

KARNEVALIZOVANÉ OBRAZY V LUDOVEJ PIESNI

JURAJ HAMAR

Juraj Hamar, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Katedra estetiky, Gondova 2, 814 99, Bratislava; e-mail: juraj.hamar@uniba.sk

Thematically, this article focuses on the interpretation of carnival pictures in folk songs. In terms of source material, it is based on published sources, mostly songs from the author's field research conducted in Slovakia, including a comparative reflection of the repertoires of other Slavic nations (Czechia, Moravia, Transcarpathia, Poland, Serbia). The author concentrated on that part of the traditional repertoire which relates to the laughter carnival culture from the point of view of archetypes, as highlighted by M. M. Bachtin in his work *François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance*. This mainly relates to the aestheticism and poeticism of the carnival world and the grotesque concept of the body in folk songs. The article presents this issue through pictures of eating and drinking; food and drinks; personal hygiene; emptying and excrements, sexual acts, the human body; old-age, death and after-death life; animals and things.

Key words: folk laughter, folk song, Bachtin, carnival culture, carnivalisation, grotesque realism, comic, ugly, inferior, erotic, naturalism, food, eating, drinking, emptying

Ludový smiech tvorí neodmysliteľnú súčasť širšieho systému dejín kultúry, umenia a estetiky. Jeho rozmanité formy vnímal M. M. Bachtin ako autonómnu formu ľudovej tvorivosti, ktorá našla svoj výraz v jednotnej a uzavretej podobe špecifickej ľudovej smiechovej kultúry, ktorú nazval vo svojom, k danej problematike kľúčovom diele *François Rabelais a ľudová kultúra stredoveku a renesancie*, karnevalová kultúra (Bachtin, 1975). Rabelaisov¹ román *Gargantua a Pantagruel*² (1532 - 1564) bol inšpirovaný dobovým obľúbeným žánrom kníh ľudového čítania. Tematicky vychádzal z príbehov zo života dynastie obrov, najmä Gargantuu a jeho syna Pantagruela. Autor v tomto románe uplatňuje predovšetkým kritický, satirický pohľad na všetky aktuálne oblasti spoločenského života a pretrvávajúce prvky stredovekého myslenia. Nemi-

1 François Rabelais (1494 - 1553), významný predstaviteľ francúzskej renesancie, spisovateľ, lekár, kňaz a humanista.

2 Päťdielny román *Gargantua a Pantagruel* vznikol v rokoch 1532 - 1564.

losrdne vystavuje výsmechu scholastickú teológiu, katolícku askézu, protestantské puritánstvo, doznievajúcu podobu rytierskeho stavu a pod. Z hľadiska poetiky románu predstavuje Rabelaisov text aj paródiu na súčasnú literárnu tvorbu a jej žánre. Z nášho pohľadu však musíme vnímať román *Gargantua a Pantagruel* aj ako cenný dobový dokument o tradičnej ľudovej kultúre tohto obdobia. Nájdeme v ňom totiž množstvo zmienok o tradičnom spôsobe života, o ľudovej etymológii, o detských hrách, ľudovom odeve, strave, tancoch a pod.

Význam a vplyv karnevalovej kultúry na ľudovú imagináciu boli už od čias stredoveku a renesancie také silné, že kontinuitu tejto tradície v rozmanitých ľudových prejavoch nachádzame aj v súčasnosti.

Bachtin hovoril o troch základných formách, v ktorých sa odzrkadľujú prejavy ľudovej smiechovej kultúry: 1. obradové a mimetické formy; 2. slovesné smiechové diela; 3. rôzne formy a žánre pouličnej vravy (Bachtin, 1975: 7). Tie sú navzájom prepojené a navzájom sa prelínajú. Príspevok sa zameriava najmä na ľudovú pieseň ako formu slovesného smiechového diela s akcentom na estetiku a poetiku karnevalizovaných obrazov v ľudovej piesni nazeranú prostredníctvom hierarchie: karnevalový svet – karnevalové telo – karnevalový jazyk, resp.: groteskná koncepcia sveta – groteskná koncepcia tela – groteskná koncepcia jazyka.

Pre karnevalový svet je charakteristická zvláštna logika obrátenia sveta naruby (Bachtin, 1975: 13). Nejde len o prevracanie priestorovej vertikálnej orientácie: hore – dolu, resp. horizontálnej priestorovej orientácie: vpredu – vzadu, ale aj o prevrátenie hodnotových kultúrnych, spoločenských, antropologických, jazykových, estetických a iných orientácií (napr.: nebo – zem, zem – podsvetie, vznešené – nízke, krásne – škaredé, starí – mladí, muži – ženy, naši – cudzí, vyššie vrstvy – nižšie vrstvy a pod.). Svet naopak je svetom prevracania elementárnych binárnych sémantických opozícií, ktoré sú príznačné pre podstatu mytologického myslenia a pre prvotné predstavy o usporiadanosti sveta ako kozmu (poriadku) (Meletinskij, 1981: 267). V tomto duchu by sme mohli hovoriť o karnevalovom svete ako o chaose (neusporiadanosti). Ale karnevalový svet nepredstavuje „antisvet“. Nie je to chaos, je to usporiadaný svet naopak. To znamená, že karnevalový svet má svoj poriadok v prostredí ľudovej tvorivosti reflektovaný v predstavách o jeho elementárnych štruktúrach, hodnotách, hierarchii, symbolike, metaforike, poetickej obraznosti, estetike a pod. Toto prevracanie a profanácia kozmu na „karnevalový chaos“ má jednoznačný cieľ: dosiahnutie komického efektu, ktorého výsledkom je smiech.

Umberto Eco vo vzťahu k celej etnologickej a umeleckej tradícii, v zhode s Bachtinom a s dôrazom na estetickú kategóriu komické, hovorí o karnevalovom svete ako o svete prevrátenom hore nohami (*monde renversé*). Je to svet, „v ktorom ryby lietajú a vtáky plávajú, v ktorom líšky a králiky naháňajú lovcov, v ktorom sa biskupí správajú ako blázni a blázni sú korunovaní.“ (Eco, 1994: 98)

Bachtinove komické je kozmické. Karnevalový smiech a karnevalový svet je podľa neho: všeludový (smejú sa všetci); univerzálny (smeruje ku všetkému a ku všetkým); ambivalentný (je veselý a zároveň výsmešný, potvrdzuje aj zavrhuje, pochováva aj predstavuje nový zrod). (Bachtin, 1975: 125) „Karneval má vesmírny charakter, je to zvláštni stav celého sveta – obrození a obnovení, ktorého se účastní všichni lidé. Taková je podstata karnevalu a všichni účastníci ji živě pocíťují.“ (Bachtin, 1975: 10) Aj svet ľudovej kultúry je budovaný „jako parodie na obyčejný, tj. mimokarnevalový život, jako „svět naruby.“ (Bachtin, 1975: 13)

Predstavy a realizácie karnevalového sveta sú totožné s realizáciou a predstavami

o karnevalovom tele. Nejde len o jeho antropologickú, resp. materiálnu podobu, ale aj o jeho fyziologické, psychologické, mentálne a iné duchovné prejavy, ktoré sa prejavujú v obrazoch materiálne telesného princípu. Ten v podobe svojbytnej estetickéj koncepcie Bachtin označil ako groteskný realizmus. „Kosmické, sociálne a telesné jevy se tu podávajú v nedílné jednotě jako nerozštěpitelný živý celek.“ (Bachtin, 1975: 20) Podobne ako pri predstavách o karnevalovom svete môžeme vychádzať z priestorových a hodnotových binárnych sémantických opozícií aj pri predstavách o karnevalovom tele. Hore reprezentujú antropologické obrazy ľudského tela – hlava, ústa, oči, nos; dolu zasa brucho, zadok, pohlavné orgány. Hore to sú obrazy jedenia, pitia; dolu zasa vyprázdňovanie a sexuálny akt. Hore je znovuzrodenie a mladosť, dolu staroba, umieranie a smrť.

Karnevalové telo má ale aj duchovnú výbavu a človeka reflektuje v totalite jednoty jeho materiálnej aj duchovnej podstaty v prostredí jeho sociálnej existencie v danom spoločenstve. Tá je podriadená priestorovým predstavám o hodnotách vertikálneho vedomia a bytia človeka (Bachelard, 1990: 57). Tieto predstavy súvisia s nadtextovým modelovaním jazyka pri chápaní skutočnosti. Predstavujú materiál pre konštrukciu kultúrnych modelov, ktoré nemajú priestorový obsah, ale nadobúdajú celkom iný význam (náboženský, etický, estetický, spoločenský, politický, hodnotový, materiálny a pod.). Všetky tieto modely sveta vrátane karnevalového „sú výrazne obdarené priestorovými príznakmi.“ (Lotman, 1990: 251)

Karnevalový jazyk reprezentujú rečové akty, ktoré parodujú, desakralizujú a dehonestujú svoju ustálenú podobu, akú nadobudli v mimokarnevalovom, bežnom jazyku. Má podobu svojbytného jazyka schopného „vyjádriť jednotný, ale složitý karnevalový svetonázor ľudu... musel se vyjadřovat v dynamických a proměnlivých..., hravých a nestálých formách. Všechny formy a symboly karnevalového jazyka jsou proniknuty patosem proměn a obnovování, poznáním veselé relativnosti panujících pravd a sil.“ (Bachtin, 1975: 13)

Groteskný realizmus karnevalového sveta v sebe spája do jednotného celku najmä tri kategórie tradičnej estetiky: komické, škaredé a nízke, pričom komické predstavuje v našom kontexte evidentnú nadradenosť, pretože sa pohybujeme vo svete smiechovej kultúry. Ale ak karneval prevracia svet hore nohami, tak musíme aj tieto estetické kategórie vnímať v korelácii s ich sémantickými opozíciami: tragickým, krásnym a vznešeným. Táto symbióza, na prvý pohľad tak odlišných a autonómnych estetických kategórií, je historicky prítomná v celých dejinách umenia a estetiky, ale zrejme je najviac artikulovaná práve v prejavoch karnevalovej kultúry.

„Podstatným aspektom groteskna je ošklivosť. Estetika grotesknosti je do značnej miery estetikou ošklivého.“ (Bachtin, 1975: 40) Aristoteles vo svojej Poetike hovorí, že komédia napodobňuje ľudí horších ako sú, „no nie v každom ohľade zla, ale len v tom smere hanebnosti, ktorý spôsobuje smiech. Lebo smiešne je akási chyba a hanebnosť.“ (Aristoteles, 1944: 23) Keď Henri Bergson uvažuje nad otázkou, čo reprezentuje komický vzhľad človeka a v čom sa odlišuje komické od škaredého, tak navrhuje nasledovné riešenie: „Zdůrazníme problém tak, aby se účinek zvětšil natolik, že se příčina stane viditelnou. Ošklivost tedy zvětšíme, přivedeme ji až k ohyzdnosti a uvidíme, jak se od ohyzdného dostaneme k směšnému.“ (Bergson, 1993: 23) To je napríklad princíp karikatúry, resp. paródií na aktuálne spoločenské a politické dianie v súčasnosti. Theodor W. Adorno hovorí o tom, že estetický diskurz o krásne nemožno oddeliť od diskurzu o škaredosti (Adorno, 1997: 66–85). Umberto Eco zdôrazňuje, že „obscénně se lze chovat z hněvu, nebo proto, abychom někoho vyprovokovali, ale

velmi často nás obscénní mluva či chování prostě *rozesmějí* – stačí si vzpomenout, s jakou chutí děti vyprávějí nebo poslouchají žerty o výkalech“ (Eco, 2007: 131) a podobne. Všetky spomínané estetické kategórie našli svoj celistvý výraz aj v spodnom prúde ľudovej imaginácie, teda vo folklórnej tvorbe, ktorá je zaťažená stereotypnými negatívnymi konotáciami vo vzťahu k forme i obsahu, hodnotenými napr. ako nízky štýl, naivná tvorba a pod. (Kurth, 1931: 291)³

Princíp karnevalového sveta hore nohami, ktorý prevracia svet, človeka, jeho reč a jeho spoločenské vzťahy naopak, ale predpokladá základnú nutnú podmienku: znalosť toho, čo chceme obrátiť naruby, v našom kontexte čo chceme parodovať. Ak chceme niečo, čo je hore, dostať dolu, musíme vedieť (v oblasti priestorovej orientácie), čo je hore a čo dolu. Ak chceme parodovať vzťahy, morálku, podobne musíme vedieť, čo znamená vo vzťahu hodnotovej orientácie „hore“ a čo „dolu“. Topograficky prevracajú svet ale znamená prevracajú aj jeho pravidlá a hodnoty. „Musíme vedieť, do akej miery je isté správanie zakázané a musíme pociťovať majestát zakazujúcej normy, aby sme dokázali oceniť ich prekročenie. Karneval je nemožný bez existencie platného zákona ktorý sa poruší.“ (Eco, 1994: 100) V praxi to znamená, že ak chceme parodovať (prevracajú naruby) napr. cirkevnú liturgiu, jazyk alebo zákony, musím ich poznať. Ak chcem porušovať ustálené spoločenské, jazykové a iné normy (tabu), musím ich poznať a musím ich počas mimokarnevalového obdobia akceptovať.

Karneval je neodlučiteľne spojený s komédiou a s karnevalovou maskou. „Pod maskou sa všetci môžeme správať ako animalizované charaktery komédie. Môžeme spáchať akýkoľvek hriech a zároveň ostať nevinní – a skutočne sme nevinní, lebo sa smežeme (čo znamená: *toto sa nás netýka*).“ (Eco, 1994: 98) Samotná predstava karnevalového sveta ako sveta prevráteného naruby je sémanticky spojená s pocitmi porušenia všeobecnej spoločenskej normy, ktorá súvisí s našou životnou skúsenosťou a s našimi tradovanými predstavami o usporiadaní a chode žitého sveta, ktoré sú na základe životnej skúsenosti podriadené určitým kolektívnym normám a hodnotám. Ak máme do činenia s komikou karnevalizovaných obrazov, musí ísť o všeobecne akceptovateľné porušenie takých noriem, ktoré je dané spoločenstvom ochotné tolerovať. Nesmie ísť o porušenie noriem, ktoré majú pre dané spoločenstvo zásadný, existenčný význam (napr. incest, vražda, drastickosť, brutalita a pod. Najčastejšie ide o porušenie noriem menšieho významu (napr. etiketa, hygiena, neslušné správanie, vulgárny jazyk a pod.) (Eco, 1994: 97).

V poetike ľudovej piesne nachádzame komické obrazy zastupujúce toto porušenie noriem „menšieho významu“ v podobe: 1. estetickej; 2. etickej; 3. antropologickej; 4. jazykovej. K intenzite dosiahnutia komického efektu prispieva skutočnosť, že mnoho motívov má univerzálny charakter, čo znamená, že tieto obrazy synergicky zastupuje viacero týchto podôb súčasne. Pokúsime sa načrtnúť paradigmu motívov, ktoré v ľudovej piesni súvisia s porušením kolektívnych noriem menšieho významu.

1. Porušovanie estetických noriem sa vzťahuje predovšetkým na predstavu estetického ideálu, ktorú kolektív uplatňuje na jednotlivcovi alebo užšom kolektíve (napríklad

3 E. Kurth v diele *Musikpsychologie* (Kurth, 1931: 190–192) hovorí o symbolických a dynamických primitívnych formách v hudbe (ale aj v liturgii, signáloch a ľudovej piesni), kde sa prejavuje spodný/pod povrchom/utajený/tabuizovaný a pod. prúd ľudovej imaginácie (ľudovej fantázie). Uprednostňujem preto v súlade s E. Kurthom termín „spodný prúd“, ktorý paralelne plynie s „oficiálnym“ prúdom a predstavami o poetike ľudovej piesne označenými estetikou romantizmu. Takisto uprednostňujem termín imaginácia a nie ľudová fantázia. Z kontextu Kurthovo textu vyplýva, že „hodnotenie“ zovšeobecňuje en bloc všetky skupiny, ktoré prichádzajú do styku s ľudovou piesňou (nositelia, poslucháči, laická i odborná verejnosť).

na príslušníkoch jednej sociálnej skupiny a pod.). Je to napríklad reflexia vonkajších atribútov telesnej krásy (pekná postava, tvár, oči, vlasy) v konfrontácii s grotesknou prezentáciou karnevalového tela. Sem patrí aj odev alebo výsledné produkty ľudskej práce.

- *Mala som frajera z Dolného majera,
mal on oči také, jako pol taniera.
Mala som frajera, bol trojakej krásy:
rapavý, karpavý, kučeravé vlasy.
Rapavý, škulavý na obidve oči,
ani mu to perko odo mna nesvedčí.* (Hamar, 1998: 41)
- *Od jamečky po jamečku sadila som fazulu
nepojdem ja za takého čo má veľkú papulu.* (Hamar, 1998: 118)
- *Brezovskí mládenci kerí nad kerého,
ale žiaden nemá kabáta nového.
Ten Jano susedéch, ten ho už má predsa,
ušili mu tatko ze starého vreca.* (Hamar, 1998: 41)
- *Maľovaná izba, krivá pec,
nevedela Anča chleba piecť.
Iba takie krivie kabáče, kabáče,
čo sa pri nich Janko viplače.* (Hamar, 1998: 41)

2. Porušovanie etických noriem nachádzame v zložito štruktúrovaných obrazoch sociálnych vzťahov v rámci rodiny (rodičia – deti, milý – milá, otec – matka, manžel – manželka, svokor – svokra, kmotor – kmotra, vdovec – vdova); v rámci kolektívu (muži – ženy, chlapci – dievčatá, jednotlivec – kolektív, mladí – starí); v kolektívnych vzťahoch so širším kontextom (cudzí – svoji). Patria sem aj obrazy univerzálnych negatívnych ľudských vlastností (hlúposť, naivita, lenivosť, chamtivosť, nevera, obžerstvo, opilstvo, pýcha, klebetnosť, smilstvo), ďalej obrazy zlej telesnej hygieny a pod. Do tejto skupiny patrí aj reflexia obrazov, ktoré sú v zmysle spoločenskej etikety tabuizované (pohlavný styk, telesné vyprázdňovanie).

- *Bože moj uš, bije ma muš.
Bijema s ohlavci, že choďín za chlapci, ňebuděn uš.* (Garaj, 1992: 93)
- *Mužu, muži, hybaj domov, deti plačú od hladu.
Nahaj, nahaj, žena moja, daj im vodi od smadu.* (Hamar, 1998: 36)
- *Kmoterko mój premilený, poščajte mi ženi.
Prídte v lete kedí scete, já vám poščám sani.* (Hamar, 1998: 36)
- *Ej, mám ja muža dobrého,
len prevelice sprostého.* (Hamar, 1998: 36)
- *Za tú, za tú, ktorá má zlatú!
Ktorá má zasranú, ňech idě na stranu,
za tú, za tú, ktorá má zlatú.* (Hamar, 1998: 179)

3. Porušovanie antropologických noriem súvisí s grotesknou koncepciou ľudského tela, ktorá súvisí s prevrátením kolektívnych predstáv o dokonalom ľudskom tele, a o dobovom estetickom ideály krásy ľudského tela, najmä v zmysle jednotlivých mier

a proporcií v rámci antropologickej konštrukcie tela ako ideálneho, uzavretého a dokončeného celku. Porušovanie týchto noriem sa v ľudovej piesni prezentuje prostredníctvom obrazov s rastovými chybami a defektmi (malý, resp. obrovský vzrast niektorých orgánov alebo celého tela, deformácie celého tela alebo častí tela, poruchy zraku a sluchu, zlyhanie sexuálnej potencie a pod.).

- *Ľbudem sa žerúť pri ostatku,
nájdem si ja ženu širokého zadku.* (Hamar, 1998: 42)
- *Odo dverí na sľahu, zav si kriví šmatľavú.
Ona dájde do trňa, von sa za ňov hontľá.* (Hamar, 1998: 42)
- *Ach mamičko, mamko, prišiel ke mne Janko šak som sa zasmála.
Mal pri riti pytlík, pri pytlíku knutlík na pôl rífa bezmála.* (Hamar, 1998: 117)

4. Porušovanie jazykových noriem sa dotýka tak vonkajších – formálnych, ako aj vnútorných – obsahových aspektov kolektívneho jazykového úzu. V karnevalizovaných obrazoch v ľudovej piesni sa takéto porušenie jazykovej normy prejavuje okrem iného aj používaním nezmyselných a skomolených slov, vrátane skomolených slov iných etník, ďalej používanie slovných hračiek (napr. pri slovách, ktoré formálnou podobnosťou (rytmus, rým) menia svoj význam). Sem môžeme zaradiť aj používanie slov, ktoré sú z hľadiska kolektívnej morálky považované za vulgárne a neslušné. Ich komický účinok často zvyrazňuje aj poetický princíp kopolálie a kakológie, ktorý vychádza z chorobného nutkania často používať hrubé a obscénne slová a výrazy, ktoré sú v bežnej spoločenskej komunikácii v rámci daného kolektívu tabu. Za porušenie jazykových noriem (najmä zo sémantického hľadiska) môžeme považovať aj poetický princíp mimikrov, keď text piesne obscénny výraz len naznačí, ale *expressis verbis* ho neuvádza.

- *Šúchala sa Á, po lavici BĚ,
zadrela si CĚ do papulice.* (Hamar, 1998: 43)
- *Keť som ja bol malí chlapec, volali ma dievki za pec.
Dávali mi kašu jedať, kašu jedať, abi mohol pekŕe spievať.* (Hamar, 1998: 178)
- *Posedajme ro- ro- rovno,
budeme ješť ho- ho-
hovädzinku, baštrnáčik aj s chrenom.*

*Stará baba kri- kri- kričť,
že jej teče z pi- pi-
z pitvora do dvora vodička.*

*Išiel starý ce- ce- cez plot,
rozdrapel si ko- ko-
košielenku šlingrovanú, bielenú.*

*Starý kreše dre- dre- drevo,
syn mu do rúk se- se-
sekerenku podáva, podáva.*

*Mara varí slí- slí- slíže,
Jano ju tam je- je-
jednostajne neprestajne boskáva.* (Krekovičová: 17)

Princíp karnevalizácie v ľudovej kultúre predstavuje sémanticky zámernú a cielenú premenu ustálených funkcií a hodnôt, ktoré lokálne spoločenstvo všeobecne uznáva

a akceptuje. Táto premena smeruje k dosiahnutiu komického efektu, aký obyčajne sprevádza úpadok morálky, pojmov i jazyka, ktoré v týchto oblastiach prekračujú za- užívané tabu. „Hlavní zvláštností groteskního realismu je *snižování*, tj. převádění všeho vysokého, duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny, do sféry země a těla v jejich nedílné jednotě.“ (Bachtin: 1975: 21) Toto znižovanie a dehonestácia sa vyznačujú aj prísnou topografickou sémantikou: kozmickou – „hore“ je nebo, „dolu“ je zem, ale aj antropologicky telesnou – „hore“ je hlava a tvár a „dolu“ sú pohlavné orgány, vnútorné orgány a zadnica. Ďalšou príznačnou črtou znižovania a dehonestácie je v karnevalovej kultúre ich ambivalentnosť. „Snižování kope tělu hrob pro nové zrození.“ (Bachtin: 1975: 22)

Pri jednotlivých druhoch a žánroch ľudového umenia neexistujú presne vymedzené hranice ich klasifikácie. Tie sa navzájom prelínajú a dopĺňajú. Aj karnevalizované obrazy nachádzame v repertoári viacerých piesňových žánrov: v ľubostných, svadobných, krstinových, fašiangových, žartovných a pijanských piesňach, v uspávkách, detských popevkoch, v piesňach k betlehemským hrám, alebo v paródiách pohrebných plačov.

Synkretizmus karnevalového sveta je v prostredí ľudovej imaginácie taký silný, že akýkoľvek pokus o tematickú klasifikáciu karnevalového repertoáru ľudovej piesne bude nepresný a neúplný (napríklad obrazy jedenia a pitia sa nedajú oddeliť od obrazov vyprázdňovania a pod.). Karnevalový svet, karnevalové ľudské telo, aj jazyk karnevalu v slovesnom folklóre, predstavujú autonómny, synkretický jav so svojimi špecifickými estetickými a poetickými princípmi zobrazovania. V tomto príspevku si preto pomôžeme malou ľstou: pokúsime sa naznačiť hlavné okruhy tematického zamerania karnevalizovaných obrazov v ľudovej piesni, pričom si v jednotlivých interpretovaných textoch budeme všímať ich dominantný motív a voči ďalším karnevalovým sémantickým kontextom zostaneme ľahostajní.

Karnevalové obrazy v ľudovej piesni navrhujeme tematicky rozdeliť na: 1. obrazy jedenia a pitia, stravy a nápojov; 2. obrazy telesnej hygieny, vyprázdňovania a exkrementov; 3. obrazy sexuálneho aktu; 4. obrazy ľudského tela; 5. obrazy staroby, smrti a posmrtnej existencie; 6. obrazy zvierat a vecí. Na tomto mieste je dôležité zdôrazniť: spomínané obrazy sú časovo prísne späté s karnevalovým obdobím, resp. s kalendárnymi, resp. rodinnými udalosťami, ktoré sa vymykajú každodennej sociálnej praxi. V tomto zmysle teda nejde napr. o každodenné jedenie, pitie, vyprázdňovanie, spoločenské vzťahy, prácu alebo morálku a pod. Sú to obrazy sviatočných prejavov karnevalového smiechu a komiky.

1. Obrazy jedenia a pitia, stravy a nápojov v karnevalovej obraznosti reprezentujú telesné hore. Potravu a nápoje človek konzumuje skrz ústa. Fyziologické účinky stravy a nápojov zasa smerujú smerom dolu – k tráveniu a vylučovaniu. Jedlo a pitie reprezentujú v ľudovej kultúre obrazy hodovania a hojnosti. Bachtin vo svojej práci venuje hodovým obrazom, príležitostiam, sviatočným prejavom jedenia, pitia hodovania v tradícii stredoveku a renesancie jednu celú kapitolu (Bachtin, 1975: 220–238). „Jídlo a pití je jedním z nejdůležitějších projevů v životě groteskního těla.“ (Bachtin, 1975: 222) V ľudovej piesni ide najmä o repertoár piesní, ktoré sú príležitostne spojené s hodovaním v rámci fašiangov, krstín, svadobného veselí a pod. Karnevalizácia týchto obrazov je spojená napríklad s desakralizáciou jedla a dehonestáciou konzumácie stravy, resp. etikety pri jedení. Topoanalýza jedenia a pitia predstavuje v antropologickom a fyziologickom zmysle to, čo súvisí s telesným „hore“. Jedenie, pitie, chute, vône a pod. človek vníma skrz ústa a nos. Pri obrazoch degustácie jedla a pitia máme v po-

etickej roviny dve podoby ich reflexie v ľudovej piesni. Obidve sú často spojené so sexuálnym aktom a s účinkovaním sexuálnych orgánov. Prvá súvisí s metaforikou a symbolikou pohlavných orgánov, druhá odráža v poetickvej roviny životné skúsenosti človeka spojené s jeho fyziologickým prežívaním chutí pri konzumácii stravy a nápojov v konfrontácii s chuťami a pocitmi pri sexuálnych praktikách. Etiketa jedenia a pitia zasa súvisí so všeobecne uznávaným spoločenským poriadkom.

Metaforika obrazov jedla sa často prelína s obrazmi sexuálnych orgánov. Nejde len o vonkajšiu, formálnu a materiálnu podobnosť, ale aj o synonymá (obyčajne ide o synonymá, pri ktorých pôvodný význam slova má pendanta v expresívnom jazykovom vyjadrení: napr. vajcia – potravina vs. vajcia – genitálie; klobáska – mäsový výrobok vs. klobáska – falus) a pod.

- *Ideme ideme k svätému sobášu,
neseme dve vajcá aj jennu klobásu.* (Hamar, 1998: 125)
- *Ešte boli štiri dñi do sveťho Marka,
išli d'ievki kupovať do Prešporku vajca.
Jedna bola richtárova a dve boli pánske,
kúpili si po dve vajká, po jednej klobáske.* (Hamar, 1998: 151)
- *Odo dverí pot pec skácav, do smotanki konček pchávav.
Na ulicu vibehuvav, a tan si ho oblizuvav.* (Garaj, 1992: 86)
- *Od lavici pod pec skácav,
polievkou si konček zmáčav.
Na lavici vyskakuvav,
potom si ho oblizuvav.* (Hamar, 1991: 41)
- *Ñechcem baraňinu aňi hovědzinu,
len takú zverinu, čo dvíha perinu.* (Hamar, 1998: 166)
- *Ej, mňa hlava nebolí, len okolo pása,
čo som sa najedla surového masa.*
*Ej, ani hovéziny, ani baraniny,
len také zveriny čo dvíha periny.* (Obrátil, 1999: 279)
- *Oj đevojko, materina reso,
Ta ne luduj, i kurac je meso,
Kosti nije, ubosti te neće!* (Karadžić, 1987: 76) *[Ej, dievčina, matkina pýcha,
veď neblázni, aj kokot je mäso.
Nemá kosti, nemôže ťa pichať!]*
- *Ova seka do meneka
Ište mesa od meneka –
Ja imado pa joj dado!* (Karadžić, 1987: 67) *[Tá čo sedí vedľa mňa
pýta mäso odo mňa –
Ja som mal, tak som jej ho dal!]*
- *To je chren to je chren, to je chren,
čo to visí chlapcom z gací ven.* (Hamar, 1998: 119)
- *Ajački, ajački, dala mi stojački,
lepšie mi to padlo jak hrnec omáčky.* (Hamar, 1998: 144)
- *Ladna kiša kako led,
Slatka pička kako med.* (Karadžić, 1987: 70) *[Dážď studený ako ľad,
sladká pička ako med!]*

- *Chvalabohu na vísosti, riba nemá žiadne kosti.
Nemá kosti, aňi rebrá, aňi rebrá a preca je taká dobrá.* (Hamar, 1998: 178)
- *A ešče ma vácej mrzí,
ket jej sopel z nosa visí,
pri míše, pri jedle,
ket su tam aj knedle,
to ma mrzí, to ma mrzí.* (Hamar, 1998: 138)
- *Na strňisku, na smetisku,
žena muža pásła,
ach moj mužu na moj dušu,
ťi si moje prasa.* (Hamar, 1998: 163)

Konzumáciu jedla a nápojov prezentujú aj obrazy o účinkoch stravy na ľudský organizmus. V tomto prípade to znamená znižovanie a presúvanie sémantiky obrazov smerom k telesnému dolu – k bruchu a k vylučovacím orgánom. Tieto obrazy odzrkadľujú nielen žitú prax, napríklad príčinnosť účinku pri kombinácii niektorých surovín (konzumácia strukovín, nezrelého ovocia, konzumácia ovocia s mliečnymi produktmi a pod.), ale aj stereotypné predstavy. V poetickej rovine sa tu stretávame aj s komickými obrazmi nonsensu.

- *Išla pyzda čerez vodu, na kamenji sila.
„Napivajšja, pičo, vody, bo’s kovbasku zjila.“* (Obrátil, 1999: 385)

[*Išla piča cez vodu, na kameň si sadla.
„Napi sa ty piča vody, klobásku si zjedla.“*]

- *Najedla sa čerešien, napila sa cmaru,
viviedli ju ke tancu, osrala si sáru.* (Hamar, 1998: 145)
- *Nahňevav sa Gubo na svoju ženu,
že mu dala repu ňedovarenú.
Keť sa repi napapav,
šetok sa von dokakav, dobev ženu.* (Hamar, 1998: 164)
- *Neber ma do tanca, fazulu som jella,
zapchaj mi prstom rit, bych sa neuprdla.* (Hamar, 1998: 128)
- *Zaštopkaj palcom rit
fízole som jedla
zaštopkaj palcom rit
aby som neperdla* (Beneš, Pavelčík, 1946: 26)
- *Halú, belú, pukšu⁴,
mama varí lukšu⁵,
až se pukeš napapá,
do halenky nakaká.* (Obrátil, 199: 97)
- *Najedov sa gejšoš slížov,
už mu idú prstí krížon.*

4 žartovne malé dieťa – decko

5 rezance

*Zedov gejšoš hrubvo hovno,
už mu idú prsti rovno.* (Hamar, 1998: 164)

Popri obrazoch jedenia a pitia celkom prirodzene v ľudovej piesni nachádzame aj karnevalizované obrazy prípravy jedla a nápojov. Tie sú v duchu karnevalovej tradície spojené s desakralizáciou a dehonestáciou jedla a pitia a tiež so smerovaním k telesnému dolu.

- *Nacikala do popola, navarila knedlí,
dávala to muzikantom, aby oni jedli.* (Hamar, 1998: 119)
- *Da je meni pičke i paprike
Da načinim kurcu kiselice!* (Karadžić, 1987: 53)
*[Keby som mal pičku a papriku
tak by som nachystal pre kokot polievku!]*
- *Šlo děvčacko krásy dojit
a trefilo býka.
„Daj mi býku toho mlíka
z toho tvojího pytlíka.“* (Obrátil, 1999: 105)
- *A ja choďím kaďe tam,
muža doma zamykám.
Kapusti mu nasekám,
do ňej sa mu vycikám.* (Hamar, 1998: 142)
- *Nepujdu já do Hradišča na tanec
smažijú tam škvařežinu bez vajec
a to byla škvařežina neslaná
škvařila ju stará baba posraná
tancoval liška s jeleněm
česala mu vajca hrebeněm* (Beneš, Pavelčík, 1946: 18)

V súvislosti s obrazmi jedenia a pitia sa v ľudovej piesni často stretávame so stylistickou figúrou logicko-syntaktického paralelizmu. Ide najmä o prípady, v ktorých sa vo veršoch ľudovej piesne prelínajú relatívne samostatné významové kontexty, čo sémanticky navzájom nesúvisia. Napríklad: prvý kontext je z okruhu obrazov jedenia, pitia, stravy a nápojov a druhý kontext je z okruhu erotiky, sexu, obrazu ľudského tela, najmä sexuálnych orgánov.

- *Ej, oves, oves, zelení oves,
a ja ti ňedám, trebárs sa obes.*

*Ach, jačmeň, jačmeň, zeleňt jačmeň
a ja ťa dievša tej noci načňem.* (Hamar, 1998: 151)

- *Záhon šošovičky, záhon cibule,
daj sa dievča pojebati, nič ti nebude.* (Hamar, 1991: 71)
- *Jennom hrnci šošovica, druhem zase kaša,
pekny družba do posteľe miesto otčenáša, miesto otčenáša.
Jella by som polievku, ale je horúca,
radšej budem družbov lúbit na to som ja súca.* (Hamar, 1998: 117)

- *Hrášek je kulatý,
čočka je placatá,
ty jsi dědek plešatý,
jáj sem holka macatá.*

*Hrášek je kulatý,
čočka je placatá,
když je holka macatá,
býva brzo načatá.*

*Hrášek je kulatý,
čočka je placatá,
pindour je huňatý,
kunda je chlupatá. (Obrátil, 199: 190)*

- *Pila víno, pila pivo, neopila sa.
Dala pičky potichučky, neskurvila sa. (Hamar, 1998: 131)*

Obrazy jedla nachádzeme aj v špecifickej podobe karnevalovej dekonštrukcie ľudského tela, ktorá, v nasledovnom prípade, evokuje napr. tvorbu talianskeho maliara Arcimbolda⁶.

- *Mav som milú peknú hábu,
srdce mala z karelábu.
Trenčín, Trnava, ruža voňavá,
z karelábu.*

*Nožtok z cvikly, jazyk z chreňu,
a žalúdok z petržľenu.*

*Líčka mala z bielej repy,
nohy z hlúbov ako cepy.
Trenčín, Trnava, ruža voňavá,
ako cepy.*

*Oči z hrachu, zuby z bôbu,
rád som hu mav až do hrobu.
A táto pekná moja milá,
v poľiovke sa zatopila.*

*Prikryli ju v hrobe skálím,
a ja podnes za ňov žiaľim.
Trenčín, Trnava, ruža voňavá,
za ňov žiaľim. (Hamar, 2010: 154)*

Karnevalizované obrazy jedenia a pitia sa v ľudovej piesni veľmi často realizujú pri žartovných prekáračkách jednotlivcov alebo skupín v rámci daného spoločenstva. Tie sú vystavané na princípe makroteórie superiority (Borecký: 2000: 45). Superiorita

⁶ Giuseppe Arcimboldo (1526 - 1593) bol taliansky manieristický maliar, návrhár kostýmov a inžinier. Okrem iného sa preslávil svojimi olejomaľbami portrétov, ktoré skladal zo zvierat, kvetín, zeleniny a ovocia a zakomponoval do podoby ľudskej hlavy.

a znižovanie majú k sebe veľmi blízko. Obyčajne ide o dialogické prekáračky, ktorých cieľom je prevaha nad protistranou a zároveň dehonestácia protivníka. Ide o superioritu jednotlivcov, resp. kolektívov (muži - ženy, chlapci - dievčatá, naši - cudzí, svadobčania - muzikanti, svadobní funkcionári - svadobná družina a pod.).

- *Družbovie, družbovie, zlá novina na vás,
skapali pomyje, povedali na vás.
A ten prvý družba musí o tom vedieť,
lebo ho tam našli pri škopíku sedieť.
Ten náš prvý družba to je samá pýcha,
cigaru do huby, sopel na pol rífa.* (Hamar, 1998: 120)
- *Družbovie, družbovie, čo ste to vyviedli,
z zdochnutého koňa huspeninu jedli.* (Hamar, 1998: 121)
- *Za našimi humny vyrastli dve gyne,
tí naši družbovie pocecali svine.
Len ten prvý družba, ten ju najviac drhol,
ach beda prebeda, cecek jej odtrhol.* (Hamar, 1998: 123)

Poetický princíp superiority ľudová imaginácia uplatňuje aj pri obrazoch vyprázdňovania a exkrementov. Ide o komické obrazy, prostredníctvom ktorých jednotlivec alebo kolektív dehonestáciou protivníka (jednotlivec alebo kolektív) demonštruje svoju nadradenosť v pomyselnom dialógu, čo má podobu žartovných prekáračiek.

2. Obrazy telesnej hygieny, vyprázdňovania a exkrementov sú obrazy reprezentujúce telesné dolu *par excellence*. Vyprázdňovanie aj exkrementy reprezentujú stereotypné predstavy, ktoré fyziologický proces trávenia potravy v ľudskom tele sprevádzajú. V expresívnom vyjadrení ide o obrazy exkrementov a o motívy vyprázdňovania a vetrov⁷, ale aj obrazy intímnej hygieny spojenej s vyprázdňovaním.

V Rabelaisovom románe nájdeme podobné obrazy na viacerých miestach. Napríklad keď Pantagruel pustil vetry, „od jeho bzdúcha sa zem zachvela na deväť míľ dookola a skazený vzduch z neho splodil vyše päťdesiatitisíc piadimužíkov, trpaslíkov a oháv, a pustiac vetry, splodil taký istý počet zakrpatených žienok, aké vídate na mnohých miestach a ktoré nikdy nerastú, iba ak k zemi ako kravské chvosty alebo do guľata ako limuzinská červená repa.“ (Rabelais, 1979: 69) Jednu kapitolu Rabelais venoval aj utieraniu zadnice. Grandgousier navštívi svojho syna Gargantua, ktorý sa mu chváli tým, že niet čistotnejšieho chlapca ako je on, pretože vynašiel „najpanskejší, najnádhernejší, najužitočnejší prostriedok na utieranie zadku.“ (Rabelais, 1989: 12) K tejto technike dospel Gargantua dlhodobým výskumom spojeným s praktickými skúsenosťami. Nasleduje enumeratívny výpočet rôznych techník a materiálov, ktoré Gargantua k tomuto druhu svojej očisty použil. „Raz som sa vytrel zamatovou maskou istej slečny, ... druhý raz čepcom..., potom zas klapkami na uši z karmazínového atlasu. ... Keď som potom kakal za kríkom, našiel som tam marcové mača; utrel som sa s ním... Potom som sa vytieral šalviou, feniklom, kôprom, majoránom, ružami, lístím tekvicovým, kelovým, cviklovým, viničovým, ibišom, divozelom, ...šalátom a špenátom... Potom som sa vytieral plachtami, prikrývkami, záclonami, vankúšom, pokrovcom, obruštekom, vechľom, uterákom, ručníkom, županom.“ (Rabelais, 1989: 12)

⁷ lat. flatus.

Napokon vo štvrtej knihe Rabelaisovho románu nájdeme kapitolu, ktorá opisuje, ako sa Panurgos od strachu pokakal. „Když se k němu bratr Jan blížil, cítil jakýsi zápach, docela jiný než z dělového prachu. I přitáhl k sobě Panurga a upozoroval, že jeho košile je všechna pokálená a čerstvě podělaná. Stahující síla nervu, jenž svírá sval zvaný sfintér (totiž díru u zadnice), povolila náramným strachem, jež zakusil ve svých fantastických vidinách. A k tomu ke všemu hřmění kanonády, které je hroznější v dolejších místnostech než na palubě. Neboť jedním z příznaků a známek strachu je, že se obyčejně otvírá závora schránky, v níž až do určité doby je hmota výkalová zdržována.“ (Rabelais, 1962: 224)

- *Šiel som za nu na višnu,*
ona sa mi pocikala, čo včil s nu? (Hamar, 1998: 145)

- *Keď som bola malá, malučičká malá,*
ñevedela som sa vicikaťi sama.

Teraz keď som veľká, chvala pánu Bohu,
zdvihñem sukñe hore, ošťim celú nohu. (Hamar, 1998: 157)

- *Dok sam bila devojčica mala,* *[Kým som bola dievčička malá,*
Nisam znala ni pšati sama; *nevedela som sa vycikati sama;*
Fala Bogu, kad sam se udala, *Chvalabohu už som sa vydala,*
Dignem nogu, sama voda curi! (Karadžić, 1987: 41) *zdvihnem nohu aby voda sama stekala!]*

- *Naše Anka tuze spává,*
zarostlo ji kudy ch..vá⁸;
bude-li tak dlouho spáti,
nebude mít kudy ch..ti⁹. (Markl, 1959: 45)

- *Hore vrškom bežala, dole brehom scala,*
družbovie si mysleli, že to tečie káva. (Hamar, 1998: 118)

- *Šišni, pišni, Ajko!“ –* *[„Cikni, pišni, Ajka!“ –*
„Nemogu ti, majko: *„Nemôžem ja, mamka:*
Četvorica gledaju, *Štyria sa dívajú,*
Pišati mi ne daju!“ (Karadžić, 1987: 113) *cikať mi nedajú!“]*

- *Vinšujem ti moja milá dobrý deň*
poščaj mně téj pičulenky na týdeň
a já bych ti pičulenky poščala
ale čím bych celý týdeň čurala (Beneš, Pavelčík, 1946: 26)

- *Indaj bola prvá v tanci*
a čil ledvaj nohy vláči,
košelu zasranú, na nej sú gaštany,
to ma mrzí, to ma mrzí. (Hamar, 1998: 138)

- *Když jsem šel okolo vrat,*
viděl jsem mou milou ..at¹⁰:

8 chcává (pozn. autora)

9 chcáti (pozn. autora)

10 srát (pozn. autora)

*mně se toho chtělo,
ono to vonělo
tak jako karafiát. (Markl, 1959: 40)*

- *Naša Rozára
měla husára
ten se jí v noci
vysrál na záda (Beneš, Pavelčík, 1946: 17)*
- *A vy páni muzikanti zahrajte mi tak a tak,
přidm sa vám neskáj večer pod okienko vykakat. (Hamar, 1998: 119)*
- *Čáp, čáp, čapušky,
pojďeme na hrušky,
dá nám židák gořalky,
gořalku mu vypijem,
do sklénky mu naserem. (Obrátil, 1999: 97)*
- *Strakatá slepice, bílý kohout,
nemohu na tebe zapomenout;
strakatá slepice, bílý prase,
chtěl jsem se up..nout¹¹, p..al¹² jsem se. (Markl, 1959: 59)*
- *Sere, prďí, ští, plota sa drží,
kvietočki zbiera, riť si viťiera
a pritom sa paličkov podopiera. (Hamar, 1998: 173)*
- *S.al:al:al¹³,
trávy se držel:
tráve semu utršla
a on upad do h..na¹⁴,
zmazal si p..el¹⁵. (Markl, 1959: 58)*
- *Oj đevere, bisere,
Vodi snahu da sere
I ponesi stručicu
Te joj otri guzicu! (Karadžić, 1987: 40)*
*[„Ej, družba, perla,
odved' nevestu nech sa vysere!
Stručik si vezmi,
ritku jej utri!“]*
- *Nechod' za mnou
máš zamazanou
suknici!
Jáj sem si ji pomazala
když jsem myla
sednici.
Jdi do jámy,
vem kus slámy,
vytři si! (Markl, 1959: 47)*

11 uprdnout (pozn. autora)

12 posral (pozn. autora)

13 sral (pozn. autora)

14 hovna (pozn. autora)

15 pytel (pozn. autora)

- *Kázala si rit holit
a nemala britvy
tak ju mala zasranú
chod' Janičku vytri* (Beneš, Pavelčík, 1946: 13)
- *Jakživ sem neviděl
tak zasranú prdel
jakú měl starosta
co byl z Napajedel* (Beneš, Pavelčík, 1946: 25)
- *Má milá utri ric
pujdeme do tanca
už som si utrela
utri si ty vajca* (Beneš, Pavelčík, 1946: 15)

Karnevalizované obrazy v ľudovej piesni sa často realizujú, podobne ako pri predchádzajúcej ukážke, prostredníctvom hyperbolizácie, ktorá zohráva v komickom obraze dôležitú funkciu pri zvýraznení emocionálnosti a expresívnosti jeho účinku.

- *Na salaši na tom hornom,
zabil bača ženu s hovnom.
Kdo neverí nech tam beží,
že to hovno pri nej leží.* (Hamar, 1998: 128)
- *Pijaku, pijaku, nie siadaj na pniaku,
spadne góvno z pniaka, zabije pijaka.* (Tuwim, 1935: 166)

*[Pijan, pijan, nesadaj na pniaka,
spadne hovno z pniaka, zabije pijáka.]*

Hyperbolizovaný príklad konzumácie jedla reprezentuje štvrtá kapitola Rabelaisovho románu o tom, ako sa Gargantuova žena Gargamelle prejedla drobov z masného hovädzieho dobytku. „Z takýchto tučných volov dali zabiť tristošesdesiatsedemtisíc a štrnásť kusov, aby ich vo fašiangový utorok nasolili, na jar mali dostatok naloženej hovädziny, a mohli začínať jedlo nasoleným mäsom, a tak lepšie prísť vínu na chuť... Ale svojej žene povedal, aby jedla čo najmenej, lebo sa blíži jej čas, a že kutle nie sú najvhodnejšie jedlo... No napriek tomu varovaniu zjedla ich šesťnásť korcov¹⁶, dva súdky a šesť hrncov. Och, ako asi v nej tá skvelá fekálna matéria klokotala!“ (Rabelais, 1979: 11-12) Na inom mieste nájdeme obraz Gargantuovho jedenia. „Keď teda namočil plný nočník, sadol si za stôl..., najsamprv zjedol niekoľko tuctov šuniek a údených hovädzích jazykov, klobásky z marinovaných mulích vajec, jaternice a iné podobné predvoje vína. Pritom mu štyria sluhovia striedavo hádzali do úst plné lopaty horčice. Všetko zalial ohromným dúškom bieleho vína, aby uľavil ľadveniciam. Zatým, podľa ročného obdobia, jedával mäsité jedlá, na aké mal práve chuť, a prestal jesť, až keď sa mu napínalo brucho.“ (Rabelais, 1989: 17)

V sedemnásťtej kapitole svojho románu Rabelais opisuje močenie Gargantuu po privítaní v Paríži. „Ponúknem ich vínom, ale bude im, ako keď niekoho oparíš. Nato si s úsmevom rozopäl pekný rázporok, vytiahol svoj úd a tak nemilo ich obcikal, že sa ich utopilo dvestošesťdesiatisíc štyristoosemnaásť, nerátajúc ženy a deti. Istý počet

¹⁶ korec – stará miera na sypké potraviny a obilie približne od 50 do 100 litrov.

unikol pred tou záplavou štín vďaka rýchlym nohám...“ (Rabelais, 1979: 29) Paralely s týmito obrazmi nachádzame aj v ľudovej piesni.

- *Oženev sa náš Adam, gdo bi to bou poviedau*
Aj maj chatrmaj, gombiki trombiki, trombitáru raj
Zau si ženu z Oravi, mala veľkie bachory
Aj maj chatrmaj, gombiki trombiki, trombitáru raj
Sadla pod stuol plakala, že bi ona papala
Aj maj chatrmaj, gombiki trombiki, trombitáru raj
Doviedli jej dva voľi, ňenahala len rohi
Aj maj chatrmaj, gombiki trombiki, trombitáru raj
Doviedli jej dve kačke, ňenahala len pačke
Aj maj chatrmaj, gombiki trombiki, trombitáru raj
Doňiesli je peť chlebov, ňenahala len jedon
Aj maj chatrmaj, gombiki trombiki, trombitáru raj
Sadla pot pec plakala, že bi ona aj pila
Aj maj chatrmaj, gombiki trombiki, trombitáru raj
Doňiesli jej sud vína, nahala len pou litra
Aj maj chatrmaj, gombiki trombiki, trombitáru raj
Sadla pot pec plakala, že bi ona aj kakala
Aj maj chatrmaj, gombiki trombiki, trombitáru raj
Viviedli hu von pred dom, ošpiňela celý dvor
Aj maj chatrmaj, gombiki trombiki, trombitáru raj.
Berte chlapič lopati, prehadzujte cez ploči
Aj maj chatrmaj, gombiki trombiki, trombitáru raj. (Hamar, 2017)

- *Ovce pasla Milja materina,*
Za njom majka užinu prinaša:
Sedam oka govedine mesa,
Prinosila devet ovsenica,
I dvanaest oka mlačénica
I šest oka sira prdenjaka.
Onda veli Milja materina:
„Jao, majko, lagane užine,
Kako ću ti ići za ovcama!“
Ražljuti se, pa oskaka dvoru,
Sve izjede što kod dvora nađe,
Samo ljeba dvanaest vuruna,
I još do dva vola bikovita,
I još do dva ovna škuljevita,
I dva mlada jarca prčevita,
I izjede punu bašcu luka,
I još jedna sve od gladi kuka,
I popila šest akova vina,
I četiri žežene rakije,
I popila tri kabline meće
I još jedna sve kuka od žeđe!
Onda joj je majka besjedila:
„Čeri moja, teške su ti rane,
Kogod čuje uzeti te neće!“
Skoči Milja kako lastavica,
Kučka prde kako magarica,
Ljuto Milji pišati prituži,

[Matkina Milja ovečky pasie,
matka jej na pašu oldomáš nesie:
Sedem funtov hovädziny,
devät krmnych zmesí,
dvanásť funtov cmaru,
a šest funtov syra prdáka.
Milja potom matke riekne:
„Joj, mamička, pochutila som si, ale málo.
Ako teraz budem kráčať za ovcami?“
Nahnevala sa a domov pošla,
a doma vyjedla všetko čo našla:
len samého chleba dvanásť pecí,
aj dva voly býkovité,
aj dva barany škulavé,
aj dva capy kozľatá,
aj celú záhradu cibule vyjedla,
aj stále od hladu chudina narieka,
aj šest okov vína vypila,
aj štyri pálenej pálenky popila,
aj štyri kýble moču strebala,
aj stále chudina od smädu plakala!
Matka jej potom dohovorí
„Dcérenka moja, ťažká choroba ťa morí!
Každý kto to počuje, nikto si ťa nevezme!“
Vyskočila Milja ako lastovica,
uprdla sa suka ako somárica,
Strašne sa Milji chcelo štať,

*A kad pišnu, pas joj jebo majku,
Ode voda preko svega polja
I obori devet vodenica
I dvanaest stupa valjarica;
Vrag nanese tridset svatova,
Te ne konj'ma jedva preplivavše;
Kad se posra, da joj jebem majku,
Tri je njive ona nagnojila,
Jedva svati na konj'ma prejaše
I konji se mlogi zaglibiše. (Karadžić, 1987:143)*

*bodaj by jej mater pes jebal, keď zaštala,
cez celé pole voda stekala
aj deväť vodných mlynov zbúrara
aj dvanásť stĺpov mlynice zvalila;
Diabol viezol tridsať svadieb,
ledva s koňmi preplávali;
bodaj by jej mater pes jebal, keď sa posrala,
tri polia hneď ona pohnojila,
Svadobníci sotva na koňoch prebehli,
a mnohé kone uviazli.]*

3. Obrazy sexuálneho aktu z pohľadu topografie grotesknej koncepcie karnevalového tela reprezentujú telesné dolu. V poetickvej rovine je frekventované využívanie logicko-syntaktických paralelizmov, v komike obrazov zasa princíp superiority. V týchto obrazoch znovu často vystupujú zvieratá. Popri sexuálnej symbolike a metaforike ide aj homonymá (napr. vták ako operenec a vták ako pohlavný orgán), zmyslovú podobnosť s pohlavnými orgánmi, ale aj o naturalistické obrazy párenia. Popri jemnejšej, lascívnej symbolike a metaforike je ľudová pieseň plná ich expresívnych, naturalistických, obscénnych a pornografických podôb, vrátane dekononizácie prostredníctvom brutality, násilia a bitia.

- *Milá, milá ňeverín ti, kúpín zvonček - zavesín ti.
Keď ti budeš druhín dávať
zvonček bude pocengávať. (Garaj, 1992: 69)*

- *Kdybych byla věděla,
že mě budeš bítí,
byla bych ti nedala
přivoněti k ..ti¹⁷.*

*Kdy[by]ch byla věděla,
že mě budeš bítat,
byla bych ti nedala
na mém klíně líhat. (Markl, 1959: 37)*

- *Jednu ruku do rozporka
druhú ruku za ňadra
poščaj ty mně vlastovičku
ja ti poščám strnada (Beneš, Pavelčík, 1946: 13)*
- *Jako si mi pichav,
tak som ti prijala,
do riči si mi pchav,
pička vrzúkala. (Hamar, 1998: 154)*
- *Čerez horu, čerez chatu, išlo divča na šalatu,
a šalaty nenarvalo, len si piču rozorvalo. (Obrátil, 1999: 385)*

*[Išlo dievča na šalát, cez horu a cez kolibu,
šalátu si nezobrala, len si pičku roztrhala.]*

¹⁷ řiti (pozn. autora)

- *Sinoč majka oženila Ranka,
Ljuto kune udata devojka:
„Teško svakoj bednoj onoj majci
Koja daje jaku za nejaka –
Zora bela, a ja jošte cela!
Iz' o govno ko te oženio!
Diži noge, otpale ti ruke,
Vrane ti se na k-c osrale!“* (Karadžić, 1987: 38)

*[Včera mamka oženila Ranka,
divo kl'aje dievka vydatá:
„Težkosti len každej matke pridá,
keď silnú dcéru za slabého vydá –
Ranná zora už je biela ale ja som ešte celá!
Bodaj zjedol hovno čo ťa oženil!
Dviňhaj nohy, bodaj by ti ruky odpadli,
bodaj sa ti vrany na kokot vysrali.]*
- *Trtkav si ma, trtkav, bodaj zdravia ňemav,
takým kokofiškom, jak s husacím piskom.* (Garaj, 1986)
- *Ligo-ligo-ligošina ligota,
ňestaraj sa moja milá,
len ho ta, len ho ta!* (Hamar, 1987)
- *Oj, u baby dva daraby, oj u dida mirka,
chodyť dido kole baby: „Taj kde, babo dirka?“* (Obrátil, 1999: 383)

*[Ej, babka má dva kúsočky a dedko má mierku
chodí dedko kolo babky: „Kde máš babka dierku?]*
- *Moja pičurienka,
na červeno kvitňe,
buđe to za chlapca,
čo mi do ňej pichňe.* (Hamar, 1998: 162)
- *Pre tú tvoju černú ščicu
zameškal som železnicu*

*Prečo si šla na jebačku
keď si mala takú sračku*

*(Pročs nepřišla na lízačku
kdyžs věděla že mám sračku)* (Beneš, Pavelčík, 1946: 21)
- *Dokad trvá trnka
vždycky p....¹⁸ frnká:
po svatém Havle
p.... se zavře.*

*Dokad trvá zelí,
vždycky h....¹⁹ celý:
po svatém Jiří
pi....²⁰ se štří.* (Markl, 1959: 29)

18 pička, pinka?

19 hovno

20 pička

- *Ta čuješ li, mila seko,
Izmuzder mi kurcu mleko,
Pa u picu sebi turi
Da ti crven kec ne curi!* (Karadžić, 1987: 101)

*[Či ma čuješ moja dievka,
nadoj že mi z kokota mlieka!
A vlož si ho do piče,
nech červená netečie.]*
- *Išla v járku na fialku,
kukala si medzi nohi či má fajku.
Ja mám fajku, ti máš pípku,
budeme si pripalovat každú chvílku.* (Hamar, 1998: 154)
- *Oj snašice mila, ajde
Da od tebe pravim gajde,
Da ti pisak moj sateram
Samok dok se navečeram!* (Karadžić, 1997: 107)

*[Ej, nevesta milá, hajdy,
urobím si z teba gajdy.
Nech ti piskor zastrčím,
keď večeru dokončím.]*
- *Jechaťem se popod lasem
na koníku jak na ptaku.* (Bartmiński, 1974: 22)

*[Jazdila som popod les,
na koníkovi ako na vtáku.]*
- *Svaka tica lepo poje -
Ali kos! Ali kos!
I domačín dobro jebe -
Ali gost! Ali gost!* (Karadžić, 1987: 103)

*[Každý vtáčik pekne spieva -
Ale drozd! Ale drozd!
Aj gazda ten dobre jebe -
Ale hosť! Ale hosť!]*
- *Ej, tri sta jaloviček, enom jeden býček,
každá jalovička potrebuje býčka.*

*Ej, povolila sem mu enom na půl palca
a on ho tam vrazil až po samé vajca.* (Obrátil, 1999: 279)
- *Já se tě neprosil,
proč jsi za mnou přišla?
tys mně dala veverka,
jáj sem ti dal sysla.* (Markl, 1959: 32)
- *Mala krova, mala tele, nechotilo ssaty,
nechotila pyzda jebať, nechotil chuj staty.* (Obrátil, 1999: 383)

*[Mala krava, mala teľa, nechcelo cecati,
nehcela piča jebať ani kokot státi.]*
- *Na boržavske polonyně konyk sobi svišče.
„Vydal mene, moja mamko, bo sverbit pyzdišče!“*

*Na toj našoj polonyně baran kozu jebe.
„Dočkaj, začkaj, mila doňko, doraz začnu tebe.“* (Obrátil, 1999: 383)

*[Na boržavskej pastvine koník vypiskuje.
„Vydajže ma moja mamko bo ma svrbí pičisko!“*

*Na tej našej pastvine baran kozu jebe.
„Počkaj, dočkaj, milé dievča, hneď prídem aj k tebe!“*

- *Když jsem išel kolem Rájca
uhryzol mi kocúr vajca
a já volám čiči čiči
už sú moje vajca v rici* (Beneš, Pavelčík, 1946: 14)

4. **Obrazy ľudského tela** sú celkom prirodzene obsiahnuté vo všetkých načrtnutých tematických okruhoch. V duchu karnevalového synkretizmu ich nemôžeme oddeliť od obrazov jedenia, pitia, trávenia, vyprázdňovania, telesnej hygieny, sexuálnej aktivity, starnutia, smrti, rečových aktov, morálky a pod. Zameriame sa preto hlavne na koncepciu groteskného tela a jeho topografiu. V ľudovej kultúre existuje množstvo stereotypných predstáv o ľudskom tele, zvlášť o jeho antropologických konštantách, ktoré sú v rozpore s estetickým ideálom obrazu ľudského tela v danom spoločenstve (napr. predstavy o tom, že ľudia s trpasličím vzrastom resp. telesným defektom, ako napr. hrb, sú mimoriadne sexuálne potentní; že ryšavé dievčatá a ženy sú pri sexe extrémne náruživé; že muži s dlhým nosom majú veľký falus; že muži s červeným nosom sú pijani a pod.).

Groteskné telo nie je nikdy hotové a ukončené. Permanentne je to telo v stave vznika a zániku, zrodzenia a smrti, pričom simultánne pohlcuje svet a samotné je svetom pohlcované. Ale v tomto prípade nejde len o predstavu tela ako jednotného celku. „V groteskním obraze ovšem mohou figurovat i libovolné jiné orgány, údy a části těla (zvlášť v obrazech těla rozděleného na části)...“ (Bachtin, 1975: 249) Ale karnevalová obraznosť nepracuje pri delení tela tak, ako v medicíne patológia. V jej zornom uhle nie sú ani nechty, ani lakty, ani kolená, ani aorta, ani obličky a pod. Svoju pozornosť sústreďuje na tie časti tela, ktoré súvisia s komickou parafrázou vonkajších telesných orgánov participujúcich na fyziologických prejavoch ľudského tela pri jedení, pití, vyprázdňovaní a pohlavnom styku. Samozrejme komický efekt vzniká aj pri konfrontácii celkovej reálnej vonkajšej podobe ľudského tela s dobovými predstavami o ideále jeho krásy.

Materiálna podstata obrazov karnevalového tela vychádza z metaforiky založenej na zmyslovej praxi vnímania jednotlivých orgánov tela. Odráža sa v nej elementárna zraková, hmatová a chuťová skúsenosť. Ďalšiu oblasť tvoria obrazy, ktoré súvisia s topografiou tela, teda to, kde sa ktorá časť tela nachádza vo vzťahu k celku. Napokon sú to obrazy, v ktorých – v rozpore so životnou skúsenosťou a objektívnou realitou – jednotlivé telesné orgány ožívajú a konajú v zastúpení ľudí alebo v spolupráci s nimi. To znamená, že oddelené od tela konajú samostatne ako celok. Táto ich činnosť je spojená najmä so sexuálnou aktivitou a s aktmi brutality a násilia, ktoré sú príznačné pre karnevalový princíp dekonizácie a dehonestácie najmä prostredníctvom bitia. Príznačné sú pre tieto obrazy obscénosť, používanie vulgárnych slov a pomenovaní (najmä pohlavných) orgánov.

- *Chlapci poviem vám, že ja holú mám.
Keď mi obrastie, potom vám hu dám.* (Hamar, 1987)

- *Poza bučki, poza peň,
viberem si kerú stén.
Viberem si bohatú,
čo má vona chlpatú.* (Garaj, 1987)

- *Ñeňi je to spravodlivá dieuka,
čo má vona plnie cecki mlieka.*

Čera večer som hu chiteľ za ňe,
ostrekla mi moje biele dlaže. (Garaj, 1992: 22)

- *Jena mala viholenú
a tá druhá hladkú
a tá tretia vižďobanú
až do sámho zadku.* (Hamar, 1987)
- *Keby si ma viďev f tanci, ale by si krúťev vajci,
keby si ma viďev opilú, ale by si krúťev kocinu.* (Garaj, 1992: 86)
- *Umrela cigánka v Segedíne,
ňimala ňišť chľpkov na chudíne.
Aj čo mala, kaďe štala,
aj to si zúbkami ostrihala.* (Hamar, 1987)
- *V jenej d'iere ňetopiere
a v tej druhej vrabce,
gazďiná má takú gundžu,
boli by z ňej strapce.
Akú mala moja mať,
takú buďem aj ja mať:
brblavičku brblavú,
na dve strany hrdzavú.* (Hamar, 1987)
- *Kostolianske d'ievki, masťili si d'ierki
dubovíma, dubovíma kôrkami.
Abi mali tlšťie a od chľpkov hustie
ako mladá, ako mladá vrbina.* (Hamar, 1987)

*Když jsem já šel po ulici,
našel jsem si rukavici:
huňatou a chlupatou,
pod pupičkem rozťatou.* (Markl, 1959: 40)

- *Mamka majú pukaňu,
apko do ňej kukajú.
Keď mi takí buďeme,
aj mi kukat buďeme.*

*Mamka mali hřilí sir,
Janko im ho vinosil.
Tak je mamka, tak je, tak,
mali sťe si zamikat.
Šak vi máte dva klúče:
od riťi aj od piče.* (Garaj, 1986)

- *Ptala se Zuzana Kuby,
má-li k...a²¹ taky zuby;
vždycky se mě ptají naši,
jestli k...a²² taky straší.* (Markl, 1959: 56)

21 kunda (pozn. autora)

22 kunda (pozn. autora)

- Uh, žalosna, koliki je
Crven kurac u tog Mije!
Žalosnica njemu dati
Morala bi s' sva usrati!

*[Och, presmutná, aký ho má veľký,
červený kokot ten môj Mijo milý!
Lúto by mi bolo keby som mu dávala,
celá by sa potom dosrala!]*

Moja drugo, to je ništa -
Da vi'š kakvog ima Pišta:
Kurčekanju sobom vuče,
Al' da ti ga još zavuče! (Karadžić, 1987: 111)

Moja milá, to nič nie je -
keby si len videla akého má Pišta;
kokotisko tahá za sebou
ten, keby ti ho navliekol!]
- Pičurienka, pička, prekrásne stvorenie,
prečo si si našla pri riči bývanie.
Pri riči bývaňie, v takom veľkom smrađe,
prečo ňie na pupku, alebo na brađe? (Hamar, 1998: 169)
- Nevéděla kde ju mala
až jej mamka povedala
céro moja šak si tele
šak ty ju máš u prdele

*Nevéděla kde ju mala
až jej mamka ukázala
keď ju našla zasmiala sa
že je tlstá jak to prasa (Beneš, Pavelčík, 1946: 20)*
- Koly ja byv ne veličok, nazbirav ja torbu pičok,
odna byla duže stara, ta mni z torby vyskakala. (Obrátil, 1999: 385)

*[Keď som ja bol neveličký, zbieral som do kapsy pičky,
jedna bola veľmi stará, tá mi z kapsy vyskočila.]*
- U picaću
Mom kitaću
Baš na teme
Palo sleme! (Karadžić, 1987: 120)

*[V piči
môjmu kokotu
rovno na temeno
spadla slama z krovu!]*
- A tam hore na Považí sedem kilov pička váži,
zarostená chupatá, váži aj pol deváta. (Hamar, 1998: 118)
- Na Čiernej hore cicinka ore,
vajčurky bráná pička poháná. (Hamar, 1998: 128)
- Sve se čuđim i krstim
Kako pica ne brst,
No stala pa guli.
Pobuli mi šljivice,
jebem li joj vilice! (Karadžić, 1987: 81)

*[Čuđujem sa furt a žehnám,
že sa piča neprežiera,
ale furt len šúpe.
Ošúpala mi slivôčky,
jebem taký život!]*
- Už som prešjel Tatry Chobot,
nevidel som taky kokot!
Jeden taký duhý mával,
orechy s ním oraňoval. (Hamar, 1998: 128)

- *Pod borovičkov kivala pičkov,
ale ňie celov, len polovičkov.* (Hamar, 1998: 169)
- *Sedí Kača za plotem
dávala sa na ňu
zdála sa ji škaredá
ej ej naplula si na ňu* (Beneš, Pavelčík, 1946: 22)
- *Okolo Trenčína letela cicina
pička na lopate vitajte ujčtná.
Okolo Trenčína letela cicina,
kokot na lopate, „Vitaj milý brate!“* (Hamar, 1998: 129)
- *Ňeboj sa ti pička hladu,
veď ťa vajka vichovajú.
Konček orie, pička bráňi,
vajcia choďia po žobraňi.* (Hamar, 1998: 165)
- *Ked si dala ciganovi daj aj mne, daj aj mne
cigán má len jenko vajco ja mám dve.* (Hamar, 1998: 126)
- *Zahrejte mi muzikári,
kolik liber k...^{a23} váží:
půjdeme k rychtáři
a on nám ji převáží.* (Markl, 1959: 70)
- *Navarila piča piva, vajcia sa opili,
prišli domov uplakanie, že sa s pičou pobili.* (Hamar, 1991: 43)
- *U pice su mala usta,
A u mene kura pusta;
Zapušiću pici usta,
Al' ć guza ostat' pusta,
Tu ćeš, more, metuť' usta
Guza pirnu, nos ti dirnu.
Guza prdi pa te srdi,
A ti čutiš pa se ljutiš.* (Karadžić, 1987: 115)

*[Piča tá má malé ústa,
a môj vták je divočiak;
Zapchám piči ústa,
lež riť ostane pustá.
Sem daj, more, tvoje ústa
riť fúkla – nosa sa dotkla.
Riť prdi a teba to srdí,
nič nepovieš a potom sa jeduješ.]*
- *Pička peče šarana,
Kurac gleda s tavana.
Uze pička lopatu,
Uđ'ri kurca po vratu.
Stade kurac plakati,
A pička ga tješiti:
„Šuť, kurčiću, ne boj se,
Sutra jeste Vidovan,
Ići ćemo na Pazar,
Kupićemo svilen pas,
Zavićemo kurcu vrat!“* (Karadžić, 1987: 59)

*[Pička peče kapra pomaly,
kokot sa pozerá z povaly.
Vzala pička lopatu,
udrela kokota po hlave.
Začal kokot plakati
a pička ho tjšiti:
„Čuš kokotík, neboj sa,
zajtra bude Vidovdan²⁴,
pôjdeme na jarmok,
hodvábnych stúh nakúpime,
kokotu väzy obviažeme.“]*

23 kunda (pozn. autora)

24 Deň svätého Vida.

- *Bodaj ta šľak trafej s tvojima vajciami,
riť si mi dotľkov ako s kladivkami.* (Garaj, 1987)
- *Bil gazda gazdinú po piči chabinú,
a gazdiná gazdu po čuráku rázgú.
Zahrajte mi chutnú, už mi vajca žútnu,
žútnu mi od riti, mostm sa ženiti.* (Hamar, 1998: 119)
- *Ej škoda Janička
urezali mu vajička
Ej škoda škoda škody dvě
urezali mu obě dvě* (Beneš, Pavelčík, 1946: 16)
- *Spadla do jami, hore nohými,
ukázala vevericu medzi nohými.* (Hamar, 1998: 145)
- *Mám ja pičku - jašteričku,
na zadok mi trčí,
chlapci do nej zadrapijú,
vona na nich vrčí.* (Garaj, 1987)

5. **Obrazy staroby, smrti a posmrtnej existencie** takisto súvisia s ambivalentnosťou karnevalového sveta. Zánik znamená znovuzrodenie. Staroba a smrť predstavujú len odumierajúcu časť v procese životnej obnovy a znovuzrodenia (Bachtin, 1975: 49). Starnúce a umierajúce telo je často spojené s obrazmi erotiky a sexu, teda s potenciálnou perspektívou znovuzrodenia. Staré a mŕtve telo prirodzene podlieha fyziologickým procesom (ochabovanie údov, hnutie a pod.), ale aj túto skutočnosť estetika a poetika karnevalu prevracia na pozitívne a optimistické materiálne obrazy spočínutia v hrobe, resp. posmrtného života. Obraz smrti predstavuje v karnevalom svete vždy aj prvok komiky a smiechu. Z autopsie mám mnoho skúseností s rozprávaním veselých príbehov a komických situácií na karochoch, keď trúchliaci živo a s nadšením spomínali veselé kúsky, ktoré zažili spolu so zosnulým.

- *Ešte som ja chvalabohu ňie starí, ňie starí,
ešte moje haraburdi nastali, nastali.* (Hamar, 1998: 143)

- *I u starca
Kao u jarca
Rep se kruti
Tušta puti,
Bubri žila
Ženi mila,
Prem ne često,
Ali čvrsto.* (Karadžić, 1987: 128)

*[Ako pri starcovi,
tak aj pri capovi:
chvost sa mu krúti,
rajcuje ho túžba,
naviera mu žila
čo je žene milá,
nie však často,
ale tvrdo.]*

- *Oženil się stary młodom,
pošli razem spać,
stary młodej spać nie daje,
siedem razy na noc staje,
ale ino srać.* (Płóciennik, 2007: 6)

*[Oženil sa starý s mladou,
išli spolu spať.
Starý mladej spať nedáva,
sedem razy v noci vstáva,
bo musí ísť srať.]*

- *Na konci dědiny
zabili rychtára
ešče mu po smrti
kočurina stála* (Beneš, Pavelčík, 1946: 17)
 - *Sitna kiša rominja,
Starec babu kominja
U livadi na kladi,
Teško starcu na babi!* (Karadžić, 1987: 129)
 - *Póki żyje, to piję
Jak umrę, to zgnyje.
Dusza moja na sąd stanie,
Śmialo powie: pięm, Panie.* (Tuwim, 1935: 166)
 - *W piwnicy mnie pochowajcie,
W piwnicy mnie zróbcie grób,
Nogami mnie ku drzwiom dajcie,
Głową tam, gdzie becзки szpunt.*
 - *Zamiast krzyża puhar stanie,
Zamiast płczu, piwa dzban,
I rekwijw zaśpiewajcie:
Umarł pijak - ale pan.* (Tuwim, 1935: 189)
 - *Zajecme si, vypime, dokád' žijeme,
šak po smrti my už teho neužijeme!
Volakery hrob premokne -
voděnká mútná
a to bude pijatyka veru nechutná.* (Popelka)
 - *Žijem, pijem, nevím dokedy.
Padnem, umrem, nevím kde kedy.
A co po mně ostane,
ostane mojěj ženě:
fajka, tabák, čutora, šparhák,
gatě zasrané.* (Popelka)
 - *Ondrejko mój, kmoter prišél,
abys k nemu orat išél.
Ty ležíš na márách,
vajička máš na kachlách.
Ondrejko mój, Ondrejko mój!* (Krekovičová: 9)
 - *Žena moja dobrá, ide pre mňa smrť,
pre Boha ťa prosín, volađe ma strč!
Ach, mužu mvoj dobrí, smrťi ťa nedán,
mán ja jenu onú, do tej ťa schován.
Do tej oňej, čo ťa po ňej, do tej oňej, čo ťa po ňej,
do tej ťa schován, smrťi ťa nedán.*
- Žena moja dobrá, ide pre mňa smrť,
pre Boha ťa prosín, volađe ma strč!*
- [Tichý dáždik popřcha
Starec babu vymetá.
Na lúke na kláte,
tažko je starému na babe!]*
- [Pokiaľ žijem, tak aj pijem,
keď ja umriem, tak aj zhnijem.
Duša moja pred súd stane,
smelo povie: Pil som Pane.]*
- [V pivnici ma pochovajte,
v pivnici mi spravte hrob,
nohami ma k dverám dajte,
hlavu tam, kde má sud špunt.*
- Miesto kríža pohár dajte,
miesto plaču piva džbán,
a rekviem zaspievajte:
Zomrel pijan - ale pán.]*

Ach, mužo mvoj dobrí, smrti ta ňedán,
mán ja jenu truhlu, do tej ta schován.
Do tej truhli, len ňemrmlí, do tej truhli, len ňemrmlí,
do tej ta schován, smrti ta nedán.

Žena moja dobrá, ide pre mňa smrť,
pre Boha ta prosín, volađe ma strč!
Ach, mužo mvoj dobrí, smrti ta ňedán,
mán ja jeno pitlo, doŕňho ta schován.
Do pi, do pi, do pi, do pi, do pi, do pi, do pi, do pi,
do pitla ma strč, ide pre mňa smrť! (Hamar, 2012: 105)

6. Karnevalizované obrazy zvierat a vecí súvisia s dekompozíciou a dekonštrukciou ideálnych predstáv o svete a o ľudskom tele. V týchto obrazoch sa napríklad vyskytujú „rozičné kuchyňské a domáci potreby v činnosti, karnevalovĕ transponované (tj. proti obvyklému určeniu a smyslu): volúm se dáva polévka, psi se krmí senem, sekery se stávají pokrmem.“ (Bachtin, 1975: 331) K tomuto okruhu motívov môžeme priradiť aj skupinu obrazov s antropomorfizovaným konaním zvierat a vecí, ktoré v duchu karnevalovej obraznosti, v rozpore so životnou skúsenosťou a objektívnou realitou, ožívajú a konajú v zastúpení ľudí, alebo v spolupráci s nimi. Podobne sa správajú aj niektoré časti ľudského tela, najčastejšie sexuálne orgány, ktoré konajú samostatne ako celok. Na tomto mieste je potrebné zdôrazniť, že nejde o metaforiku a symboliku vecí a zvierat, s ktorými sa bežne stretávame v ľudovej piesni, ale že veci a zvieratá majú v týchto karnevalových obrazoch svoju vlastnú autonómnú a značne realistickú existenciu.

• Butelka zgrzesyla,
bo neprózna była,
kielisek zawinił,
bo wiwaty cynił.

[Fľaštička zhrešila,
že prázdna nebola,
kalíštek zavinil,
bo prípitky činil.

Stoji kielisecek,
choć ma jedną nogę,
mojich jest dwie zdrowych,
a chodzić nie mogę. (Tuwim, 1935: 167)

Stoji kalíštek,
hoc na jednej nohe,
ja mám dwie zdrowé
a chodiť nemôžem.]

• Povedala ľiška medveđu, medveđu,
že má vona slačiu od medu, od medu.
Bodaj teba ľiška šlak trafev, šlak trafev,
darmo son sa s tebou zapođeť, zapođeť²⁵. (Garaj, 1992: 42)

• Za tú našú stodolečkú,
za tú našu stodolú,
honil vrabec vrabčicu
s vytasenú šablicú. (Krekovičová: 8)

• Tancuvali Huta s Baňov,
a Beňadik cup, cup za ňov.
A Psáre sa čuđuvali,
že tak pekře tancuvali. (Hamar, 1987)

25 Variant: „Darmo som si vajcia zababrev, zababrev.“ (Hamar, 1987)

- *Añi takto, aňi tak,
ožeňev sa đemikát.
Zav si kislú poliovku,
starodávnu frajerku.* (Hamar, 1998: 128)
- *Čože je to za skleňički, od tej večeji maličká?
Tá maličká to je samček a tá večia samička.* (Hamar, 1998: 149)
- *Povedala straka vrane,
že si spravia z riti sane.
Že sa budú tak voziti,
od prdele až do riti.* (Hamar, 1998: 171)

ZÁVER

Prítomnosť karnevalizovaných obrazov v slovesnom folklóre je dodnes živá a evidentná (ľudové piesne, nadávky a dušovania, kliatby, vtipy, ľudové divadlo, detské riekanky a vyčítanky, fragmenty tradičnej svadby na súčasnom svadobnom veselí a pod.). Teoretická reflexia okruhu karnevalových obrazov v ľudovej piesni je však často ignorovaná ako samostatná problematika a svoju pozornosť aktuálny diskurz zameriava predovšetkým na interpretáciu ľudovej piesne a slovesného folklóru v rámci ich zaužívaných žánrov a príležitostí. Nositelia o folklóre ústnej tradície udržiujú a z generácie na generáciu trajú pôvodný repertoár, pričom jeho funkcie sú v danom lokálnom spoločenstve celkom odlišné od akademických interpretácií (napr. historickej poetiky alebo estetiky). Nejde však len o ľudovú pieseň, ale aj o príslovia a porekadlá, frazeologizmy, masky, ľudový odev, tance a pod. Mytologické paralely, biblické motívy i karnevalovú kultúru nachádzame aj v súčasných „nefolklórnych“ prejavoch jazyka a kultúry. Interpretáciou karnevalových motívov v ľudovej piesni sme chceli poukázať na historický a sémantický kontext ľudovej piesne s poetikou a estetikou sveta ľudovej imaginácie v období stredoveku a renesancie, s akcentom na domáci, resp. slovanský repertoár. Ľudový, smiech, komika, ale aj estetické kategórie škaredého a nízkeho sú prítomné (a potrebné) v našej kultúre aj dnes. Ich tolerancia a pochopenie je predpokladom k tolerancii a pochopeniu súčasných (predovšetkým negatívnych) stereotypných predstáv o svete, o človeku, o spoločnosti a kultúre.

Redakčná poznámka

Transkripcia textov ľudových piesní nemá v tomto texte jednotný úzus. Rešpektovali sme záznamy textov v publikovanej podobe a záznamy textov z terénnych výskumov v rukopisných súkromných archívoch. Pri prekladoch cudzojazyčných textov sme formálne prispôbovali preklad slovenským jazykovým pravidlám. Sémantické a poetické zásahy do prekladov jednotlivých cudzojazyčných textov súviseli so snahou o zachovanie významu i formálnych prostriedkov (rytmus, rým...) a s úsilím priblížiť tieto texty domácemu jazykovému a kultúrnemu prostrediu. S prekladmi srbských textov nám výrazne pomohla pomoc a porozumenie Michala Babiaka. Preklady pôvodných textov uvádzame v lomených zátvorkách.

LITERATÚRA

- Adorno, T. W. (1997). *Estetická teorie*. Praha: Panglos.
- Aristoteles (1944). *Poetika*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
- Bachelard, G. (1990). *Poetika priestoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Bachtin, M. M. (1975). *François Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*. Praha: Odeon.
- Bartmiński, J. (1974). „Jaś koniki poił“: (uwagi o stylu erotyki ludowej). In: *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 2(14), 11-24.
- Beneš, J., Pavelčík, J. (Eds.) (1946). *Nové písně vybrané od Lopeníka a Javořiny*. Uherský Brod.
- Bergson, H. (1993). *Smích*. Praha.
- Borecký, V. (2000). *Teorie komiky*. Praha.
- Eco, U. (1994). Hranice komickej slobody. *Slovenská hudba*, 20(1), 97-102.
- Eco, U. (2007). *Dějiny ošklivosti*. Praha.
- Garaj, B. (1992). *Gajdošské piesne z Malej Lehoty, Veľkej Lehoty a Jedľových Kostolian*. Nitra.
- Hamar, J. (1991). *Dala Eva Adamovi (jablko). Výber zo slovenskej ľudovej naturalisticko-erotickej poézie*. Bratislava.
- Hamar, J. (1998). *Komické a erotické v ľudovej piesni*. Kandidátska dizertačná práca. Bratislava.
- Hamar, J. (2010). *Hry ľudových bábkarov Anderlovcov z Radvane*. Bratislava.
- Hamar, J., Ivanič, P. (2012). *Slovenská brána. Kultúrno-historický zemepis obcí Kozárovce a Rybník*. Bratislava.
- Karadžič, V. S. (1987). *Crven Ban. Erotske narodne pesme*. Beograd.
- Kurth, E. (1931). *Musikpsychologie*. Berlín.
- Lotman, J. M. (1990). *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava.
- Markl, J. (1959). *Rozmarné písničky Jana Jeníka z Bratíc*. Praha.
- Meletinskij, J. M. (1981). *Poetika mýtu*. Bratislava.
- Obrátil, K. J. (1999). *Kryptadia. Príspevky ke štúdiu pohlavného života nášeho ľudu*. Praha.
- Rabelais, F. (1962). *Gargantua a Pantagruel. Kniha čtvrtá a pátá*. Praha.
- Rabelais, F. (1979). *Gargantua a Pantagruel*. Bratislava.
- Tuwim, J. (1935). *Polski słownik pijacki i antologia bachiczna*. Warszawa.

PRAMENE

- Garaj, B. (1986). Terénny výskum v obci Veľké Bielice. Súkromný archív Bernarda Garaja.
- Garaj, B. (1987). Terénny výskum v obciach Jedľové Kostoľany, Malá Lehota, Veľká Lehota, Zlaté Moravce. Súkromný archív Bernarda Garaja.
- Hamar, J. (1987). Terénny výskum v obciach Jedľové Kostoľany, Kozárovce, Malá Lehota, Veľká Lehota, Zlaté Moravce. Súkromný archív autora.
- Hamar, J. (1988). Terénny výskum v obciach Hájske, Hostie, Sládečkovce. Súkromný archív autora.
- Hamar, J. (2017). Terénny výskum v obci Pukanec.
- Krekovičová, E. *Erotické motívy v slovenskej ľudovej piesni. Náčrt problematiky*. Rukopis.
- Plóciennik, K. (2007). *Analiza ludowej pieśni miłosnej*. (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5504>), 28.07.2017.
- Popelka, P. Terénny výskum v obci Strání. Súkromný archív Pavla Popelku.

O AUTOROVI

JURAJ HAMAR (*1965) – estetik, etnoteatrológ a folklorista, vyštudoval estetiku a literárnu vedu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1991). Kandidátsku dizertačnú prácu obhájil na Ústave etnológie SAV (1998). V súčasnosti prednáša na Katedre estetiky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Okrem iného sa zameriava na interpretáciu umeleckého textu a estetiku a poetiku folklóru, ľudového umenia a scénického folklorizmu. Je autorom viacerých televíznych a divadelných scenárov, vedeckých monografií, odborných článkov a štúdií. K problematike etnoteatrológie vydal monografie *Ludové bábkové divadlo a bábkar Anton Anderle* (2008), *Hry ľudových bábkarov Anderlovcov z Radvane* (2010), zborník *Ludové bábkové divadlo v Európe* (2010) a niekoľko vedeckých štúdií publikovaných doma i v zahraničí. Interpretácii ľudovej piesne sa venoval napríklad v štúdiách *Erotické ako komické (v ľudovej piesni)* (2009), *Folklór z hľadiska estetických kategórií* (2012) alebo *Obraz sveta v slovenských koledách, vinšoch a vianočných hrách* (2014).