

Apokryfy Petra Karvaša (v komparácii s apokryfmi Karla Čapka)

Zuzana Bariaková

Termín *apokryf* (z gréckeho slova *apokryfos* – tajný, skrytý) zaznamenal počas dvoch tisícročí veľký sémantický posun. Apokryfy boli pôvodne tajné knihy, obsahujúce náboženské učenie, neprístupné obyčajným ľuďom.

Pojem apokryf nebol ani v antike používaný vždy v rovnakom význame a s rovnakým hodnotením. Origenes ho používa bez negatívneho prívlastku v zmysle „dôverný“, nie verejne čítaný spis. Neskôr sa však objavuje presila rôznych sektárskych spisov, proti ktorým cirkev bojovala a apokryf začína označovať spis neistého a nedôveryhodného obsahu. V stredoveku sa tento názov začal používať pre texty súvisiace s dejmi a postavami Biblie, nepatriace však medzi schválené, tzv. kanonické (grécke *kanon* – merítko, miera – má asi semitské korene; hebrejské *knh* znamená trstie, rovnú palicu) knihy, teda tie, ktoré sú cirkvou všeobecne uznávané za pravidlo – kánon – učenia a života. (TAMŽE: 4) Niektoré sa vzťahujú k židovskému Starému zákonu, iné ku kresťanskému Novému zákonu. Popri nich sa v niektorých cirkvách v prekladoch Biblie uvádzajú aj knihy deuterokanonické, čiže druhotného kánonu.

Tridentský koncil rímskokatolíckej cirkvi prijal roku 1546 (*Dekrét o písme a tradícii*) apokryfy za súčasť kresťanskej Biblie s označením deuterokanonické. Podobné stanovisko k nim má aj pravoslávna cirkev. Naproti tomu protestantské cirkvi ich za kanonické nepovažujú.

Aj v označovaní apokryfov vládla medzi cirkvami značná nejednotnosť: protestanti ich nazývajú apokryfy (kým katolíci deuterokanonické knihy), a apokryfmi zas nazývajú nekanonické spisy, pre ktoré sa však medzi protestantmi ustálil názov pseudepigrafy.

Sama apokryfná literatúra neskôr z veľkej časti zapadla alebo sa stratila. Napriek tomu však niektoré zachované spisy mali pomerne značný vplyv na umenie. Vo všetkých európskych národoch boli známe eschatologické apokryfy *Putovanie Bohorodičky* (spomína sa v Dostojevského *Bratoch Karamazovcoch*), *Zjavenie Apoštola Pavla* (bolo jedným zo zdrojov Danteho *Božskej komédie*) alebo rôzne apokryfické legendy o raji. (TIMOFEJEV–TURAJEV 1981: 18) Apokryfy patrili k najobľúbenejšiemu čítaniu stredovekej a ranonovekej literatúry. Do nášho literárneho okruhu sa dostali vplyvom latinskej a nemeckej literatúry. Patria sem najmä spisy, ktorých obsahom sú príbehy zo života Ježiša Krista, Panny Márie, apoštolov a prorokov.

Neskôr sa pod pojmom apokryf okrem pôvodného významu analogicky rozumie aj literárny podvrh. V českej literatúre sú dostatočne známe osudy *Rukopisu kráľovédvorského* („nájdeneého“ v roku 1817 Václavom Hankom) a *zelenoborského* (zaslaného do Múzea o rok

neskôr), ktoré sa hlásili k 13. a 9. storočiu. Podobné to bolo aj s *Milostnou piesňou kráľa Václava* z roku 1816, ktorá mala dokazovať vyspelosť staročeského minnesangu už v 13. storočí a demonštrovať príslušnosť Václava II. k českému národu, a ďalšími falzami tohto obdobia.

Aj v ďalších literatúrach vznikali literárne falzifikáty – v Anglicku „objavuje“ James Macpherson v roku 1783 spevy bájneho slepeho barda Ossiana datované do 3. storočia, maďarskú literárnu verejnosť vzrušila zbierka „kuruckých“ piesní a spevov vydaná politikom, historikom a básnikom Kálmánom Thályom v roku 1863. Toto dielo bolo okamžite využité uhorskými stavmi pri rakúsko-uhorskom vyrovnaní a uskutočňovaní štátnoprávnej koncepcie „Veľkého Uhorska“ o niekoľko rokov neskôr. „Ruský Ossian“ – *Slovo o pluku Igorovom* – „objavený“ v 18. storočí, je dokonca dodnes niektorými vedcami považovaný za pamiatku z 12. storočia.

Termín apokryf metaforicky preniesol na žáner novodobej literatúry osobitý nemecký osvietenec, publicista a básnik Johann Gottfried Seume (1763–1810), ktorý názvom *Apokryfy* označil rozsiahly súbor svojich politických, náboženských a filozofických aforizmov, ktoré boli natoľko nonkonformné, že za jeho života nesmeli vôbec výjsť.

Apokryfy je možné včleniť aj do širšieho a časovo súbežného prúdu slovesného a výtvarného európskeho umenia dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia, ktoré sa obracia k biblickým a mytologickým príbehom, aby rozhýbalo ich tradíciou petrifikovaný význam a znovu v nich objavilo živý obsah ľudstva, zvyčajne však bez zámeru pragmatickej momentálnej aktuálnosti – spoločenskej či politickej (napr. James Joyce: *Odysseus*, 1922; Thomas Mann: *Jozef a jeho bratia*, 1933–43). (ŽILKA 1995: 72) Z obsahového a tematického aspektu síce Joyceov *Odysseus* nadväzuje na Homérov epos, ale zároveň ho travestuje, je persiflážou vysokých hodnôt obsiahnutých v *pretexte* (*prototexte*), vo východiskovom literárnom diele. Ak by sme však neidentifikovali pretext ako základ, východisko pre vzor nového textu, sotva by sme pochopili „persiflážny“ obsah so všetkými obsahovými komponentmi a sémantickou nasýtenosťou. K dobovým spoločenským pomerom sa celkom ináč viaže biblická téma o Jozefovi v spracovaní Thomasa Manna v románe *Jozef a jeho bratia*. Autor sa neuspokojil s biblickou „šírkou“ danej témy, ale už samotný „pretext“ sa snažil doplniť.

Moderná literatúra chápe apokryf nielen ako žáner literárnej metakomunikácie (druhej komunikácie) tematicky nadväzujúci na kanonické (menej často i nekanonické) knihy Starého a Nového zákona, ale aj ako špecifický literárny útvar, ktorý tematicky využíva známe motívy nielen z Biblie, ale i motívy literárne, historické či spoločenské, teda motívy už raz alebo viackrát

spracované, ktoré paroduje, dáva im iný zmysel či interpretuje krajne protirečivým spôsobom. Apokryf teda nadobúda zmysel a estetickú pôsobnosť len v implicitnej konfrontácii s pretextom.

V súvislosti so vznikom tzv. *metatextu* treba rozlišovať najmenej dva druhy *intertextuality*:

1. autorský metatext realizovaný rozličnými postupmi, formami, žánrami (citát, literárna alúzia, ponáška, plagiát, paródia)
2. kvázimetatext – sem patrí rekonštrukcia stratenej alebo chýbajúcej časti diela, čo sa môže realizovať ako dokončenie diela, ďalej literárny falzifikát, postup pseudonymu a tzv. pseudopreklad

Pod intertextualitou rozumieme adaptačné (zjavné) alebo aluzívne (skryté) nadväzovanie jedného literárneho textu na iný alebo rozličné formy citácií či kvázicitácií a alúzií v posttexte.

Komunikačný dosah a pôsobenie *alúzie* zaručujú dve okolnosti: synchronná spoločenská situácia, v ktorej sa nachádza expedient aj recipient diela, spoločné dejiny a spoločná literárna tradícia autora a príjemcu. Základnou vlastnosťou mimotextovej alúzie je narážka na súdobé politické pomery, na niektorú osobnosť spoločenského života. Vyniká najmä aktuálnosťou a charakterizuje ju silná napojenosť na mimotextovú skutočnosť. Vzniká a pôsobí na podklade mimotextovej reality, lebo text neevokuje pretext, ale realitu. Celý text môže byť zobrazením istého historického obdobia, pričom sa využíva predovšetkým historický paralelizmus, teda podobnosť spoločensko-sociálnych pomerov dvoch epoch, alebo narážkou mimo text, na text či na segment textu. (Srov. ŽILKA 1995: 74) V súčasnosti sa používa apokryf ako žáner vyjadrujúci kritiku súvekých spoločenských pomerov prostredníctvom *alegórie*.

Väčšina apokryfov odvodzuje motívy z literárneho podania (grécke mýty, Homér, Biblia, Shakespearove tragédie a iné), sú to teda *parafrázy*.

Michail Michajlovič Bachtin vymedzuje intertextualitu takto: „Každú výpoveď treba chápať predovšetkým ako odpoveď na predchádzajúce výpovede danej sféry: popiera ich, potvrdzuje, dopĺňa, opiera sa o ne, predpokladá, že sú známe, účtuje s nimi“ (TAMŽE 1995: 5).

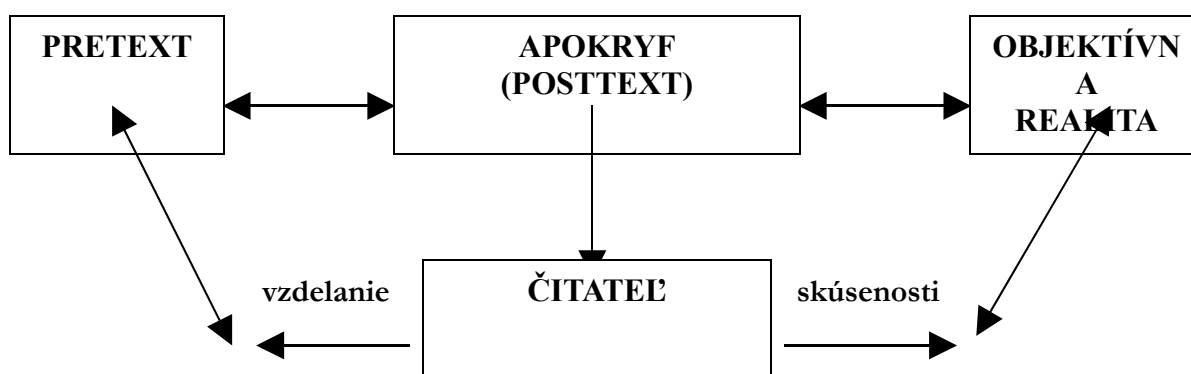
Keď ide o to, do akej miery je nutná pri intertextovosti zjavná manifestácia vzťahu s textom východzím, podobá sa apokryf–parafráza vzťahu invariant–variant. Variant dospieva k novým, iným výpovedným výsledkom tým, že obmieňa, prehodnocuje súbor dispozícií invariantu. Tým vlastne vo východiskovom texte odhaľuje jeho skryté významové možnosti, a tak s ním zostáva – aj keď sa od neho a jeho pôvodných dispozícií akokoľvek vzdialil – stále v kontakte.

Apokryf teda nemožno vnímať v zmysle jeho dominantnej významovo-estetickéj vlastnosti bez poznania východiskového textu. Apokryf je v istom zmysle príkladom alternatívneho myslenia, intelektuálneho polemizovania s oficiálnym obrazom dejín. (KRNOVÁ

1992: 34) Z tohto dôvodu je určený kultúrnemu čitateľovi, lebo sám sa odráža od kultúrneho pozadia.

Dnes sa apokryf pretransformoval a vstúpil do postmodernej tvorby ako konštruktívny element, keďže v období postmodernity sa intertextualita stala jedným z najmarkantnejších znakov umenia (literatúry).

Ako píše Tibor Žilka: „estetická norma postmodernizmu priam vyžaduje opakovanie istých segmentov z už skôr vzniknutých diel v nových kontextuálnych súvislostiach“ (ŽILKA 1995: 8).



V príspevku sa budeme venovať komparácii apokryfov z *Knihy úľavy* (1970) od Petra Karvaša a z *Knihy apokryfů* (1945) Karla Čapka. Toto ohraničenie odôvodňujeme tým, že Karvašova *Knihy úľavy* je literárnymi kritikmi a vedcami považovaná za jednu z najhodnotnejších v rámci jeho krátkej prózy, zároveň je aj najbližšia k Čapkovej apokryfickej metóde, a práve v uvedených dielach týchto autorov sa najvýraznejšie prejavuje ich chápanie literatúry ako zrkadla spoločnosti, jedinečného priestoru, v ktorom je možné diskutovať o súčasných problémoch alebo o bielych miestach v dejinách, hoci v nerovnakej intenzite, s ohľadom na dobu, kedy tvorili.

Apokryf pre slovenskú literatúru „objavil“ práve Peter Karvaš. Predpokladá sa, že záujem o tento žáner vyhovujúci nárokom jeho intelektu vzbudila nielen geograficky najbližšia porovnateľná osobnosť – Karel Čapek. Do blízkeho kontaktu s jeho dielom sa Karvaš dostal najmä po maturite, v čase krátkeho, sotva jednoročného pobytu v Prahe (1938–1939), kde začal študovať na Vysokém učení technickém a súčasne na Umelecko-priemyselnej škole, v ateliéri grafiky.

Hypotéza „vplyvu“ Karla Čapka na Petra Karvaša nepredpokladá iba bežný vzťah začínajúceho autora k nespornej literárnej autorite, ale hlbšiu motiváciu prameniáciu v príbuznej duchovnej konštelácii oboch (KRNOVÁ 1996: 42). Takto chápe vplyv aj ruský literárny vedec A. N. Veselovskij (1838–1906): „Každé preberanie predpokladá u preberajúceho akýsi ústretový

pohyb (vstrečnoje dvíženíje) myšlení – analogickou tendenciu toho istého smeru. Preberanie predpokladá u prijímajúceho nie prázdne miesto, ale ústretový prúd, smer myslenia, analogické obrazy fantázie“ (DURIŠIN 1985: 85).

Obaja autori pochádzajú nie z celkom priemerných rodín bývalej monarchie – Čapkovi rodičia patrili už k meštianskej inteligencii. Karel Čapek (1890–1938) vyšiel z rodiny banského a kúpeľného lekára Antonína Čapka, Peter Karvaš (1920–1999) svoje detstvo prežil v rodine dosť výnimočnej, na slovenské pomery značne atypickej. Starým otcom spisovateľa bol známy maliar Dominik Skutecký, umelecky formovaný Viedňou; jeho dcéra Karola (Rola) – Karvašova matka, tiež akademická maliarka, vystavovala už začiatkom dvadsiatych rokov spolu s Milošom Bazovským a ďalšími slovenskými umelcami v Prahe. Otec bol známy a široko obľúbený humanistický lekár, strýko Alexander Skutecký vyhľadávaný bratislavský architekt, ďalší strýko hudobný skladateľ, teta operná speváčka. Sám Karvaš rodinu charakterizoval ako „typickú nedisciplinovanú inteligentskú rodinu s istými umeleckými sklonmi“ (KARVAŠ 1989: 1).

Po roku 1939 nesmel ako rasovo prenasledovaný podľa zákonov Slovenskej republiky dokončiť vysokoškolské štúdiá, nesmel pôsobiť verejne, literárne ani spoločensky. Jeho rodičia a iní príbuzní boli nacistami brutálne zavraždení, po roku 1945 ostal na svete takmer úplne sám, prežila iba jeho deväťdesiatročná stará mama.

Druhá ostrakizácia nastala v rokoch 1970 až 1989. Cez zákaz publikačnej činnosti, inscenovania autorových diel, až po zákaz prednášok divadelnej vedy na VŠMU (1974), „odkladajú“ ho za pracovníka Výskumného ústavu v Bratislave. Keď to zrátame – „absolútny zákaz“ (nomen omen) trval 27 rokov. Jeden literárny život... Samotný autor sa k tomuto obdobiu v istom rozhovore vyjadril: „Zákaz tvorby pre umelca je čosi ako vražda. Bola to morálna vražda zo zálohy. Pre človeka naučeného pravidelne študovať, stretať ľudí a robiť, no najmä kontaktovať so svojím umeleckým obecnstvom, načúvať mu a odovzdávať sa mu, je to nad ľudské sily [...] Pre mňa je to navyše spôsob existencie: Cogito atque scribo, ergo sum“ (VRBICKÁ 1989: 6).

Peter Karvaš, podobne ako Karel Čapek, bol literát veľmi mnohostranný – azda okrem lyrických básní (a aj to nie je isté), zvládol každý žánr s bravúrou inteligentného spisovateľa, ktorý presne vie, v akom literárnom kóde píše a komu píše.

Karvašove literárne práce sú teda vyhranené žánrovo a subžánrovo: je to román, poviedka, novela, satirická poviedka, glosa, reportáž, fejtón, apokryf, komédia, dráma, tragédia, vedecká esej. „Pre mňa súvisel žánr spravidla so životnou látkou, o ktorú v konkrétnej robote išlo. Myslím, že niektoré sužety – totiž niektoré zážitky [...] nesú umelecký žánr v sebe

inherentne, „volajú“ po spracovaní v určitej slovesnej podobe, polohe, ak chcete, forme“ (VANOVIC 1968: 145).

U oboch autorov v tzv. utopisticko-alegorických hrách prevažuje ešte spoločenská satira s groteskným videním sveta, v čom môžeme nachádzať paralely s ich apokryfickou tvorbou: *R.U.R.*, *Věc Makropulos* u Čapka a *Meteor*, *Experiment Damokles*, *Velká parochňa*, *Vlastenci z mesta Yō* u Karvaša.

Obaja mali záujem aj o neslovesné druhy umenia – hudbu (Karvaš ako osemnásťročný napísal spolu so svojím priateľom a spolužiakom Štefanom Žárým hudobný šláger tango *Hawai* a veľa iných, bol utajeným majstrom v interpretácii na klavíri), výtvarné umenie (o Karvašových rodičoch sme sa už zmienili, kreslil aj on sám; Karel Čapek mal sám maliarske vlohy a jeho brat Josef bol aj maliarom), filozofiu a mnohé iné.

Dôvody ich literárnej hyperaktivity môžeme hľadať jednak v ich osobnej dispozícii, v nespornej profesionálnej potrebe autorov neustále pracovať, vo vášni poznávať a objavovať, jednak v nemennom predmete spisovateľského záujmu, ktorým sú vzťahy ľudí v spoločnosti, vzťah človeka a spoločnosti, a najmä formujúce a deformujúce pôsobenie historickej doby na človeka.

Žánrová problematika apokryfu u Petra Karvaša (a aj u Čapka) by sa na prvý pohľad mohla javiť okrajovým úsekom spisovateľovej rozmanitej tvorby. Domnievame sa však, že svoje prirodzené nadanie, zmysel pre literárne uchopenie bezprostrednej životnej reality, prejavovali práve v apokryfoch. Alexander Matuška na margo Karvašových apokryfov povedal: „Karvaš kvintesenčný, ten, ktorý vie rozprávať a opisovať, ktorý je však najmä stručný, ktorý opúšťa príbeh pre formulácie a úvahy. Karvaš plný nápadov, vtipu, hýriaci pointami – pred tou poslednou, konečnou. Karvaš paradoxný, stavajúci veci na hlavu, aby lepšie stáli na nohách. Karvaš hrajúci sa so slovom, nepohrdajúci jeho prihrávkami, čo mu dovoľuje písať – napríklad – čapkovsky rozmarne a múdro“ (MATUŠKA 1970: 460).

Satira ich navyše mohla lákať svojou aktuálnosťou, ambíciou okamžite reagovať na súčasný stav vecí. Najmä v nej uplatnili svoju už vyššie spomínanú kritickosť ku všetkým prejavom neracionálneho, nekultúrneho a nesociálneho, ktoré mohli prostredníctvom satiry groteskným zveličovaním odhaľovať a pomenúvať. „Historická satira neexistuje. Ak má niektorý literárny druh či žáner ambície, ale i existenčné poslanie formovať súčasnosť, nuž je to satira [...] Satira je alebo aktuálna, alebo nie je satira“ (KARVAŠ 1989: 3).

Aké boli zábery Čapkových a Karvašových apokryfov, čo charakterizovalo ich problematiku, aké ciele sledovali? Apokryfy v najčistejšej polohe odkrývajú tendenciu oboch vnímať a zobrazovať svet a písané texty cez literatúru; cez ňu si autori vytvárali vlastné

myšlienkové paralely k starším literárnym textom. U oboch autorov zostávali apokryfy literárnou kritikou dlhý čas nepovšimnuté a odsúvané na okraj ich bohatého a rozmanitého diela. Pri Karlovi Čapkovi ich sumárne označovali ako „novinárske sloupky“ a dobový literárny časopis ich svojim čitateľom priamo neodporúčal.

Tematicky sú apokryfy rôznorodé a pestré, pretože išlo o autorov mimoriadne vynaliezavých, duchaplných. Zdanlivo vyrastali z autorskej spontánnej hravosti a nesmierne plodnej predstavivosti, v skutočnosti korenili v citlivom zachytávaní rozporov, obáv a úzkostí z veľkých historických utópií – z „izmov“, z ktorých dva poznačili osudovo ich život – nacizmus a socializmus.

Knihu apokryfů pozostáva z dvadsiaticich deviatich apokryfov, napísaných medzi rokmi 1920–1938, zväčša pre *Lidové noviny*. *Knihu útlavy* vyšla v roku 1970 s podtitulom *Humoresky*, apokryfy, podobenstvá. Karvašov zmysel pre systematickosť a logické usporiadanie vecí sa prejavil aj v členení knihy na sedem oddielov, v každom oddiele nachádzajúc sedem krátkych próz; spolu štyridsaťdeväť navonok rôznorodých krátkych prozaických útvarov. Tematicky tvoria apokryfy u oboch akúsi ironickú „Legendu vekov“ od praveku, antických mýtov a legend, cez Starý a Nový zákon, Shakespearove hry, po osobnosti zo stredovekých a novovekých dejín.

Na rozdiel od Čapkovej „skoro až postmodernej metódy“ Karvaš necituje celé pôvodné súčasti re-prezentovaných textov, využíva z nich iba motívy, ktorými rozvíja svoju „neoficiálnu“ líniu. Zhodu s pôvodinou môžeme objaviť len pri všeobecne známých výrokoch, ktorými identifikujeme aj v súčasnosti známe postavy z histórie.

Čapkove a Karvašove apokryfy až príliš zjavne odporujú tomu, čo vieme o našom kultúrnom dedičstve, ale nemožno ich chápať ani ako tradičné paródie, ktoré vytvárajú posun medzi dvoma sémantickými rovinami, aby sa tak vysmievali hodnotám, ktoré autori považovali za zastaralé, neužitočné. Kultúrnosť a humanizmus, zmysel pre hodnoty sa prejavili v Karvašovom apokryfe *Chaplin*.

[...] nenávidím „umenie“, ktoré sa obracia na najnižšie pudy platiaceho obecnstva a ktoré mu umožňuje odreagovať v stánku múzy, k čomu sa nemôže priznať vonku, v živote: že ho vzrušuje hrubé násilie, že ho ovláda žiadostivosť, že všetky prostriedky ku kariére sú mu dobré...

(KARVAŠ 1970: 434)

Aj pre Čapka, ktorý vždy zdôrazňoval, že žiadny axiologický systém nemôže byť zavrhnutý len preto, že s ním nesúhlasíme, by to bolo príliš nihilistické gesto. Nesnaží sa teda ustanoviť jediná pravdu na škodu všetkých ostatných, ale usiluje sa relativizovať tento pojem v apokryfe *Pilátovo*

kerdo: „Svět je veliký, Josefe, a je v něm místo pro mnoho věcí. Myslím si, že i ve skutečnosti je místo pro mnoho pravd“ (ČAPEK 2000: 137).

Spoločným základom viery oboch spisovateľov je presvedčenie, že každý človek má svoju pravdu a má právo ju vysloviť. Vedome sa dištancujú od predstavy veľkých objektívnych hodnôt, ktoré by stáli nad človekom i mimo človeka, čo potom umožňuje Karvašovi v *Knihе úľavy* v časti „Malé slová a malé udalosti“ hovoriť *O cti, O zázraku* či *O strachu* „čapkovsky rozmarne a múdro“. Hľadajú tieto hodnoty v človeku, v indivíduu. Nejde však o filozofiu individuálneho sebestva, práve naopak o sebakontrolu tvárou v tvár druhým. „Celé nešťastí človeka je v tom, že byl nucen stát se lidstvem,“ napísal Čapek vo *Válke s mlouky*.

Predmetom ich satiry je totiž človek a každé väčšie či menšie dielo sa zdá ako autobiografia s premietnutím ich samých do rôznych postáv, do rôznych rovín diania a histórie. Lenže tieto biografie sú neraz patografie človeka a doby, presnejšie človeka v dobe, v istom historickom okamihu.

Zdanlivá jednoduchosť *Knihy apokryfů* a *Knihy úľavy* je klamná. Skrýva sa za ňou hlboký rozpor medzi tým, o čom na prvý pohľad apokryfy „hovoria“, a tým, čo vlastne „myslia“. Explicitne sú zábavným, duchaplným prerozprávaním veľkých príbehov z dejín západnej civilizácie. Ak ich čítame iba v tejto rovine, môžeme ich chápať ako literárne paródie. Ale Čapek i Karvaš nimi sledujú primárne iné ciele, ktoré sú skutočne „apokryfické“ v etymologickom zmysle tohto slova, teda skryté. Slúžia ku komentovaniu naliehavých problémov doby a problémov človeka v dobe. Na tejto rovine nesú apokryfy, najmä u Čapka v tridsiatych rokoch, jasné politické poslanstvo. Čapkovi, na rozdiel od Karvaša, to ešte umožnila doba, že mohol slobodne reagovať na dané udalosti. Obdobie prvej Československej republiky bolo obdobím viac-menej demokratickým a liberálnym.

Apokryf *Alexander Veliký*, uverejnený v roku 1937, sa zo svojho dejinného času presúva do nadčasovej podoby dobyvateľa i do historicky jedinečnej podoby nacistického diktátora Adolfa Hitlera svojou jednostranne zameranou logikou, ktorou zdôvodňuje svoju mocenskú rozpínanosť. Je to vládca, ktorý pre svoje momentálne potreby suverénne zadáva úlohu a tému filozofovi – pritom Alexandrova požiadavka, aby Aristoteles, jeden z tvorcov európskej kultúry, filozoficky (čiže racionálne) zdôvodnil Alexandrovo zbožtenie (teda prejav a produkt iracionálneho východného mysticizmu), sa dá chápať (čítať) aj ako ironické napodobnenie myšlienok súdobých historikov, že Alexander sa svojimi mocenskými výbojmi zaslúžil o obojstranné poznanie a vzájomné ovplyvnenie kultúr – európskej a orientálnej.

Aristotelovi ze Stagyrů,

řediteli lycea v Athénách

[...] Prostě bylo nutno pokořit Thrákiu [...] Byla to holá politická nutnost [...] zpusťil jsem Gedrosii a vybil Arachosii, načež jsem vítězně obsadil Baktrii [...] Byla to prostá politická nutnost [...] Bohužel musel jsem dát tehdy popraviti svého starého Filotu i Kallisthena; také můj Parmenion přišel o život [...] to všechno jsou samozřejmé politické nutnosti, jež plním v zájmu Veliké Makedonie [...] Ano, drahý můj učitel: dal jsem se vyhlásit za boha [...] Je to politická nutnost. [...]

Zdraví vás, můj drahý Aristotele,

váš Alexander.

(ČAPEK 2000: 55)

Jednostrannou logiku diktátora prezentovanú Alexandrom Veľkým, v skutočnosti však Adolfa Hitlera, mohol v inej spoločenskej situácii re-prezentovať Peter Karvaš priamo v „svedectve“ samotného *Hitlera*:

Keď človek bojuje o moc a potom o vzduch a pôdu pre svoj národ [...] nuž neobíde sa to bez vražd a masakov, bez nocí dlhých nožov a bez sústavného vedeckého pustošenia niektorých teritórií, aj obývaných; [...] len si prelistujte dejiny.

(KARVAŠ 1970: 439)

Karvaš sa cez „svedectvo“ Hitlera obracia k Čapkovmu apokryfu s rovnakou paradoxnou myšlienkou, akú načrtol Čapek o zblížovaní národov a kultúr cez zjavnú mocenskú snahu jedného zo „zblížovateľov“. Celkom oprávnene potom sa môže Hitler obhájiť:

Nazdávate sa, že Caesar osvietene diskutoval s Gallmi, že sa maznal s Britmi? Že Alexander rozhadzoval fialky jasajúcim východným národom? Že sa Napoleon handrkoval s nepriateľom, kde a kedy smie prekročiť ktoré hranice?

[...] každý spomedzi nich mal, neúrekom, svoje Osvienčimy, Buchenwaldy a Majdanky!

[...] Nikdy predtým nebolo toľko mŕtvych ako za Xerxa, ako za Hanibala, ako za Caesara, ako za Džingischána, ako za Napoléona. [...]

A spomína dnes niekto na uvedených páňov ako na vrahov, mordárov a zlosynov? Nikomu to ani len na um nepríde; sú to nesporne veľké postavy dejín človečenstva.

(KARVAŠ 1970: 439–441)

Menej častý je v apokryfoch prípad opačný, že sa ako nadčasová konštanta predstaví ušľachtilosť, zodpovednosť, láska (*Smrt Archimedova* – vedec zostáva verný svojmu mestu i ľudskému poslaniu; *Chaplin* – komik pri rekapitulácii svojho života a tvorby odmieta prvoplánový humor založený na výsmechu a neláske k blížnemu).

Čapek i Karvaš poukázali cez obraz národného života na celospoločenské a celoeurópske problémy. V tom je ich veľkosť. Znovu vidíme, že je vlastne nemožné oddeľovať od seba lokálne, národné a svetové fenomény, všetky tri navzájom dialekticky súvisia.

Apokryfy Petra Karvaša sa síce zrodili pod vplyvom Karla Čapka, odlišujú sa však od nich. Jednou z ešte nespomenutých odlišností je formálna výstavbová odlišnosť. Čapek svoje apokryfy budoval na princípe deja, rozprávania – sú viac „dejové“. Karvašove apokryfy sú viac

dramatické – „divadelné“, budované na princípe divadelných monológov a v menšej miere sú zastúpené dialógy.

S Karlom Čapkom spájala Petra Karvaša – pri všetkých rozdieloch – aj životná filozofia, postoj k svetu a k spoločenskému životu, odpor k fanatizmu a znášanlivosť. Oboch autorov charakterizuje dialogickosť plná nielen duchaplnosti, ale vždy aj filozofie humanizmu, hľadajúceho a znepokojeného jeho absenciou. V apokryfoch prezentujú filozofiu všednosti a obyčajnosti, čo sa prejavuje zmyslom pre paradox. Zbližuje ich sklon „vyliekat“ ľuďi zo slávnostného rúcha, do ktorého sa halia, alebo sú halení dejinami a ukázať ich v polohách nehrdinských, civilných. Vedia, že povaha ľuďi sa mení pomalšie, než si myslíme, po zmenách sú rovnakí ako pred nimi, sebeckí, ukrutní, zbabelí či lakomí a nič na tom nemenia storočia, zmeny vlád, ústav, vývoja. Postoj spisovateľa potom môže podľa Anatola Francea byť len ironický alebo súcitný: „Čím viacej premýšľam o ľudskom živote, tým viacej verím, že mu treba dať za svedkov a sudcov Iróniu a Súcit.“ (MATUŠKA 1963: 22).

PRAMENE

ČAPEK, Karel. *Kniha apokryfů*. Praha: Levné knihy KMa, 2000

KARVAŠ, Peter. *Kniha úľavy. Humoresky, apokryfy, podobenstvá*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970

LITERATÚRA

ĎURIŠIN, Dionýz. *Teória medziliterárneho procesu*. Bratislava: Tatran, 1985

KARVAŠ, Peter. „Čas medzníkov a nádejí.“ In *Literárny týždenník*, 1989, č. 37, s. 10–11

KRNOVÁ, Kristína. *Peter Karvaš*. Banská Bystrica: Metodické centrum, 1992

KRNOVÁ, Kristína. „Apokryfy Petra Karvaša.“ In *Osobnosť a dielo Petra Karvaša. Zborník materiálov z vedeckej konferencie, ktorá sa konala 26.–27. apríla 1995 na Fakulte humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied – Banská Bystrica, 1996, s. 41–45

MATUŠKA, Alexander. *Človek proti skaze. Pokus o Karla Čapka*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1963

MATUŠKA, Alexander. „Doslov.“ In KARVAŠ, Peter: *Kniha úľavy. Humoresky, apokryfy, podobenstvá*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970, s. 456–460

SPOUSTA, Jan. „Apokryfy: Přehledně o nepřehledném.“ In *Souvislosti*, 1995, č. 1, s. 3–10

TIMOFEJEV, Leonid Ivanovič. – Turajev, Sergej Vasil'jevič. *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981

VANOVIČ, Július. *Antidialógy so slovenskými spisovateľmi*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968

VRBICKÁ, Eva. „A člověku sa zasa chce žít.“ In *Práca*, 1989, č. 296, s. 6

ŽILKA, Tibor. *Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995

SUMMARY

The paper presents a survey of historical changes of the notion *apocrypha* from ancient times to the present. It is focused in particular on recent comprehension of the notion referring to a metacommunicative literary genre, i.e. a

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

text related not only to the books of *The Old* and *The New Testament*, but an intertextual work employing any well-known literary or historical etc. motif, which is attributed a different meaning to, i.e. mocked or interpreted in an extremely contradictory way. In the second part of the paper, apocryphal texts by Slovak writer Peter Karvaš and Czech writer Karel Čapek are compared: apocryphas from *Knihy útlavy* (1970) by Karvaš and *Knihy apokryfů* (1945) by Čapek. The hypothesis of an impact of Čapek's work on Karvaš rises from psychological and typological analogy observed in both authors and suggests an interesting topic for further study.