

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav germánských studií
Oddělení skandinavistiky

Diplomová práce

Bc. Jana Michalíková

Název práce:

**Náboženství a Humor: Komické vrstvy ve staroseverských náboženských
textech a jejich vztah k oficiálnímu náboženství**

Religion and Humour: Comical Layers in Old Norse Religious Texts and their Relationship to
the Official Religion

Děkuji PhDr. Jiřímu Starému, Ph.D. za cenné rady, za čas strávený na konzultacích a za nesmírnou ochotu při poskytování materiálů. Rodině a svým blízkým děkuji za trpělivost a podporu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyl využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 21.7. 2014

Jana Michalíková

Abstrakt

Práce se zabývá humornými vrstvami eddické mytologické poezie, konkrétně *Lokiho pře*, *Písně o Hárbarðovi* a *Písně o Prymovi*, a jejich vztahem k staroseverskému náboženství. Komické, zdánlivě až blasfemické písně byly v minulosti vykládány jako projev kritiky náboženského systému či, vzhledem k nemožnosti přesné datace jejich vzniku, jako plod pozdního, již úpadkového pohanství, nebo dokonce jako křesťanská satira tohoto náboženství.

Tato práce ukazuje, že takové interpretace nejsou nutné a že komické eddické písně mohly existovat jako funkční součást staroseverského náboženství. Upozorňuje na spřízněnost kategorie náboženského humoru s kategorií chaosu a následně prezentuje rozličné teorie, převážně z oblasti antropologie náboženství, které ukazují, že konfrontace řádu s chaosem může být pro náboženství žádoucí praktikou a že humor slouží jako vhodný prostředek k jejímu vyvolání.

Druhá část práce se soustřeďuje na konkrétní eddické písně. Podrobně analyzuje jejich komické vrstvy a možnosti jejich funkce v rámci staroseverského náboženství na pozadí dobového chápání piety a blasfémie. Uvádí je do spojitosti s tradicí ritualizovaných verbálních duelů a dalších sociokulturních souvislostí, a prezentuje tak kontext, v němž mohly fungovat jako integrální a funkční prvek staroseverského náboženství.

Abstract

This paper focuses on the comic layers in Eddic mythological poetry, namely in *Lokasenna*, *Hárbarðsljóð* and *Brymskviða*, and on their relation to the Old Norse religion. In the past, these comic and seemingly blasphemous poems used to be interpreted as a display of criticism of the religious system or, due to the impossibility to date their origin, as a product of late decadent paganism or even as a Christian satire of this religion.

This paper shows that such interpretations are not necessary, and that the comic Eddic poems could have existed as a functional part of the Old Norse religion. It points out the affinity of the categories of religious humour and chaos. Subsequently, it presents various theories, mostly from the field of anthropology of religion, which show that a temporarily confrontation of order with chaos can be a desirable practise for a religion, and that humour can serve as a suitable means to achieve such a confrontation.

The second part of the paper focuses on the particular Eddic poems. It analyses in detail their comic layers, and examines the possibilities of their function within the Old Norse religion on the background of the notion of piety and blasphemy in their time. It demonstrates their link to the tradition of ritualized verbal duels and other socio-cultural phenomena, thus presenting a context in which the comic poems might have existed as an integral and functional part of the Old Norse religion.

Klíčová slova

staroseverské náboženství, staroseverská mytologie, humor, komika, *Píseň o Þrymvi*, *Lokiho pře*, *Píseň o Hárbarðovi*

Key words

Old Norse religion, Old Norse mythology, humour, laughter, *Lokasenna*, *Hárbarðsljóð*, *Þrymskviða*

Obsah

1. Úvod.....	11
2. Vztah humoru a náboženství.....	15
2.1 Úvod.....	15
2.2 Teorie humoru.....	15
2.2.1 Teorie superiority.....	15
2.2.2 Teorie inkongruence.....	16
2.2.3 Teorie úlevy.....	18
2.3 Humor v náboženství v souvislosti s kategoriemi řádu a chaosu.....	19
2.3.1 Humor v náboženství a kategorie chaosu.....	19
2.3.2 Mary Douglasová a teorie nečistého.....	20
2.3.3 Antistruktura a <i>communitas</i> Victora Turnera.....	21
2.3.4 Eliadeho teorie obnovy času.....	22
2.3.5 Instituce „žertovných vztahů“.....	23
2.4 Shrnutí.....	24
3. Eddické písně jako rituální a lidová dramata.....	25
4. Funkce humoru v mýtu.....	28
4.1 Mýtický humor jako vyjádření božské nadřazenosti lidským kategoriím.....	28
4.2 Mýtický humor jako vyjádření božské transcendence.....	29
4.3 Mýtický humor jako žánrová parodie.....	31
4.4 Shrnutí.....	32
5.1 Posměšné verše Hjaltiho Skeggjasona.....	33
5.2 Koncept <i>ergi</i> a jeho pojetí v zákonících.....	35
5.3 Shrnutí.....	36
6. Humor ve vybraných eddických písních.....	37
6.1 Úvod.....	37
6.2 Píseň o Þrymvi.....	38
6.2.1 Děj a forma písně.....	38
6.2.2 Inkongruence femininního a maskulinního.....	39
6.2.3 Inverze společenského statusu.....	40
6.2.4 Role <i>trickstera</i> v komickém mýtu.....	41
6.2.5 Konfrontace řádu s chaosem.....	42

6.2.6 Shrnutí	44
6.3 Lokiho pře	46
6.3.1 Děj a forma písně	46
6.3.2 Typy urážek v <i>Lokiho při</i> a jejich kontext	47
6.3.3 Tradice verbálních duelů: <i>Senna</i>	51
6.3.3.1 Charakteristické rysy praktiky <i>senna</i>	51
6.3.3.2 Fenomén rituálních urážek	53
6.3.3.3 Funkce verbálních duelů	56
6.3.4 Lokiho pře jako humorná píseň.....	57
6.3.5 Sepjatost komických a vážných vrstev v <i>Lokiho při</i>	60
6.3.6 Shrnutí	62
6.4 Píseň o Hárbarðovi	63
6.4.1 Forma a děj písně	63
6.4.2 Tradice verbálních duelů: <i>Mannjafnað</i>	64
6.4.3 Teorie soutěžících kultů	67
6.4.4 <i>Píseň o Hárbarðovi</i> jako žánrová parodie.....	68
6.4.5 Shrnutí	71
7. Závěr.....	72
8. Bibliografie.....	74
8.1 Primární literatura	74
8.2 Sekundární literatura	75

Seznam zkratek

Eil = Eilíf Guðrúnarson

Grg = zákoník Šedá husa

Grí = Píseň o Grímnim

Gylf = Gylfiho oblouzení

Haustl = Podzim

Háv = Výroky Vysokého

HH i = První píseň o Helgim, vítězi nad Hunďingem

HH ii = Druhá píseň o Helgim, vítězi nad Hunďingem

HHv = Píseň o Helgim, synu Hjǫrvardovu

Hjalti = Hjalti Skeggjason

Hrbl = Píseň o Hárbarðovi

Húsdr = Húsdrápa

Íslb = Knika o Island'anech

Kristni = Sága o křesťanech

Ls = Lokiho pře

MS = Sága o synech Magnúsových

Nj = Sága o Njálovi

Skáld = Jazyk básnický

Snorri = Snorri Sturluson

Stu = Sága o Sturlunzích

Vm = Píseň o Vafþrúdnim

Vsp = Vědmína píseň

Vǫl = Sága o Vǫlsunzích

Þdr = Drápa na Þóra

Þjóð = Þjóðólf z Hvin

Þrk = Píseň o Þrymovi

Ulfr = Ulf Uggason

Yngl = Sága o Ynglinzích

Poznámka

Pro přepis staroseverských názvů do češtiny a pro jejich skloňování jsem použila následující ortografický úzus. Pro přepis staroseverských znaků (þ, ð, ę, æ, ø, œ, ǫ) byly použity znaky původní. V singuláru nominativu byly odstraněny koncovky a ponechány přehlásky v kořeni. V nepřímých pádech singuláru, v plurálu nominativu, v nepřímých pádech plurálu a při odvozování byla přidána česká koncovka ke staroseverskému tvaru singuláru nominativu, od něhož byla odtržena nominativní koncovka. V případě, že existuje česká či počeštěná forma slova, bylo užito této formy (např. Valhala). U slov a jmen, v nichž došlo k dloužení, byly použity mladší tvary (např. Álfové). U počeštěných skupin mýtických bytostí byla použita malá písmena (např. skřeti). U skupin mytických bytostí se staroseverským názvem byla použita písmena velká (např. Ásové).

Pro zachování jednotné formy jsem podle výše uvedeného úzu upravila i přepis staroseverských názvů v citacích.

V odkazech na verše a strofy písňové *Eddy* a na kapitoly *Eddy* Snorriho Sturlusona užívám číslování českých překladů.

1. Úvod

Pročítáme-li pozorně eddickou mytologickou poezii, nemůže naší pozornosti uniknout skutečnost, že kromě vážných vrstev, popisujících vzletným jazykem osud světa a věčný hrdinský boj Ásů se silami chaosu, či gnómických vrstev formulujících dobový etický kodex, obsahují tyto písně také řadu motivů a vrstev komických, v nichž není nouze o břitký humor, vulgární výrazy a obscénní výjevy. Terčem takového humoru je navíc nezřídka samotné božstvo staroseverského pantheonu. V tomto ohledu jsou nejčastěji diskutované tři mytologické písně, na něž se zaměřuje i tato práce. Jedná se konkrétně o *Píseň o Prymovi*, *Lokiho při* a *Píseň o Hárbarðovi*

Všechny tyto písně obsahují pasáže, které tím či oním způsobem zesměšňují některého ze staroseverských bohů. V *Písni o Prymovi* se tak například setkáváme s podrobným popisem potupné scény, v níž je virilní hromovládce Þór donucen se převléct za nevěstu obra Þryma.

Oděli Þóra	v nevěsty úbor,
na hrud' mu pověsili	náhrdelník Brísingů,
kol boků připjali	ze zlata klíče
a suknici ženskou,	jež spadala k lýtkům,
na prsa mu dali	drahé kameny
a zlatým čepcem	očepili hlavu. ¹

Situace a Þórovo zesměšnění následně gradují níže, když se obr Þrym podivuje nad nevěstiným apetitem, a Loki Þórovi hltavost vysvětluje jako důsledek jeho sexuální touhy po nastávajícím manželovi.

Osm nocí	nejedla nevěsta,
Tolik po obětí	obra toužila. ²

Pro píseň *Lokiho pře* jsou charakteristické repliky, v nichž se bohové navzájem urážejí, resp. v nichž především Loki uráží ostatní Ásy a Vany. Typická jsou zejména obvinění ze sexuální deviace či jiných morálních přestupků. Takto například Óðin hovoří k Lokimu:

¹ *Hrbl* 19.

² *Hrbl* 26,5-8.

„Po osm zim jsi ty pod zemí byl
dojičkou krav a děvečkou,
děti tam rodils,
a to je úděl jen úchylných.“³

Následujícím způsobem pak Loki obviňuje Freyju z praktikování incestních svazků.

„Buď zticha Freyjo jsi plná falše
a černých čar.
Když s tvým bratrem tě bohové přistihli
strachem prýs pustila ducha.“⁴

Píseň o Hárbarðovi popisuje při mezi Þórem a Óðinem, přestrojeným za převozníka Hárbarða, během níž se bohové navzájem urážejí a ponižují, přičemž nelichotivě vyzní situace především pro Þóra. Sledujeme tak poznámky následujícího charakteru.

Převozník:
„Neděláš dojem, že ti dvory patří.
Bos tu stojíš s tuláckou berlou
a kus círu máš místo kalhot.“⁵

Níže v básni pak probíhá např. následující výměna replik.

Převozník:
„Þór má velkou sílu, srdce chrabré však nemá:
hrůzou a strachem ses v palečnici schoval,
kýchnout ses bál a pustit ducha,
aby obr tě nablízku neuslyšel.

Þór:
„Hárbarðe, sketo, hned bych tě skolil,
kdybych tě, darebo, dostihl.“⁶

³ *Ls* 24.

⁴ *Ls* 32.

⁵ *Hrbl* 6.

⁶ *Hrbl* 26-27.

Výskyt takových komických vrstev v jinak převážně závažných mytologických látkách vzbuzoval vždy pozornost badatelů a vyvolával otázky po jejich funkci v rámci náboženského systému.

Moderní mysl má tendenci chápat posvátno jako svrchovaně vážnou sféru, která se s jakýmikoliv projevy humoru neslučitelná a která je de facto jejich opakem a protipólem. Jakékoli zesměšňování posvátného je pak nutně spojováno a blasfemií, absencí víry či kritikou náboženského systému. Ve světle této představy o neslučitelnosti komična a piety pak klasičtí badatelé vykládali i komické písně poetické *Eddy*, a to buď jako křesťanskou satiru pohanského náboženství, odporujícího křesťanským ideálům,⁷ či jako autorovu kritiku vlastní doby a úpadku staré víry a morálky.⁸ Obě vysvětlení tedy chápala komické vrstvy v *Eddě* jako fenomén, který byl samotnému staroseverskému náboženství vnější, který není jeho integrální součástí a který je vůči němu de facto destruktivní.

Cílem této práce je ukázat, že takové chápání není nutné a že komično může být integrální součástí náboženství, ba dokonce že v jeho rámci může existovat jako vysoce funkční prvek, který náboženský systém obrozuje, posiluje a zaručuje jeho flexibilitu. V práci bude nejprve zkoumán obecný vztah humoru a náboženství, především v souvislosti s kategoriemi řádu a chaosu. Následně budou ve světle těchto poznatků podrobně zkoumány tři výše zmíněné eddické písně, a to s ohledem na jejich humorné vrstvy. Práce si klade za cíl ukázat, že tyto písně není nutné vnímat jako křesťanskou satiru či jako kritiku upadajícího pohanství, a prezentovat je v kontextu, v němž mohou existovat jako funkční prvek staroseverského náboženství.

Otázka funkce komických vrstev eddické mytologické poezie v rámci náboženského systému a zejména otázka míry křesťanského vlivu na tyto písně je úzce spjata s problémem datace těchto děl. *Královský kodex*, nejstarší známý manuskript, v němž je zaznamenána písemná podoba písní, pochází z druhé poloviny 13. století, tedy z období téměř tři sta let po oficiální konverzi Islandu ke křesťanství. Otázkou ovšem je, kdy vznikla orální podoba písní a do jaké míry se písně měnily po dobu svého ústního tradování. Pro takové dohady existuje jen velmi málo objektivních kritérií. O tom svědčí i pokusy o datace *Písně o Prymovi*, *Lokiho pře* a *Písně k Hárbarðovi*, které se pohybují ve velmi širokém rozmezí.

⁷ Viz např. de Vries, *The problem of Loki*, s. 178.

⁸ Viz např. Finnur Jónsson, *Oldnorske og Oldislandske Litteraturs Historie I.*, s.184. Dumézil, *Le Festin d'immortalité*, s. 56-57.

Finnur Jónsson například všechny tři písně datuje shodně do 10. století⁹, zatímco Klaus von See se přiklání k dataci všech tří písní do 13. století¹⁰. Jan de Vries se pak v otázce datace *Písně o Þrymvi a Lokiho pře* shoduje s Jónssonem, zatímco *Píseň o Þrymvi* datuje do 12. či 13. století.¹¹ Ohledně doby původu písní panuje tedy značná neshoda. Většina datací těchto tří písní navíc již apriori určitý postoj ke vztahu komična a náboženství zaujímá a z něj pak při svých odhadech vychází.

Z výše uvedených důvodů nebude tato práce při snahách určit funkci komických písní v rámci staroseverského náboženství z těchto datací žádným způsobem vycházet.

⁹ Jónsson, *Oldnorske og Oldislandske Litteraturs Historie*.

¹⁰ von See, *Kommentar*, s. 169, 384, 526.

¹¹ de Vries, *Altnordische Literaturgeschichte*.

2. Vztah humoru a náboženství

2.1 Úvod

Zkoumat vztah humoru a náboženství je úkol velice obtížný, a to zejména proto, že mají-li tyto fenomény něco společného, je to především jejich komplexita a skutečnost, že ani pro jeden z nich neexistuje jednoznačná a obecně přijímaná definice. Moderní člověk má tendenci považovat náboženství za svrchovaně vážnou sféru života, která nejen, že je zcela neslučitelná s jakýmkoli projevy komična, ale je do značné míry dokonce jejich opakem. Četná antropologická a historická zkoumání přitom ale ukázala, že v mnohých kulturách humor byl či je blízce spjat s náboženstvím, často jako jeho neoddělitelná složka, a to v oblasti mýtu, rituálu i teologických spekulacích.

Aby tato ambivalence mohla být lépe pochopena, budou zde nejprve ve stručnosti shrnuty zásadní teorie humoru, které budou následně uvedeny do souvislostí s vybranými teoriemi náboženství tak, aby jejich vzájemný vztah vyvstal jasněji. V případě teorií humoru i teorií náboženství se jedná o nesmírně rozsáhlé oblasti zkoumání, z nichž by každá vydala na samostatnou práci, výběr z obou oblastí bude proto selektivní. Vybrány budou takové teorie, které jsou relevantní a přínosné pro zkoumání vzájemného vztahu těchto dvou oblastí.

2.2 Teorie humoru

Fenomén humoru byl zkoumán po dlouhá staletí již od dob antického Řecka, a to z pohledu filozofie, psychologie, sociálních věd ad. V tomto nespočtu teorií lze s jistým zjednodušením vysledovat tři hlavní tendence.¹²

2.2.1 Teorie superiority

První skupinu tvoří tzv. *teorie superiority (superiority theory)*, v níž jsou humor a smích chápány v kontextu uplatňování moci. Nedostatky jisté osoby či nešťastná situace, ve které se tato osoba ocitá, v nás vyvolávají smích, který je vyjádřením radosti z pocitu vlastní převahy. Takové chápání humoru nalezneme např. u Aristotela, podle nějž smích vyvolávají oškliví a méněcenní jedinci, resp. náš požitek z vlastní nadřazenosti vůči nim.¹³

¹² Viz např. Gilhus, *Laughing Gods*, s. 6.

¹³ Aristotelés, *Poetika*, 1449 a.

V případě zkoumání humoru v náboženství je nápadné, že do této podřízené pozice vyvolávající smích jsou často stavěny osoby, jež jsou v běžném kontextu osobami nadřazenými, či dokonce samotní bohové, tedy instance nejsvrchovanější a uctívané. Dochází tedy k narušení či převrácení jistého každodenního vzorce. Právě zpochybnění přijímaného vzorce tím, že je konfrontován se vzorcem jiným, je přitom klíčovým principem teorií humoru spadajících do druhé vytyčené skupiny.

2.2.2 Teorie inkongruence

Tuto druhou skupinu tvoří tzv. *teorie inkongruence (incongruence theory)*, která humor a smích vykládá jako výsledek setkání dvou protikladných či nečekaných významů či struktur. Teorií inkongruence se zabývalo velké množství odborníků z oblasti antropologie, lingvistiky a sémiologie a patří proto k nejpropracovanějším teoriím humoru. Jestliže ohledně nějakého poznatku v rámci teorie humoru panuje téměř všeobecný konsenzus, je to právě tvrzení, že jistý druh inkongruence je nutnou součástí veškerého komična.¹⁴ Princip inkongruence jakožto zdroje komična nalezneme mj. v teorii humoru francouzského filozofa Henriho Bergsona či britské antropoložky Mary Douglas.

Bergson v intencích své filozofie života chápe komičnost jako výsledek střetnutí tvořivé vitality ducha se strnulostí a pasivitou hmoty, či případně jako výsledek jakékoliv konfrontace strnulého, k automatismu tíhnoucímu myšlení či jednání se životem, přičemž vyjde najevo směšná neživost tohoto počínání.¹⁵

Jak ukazuje český religionista Radek Chlup, v teorii vtípu, kterou předkládá britská antropoložka Mary Douglasové, hraje princip inkongruence ještě klíčovější roli než u Bergsona. Dle Douglasové není k vyvolání komického efektu třeba střetnutí dvou *konkrétních* principů, jako tomu bylo u Bergsona (živé versus neživé), nýbrž střetnutí *nesouvislých prvků jakékoli povahy*, klíčový není obsah těchto prvků, ale právě jejich vztah. Jedná se tedy o vysvětlení čistě strukturální.¹⁶

Vtíp je hra s formou. Uvádí do vztahu nesourodé prvky tak, že přijímaný vzorec je zpochybněn zviditelněním jiného vzorce, který byl v tom prvním jistým způsobem ukryt. (...) Úspěšná subverze jedné formy jinou dovršuje vtíp.¹⁷

¹⁴ Gilhus, *Laughing Gods*, s. 150.

¹⁵ Bergson, *Smích*, s. 24-25.

¹⁶ Chlup, *Vtíp a náboženství*, s. 262.

¹⁷ Douglas, *Jokes*, s. 150.

Tím, že vtip dočasně nahrazuje jistý etablovaný vzorec, jistou etablovanou formu, vzorcem jiným, poukazuje na skutečnost, že toto etablované uspořádání je svévolné a subjektivní, a chvilkově tak osvobozuje od forem, jimiž je člověk v běžném životě podřízen. Jak ukazuje Douglasová, aby inkongruence byla vnímán jako komická, musí být určitým způsobem propojena s kategoriemi a strukturálními vztahy společnosti, v níž se vtip vyskytuje.¹⁸

Výše uvedené teorie chápající humor jako výsledek konfrontace dvou protikladných struktur se jeví jako velmi nosné v oblasti zkoumání vztahu komična a náboženství. Kategorie a strukturální vztahy společnosti, v níž vtipy vznikají, a jejichž chvilkovým zpochybněním vzniká dle Douglasové komický efekt, jsou v mnoha kulturách do značné míry určovány právě náboženstvím. Stejně tak Bergsonovo strnulé, k automatismu tíhnoucí myšlení, jehož konfrontací se životem vzniká komický efekt, může být reprezentováno náboženstvím, jeho ceremoniálností a často konzervativní rolí ve společnosti. Ve světle těchto teorií se tedy náboženství jeví jako přirozená platforma pro vznik humoru.

Ve výše zmíněných případech se tedy jedná o takový typ inkongruence, kdy jsou konfrontovány dvě odlišné sféry, z nichž jednou je náboženství. Norská profesorka religionistiky Ingrid Sælid Gilhusová vymezuje na poli náboženství ještě další dva možné typy inkongruence, které potenciálně vyvolávají komický efekt. Prvním z nich je taková inkongruence, kdy jsou nečekaným způsobem konfrontovány dva elementy, z nichž oba sice spadají do náboženské sféry, ale jejichž střetnutím dochází k určitému paradoxu, který způsobí dočasné zhroucení náboženského systému. Druhým z nich je inkongruence, při níž dochází ke konfliktu mezi fyzickou a ideologickou úrovní náboženského symbolu. Taková inkongruence odráží podle Gilhusové rozpor mezi biologickou a kulturní stránkou člověka, mezi náboženstvím jakožto sociální sférou restriktivní vůči jedinci a mezi individuální zkušeností tohoto jedince zakoušenou skrze tělesnost. Proto je lidské tělo jedním ze základních prostředků při vytváření komických inkongruencí v oblasti náboženství.¹⁹

I tyto dva druhy inkongruence, byť méně přímočaře než typ první (v němž je náboženství přímo konfrontováno s jinou sférou bytí), vyjevují omezenost a nedostatečnost panujícího náboženského systému. První z nich poukazem k jeho vnitřní rozporuplnosti, druhý narážkou na jeho neschopnost zastřešit a pojmut do sebe veškerou lidskou zkušenost.

¹⁸ Ibid., s. 152.

¹⁹ Gilhus, *Religion, Laughter and the Ludicrous*, s. 262-264

2.2.3 Teorie úlevy

Třetí skupinu pak tvoří *teorie úlevy (relief theory)*, kterou důkladněji propracovali především Herbert Spencer a Sigmund Freud. Tato teorie zdůrazňuje fakt, že smích uvolňuje psychické napětí. Smějeme se věcem, které v běžném kontextu „nejsou dovoleny“, věcem, které v sobě z různých důvodů potlačujeme. (Freud mluví o „nedovolených“, společensky nepřijatelných věcech, které naše superego zatlačuje do nevědomí). Smích je potom jistým vytrysknutím energie, která by jinak byla spotřebována na potlačování těchto nepřijatelných skutečností.²⁰ Humor tedy funguje jako důležitý individuální i společenský ventil.

Freudovo superego je přitom jistou internalizací kulturních a společenských norem, tedy z velké části také norem náboženských, které opět slouží jako platforma pro vznik komična.

Vidíme tedy, že *teorie úlevy* není zcela nepodobná *teorii inkongruence*, jak ji nalézáme např. u Mary Douglasové. Zatímco Douglasová hovoří o smíchu jako produktu chvilkového osvobození od jindy závazných forem, Freud hovoří o témž jako o produktu chvilkového osvobození od tlaku superega, které je ovšem jistou internalizací týchž společenských norem. Je tedy patrné, že všechny tři teorie, jakkoli se jejich přístupy liší, mají ve skutečnosti mnoho společného. Fakt, že jednotlivé teorie jsou do značné míry neoddělitelné a často se doplňují, ilustruje Ingrid S. Gilhusová následujícím poukazem k francouzským středověkým oslím mším.

Když ve středověké Francii nižší kněží přivedli do kostela osla, tak se smáli a žertovali (inkongruence), zesměšňovali biskupy a ostatní, kteří jim běžně byli nadřazeni (superiorita) a tvrdili o sobě, že jsou jako sudy kvasícího vína, které by praskly, pokud by se neotevřely, aby se uvolnil tlak (úleva). Oslí mše potvrzuje všechny výše zmíněné teorie, které se v tomto případě krásně doplňují.²¹

Vidíme, že výše uvedené teorie mají mnoho styčných bodů a nelze je z jejich podstaty vnímat zcela odděleně, komický efekt často vyvstává kombinací všech zmíněných „postupů“.

²⁰ Freud, *Jokes*, s. 147.

²¹ Gilhus, *Laughing Gods*, s. 6.

2.3 Humor v náboženství v souvislosti s kategoriemi řádu a chaosu

2.3.1 Humoru v náboženství a kategorie chaosu

Ve světle výše uvedených teorií zůstává nicméně humor jevem, který je vůči náboženství primárně podvratný a přetrvává tedy stále otázka, jakým způsobem může humor v mnohých náboženstvích existovat jako jeho nedílná součást. Jak ukazuje Radek Chlup, představa o neslučitelnosti těchto dvou fenoménů se opírá o klasické teorie náboženství francouzského sociologa Émile Durkheima²² a jeho žáka britského antropologa Alfreda R. Redcliffe-Browna²³, podle nichž náboženství prostřednictvím rituálu artikuluje a periodicky připomíná základní struktury a kategorie, na nichž společnost stojí, vtiskují společnosti řád a snaží se jej udržet, a stojí tedy v protikladu ke smíchu a humoru, které řád ničí.²⁴

Hlubší vhled do problému získáme, uvědomíme-li si spjatost humoru v náboženství s kategorií chaosu a uvědomíme-li si ambivalentní, tedy nejen destruktivní, ale potažmo rovněž pozitivní, vztah chaosu k řádu.

Jednou z funkcí komična v rámci náboženského systému je vznést pochyby ohledně hierarchického řádu kosmologie, znejistit vztahy mezi jejími prvky a způsobit zhroucení ustanoveného řádu. Komično jasně vyjevuje, že kosmologické uspořádání neexistuje jako nutnost, ale je jen jednou možností mezi jinými. Jinými slovy, komično se vkládá do vztahu mezi řádem a chaosem a umožňuje chaosu, aby převládl.²⁵

Vidíme tedy, že humor s sebou přináší chaos, který řád ohrožuje a upozorňuje na omezenost a nahodilost jeho kategorií. Chaos je zdrojem obrovské energie, která je primárně destruktivní, ale která může nabývat i pozitivní, obrozující povahy. Chaos, kromě toho, že řád neustále ohrožuje, je také studnicí všech potencií, ze které vše postává a v níž se vše obrozuje, a to včetně samotného řádu. Řád povstává z chaosu a nemůže bez něj existovat. Mnozí badatelé ve svých teoriích náboženství poukázali na skutečnost, že cílená konfrontace řádu s chaosem je, vzhledem k jeho obrozující funkci, na mnoha úrovních přirozenou a žádoucí součástí náboženské praxe.

²² Viz např. Durkheim, *Elementární formy*, s. 17.

²³ Viz např. Radcliffe-Brown, *The Andaman Islanders*, s. 233-234.

²⁴ Chlup, *Vtíp a náboženství*, s. 265.

²⁵ Gilhus, *Religion, Laughter and the Ludicrous*, s. 257-258.

2.3.2 Mary Douglasová a teorie nečistého

Mary Douglasové chápe řád vytyčený náboženstvím jako kulturně podmíněný vzorec, jako systémem kategorií a koncepcí, skrze něž je nahlížena realita. Realita se ale takové jednoduché klasifikaci svou mnohotvárnou povahou přičí. Vytyčíme-li jakýkoliv řád, vždy budou existovat fenomény, které budou z daného uspořádání světa vybočovat, nacházet se mimo jeho klasifikační mřížku. Takové fenomény jsou pak podle Douglasové v dané kultuře považovány za nečisté a nebezpečné, a manipulace s nimi je v běžném kontextu často zakázána. Jedná se totiž o jisté zárodky chaosu, které svou existencí vytyčený řád ohrožují. Jsou zdrojem síly, která je primárně destruktivní, ale která může být využita i k posílení samotného řádu.²⁶

Jestliže chaos ničí vzor, poskytuje také pro tento vzor materiál. Řád implikuje omezení, ze všeho možného materiálu byl proveden omezený výběr a ze všech možných vztahů byla užita jen omezená množina. Chaos je oproti tomu neomezený, žádný vzor v něm nebyl rozpoznán, ale jeho potenciál pro vytváření vzorů je nekonečný. Právě proto, přestože usilujeme o řád, nezavrhujeme jednoduše chaos. Uvědomujeme si, že je destruktivní vůči existujícím vzorům, ale uvědomujeme si také jeho potenciál. Chaos symbolizuje jak nebezpečí, tak sílu.²⁷

Jakým způsobem však může náboženství využít to, co je obvykle považováno za destruktivní, ve svůj prospěch? Podle Douglasové to činí tak, že tyto „anomálie“, fenomény, které není možné zapracovat do „mřížky“ vytyčeného řádu, vyjme z jejich přirozeného kontextu a zasadí do velice specifického kontextu rituálního. Skrze rituál jsou ustanoveny pevné hranice, které zaručí, že manipulace s fenoménem dlouhodobě neohrozí kategorie, jimž se vymyká, a v rámci tohoto rituálu se pak s „anomálií“ zachází jako se zdrojem síly, obrozujícím elementem. Manipulací s jinak zakázanými věcmi si jedinec navíc vyzkouší to, co je mu jinak zapovězeno a prostřednictvím rituálu dočasně zakouší kategorie, na nichž je jeho kultura vybudovaná a které jej v jistém smyslu utlačují, jako subjektivní a arbitrární. Tím se pravidla stávají méně opresivní a člověk je dlouhodoběji schopen nést jejich břímě.²⁸

Humor týkající se posvátných věcí lze snadno chápat právě jako fenomén nacházející se mimo běžné kategorie dané kultury, je příkladem onoho „zárodku chaosu“, praktiky, která je v běžném kontextu zakázaná a nebezpečná, ale které může za specifických okolností

²⁶ Douglas, *Purity and Danger*, s. 200-202.

²⁷ *Ibid.* s. 117.

²⁸ *Ibid.*, s. 209.

fungovat jako zdroj síly a zároveň jako důležitý ventil tlaku vyvíjeného společností na jedince.

2.3.3 Antistruktura a *communitas* Victora Turnera

Britský antropolog Victor Turner navazuje na klasické Durkheimovy a Redcliffe-Brownovy teorie, podle nichž rituál utvrzuje sociální řád, ale domnívá se, že k utvrzování struktur dochází složitějším způsobem. Podle něj nejsou základní struktury v rituálu jen znovu artikulovány a připomínány, ale jsou zdůrazněny a posíleny právě konfrontací s antistrukturou a chaosem.

Turner, stejně jako Mary Douglasová, zdůrazňuje ambivalentní povahu chaosu. Jakýkoliv řád je nutně omezený a nedokáže zastřešit a pojmout každodenní realitu ve vší její mnohotvárnosti a proměnlivosti. V podobě fenoménů, které není schopen pojmout do svých struktur je nutně konfrontován s chaosem, se svou vlastní omezeností, se svými hranicemi. Rituál pak podle Turnera tvoří instituční rámec pro tuto konfrontaci. Během rituálu je řád na omezený čas cíleně převrácen, je cíleně rozpuštěn v chaosu, v němž se přerouzá, z nějž čerpá svou sílu a z nějž znovu postává obrozen a často i pozměněn (rituál je tak nejen prostorem pro posilování a utvrzování stávajících struktur, protože, jak Turner podotýká, z poznávacího hlediska nic nezvýrazňuje pravidelnost tak dobře, jako její dočasné narušení,²⁹ ale i prostorem pro jejich změnu,³⁰ která je nutná vzhledem k proměnlivé povaze reality a pro zachování flexibility systému).

Tento dočasný chaos spojuje Turner s pojmem *communitas*, stavem společnosti, během nějž jsou rozpuštěny normy, které řídí strukturované a institucionalizované vztahy, během nějž je veškerá hierarchie zrušena a nízké a jindy marginalizované osoby a jevy nabývají posvátné hodnoty. *Communitas* je projevem antistruktury, chaosu.³¹

Communitas se projevuje několikerým způsobem. Prvním jsou rituály přechodu, tedy rituály doprovázející jakýkoliv přechod jedince či skupiny jedinců z jednoho společenského statusu do statusu jiného. Zde je *communitas* spojena s prahovou, laminální fází rituálu, kdy je účastník rituálu vyvázan ze struktur starých, ale ještě není součástí struktur nových, stojí tedy dočasně zcela mimo stávající řád. Tento druh *communitas* se týká převážně jedinců či skupin jedinců.³²

²⁹ Turner, *Průběh rituálu*, s. 167.

³⁰ Turner: *From Ritual to Theater*, s. 21.

³¹ Turner, *Průběh rituálu*, s. 97-98.

³² *Ibid.*, s. 96.

Druhý typ *communitas* je spojen s rituály, které Turner nazývá rituály převrácení statusu. Jedná se o kolektivní, celospolečenské rituály pevně vázané na určitý bod v rámci zemědělského kalendářního cyklu, během nichž mají skupiny a kategorie osob, jež obvykle ve společenské struktuře zaujímají pozici nízkého statusu, jasně přikázáno uplatňovat nad osobami jim nadřizenými rituální moc a nadřizení musejí toto své rituální podřízení pokorně přijímat.³³ *Communitas* může být rovněž permanentně vtělena do konkrétních osob typu šašků a klaunů či ve specializovaných společnostech institucionalizovaná v podobě mnišských řádů apod.³⁴

Podle Turnera musí *communitas* existovat, aby mohla existovat struktura. Strukturální jednání se stává suchopárným a mechanickým, pokud se ti, kteří v něm jsou zapojeni, pravidelně neponořují do regenerujících hlubin *communitas*.³⁵ Přílišné zdůrazňování struktury může snadno vést k patologickým projevům *communitas* mimo „zákon“ nebo proti „zákonu“. Samotná *communitas* na druhou stranu není s to naplňovat přirozené materiální a organizační potřeby lidí, proto přecenění *communitas* sekundárně opět vyvolává přecenění struktury, jež později zase vede k revolučnímu usilování o obnovení *communitas*. Tato oscilace je podle Turnera vysledovatelná v politických dějinách každé společnosti.³⁶ Každý systém, jehož cílem je zachování stávajícího statusu quo, musí tedy neustále usilovat o nalezení a udržení rovnováhy mezi strukturou a *communitas* (antistrukturou) a uspokojení lidské potřeby po účasti na obou formách.

Zesměšňování vážného a uctívaného je vhodným prostředkem k narušení společenské struktury a nastolení *communitas*, účast na níž je podle Turnera základní lidskou potřebou a každý systém, který si chce udržet vlastní stabilitu, ji musí umět vhodným způsobem zapracovat do svého fungování. Chvilkové nastolení *communitas* a antistruktury, kterou s sebou přináší, navíc ex negativo dává vyniknout řádu a zároveň je prostorem pro případné změny, ke kterým nutně musí docházet, aby si řád zachoval svou pružnost a byl schopen reagovat na proměnnou povahu reality, kterou uspořádává.

2.3.4 Eliadeho teorie obnovy času

Podle rumunského fenomenologa Mircea Eliadeho dochází k cílené konfrontaci řádu s chaosem zejména při náboženských slavnostech usilujících o obnovu času.³⁷ Archaické národy vnímaly podle Eliadeho profánní, historický čas negativně, neboť je vzdaloval od

³³ Ibid., s. 160.

³⁴ Ibid., s. 110, 137.

³⁵ Ibid., s. 136.

³⁶ Ibid., s. 125.

³⁷ Eliade, *Mýtus o věčném návratu*, s. 38-65.

ideálního zlatého věku doby stvoření, posvátného mýtického času, kdy byly zjeveny prvotní archetypy a kdy byl vytyčen řád světa v nejjasnějších a nejpevnějších konturách. Od této chvíle vezdejší svět pouze upadá, opotřebovává se a oslabuje se jeho propojení s posvátnem, jeho spoluúčast na vyšší realitě, řád se oslabuje a je stále více ohrožován chaosem.

Z tohoto důvodu je čas nutné neustále obnovovat skrze rituál. Je nutné skrze rituál opakovat stvoření světa, zacyklit čas. Tato cykličnost bývá propojena se zemědělským cyklem a k rituálnímu opakování stvoření dochází právě při oslavách nového roku. Během těchto svátků je pak záměrně nastolen chaos (mj. zesměšňováním a hanobením posvátného, převrácením společenského řádu, parodováním mýtů a rituálů v lidových dramatech ad.). Jedná se o cílené obnovení prvotního chaosu, nekonečné studnice všech potencialit, který předcházet prvotnímu stvoření světa a který nutně musí předcházet jeho opakování. V nastoleném chaosu se řád obrozuje, aby z něj mohl znovu povstat posílen.

2.3.5 Instituce „žertovných vztahů“

Pozornost řady antropologů³⁸ upoutala instituce tzv. „žertovných vztahů“ (*joking relationships*) existující především v afrických domorodých společenstvích. Jedná se o jistý druh institucionalizovaných vztahů, v nichž je jistým rodinným příslušníkům (nejčastěji se jedná o nepokrevní příbuzné spojené nepřímo skrze manželský svazek, často o muže a příslušníky manželčiny rodiny) dovoleno, či dokonce přikázáno, navzájem se popichovat, zesměšňovat či jiným způsobem urážet.

„Žertovné vztahy“ mají mnoho podob, může se jednat o zesměšňování čistě verbální, stejně tak ale může nabývat i fyzických až násilných projevů, existují „žertovné vztahy“ jednostranné, kdy útočí jen jedna strana a druhá strana zesměšňování či urážky pouze pasivně přijímá, i „žertovné vztahy“ oboustranné, kdy se účastníci zesměšňují a urážejí navzájem. Důležité je, že se jedná o takový druh chování, který by byl v běžném sociálním kontextu nepřipustný a nutně vyvolal nepřátelství, zde však toto chování není myšleno vážně a nesmí být vážně přijímáno, adresovaná strana se nesmí cítit uražena.³⁹

Britský antropolog Alfred Redcliffe-Brown se domnívá, že „žertovné vztahy“ se nejčastěji odehrávají právě mezi nepokrevními příbuznými proto, že v takovém druhu svazku sice existuje jasné sociální pouto zavazující k úctě, ale zároveň je přítomná i jistá latentní hostilita. Aby tato latentní hostilita nepřerostla v hostilitu skutečnou, existují

³⁸ Např. Denise Paulme: „Patente á Plaisanteries et Aliance par le Sang en Afrique Occidentale“, in: Africa 4, Vol XII, (1939), s. 433-434. F. J. Pedler: „Joking Relationships in East Africa“, in: Africa 2, Vol. XIII, (1940), s. 170-173. R. E. Moreau: „The Joking Relationships in Tanganika“, in: Africa 3, Vol. XIV, (1944), s. 386-400.

³⁹ Redcliffe-Brown, *On Joking Relationships*, s. 90.

institucionalizované „žertovné vztahy“, během nichž se uvolňuje potenciální napětí existující mezi jejich účastníky, aniž by se však druhá strana cítila ohrožena či uražena.⁴⁰

V jistém smyslu je tedy dočasně či „kontrolovaně“ (tj. pravidly regulovaně) nastolován chaos narušením běžného sociálního chování vyžadovaného nebo očekávaného mezi konkrétními příslušníky společnosti. Tak dochází k uvolnění nežádoucího napětí a chod společnosti jím není dlouhodobě ohrožen.

Za povšimnutí stojí, že instituce „žertovných vztahů“ v sobě opět kombinuje všechny výše uvedené teorie humoru. Převrácením běžných sociálních norem dochází k *inkongruenci*, účastník zažívá chvilkový pocit nadřazenosti nad druhým účastníkem (*teorie superiority*) a zároveň dochází k uvolnění napětí (*teorie úlevy*).

Z hlediska staroseverské problematiky je tento druh institucionalizovaných žertovných vztahů zajímavý především v souvislosti s praktikou verbálních duelů označovaných jako *senna* a *mannjafnað*, doložených v eddické i ságové literatuře, které budou tematizovány níže (viz 6.3.3 a 6.4.2).

2.4 Shrnutí

Všechny tři představené teorie humoru, teorie superiority, inkongruence a úlevy ukazují humor jako fenomén, který dočasně narušuje řád a vyvolává chaos. Vztah náboženství k chaosu přitom není čistě negativní a pro mnoha náboženství je dočasná konfrontace s chaosem cílenu praktikou.

Řád a náboženství se v dočasně nastoleném chaosu obrozují a utvrzují své struktury. Zároveň je chvilkové ponoření do chaosu prostorem pro nastolení změn nutných k zachování flexibility systému, aniž by byla narušena jeho kontinuita. Konfrontace s chaosem je navíc v každém případě nevyhnutelná. Mnohá náboženství ji proto v rámci rozličných praktik a rituálů zapojují do svých struktur tak, aby k ní docházelo v kontrolované podobě.

Humor a smích v náboženství může sloužit k vyvolání cílené konfrontace s chaosem.

⁴⁰ Ibid., s. 92.

3. Eddické písně jako rituální a lidová dramata

Téměř ve všech výše představených teoriích je konfrontace řádu s chaosem, a tedy potažmo s humorem, více či méně spojena s rituálem, popř. s lidovými dramaty přehrávanými v souvislosti s kalendářními svátky, během nichž byl dočasně cíleně navozován chaos. Je tedy na místě se ptát, do jaké míry je pravděpodobné, že eddická písně mohly fungovat jako dramata či dokonce zda některé z nich mohly mít svůj původ v dramatech rituálních.

Existence dramatických aktivit či přímo rituálních dramát ve vikingské době je poměrně kontroverzní téma, k němuž neexistuje velké množství dokladů. Například v ságové literatuře neexistuje o podobných praktikách jediná zmínka. Chápat však především dialogické eddické písně v metru *ljóðahátt* jako dramata bylo poměrně obvyklé od osmnáctého století až do počátku století dvacátého, kdy v této otázce mezi badateli pro konstatovaný nedostatek přesvědčivých důkazů zavládla spíše skepse. Nejčastěji byla s dramatem spojována *Lokiho pře*, která byla koncem 18. století dokonce vydána jako drama, tedy se seznamem rolí a s rozdělením na jednotlivé scény.⁴¹ V 19. století pak bývala často přirovnávána k Aristofanovým komediím či komediím Lúkianovým.⁴²

Nejvýrazněji ovšem k polemice ohledně eventuálního dramatického a rituálního využití eddických písní přispěla ve dvacátých letech 20. století Bertha Phillpottsová svou knihou *The Elder Edda and Ancienit Scandinavian Drama*, v níž mj. podrobně zkoumá dialogické eddické písně. Phillpottsová upozorňuje na řadu rysů těchto písní, které údajně svědčí o tom, že se jedná o dramata. Mezi tyto rysy patří např. množství vedlejších nepříliš důležitých postav, jejichž úkolem bylo podle Phillpottsové pomáhat během představení upravovat scénu.⁴³ Nápadná je podle Phillpottsové také častá absence popisů klíčových scén (např. zabití důležitých postav jako jsou Fáfni či Regin v *Písni o Fáfnim*), která má údajně svědčit o tom, že tyto centrální akce byly ve skutečnosti performovány.⁴⁴ Rovněž prozaické části obsažené v písních byly podle Phillpottsové později přidány proto, aby nahradily to, co dříve bylo vyjádřeno fyzickými úkony.⁴⁵ Původ těchto dramát pak Phillpottsová hledala v původních vegetačních rituálech z konce 9. století před osídlením Islandu, a to na základě „rituálních prvků“, které tyto písně obsahují.⁴⁶ Dokonce i narativní monologické písně

⁴¹ F. D. Gräter, *Nordische Blumen*, Leipzig: 1789.

⁴² Viz např. Magnusen, *Den Ældre Edda*, s. 134, 269-270 a 279-280. Či Guðbrandur Vignússon and Powell, *Corpus Poeticus Boreale*, s. lviii a lxviii.

⁴³ Phillpotts, *The Elder Edda*, s. 109-110.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 100-110.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 107.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 129-159.

v metru *fornyrðislag*, jako je například *Píseň o Þrymvi*, byly podle Phillpottsové založeny na starších, dramatických dílech.⁴⁷

Phillpottsová však zjevně vyvodila příliš dalekosáhle důsledky z příliš mála konkrétních důkazů a její práce proto nejen sklídila poměrně ostrou kritiku⁴⁸, ale její dílo v podstatě na dlouhá léta ukončilo jakoukoliv odbornou debatu na toto téma. Zdálo se, že na to, aby se o tématu dalo spekulovat plodným způsobem, existuje příliš málo materiálů, o něž by bylo možné se opřít.

Ve větším rozsahu se k tématu se v 90. letech 20. století vrací až Terry Gunnell ve své knize *The origins of drama in Scandinavia*, kde velmi pečlivě schraňuje veškeré materiály, které by o existenci dramatu ve staré Skandinávii mohly nepřímo svědčit. Na základě řady archeologických nálezů, zejména řady petroglyfů z doby bronzové vyobrazujících osoby s maskami, dospívá k názoru, že v době bronzové a počátkem doby vikingské ve Skandinávii pravděpodobně existovaly jisté dramatické aktivity spojené s náboženskými obřady jako jsou iniciační rituály či oslavy zimního slunovratu, které byly později transformovány do lidových dramatických her spojených s kalendářními svátky.⁴⁹

Následně pak na základě detailního rozboru dialogických eddických písní v metru *ljóðahátt* (z písní, kterých se tato práce týká, se tedy jedná především o *Lokiho při* a částečně o *Píseň o Hárbarðovi*, rituální původ epicko-dramatických písní v metru *fornyrðislag* Gunnell v podstatě vylučuje) zkoumá, nakolik je pravděpodobné, že tyto eddické písně byly svého druhu dramata. Při svém zkoumání vychází především ze skutečnosti, že v rukopisech těchto písní není notace mluvčích ve většině případů organickou součástí textu jako takového, ale je ve formě zkratk uvedena na jeho okrajích, což podle Gunnella svědčí o tom, že nebyly považovány za integrální součást samotných písní. Poté Gunnell ukazuje, jak obtížné by v takovém případě pro posluchače písní bylo identifikovat jednotlivé mluvčí, pokud by píseň nebyla recitována a de facto zdramatizována více herci, ale přednášena jedinou osobou. Gunnell se proto domnívá, že se ve skutečnosti spíše než o básně jednalo o malá dramata performovaná několika herci, přičemž považuje za pravděpodobné, že samotní Skandinávci mezi těmito pojmy nerozlišovali a nechápali je jako dvě odlišné kategorie.⁵⁰

Gunnell ovšem připouští, že se jedná o spekulace a že texty písní ani jiné prameny či nálezy neposkytují dostatečnou oporu k tomu, aby toto tvrzení bylo skutečně dokázáno. Ještě opatrnější pak Gunnell je ohledně případného původu těchto konkrétních dramát v rituálu, jak

⁴⁷ Ibid., s. 45-57.

⁴⁸ Viz zejména Heusler, *Anmälan*.

⁴⁹ Gunnell, *The origins of drama*, s. 76.

⁵⁰ Ibid., s. 236-281.

tvrdila Phillipottsová, či ohledně jejich eventuelní souvislosti s pozdějšími lidovými hrami a slavnostmi.⁵¹ V této oblasti skutečně neexistují žádné spolehlivé doklady a jakékoliv tvrzení tohoto rázu se nutně pohybuje na poli spekulací.

Souvislost eddické poezie s rituálem a lidovými dramaty, jakkoli není možné ji zcela vyloučit, je příliš vágní na to, aby bylo na jejím základě možné vysvětlit funkci humoru v rámci staroseverského náboženství. Bude proto nutné prozkoumat funkci humoru v mýtu a náboženství obecně bez nutné závislosti na rituálu.

⁵¹ Ibid., s. 353.

4. Funkce humoru v mýtu

4.1 Mýtický humor jako vyjádření božské nadřazenosti lidským kategoriím

Vzhledem ke skutečnosti, že souvislost eddických písní s rituálem není příliš průkazná, je nutné se tázat, do jaké míry může mýtus sám o sobě sloužit jako instituční rámec konfrontace řádu s chaosem, podobně jako tak činí rituál. Podle Radka Chlupa je v tomto ohledu mýtus skutečně stejně vhodným prostředkem, a jeho souvislost s humorem je proto zcela přirozená.

Stejně jako podle Turnera není funkce rituálu artikulace řádu, nýbrž jeho konfrontace s chaosem, lze totéž říci i o mýtu: ani ten nemá za úkol vyjadřovat ideální vztahy a struktury, nýbrž upozorňovat na jejich hranice. Poslání mýtu je v tomto ohledu stejné jako poslání vtipu: má konfrontovat formu s neformálností, ukazovat omezenost všech forem a jejich zakotvenost v něčem, co samo žádnou formu nemá.⁵²

Chlup toto tvrzení demonstruje na příkladu Homérovy *Íliady*, tedy jednoho ze základních textů formulujících řeckou představu božství. Jeho postřehy přitom mohou být velmi plodné i v souvislosti se zde vybranými eddickými písněmi. Chlup ukazuje, že v *Íliadě* nejsou bohové vylíčení jen ve svém děsivém majestátu, ale že si z nich básník na mnoha místech také dělá legraci (jako příklad uvádí Diovy komické hádky s Hérkou). Jelikož ovšem autor zesměšňuje právě pouze bohy, zatímco na lidské hrdiny se jeho posměšná líčení nevztahují, usuzuje Chlup, že se nejedná jen o svévolné žertování, nýbrž o specifickou techniku teologického diskurzu, jejímž cílem je demonstrovat božskou odlišnost a skutečnost, že bohové se svou podstatou vymykají všem běžným kategoriím. Tato technika je přitom často kombinována s dalšími postupy, které se často prolínají. Bohové se v mýtech chovají nejen směšně, ale také nemravně a násilnicky. Jejich směšnost spočívá často právě v tom, že překračují základní etická pravidla. Podle Chlupa tím mýtus vyjadřuje skutečnost, že přestože bohové jsou zakladateli a garanty mravního řádu, sami stojí mimo něj, a upozorňují tak na jeho hranice a na chaos, v kterém je každý řád ukotven, který každý řád zvenčí obklopuje a tím jej vymezuje a zakládá.⁵³

Tento postřeh je zajímavý především v souvislosti s *Lokiho pří*, jejíž komičnost, jak bude ukázáno níže (viz 6.3.2), z velké části spočívá právě v tom, že je zde poukazováno na

⁵² Chlup, *Vtip a náboženství*, s. 271-272.

⁵³ *Ibid.* s. 270-271.

nejrůznější mravní poklesky bohů, které by v lidském světě byly zcela nepřípustné či tvrdě trestány (např. incest, cizoložství apod.). Řada z nichž je přitom známa z jiných mytologických příběhů, v nichž jsou líčeny jako zcela neutrální epizody bez pejorativního zabarvení. Hněv bohů, který tyto urážky vyvolávají, proto není způsoben křivým nařčením, většinu obvinění se ostatně vůbec nesnaží popírat. Může jej ale vyvolávat neoprávněnost a nesmyslnost aplikace lidských morálních pravidel na božstvo. *Lokiho při* pak lze chápat jako demonstraci nemístnosti takového činu a jako ilustraci božské nadřazenosti veškerým lidským kategoriím.

4.2 Mýtický humor jako vyjádření božské transcendence

Humor v mýtu může být také prostředkem, jak upozornit na božskou transcendenci a na její nepopsatelnost a neuchopitelnost lidským jazykem. Podle rakouského badatele Otty Höflera je humor „náboženský prafenomén“, kterým mýtus relativizuje sám sebe a kterým upozorňuje nejen na limity svého vlastního vyjádření, ale i na omezenost lidského jazyka vůbec, na jeho neschopnost postihnout skutečnou transcendentní podstatu božství.

Höflerova teorie komična v mýtu je založena na distinkci kategorií reprezentace a identifikace, na rozdílu mezi reprezentujícím (bohem jakožto „literární postavou“ v mýtu, bohem ve vyprávění) a reprezentovaným (božstvím jako takovým, božstvím jakožto entitou mimo tento svět, nepostihnutelnou lidskými smysly).

Vztah identifikace je definován tím, že reprezentující je totožné s reprezentovaným. Z oblasti náboženství může jako příklad posloužit hypotetická soška boha, která zároveň je tímto bohem. Zničím-li sošku, zničím boha.

Ve vztahu reprezentace v náboženství se sice podle Höflera nejedná o takový druh reprezentace, jaký známe např. ze soudobých divadel, kde je vztah mezi reprezentovaným a reprezentujícím chápán jako více méně arbitrární, a kde mezi oběma póly neexistuje žádné mystické pouto, ale nejedná se zároveň ani o vztah identifikace, kdy jsou tyto póly totožné. Vztah reprezentace vychází ze svého původního významu *representatio*, tedy „znovuzpřítomňování“. Takový vztah chápe nepřekonatelné rozdíly a napětí mezi reprezentovaným a reprezentujícím, mezi lidským a božským, zároveň ale tento vztah nepovažuje za nahodilý, mezi oběma póly existuje jisté bytostné sepětí. Uctívá-li kdo sošku boha, nečiní tak proto, že by se domníval, že tato soška je bohem samotným, uctívá nicméně božskou sílu, která se skrze tento předmět manifestuje.

Podle Höflera se nám humor, jehož terčem je uctívané božstvo, jeví jako problematický pouze tehdy, jestliže u archaického člověka předpokládáme neschopnost rozlišovat mezi reprezentujícím a reprezentovaným. Pouze v tomto případě se jeho humorné či zesměšňující zobrazení v mýtu rovná rouhání. Höfler se ale proti takovému „podceňování“ archaické mysli ohrazuje. V případě identifikace reprezentujícího a reprezentovaného by se nejednalo o náboženství nýbrž o fetiš, modloslužbu.

V případě, kdy je rozlišováno mezi reprezentujícím (bohem, jak je vyličen v mýtu, bohem popsaným skrze lidský jazyk) a reprezentovaným (skutečným transcendentním božstvem), pak nejsou zesměšňování bohové sami, ale jejich polidštěná reprezentace. Takovému polidšťování se přitom nelze vyhnout, jestliže chce člověk o bohu jakkoli vypovídat, neboť lidský jazyk není s to vyjádřit transcendentní povahu božského. Nutně tak dochází k antropomorfizaci, zoomorfizaci, či jinému zkreslenému vyjádření a pravá podstata posvátného zůstává nevyjádřena.

Hanění a zesměšňování božstva v mýtu se tedy netýká božstva samotného, ale pouze jeho nutného „polidštění“ skrze lidský jazyk. Netýká se reprezentovaného, ale reprezentujícího, a existuje právě proto, aby neustále upozorňovalo na skutečnost, že reprezentované a reprezentující není totéž, aby upozorňovalo na úskalí mýtického vyjádření. Skrze humor relativizuje mýtus sám sebe.⁵⁴

Humorná vyobrazení božstev jsou v tomto pojetí vztyčeným ukazováčkem, který varuje proti sklouznutí k modloslužbě, proti míšení kategorií reprezentovaného a reprezentujícího, ukazováčkem, který upozorňuje na nepřeklenutelný rozdíl mezi transcendentní božskou entitou a její imanentní manifestací skrze mýtus.

V rámci této teorie, podle níž humor v mýtu nezesměšňuje bohy samotné, ale jejich polidštění skrze jazyk, je potom logické, že řada vtipů je namířena právě na tělo a tělesnost. Tělesnost bohů je v mýtickém humoru tematizována, akcentovaná a zveličovaná, čímž se poukazuje na nemístnost takových představ ve spojitosti s božstvem a na nutnost vyhnout se doslovnému chápání takových pasáží. V eddických písních, na něž se tato práce zaměřuje, je zaměřenost humoru na tělesnost poměrně patrná. Zejména v *Lokiho při* naráží velká část poznámek na božskou sexualitu, která je navíc akcentovaná tím, že u bohyň je kladen důraz na jejich sexuální nenasytost a u mužů na jistou zvrhlost v této oblasti. Bohové jsou rovněž zmiňováni v souvislosti s tělesnými výměšky a podobnými tělesnými projevy (obryně močící do Njördových úst v *Ls* 34,4-6 či obrazy Freyji a Þóra, kteří strachem „pouští ducha“ v *Ls* 32,6 a *Prk* 26,6). Ursula Dronke komentuje *Lokiho při* následujícím způsobem.

⁵⁴ Höfler, *Götterkomik*, s. 382-389.

Když Loki zesměšňuje bohy, nezesměšňuje jejich božské vlastnosti, zesměšňuje lidské charakteristiky, které získali během tisíců let, kdy procházeli lidskýma rukama. Loki neříká Óðinovi: „Medovina, kterou jsi ukradl Suttungovi, je úplně k ničemu.“ Ani Freyje: „Ve skutečnosti nedokážeš svými kouzly probudit mrtvé zpět k životu.“, ani Freyovi: „Tvá pole jsou neplodná.“ Posmívá se jim za incest, zbabělost a nešťastné náhody a překrucuje jejich příběhy.⁵⁵

Nejsou tedy zesměšňovány klíčové schopnosti a zásluhy bohů, a tedy ani jejich role v rámci celého mytologického systému a náboženství jako takového, ale jejich lidské charakteristiky, které jsou nutným vedlejším produktem vyjádření božského lidským jazykem.

Podobný princip lze částečně vysledovat i v *Písni o Hárbarðovi*. Akcentace tělesnosti je patrná např. v četných Óðinových replikách, v nichž se chlubí svými sexuálními úspěchy. Zesměšněn je ovšem v této písni především Þór, přičemž jeho tělesnost je zdůrazněna v souvislosti s již výše zmíněným „pouštěním ducha“ ve strofě 26 či podrobnou informací o jeho snídani ve strofě 3. Jeho klíčová funkce v mytologii jakožto celku, totiž jeho funkce ochránce světového řádu, však popřená ani zpochybněná není (viz např. strofa 23, v níž je jednoznačně akcentován fakt, že nebýt Þóra lidský rod by zahynul). Dokonce i samotný Óðin, původce Þóra ponižování, v některých svých replikách odkazuje na Þórovy souboje s obry, a tedy nepřímo i na důležitost jeho funkce strážce světového řádu. V neposlední řadě je pak i v *Písni o Prymovi* řada komických situací založena na akcentaci Þórovy tělesnosti a požívačnosti, která působí obzvlášť nemístně v kontrastu k jeho přestrojení za ženu (zejména Þóra nadměrná chuť k jídlu ve strofě 24, či sexuální narážky ve strofách 26 a 28).

4.3 Mýtický humor jako žánrová parodie

Podobně, i když nikoli totožně, problém nahlíží také Michail Bachtin, v rámci své teorie monologických a dialogických žánrů.⁵⁶ Bachtin tvrdí, že některé satirické žánry mohly

⁵⁵ Dronke, *The Poetic Edda*, s. 350.

⁵⁶ Monologické žánry jsou charakterizovány monologickou promluvou. Monologická promluva nepředpokládá nic za hranicemi svého kontextu, nepřipouští jakýkoli kontakt a interakci s jinou promluvou, odmítá pohled na vlastní jazyk jako na jeden z mnoha jazyků, na svůj světónázor jako na jeden ze světónázorů (Bachtin, *Román*, s.63) , nýbrž zobrazuje předmět jazykem, který je nahlížen jako jediný a zcela přiměřený nástroj k realizaci přímého předmětného záměru (Bachtin, *Román*, s. 203), dochází v ní k absolutnímu srůstu ideologického smyslu s jazykem, jazykové souvislosti a vztahy jsou vydávány za souvislosti a vztahy samotné skutečnosti (Bachtin, *Román*, s. 140). V dialogických žánrech se mezi slovem a předmětem rozprostírá prostředí jiných,

být obecně tolerovány, protože nebyly nihilisticky popěračské, neparodovaly ve své podstatě hrdiny (resp. bohy) ani děje jako takové, ale způsob jejich líčení ve vážných, monologických, a tedy nutně zplošťujících, žánrech. Parodován podle Bachtina nebyl obsah, ale samotná promluva, styl, žánr a jazyk. Parodie upozorňovala na rozporuplnost reality, pro níž byl vážný žánr příliš těsný, a kterou nebyl s to vyjádřit v její mnohotvárnosti. Vážné žánry tak nebyly svými parodiemi zcela znehodnocovány, bylo jimi pouze poukazováno na jejich neúplnost a nedostatečnost.⁵⁷

Bachtinův pohled se tedy s pohledem Otty Höfflera shoduje v tom ohledu, že podle obou nejsou v komických mýtech zesměšňovány postavy a děje jako takové, ale jazyk, jímž jsou tyto skutečnosti vyjadřovány. U Höfflera se jedná spíše o lidský jazyk jako takový, zatímco u Bachtina spíše specificky o jazyk vážných, monologických žánrů. Takový pohled na věc je v našem kontextu zajímavý v souvislosti s *Lokiho pří* a *Písní o Hárbarðovi*, které si, jak bude v příslušných kapitolách ukázáno níže, obě pohrávají s žánrovými konvencemi (Lokiho pře tvůrčím způsobem zrcadlí a paroduje vážné mytologické písně jako jsou *Výroky Vysokého* či *Píseň o Vafþrúdnim* (viz 6.3.5); *Píseň o Hárbarðovi* zřejmě paroduje klasické postupy a argumenty slovních duelů, jak jsou známé z jiných staroseverských literárních pramenů (viz 6.4.4)). Obě písně pak lze vnímat jako žánrové parodie, které upozorňují na neschopnost těchto tradičních žánrů zastřešit realitu v její mnohotvárnosti, podobně jako je humor v rituálu reakcí na neschopnost jakéhokoli vytyčeného řádu pojmout do sebe veškeré aspekty reality.

4.4 Shrnutí

Humor v mýtu může, stejně jako humor v rituálu, sloužit jako rámec cílené konfrontace řádu s chaosem, jejímž cílem je upozorňovat na hranice tohoto řádu a stávajícího uspořádání světa. Humor v mýtu často souvisí s překračováním morálních a etických pravidel ze strany bohů, čímž je demonstrována jejich nadřazenost lidským kategoriím.

Skrze humor může mýtus rovněž relativizovat sám sebe a úskalí mytického vyjádření či úskalí snah o vyjadřování transcendentace lidským jazykem obecně.

cizích promluv o stejném předmětu, na stejné téma, promluva rezonuje s ostatními promluvami o témž předmětu a v součinnosti s těmito cizími promluvami formuje skutečnost (Bachtin, *Román*, s. 55).

⁵⁷ Bachtin, *Román*, s. 199.

5. Pojetí blasfémie ve staroseverském náboženství

5.1 Posměšné verše Hjaltiho Skeggjasona

Jedním z hlavních argumentů proti tomu, aby komické eddické písně byly vnímány jako integrální součást staroseverského náboženství, bývá, že jsou vůči tomuto náboženství příliš blasfemické. Abychom však s termínem blasfémie vůbec mohli operovat, je třeba prozkoumat jej v původním staroseverském kontextu a zjistit, jakým způsobem byla blasfémie ve staroseverském náboženství nahlížena a zda zde podobný koncept vůbec existoval.

Pramenů, které by nám pomohly tyto otázky vyřešit, neexistuje bohužel mnoho. Problém blasfémie v každém případě není ošetřen v žádném dochovaném zákoníku. Pojem, který se našemu chápání blasfémie nejvíce blíží, je pravděpodobně výraz *goðgá*, jehož doslovný překlad zní „štěkání na bohy“ a jehož význam je právě „rouhání“. Výraz je doložen v *Sáze o Njálovi*⁵⁸ a v *Knize o Island'anech*⁵⁹. V obou textech se termín vyskytuje v souvislosti s tímž příběhem, totiž s vyprávěním o křesťanu Hjaltim Skeggjasonovi, který měl údajně roku 999 na Alþingu pronést žertovné verše:

Vil ek eigi goð geyja: grey þykki mér Freyja.

Jak ve svém článku „*Der Spottvers des Hjalti Skeggjason*“ vysvětluje Klaus von See, verš, jehož nejpravděpodobnější překlad zní „Nechci hanobit bohy, ale připadá mi, že Freya je čubka.“, staví na dvojznačnosti výrazů *goðgá* (rouhat se bohům, hanobit bohy / štěkat na bohy) a *grey* (chlípná žena / fena; tedy dvojznačnost, která existuje i v současné češtině). Vtip verše staví na skutečnosti, že sekundární, implicitní význam obou výrazů pochází ze psí říše.⁶⁰ Primární význam verše však zůstává, i přes obratnou hru se slovy, jasný. Hjalti haní Freyjinu promiskuitu, která je spojená s rolí bohyně plodnosti.

Existuje rovněž rozšířená verze této básně, v níž dále následují verše:

*Æ mun anna tveggja: Óðinn grey eða Freyja.*⁶¹

⁵⁸ *Nj* 104.

⁵⁹ *Íslb* 7.

⁶⁰ von See, *Der Spottvers*, s. 158.

⁶¹ Hjalti *Kviðlingr*.

Význam těchto dodatečných veršů je možné přeložit takto: „Jeden či druhý to musí být, Ódin je čubka nebo Freyja.“

Hjalti Skeggjason byl za své blasfemické verše odsouzen k tříletému vyhnanství. Na základě tohoto příběhu se tedy zdá, že jisté pojetí blasfémie ve staroseverském náboženství existovalo.

Situace vylíčená v této epizodě je však v mnoha ohledech dosti specifická a velmi pravděpodobně odlišná od situace eddické poezie. Zaprvé datujeme Hjaltiho verše do roku 999, tedy pouhý rok před oficiální konverzí Islandu ke křesťanství, do doby, kdy pozice pohanství ve společnosti byla silně ohrožena. Právě v tomto období bylo náboženství citlivější vůči kritice a satíře než v dobách, kdy jeho suverenita byla zcela nezpochybnitelná. Tuto společenskou atmosféru dokládá zavádění náboženské trestů proti křesťanství v tomto období. V *Sáze o Křesťanech* je např. v souvislosti s vyhnáním křesťanského misionáře Stefniho Þorgilsona zmíněno, že „toho léta byl na sněmu přijat zákon, podle nějž musel každý, jehož příbuzný⁶² byl křesťan, vyžadovat jeho soudní stíhání za hanobení bohů (*goðlast*)“,⁶³ protože „křesťanství je pro rodinu ostudou“.⁶⁴

Skutečnost, že Hjalti pronesl své verše z pozice křesťana, tedy v jeho odsouzení bezesporu rovněž hrálo klíčovou roli. Jako křesťan stál Hjalti zcela vně zesměšňovaného jevu, de facto v jeho opozici, čímž sám sebe vyjal z množiny toho, čemu se vysmíval. Jeho výrok je značně subjektivizovaný. Formulace *þykki mér*, „mně připadá“, je výrazem osobního názoru, na rozdíl od pravděpodobně neautorských eddických písní, jež byly jakýmsi „kolektivním vlastnictvím společenství“.

Smích pocházející od jedince stojícího mimo společenství představuje pro náboženství jednoznačné nebezpečí a postrádá všechny rysy smíchu obrozujícího, jak jej definoval M. M. Bachtin.

Karnevalový smích je zaprvé všelidový, (...) za druhé je univerzální, míří na všechno a na všechny, (...) tento smích míří i na ty, kdož se smějí. (...) V tom je jeden z podstatných rozdílů mezi lidovým svátečním smíchem a novodobým čistě satirickým smíchem. Vyhraněný satirik, který zná jen čistě negující smích, zaujímá pozici mimo vysmívaný jev, staví se do opozice k němu a tím se narušuje celostnost smíchového aspektu světa. (...) A konečně je to smích ambivalentní: veselý, radostný a zároveň výsměšný, odmítá a utvrzuje, pohřbívá a obrozuje.⁶⁵

⁶² Jednalo se pouze o vyšší než druhý a nižší než čtvrtý stupeň příbuznosti.

⁶³ *Kristni* 6.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Bachtin, *Francois Rabelais*, s. 18.

Bachtin popisuje obrozující smích v souvislosti s křesťanskými středověkými karnevaly (odtud pojem „karnevalový smích“), domnívám se nicméně, že jeho definici lze rozšířit na fenomén obrozujícího smíchu v náboženských systémech obecně. Je přitom patrné, že Hjaltiho verše pod tuto definici nespádají, Hjalti je satirik, stojící vně vysmívaného jevu, jeho smích je výsměchem, který „pohřbívá“, aniž by „obrozoval“.

Není proto možné automaticky předpokládat, že Hjaltiho trest je exemplárním příkladem toho, jakým způsobem byly komické verše zesměšňující božstvo vnímány a trestány obecně v celé pohanské periodě. Ukazuje nám pouze, jakým způsobem byla blasfémie vnímaná v období těsně předcházejícím konverzi ke křesťanství a v případě, že přicházela z křesťanských pozic.

5.2 Koncept *ergi* a jeho pojetí v zákonících

Zajímavá je rovněž skutečnost, že zatímco urážení bohů není ošetřeno v žádném zákoníku (což samo o sobě může svědčit o skutečnosti, že nebylo vnímáno jako závažný přečin, který je nutné systematicky potírat), urážení lidí (a to prostředky spřízněnými s těmi, které ve svém verši použil Hjalti) v zákonících ošetřeno je, přičemž vyměřené tresty za takové jednání jsou podstatně závažnější než ten, ke kterému byl odsouzen Hjalti.

Jednalo se o urážky související s konceptem *ergi*. Termín *ergi* resp. s ním spojené adjektivum *argr/ragr* bývá tradičně překládáno jako „nemužné“ či „zženštilé“, jeho význam resp. konotace jsou ovšem daleko širší. Jak uvádí dánský badatel Preben M. Sørensen, označení *argr/ragr* značilo sexuální zvrhlost, zbabělost, nemužnost a zženštilost v případě mužů a nestoudnost, zvrhlost a chlípnost v případě žen.⁶⁶ Za použití urážek, které protivníka spojovaly s tímto konceptem, byly v islandském zákoníku *Šedá husa* a v norském *Zákoníku sněmu v Guli* vyměřeny přísné tresty. V zákoníku *Šedá husa* stojí toto:

Existují tři slova – je-li spor mezi dvěma lidmi takto vyhrocen – jejichž použití je trestáno doživotním vyhnáním: jestliže muž označí jiného muže termínem *ragr*, *stroðinn* či *sorðinn*⁶⁷ (...) A co více, muž má na základě těchto urážek právo zabít.⁶⁸

⁶⁶ Sørensen, *The Unmanly Man*, s.18-20.

⁶⁷ Oba termíny *stroðinn* a *sorðinn* odkazují k pasivní pozici při homosexuálním sexu.

⁶⁸ Grágás, s. 392.

Zákoník sněmu v Guli nepracuje přímo s výrazem *ragr*, vyjmenovává ale konkrétní případy, jejichž souvislost s konceptem *ergi* je nesporná.

Nikdo nesmí učinit o druhém „přehnané tvrzení“ (*yki*) či jej křivě nařknout. O „přehnané tvrzení“ se jedná, jestliže někdo řekne o druhém muži něco, co není, nemohlo a nemůže být: prohlásí o druhém, že je každou devátou noc ženou či že porodil dítě (...). Bude-li kdo shledán vinným, bude odsouzen k doživotnímu vyhnanství.⁶⁹

Jak ukazuje Sørensen, označit ženu za chlípnou (tak jako to učinil Hjalti ve svém verši o Freyje) znamenalo spojit ji s konceptem *ergi* stejným způsobem jako když byl muž označen za zženštilého či zastávajícího pasivní pozici při homosexuálním sexu (jak Hjalti činí v dodatečných verších o Óðinovi). Přesto byl Hjaltimu za jeho urážlivý verš adresovaný bohyni udělen trest tříletého vyhnanství, zatímco za použití urážky podobného typu vůči člověku vyměřovaly zákoníky vyhnanství doživotní.

5.3 Shrnutí

Ke zkoumání pojetí blasfémie ve staroseverské společnosti neexistuje příliš materiálů. Problém jako takový nebyl ošetřen v žádném staroseverském právním textu. Jediný doložený případ blasfémie, který navíc pochází ze specifické doby těsně před konverzí Islandu ke křesťanství a z křesťanských pozic, byl potrestán pouhým tříletým vyhnanstvím (v kontrastu k doživotnímu vyhnanství za analogické urážky adresované člověku).

Je tedy možné předpokládat, že citlivost staroseverského náboženství vůči blasfémii nebyla obecně příliš vysoká.

⁶⁹ *Norges gamle Love*, s. 70.

6. Humor ve vybraných eddických písních

6.1 Úvod

Zkoumat humor v textech starých několik set let s sebou přináší hned několik úskalí. Zaprvé vytrhává médium textu jako takové látku z jejího přirozeného sociálního kontextu. O způsobu využití eddických písní a o tom, za jakých okolností byly recitovány, víme jen velmi málo, s jistotou se dá ovšem říct, že se jednalo o událost více či méně společenskou, vzdálenou situaci dnešního čtenáře, který si písně čte o samotě. Na skutečnosti, že smích je sociální fenoménem, ke kterému jen zřídka dochází, je-li člověk sám, se přitom shodnou mnozí teoretici humoru jako Henri Bergson⁷⁰, I. S. Gilhusová⁷¹ a další. Schopnost vnímat skutečnost či situaci jako komickou přetrvává samozřejmě i o samotě, dopad komického efektu ale bývá slabší a reakcí bývá spíše úsměv, který ovšem postrádá výbušnou energii smíchu.

Ještě větší překážku představuje vzdálenost v čase a (tedy i) kultuře. Humor je vždy velice úzce vázán na kulturní kontext a na konkrétní publikum a to do větší míry než texty, které komické ambice nemají. Umberto Eco ve svém eseji *Frames of comic freedom* poukazuje na skutečnost, že řecké tragédie jsou nám, i přes svou vzdálenost v čase, bližší a snáze pochopitelné, než řecké komedie.⁷² Podle Eca jsou oba žánry založeny na překročení či překračování jistých společenských pravidel. V tragédii jsou tato pravidla jasně artikulována, a jejich překračování můžeme tedy prožívat i v případě, že pravidla jako taková kulturně nesdílíme. V komedii jsou překračovaná pravidla obsažena pouze implicitně (jejich explicitní vyjádření by zničilo komický efekt), předpokládá se jednoduše, že je recipient zná. Resp. samotná znalost daného pravidla nám umožní intelektuálně nahlédnout, že jeho překročení „má být vtipné“, ale skutečný smích v nás dokáže vyvolat pouze tehdy, jestliže se nás dané pravidlo osobně dotýká, jestliže nějakým způsobem souvisí s naší sociální situací. Jak ukazuje Mary Douglasová⁷³ a jak bylo uvedeno výše (viz 2.2.2), komický efekt pramení z toho, že vzorce, které jsou v rámci vtipu či komické situace konfrontovány, jsou určitým způsobem propojeny s kategoriemi a strukturálními vztahy společnosti, v níž se sami nacházíme.

Čteme-li tedy s ohledem na jejich komické prvky texty staré několik staletí, jsme nutně vystavováni dvěma úskalím. Zaprvé se jedná o nebezpečí, že nám pasáže, které ve své

⁷⁰ Bergson, *Smích*, s. 17.

⁷¹ Gilhus, *Religion, Laughter and the Ludicrous*, s. 259.

⁷² Eco, *The frames of comic 'freedom'*, s. 3.

⁷³ Douglas, *Jokes*, s. 152.

době měly na své publikum jednoznačně komický efekt, nebudou připadat vtipné, resp. že ani neodhalíme jejich komické ambice. Zadruhé se jedná o nebezpečí, že na nás kvůli kulturním rozdílům budou komicky působit pasáže, které komické být nemají.

Chceme-li tedy zkoumat eddickou poezii s ohledem na její komické vrstvy, nemůžeme se přirozeně spoléhat pouze na svůj „mysl pro komično“, ale musíme se na jednotlivé písně a jejich potenciálně humorné pasáže podívat podrobně, s ohledem na jejich dobový a kulturní kontext a v tomto kontextu rovněž nahlížet jejich funkci v rámci náboženského systému.

6.2 Píseň o Þrymovi

6.2.1 Děj a forma písně

Z formálního hlediska se *Píseň o Þrymovi* v porovnání s ostatními písněmi eddického korpusu vyznačuje svou epičností a narativností. Čtenáři či posluchači je v logickém a chronologickém sledu událostí líčen jednoduchý ucelený příběh. Nedochází k retrospektivním, prospektivním či jiným dějovým odbočkám. Téměř také chybí kenningy i jakékoli jiné odkazy na externí mýty, které jsou jinak pro většinu eddických písní zcela klíčové. Verše jsou pravidelné, se sklony ke koncovému rýmu a častými odchylkami od aliteračních pravidel. Užitým metrem je *fornyrðislag*.

V první strofě sledujeme Þóra a jeho hněv, který následuje poté, co se bůh probudí a zjistí, že nemá své kladivo Mjöllni, jehož role je rozhodující pro udržování kosmické rovnováhy. Þór se poté obrací na Lokiho a seznamuje ho se situací. Společně se vydají za bohyní Freyjou. Loki si od ní půjčí převlek z peří a vypraví se na cestu do říše Þursů za obrem Þrymem. Þrym přiznává, že kladivo ukradl. Je ochoten vydat jej zpět pouze tehdy, dostane-li za ženu bohyni Freyju. Loki je s výsledkem své mise spokojen a vrací se do Ásgárðu, kde informaci předá Þórovi. Společně jsou za Freyjou a vyžadují, aby se vystrojila na svatbu. Freyja se rozzuří a rázně odmítá. Obvinění z promiskuity, kterým často čelí, by byla pravdivá, pokud by byla ochotna vydat se obru.

Bohové svolají sněm, na němž se snaží vyřešit vzniklou situaci. Heimdall navrhone, aby se Þór převlékl za Freyju a vydal se ta Þrymem místo ní. Þór je pohoršen a rozčilen. Obává se, že bude obviňován ze zženštilosti. Loki jej nicméně upozorní, že není zbytí, bez kladiva by rod Ásů brzo podlehl Þursům. Þór se musí přestrojit za ženu, aby kladivo získal zpět a zachránil tak kosmickou rovnováhu. Následuje poměrně podrobný popis Þórova převleku a Lokiho návrh, že Þóra do říše obrů doprovodí převlečen za jeho služebné děvče. Poté se společně vydávají do Útgarðu.

Následuje Þrymovo přivítání a svatební hostina. Přestrojený Þór při ní jí a pije tak vydatně, až se Þrym diví nevěstině nevídanému apetitu. Loki pohotově odpovídá, že nevěsta je velmi hladová, neboť po osm dní nejedla, jak moc se těšila na svého ženicha. V další strofě se Þrym podivuje očím své nevěsty, z nichž šlehají plameny, Loki to opět vysvětluje tím, že nevěsta samým těšením po osm nocí nespala.

Poté vstupuje na scénu Þrymova sestra, která zatouží po Freyjině náhrdelníku, jenž je součástí Þórova převleku. Þrym však v tu chvíli požádá, aby bylo přineseno kladivo Mjöllni a aby jím páru bylo požehnáno. Jakmile se kladivo dostane do rukou Þórovi, bůh Þryma i jeho sestru okamžitě zabije. Tak se kladivo, nejmocnější zbraň proti Þursům, ocitá opět v rukou Ásů a kosmická rovnováha je obnovena.

6.2.2 Inkongruence femininního a maskulinního

Nejkomičtějším prvkem této písně je bezesporu centrální motiv Þóra, v jistém smyslu nejmaskulinnějšího ze všech bohů, oděného do ženských šatů. Jedná se o zásadní inkongruenci mezi Þórovou podstatou virilního boha, který svou fyzickou silou pomáhá udržovat kosmický řád, a jeho přestrojením za ženu - nevěstu. Tento základní rozpor je na mnoha místech písně zdůrazňován a stupňován. Příkladem může být strofa 16 („At' u pasu mu zvoní/ ze zlata klíče/ a ženské sukně/ spadají k lýtkům,/ na prsa mu dejme/ drahé kameny/ a zlatým čepcem mu/ očepme hlavu.“) či analogická strofa 19, v nichž je podrobně popsáno Þórovo přestrojení, včetně mnoha detailů tak, aby si posluchač či čtenář mohl výjev živě představit, což jednoznačně přispívá k posílení komického efektu.

Táž inkongruence je akcentovaná ve strofě 24,5-10, v níž Þór, přestrojený za nevěstu, na svatební hostině u Þryma nezřízeně jí a pije (Þór sám jednoho/ býka snědl,/ spolykal osm lososů/ a kdejakou ženskou sladkost./ Sifjin muž vypil/ tři sudy piva.), a ve strofě 27, kdy Þrym poodhrne nevěstin závoj, aby ji mohl políbit, ale setká se s Þórovým divokým a děsivým (*ǫndóttir*) pohledem. (Pozdvihl závoj/ polibků chtivý,/ však daleko uskočil/ dozadu v síni./ „Proč uhrančivé jsou/ Freyjiny oči?/ Z jejího pohledu/ oheň plane.)

Jak ve své disertační práci pojednávající o smíchu v rodových ságách a eddických písních upozorňuje Gertraud Schillingerová,⁷⁴ stejné adjektivum (*ǫndóttir*) pro popis Þórova pohledu, navíc rovněž ve spojitosti se šlehajícími plameny, používá Ulf Uggason ve své *Húsdrápe*⁷⁵, v níž líčí Þórův souboj s kosmickým hadem Miðgarðsormem. Souboj s Miðgarðsormem je jedním z Þórových nejheroičtějších činů a Þór v básni figuruje v pro něj typické roli fyzicky zdatného bojovníka. Scéna *Písně o Þrymovi*, v níž Þórův ohnivý pohled,

⁷⁴ Schillinger, *Das Lachen*, s. 86.

⁷⁵ Ulfur *Húsdrápa* 3 (*Innmáni skein ennis/ ǫndóttis vinar banda;/ áss skaut ægigeislum/ orðsæll á men storðar.*)

tradičně spojený s jeho mužskou bojovnickou rolí, probleskuje skrze nevěstin závoj, je proto exemplárním vtělením inkongruence mezi Þórovou podstatou a jeho potupnou rolí v této písni. Inkongruence je dále vystupňovaná ve strofách 26 a 28, kde Loki tento Þórův divoký pohled a jeho nebývalý hlad vysvětluje jako projev sexuální touhy (Osm nocí/nejedla/nespala nevěsta/ tolik po obětí/ obra toužila).

Inkongruence maskulinního a femininního se odráží také na gramatické rovině. Ve strofě 20,5-6, kdy Loki hovoří o tom, že on, převlečen za Þórovo služebné děvče a Þór přestrojený za Freyju, společně pojedou do říše Þursů, stojí v rukopise ve výrazu „my dva“ číslovka „dva“ ve tvaru neutra - *tvau* (við *solum aca tvau/ i iqtumheima*).

Neutrum se přitom ve staroseverštině používalo, jednalo-li se o gendrově smíšený pár, tedy o muže a ženu, zatímco v případě dvou mužů se logicky používal tvar maskulina (*tveir*) a v případě dvou žen tvar feminina (*tvær*). Fráze s použitím neutra zrcadlí totožný obrat použitý ve strofě 12,7-8, kdy Loki k cestě do říše obrů vyzývá Freyju. Zde je ovšem tvar neutra použit zcela oprávněně, neboť označuje gendrově smíšený pár, tedy Lokiho a Freyju. Ve strofě 20 ovšem tento tvar působí na první pohled poněkud nelogicky a ve většině straších vydání se jej vydavatelé rozhodli opravit na tvar feminina.

Někteří badatelé jako například H. M. Heinrichs zdůvodňují použití neutrálního tvaru tím, že v momentě, kdy Loki hovoří, není ještě, na rozdíl od Þóra, převlečen za ženu a použití neutrálního tvaru je jistým popíchnutím vůči Þórovi.⁷⁶ Tato možnost se ale nejeví příliš pravděpodobně v situaci, kdy Loki sám navrhuje, že se rovněž převleče za ženu, nemluvě o skutečnosti, že přijímání ženské role není právě pro Lokiho žádnou výjimkou.⁷⁷ Gerd Enno Rieger zdůvodňuje použití neutrálního tvaru tím, že Loki přijal svou ženskou roli, zatímco Þór nikoliv.⁷⁸ Z našeho pohledu je ovšem tento tvar trefným gramatickým vyjádřením inkongruence mezi ženským a mužským. V momentě, kdy Loki a Þór v převlečení cestují do říše Þursů, nejsou ani muži, ani ženami, resp. jsou obojím zároveň, proto se v jistém smyslu jedná o gendrově smíšený pár. Použití tvar neutra opět akcentuje klíčovou inkongruenci a posiluje komický efekt popisované situace.

6.2.3 Inverze společenského statusu

Přijetí ženské role mužem ovšem není jen komické, ve staroseverské společnosti platilo rovněž jako největší urážka a ponížení. Ve strofě 17 vyjadřuje Þór své obavy nad tím, že převlékne-li se za ženu, bude označován adjektivem *argr*, tedy slovem, které implikovalo

⁷⁶ Heinrichs, *Satirisch-parodistische Züge*, s. 505-506.

⁷⁷ Viz Snorri *Gylf xxxvi* a Hyndl 40.

⁷⁸ Rieger, *Prk. 20 við solum aca tvau*, s. 7-10.

řadu potupných charakteristik, od zbabělosti přes zženštilost až po pasivní roli při homosexuálním styku, a které platilo za jednu z nejhorších a nejpotupnějších urážek, za jejíž použití mohl být její původce beztrestně zabit (viz 5.2). Pórovo přijetí ženské role je tedy hluboce ponižující, nejedná se o pouhou inverzi pohlaví, ale rovněž o inverzi společenského statusu. Jak konstatuje Prebena M. Sørensen, přijetí takové pozice svědčilo o podobných sklonech jedince i v ostatních oblastech života, usvědčovala jej z pasivity, poddajnosti, neschopnosti prosadit si svou a z neschopnosti činit vlastní rozhodnutí, tedy z něčeho, co bylo zcela v rozporu se staroseverským ideálem soběstačnosti a nezávislosti,⁷⁹ a co je navíc v naprostém nesouladu s rolí chrabrého ochránce světového řádu. Přijetím ženské role je jindy uctíváný bůh hluboce ponížen.

Díky Pórově dočasném ponížení mohl posluchač mýtu chvilkově zakoušet pocit nadřazenosti vůči autoritě, která mu za normálních okolností byla nadřazena a současně být dočasně osvobozen od forem, které jej jindy svazovaly. Tyto dva momenty jsou klíčovými zdroji komična dle *teorie superiority* a *teorie inkongruence*.

Antropolog Mahadev L. Apte ukazuje, že sexuální inverze, reprezentovaná většinou transvestitismem, a inverze společenského statusu, nejčastěji vyjadřovaná zesměšňováním autorit, jsou nejběžnějšími druhy inkongruence spojené s rituálním humorem a to ve spojení s přechodovými rituály i s rituály kalendářními, jak můžeme mj. pozorovat u řady afrických či mexických domorodých kmenů.⁸⁰ Cílem těchto praktik je v rámci rituálu dočasně konfrontovat řád s chaosem a řád tímto způsobem obrodit a upevnit. Podobnou situaci, tedy cílenou konfrontaci řádu s chaosem, přitom pravděpodobně navozovala i Píseň o Prymovi, která ji navíc odráží i na obsahové rovině (viz 6.2.5).

6.2.4 Role *trickstera* v komickém mýtu

Dalším charakteristickým rysem komických mýtu, který splňuje i *Píseň o Prymovi*, je přítomnost postavy *trickstera*, kterou v rámci staroseverské mytologie reprezentuje Loki. Jak podotýká a četnými příklady dokládá M. L. Apte, postavy s rysy *trickstera* jsou logicky častými nositeli náboženského humoru, považujeme-li inkongruence různého typu za zdroj komična. *Trickster* v sobě totiž přirozeně spojuje hned několik typů inkongruence – inkongruence biologickou (v případě Lokiho časté přijímání různých podob, včetně podob femininních), psychologickou (Lokiho charakterová nevyzpytatelnost) i sociokulturní,

⁷⁹ Sørensen, *The Unmanly Man*, s. 20.

⁸⁰ Apte, *Humor and Laughter*, s. 156-157.

přičemž centrální je inherentní inkongruence kulturního hrdiny a sobeckého ničemy, jenž kulturu zároveň vytváří i ničí.⁸¹

Je to navíc většinou právě postava *trickstera*, která zesměšňuje posvátné zvyky a porušuje nejrůznější tabu, mj. na poli sexuality. Díky tomu je *trickster* vhodným zdrojem humoru i z pohledu *teorií úlevy*, kde funguje jako ztělesnění a svobodné vyjádření individuálně potlačovaných tužeb.⁸²

Loki se ve staroseverské poezii skutečně často vyskytuje v komických mýtech (např. *Ls* či *Snorri Skáld* iii, kde Loki rozesmívá Skaði tím, že si přiváže pohlavní orgán ke kozí bradce). Také v *Písni o Þrymvi* se Lokiho ambivalentní charakter projevuje.

Narozdíl od jiných mýtů, zde Loki sice pravděpodobně není příčinou nastalých nesnází (H.M. Heinrichs spekuluje o možnosti, že Loki stojí za zmizením kladiva Mjöllni. Vychází přitom ze skutečnosti, že Loki je zdrojem těžkostí ve značném množství jiných nám známých mýtů, a z toho, s jakou rychlostí Loki správně identifikuje Þryma jako zloděje kladiva.⁸³ Takové spekulace ovšem nejsou podloženy žádným místem v textu ani v jiných zdrojích.), a samotný návrh přestrojit Þóra za nevěstu nepřichází od něj, ale překvapivě od boha Heimdalla, obecně je však Loki nejaktivnější postavou v celé písni a patří mu také nejvíce replik.

Je to např. právě Loki, kdo umlčí Þórovy protesty proti potupnému plánu a přiměje ho jej vykonat. Ambivalentnost celé situace (plán je sice pro dobrou věc, ale je velmi potupný) totiž výborně koresponduje s ambivalencí Lokiho, který bohům zároveň pomáhá i škodí. Rovněž překračování genderových hranic je pro Lokiho typické, a proto s nebyvalou ochotou nabízí, že Þóra do Jötunheimu v přestrojení za jeho služebné děvče. Emblematické jsou rovněž repliky, jimiž Loki odpovídá na Þrymvi podezíravé komentáře ohledně nevěstina apetitu a divokého pohledu. Lokiho mazané odpovědi sice zachraňují situaci, zároveň ale Þóra uvrhují do ještě hlubšího ponížení.

Loki je tak de facto vtělením ambivalentní situace, v níž se Þór nachází, a inkongruencí, které jsou zdrojem komična.

6.2.5 Konfrontace řádu s chaosem

Þórovým přijetím ženské role je do jisté míry převrácen řád světa, s nímž je Þórova mužnost a aktivní role úzce spjata. Þór vlivem situace přichází o vlastnosti, které jsou klíčové pro jeho věčný boj s Þursy, díky němuž je udržována kosmická rovnováha a společenský

⁸¹ Ibid., s. 229-230.

⁸² Ibid., s. 230.

⁸³ Heinrichs, *Satirisch-parodistische Züge*, s. 505.

status quo. Zbaven svého kladiva a postaven do pasivní ženské role nemůže Þór bojovat proti chaosu a chaos začíná ohrožovat ustanovený řád. Všechny hodnoty, které jsou v Þórovi reprezentovány a které jsou klíčové pro udržování řádu světa, jsou převráceny.

Pronikání chaosu do řádu přitom probíhá postupně a je pozorovatelné na několika rovinách, jednak na vzrůstajícím kontaktu Ásgarðu, reprezentujícího řád, a Jǫtunheimu, reprezentujícího chaos, jednak na postupné feminizaci Þóra a s ní související ztrátě virility a moci.

První kontakt Ásgarðu s Jǫtunheimem nastává ve chvíli, která z hlediska děje předchází samotní písni, tedy v momentě, kdy se Þrym (reprezentant Jǫtunheimu) ocitá v říši bohů na lupu kladiva. Jeho přítomnost v Ásgarðu je velmi neobvyklá i v rámci celé staroseverské mytologie. Ásgarð je tradičně bezpečným místem vymezeným výhradně bohům, veškeré konfrontace mezi bohy (převážně Þórem) a silami chaosu jsou z pravidla iniciovány během cest bohů mimo Ásgarð (pomineme-li ragnarøk, během nějž jsou všechny hranice zrušeny a svět se sává jedním velkým chaosem), nikoliv naopak. Pronikání chaosu do Ásgarðu je bezprecedentní a rozhodně signifikantní záležitostí. Následně je kontakt řádu s chaosem intenzifikován Lokiho cestou do Jǫtunheimu a poté vygradován Þórovou cestou tamtéž.

Pronikání chaosu do řádu je reprezentováno rovněž feminizací Þóra a s ní související ztrátou moci. Tento proces začíná ve chvíli, kdy je Þór zbaven svého kladiva, čímž výrazně ztrácí na své moci. Jeho následná feminizace počíná zvenčí (oblečení, šperky), ale postupně má vliv i na jeho chování, Þór už není aktivním aktérem děje, ale pasivní loutkou plnicí plán ostatních Ásů. Dokud Þór ještě není oblečen v ženských šatech, je schopen jistého, byť nikoliv příliš průrazného, odporu (viz strofa 17,3-6: „Babou mě budou/ bohové zvat,/ nechám-li si navléci/ nevěsty úbor.“), je nicméně umlčen Lokim a poté oblečen do ženských šatů a ozdoben šperky. Od této chvíli již neproказuje žádné znaky vlastní vůle, a to až do chvíle, kdy opět drží své kladivo.

Tato ztráta vlastní vůle se projevuje např. tím, že od tohoto momentu až do konce samotné svatební hostině nekomunikuje sám, ale konverzaci za něj obstarává Loki. V situaci, kdy se Þrym podivuje nad jeho nebývalým apetitem a nad jeho děsivým pohledem, se iniciativy chápá Loki a podává vysvětlení Þórovým jménem. Tato vysvětlení navíc ještě dále feminizují Þóra, neboť jej vykreslují jako po mužích lačnického a spojují jej tak s ženskou sexualitou (viz 26,5-8 a 28, 5-8: „Osm nocí/ nejedla nevěsta,/ tolik po oběti/ obra toužila.“ a 28, 5-8: „Osm nocí/ nespala nevěsta,/ tolik po oběti/ obra toužila.“). Jak již bylo řečeno, takové chování je nejen v rozporu s Þórovou virilní podstatou a s jeho rolí aktivního a

chrabrého ochránce kosmického řádu, ale představuje také protipól staroseverského hrdinského ideálu.

Pronikání chaosu do řádu tedy v mýtu neustále graduje až do chvíle, kdy Þór získává své kladivo zpět a následně nejen zabíjí Pryma a jeho sestru, ale nabývá obecně zpět svou sílu, moc i schopnost jednat, čímž je řád znovu ustanoven a utvrzen.

Obecně celá struktura mýtu, resp. konfrontace řádu a chaosu v něm, odpovídá struktuře stejné konfrontace, kterou recitace písně ve staroseverské společnosti pravděpodobně vyvolávala ponížením jindy uctívaného boha a zpochybněním základních kosmologických kategorií, které reprezentoval. V *Písni o Prymovi* vidíme, že řád a rovnováha, které u Ásů obvykle vládou, jsou narušeny zmizením Þórova kladiva. Jedná se o konfrontaci s chaosem, která je nevyhnutelná a která čas od času vždy nutně vyvstává. Ve společnosti nastává tato situace pokaždé, kdy je řád vystaven setkání s jakýmkoliv fenoménem, který není schopen pojmut do své klasifikační mřížky.

V mýtu je chaos následně ještě prohlouben tím, že je Þór oblečen do ženských šatů a zbaven zbytků moci a vůle. Tento chaos je ovšem nastolen cíleně a je nastolen za účelem toho, aby Ásové získali nazpět kladivo Mjöllni, tedy proto, aby opět zavládl řád.

Tato strukturální situace odpovídá situaci společnosti, která cíleně konfrontuje řád s chaosem (neboť tato konfrontace je stejně ze své podstaty nevyhnutelná), ať už skrze mýtus či rituál, aby řád z této konfrontace povstal posílen a obrozen.

Píseň o Prymovi tak ve své podstatě vyobrazuje situaci, kterou zároveň sama ve společnosti navozovala. Mýtus líčí cílenou konfrontaci řádu s chaosem, zatímco jeho recitace způsobovala stejnou situaci ve společnosti, v níž byl recitován. Převrácením základních kosmologických kategorií recitace písně poskytovala prostor pro dočasné osvobození od těchto kategorií a zároveň pro jejich posílení v obrozujících silách chaosu.

6.2.6 Shrnutí

Ústředním komickým prvkem *Písně o Prymovi* je motiv Þóra, nejvirilnějšího z bohů, převlečeného do ženských šatů. Jedná se nejen o inkongruence maskulinního a femininního, akcentovanou na mnoha úrovních, ale také o inverzi společenského statusu, neboť přijetí ženské role mužem platilo ve staroseverské společnosti jako největší potupa a urážka. Ztrátou kladiva Mjöllni a přijetím role nevěsty je jindy uctívaný bůh ponížen a přichází o své charakteristické vlastnosti jako je síla, vlastní vůle a schopnost jednat, které jsou klíčové pro jeho roli ochránce kosmického řádu. Sexuální inverze a inverze společenského statusu, jsou

přítom nejběžnějšími druhy inkongruence spojené s náboženským humorem, jehož cílem je dočasná konfrontace řádu s chaosem a chvilkové osvobození od svazujících forem.

Píseň samotná přítom cílenou konfrontaci řádu s chaosem tematizuje na dějové rovině. Chaos, která do řádu samovolně pronikl tím, že Þór přišel o své kladivo, tak jako chaos čas od času nutně proniká do každého řádu, je cíleně prohlouben a nastolen ve své plné síle, tím, že je Þór, jeden z nejvýznamnějších bohů, zbaven své aktivní role a ponížen. Konečným cílem tohoto nastolení chaosu je ovšem znovunastolení a posílení řádu. *Píseň o Þrymvi* tak ve své podstatě vyobrazuje situaci, kterou zároveň sama ve společnosti navozuje, tedy cílenou konfrontaci řádu s chaosem.

6.3 Lokiho pře

6.3.1 Děj a forma písně

Píseň *Lokiho pře* je typickým příkladem takového druhu eddické poezie, který Hans Klingenberg nazývá poetickou enumerací a ke kterému patří řada eddických písní.⁸⁴ V případě *Lokiho pře* se na rozdíl od *Písně o Þrymvi* nejedná o samostatné, ucelené a o sobě stojící vyprávění konkrétního mýtu, ale o rámcový příběh, v němž je pak zahrnuto množství referencí na mýty jiné. V *Lokiho při* se přitom nejedná o pouhý samoučelný výčet katalogového charakteru, ale odkazy jsou s rámcovým příběhem úzce provázány a fungují jako hybná síla děje.

Rámcové vyprávění, jež je z větší části napsáno v próze, je tvořeno příběhem o hostině Ásů (kromě Þóra, který se slavnosti nezúčastní, protože se právě nachází na výpravě na východ) probíhající v síni boha Ægiho. Posvátný mír, který při hostině panuje, je narušen Lokim, jenž zabije hostitelova sluhu Fimafenga. Ásové Lokiho za tento čin sice vyženou do lesů, Loki se ale vrátí. Bragi mu odepře místo u stolu, ale Loki připomene Óðinovi, že na počátku věků smísili svou krev a stali se tak pokrevními bratry, pročež pro něj Óðin místo u stolu zjedná. Poté začne Loki systematicky urážet všechny přítomné Ásy i Ásyně.

V tomto bodě začíná enumerativní výčet odkazů na mýty, které tím či oním způsobem odhalují slabosti téměř všech přítomných bohů. K rámcovému příběhu se vyprávění vrací, když se v Ægiho síni náhle objevuje Þór, kterému se pod výhrůžkou smrti konečně podaří vyhnat Lokiho ven. V závěru, který je opět napsán v próze, se Loki v podobě lososa ukryje ve vodopádu, kde ho však Ásové chytí a následně spoutají střevy jeho syna Nara. Skaði nad Lokiho pověsí jedovatého hada, jehož jed odkapává Lokimu do tváře. Lokiho žena Sigyn odchytává jed do misky, ale pokaždé, když je miska plná, musí ji jít vyprázdnit. V těchto chvílích dopadá hadí jed Lokimu do obličeje, Loki se bolestí svíjí a jeho křeče způsobují zemětřesení.

Urážek a epizody, které očerňují a zesměšňují téměř všechny bohy staroseverského panteonu a které jsou stěžejní pro tuto práci, jsou koncentrované v enumerativní části básně napsané ve verších. Jejich rozbořením a analýzou jejich dobového kontextu a zasazením do rámcového příběhu se pokusím osvětlit funkci této zdánlivě blasfemické písně v náboženském systému.

Z formálního hlediska se jedná o velmi pravidelný text s konstantní délkou strof a jednotným metrem (dialogické metrum *ljóðahátt*).

⁸⁴ Klingenberg, *Types of Eddic Mythological Poetry*, s. 134-136.

6.3.2 Typy urážek v *Lokiho při* a jejich kontext

Většinu urážek obsažených v *Lokiho při* lze klasifikovat do několika kategorií. Jedná se o nařčení ze zbabělosti, dále pak o nařčení ze zženštilosti, sexuální deviace či sklonu k pasivní homosexualitě ve spojitosti s muži a o nařčení z chlípnosti a cizoložství ve spojitosti s ženami (jednak v přímé formě obviňování přítomných bohů, jednak v nepřímé formě upozorňování bohů na nevěru jejich žen). Dalšími typy urážek jsou nařčení z incestu, nařčení z nespravedlivosti a urážky, v nichž jsou bohové zmiňováni v souvislosti s tělesnými výměšky či jinými tělesnými projevy podobného typu.

S první kategorií urážek, tedy s urážkami na téma zbabělosti, se setkáváme již ve strofě 7, kde Loki souhrnně označuje bohy jako stísněné a bázlivé. Ve strofách 13 a 15 je ze zbabělosti obviněn Bragi. Jak soudí Ursula Dronke, verše 15,1-3 (Jen vsedě jsi odvážný/ po meči sotva kdy sáhneš/ Bragi, bojare v zápečí!) jsou pravděpodobně narážkou na Bragiho jakožto boha básnictví. Jako takový o bitvách spíše píše, než aby se jich zúčastnil, a je tedy spíše pasivní než aktivní.⁸⁵ Další narážku na zbabělosti nalezneme ve strofě 46, kde je Freyův služebník Byggvi obviněn z toho, že se schovává, když ostatní muži sahají po meči.

V neposlední řadě je pak ze zbabělosti obviňován Þór, a to ve strofách 58 a 60. Ve strofě 58 se hovoří o strachu, který Þóra přepadne ve spojitosti s ragnarokem. Ve strofě 60 naráží Loki na Þórovu výpravu do Útgarðu popsanou ve *Snorriho Eddě*,⁸⁶ během níž si Þór splete obrovu rukavici s jeskyní

Druhá kategorie urážek, tedy nařčení muže ze zženštilosti, sexuální deviace či nařčení poukazující na sklon k pasivní homosexualitě, jistým způsobem souvisí s kategorií předchozí, neboť, jak bylo vysvětleno, implikovala pasivitu a neprůraznost ve všech oblastech života.

V *Lokiho při* je ze sexuální deviace ve strofě 23,4-8 nařčen sám Loki (Po osm zim jsi ty/ pod zemí byl/ dojičkou krav a děvečkou,/ děti tam rodils,/ a to je úděl jen úchylných). Příběh o Lokiho pohlavní přeměně a pobytu v podzemí se nedochoval v žádných jiných zdrojích a není proto opět jisté, zda se jedná o básníkovu volnou fantazii či o odkaz na starší tradici. Obdobné příběhy v nichž Loki rodí děti, se ale dochovaly ve *Snorriho Eddě*⁸⁷ a v *Písni o Hyndle*.⁸⁸

Další nařčení ze zženštilosti nalezneme hned v následující strofě 24, kdy Loki obviňuje Óðina z provozování magického umění *seið*, jež zahrnovalo různé kontroverzní

⁸⁵ Dronke, *The Poetic Edda*, s. 358.

⁸⁶ Snorri *Gylf* xlvi.

⁸⁷ Snorri *Gylf* xlii.

⁸⁸ *Hyndl* 40.

sexuální praktiky a porušování tabu, mj. při ní muži pravděpodobně vystupovali jako ženy.⁸⁹ Ačkoliv byl Óðin s uměním *seiðu* skutečně spojován, konkrétní zmíněný příběh odehrávající se na ostrově Sámsey (Sámsø) není znám z jiného staroseverského pramene.

Třetí kategorie urážek, tedy chlípnost a cizoložství žen je ve své nepřímé formě, v níž je muž upozorňován na nevěru své ženy, zastoupena ve strofě 40, v níž Loki naznačuje, že dítě, o němž se Tý domnívá, že patří jemu, zplodil ve skutečnosti Loki sám. Takové tvrzení nenachází oporu v žádných jiných pramenech a je se vši pravděpodobností Lokiho výmyslem.

Přímé obviňování přítomných bohyň z chlípnosti a cizoložství se objevuje ve strofě 17, kde jej Loki používá proti Iðunně, ve strofě 20, kde jej používá proti Gefjún, a ve strofě 26, kde je jím počastovaná Frigg. Ve strofě 52 je Skaði obviněna z toho, že sdílela lože přímo s Lokim, ve strofě 54 je z téhož obviněna i Síf.

Ani sexuální poměr mezi Skaði a Lokim přitom není doložen v žádném jiném prameni, než v samotné *Lokiho při*. Jediný incident se sexuálním podtextem, v němž figurují tyto dvě postavy, je již zmíněný příběh zaznamenaný ve *Snorriho Eddě*,⁹⁰ v němž se Loki snaží rozesmát Skaði tím, že si přiváže pohlavní orgán ke kozím vousům. Rovněž sexuální poměr mezi Lokim a Þórovou ženou Síf není nikde zaznamenan. Pouze ve 48. strofě *Písně o Hárbarðovi* Óðin zmiňuje Sífina údajného milence (který je zde ovšem bezejmenný), aby Þóra přiměl k rychlému odchodu. V neposlední řadě je pak ve strofě 30 z chlípnosti obviněna Freyja, již Loki vyčítá, že měla sexuální poměr se všemi přítomnými Ásy. Freyja byla skutečně proslulá svým sexuálním apetitem, který souvisel s její funkcí bohyně plodnosti.

S nařčení z incestu se objevuje ve strofě 32, kde jej Loki vznáší proti Freyje, a ve strofě 36 proti Njǫrdovi. Rod Vanů byl přitom pravděpodobně jedinou skupinou mytologických bytostí, v jejímž rámci byl incest dovolen, jak je popsáno v Sáze o Ynglinzích: „Dokud žil Njǫrd u Vanů, měl za ženu svou sestru, neboť to bylo v souladu s jejich zákony.“⁹¹

Obvinění z nespravedlnosti Loki vznáší proti Óðinovi ve strofě 22. Obdobně je ve strofě 38 Tý nařčen z neschopnosti urovnat spor.

S posledním typem urážek, tedy s tím, že v nichž jsou bohové zmiňováni v souvislosti s tělesnými výměšky či jinými tělesnými projevy podobného typu, ať už vlastními či cizími, se setkáváme ve strofě 32, kde je použit vůči Freyje (Když s tvým bratrem/ tě bohové přistihli,/ strachem prýs pustila ducha.) a ve strofě 34,4-6, kde je použit proti Njǫrdovi (Hymiho nevěstám sloužil/ za noční nádobu,/ často ti čuraly do úst). Význam této strofy je

⁸⁹ Sørensen, *The Unmanly man*, s. 19.

⁹⁰ Snorri *Skáld* iii.

⁹¹ *Yngl* 4.

nejasný. Ursula Dronke chápe tuto pasáž jako svého druhu metaforu. V *Drápě na Þóra* Eilífa Goðrúnarsona musí Þór překonat řeku, která je způsobena močící obryní⁹², bůh Njōrd je silně asociován s mořem. Dronke proto interpretuje Hymiho nevěsty čurající Njōrdovi do úst ve 34,4-6 jako řeky a Njōrdova ústa jako moře, do kterého se tyto řeky vlévají.⁹³

Je patrné, že značná část těchto urážek (konkrétně nařčení ze zbabělosti, sexuální deviace, chlípnosti a v jistém smyslu i nařčení s incestu, pokud jej chápeme jako projev nezřízené chlípnosti či sexuální deviace) je určitým způsobem navázána na koncept *ergi*, pojem, který, jak ukazuje Sørensen, v sobě zahrnuje zbabělost, zženštilost, sexuální zvrácenosti či pasivní homosexuality, je-li aplikován na muže, a nařčení z chlípnosti, perverznosti a promiskuity, je-li aplikován na ženy.⁹⁴ Výše (viz 5.2) bylo rovněž demonstrováno, že použití takové urážky bylo v reálném životě považováno za závažný zločin, který byl podle dobových zákoníků trestán doživotním vyhnanstvím, podobně jako např. vražda, znásilnění či cizoložství.

Zákoníky se však samozřejmě zabývají sociální realitou a nikoliv literaturou a mýtem. To, co je zakázáno v reálném životě, může být tolerováno na poli literatury. Upevňování každodenních pravidel jejich překračováním na imaginativní úrovni může být jedním z funkcí literatury ve společnosti.⁹⁵ Příkladem může být *Sága o Volsunzích*, v níž je hrdina Sinfjōtli zrozen z incestního svazku mezi bratrem a sestrou.⁹⁶ Přestože příběh byl ve 13. století na Islandu znám a pravděpodobně značně rozšířen, neodráží v žádném případě dobovou sociální realitu, v níž byl incest považován za závažný zločin trestaný vyhnanstvím.

Každodenní pravidla nejsou přímo aplikovatelná na svět literatury. Není tedy možné předpokládat, že recitace *Lokiho pře* musela být nutně považována za stejně závažné překročení zákona jako obvinění z *ergi* v reálném životě.

Lokiho pře, zejména strofa 30 (Mlč, Freyjo!/ Mysl tvou znám./ Nejsi nikterak bez hany./ Z Ásů a Álfů/, kteří uvnitř zde jsou./ každého jsi milencem měla.) vykazuje značnou podobnost s posměšnými verši Hjaltiliho Skeggjasona (Nechci hanobit bohy,/ ale připadá mi, že Freyja je čubka.), neboť obě díla nařkávají Freyju z chlípnosti, tedy z *ergi*. Hjaltili byl přítom za své verše odsouzen k tříletému vyhnanství.

Z tohoto důvodu je možné se domnívat, že *Lokiho pře* nemohla existovat jako integrální součást náboženství, neboť recitace podobných veršů byla hodnocena jako zločin. Výše (viz 5.1) bylo nicméně ukázáno, že Hjaltiliho situace byla do velké míry specifická a

⁹² Eil *Þdr* 7.

⁹³ Dronke, *The Poetic Edda*, s. 364.

⁹⁴ Sørensen, *The Unmanly Man*, s. 18-19.

⁹⁵ *Ibid.*, s. 15.

⁹⁶ *Vqls* 7.

proto ne zcela univerzálně přenosná a bez výhrad aplikovatelná na *Lokiho při*. Hjalti pronesl své verše ve specifické atmosféře období těšně před oficiální konverzí Islandu ke křesťanství, tedy v době zavádění náboženských trestů, a to navíc formou individualizovaného autorského výroku z pozice křesťana, tedy z pozice mimo vysmívaný jev, přičemž kritika zvenčí je vždy přijímána hůře než kritika zevnitř a individuální smích zvenčí se stává čirým výsměchem, zatímco smích společnosti, který v tomto společenství také pramení, může mít obrozující funkci.

O původu a způsobu recitace *Lokiho pře* bohužel nevíme téměř nic. Za předpokladu, že se ale, jako u většiny eddických písní, jednalo o tvorbu neautorskou, tedy o jakési kolektivní vlastnictví společenství a že původ písně nebyl vně, ale uvnitř tohoto společenství, pak je její situace radikálně odlišná a nesrovnatelná se situací Hjaltiho Skeggjasona a verše jako takové by v takové situaci byly nahlíženy zcela odlišným způsobem.

Za povšimnutí stojí rovněž fakt, že všechny výše uvedené kategorie urážek, vyjma nařčení z nespravedlnosti, se výrazným způsobem vztahují k sexualitě a potažmo tedy k tělesnosti. Jak ukázala Ingrid S. Gilhusová, tělo a tělesnost jsou jedněmi ze základních prostředků při vytváření komických inkongruencí v oblasti náboženství, skrze něž je vyjadřován konflikt mezi fyzickou a ideologickou úrovní náboženského symbolu⁹⁷ či, jak tvrdí Otto Höfler, skrze něž mýtus relativizuje sám sebe a skrze niž poukazuje na hrance svých schopností v oblasti vyjadřování božské transcence (viz 4.2).⁹⁸

Nařčení z nespravedlnosti se vymyká této zastřešující kategorii urážek akcentujících tělesnost, s ostatními urážkami v *Lokiho při* jej ale spojuje skutečnost, že podtrhuje překračování jistých morálních či etických pravidel ze strany bohů. Jak ukazuje Radek Chlup, toto překračování etických pravidel ze strany bohů je jevem, který se v mýtu objevuje často. Jedná se přitom o druh teologického diskurzu, který bohy vyobrazuje jako nadřazené veškerým lidským kategoriím.⁹⁹ Kromě antických mýtů můžeme tento postup pozorovat například v biblické knize Jób, v níž Bůh de facto svévolně či nespravedlivě (tedy bez závislosti na Jóbově hříšnosti) trestá bezúhonného a bohobojného Jóba.

⁹⁷ Gilhus, *Religion, Laughter and the Ludicrous*, s. 264.

⁹⁸ Höfler, *Götterkomik*.

⁹⁹ Chlup, *Vtip a náboženství*, s. 271.

6.3.3 Tradice verbálních duelů: *Senna*

6.3.3.1 Charakteristické rysy praktiky *senna*

Báseň *Lokiho pře* je, jak bylo řečeno výše a jak je ostatně patrné i z jejího staroseverského názvu (*Lokasenna*), součástí tradice formalizovaných slovních duelů, konkrétně praktiky zvané *senna* (výraz etymologicky souvisí se staroseverským substantivem *sannr* – „pravda“, jeho význam je patrně „hádká“, „pře“¹⁰⁰). *Senna*, ritualizovaná výměna urážek, jejímž cílem bylo očernit protivníka, je spřízněna s praktikou *mannjafnað* („porovnávání mužů“), ritualizovanou výměnou sebeoslavných replik, jejímž cílem bylo vyzdvihnout vlastní přednosti.¹⁰¹ Slovní duely byly součástí sociální reality a jsou rovněž doloženy v téměř všech žánrech staroseverské literatury, od textů mytologických a hrdinských až po texty legendární a semi-historické.

Obě praktiky byly podle některých badatelů spjaty do té míry, že, především vzhledem k neustálému míšení těchto dvou praktik a vzhledem k absenci ideálních zástupců jednotlivých kategorií v literatuře, navrhovali vnímat obě praktiky jako součást téže tradice a zavést společný anglický pojem „*flyting*“, který by zastřešoval obě z nich.¹⁰²

Jakkoliv je absence ideálních zástupců obou praktik ve staroseverské literatuře legitimním argumentem (např. *Lokiho pře*, která je jinak považována za téměř ukázkového reprezentanta praktiky *senna*, obsahuje rovněž několik oslavných replik, v nichž příslušný řečník zdůrazňuje buď své přednosti, viz např. *Ls* 43 a 45, kde Byggvi tematizuje svou sílu, bystrost a hbitost, nebo kde řečník vyzdvihuje přednosti ostatních Ásů stojících na téže straně sporu, viz např. *Ls* 35,4-6 a 37, kde Njǫrd a Tý oslavují Freye), jedná se o původní staroseverské kategorie a u většiny verbálních duelů je možné poměrně jednoznačně určit, které ze dvou praktik se svým charakterem blíží více. Domnívám se rovněž, že funkce obou praktik ve společnosti byla poněkud odlišná, a i proto je pro tuto práci funkční mezi praktikami rozlišovat. *Lokiho pře* zde proto bude rozebrána v kontextu praktiky *senna*, zatímco praktika *mannjafnað* bude zkoumána níže v souvislosti s *Písní o Hárbarðovi*.

Literární příklad *senny*, který může posloužit jako ilustrace praktiky a jejích postupů, nalezneme například v Sáze o Njálovi.

„Kdo je ten muž,“ zeptal se Skapti, „pátý v řadě, veliký, bledý a tvrdých rysů jako zlý troll?“

¹⁰⁰ Clover, *The Germanic Context*, s. 444.

¹⁰¹ *Ibid.*, 445.

¹⁰² *Ibid.*, s. 445.

Muž, na kterého se ptal, odpověděl: „Jmenuje se Skarphéðin i viděl jsi mě již častěji na sněmu. Jsem asi chytřejší než ty, když se nemusím ptát na tvé jméno. Jmenuješ se Skapti Þóroddson, ale dříve ti říkali Ježatá hlava, protože jsi ubil Ketila z Eldy, ostříhal sis vlasy a hlavu namazal dehtem. Potom jsi zaplatil otrokům, aby vyřízli pruh drnu, kterým ses v noci přikryl. Pak jsi šel k Þórolfu Loptssonovi z Eyr, který se tě ujal a vynesl tě na loď v pytli od mouky.“

(...)

Haf řekl: „Rád bych věděl, kdo je ten muž, pátý v řadě, bledý a hrozný jako troll z mořských skalisk.“

Skarphéðin odpověděl: „Je mi jedno, mléčná brado, víš-li či nevíš, kdo jsem. Ale to ti řeknu, že nebudu mít strach projít tudy, kde ty budeš číhat. Věru že byl bych klidný, kdyby mi jen takoví hoši stáli v cestě. A slušelo by se, aby si přivezl zpět svou sestru Svanlaugu, kterou ti z tvého příbytku odvedli Eydís Železný nůž a Steðjakoll, a ty ses neodvážil postavit jim na odpor.“

(...)

Þorkel se pak zeptal: „Kdo je ten muž, pátý v řadě, veliký a zlověstný, bledý a tvrdých rysů, zlý a nešťastím vepsaným v tvář?“

„Jmenuji se Skarphéðin a nemáš důvod, aby sproti mně vybíral hanlivá slova, když jsme ti přece nic neudělal,“ odpověděl Skarphéðin. „Já jsme nikdy nesáhl k násilí proti svému otci a nebyl se s ním, jak jsi činil ty. Málo si také jezdil na sněm a účastnil se sněmovních záležitostí. Zřejmě ti lépe hová dojit ovce na tvém statku v Qxará, kde je méně lidí. A měl by sis také vydrápat ze zubů kusy tlustého střeva z herky, na kterém sis pochutnával, než jsi odjel na sněm. Viděl to tvůj pastevec a velmi se divil, že jsi schopen takové zhovadilosti.“

Þorkle vyskočil pohněván a napřáhnuv meč zvolal: „Tento meč jsem dostal ve Švédsku a ubil jsem jím nejskvělejšího bojovníka a od té doby mnoho jiných mužů. A jakmile se dostanu na tebe, probodnu tě jím za tvé urážky.“ (...)

Po těch slovech odstrčil [Skarphéðin] své bratry a svého švagra Káriho, přistoupil k Þorkelovi a zahrozil: „Þorkele, vol jedno z dvojího: buď zastrč meč do pochvy a sedni si, anebo tě udeřím sekýrou do hlavy a rozetnu ti ji až k rameni.“

Þorkel se posadil a zastrčil meč.¹⁰³

Charakteristickým, nikoliv ale bezpodmínečně nutným, rysem *senny* byla situace jednoho muže, který urážel větší počet protivníků (oproti *mannjafnaðu*, v němž typicky stál muž proti muži). *Senna* zpravidla začínala tím, že jedna strana oslovila protistranu urážlivým či ponižujícím označením (např. „troll z mořských skalisk“), čímž protivníka vyzvala

¹⁰³ *Nj* 119-120.

k verbálnímu souboji, protistrana pak odpověděla v podobném duchu, čímž výzvu formálně přijala (např. „mléčná brado“). Následovala pak řada osobních urážek odkazujících k protivníkovy (oproti *mannjafnaðu*, v němž řečník typicky velebil sám sebe), nejčastěji se jednalo o epizody z protivníkovy života, které jistým způsobem poškozovaly jeho čest, typicky byla tematizována rivalova zbabělost (viz replika adresovaná Skeptimu), neschopnost jednat (viz replika adresovaná Hafovi), v jiných případech často také jeho zvrhlost v sexuální oblasti či jakékoliv jiné charakterové vady. Charakteristické bylo také množství nadávek a výhrůžek fyzickým násilím.

Senna měla pravděpodobně právní původ, a to jako snaha prokázat u soudu vinu druhé osoby či osob.¹⁰⁴ Praktikování *senny* je doloženo i za okolností o poznání méně formálních, nejčastěji na hostinách a v souvislosti s oslavami a pitím alkoholu. *Senna* je v takovém kontextu zmiňována např. v *Sáze o Sturlunzích*. „Vydatně pili a všichni pak byli trochu omámení a začali mnoho mluvit a nutno říct, že každý z nich ušetřil ostatním několik ostrých slov“.¹⁰⁵ Poté následuje popis *senny*, v níž muži skládají posměšné verše na přítomného Þorða, a obviňují jej z říhání a zápachu, na což Þorð adekvátním způsobem odpovídá. Přestože *senna* nakonec vyvrcholí konfliktem a Þorðovým odchodem, v počátečním stádiu budí posměšné verše bujarý smích, a to dokonce i u samotného Þorða, proti kterému se valná většina z nich obrací („Vypukl bujarý smích a tropily se velmi hrubé žerty.“ „Þorð se tomu velmi zasmál a hned odpověděl.“ „Þorð se přitom usmíval, ale nijak se nevyjádřil ohledně jízlivosti“¹⁰⁶). Terry Gunnell na základě této scény poznamenává, že „se zdá, že všichni zúčastnění berou *sennu* spíše jako hru verbálních dovedností než jako něco osobního.“¹⁰⁷

Tato poznámka vyvolává otázku, do jaké míry byly slovní duely skutečnými hádkami a osobními slovní útoky, v nichž byly argumenty protistran brány vážně a poškozovaly čest uráženého, a do jaké míry se jednalo o jistý druh společenské zábavy, který se řídil předepsanými pravidly a v níž byla klíčová zejména verbální obratnost řečníků.

6.3.3.2 Fenomén rituálních urážek

V souvislosti s výše položenou otázkou je zajímavá studie amerického lingvisty Williama Labova *Rulers for Ritual Insults*, v níž Labov zkoumá fenomén rituálních urážek v černošských komunitách amerických měst. Podle Labova existuje v těchto kruzích fenomén

¹⁰⁴ Clover, *The Germanic Context*, s. 444.

¹⁰⁵ *Porgils saga ok Hafliða* 10 (Brúðkaup at Reykjahólum).

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Gunnell, *The origins of drama*, s. 343.

jistých rituálních pří (*soundings*), jakýchsi verbálních soutěží, provozovaných více méně pro zábavu, v nichž je užíváno značně konvencionalizovaných urážek, tzv. urážek rituálních.

Rituální urážky na rozdíl od urážek běžných nejsou brány osobně a adresovaná osoba se necítí uražena, ve verbálních výměnách je poznáme tak, že na ně protistrana nereaguje jejich popřením, omluvou či snahou o jejich zmírnění, nýbrž analogickou urážkou adresovanou protistraně.¹⁰⁸ Popřít takovou urážku by znamenalo připustit, že její nepravdivost není obecně přijímaným faktem. Dokonce i pouhá snaha urážku zmírnit by znamenala uznání její faktické pravdivosti. Předpokladem těchto pří je přitom to, že mluvčí své urážky nemyslí vážně a že obecnstvo (obecnstvo sestávající aspoň z jednoho člověka je nutnou součástí rituálních pří) si je jejich nepravdivosti vědomo. Síla urážky není určována mírou své pravdivosti, ale vztahem k urážce, na kterou reaguje (nebo která reaguje na ni).¹⁰⁹

Otázka, zda je *Lokiho při* možné vnímat v kontextu těchto rituálních urážek, je velmi zajímavá. Labovovu teorii, založenou na sociální realitě Ameriky sedmdesátých let, samozřejmě nelze zcela bez výhrad aplikovat na staroseverskou realitu. Za povšimnutí nicméně stojí, že popření není v *Lokiho při* typickou reakcí na urážku (přímé popření nenalezneme v podstatě nikde, jisté snahy o zmírnění předcházející urážky lze snad pozorovat pouze ve sloce 33, 35 a 44), v ostatních případech následuje buď urážka odpovídajícího typu, sebeoslavná replika či snaha *Lokiho* uklidnit. Otázka pravdivosti či nepravdivosti urážek jako by naprosto nebyla brána v potaz.

Na druhou stranu ovšem není pravděpodobné, že urážky používané ve staroseverských slovních duelech musely být ze své podstaty nepravdivé. V samotné *Lokiho při* odkazuje sice řada urážek k příběhům, které neznáme a které mohou být buď součástí starší, pro nás ztracené, tradice, nebo produktem *Lokiho* fantazie, řada urážek ale odkazuje na příběhy, jež lze snáze či obtížněji identifikovat s příběhy známými z jiných staroseverských pramenů (např. Þórovo záměna obří rukavice s jeskyní) či přinejmenším vyzdvihává určitý vzorec chování, který je pro toho určitého boha charakteristický (např. velký sexuální apetit u Freyji, incest u Vanů, Óðinovo provozování praktiky *seið*). Myšlenka, s kterou si ve svém článku *Two Types of Verbal Dueling in Old Icelandic* pohrávají např. Marcel Bax a Tineke Padmo, totiž, že urážky podle pravidel slovních duelů nesměly být pravdivé (Bax a Padmo vysvětlují Þórům hněv ve dvacáté sedmé strofě *Písně o Hárbarðovi* právě tím, že Hárbarð v předchozí strofě odkazuje k příběhu, jehož pravdivost je obecně známým faktem, čímž jsou porušena pravidla hry¹¹⁰), se proto nezdá příliš pravděpodobná.

¹⁰⁸ Labov, *Rules for Ritual Insults*, s. 335.

¹⁰⁹ *Ibid.*, s. 343.

¹¹⁰ Bax, Padmos, *Two Types of Verbal Dueling*, s. 166.

Carol J. Cloverová proto odmítá chápat urážky ve staroseverských slovních duelech jako rituální v labovském slova smyslu, o čemž podle ní svědčí řada bouřlivých reakcí na *sennu*, doložené v literatuře. Podle ní se v germánské tradici urážky ve slovních duelech z velké části drží faktů z minulosti. Tato fakta ale nejsou v této verbální soutěži centrální, centrální je jejich interpretace. Vítězem není ten, kdo zná více pobuřujících tajemství z minulosti svého protivníka, ale ten, kdo fakta dokáže interpretovat co nejméně lichotivým způsobem v neprospěch svého protihráče.¹¹¹ Pravdivost či nepravdivost argumentů pak není ve sporu centrální. Důležitá není skutečná podstata tematizovaných epizod či incidentů, ale jejich interpretace, která jim dokáže dodat kýženého vyznění.

Tato teorie se zdá být ve vztahu k *Lokiho při* velmi plausibilní. Bohové zde urážky nepopírají nikoliv proto, že jejich nepravdivost je obecně známým faktem, ale právě naopak, pravdivost příhod či povahových rysů a sklonů, na než se Loki odvolává, je mnohdy nesporná. V mytologii jsou ovšem tyto příhody a charakteristiky podávány neutrálně a až Loki jim přisuzuje záporné znaménko z hlediska jejich morální hodnoty. Zde je na místě připomenout to, co bylo již podotknuto výše (viz 4.1), totiž že *Lokiho při* je možné chápat jako ilustraci božské nadřazenosti veškerým lidským kategoriím a nemístnosti aplikování těchto kategorií na božstvo, jak se o to pokouší Loki.

Přestože urážky používané při praktikování *senny* nebyly tedy ve své podstatě rituální v labovském slova smyslu, *senna* jako taková byla do určité míry ritualizovanou praktikou v tom smyslu, že se její průběh řídil jistými pravidly (viz výše, např. způsob vyzvání k duelu a jeho přijetí, typ urážek, střídání replik.)

Je pravděpodobné, že tato rituálnost poskytovala sporům specifický rámeček, který praxi do jisté míry izoloval od běžného života a mírnil tak částečně jejich dopad. Protože však míra ritualizace nebyla u *senny* příliš vysoká (má se za to, že i v rámci verbálních duelů byla *senna* v porovnání s *mannjafnaðem* méně formalizovaná¹¹²), byla i tato izolace od běžného života nedokonalá a prostor pro gradaci sporu do osobní roviny poměrně velký. Nebylo proto výjimkou, že, jak ukazuje Carol Cloverová¹¹³, slovní duel začal v přátelském duchu jako svého druhu zábava a později se rozvinul ve skutečný nepřátelský spor. Podobný vývoj lze v méně výrazné podobě vysledovat i v samotné *Lokiho při*. Gefjún zde ve strofě 19 nabádá Ásy, aby *Lokiho urážky* nebrali vážně a pouze se jimi bavily. Spor nicméně později graduje do stále závažnější roviny a končí fyzickými výhružkami ze strany Þóra, které, vzhledem k *Lokiho* reakci (Před tebou jediným/ já odejdu ven,/ protože vím, že zabít

¹¹¹ Clover, *The Germanic Context*, s. 458.

¹¹² Pulsiano, Wolf, *Medieval Scandinavia*, s. 572.

¹¹³ Clover, *The Germanic Context*, 447.

neváháš.¹¹⁴) jsou pravděpodobně myšleny vážně a svědčí o skutečném rozhořčení a o tom, že spor se v tuto chvíli pohybuje na osobní rovině.

6.3.3.3 Funkce verbálních duelů

Jaká byla funkce slovních duelů ve společnosti není zcela jednoznačné. Soudí se, že se jednalo o tyto tři funkce: o funkci zábavnou, o snahu definovat sociální status a o snahu učinit dojem na svého protivníka a odradit ho tím od případné fyzické konfrontace.¹¹⁵

O zábavné funkce slovních duelů svědčí již výše zmíněná skutečnost, že se typicky odehrávaly na hostinách často doprovázená hojným pitím alkoholu.¹¹⁶ Takovým případem je konečně i samotná *Lokiho pře*, v níž je konzumace alkoholu a její souvislost s vyvoláním *senny* akcentována především ve strofě 47 (Opilý jsi Loki/ o rozum přišels; proč neznáš mužnou míru?! Přílišné pití/ každého přemůže,/ na jazyk naleje jed.), či výše zmiňovaná *senna* v *Sáze o Sturlunzích*.¹¹⁷ Zdá se ovšem, že zatímco *mannjafnað* býval někdy explicitně uveden jako druh zábavy (viz např. v *Sáze o synech Magnúsových*, kde král Eysteinn vyzve při hostině krále Sigurða k *mannjafnaðu* slovy: „Bývá zvykem, že při pití vybírají si muži muže, s nimiž se porovnávají. Chci abychom tak teď učinili i my.“¹¹⁸), *senna* vyvstávala spíše spontánně a častěji přerůstala v osobní spor, což pravděpodobně souviselo s nižší mírou její ritualizace.

Také k definování sociálního statusu dochází mnohem zřetelněji v *mannjafnaðu*, kde ke snaze o hierarchizaci dochází prostřednictvím zdůrazňování vlastních předností a kompetencí, zatímco v *senně* může k hierarchizaci docházet pouze nepřímo, jednak ex negativo shazováním protivníka, jednak demonstrací vlastních verbálních schopností a výřečnosti v rámci daných pravidel. Tento souboj verbálních schopností pak může hypoteticky sloužit i jako náhrada za spor fyzický či případně jako jeho předehra.

Ať už však *senna* byla provozována za účelem zábavy či jako prostředek měření sil (a pravděpodobné je, že se v závislosti na kontextu jednalo o obě možnosti, resp. a že jedna mohla přecházet v druhou), je pravděpodobné, že rituální rámec pře ji do jisté míry odděloval od praktického života a alespoň částečně mírnil její dopad.

Senna (alespoň ve své ideální formě) tedy mohla mít ve staroseverské společnosti podobnou funkci jako instituce žertovných vztahů v některých afrických společnostech (viz 2.3.5), tedy formou ritualizovaných konfliktů uvolňovat latentní napětí ve společnosti. Forma

¹¹⁴ *Ls* 64,4-6.

¹¹⁵ Pulsiano, Wolf, *Medieval Scandinavia*, s. 572.

¹¹⁶ Clover, *The Germanic Context*, s. 447.

¹¹⁷ *Porgils saga ok Hafliða* 10 (Brúðkaup at Reykjahólum).

¹¹⁸ *MS* 21.

senny v *Lokiho při* by pak tvořila vhodný rámec pro uvolňování negativních emocí způsobených tlakem, které náboženství vyvíjí na své praktikující formou rozličných tabu a restrikcí. Recitace básně urážející božstvo mohla představovat vhodnou příležitost pro uvolnění negativních emocí vůči náboženskému systému, forma *senny* pak zajišťovala jistý rituální rámec, který zaručoval, že dopad urážek byl dočasný a nepřekračoval dobu samotné recitace.

6.3.4 Lokiho pře jako humorná píseň

Názory na to, do jaké míry byla *Lokiho pře* dobově vnímaná jako píseň humorná, se liší nejen v závislosti na období, ve kterém se formovaly, ale také učenec od učence.

V první polovině dvacátého století byly populární zejména dva druhy interpretací. První z nich, zastoupená nejvýrazněji Janem de Vriesem, chápala sice *Lokiho při* jako píseň humornou, zároveň ji ale nevnímala jako integrální součást staroseverského náboženství, nýbrž jako křesťanskou satiru pohanství, v níž jsou pohanští bohové popsáni jako perverzní a amorální bytosti, jejichž chování zásadním způsobem odporuje křesťanským ideálům.¹¹⁹

Druhá skupina interpretací, zastoupená např. Georgem Dumézilem či Finnurem Jónssonem, pak *Lokiho při* nevnímala jako píseň humornou, nýbrž jako píseň kritickou, vyjadřující autorovo morální znechucení. Podle Dumézila tak urážlivé pasáže *Lokiho pře* svědčí o skutečnosti, že cílem autora písně bylo „kritizovat morální úpadek či nedostatek náboženské víry ve své vlastní době“.¹²⁰ Podle Jónssona chtěl autor *Lokiho pře* velmi podobně „s veškerou duševní energií a rozhořčením srdce popsat zvrácenost, bezbožnost a rouhačství své vlastní doby – to vše personifikováno v postavě nepřítele bohů *Lokiho* – znaku úpadku staré víry a morálky.“¹²¹

Na tyto interpretace, které *Lokiho píseň* nechápou jako humorné dílo, navazuje v jistém smyslu v osmdesátých letech i Heinz Klingenberg. Klingenberg upozorňuje na skutečnost, že *Lokiho pře* je poměrně konkrétně zasazená v mytologickém čase mezi Baldrovou smrtí a *Lokiho* spoutáním. Baldrova smrt je přitom událostí, která definitivně narušuje kosmickou rovnováhu a která předznamenává konec mytologického věku a blížící se ragnarök. Doba před ragnarøkem je přitom charakterizována značným morálním úpadkem, jak je popsáno např. ve *Vědmině věštbě*.

¹¹⁹ de Vries, *The problem of Loki*, s. 178.

¹²⁰ Dumézil, *Le Festin d'immortalité*, s. 56-57.

¹²¹ Finnur Jónsson, *Oldnorske og Oldislandske Litteraturs Historie I*, s. 184.

Bratr bude bojovat s bratrem,
Sourozenci zničí svazky rodu
Zle je na zemi, zrazují ženy.¹²²

Podle Klingenbergga je *Lokiho pře* vyobrazením právě tohoto morálního úpadku předcházejícího ragnarøk. Boj mezi bratry, popsany ve *Vědmině věštbě*, je v *Lokiho při* reprezentován sporem mezi pokrevními bratry Óðinem a Lokim, zničení svazků rodu reprezentují odkazy na incest, zradu žen pak četné zmínky o cizoložství.

Podle Klingenbergga se tedy v žádném případě nejedná o píseň, které u dobových posluchačů vzbuzovala smích, ale naopak o vrcholně vážnou skladbu, které připomínala blížící se konec věků a neodvratný konec světa.¹²³ Ve prospěch této interpretace hovoří fakt, že píseň je nejruznějších odkazů na ragnarøk a na neblahý osud bohů skutečně plná. Nejvýraznější z nich jsou narážky na vlka Fenriho, jednoho z hlavních protivníků Ásů během soumraku bohů, které nacházíme ve strofě 39 (Bolestí vyje/ spoutaný vlk/ a číhá na osud Ásů), ve strofě 41 (Slyším vlka úpět/ u ústí řeky, kde čeká na osud Ásů.), a ve strofě 55 (Proč, Þóre, tolik hroziš?/ Odvahu ztratíš,/ až s vlkem se utkáš,/ jenž pozře boha bitev.) a dále pak odkaz na ragnarøk ve strofě 42 (Až synové Múspellu/ přes Myrkvíð poženou,/ nebudeš mít, nebohý, čím se bít.).

Klingenbergova teorie sdílí tedy s teorií Dumézilovou a Jónssonovou skutečnost, že chápe *Lokiho při* jako píseň kritizující morálku. U Dumézila a Jónssona se však jedná o morálku v reálném světě, o autorovu kritiku vlastní doby, zatímco Klingenberg nevtahuje tuto kritiku k reálnému světu, ale ke světu mýtu. Morální úpadek není úpadkem doby, ale úpadkem spojeným s konkrétní mytickou událostí, totiž ragnarøkem, je popisem známé mytické situace, která je integrální součástí náboženského systému, a nemusí se žádným způsobem vztahovat k autorově době.

Ruského medievalistu Árona Jakovleviče Gureviče vede ovšem přítomnost četných narážek na ragnarøk v jinak posměšném tónu *Lokiho pře* ke zcela jiným úvahám, než k jakým dospěl Klingenberg, a ke zcela odlišným závěrům, než jaké vyvodili Dumézil či Jónsson. Podle Gureviče ukazuje přítomnost jak posměšných, tak tragických vrstev v *Lokiho při* na skutečnost, že komické a vážné vrstvy eddické poezie jsou od sebe ze své podstaty neoddělitelné, protože „obě vyjadřují tutéž filozofii a pouze v kontextu této filozofie můžeme

¹²² *Vsp* 44,1-6.

¹²³ Klingenberg, *Types of Eddic Mythological Poetry*, s. 145-146.

pochopit funkci komična¹²⁴, „směšné a tragické, nízké a vysoké, byly dvěma póly téže holistické koncepce.“¹²⁵

Podle Gureviče děláme chybu, domníváme-li se, že opozice humoru a posměchu oproti vážnosti a váženosti je historickou konstantou. Gurevič, v návaznosti na myšlenky M. M. Bachtina, tvrdí, že tato opozice není odvěká, nýbrž že na začátku vývoje bylo vysoké a nízké, pieta a parodie, organicky propojeno a až vlivem pozdějšího vývoje z této nerozlišené jednoty vyvstává opozice. Humorné a parodické prvky se vyskytují napříč nejrůznějšími náboženskými systémy, středověké křesťanství nevyjímaje, a nelze je chápat jako jev protikladný k uctívání a pietě, nýbrž jako jev komplementární, jako „druhou stranu téže mince“, komično je součástí sakrality a má v ní neodmyslitelné místo, je druhem sakrality.¹²⁶

Gurevič ukazuje, že zesměšňování a ponižování Ásů v určitých vrstvách písňové *Eddy* není možné oddělit od vrcholně vážných vrstev, kde je např. vyzdvižovaná jejich role ochránců kosmického řádu. Urážky, kterými Loki v *Lokiho pře* častuje nezpochybnují zásadním způsobem jejich kompetence a zásluhy, zdůrazňují spíše jejich nadřazenost lidským morálním kategoriím. Zásadní důležitost Þóra pro udržování kosmického řádu je navíc zdůrazněna v závěru písňe. Posměšné a vážné tedy existuje vedle sebe, aniž by jedno druhé popíralo. Komické je druhým aspektem vážného.¹²⁷

Gurevič zdůrazňuje, že přes veškeré nejasnosti ohledně datace eddických písní, musely navýsost tragická a vážná píseň *Vědmína věštba* a komická a posměšná *Lokiho pře* v jistý moment existovat zároveň v myslích Islandců, stejně jako v řecké tradici existovala komedie a tragédie vedle sebe, aniž by popírala jedna druhou. Stejně jako komedie a tragédie v Řecku, i *Vědmína věštba* a *Lokiho pře* si podle Gureviče neprotiřečí, nýbrž zobrazují opačné strany téže víry, které jsou inherentním rysem všech archaických náboženství.¹²⁸

Pro správnou interpretaci *Lokiho pře* je nezbytné vzdát se představy, že líčit bohy jako perverzní a věrolomné či jako smilníky, nutně znamenalo jejich kritiku, popření víry v jejich všemocnost či jakoukoliv „križi pohanství“. Na tento fenomén lze pohlížet ne jako na „podzim“ starého náboženství, ale právě naopak, jako na symptom jeho síly a sebevědomí. Představa, že za komickým a neuctivým líčením bohů se nutně skrývá „atheistický“ postoj, pramení z mentálního zvyku interpretovat pohanství na základě křesťanských ideálů.¹²⁹

¹²⁴ Gurevič, *On the Nature of Comic*, s. 128.

¹²⁵ Ibid, s. 130.

¹²⁶ Ibid, s. 134.

¹²⁷ Ibid., s. 130.

¹²⁸ Ibid, s. 134.

¹²⁹ Ibid., s. 131.

Podle Gureviče se náboženství obává smíchu pouze v momentech, kdy je jeho pozice ve společnosti ohrožena (např. katolická církev se začíná bát parodických žánrů v souvislosti s osvícenstvím), přítomnost komična v náboženství je naopak symptomem jeho síly a také přirozeným prostředkem, jak lépe postihnout posvátno v jeho celosti.¹³⁰ Pro archaického člověka totiž posvátno nebylo pouze navýsost vážnou záležitostí, ale mělo také svůj komplementární, nikoliv kontradikční, smíchový aspekt.

Toto míšení a spjatost komického a tragického, nízkého a vysokého, smíchového a vážného, je přitom v *Lokiho při* patrné nejen na úrovni dějové a motivické (komické urážky bohů na jedné straně a četné narážky na ragnarök spolu se zdůrazněním Órovy funkce ochránce řádu v závěru písně na straně druhé), ale také na rovině formální, stylistické a žánrové, jak bude ukázáno v následující kapitole.

6.3.5 Sepjatost komických a vážných vrstev v *Lokiho při*

Sepjatost a neoddělitelnost komických a vážných vrstev, nízkého a vysokého v *Lokiho při* není patrná jen na úrovni děje a motivů, ale také na úrovni formální, stylistické a žánrové. Na rovině formální je, jak upozorňuje Söderberg¹³¹, patrný rozpor mezi vysokou mírou poetické stylizace a naturalismem textu. Báseň má propracovanou, „kruhovou“ kompozici (schéma *venku-uvnitř-venku*) podtrženou řadou motivického zrcadlení v úvodní a závěrečné části básně.

Metricky je celý text velice pravidelný a komponovaný celý v dialogickém metru *ljóðahátt*. V tomto směru výrazně kontrastuje např. s *Písní o Hárbarðovi* (s níž je v jiných ohledech, např. slovní zásobě, motivu hádky mezi bohy ad., blízce spjata), která je velice nepravidelná a neustále kolísá mezi několika druhy meter. Předěly replik v *Lokiho při* kopírují předěly strof tak, že každá replika tvoří de facto jednu strofu, což, spolu s velmi pravidelnou výstavbou každé ze strof, vůbec není samozřejmostí pro další hádky a verbální duely zachycené v eddické poezii (*Hrbl*, *HHv* 14-30, *HH i* 32-46, *HH ii* 19-24), v nichž repliky spontánněji přecházejí jedna v druhou, aniž by bezpodmínečně respektovaly strofické předěly.

Lokiho pře je tedy z formálního hlediska písní velmi stylizovanou a poetizovanou, a to do větší míry než je typické pro ostatní hádky zachycené v eddické poezii, a dodržuje velice přesně řadu metrických i dalších pravidel. Formální dokonalost vysokého umění se přitom střetává a obhroublou až obscénní rétorikou nízkých žánrů.

¹³⁰ Ibid, s. 133.

¹³¹ Söderberg, *Lokasenna*, s. 35-37.

Na rovině stylistické nacházíme zásadní inkongruence vážného a komického především v oblasti slovní zásoby, kde řada vulgárních výrazů (např. *ofdrykkja* - pijáctví, nezřízené pití; *hórr* - sexuální partner, cizoložník; *vergjarn* – sexuálně nenasytý, *míga* – čurat; *dritinn* – výkal; *ragr* – zženštilý, sexuálně zvrácený) vystupuje v *Lokiho při* po boku tradičních mýtopoetických označení pro bohy (*ása ok álfa* – Ásové a Álfové, *ása sonom* – synové Ásů, *sigtíva synir* ad.), která nalezneme např. v *Písni o Hymim*, ve *Skírniho cestě*, v *Písni o Grímnim* a dalších vážných eddických písní, a po boku dalších sousloví a frází typických pro eddickou poezii.¹³² I na rovině slovní zásoby se tedy v *Lokiho při* jedná o kombinaci nízkého, vulgárního a komického s vážným a vznešeným.

Tyto dílčí inkongruence pramení ze skutečnosti, že z hlediska žánru odkazuje *Lokiho pře* na dvě tradice. Zaprvé odkazuje na vysoký žánr mytologické poezie, za druhé odkazuje na nízkou tradici praktiky *senna*, pro niž je typická ohroublost a vulgarita.

Z eddické mytologické poezie čerpá *Lokiho pře* především z *Výroků vysokého* a *Písně o Vafþrúdnim*, a to co se týče látky, motivů i celkové výstavby.¹³³ Tím, že jsou však na text zároveň aplikována pravidla praktiky *senna* jsou všechny tyto výpůjčky z eddické poezie do jisté míry převráceny a zparodovány. *Výroky vysokého* tak představují morální kód, který bohové v *Lokiho při* překračují (např. ostražitost vůči možnému nepříteli u stolu v *Háv* 1, povinnost nabídnout hostu místo u stolu v *Háv* 2, varování před nadměrnou konzumací piva v *Háv* 11a 12, dále je v *Lokiho při* parodována např. *Háv* 16, kde se poukazuje na pošetilost vyhýbání se boji, kterou Loki vyčítá Bragimu v *Ls* 13 a 15, a v neposlední řadě se v *Lokiho při* překračují všechny rady, ve *Výrocích vysokého* zmiňované nesčetněkrát, např. v *Háv* 22, 29, 31 či 62, varující před haštěřivostí a vtípkováním a doporučující mlčenlivost).

Motivy z *Písně o Vafþrúdnim* jsou pak v *Lokiho při* interpretovány tak, aby pro jejich aktéry vyzněly potupně (např. popis způsobu, jakým se Njörd dostal mezi Ásy ve *Vm* 38-39 v protikladu k podání téhož příběhu v *Ls* 34) a odhalování vysokých mytických pravd, jak jej známe z *Písně o Vafþrúdnim*, je využitím argumentace typické pro praktiku *senna* travestováno v odhalování frivolních poklesků a skandálních vztahů v Ásgarðu, v němž se mnohokrát opakovaná uvozovací fráze *Písně o Vafþrúdnim* „*Segðu*“ („Pověz“) parodicky zrcadlí v rovněž nesčetněkrát opakované uvozovací frázi „*Þegi þú*“ („Mlč“) v *Lokiho při*.

Píseň je tedy do jisté míry parodií vážných mytologických písní. Humor v této parodii přitom není primárně namířen na její protagonisty jako takové, nýbrž na způsob jejich líčení v tomto tradičním žánru mytologické poezie, jehož vážný, Bachtinovými slovy řečeno, monologický způsob vyprávění je nutně zplošťující a není s to vyjádřit realitu, ale ani

¹³² Ibid., s. 38-39.

¹³³ Ibid., s. 46-51.

posvátno jako takové, v jejich mnohotvárnosti a úplnosti. Parodování nejsou primárně bohové, ale způsob, jakým je o nich promlouváno v tradičních žánrech. Tato parodie přitom klasický žánr zásadním způsobem neznehodnocuje, nýbrž poukazuje na neúplnost a nedostatečnost jeho vyjadřovacích prostředků a usiluje o jejich komplementární doplnění. Proto může existovat jako integrální součást náboženství, aniž by jej nutně ohrožovala či byl vnímán jako blasfemická.

Komické a vážné vrstvy jsou v *Lokiho při* úzce spjaty na všech úrovních, *Lokiho pře* není písni výhradně vážnou či výhradně komickou, nýbrž obojím. Vážné a komické je v písni spjato tak, aby vhodným způsobem vyjadřovalo posvátno ve všech jeho aspektech.

6.3.6 Shrnutí

Potenciální blasfemičnost *Lokiho pře* se projevuje především v řadě urážek adresovaných bohům ze strany Lokiho. Většina těchto urážek akcentuje božskou sexualitu, tělesnost a překračování nejrůznějších etických a morálních zásad. Takový druh urážek přitom nemusí být nutně blasfemický, nýbrž může akcentovat božskou nadřazenost veškerým lidským kategoriím a božskou transcendenci (resp. zveličovat božskou tělesnost za účelem zvýraznění rozdílu mezi transcendentní podstatou božství a jeho vyjádřením skrze lidský jazyk). Je navíc pravděpodobné, že forma verbálního duelu *senna* propůjčovala písni jistý rituální rámeček, který ji do jisté míry odděloval od praktického života a alespoň částečně zabraňoval jejímu doslovnému chápání.

Lokiho pře není písni výhradně komickou či výhradně vážnou. Kombinuje v sobě obě tyto polohy, a to takovým způsobem, že jsou od sebe neoddelitelné. Směšné a tragické vrstvy jsou dvěma póly téže holistické koncepce a v písni se jejich vzájemném sepětí projevuje na úrovni dějové, motivické, formální, stylistické i žánrové. Tato skutečnost je odrazem staroseverské reality, v níž komické nebylo chápáno jako protipól vážného a uctívaného, nýbrž jako jejich komplementární doplnění, jehož pomocí mohla být povaha posvátného lépe vyjádřena v celé své úplnosti. Komično bylo druhým aspektem posvátného, druhem sakrality.

Proto mohla *Lokiho pře* existovat jako integrální součást staroseverského náboženství, jejíž parodický tón nebyl primárně namířen proti bohům samotným, nýbrž byl snahou o úplnější postihnutí reality a posvátna.

6.4 Píseň o Hárbarðovi

6.4.1 Forma a děj písně

Píseň o Hárbarðovi, stejně jako *Lokiho pře*, patří mezi ty eddické písně, které Heinz Klingenberg označuje jako písně enumerativní, tedy písně, sestávající z rámcového příběhu tvořícího platformu pro řadu odkazů na další mýty a epizody.¹³⁴ Stejně jako v *Lokiho pře*, je i v *Písni o Hárbarðovi* tento rámeček tvořen hádkou mezi bohy a i tato píseň se tak řadí do tradice verbálních duelů. V tomto případě se jedná o hádku mezi bohem Þórem, který se vrací ze svých cest na východ, a bohem Óðinem, který v přestrojení za převozníka Hárbarða odmítá Þóra převést přes řeku, jež se mezi nimi rozprostírá, a tím mu zkrátit cestu domů. Tato situace vyvolá mezi bohy spor, během něž se navzájem urážejí a poměřují svou chrabrost odkazováním k epizodám ze své hrdinské minulosti (enumerativní část básně). Þór nakonec konflikt prohrává a je nucen jít pěšky.

Většina epizod, na které Þór a Óðin v písni odkazují, nám není známá z jiných pramenů. Výjimku tvoří jen příběhy o zabití obrů Hrungniho (strofa 14) a Þjaziho (strofa 19) a epizoda o Þórovi ukrývající se v obrově rukavici v domnění, že se jedná o jeskyni (strofa 26), které známe i ze Snorriho Eddy, skaldské poezie či ostatních eddických písní.¹³⁵

V textu se vyskytuje několik urážek, a to zejména ze strany Óðina. Ten se Þórovi vysmívá např. za jeho nuzný vzhled (strofa 6), dále zpochybňuje jeho schopnosti v boji (strofa 12), zdůrazňuje, že zatímco jemu samotnému náleží urození muži, Þór má jen „tlupu otroků“ (strofa 24), poukazuje na Þórovu zbabělost (strofa 26) a na jeho hloupost (strofa 52) či se snaží Þóra vyvést z míry poznámkou o údajné smrti jeho matky (strofa 4) a údajné nevěře jeho ženy Síf (strofa 48). Z Þórovy strany odpovídají Óðinovým urážkám výhrůžky fyzickým násilím (strofy 24, 47, 59).

Z větší části je však píseň tvořena nikoliv urážkami či výhrůžkami, ale sebeoslavnými replikami. Zatímco Þórovy sebeoslavné repliky většinou odkazují k jeho soubojům s obry (strofy 15, 19, 23 a 29), Óðin se chlubí hlavně svými nesčetnými úspěchy u žen (strofy 16, 18, 20 a 30).

Z formálního hlediska je píseň pozoruhodná především svou nepravidelností. Délka replik je velmi nerovnoměrná, pohybuje se od jednoho do osmi veršů, text volně přechází

¹³⁴ Klingenberg, *Types of Eddic Mythological Poetry*, s. 134.

¹³⁵ Zabití Hrungniho viz Snorri *Skáld* xxiv a Þjóð *Haustl* 14-20; zabití Þjaziho viz Snorri *Skáld* iii, Þjóð *Haustl* a *Grí* 11; epizoda s rukavicí viz Snorri *Gylf* xlv.

z poezie do prózy a zpět, některé verše jsou prosté aliterace a z metrického hlediska báseň neustále kolísá mezi několika typy meter (*málahátt, fornyrdislág a ljódahátt*).¹³⁶

Verbální duel mezi bohy, v němž dle většiny interpretací především Þórova čest poněkud utrpí, spolu s velmi nepravidelnou formou básně, budily v mnoha badatelích otázku po funkci básně v rámci náboženského systému.

6.4.2 Tradice verbálních duelů: *Mannjafnað*

Pro interpretaci *Písně o Hárbarðovi* a pro pochopení role humoru v ní je klíčová její souvislost s tradicí verbálních duelů, konkrétně s praktikou *mannjafnað*.

Jak již bylo řečeno, *mannjafnað*, tedy srovnávání mužů, byl ritualizovanou výměnou sebeoslavných replik, tvrzení a protitvrzení, které se vztahovaly k mluvčímu a jejichž cílem bylo vyzdvihnout vlastní přednosti, zásluhy a kompetence.¹³⁷ Typickou ukázkou *mannjafnaðu*, která nám přiblíží jeho postupy, nalezneme například v *Sáze o synech Magnúsových* kde jej jako zábavu při oslavách provozují dva královští bratři Sigurð a Eystein.

Eystein řekl: „,Bývá zvykem, že při pití vybírají si muži muže, s nimiž se porovnávají. Chci abychom tak teď učinili i my.“ Sigurð byl zticha.

„Vidím,“ řekl Eystein, „že tuto zábavu musím zahájit sám. Vybírám si tebe, můj bratře, abych se s tebou srovnával, protože máme stejnou reputaci a majetek a není žádného rozdílu v našem původu a vzdělání.“

Poté král Sigurð odpověděl: „Pamatuješ, že jsem tě vždycky dokázal porazit, když jsme spolu zápasili, přestože jsi byl o rok starší?“

Poté král Eystein odpověděl: „Ale vzpomínám si, že jsi nebyl příliš zdatný ve hrách, které vyžadovaly hbitost.“

(...)

Sigurð: „Zdá se mi důležité, aby předák, který má být nadřazen ostatním mužům, byl nápadný v davu, silnější a mocnější ve zbrani než ostatní, aby si jej každý všiml a aby jej každý poznal tam, kde je mnoho dalších.“

Eystein: „Není o nic horší, je-li muž známý svým pěkným vzhledem a díky tomu jej lidé poznají od ostatních. To, zdá se mi, přísluší předákovi nejlépe, protože nejlepší rozpoznávací znamení jsou spojena s krásou. A kromě toho jsem lépe znalý práva než-li ty a na jakékoliv téma plynou moje slova snáze než tvá.“

Sigurð: „Je možné, že se lépe vyznáš v právu, protože já mám jiné věci na práci, hbitý jazyk ti nikdo neodepře. Ale mnozí říkají, že tvým slovům se nedá věřit, že na to, co

¹³⁶ von See, *Kommentar*, s. 163.

¹³⁷ Clover, *The Germanic Context*, s. 445.

slíbíš, se nedá spolehnout a že svá slova řídíš podle toho, s kým zrovna jsi, což nepřísluší králi.

(...)

Sigurð: „Všichni mluví o tom, že jsem byl na dobrodružné expedici, zatímco ty jsi seděl doma jako dcera svého otce.“

(...)

Eystein: „Slyšel jsem, že jsi na cestách bojoval mnoho bitev, ale pro zemi bylo přínosnější to, co jsem já vykonal tady doma. Postavil jsem pět kostelů a přístav tam, kde dříve bylo nemožné přirazit k břehům (...).“

(...)

Poté oba ztichli a na obou stranách byl hněv. Mnoho věcí se událo mezi dvěma bratry, kvůli nimž by se mohl zdát, že ten nebo onen byl lepší než druhý, ale po celou dobu svých životů zachovali mezi sebou mír.¹³⁸

Na tomto příkladu jde vidět, že *mannjafnað* sloužil jako jistý druh společenské zábavy, což ovšem nezabraňovalo jeho gradaci do osobnější roviny, o čemž svědčí hněv bratrů, který slovní výměna vyvolá. Na Eysteinově zdůvodnění volby svého protivníka pozorujeme rovněž, že jistým předpokladem *mannjafnaðu* byla rovnocennost soupeřů. Ukázka také vhodným způsobem ilustruje tradiční způsob argumentace v *mannjafnaðu*, jak jej definovala Carol Cloverová. Ta ukazuje, že argumenty byly postaveny na kontrastu dobrodružného života (*hard life*), který sestával z dobrodružných výprav a válečných úspěchů, a v rámci souboje byl hodnocen pozitivně, a života rozmařilého (*soft life*), který sestával především z jídla, pití, sexuálních aktivit a mluvení (jako protikladu k jednání), byl vázán na setrvávání v pohodlí domova, a v rámci duelu byl hodnocen negativně.¹³⁹

Původ *mannjafnaðu* je pravděpodobně, stejně jako původ *senny*, v právní praxi, a to konkrétně v praxi provozované při snaze pozůstalých navýšit odškodné, které jim mělo být vyplaceno za zabití příbuzného.¹⁴⁰ Stejně jako *senna* byl i *mannjafnað* součástí staroseverské sociální reality.

Kromě významu slovního duelu, v němž muži porovnávali svou pověst, se výraz používal rovněž v kontextu porovnávání počtu mrtvých na obou stranách při sjednávání míru a válečných vyrovnáních. Při této příležitosti měla všechna zranění a všechny životy mrtvých mužů primárně stejnou hodnotu, ale je pravděpodobné, že prestiž zemřelého a jeho

¹³⁸ MS 21.

¹³⁹ Clover, *Hárbarðsljóð as a generic Farce*, s. 127.

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 444.

společenské postavení mohly v některých případech zvyšovat jeho cenu v porovnání s životy ostatních i po smrti.¹⁴¹

Funkcí *mannjafnaðu* jakožto slovního duelu, vedle funkce zábavné, pak analogicky bylo „uspořádávat jedince do hierarchie založené na všemi sdílených jasně vymezených hodnotách“.¹⁴² Potřeba takové vnitrosociální hierarchizace prostřednictvím slovních duelů souvisela s tehdejší sociální organizací a s vysokou hodnotou, která byla přisuzována osobní cti.

Ve staroseverské společnosti neexistoval žádný neprostupný hierarchický systém sociálních vrstev. Zejména na Islandu byla společnost *de iure* velmi demokratická a rovnostářská. Reinhard Wenskus spojuje germánské sociální uspořádání s pojmem tzv. společnosti ranku (*rank society*), jak jej v šedesátých letech 20. století zavedl americký antropolog M. H. Fried.¹⁴³ Společnost ranku je společnost s vnitřní hierarchií, která může nabývat podobu jasně odlišených a odstupňovaných sociálních vrstev, ale může rovněž existovat i jako jisté hodnotní kontinuum bez jasných hranic mezi jednotlivými vrstvami. Důležitá je přitom skutečnost, že hierarchie v takové společnosti není dána právně, ale společnost má sama tendenci neustále se spontánně hierarchizovat na základě kritérií jako jsou rodová příslušnost, věk, majetek, ale také věhlas a čest, což sekundárně vytváří kompetitivní prostředí obzvláště mezi příslušníky těchto ranků.¹⁴⁴

Podle Tacita se u Germánů tímto principem řídilo např. pořadí (a pravděpodobně tedy i významnost) mluvčích na sněmu. Jako kritéria, jimiž byla tato hierarchie řízena uvádí Tacitus věk, urozenost, válečný věhlas a výřečnost.¹⁴⁵ Slovní duel *mannjafnað* pak sloužil jako prostředek, jehož pomocí se tato vnitřní hierarchie konstitovala. V duelu byly akcentovány právě ty hodnoty, které v rámci germánské společnosti ranku zvyšovaly sociální status (chrabrost, úspěchy v boji, dobrodružný život, případně majetek a zásluhy pro společnost), samotnou praktikou jako takovou pak řečník demonstroval svou výřečnost.

William I. Miller upozorňuje na korelaci mezi pozicí cti jako jedné z centrálních kulturních hodnot a existencí ritualizovaných sporů ve společnostech napříč kulturami. Ne ve všech kulturách, v nichž je čest centrální hodnotou existují ritualizované spory či tradice slovních duelů, ale v málokteré společnosti, v níž tyto praktiky existují, není čest centrální kulturní hodnotou.¹⁴⁶

¹⁴¹ Miller, *Bloodtaking and Peacemaking*, s. 301-302.

¹⁴² Swenson, *Performing Definitions*, s. 55.

¹⁴³ M. H. Fried, *The Evolution of Political Society*, New York 1967.

¹⁴⁴ Wenskus, *Volkversammlung*, s. 446-447.

¹⁴⁵ Tacitus, *Germánie*, kap. 11.

¹⁴⁶ Miller, *Bloodtaking and Peacemaking*, s. 302.

Píseň o Hárbarðovi se do tradice *mannjafnaðu* řadí především svým charakterem slovní pře založené na výměně sebeoslavných replik. Sebeoslavné repliky skutečně dominují ve větší části písně. V počátečních strofách písně ale převládají spíše urážky adresované oponentovy, proto např. Bax a Padmo interpretují strofy 1-14 jako *sennu*, která končí nerozhodně a proto je následována *mannjafnaðem* ve slokách 15-46. Tato *senna* také určitým způsobem připravuje pole pro *mannjafnað* např. v tom smyslu, že si během ní účastníci navzájem odhalí svá jména (ačkoliv Óðin po celou nepřizná svou skutečnou identitu).¹⁴⁷ Zdá se totiž, že *mannjafnað* na rozdíl od *senny* nemohl být praktikován mezi cizinci a znalost jména soupeře byla minimální predispozicí jeho praktikování.¹⁴⁸

Od strofy 15 je ale spřízněnost s praktikou *mannjafnað* nesporná. Argumenty používané v této písni korespondují do velké míry a hodnotami, které Tacitus vytyčil jako klíčové pro ustavování hierarchie v germánské společnosti ranku. Samotnou účastí ve slovním duelu demonstrují řečníci svou výřečnost, dále pak na mnoha místech akcentují své úspěchy v boji, tematizuje se rovněž urozenost (Óðin má jarly,/ již v boji padají/ a ty jen tlupu otroků.¹⁴⁹) a nepřímo také majetek (Bos tu stojíš/ s tuláckou berlou/ a kus cáru máš místo kalhot.¹⁵⁰), atypická je pouze Óðinova argumentace vlastními sexuálními úspěchy, jejíž význam a funkce budou vysvětleny níže (viz 6.4.4).

Zdá se tedy, že funkce *mannjafnaðu* v *Písni o Hárbarðovi* byla analogická funkci téže praktiky v reálném životě, tedy že se jednalo o snahu o vytyčení hierarchie. Zatímco *mannjafnað* v běžném životě pomáhal vnitřně hierarchizovat společnost, v případě *Písně o Hárbarðovi* se mohlo jednat o snahu hierarchizovat staroseverský panteon, resp. o výraz soutěžících kultů Þóra a Óðina, o píseň v níž Þór ztrácí prestiž v Óðinův prospěch.

6.4.3 Teorie soutěžících kultů

Jak ukazuje Richard North, *Píseň o Hárbarðovi* není v rámci staroseverské poezie jediným případem, v němž jeden bůh ztrácí svou prestiž ve prospěch boha jiného. Podle Northa se s podobným fenoménem setkáváme rovněž ve skaldské poezii 10. století jako např. v básni *Podzim* skalda Þjóðolfa z Hvin či *Drápě na Þóra* skalda Eilífa Goðrúnarsona. Všechny tyto básně hrdinsky líčí některého z bohů, ale činí tak částečně na úkor boha jiného, který je v básni zesměšněn. Podle Northa tak v *Podzimu*¹⁵¹ získává Þór prestiž na úkor Óðina.

¹⁴⁷ Bax, Padmo, *Two Types of Verbal Dueling*, s. 158.

¹⁴⁸ Pulsiano, Wolf, *Medieval Scandinavia: An Encyclopedia*, s. 573.

¹⁴⁹ *Hrbl* 24,5-7.

¹⁵⁰ *Hrbl* 6,3-5.

¹⁵¹ Þjóð *Haustl*.

Zatímco Þór je ve strofách 14-20 líčen v hrdinském světle během svého souboje s obrem Hrungnim, Óðin je v páté strofě zesměšněn tím, že neodhalí léčku obra Þjaziho.¹⁵²

V sedmé strofě *Drápy na Þóra*¹⁵³ je podle Northa Þór oslavován na úkor Njörða. Ve strofě je vylíčeno, jak se Þór brodí řekou, která je způsobená močící obryní Gjálp. Skrze důmyslnou slovní hříčku je přitom učiněna narážka na potupnou příhodu vylíčenou v *Ls 34*, v níž obryně močí do Njörðových úst. Tato potupná situace je tak postavená do kontrastu s hrdinstvím a razancí s nimiž situaci řeší Þór.¹⁵⁴

Tento fenomén, tedy oslavování jednoho boha staroseverského pantheonu na úkor boha jiného, byl přirozeným odrazem staroseverské reality, v níž jednotlivé skupiny obyvatelstva (ať již vymezené geograficky či na základě sociálního statusu či povolání), preferovaly v rámci panteonu jednoho boha před bohy ostatními a tohoto boha poté uctívaly. Tato preference se ovšem mohla v závislosti na okolnostech a podmínkách proměňovat tak, aby sféra moci uctívaného boha lépe odpovídala potřebám obyvatelstva.

Podle Northa byl ve staroseverském náboženství posměch vůči božstvu tolerován, pokud se jednalo o snahu vyzvednout na pozadí tohoto posměchu hrdinské činy boha jiného, tedy o výraz jisté soutěže jednotlivých kultů, přičemž prestiž pohanské komunity a staroseverského náboženství jako celku zůstala nedotčena.¹⁵⁵

Forma verbálního duelu mezi dvěma bohy staroseverského panteonu a skutečnost, že urážky a ostatní způsoby ponižování nemají v písni absolutní, nýbrž pouze relativní charakter (tj. nestojí samy o sobě, ale vždy v, přinejmenším implicitní, komparaci k rivalovi, který sice v rámci duelu stojí na opačné straně sporu, ale v konečné instanci, tj. z kosmické perspektivy, je příslušníkem téže skupiny, spolubojovníkem na straně řádu) zajišťuje, že *Píseň o Hárbarðovi* neohrožuje status staroseverského náboženství jako takového, nýbrž jej pouze vnitřně strukturuje. *Píseň o Hárbarðovi* proto nemusela být chápána blasfemicky a mohla existovat jako součást staroseverského náboženství, aniž by nutně narušovala jeho integritu.

6.4.4 *Píseň o Hárbarðovi* jako žánrová parodie

Podle Carol Cloverové se ovšem v případě *Písně o Hárbarðovi* nejedná o *mannjafnað* jako takový, nýbrž o parodii tohoto žánru.¹⁵⁶ Cloverové ukazuje, že píseň je kombinací na

¹⁵² North, *Goð geypja*, s. 389.

¹⁵³ Eil Þdr 7 (*Harðvaxnar lét herðir/ halllands of sik falla/ (gatat) mar njótr (in neutri)/ njarð-(ráð fyr sér)-gjarðar*);/*Þverrir lét, nemá þyrri/ Þorns, barna sér Marnar,/ snerríblóð, til, svira,/ salþaks megin vaxa.*)

¹⁵⁴ North, *Goð geypja*, s. 391-392.

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 394.

¹⁵⁶ Clover, *Hárbarðsljóð as a generic Farce*, s. 124.

jedné straně řady žánrově velmi typických prostředků a na straně druhé značně nekonvenčních postupů, které žánrová očekávání radikálním způsobem narušují.

Mezi tradiční prostředky žánru verbálních duelů patří samozřejmě sama základní forma výměny sebeoslavných replik. Ve většině případů pak tyto repliky rovněž z obsahového hlediska vyjadřují ty hodnoty, které tento žánr tradičně akcentuje (statečnost a udatnost v boji, urozenost či výřečnost). Dále je pak pro žánr verbálních duelů typická syntaktická symetričnost a repetitivnost, mj. opakování vyzývací formule ve spojení se jménem (Co hezkého/velkého však zatím vykonlas, Þóre/Hárbarðe ty?), která je analogická např. k Lokiho frázi „Mlč!“ ve spojení se jménem, která se nesčetněkrát opakuje v *Lokiho při*.

Z obsahového hlediska jsou ale podle Cloverové žánrové konvence narušeny tam, kde Óðin dokládá svou udatnost vyprávěním o svých sexuálních úspěších u žen. Sexuální hrátky patřily tradičně spíše k rozmařilému životu (*soft life*), který stál v kontrastu s životem dobrodružným (*hard life*), jež složil v tradičních slovních duelech jako argument velikosti. Zatímco tradičně byl tedy rozmařilý sexuální život chápán jako protiklad tvrdého válečnického života, Óðin líčí svá sexuální dobrodružství velkolepým jazykem bitev (viz např. ve strofě 30 je jeho milostná epizoda uvozena frází „Na východ jsem vyjel...“, který typicky předchází popisům Þórových hrdinských soubojů s obry, neboť východ byl tradičně světovou stranou, na níž dochází ke střetu řádu s chaosem) a prezentuje je jako rovnocenné Þórovým úspěchům v boji.

Cloverová pak dále ukazuje, že v místech, kde jsou žánrové konvence narušeny z obsahového hlediska, se rozpadá i forma. Óðinovy netradiční argumenty (spolu s momenty, kdy Óðin neukončí svou repliku tradiční vyzývací formulí) vyvádějí Þóra z míry natolik, že není schopen dále dodržovat žánrová pravidla verbálního duelu. Na místech, kde by po Óðinově tvrzení mělo následovat protitvrzení z Þórovy strany, následuje často jen doplňující otázka či krátký komentář k Óðinově replice, značící do jisté míry Þórovi zmatení. Často se navíc místo očekávané plné strofy jedná pouze o jeden či dva řádky v próze, čímž je píseň narušena i na formální rovině.¹⁵⁷

Výhodou této teorie tedy je, že vysvětluje velkou část formálních nepravidelností, kterou *Píseň o Hárbarðovi* obsahuje a ukazuje, že nejsou nahodilé, nýbrž že korespondují s obsahem písně a slouží jako druh vyjadřovacího prostředku.

Cloverová dále podotýká:

¹⁵⁷ Clover, *Hárbarðsljóð as a generic Farce*, s.133-135.

Hárbarðovou výhodou je, že je schopen se přizpůsobit jakékoliv Þórově formulaci a spontánně na ni reagovat, zatímco Þór je zcela závislý na mechanických vzorcích tradice, kterou zcela neovládá. Na verbální i strukturální úrovni se Þór potýká s konvencemi, zatímco Hárbarð se potýká s Þórem.¹⁵⁸

Cloverová tedy popisuje Þórův obraz v *Písni o Hárbarðovi* jako obraz jistého otroka tradicí a mechanických vzorců, z nichž není schopen se vymanit a jejichž jakékoliv narušení ze strany protihráče jej zahání do úzkých. Óðin na druhou stranu tradici sice ovládá, ale je schopen si s ní tvořivým způsobem pohrávat a přetvářet ji, je schopen improvizace a spontánních reakcí na výpady ze strany protihráče. Komické momenty pak vznikají na základě Þórovy neschopnosti přizpůsobit se nestandardní situaci.

Situace tak velmi přesně odpovídá chápání humoru francouzského filozofa Henriho Bergsona, který v intencích své filozofie života vysvětluje komično jako inkongruenci živého a neživého principu, jako konfrontaci strnulého, k automatismu tíhnoucímu myšlení či jednání se životem, přičemž vyjde najevo směšná neživost tohoto počínání (viz 2.2.2).¹⁵⁹ Þór tedy neprohrává duel proto, že by jeho skutky byly méně hrdinské než skutky Óðinovy (právě naopak z hlediska tradičních hodnot vy jeho vítězné souboje s obry jistě měly větší váhu než Óðinova milostná dobrodružství), ostatně, jak již bylo ukázáno v kapitole o *senně*, pravdivost či skutečná podstata událostí použitých v argumentu nebyla ve verbálních duelech často centrální, klíčová byla výřečnost, s kterou byly prezentovány a především interpretace těchto událostí, kterou řečník dosáhl žádoucího vyznění. V tomto ohledu dosahuje Óðin mistrovství, když svůj rozmařilý sexuální život s přesvědčivostí předkládá jako výrazný osobní úspěch vhodný úcty, srovnatelný s úspěchy Þóra jakožto ochránce kosmického řádu.

Óðin svým postojem rovněž demonstruje svou nadřazenost veškerým pravidlům a konvencím, demonstruje, že jako bůh je nadřazen veškerým lidským kategoriím. *Píseň o Hárbarðovi* je jediným příkladem ve staroseverské literatuře, kde je *mannjafnað* praktikovaný mezi bohy, nikoliv mezi lidmi, a Óðin svým přístupem dává na srozuměnou, že ve světě bohů neplatí táž pravidla jako ve světě lidí. Óðin je sice jakožto bůh garantem lidských hodnot, které jsou v *mannjafnaðu* tradičně akcentovány, a jako takový si je těchto hodnot pochopitelně vědom (což demonstruje mistrovským zvládnutím této praktiky), zároveň jim ale není podřízen.

Þór se, jakožto nejvýznamnější ochránce světového řádu, drží konvencí a pravidel, jež tento řád konstituují. Prohrává proto svůj souboj o Óðinem, který si je vědom skutečnosti, že

¹⁵⁸ Ibid. s. 137.

¹⁵⁹ Bergson, *Smích*, s. 24-25.

božská pozice je tomuto řádu ve skutečnosti nadřazena, a je schopen této své pozice plně využít. Zatímco Þór se pohybuje, či se přinejmenším ze všech sil snaží pohybovat, v mezích řádu, Óðin se pohybuje na hranici chaosu, odkud čerpá svou převahu a sílu.

6.4.5 Shrnutí

Píseň o Hárbarðovi je úzce spřízněna s praktikou verbálních duelů zvanou *mannjafnað* neboli srovnávání mužů. Funkcí této praktiky bylo vnitřně hierarchizovat společnost, která byla z právního hlediska značně rovnostářská. Jako taková je *Píseň o Hárbarðovi* zřejmě odrazem snahy hierarchizovat staroseverský panteon, resp. posílit Óðinovu prestiž na úkor Þóra. Takový postup není ve staroseverské literatuře ojedinělý a zdá se, že byl zcela legitimní. Zesměšňovat určitého boha bylo ve staroseverské společnosti pravděpodobně povoleno, jestliže tak bylo činěno ve prospěch jiného boha staroseverského panteonu, a integrita náboženství jako celku zůstala neporušena.

Píseň o Hárbarðovi není zcela typickým reprezentantem praktiky *mannjafnað*, nýbrž do značné míry její parodií. Záměrným nerespektováním a převrácením žánrových konvencí Óðin demonstruje svou nadřazenost veškerým pravidlům a veškerému řádu, a získává tak převahu nad Þórem, který není schopen se nad pravidla povznést. V důsledku toho je Þór poražen a zesměšněn a Óðinova prestiž je posílána.

7. Závěr

V této diplomové práci jsem se zaměřila na problematiku komických vrstev v eddické mytologické poezii a na jejich vztah ke staroseverskému náboženství. Tradiční interpretace tyto písně často chápaly jako prvek, který byl vůči náboženství jistým způsobem destruktivní, jako křesťanskou satiru původní víry či jako kritiku upadající morálky. Základem pro tato tvrzení byla údajná blasfemičnost těchto písní.

Cílem této práce bylo tato tradiční vysvětlení zpochybnit a ukázat, že náboženský humor spojený s posvátnem se nemusí nutně rovnat rouhačství, a nastínit kontext, v němž komické eddické písně mohly fungovat jak integrální prvek staroseverského náboženství. Smyslem práce nebylo definitivně rozhodnout otázku míry křesťanského vlivu na vybrané písně, nýbrž narušit automatismus, s nímž je jakýkoliv humor týkající se božstva vnímán jako projev nedostatku víry či piety.

Práce sestává ze dvou hlavních částí. První část se zabývá obecným vztahem humoru a náboženství, část druhá potom analyzuje vybrané eddické písně s ohledem na jejich komické vrstvy a zkoumá jejich vztah k staroseverskému náboženství a jejich případnou funkci v jeho rámci.

V první části jsou nejprve představeny obecné teorie humoru (*teorie superiority*, *teorie inkongruence* a *teorie úlevy*). Aplikací těchto teorií v náboženském kontextu vychází najevo spřízněnost kategorie komična s kategorií chaosu. Následně je pak zkoumán vztah chaosu, a potažmo tedy i humoru, k náboženským systémům. V práci je prezentováno několik teorií, zejména z oblasti antropologie náboženství, které ukazují, že chaos pro náboženství představuje nejen potenciálním nebezpečím, ale také důležitý zdroj moci (teorie Mary Douglasové) a obrozující síly (teorie Mircae Eliadeho), prostor pro změnu a tedy pro zachování flexibility systému (teorie Victora Turnera) a prostor pro uvolňování latentního společenského napětí (Radcliffe-Brownova teorie žertovných vztahů). Mnohá náboženství proto konfrontaci řádu s chaosem cíleně vyvolávají, k čemuž jim je náboženský humor, díky své spřízněnosti s kategorií chaosu, ideálním prostředkem.

K cílené konfrontaci řádu s chaosem může docházet buď v rituálu nebo v mýtu. Mytická humor spojený s božstvem může navíc sloužit jako prostředek vyjádření božské nadřazenosti veškerým lidským kategoriím, jako způsob vyjádření jejich transcendence a jako prostředek, jímž mýtus upozorňuje na úskalí svých schopností vyjádření.

V druhé části je nejprve představena *Píseň o Þrymvi*. Jsou vyzdvihnuty nejvýraznější komické prvky této písně a je ukázáno, že píseň na obsahové rovině tematizuje cílenou

konfrontaci řádu s chaosem a její obrodnou funkci. Dále je ukázáno, jak píseň skrze dočasné převrácení základních kosmologických kategorií sama tento stav ve společnosti navozovala, čímž poskytovala prostor pro dočasné osvobození od těchto kategorií a zároveň pro jejich posílení v obrozujících silách chaosu.

Dále je představena píseň *Lokiho pře*. Je ukázáno, že komické vrstvy v této písni tematizují především tělesnost bohů a jejich překračování nejrůznějších etických a morálních zásad. Takový druh humoru přitom nemusel být nutně blasfemický, ale mohl naopak akcentovat božskou transcendenci a nadřazenost lidským kategoriím. Dále je ukázáno, že *Lokiho pře* v sobě na mnoha úrovních neoddělitelně spojuje vrstvy vážné i komické a že obě tyto vrstvy jsou rovnocennými a komplementárními prostředky pro vyjádření posvátna ve všech jeho aspektech.

Jako poslední je v práci představena *Píseň o Hárbarðovi*, a to především v souvislosti s praktikou verbálních duelů zvanou *mannjafnað*, s níž je bezesporu úzce spřízněna. Funkcí této praktiky bylo vnitřně hierarchizovat společnost. *Píseň o Hárbarðovi* je pak analogicky zřejmě odrazem snahy hierarchizovat staroseverský panteon, resp. posílit Óðinovu prestiž na úkor Þóra. Takový postup byl ve staroseverské společnosti pravděpodobně legitimní, jestliže integrita náboženství jako celku zůstala neporušena. Hlavní způsob, jímž Óðin získává převahu nad Þórem a který je také centrálním zdrojem komična, je nerespektování a převrácení žánrových konvencí, jimiž Óðin demonstruje svou nadřazenost lidským kategoriím, a na něž Þór není schopen reagovat.

Práce tedy, tak jak si předsevzala, představuje eddické komické písně v kontextu, a to obecném kontextu antropologie náboženství i v konkrétním kontextu staroseverské reality, v němž mohly existovat jako integrální a vysoce funkční součást staroseverského náboženství.

8. Bibliografie

8.1 Primární literatura

Edda, přeložil Ladislav Heger, Praha: Argo 2004.

Faulkner, Antony a Alison Inlay [ed.], *Íslendingabók – Kristni saga, The Book Of Icelanders – The Story of the Conversion*, přeložil Sián Grønlie, University Collage London: Viking Society for Northern Research 2006.

Finnur Jónsson [ed.], *Den Norsk-Islandske Skjaldedigtning*, København: Gyldendal – Oslo: Nordisk Forlag 1912-1915.

Finsen, Vilhjálmur [ed.], *Grágás, Islændernes lovbog i fristadens tid II.*, Kjøbenhavn 1852.

Keyser, R. a P. A. Munch [ed.], *Norges Gamle Love indtil 1387 I.*, Christiania 1846.

Neckel, Gustav [ed.], *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsbuchhandlung 1914.

Snorri Sturluson, *Edda a sága o Ynglinzích*, přeložila Helena Kadečková, Praha: Argo 2004.

Snorri Sturluson, *Heimskringla: History of the Kings of Norway*, přeložil Lee M. Hollander, University of Texas Press 1964.

Staroislandské ságy, přeložil Ladislav Heger, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1965.

Sturlunga Saga, přeložil Kr. Kálund, København: Gyldendalske Boghandel – Kristiania: Nordisk Forlag 1904.

8.2 Sekundární literatura

Apte, Mahadev L., *Humor and Laughter, An Anthropological Approach*, Ithaca and London: Cornell University Press 1985.

Aristoteles, *Poetika*, Praha: Orbis 1962.

Bachtin, Michail Michajlovič, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha: Argo 2007.

Bachtin, Michail Michajlovič, *Román jako dialog*, Praha : Odeon 1980.

Bax, Marcel a Tineke Padmos, „Two Types of Verbal Dueling i Old Icelandic: The Interactional Structure of the *senna* and *mannjafnaðr* in *Hárbarðsljóð*“, *Scandinavian Studies* 55 (1983), s. 149-174.

Bergson, Henri: *Smích*, Praha: Naše vojsko 1993.

Clover, „The Germanic Context of Unferþ Episode“, *Spekulum* 55 (1980), s. 444-468.

Clover, Carol, „Hárbarðsljóð as a generic Farce“, *Scandinavian Studies* 51(1979), s. 124-145.

Douglas, Mary, „Jokes“, in: *Implicite Meanings: Essays in Antropology*, London: Routledge 1999, s. 146-165.

Douglas, Mary, *Purity and Danger*, London - New York: Routledge Classics 2002.

Dronke, Ursula, *The Poetic Edda, Volume II, Mythological Poems*, Oxford: Clarendon Press 1997.

Dumézil, Georg, *Le Festin d'immortalité: Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris: Geuthner, Annales du Musée Guiney 1924.

Durkheim, Émile, *Elementární formy náboženského života: Systém totemismu v Austrálii*, Praha: OIKOYMENH 2002.

Eco, Umberto, „The frames of comic ‘freedom’“, in: Umberto Eco, V. V. Ivanov, Monica Rector: *Carnival!*, Berlin - New York - Amsterdam: Mouton Publisher 1984, s. 1-11.

Eliade, Mircea, *Mýtus o věčném návratu*, Praha: OIKÚMENÉ 1993.

Ellis-Davidson, Hilda R. „Insults and Riddles in the *Edda* Poems“, in: Robert J. Glendinning a Haraldur Bessason [ed.], *Edda. A Collection of Essays*, Manitoba, 1983, s. 25-46.

Finnur Jónsson, *Den Oldnorske og Oldislandske Litteraturs Historie I.-II.*, København: G. E. C. Gads Forlag 1920-1923.

Freud, Sigmund, *Jokes and their relation to the unconscious*, London: Routledge & Kegan Paul Ltd. 1960.

Gilhus, Ingrid S., *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion*, London: Routledge 1997.

Gilhus, Ingrid S., „Religion, Laughter and the Ludicrous“, *Religion* 21 (1991), s. 257-277.

Guðbrandur Vigfússon a F. York Powell, *Corpus Poeticus Boreale: the poetry of the Old Northern tongue from the earliest times to the thirteenth century*, sv. 1, Oxford 1883.

Gunnell, Terry, *The origins of drama in Scandinavia*, Woodbridge, Suffolk: D.S. Brewer, 2008.

Gurevič, Áron Jakovlevič, „On the Nature of Comic in Elder Edda“, *Mediaeval Scandinavia* 9 (1976), s. 127-137.

Heusler, Andreas, „Anmälan: Bertha S. Phillpotts, *The Elder Edda and ancient Scandinavian drama*“, *Arkiv för nordisk filologi* 38 (1922), s. 347-353.

Heusler, Andreas, „Das Komische im altnordischen Schrifttum“, in: Andreas Heusler, *Kleine Schriften, vol. 1*. Berlin: Walter de Gruyter 1969, s. 346-56.

Heinrichs, H. M., „Satirisch-parodistische Züge in der Þrymskviða“, in: L.H. Backes [ed.] *Festschrift für Hans Eggers*, Tübingen 1972, s. 501-510.

Höfler, Otto, „Götterkomik. Zur Selbstrelativierung des Mythos“, *Zeitschrift für deutsches Altertum* 100 (1971), s. 371-89.

Chlup, Radek, „Vtip a náboženství. Posvátno jako mystérium ludicrum et ridiculum“, *Religio* 13/1 (2005), s. 259-279.

Klingenberg, Heinz, „Types of Eddic Mythological Poetry“, in: Robert J. Glendinning and Haraldur Bessason [ed.], *Edda. A Collection of Essays*, Manitoba, 1983, s. 134–164.

Labov, William, „Rules for Ritual Insults“, in: William Labov, *Language in the Inner City*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1975, s. 297-353.

Magnusen, Fin [ed.], *Den Ældre Edda, sv. 2.*, København 1860-1868.

Miller, William Ian, *Bloodtaking and Peacemaking: Feud, Law and Society in Saga Iceland*, Chicago: University of Chicago Press 1990.

North, Richard „*Goð geypja: the limits of humour in Norse-Icelandic paganism*“, in: G. Barnes et al. [ed.], *Old Norse Myths, Literature and Society*, Sydney 2000, s. 386-95.

Phillipotts, Bertha S., *The Elder Edda and ancient Scandinavian drama*, Cambridge 1920.

Pulsiano, Phillip a Kirsten Wolf [ed.], *Medieval Scandinavia: An Encyclopedia*, New York - London: Garland Publishing 1993.

Radcliffe-Brown, Alfred R., *The Andaman Islanders*, New York: The Free Press of Glencoe 1964.

Radcliffe-Brown, Alfred R., „On Joking Relationships“, in: Alfred R. Radcliffe-Brown, *Structure and Function in Primitive Society*, London: Cohen & West 1952, s. 90-104.

Radcliffe-Brown, Alfred R., „A Further Note on Joking Relationships“, in: Alfred R. Radcliffe-Brown, *Structure and Function in Primitive Society*, London: Cohen & West 1952, s. 105-116.

Rieger, Gerd Enno, „Þrk. 20 við scolum aca tvau“, *Skandinavistik* 5, (1975), 7-10.

von See Klaus, Beatrice La Farge, Eve Picard, Ilona Priebe und Katja Schulz: *Kommentar zu den Liedern der Edda. Bd. 2: Götterlieder (Skírnismál, Hárbarðslióð, Hymiskviða, Lokasenna, Þrymskviða)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1997.

von See, Klaus, „Der Spottvers des Hjalti Skeggjason“, *Zeitschrift für deutsches Altertum* 97 (1968), s. 155-158.

Schillinger, Gertraud, *Das Lachen in den isländischen Familiensagas und in den Liedern der Edda* [Diss. Freiburg; Freiburg im Breisgau: n.p., 1962]

Steblin-Kamenskij, Michail Ivanovič, „On the History of Laughter“, *Mediaeval Scandinavia* 11 (1978-9), s. 154-62.

Swenson, Karen, *Performin Definitions: Two Genres of Insults in Old Norse Literature*, Columbia, South Karolina: Camden House 1991.

Söderberg, Barbro, „Lokasenna – egenheter och ålder“, *Arkiv för nordisk filologi* 102 (1987), s. 18-99.

Sørensen, Preben M., *The Unmanly Man: Concepts of Sexual Defamation in Early Northern Society*, Odense University Press 1983.

Tacitus, Publius Cornelius, *Agricola; Anály; Germánia; Histórie*, Bratislava: Tatran 1980.

Turner, Victor, *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications 1982.

Turner, Victor, *Průběh rituálu*, Brno: Computer Press 2004.

de Vries, Jan, *Altnordische Literaturgeschichte I-II*, Berlin – Leipzig: Walter de Gruyter 1941-1942.

de Vries, Jan, *The problem of Loki*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Society Scientiarum Fennica 1993.

Wenskus, Reinhard, "Volkversammlung in der Ranggesellschaft", in: *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, sv. 5, 1984, s. 446-447.