

Torzo ako literárny žáner – casus *Dráma sveta* Janka Kráľa¹

Anna Kobylínska

Myslím si, že postavu Janka Kráľa netreba nikomu predstavovať. Mohli by sme sa zaoberať jeho biografiou a prezentovať ju ako životopis prekliateho básnika, mohli by sme zdôrazniť tie momenty z jeho búrlivého života, ktoré z neho urobili legendárneho divného Janka. Koniec-koncov aj tak by sme museli konštatovať smutný fakt, že zomrel v chudobe a osamelosti, ako úradník sklamaný svetom. Netreba komentovať ani jeho tvorbu – dnes už bola celá jeho literárna pozostalosť publikovaná. Treba povedať, že nie vždy to tak bolo, čo pre nás otvára ešte stále zaujímavý problém rozdelenia jeho tvorby na dva prúdy – ten oficiálny a celkom dobre prebádaný, ktorý je v súlade so štúrovskou normou, a ten, ktorý tvorí literárne „podzemie“ slovenského romantizmu. Chcela by som venovať svoju pozornosť cyklu niekoľkých desiatok fragmentov Kráľovej skladby, ktoré sú tematicky a žánrovo diferencované, ale pritom blízko prepojené. Väčšina z nich čakala viac-menej celé storočie na to, aby uzrela denné svetlo.

Najčastejšie sa tento cyklus nazýva *Drámou sveta*. Titul navrhol Milan Pišút, hoci nemáme informácie, či sám autor plánoval dať fragmentom, ktoré zapisoval v očíslovaných zväzkoch, spoločný názov. Otvára to pred skúmateľmi jeho tvorby široké pole pre špekulácie. Okrem tohto titulu sa objavili aj iné návrhy: Oskár Čepan, ktorý zdôrazňoval veľkosť diela a jeho mnohé analógie s epejou, navrhol titul *Strom nesmrteľnosti alebo Dvanásť slov* (ČEPAN 1991: 169–193), Jozef Kafka, ktorý rekonštruoval aj jeho dramatickú štruktúru, namiesto toho navrhol názov *Nastanú časy divné* (KAFKA 1992: 488–500). Ja budem používať titul *Dráma sveta*, lebo je zaužívaný, ale predovšetkým preto, lebo sa v ňom – podľa mňa – skrýva podstata diela, čiže to, čo ním chcel autor povedať. Cyklus je samozrejme umeleckým obrazom sveta, ale zdá sa, že je pritom intímny Kráľovým memoárom, zápisom cesty, na ktorú sa vydal, aby mohol poznať tajomstvá sveta a ľudského vnútra. Môžeme sa na skladbu pozrieť ako na zápis takého literárneho experimentu, v ktorom umelec dosiahol hranicu intelektuálneho a duševného hazardu. Kráľ sa hrá aj s čitateľom, ktorého núti – na báze textu-stopy – rekonštruovať túto cestu, ktorou on sám išiel, a týmto spôsobom sa dostať do toho istého hraničného stavu, v ktorom sám bol. Tematická a formálna zložitosť skladby je nevyhnutným následkom obsahovej stránky diela, množstva a aj hĺbky problémov tvoriacich jeho podstatu.

Jaroslav Vlček písal o temnosti, nezrozumiteľnosti a fragmentárnosti skladby, ktorá podľa neho bola výtvorom predstáv bez ladu a skladu (VLČEK 1893: 165). Bola to určite výčitka. Až

¹ Studie byla otištěna v časopise *Zrkadlení/Zrcadlení* 2005, č. 2, s. 26–32.

v prvej polovici 20. storočia surrealisti (celá skladba nebola ešte vtedy publikovaná) docenili rozčlenenie skladby, nedostatok logických spojení medzi fragmentmi, asociačno-mozaiková techniku a improvizáciu básnika. Táto metóda tvorenia bola pre nich najviac zaujímavá – hlavne na formálnej úrovni diela. Napriek tomu sa všetci nasledujúci skúmatelia skladby snažili rekonštruovať ju v celku na základe tematického a kompozičného usporiadania motívov a námetov, veľmi často sa pritom dostávali do role redaktorov tvoriacich vlastné poradie fragmentov. Následkom toho bolo odhalenie kompozičného defektu, o ktorom píše napríklad Pišút. Vyčíta Kráľovi príliš ambiciózne plány, ktoré ho prerástli, čo sa prejavuje práve použitím neuzavretej kompozície (PIŠÚT 1948: 73). To všetko vyvolalo búrlivú diskusiu a polemiku, ďalšie snahy o usporiadanie a žánrové klasifikovanie diela, na ktoré sa môžeme pozrieť ako na *epopeju*, *drámu*, alebo veľmi široko ako na *lyricko-epicko-dramatickú skladbu veršom i prózou* (VONGREJ 1966: 44). Myslím si, že táto diskusia je aktuálna aj dnes. Zdá sa, že najbližšie k pravde bol Stanislav Šmatlák, ktorý konštatoval, že dielo „nemohlo nezostať torzom“, a príčiny toho sa nachádzajú predovšetkým na filozofickej, dokonca históriozofickej rovine diela, a nie v kompozičnej štruktúre (ŠMATLÁK 1979: 118).

Šmatlakov záver sa zdá byť veľmi výstižný, lebo je pokusom o vnímanie literárneho diela ako integračného celku obsahu a formy, v ktorom žiadny element nie je menejcenný, ale vzájomne primeraný. Myslím si, že sa dá urobiť ešte jeden krok a z fragmentárnosti urobiť formálny princíp diela, ktorý organizuje zároveň jeho obsahovú rovinu, ako aj umeleckú konštrukciu. Týmto spôsobom sa fragment-torzo stáva akoby prizmou, cez ktorú sa dá pozrieť na dielo. To znamená zároveň akceptovať to, že každá snaha o klasifikáciu je iluzórna a dočasná, účelová len preto, že nás upozorňuje na iné, v texte skryté významy. Čitateľ skladby *Dráma sveta* je odsúdený k uzavretému (keď už nechceme povedať prekliatému) interpretačnému kruhu, neustálemu skladaniu „puzzle“, ktoré nechal Kráľ ďalším generáciám. Možno, že je to najhlbší, najpodstatnejší zmysel diela, skutočná intencia umelca, ktorý vedel, že nad celým dielom nebude mať moc. Preto rozčlenil formu a fragment už vedel zvládnuť a podriadit ho básnickej vôli.

Niekoľko by sa mohol opýtať, aký je zmysel ďalšieho bádania cyklu, keď skúmateľ od začiatku vie, že poznanie jeho jadra, konečného (čo znamená aj pôvodného) tvaru nie je v podstate možné. Na jednej strane ide samozrejme o to, aby sme sa dostali do transcendentného rozmeru literatúry. Na strane druhej je mimoriadne zaujímavý sám proces skladania spomenutých „puzzle“, tá v podstate šialene prítlačivá hra, ktorá je interpretačnou kratochvíľou, hračkou, v ktorej čitateľ-interpretátor má skoro také isté právo k textu ako autor – kreuje ho a tvorí v ňom „autonomnú“ štruktúru významov.

Tu je vidieť, ako sa Kráľ snaží ísť v ústrety čitateľovi, hrá sa s ním, lebo mu nevkladá do rúk skončené, uzavreté dielo, ale zlomok – otvorený text. Dá sa tým povedať, že tento kúsok má určený zmysel, ktorý môže byť potvrdený alebo negovaný v postavení s iným fragmentom skladby. V prípade, že by sme sa vzdali tohto porovnávania, vystavujeme sa nebezpečenstvu omylu a interpretácie falošnej, nevernej textu, čoho následkom je do pasca, slepá ulička labyrintu diela. Mohlo by sa zdať, že je to príliš jednoduchý spôsob pochopenia básnikovho *opus magnum*, veľmi komplikovaného a ťažkého pri interpretácii, ale myslím si, že v tomto šialenstve je vedecká metóda, lebo interpretátor je odsúdený na takú istú intelektuálnu cestu, ktorú urobil autor, a týmto spôsobom – paradoxne – sa približuje k transcendentnému rozmeru uzavretému v diele. Dôležitý je tróp, ktorý Kráľ uzavrel v otvorenej konštrukcii skladby – nie je možné na žiadnej úrovni skúmania overiť, že sa poznalo jeho jadro, lebo ozajstným tajomstvom diela je jeho pustota. Text, ktorý má čitateľ k dispozícii, je len nedokonalým pokusom o poukázanie na nepredpokladané a neopísateľné psychické zážitky.

Moja viera v zmysel novej interpretácie cyklu *Dráma sveta* je založená na presvedčení, že každý ďalší pokus je hlasom v diskusii. Diskusia chápaná ako výmena myšlienok, je jedinou zmysluplnou inštitúciou vedy. Pritom sa mi zdá, že poznanie, *gnosis*, je najdôležitejšie pre samého Kráľa. Pre mňa je pri skúmaní skladby *Dráma sveta* najviac fascinujúci interpretačný priestor, ktorý básnik vytvoril fragmentárnosťou textu, jeho neukončenosťou a neuzavretosťou formy. Odstúpenie od snáh o syntetický pohľad na dielo otvára problém výberu, čo je manipuláciou na texte. Zdá sa ale, že sám autor predpokladal takúto možnosť, lebo je súčasťou jeho metódy tvorenia.

Ak pripustíme, že autor v istom zmysle programuje svoje dielo, môžeme motív sna označiť za kód, kľúč do jeho hermetického sveta – po pravde nie jediným, ale možným, poukazujúcim na interpretačný smer (Eco 1996: 65). Pritom nejde len o sen v jeho symbolickom význame, ale aj o sen v kontexte formálnej stránky diela, vďaka čomu je možné pozrieť sa na viaceré jeho fragmenty cez prizmu „ospanlivej“ metódy tvorenia. Tento tróp je uzavretý v jednom z fragmentov kľúčových pre celú skladbu, v titulnom *Sne – tme*, kde básnik konštituuje „gramatiku“ jazyka používanú v diele:

Obrazy sa tak roja ako dáke včely,
keď úl dakto pobúcha, že sa rozletely.
Ledvy sa jeden obraz len ukáže bokom,
už sto inších priletí ako z pekla skokom
a zničí ho, že po ňom neostane šlaku,
a tristo zas vyletí pomútených z mraku.
Každý je ak' strašidlo, nemá konca, miery,
hneď je strom, hneď ako zver zubiská vyškerí

a všetky sa splietajú do jedného celku
a všetky takú robia pomútenosť veľkú,
že samy, hoc' mátohy, tej zberby zľaknú sa
a ako sa v ňu vrhli, tak zrazu cofnú sa.
(KRÁL 1959: 362)

Už sám titul tohto zlomku poukazuje na to, že by sme ho mohli považovať za jeden zo snov lyrického subjektu, v prípade klasifikácie by to bol autotematický sen, v ktorom básnik prezrádza svoju onirickú metódu. Poukazuje v ňom na všetky podstatné vlastnosti jazyka sna, aké zdôrazňujú bádatelia tohto problému (SOBOLEWSKA 1999). Nie je mojím zámerom ich podrobne analyzovať, chcela som len upozorniť na to, že v skladbe *Dráma sveta* nie je možné rozdeliť sen, ktorý má funkciu formálnej zásady, od jeho symbolického významu. Pišút presne konštatuje, že cyklus tvorí „imagické, až snové pásno“ (PIŠÚT 1948: 39). Zdá sa mi, že tento fragment skrýva aj pre dielo kľúčový symbolický význam – v tomto sne lyrický subjekt (presne povedané jeho oneirické „ja“, lebo on sám pozerá na túto udalosť z bezpečného odstupu, aby o nej mohol informovať) doznáva „osvit“ a nanovo získava časť duše, ktorá mu chýba. To prináša nový kontext motívu sna – obracia pozornosť čitateľa na jeho gnostické korene.

Pre tematické obmedzenie nie je mojím cieľom tentokrát analýza v diele uzavretej gnostickej myšlienky. Chcela som len upozorniť na to, že pre skladbu podstatný motív sna a prebudenia môže poukazovať na to, že Kráľ viac alebo menej vedome používa viaceré elementy gnostického mýtu. Na umeleckej ploche diela básnik stavia svet založený na princípe antitézy ducha a matérie, dobra a zla, v ktorom umiestni ideu božského človeka zapleteného do boja medzi Demiurgom a transcendentným Bohom. Formálne riešenie tohto diela ďaleko presahuje oneirickú metódu tvorenia. To je spojené s filozofickým diskurzom koncentrovaným okolo matérií slova ako básnického nástroja, čo len činí problematiku formálnej stránky diela a jeho hermetickej konštrukcie ešte zložitejšou. Zároveň potvrdzuje interpretačnú stratégiu, ktorej podstatu tvorí fragment, a núti súhlasiť s faktom, že cyklus má otvorenú povahu par excellence. Jedna z najznámejších poľských bádateľiek romantizmu Maria Janion súhlasí s tým, že otvorenosť diela je následkom plnej umeleckej zrelosti, ale aj zrelosti spoločnosti, čo je podmienkou primeranej recepcie takého diela. Keď Janion premýšľa nad spôsobom chápania takýchto zlomkov ako celku, prichádza k záveru, že je to možné, ale je to zvláštny celok: celok, ktorý má romantickú „otvorenú formu“, mnohé varianty. Je to alinearne a mihotavý celok, v ktorom súbežne pulzujú námety (JANION 1984: 289).

Ak chceme tieto návrhy zhrnúť, musíme sa vrátiť k téze, že motív sna je akousi smerovou značkou. Vďaka nej je možné priblížiť sa k intencii diela, ktorého zlomkovitá štruktúra umožňuje pozrieť sa naň aj cez prizmu formy labyrintu (GŁOWIŃSKI 1994: 129–216). V podstate – jeho

fragmentárnosť, ktorá vyplýva z metódy založenej na asociáciách a improvizácii, akoby básnik hovoril zvnútra sna – opäť ako formálna a obsahová konštrukcia umožňuje pozrieť sa na cyklus ako na dielo „rozostreté na ploche labyrintu“. Lyrický subjekt je uzavretý a blúdi v mnohých labyrintoch *Drámy sveta*: v labyrinte skutočného sveta, labyrinte svojho vnútra a labyrinte slova (v skutočnosti je to len jeden labyrint), preto je nútený hovoriť – ak použijeme myšlienkovú skratku – aj jeho jazykom. Interpretačná rovina tohto faktu vedie znova k hermetickej štruktúre skladby. Imanentná otvorenosť diela len na prvý pohľad vylučuje možnosť myslenia o ňom ako o pasci labyrintu, lebo podstata oboch je založená na nekonečnej možnosti riešenia, čoho symbolickým výrazom je pustatina. V tomto zmysle sa zdá byť paradoxom, že fragmentárnosť, torzovitosť ako jediná možnosť vyjadrovať čosi nezavršené, môže byť heroickým činom obrany pred týmto efektom nedokončenosti, pri súčasnomj plnom vedomí tohto stavu. Vďaka zlomkovitosti a variatívnosti opisov Kráľ stále a stále určuje vzájomne fragmenty, aby sa podľa možností najviac priblížil k plnému zmyslu.

Na rovine literárneho diela, ktorého formu necháva torzom, sa Kráľ hrá s čitateľom. Dramatické napätie medzi autorom a čitateľom zastupuje jeden z leitmotívov skladby – symbolický motív knihy. Nájdeme ho vo fragmentoch kľúčových pre symbolickú rovinu *Drámy sveta* (napríklad: *Úkazy*, *Súd*) a je zároveň použitý v konštrukcii gnostickej vízie sveta ako aj v – odvodených od nej – myšlienkach umelca nad podstatou aktu tvorenia. Kráľ používa motív knihy spolu s celým jej kultúrnym kontextom, odvoláva sa aj na faustovský motív spoznania vlastného písma hrdinom i božského, presne povedané božského a satanášového, autorstva knihy.

Treba si uvedomovať, že Kráľov hrdina počas budenia duchmi nielen píše knihu svojho života, ale aj ju číta a vďaka tomu sa jeho osud splní (GADAMER 2003: 119). Mohli by sme sa opýtať, prečo je čítanie dôležitejšie než tvorivá činnosť? Môžeme sa na tento problém pozrieť cez prizmu Boha ako prvého a najväčšieho spisovateľa, ktorý stvoril svet mocou svojho slova, aby sa vyplnila Kniha – tá by v tomto prípade bola niečím pôvodným, prvým a skvelým prejavom Boha, jeho tvorivého talentu. Zároveň by ale bola jeho nedokonalým následkom – lebo ona potrebuje čitateľa. Práve človek môže počas čítania dokončiť dielo Stvoriteľa, keď v interpretačnom procese vyplní prázdne miesta textu. Dovršením Boha je tvorenie len cez človeka, čitateľa. Myslím si, že taký podtext kóduje Kráľ v motíve knihy. Skladba *Dráma sveta* je snahou o spísanie dejín sveta od jeho začiatku až po definitívny koniec, čo zdôrazňujú všetci bádatelia, v tom je možné vidieť ambiciózný plán opakovania božského tvorivého aktu. Následok je nedokonalý, lebo dielo je fragmentárne, a zároveň dokonalý – je kópiou božskej Knihy – lebo fragmentárny, plný otvorených sématických priestorov.

Situáciu čitateľa skladby *Dráma sveta* by sme mohli porovnať s tou, v akej je hlavná postava z fragmentu *Súd*, lebo obaja pred nutnosťou prečítania knihy. Treba uvažovať o tom, prečo Kráľ použil dramatickú formu. Myslím si, že to nie je náhoda. Po prvé, čítanie je formou dialógu medzi autorom a čitateľom aj v takom prípade, keď by sme mohli predpokladať, že tá istá postava číta knihu, ktorú sama napísala v stave snového poblúznenia. Inú interpretačnú rovinu tvorí gnostický kontext – následkom prečítania knihy má byť prebudenie, v istom zmysle prežitie katharsis, čo je imanentnou črtou antickej tragédie. Zdá sa, že dramatická forma je jedinou možnou na to, aby ukázala tragickosť ľudského života. Preto ju Kráľ najčastejšie používa vo fragmentoch, kde kumuluje základné elementy gnostického mýtu, symbolizujúce krutosť poznania.

Samozrejme sú to len poznámky, náčrt problémov. Na koniec by som sa chcela vrátiť k základnej téze tohto článku a zdôrazniť fakt, že dôvody pre to, aby sme z fragmentárnosti urobili základný, aj žánrový – čo však neznamená jediný možný – princíp skladby, nemajú len formálny a kompozičný zmysel, ale sú podstatné aj pre filozofickú rovinu diela, ktorého osudom bolo ostať torzom.

PRAMENE

Kráľ, Janko. Súborne dielo (ed. Milan Pišút). Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959

„Listy Janka Kráľa.“ *Literárny archív*, 1971, č. 8

Janko Kráľ vo výbere Milana Rúfusa, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1976

LITERATÚRA

ČEPAN, Oskar. Kráľov slovenský princíp. *Slovenská literatúra*. Revue pre literárnu vedu, 1991, č. 3, s. 169–193

ECO, Umberto. *Interpretacja i nadinterpretacja*. Kraków: Nakladateľstvo Znak, 1996 [slovensky Bratislava: Archa, 1995]

GADAMER, Hans-Georg: Tekst i interpretacja. In TÝŽ. *Język i rozumienie*. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2003

GEOWIŃSKI, Michał. Labirynt, przestrzeń obcości. In TÝŽ. *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchott, labirynt*.

Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994, s. 129–216

HVIŠČ, Jozef. *Poetika literárnych žanrov*. Bratislava: Tatran, 1985

JANION, Maria. *Czas formy otwartej: tematy i media romantyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984

JONAS, Hans. *Religia gnozy*. Kraków: Platan, 1994

KAFKA, Jozef. Nastanú časy divné alebo *Dráma sveta* Janka Kráľa. *Slovenská literatúra*. Revue pre literárnu vedu, 1992, č. 6, s. 488–500

PIŠÚT, Milan. *Básnik Janko Kráľ a jeho Dráma sveta: Život a dielo slovenského romantika, mesianistu a revolucionára*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská, 1948

PIŠÚT, Milan. *Janko Kráľ. Život a básnické dielo*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1957

PIUS, Miroslav. *Poslední svatci romantizmu. Niekoľko poynámok k literárnemu romantizmu*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1998

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>

QUISPEL, Gilles. *Gnoza*. Warszawa: Pax, 1988

SOBOLEWSKA, Anna. Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu. In GLATZEL, Ilona – SMULSKI, Jerzy – SOBOLEWSKA, Anna (edd.). *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1999

STEINER, George. *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Kraków: Universitas, 2000

ŠMATLÁK, Stanislav. *Dve storočia slovenskej lyriky. Obdobia – osobnosti - diela*. Bratislava: Tatran, 1979

ŠMATLÁK, Stanislav (ed.). *Janko Kráľ*. Bratislava: Nakladateľstvo Tatran, 1976

VLČEK, Jaroslav. *Verše Janka Kráľa*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenska, 1893

VONGREJ, Pavol. *Janko Kráľ. Básnik – búrlivák*. Bratislava: Obzor, 1966

SUMMARY

The essay indicates problems arising from the attempt to classify the genre of the cycle *Dráma sveta* by Slovak romanticist Janko Kráľ. It suggests to treat the work as an open text, which seems to respond to the intention of the author, and to give up the attempt of comprehensive reading as well as the effort to assemble the fragments left by Kráľ in order to reconstruct an assumed whole. Such an interpretive attitude results in the hypothesis of classifying and treating the text as a particular literary genre, a *torso*. The author of the paper also takes the oneiric motifs into account, as they are crucial for the symbolic level of the work. The motif of dreaming indicates a relation to the gnostic myth in the construction of the work. The paper also emphasizes the meaning of the motif of a book, which is related not only to the Faustian theme of recognition of one's own writing, but, above all, points out the dramatic situation of the author.