominanciu nad ženským princípom môžeme v hierofánických zápletkách sledovať v záletníckych chůtkach Dia, ktorý sa bez rešpektu (často podvodom a násilím) zmocňuje miestnych bohýň, víl a nýmfi. Ozvenu tohto pohoršujúceho správania vidíme aj u putujúceho Odysea, odzbrojujúceho ostrovné milenky (bohyne a kňažky) svojou fyzickou a duševnou prevahou. Potomkami týchto zväzkov sú hrdinskí bohovia a polobohovia, predstavujúci zmiešanú kvalitu božskej nebeskej emanácie a ľudskosti. Ako k tejto náboženskej kozmologickej štruktúre výstižne dodáva M. Eliade: „Tam, kde zlyhali ‚synovia boží‘, uspel syn. Dionýzos je synom Dia. Keď vstúpil do náboženských dejín Grécka, znamenalo to duchovnú revolúciu. Osiris je tiež synom neba a zeme; fénický Alijan je synom Baala atď. Zároveň majú tieto božstvá blízky vzťah k vegetácii, utrpeniu, smrti a zmŕtvychvstaniu, rovnako ako k zasväteniu. Všetky sú dynamické, patetické a vykupiteľské. Veľké prúdy ľudovej zbožnosti a tajné spoločnosti egejsko-orientálnych mystérií sa formovali okolo ústrednej myšlienky takzvaných božstiev vegetácie, ale tieto božstvá sú predovšetkým dramatickými božstvami, ktoré berú na seba celý ľudský osud a rovnako ako človek poznajú vášne, utrpenie a smrť. Nikdy sa božstvo nepriblížilo tak blízko k ľuďom. Dioskúrovia pomáhajú a chránia ľudí, soteriologické božstvá zdieľajú utrpenie ľudstva, umierajú a vracajú sa k životu, aby ho vykúpili. Ten istý ‚smäd

po konkrétne, ktorý neustále odsúval božstvá neba – vzdialené, necitlivé, ľahostajné ku každodennej dráme – sa prejavuje vo význame pripisovanom ‚synovi‘ nebeského boha (Dionýzos, Osiris, Alijan atď.)“ (Eliade 2004, s. 113 – 114). Typ dionýzovského hrdinu predstavuje imanentné solárne božstvo. Dionýzos je bratom Apolóna, ale na rozdiel od neho je bohom v temnejšej, zostupnej fáze kozmologického cyklu, je bohom zostupujúcim do matérie ženstva a oplodňujúcim jej životodarný potenciál. Pochádza z neba a na konci sa s plnou slávou do neba navracia, medzitým sa však odohráva jeho jediný ľudsko-božský osud.

V rozprávkach je hierogamia súčasťou cesty hrdinu i hrdinky. Tento prvok nemusí byť nevyhnutne prítomný (napríklad v príbehoch sústredených výlučne na detskú fázu, najmä v prípade hrdiniek), no je pomerne častý. Môže byť daný hneď na začiatku alebo (a to častejšie) je vyvrcholením príbehu. Keď v *Černovlasom princovi* hrdina postupne prekoná všetky prekážky – prežije stretnutie so šarkanom (strážca prahu), získa mŕtvu a živú vodu (zmŕtvychvstanie), vytiahne zlatý prsteň z mora (víťazné ranné slnko), a tým napokon získa od ježibaby zo skleneného zámku aj nevestu (zničenie hlavného škodcu) – premenia sa mu vlasy z čiernych (temný aspekt) na červené (slnečné), čím zároveň získa vládu nad kráľovstvom (svetom). Získaná nevesta Floriána (prebúdžajúca sa vegetácia) je vyslobodená z moci ježibaby (umŕtvenej prírody), čo stína pytačom hlavy veľkým mečom. K tomuto vrcholnému motívu hierogamie speje príbeh postupne cez menšie zápasy medzi oboma princípmi.

V príbehoch, v ktorých časť skúšok prekonáva dvojica spoločne, sa téma hierogamie vyvíja postupne. V *Radúzovi a Ľudmile* sa dvojica od počiatku dopĺňa a spolupracuje na obrodzovaní úrody. Radúz okopáva zem a Ľudmila ju oživuje čarodejným prútkom, ktorý ukradla Ježibabe: „*No, na ti túto drevenú motyku. Pôjdeš ta na tú cúdenicu, skopeš mi ju a stromovia nasadíš; ale*

*tak, aby do rána i zrástlo, i skvitlo, i obrodilo; ráno mi zrelú ovocinu donešieš. ‘ [...] ,No teda, vezmi si za dvermi motyku a chod’ ta! Vykolčuj mi ho a vysad’ vínnym kmeňom a zajtra ráno dones hrozna. ‘‘ (Dobšinský 2008a, s. 31 – 32). Pri úteku sa dvojica mení na obrazy s duchovnými a erotickými významami. „Ona sa na pšenicu vysypala a jeho tam postavila, aby tú pšenicu žal“ (Dobšinský 2008a, s. 35). V poslednej sérii skúšok musí už sám Radúz iniciatívne odkliať vyvolenú nevestu z podoby topoľa, hrušky so zlatým ovocím a napokon zo zoomorfnej podoby zlatej kačky. Rozprávky poznajú aj explicitnejšie erotické motívy (aj keď tie pod vplyvom kultúrnych transferov prešli niekoľkonásobnou cenzúrou), kde je hierogamické spojenie pomenované na fyzickej úrovni: „Vošiel naspät’ k princeznej, ona nevedela, či od pásu dolu alebo hore má svoje telo ukázať. S tým sa vyzliekla donaha. Chytila ho okolo hrdla a bozkala ho a povedala mu takto: ‚Duša moja, ty budeš môj a ja tvoja! Nás žiaden viac nerozlúči, len graca a motyka!‘ Potom sa obliekla a zacengala k otcovi. Otec prišiel k nej a tak mu povedala: ‚Najjasnejší tatík, toto bude môj muž, a ja jeho manželka!‘“ (Princ, Zlatý a Veľký človek – Czambel 2009a, s. 33). Príroda personifikovaná ženskou bohyňou je teda cez optiku nebeského oplodňovacieho dynamizmu dialekticky rozdelená do neplodného princípu (ježibaba, striga atď.) a životaschopného princípu (nevesta, princezná atď.).<sup>51</sup> Rozlišovacia biologická hranica veku je tu zreteľná. Hrdina v tomto type príbehov zbližovaním sa s mladou bohyňou paralelne premáha jej staršiu démonickú verziu. Táto dichotómia funguje, aj keď je dynamickým nebeským princípom ženská hrdinka, v takom prípade je mladý ženich objektom hierogamie nových prírodných síl a umŕtvujúci princíp prírody ostáva*

---

<sup>51</sup> Jack Zipes v tejto súvislosti poznamenáva, že dve ženské rozprávkové bytosti – na jednej strane staré, škaredé a škodiace čarodejnice a na druhej strane pekné, mladé a pomáhajúce víly – spája ten istý staroveký zdroj veľkých prehistorických bohýň (2012).

personifikovaný starou ženskou démonickou bytosťou. V *Zlatovláske* v rozuzlení príbehu čítame: „*I šla Otolienka do pánovej chyže, pojedla, čo bolo v skrini prihotovenô a stala pred zrkadlo, aby si hrebeňom zlaté vlasy prečesala. Tu pán potichu vstal z postele a objal ju cez poly. Práve vtedy zatrepotali popod oblok kačičky; ale darmo sa mu ona začala premeňovať v rukách na všelijaké zvieratá: na hady, na žaby a Boh zná, na čo – on ju nepustil. ‚Nepustím ťa, ‘ povedá, ‚kým sa nepremeniš na takú peknú zlatovlásku, ako si predtým bola. ‘ Navel’a sa mu spravila zase na takú, ako bola: zlaté vlasy mala na hlave, keď sa smiala, ruže jej z úst vykvetali, keď plakala, perly jej z očí padali, kde stupila, zlatá tráva rástla, a voda, s ktorou sa umývala, zlatou ostávala – a prosila ho zase, aby ju pustil. ‚Nie, nepustím ťa ešte, kýmkoľvek mi neprislúbiš, že mi neujdeš. ‘ Navel’a mu prisľúbila, že neujde; ale i to len tak, ak jendžibabu dá zmárniť a Jáchymka hned’ zo zeme vykopať. To kráľ vďačne slúbil a ona ostala pri ňom“ (Dobšinský 2008a, s. 112).<sup>52</sup>*

Najmenej zastúpené sú príbehy, v ktorých oba prírodné princípy – umŕtvujúci a životodarný – personifikuje jedna ženská postava. V *Troch zlatých hruškách* je čarodejnica (opísaná vekovo neutrálne, len ako „*pekná a bohatá*“ – Dobšinský 2008b, s. 93) zadávateľkou úloh a po ich splnení aj hrdinovou nevestou. V prvej fáze čarodejnica skúša hrdinu vo vláde nad živlami, kde sa ešte ukáže ako slabší; uspeje však pri poslednej premene na kvet, ktorý si čarodejnica – okúzlená jeho krásou a vôňou – odtrhne, tento náznak budúcej

---

<sup>52</sup> V type ATU 450 – *Brother and Sister*, do ktorého patrí aj ukážka, je brat (ako sprievodca hrdinky) pôvodne spájaný s hadou podobou a stromom. Tento motív je však potlačený a nachádzame ho v roztrúsenej forme v celom príbehu, konkrétne v uvedenom type je to potrestanie brata uväznením v hadej diere (motív V. Q465.1.). Nadväzujúci variant ATU 450A – *The Brother Transformed to a Snake*, ktorý je aj samostatným sujetom, už vzťah premeny hrdinu na hada cez motív stromu explicitne rozvíja.

hierogamie musí byť ešte potvrdený rozvinutím síl hrdinu v ďalšej sérii skúšok, v nich sa Gubčík postupne s pomocou pomocníkov (personifikovanými silami nad živlami) stáva zvrchovaným vládcom sveta. Nakoniec preukáže svoju plnú silu a prevahu, keď čarodejníci donesie tri zlaté hrušky.

Súhrnne možno konštatovať, že v prírodnoalegorickom významovom pláne je hierogamia dôležitou súčasťou mnohých čarodejných príbehov. Je postavená na príťažlivosti a vyrovnávaní oboch biologických – a od nich odvodených kultúrnych – protikladov. Hoci môže byť pomer oboch síl od príbehu k príbehu rôzny, sú chtonicko-ženské symbolické formy v pozícii samostatných kozmologických princípov – teda ako prevažujúce ideologické štruktúry – v rozprávkach utlmované, respektíve vytesnené do konkurenčnej, negatívnej pozície. Ich sila sa ukazuje práve v partnerských skúškach, v ktorých oba princípy spolupracujú. V tejto hierogamickej podobe sú dôležitou súčasťou vývinu hrdinu a hrdinky v prírodno-alegorickom i individuálno-psychologickom rozmere.



## Záver

S rozprávkou ako jedinečným – už literárne zaznamenaným – žánrom sa stretávame od stredoveku. Korene čarodejných príbehov však siahajú hlboko do počiatkov kultúrnej antropogenézy. Protonaratívne komponenty, ako sú nadprirodzené bytosti a ich interakcie s reálnym a ireálnym svetom, v sebe nesú dlhú kultúrno-genetickú vývinovú líniu. Stopy archaickej poetiky sledujeme už v mladopaleolitickom parietálnom umení. Patria tu motívy pána zvierat, čarodejníkov, bájných hybridných bytostí či magického lovu. V období neolitu už popri elementoch v podobe jednotlivých motívov a jednoduchých príbehových konfigurácií nachádzame aj celé symbolické formy, objavujúce sa v neskorších príbehoch ako rozvité sujetové celky. Vychádzajúc z výtvarného umenia a vizuálnej kultúry všeobecne, spoznávame rad vzájomne prepojených znakov, korešpondujúcich s prvými zápismi historickej epochy starej bronzovej doby. Duchovné predstavy neolitickej kozmológie ženského duchovného princípu však nenašli vo folklórnej próze Starého sveta dominantné uplatnenie. No zároveň platí, že po sebe zanechali kľúčové symbolické formy, majúce – špeciálne v čarodejných príbehoch – špecifické ideovotematické postavenie.

Komplexné podoby čarodejných príbehov s typickým ideologickým konfliktom siahajú do čias veľkých kultúrnych zmien, ktoré dnes poznáme ako obdobie šírenia sa prvých historických národov. Už rané literárne pamiatky boli poznačené napätím medzi odlišnými kultúrnymi komplexmi (neolitickým a civilizačno-historickým). Postupné transformovanie neolitickej prózy do nových hodnotových rámcov čítame v najstarších príbehoch o *Tiamat* alebo v *Zostupe Inanny do podsvetia* či v *Epose o Gilgamešovi*.



Oslabenie chtonicko-ženských kozmologických symbolických foriem v prozaickom folklóre súvisí s faktom, že v čarodejnom subžánri dominuje nebeská afinita s jej vlastnými symbolickými formami, reprezentujúcimi konkrétne kultúrne komplexy. Jej vplyv je viditeľný v dvoch kozmologických variantoch. Prvý ideologicky uprednostňuje uránovský univerzálny princíp, ktorý takmer úplne vylučuje konkurenčného kultúrneho protihráča v podobe teologického, antropologického či priestorového oponenta. Táto čistá uránovská kozmológia je odvodená od extrémnej verzie patriarchálneho kultúrneho modus vivendi budúcich historických národov, ktorý je duchovne orientovaný na zvrchovanú vládu nebies, ako jediného zdroja a hýbateľa života. Jeho výskyt je v rozprávkach zriedkavejší.

V druhom kozmologickom variante sa nebeský princíp – dynamizovaný solárnym hrdinom horného sveta – prejavuje v konfrontačnej pozícii s chtonickým princípom, personifikovaným ženskou démonickou bytosťou (strigou, ježibabou) a jej synom drakom (popríklad ich substitúciami). Kultúrne sa tento druh symbolických foriem spája s expandujúcimi historickými národmi, s ich špecifickým nomádsko-vojenským kultúrnym komplexom duchovných predstáv, kryštalizujúcich sa v početných zrážkach s usadlými kultúrami. A práve tento konfrontačný kozmologický variant, vytvárajúci pútavé dramatické príbehy, je v rozprávkach najrozšírenejší.

Rozprávky radíme k archaickej poetike, ktorá sa vždy dotýka základnej ontologickej problematiky, vytvára modelový obraz sveta – jeho pôvod, štruktúru a fungovanie. Spolu s mýtmi a náboženskými príbehmi je rozprávka spätá s kľúčovými významami ľudského univerza. Čarodejná rozprávka predstavuje špecifickú neteistickú formu hrdinskej kozmológie, ukotvenú v gnómickej časopriestorovej rámci. Prirodzenou opozíciou voči ar-

chaickej poetike je vysoká poetika. Objavuje sa ako neskoršia nadstavba archaickej poetiky a jej primárnym médiom je písaný text. Orálna príbehová tradícia nezanikla nástupom literárnej kultúry, naďalej sa rozvíja ako samostatná archaickopoetologická vetva v podobe slovesného folklóru. Pre archaickú poetiku je typická zvýšená markantnosť a obraznosť výrazu, dobre viditeľná na motíve fantastického tela, ktoré je výrazne flexibilné, presahujúce možnosti fyzického realizmu, čím tvorí plastickejšiu semiotickú textúru rozšírenej ľudskej skutočnosti (telo ako mikrokozmos). Archaická poetika vychádza z kolektívnej skúsenosti formujúcej obsahy nevedomia do kultúrou tvarovaných symbolických foriem, cez ktoré sa človek modelovo identifikuje s primárnou či príkladnou realitou. Výskum archaických žánrov v súčasnosti prebieha v interdisciplinárnom dialógu viacerých humanitných a spoločenskovedných odborov, čo v tejto oblasti sľubuje v blízkej budúcnosti nové výsledky.

Rozprávanie príbehov je základnou ľudskou danosťou, ktorá má hlboké korene v kultúrnej evolúcii. Príbeh je konceptualizačný nástroj par excellence, dovoľujúci spájať udalosti do koherentného a zrozumiteľného celku. Od počiatku umožňoval ľudstvu efektívne uchovávať a prenášať veľké množstvo informácií o individuálnych a kolektívnych skúsenostiach a formulovať ich do univerzálnych výpovedí. Čarodejné príbehy patria medzi najstaršie vetvy naratívnej slovesnosti. Ich špecifikom je prekračovanie hraníc vonkajškového sveta smerom k širšiemu spektru ľudskej skúsenosti, ponúkajúc pritom významovo koncentrovanú, no práve preto aj fantastickú predstavu o skutočnosti. Z umeleckého hľadiska budujú čarodejné príbehy zážitkový a poetický obraz ľudského univerza ako reality sui generis, čím nám pomáhajú pochopiť rozmanitosť sveta a naše miesto v ňom.

**Citované pramene:**

*CODEX DIVERSORUM AUCTORUM A*, 1843, ALU SNK.

*CODEX REVÚCKY A*, 1843. ALU SNK.

CZAMBEL, S. 2009a. *Slovenské ľudové rozprávky I*. Zlatý fond denníka SME [elektronická kniha].

CZAMBEL, S. 2009b. *Slovenské ľudové rozprávky II*. Zlatý fond denníka SME 2009, Zlatý fond denníka SME [elektronická kniha].

DOBŠINSKÝ, P. 2008a. *Prostonárodné slovenské povesti (Prvý zväzok)*. Zlatý fond denníka SME [elektronická kniha].

DOBŠINSKÝ, P. 2008b. *Prostonárodné slovenské povesti (Druhý zväzok)*. Zlatý fond denníka SME [elektronická kniha].

DOBŠINSKÝ, P. 2010. *Prostonárodné slovenské povesti (Tretí zväzok)*. Zlatý fond denníka SME [elektronická kniha].

FRANCISCI, J. 1843. *Prostonárodný Zábavník I*. Levoča.

*SBORNÍK MUZ. SLOV. SPOL. XVII*. 1912.

*VERNALEKEN OESTERR KVN* č. 30.

## **Sekundárne slovenské pramene:**

*CODEX REVÚCKY B*, 1840. ALU SNK.

*CODEX REVÚCKY C*, 1844. ALU SNK.

DOBŠINSKÝ, P. 1880. *Prostonárodné slovenské povesti. Sošit 1.* Turčiansky Sv. Martin.

DOBŠINSKÝ, P. 1880. *Prostonárodné slovenské povesti. Sošit 2.* Turčiansky Sv. Martin.

DOBŠINSKÝ, P. 1880. *Prostonárodné slovenské povesti. Sošit 3.* Turčiansky Sv. Martin.

DOBŠINSKÝ, P. 1881. *Prostonárodné slovenské povesti. Sošit 4.* Turčiansky Sv. Martin.

DOBŠINSKÝ, P. 1906. *Prostonárodné slovenské povesti. Sošit 5.* (druhé vydanie) Turčiansky Sv. Martin.

DOBŠINSKÝ, P. 1906. *Prostonárodné slovenské povesti. Sošit 6.* (druhé vydanie) Turčiansky Sv. Martin.

DOBŠINSKÝ, P. 1882. *Prostonárodné slovenské povesti. Sošit 7.* Turčiansky Sv. Martin.

DOBŠINSKÝ, P. 1906. *Prostonárodné slovenské povesti. Sošit 8.* (druhé vydanie) Turčiansky Sv. Martin.

GAŠPARÍKOVÁ, V. 2002. *Slovenské ľudové rozprávky I.* Bratislava : VEDA.

GAŠPARÍKOVÁ, V. 2001. *Slovenské ľudové rozprávky II*. Bratislava : VEDA.

GAŠPARÍKOVÁ, V. 2004. *Slovenské ľudové rozprávky III*. Bratislava : VEDA.

KOLLÁR, J. 1953. *Národné spievanky I*. Bratislava: SVKL.

KOLLÁR, J. 1953. *Národné spievanky II*. Bratislava: SVKL.

NĚMCOVÁ, B. 1952. *Slovenské pohádky a pověsti I*. Praha.

NĚMCOVÁ, B. 1953. *Slovenské pohádky a pověsti II*. Praha.

*PROSTONÁRODNÝ ZÁBAVNÍK (PRE SLOVENSKÚ MLÁDEŽ V LEVOČI) IV*. 1844/1845. ALU SNK

*PROSTONÁRODNÝ ZÁBAVNÍK ŠTIAVNICKÝ*. 1844. Turčiansky Sv. Martin.

ŠKULTÉTY, A. H. – DOBŠINSKÝ, P. 1858/1861. *Slovenské povesti*.

POLÍVKA, J. 1923. *Súpis slovenských rozprávok I*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská. [cit. 1. 7. 2024] dostupné online [https://zlatyfond.sme.sk/dielo/5017/Polivka\\_Rozpravky-s-zivly-nadprirodzenymi-I/1](https://zlatyfond.sme.sk/dielo/5017/Polivka_Rozpravky-s-zivly-nadprirodzenymi-I/1)

POLÍVKA, J. 1924. *Súpis slovenských rozprávok II*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská. [cit. 1. 7. 2024] dostupné online [https://zlatyfond.sme.sk/dielo/5018/Polivka\\_Rozpravky-s-zivly-nadprirodzenymi-II/1](https://zlatyfond.sme.sk/dielo/5018/Polivka_Rozpravky-s-zivly-nadprirodzenymi-II/1)

POLÍVKA, J. 1927. *Súpis slovenských rozprávok III*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská. [cit. 1. 7. 2024] dostupné online [https://zlatyfond.sme.sk/dielo/5019/Polivka\\_Rozpravky-s-zivly-nadprirodzenymi-III/1](https://zlatyfond.sme.sk/dielo/5019/Polivka_Rozpravky-s-zivly-nadprirodzenymi-III/1)

POLÍVKA, J. 1930. *Súpis slovenských rozprávok IV*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská. [cit. 7. 6. 2024] dostupné online [https://zlatyfond.sme.sk/dielo/5021/Polivka\\_Rozpravky-o-bytostiach-nadprirodzenych/1](https://zlatyfond.sme.sk/dielo/5021/Polivka_Rozpravky-o-bytostiach-nadprirodzenych/1)

### **Sekundárne zahraničné pramene:**

AFANASJEV, A. N. 1984. *Ruské lidové pohádky*. Prel. Rudolf Lužík a Karel Dvořák. Praha : Odeon.

ASBJØRNSEN, P., Ch. 1883. *Folk and Fairy Tales*. New York: A. C. Armstrong and Son

CAREY, M., W. 1887. *Fairy Legends of the French Provinces*. New York: Thomas Y. Crowell.

CUMMING, C., F., G. 1883. *At Home in Fiji*. New York: A. C. Armstrong and Son.

CRAIGIE, W., A. 1896. *Scandinavian Folk-Lore: Illustrations of the Traditional Beliefs of the Northern Peoples*. London: Alexander Gardner.

CRANE, T., F. 1885. *Italian Popular Tales*. London: Macmillan and Company.

BAY, J. Ch. 1899. *Danish Folk Tales*. New York: Harper and Brothers Publishers.

DJURKLOU, G. 1901. *Fairy Tales from the Swedish*. London: William Heinemann.

- DRACOTT, A., E. 1906. *Simla Village Tales – or, Folk Tales from the Himalayas*. London: John Murray.
- ERBEN, K. J. 1952. *Slovanské pohádky*. Praha : Melantrich,
- FANSLER, D., S. 1921. *Filipino Popular Tales*. Lancaster, PA, and New York: American Folk-Lore Society.
- FERKOVÁ, H. 1986. *Rozprávky z Tisíc a jednej noci*. Bratislava: Mladé letá.
- FIELDE, A., M. 1893. *Chinese Nights Entertainment*. New York and London: G. P. Putnam's Sons.
- GASTER, M. 1915. *Rumanian Bird and Beast Stories*. London: Folk-Lore Society.
- GARNETT, L., M., J. 1913. *Greek Wonder Tales*. London: Adam and Charles Black.
- GRIFFIS, W., E. 1911. *The Unmannerly Tiger, and Other Korean Tales*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- GRIMM, J. – GRIMM, W. 1988. *Pohádky*. Praha: Odeon.
- GROOME, F. H. 1899. *Gypsy Folk Tales*. London: Hurst & Blackett.
- HOFBERG, H. 1890. *Swedish Fairy Tales*. Chicago: Belford-Clarke Company.
- JACOBS, J. 1894. *More English Fairy Tales*. London: David Nutt.
- JACOBS, J. 1916. *Europa's Fairy Book*. New York and London: G. P. Putnam's Sons.

JETEYEVA, D. 2013. *Fairy Stories from Kazakhstan*. Based on Kazakh National Fairy Tales. AuthorHouse.

JONES, W., H. – Kropf, L., L. 1889. *The Folk-Tales of the Magyars*. London: Folk-Lore Society.

KNOWLES, J., H. 1893. *Folk-Tales of Kashmir*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner, and Company.

KÚNOS, I. 1896. *Turkish fairy tales and folk tales*. London.

LANG, A. 1904. *The Brown Fairy Book*. London: Longmans, Green, and Company.

LANG, A. 1889. *The Blue Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.

LANG, A. 1890. *The Red Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.

LANG, A. 1892. *The Green Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.

LANG, A. 1894. *The Yellow Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.

LANG, A. 1897. *The Pink Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.

LANG, A. 1900. *The Grey Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.



- LANG, A. 1901. *The Violet Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.
- LANG, A. 1903. *The Crimson Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.
- LANG, A. 1904. *The Brown Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.
- LANG, A. 1906. *The Orange Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.
- LANG, A. 1907. *The Olive Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.
- LANG, A. 1910. *The Lilac Fairy Book*. London: Longmans Green & Company.
- METTERNICH, H., R. 1996. *Mongolian Folktales*. Avery Press.
- MIKKO, M. 1922. *A Book of Finnish Fairy Tales and Folk Tales*. New York: Harcourt, Brace, and Company.
- MITFORD, A., B. 1871. *Tales of Old Japan. Vol. 1*. London: Macmillan and Company.
- NĚMCOVÁ, B. 1941. *Národní pohádky*. Praha : Nakladatelství E. Beaufort,
- OTČENÁŠEK, J. (ed.) 2019. *České lidové pohádky : kouzelné pohádky*. Praha : Etnologický ústav AV ČR.
- O'CONNOR, W., F. 1906. *Folk Tales from Tibet*. London: Hurst and Blackett.

PARKER, K. L. 1896. *Folklore of the Noongahburrahs as told to the Piccanninies – Features 31 Australian folktales*. London.

PARKER, H. 1910. *Village Folk-Tales of Ceylon. Vol. 1*. London: Luzac and Company.

PEDROSO, C. 1882. *Portuguese Folk-Tales*. London: Published for the Folk Lore Society by Elliot Stock, no. 18.

PETROVITCH, W., M. 1914. *Hero Tales and Legends of the Serbians*. New York: Frederick A. Stokes Company.

RALSTON, W. R. S. 1873. *Russian Folk-Tales*. London: Smith, Elder, and Company.

SAYCE, A. H. 1920. *Cairene and Upper Egyptian Folk-Lore*. Folk-Lore Society, vol. 31, no. 3.

SKEAT, W. 1901. *Fables and Folk-Tales from an Eastern Forest*. Cambridge: Cambridge University Press.

SMIRNOVA, G., A. 1992. *Fairy Tales of Siberian Folks*. Vital.

STEEL, F., A. 1973. *Tales of the Punjab: Told by the People*. London: The Bodley Head.

TILLE, V. 1934. *Soupis českých pohádek, svazek I*. Praha : AV ČR.

WRATISLAW, A. H. 1889. *Sixty Folk-Tales of from Exclusively Slavonic Sources*. London: Elliot Stock.

## Odborná bibliografia:

ALLENTOFT; et al. 2015. Population genomics of Bronze Age Eurasia. In: *Nature*. 522 (7555), s. 167–172.

ARNOBIUS OF SICCA. 1871, *The Seven Books of Arnobius Adversus Gentes*, (translated by Archibald Hamilton Bryce and Hugh Campbell). Edinburg: T. & T. Clark.

BACHTIN, M. M. 1975. The Body in Folklore. In: Olson, C. F. (ed.). *Folklore: Selected Articles*, s. 15–33. Chicago: University of Chicago Press.

BACHTIN, M. M. 1987. The Grotesque Body. In: Holquist, M. (ed.) *The Dialogic Imagination: Essays on Formalism and the Study of Literature*, s. 324–340. Austin: University of Texas Press.

BENEDICTOVÁ, R. 1999. *Kulturní vzorce*. Praha: Argo.

BLAŽEK, V. 2017. On Indo-European ‘barley’. In: Simmelkjaer Sandgaard H, B. et al. (eds.) *Etymology and the European Lexicon*. Wiesbaden: Reichert Verlag, s. 53–68.

BOGAARD, A. – FOCESATO, M. – BOWLES, S. 2019. The farming-inequality nexus: new insights from ancient Western Eurasia. In: *Antiquity* 93(371), s. 1129–1143.

BOWIE, F. 2008. *Antropologie náboženství*. Praha: Portál.

BECKER, J. – BEUGER, C., – MÜLLER-NEUHOF, B. (eds.). 2019. *Human Iconography and Symbolic Meaning in Near Eastern Prehistory*. Vienna: Austrian Academy of Sciences Press.

CAMPBELL, J. 2008. *Primitivní mytologie – Masky bohů*. Praha: Pragma.

CZAPLICKA, A. M. 1991. *Aboriginal Siberia. A Study in Social Anthropology*, Oxford..

ČECHOVÁ, M. 2017. *Arcinaratív/arcitext – tematický algoritmus – arcitextuálna tematológia*. Litikon, 2(1), s. 278–282.

DOBŠINSKÝ, P. 1871. *Úvahy o slovenských povestiach*. Martin: Matica slovenská.

DUBOIS, T. A. 2011. *Úvod do šamanismu*. Praha: VOLVOX GLOBATOR.

DUMÉZIL, G. 1997. *Mýty a bohové Indoevropanů*. Praha: OIKOYMENH.

DUMÉZIL, G. 2001. *Mýtus a epos I*. Praha: OIKOYMENH.

ELIADE, M. 1954. *The Myth of the Eternal Return*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

ELIADE, M. 1995. *Dejiny náboženských predstáv a ideí I. Od doby kamennej po eleusínske mystériá*. Bratislava: Agora.

ELIADE, M. 2004. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo.

ELIADE, M. 1972. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

FRANZ, M. 2015. *Psychologický výklad pohádek: Smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Praha: Portál.

- FRAZER, J. G. 1994. *Zlatá ratolest*. Praha: Mladá fronta.
- FRAZER, J. G. 1919. *Folk-Lore in the Old Testament, vol. 1*. London: MACMILLAN AND CO.
- FROMM, E. 1970. *Sny a mýty*. Bratislava: Obzor.
- GOODY, J. 2010. *Myth, Ritual, and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LANG, A. 1873. Mythology and Fairy Tales. In: *Fortnightly Review*, 19(6), s. 618 – 631.
- LANG, A. 1884. *Custom and Myth*. Londýn: Longmans, Green.
- GÁBOR, Ľ. 2017. *Ľudová próza západných Slovanov v komparatistickej perspektíve : sondy do literárnej predhistórie*. Banská Bystrica: Belianum, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Filozofická fakulta.
- GAŠPARÍKOVÁ, V. 2002. *Slovenské ľudové rozprávky I*. Bratislava: VEDA.
- GIMBUTASOVÁ, M. 1974. *The Goddesses and Gods of Old Europe*. University of California Press.
- GLASENAPP, V. H. 2009. *Päť svetových náboženstiev*. Bratislava: Talentum.
- GOLEMA, M. 2018. Text a „textualisti“ v dobe sekundárnej orality. In: Šutor, L. (ed.). *Text v kontextoch (Text v interdisciplinárnych interpretáciách)*. Košice: Filozofická fakulta UPJŠ v Košiciach, s. 241–269.
- HODDER, I. 2012. *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Chichester: John Wiley and Sons.

- HAUDRY, J. 2022. *Indoevropská tradice: Kořeny naší identity*. Praha: Dělský potápěč.
- HODROVÁ, D., 2014. *Román zasvěcení*. Praha: Malvern.
- HULTKRANTZ, Å. 1993. Introductory remarks on the study of shamanism. In: *Shaman: An International Journal for Shamanistic Research*, 1 (1).
- JUNG, C. G. 1997. *Výbor z díla II.: Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- KOTTAK, C. P. 2018. *Anthropology: Theories and methods*. New York: McGraw-Hill Education.
- LÉVI-STRAUSS, C. 2007. *Strukturální antropologie II*. Praha: Argo.
- LORD, A. B. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press,.
- MALINOWSKI, B. K. 1926. *Myth in Primitive Psychology*. New York: Norton and Company.
- MACO, R. 2001. *K pojmu symbolické formy u E. Cassirera*. In *Filozofia*, 56, No 1, 2001, s. 25–41.
- MALLORY, J. P. – ADAMS, D. Q. 1997. *Encyclopedia of Indo-European Culture*. Routledge.
- MARČOK, V. 1978. *O ľudovej próze*. Bratislava: Mladé letá.
- McLUHAN, M., 1991. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Odeon.
- MÜLLER, F., M. 1898. *Collected Works* (18 volumes). London: Longmans.

NARASIMHAN V. M. et al. 2019. The formation of human populations in South and Central Asia. In: *Science*. 2019, 365(6457).

NAUMOV, G. 2012. Embodied Houses: the Social and Symbolic Agency of Neolithic Architecture in the Republic of Macedonia. In: Hofmann, D – Smyth, J. (eds.). *Tracking the Neolithic House in Europe*. New York, New York: Springer. s. 83–84.

ONG, W. 2006. *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum,.

PARRY, M. 1930. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making : Homer and Homeric Style. In: *Harvard Studies in Classical Philology*. 41:80.

PARKER, G. 1994. *The Times Atlas of World History*. Hammond, New Jersey.

PAUSANIAS. 1918. *Description of Greece with an English Translation by W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A., In 4 Volumes*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

PREUSS, K. T. 1921. *Religion und Mythologie der Uitoto: Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem Indianerstamm in Kolumbien, Südamerika. Texte und Wörterbuch*. Göttingen Leipzig: Vandenhoeck & Ruprecht.

PROPP, V. J. 1999. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H.

PROSECKÝ, J. 2011. *Slova do hlíny vepsaná: Mýty a legendy Babylónu*. Praha: XYZ.

SILVA, S. G. – TEHRANI, J. 2016. *Comparative Phylogenetic Analyses Uncover the Ancient Roots of Indo-European Folktales*. In: *Royal Society open science* 3(1).

STERELNY, K. 2019. Religion: costs, signals, and the Neolithic transition. In: *Religion, Brain & Behavior*, 10(3), s. 303–320.

ŠUTOR, L. – BURDOVÁ, D. 2014. *Genóm slovenskej ľudovej čarodejnej rozprávky*. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach.

ŠUTOR, L. 2018. Využitie metód sociokultúrnej antropológie pri výskume slovesného folklóru (Prípad čarodejnej rozprávky). In: HAJDUČEKOVÁ, I. (ed.). *Metodologické inšpirácie v literárnovednom výskume II*. Košice: Filozofická fakulta, Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, s. 133–187.

ŠUTOR, L. 2021. Eurázijské kultúrne kontexty slovenskej ľudovej čarodejnej rozprávky. In: *Anthropologia Integra : Journal for general anthropology and related disciplines*, roč. 12, č. 1, s. 37–43.

ŠUTOR, L. 2023. Uránovská symbolika v ľudových čarodejných rozprávkach. In: Šutor, L. (ed.). *Ľudová rozprávka v súvislostiach*. Košice: Filozofická fakulta, Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, s. 121–147.

*Slovenská ekumenická Biblia*. 2007. Bratislava: Slovenská biblická spoločnosť.

TILLE, V. 1918. Chráněnc osudu. In: *Národopisný věstník českoslovanský*, 12, s. 369–417.

THOMPSON, S. 1955 – 1958. *Motif-index of Folk-literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval*



Kozmológia čarodejných príbehov – ľudová rozprávka medzi kultúrou a umením

*Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*. Bloomington: Indiana University Press.

UTHER, H. J. 2004. *The Types of International Folktales : A Classification and Bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

ZELINOVÁ, Z. – KALAŠ, A. 2022. *Hesiodov svet vo veršoch*. Bratislava: Iris.

## SUMMARY

The path to worldliness leads through the preservation of domestic research and material authenticity. Slovak folk prose has a specific position within Central Europe, several traditions converge in it. Its important quality is the antiquity of magic folk tales. This is decisive for us when considering their connection with other non-folk tale archaic genres. We contrast archaic poetics with high poetics, which creates a natural opposition with it, but at the same time there is a conditioning relationship between them. We perceive this interdependence in a diachronic and essential sense. In the first chapter, we develop a methodological basis, on the basis of which we can compare related genres from the circles of folklore prose, myths and religious stories, which have a common ontological framework, poetic of strong sensuality and the character of collectivity.

In the interpretation chapters, we ask ourselves why the main enemy of the hero is an old female demonic being; why does the hero travel to the sun and why to the underworld? And in particular, which cultural-historical processes can we identify behind these cross-genre themes. We maintain a holistic approach in our interpretation, moving between a cultural and an artistic reading of the folk tale. Magic folk tales are dominated by celestial cultural affinity, with its own symbolic forms representing specific cultural complexes. Its influence is visible in two cosmological variants. The first ideologically favors the Uranian universal principle, which almost completely excludes a competing cultural-semantic opponent. Pure Uranian cosmology is derived from an extreme version of the patriarchal cultural modus vivendi of

future historical nations, which is spiritually oriented toward the sovereign rule of the heavens as the sole source and mover of life. Its appearance is rarer in magic folk tales. In the second cosmological variant, the heavenly principle – dynamized by the solar hero of the upper world – manifests itself in a confrontational position with the chthonic principle, personified by a female demonic being and her dragon son (or their substitutions). Culturally, this kind of symbolic forms is associated with expanding historical peoples with their specific nomadic-military cultural complex of spiritual ideas, crystallized in numerous collisions with settled cultures. And it is precisely this confrontational cosmological variant, creating compelling dramatic stories, that is most widespread in fairy tales. It is partially compensated by hierogamic motives, which are built on the attraction and balancing of both biological opposites and cultural opposites derived from them. Their strength is shown in partner trials in which both principles work together. In this hierogamic form, they are an important part of the development of the hero and heroine in the natural-allegorical and individual-psychological dimension.

**Kozmológia čarodejných príbehov**  
**(Ľudová rozprávka medzi kultúrou a umením)**

*Vedecká monografia*

Autor: PhDr. Lukáš Šutor, PhD.

Vydavateľ: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach  
Vydavateľstvo ŠafárikPress

Rok vydania: 2024

Počet strán: 139

Rozsah: 6,74 AH

Vydanie: prvé



DOI: <https://doi.org/10.33542/KCP-0378-4>

ISBN 978-80-574-0378-4 (e-publikácia)

